**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA**

MARCOS DE CAMPOS VISNADI

Buracos não envelhecem: velhice e erotismo na prosa de Hilda Hilst

Versão original

São Paulo
2017

MARCOS DE CAMPOS VISNADI

Buracos não envelhecem: velhice e erotismo na prosa de Hilda Hilst

Versão original

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras

Orientadora: Profa. Dra. Eliane Robert Moraes

São Paulo
2017

Autorizo a reprodução total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

V832b Visnadi, Marcos de Campos
 Buracos não envelhecem: velhice e erotismo na
 prosa de Hilda Hilst / Marcos de Campos Visnadi ;
 orientadora Eliane Robert Moraes. - São Paulo, 2017.
 91 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas. Área de concentração: Literatura
Brasileira.

1. Hilda Hilst. 2. Narrativa brasileira
contemporânea. 3. Envelhecimento. I. Moraes, Eliane
Robert, orient. II. Título.

VISNADI, Marcos de Campos. **Buracos não envelhecem: velhice e erotismo na prosa de Hilda Hilst**. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS E DEDICATÓRIAS

Esta dissertação só existe por causa dos meus pais, que sempre me disseram pra estudar, e dos meus avós, que sempre me disseram pra não estudar tanto. Dedico-a à minha mãe, Miriam Soares de Campos Visnadi, e à memória da minha avó Maria de Lima Campos, que me ensinou a pensar e que entrou na universidade uma vez, pra comer cachorro-quente. Dedico-a também à universidade brasileira: que nós melhoremos.

Sou muitíssimo grato a todos os professores, funcionários e colegas que cruzaram o meu caminho escolar. O estudo da velhice na obra de Hilda Hilst foi sugestão de aula da Vima Lia Martin, foi acolhido na iniciação científica com o rigor e a dedicação do Jaime Ginzburg e só se transformou em pesquisa de mestrado por causa da generosidade e da alegria da Eliane Robert Moraes, cuja orientação e companhia não tenho como agradecer o bastante, e que me ensinou que afeto e conhecimento ficam mais gostosos quando andam juntos. As linhas deste texto também se devem ao aprendizado de escrita que começou com a minha mãe e que continuou com o trabalho atencioso de centenas de professoras e professores que deixaram suas marcas no que aqui se apresenta, entre os quais destaco Eduardo Sterzi e Roberto Zular, aos quais agradeço pela leitura atenta no exame de qualificação.

Agradeço a companhia afetiva e intelectual das colegas da pós-graduação, em especial de Ana Carolina Sá Teles, Betina Leme, Giovanna Gobbi, Lígia Balista e Luisa Destri e do pessoal do grupo de pesquisa: Aline Novais de Almeida, Estevão Azevedo, Juliana Caldas, Larissa Costa da Mata, Luciano Gonçalves, Maria Carolina Fabri, Nina Maniçoba Ferraz, Ronnie Cardoso, Vania Gumiero e Vinicius Galera.

Esta dissertação é para as migas boas todas. Em especial, sou grato a Adriana Oliveira, Alciana Paulino, Aline Gatto Boueri, Anna Catanhêde, Bernardo RB, Bruno O., Carolina Menegatti, Cícero Oliveira, Clara Lobo, Dário Neto, Ecila Cianni, Evorah Cardoso, Felipe Oliva, Gabriel Bogossian, Giovana Bonamim, Gui Mohallem, Gustavo Motta, Janaína Mello, João Romano, Lia Urbini, Lígia Xavier, Mariana Palomino, Mayana Redin, Otavio Chamorro, Pedro “Pepa” Silva, Ruy Luduvise, Victor Tozarin, Thaisa Burani, Thiago Wiek, Tiago Kaphan, <3. Sou grato ao pessoal da revista *Geni* e do #VoteLGBT, que redefiniram o que eu entendo por trabalho, política e texto, e às abigues do Videobrasil. Agradeço à Andrea Longobardi, minha companheira de casa e cachorros, assessora especial de assuntos do Oriente e do espírito, irmã de vida, e à Júlia de Carvalho Hansen, minha companheira de matos, campos e guelras, de armas e de gatos, de poesia, duelos e duetos, de coração.

E agradeço ao Luiz Pimentel, amor e diálogo, que me faz entender por que os namorados costumam merecer menção especial nestas seções de texto acadêmico.

Não posso deixar de agradecer, enfim, à bolsa do CNPq, sem a qual, de fato e apesar de tudo, este estudo teria sido materialmente impossível. Dedico-o, portanto, a que a vida seja materialmente possível, e boa, e justa, e que o Tempo seja implacável com todo o resto.

Peço licença ao espírito de Hilda Hilst para citá-la tantas vezes nas páginas a seguir. E dedico este texto à recordação de Ecléa Bosi e de seu trabalho.

Espero que você goste.

Em volta do buraco, tudo é beira.

– Dito popular

My selves dissolving, old whore petticoats

– Sylvia Plath

*As estações como que trabalham naquilo de
trazer
para muito perto do orifício
a fruta toda os buracos os ovos as víboras os astros as pedras tudo
faiscando.*

– Herberto Helder

RESUMO

Buracos não envelhecem: velhice e erotismo na prosa de Hilda Hilst

Todos os livros de prosa de Hilda Hilst possuem personagens velhos, e o erotismo é uma das principais linhas de força de sua obra. Este trabalho procura relacionar esses dois elementos e, ao mesmo tempo, oferecer um panorama da prosa hilstiana e de algumas de suas problemáticas mais recorrentes. A construção de personagens, as imagens do vazio e a caracterização do estilo da autora são eixos que estruturam cada um dos três capítulos, nos quais se abordam, ainda, questões como a construção do espaço literário e as investigações filosóficas contidas no texto ficcional. Em diálogo com ensaístas como Simone de Beauvoir, Georges Bataille, Edward Said, entre outros, a dissertação parte da compreensão da velhice e do erotismo como elaborações estéticas para buscar as imagens e operações formais usadas por Hilst em sua ficção.

Palavras-chave: Hilda Hilst, velhice, erotismo, personagem, vazio, estilo tardio

ABSTRACT

Holes do not age: old age and eroticism in Hilda Hilst's prose

All of Hilda Hilst's prose books feature aged characters, and eroticism is one of the main strengths of her literature. This work seeks to relate these two elements and, at the same time, offer an overview of the Hilstian prose and some of its most recurrent issues. The construction of characters, the images of emptiness and the characterization of the author's style are axes that structure each one of the three chapters, in which questions such as the construction of literary space and the philosophical investigations contained in the fictional text are also addressed. In dialogue with such essayists as Simone de Beauvoir, Georges Bataille, Edward Said, among others, this dissertation departs from the understanding of old age and eroticism as aesthetic elaborations to seek the images and formal operations used by Hilst in her fiction.

Keywords: Hilda Hilst, old age, eroticism, character, emptiness, late style

SUMÁRIO

Introdução. Os buracos e os dias, p. 9

Capítulo 1. Máscaras amarfanhadas: situação dos personagens hilstianos, p. 15

Capítulo 2. Contornando um vazio: sobre ocos e buracos, p. 37

Capítulo 3. Somos todos assim esgarçados: na perspectiva do último, p. 60

Considerações finais. O adeus da palavra, p. 81

Referências bibliográficas, p. 87

– Introdução –

OS BURACOS E OS DIAS

Quando Hilda Hilst faleceu, em 4 de Fevereiro de 2004, devia cerca de 800 mil reais de IPTU. Dois anos antes, a dívida era de 500 mil reais. Quando morei com ela, a dívida já era altíssima, salvo engano, aí pelos 300 mil reais. Mas, pouco antes de conhecê-la, quando a dívida já a assustava – ela caíra na armadilha de transformar uma área rural em loteamento, o que alterou o imposto de rural para urbano –, a Câmara de Vereadores de Campinas (SP) quis homenageá-la e, após votação, decidiu entregar-lhe a Chave da Cidade. Hilda foi então convidada para ir até a Câmara, mas deu de ombros: “Homenagem? Não quero homenagem, quero que revejam esse valor absurdo do meu IPTU”. Ela ganhava apenas 2000 reais por mês...

Os vereadores a esperaram em vão. No entanto, como a coisa já estava feita, decidiram enviar um representante à Casa do Sol, residência da autora, onde ele, um vereador (se não me falha a memória, o presidente da câmara), chegou todo sorridente com aquela Chave enorme nas mãos. O porteiro do condomínio anunciou a visita do sujeito, deixando Hilda irritada.

“Que petulância!”

Ela então, como costumava fazer em momentos assim, preparou sua performance: foi até o quarto e se “disfarçou” de velhinha. Sim, à época Hilda já tinha quase 70 anos de idade, mas seu espírito jamais faria alguém confundi-la com uma “velhinha”. Por isso, pegou duma bengala, jogou um xale sobre os ombros, encurvou-se e saiu caminhando como velhinha caquética até a entrada da casa, onde o vereador a esperava.

“Dona Hilda!”, começou ele, efusivo. “Vim lhe entregar a Chave da...”

“E o meu IPTU?”, cortou ela, seca.

Ele, pego de surpresa, gaguejou: “Mas, dona Hilda, nós... eu não tenho poder para isso... Vim apenas porque a Câmara resolveu lhe prestar uma homena...”

“O senhor por acaso já leu meus livros?”

Agora sim ele ficou branco. Engoliu em seco: “Não, senhora, nunca li nenhum dos seus livros”.

“Então, ponha-se daqui para fora. Meus leitores já me homenageiam quando leem meus livros.”

O vereador ofendeu-se:

“Vim até aqui de boa vontade lhe prestar uma homenagem, lhe fazer um favor, e a senhora...”

“Favor o senhor faria se me chupasse a cona”, berrou ela, brandindo a bengala.

O vereador ficou roxo, não sabia onde enfiar a cara.

“Por favor, retire-se da minha casa”, tornou ela, com dignidade. “Vocês querem que eu pague uma fortuna para morar na minha própria casa e ainda acham que vão me comprar com uma chave idiota que não abre porta alguma? Pois diga a seus pares que os mandei enfiar, um de cada vez, a chave em seus respectivos cus. O senhor faça o mesmo.”

E então, desfazendo a corcunda, deu as costas ao homem e, pisando firme, imponente, caminhou para dentro de casa. (VIEIRA, 2013)

Todos os livros em prosa de Hilda Hilst têm personagens velhos. Em alguns, como *A obscena senhora D* (1982) e *Estar sendo. Ter sido* (1997), a velhice é quase um tema, um problema central na vida dos protagonistas. Em outros, como *Fluxo-Floema* (1970) e *Contos d’escárnio. Textos grotescos* (1990), ela é um dado entre outros na construção dos personagens, podendo passar despercebida mesmo em leituras mais atentas. E ainda há aqueles livros, como *Pequenos discursos. E um grande* (1977) e *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), em que os personagens velhos são ocasionais, coadjuvantes e até figurantes de histórias em que, aparentemente, o envelhecimento não tem relevância narrativa ou filosófica. De todo modo, a persistência da questão e a centralidade que ela com frequência assume nos textos são dignas de atenção se quisermos fazer uma leitura mais apurada dessa obra extensa e complexa.

Uma chave para a leitura da velhice em Hilda Hilst pode ser encontrada na anedota que abre esta Introdução. Nela, estão vários dos elementos que garantiram à escritora “foros de ‘celebridade’” (PÉCORA, 2010, p. 9) nas últimas décadas de sua vida: a arrogância, a excentricidade, o deboche. Para os interesses desta dissertação, contudo, o ponto principal da história é a ênfase na velhice como “disfarce”. Ao fabricar uma corcunda e dispôr da bengala e do xale como elementos cênicos, a personagem Hilda Hilst nos mostra que a velhice tem muito de *performance*. Como tal, ela é fundamentalmente uma aparência. E, portanto, a velhice é forma.

O dado é muitas vezes negligenciado nos estudos sobre o tema, que, pelas inclinações de seus campos de conhecimento, tendem a priorizar um viés biológico ou sócio-histórico na formulação de um conceito que abarque uma infinidade de indivíduos que envelhecem de maneiras bastante distintas. Afinal, como lembra a historiadora Pat Thane, “tanto no passado quanto no presente, o traço mais marcante da velhice é sua diversidade” (THANE, 2005, p. 14, tradução minha):

A “velhice” é uma fase diversa, em parte, por causa de sua própria duração. Diz-se que ela vai da quinta década de vida até além dos cem anos. Por contraste, tanto a “juventude” quanto a “maturidade” cobrem períodos mais curtos. A categoria “velhos” inclui as pessoas mais saudáveis e as mais decrepitas, as mais ricas e poderosas e as mais pobres e marginalizadas em qualquer sociedade. (THANE, 2005, p. 15, tradução minha)

Apesar da diversidade inerente, parece um imperativo definir com precisão: o que é um velho? Georges Minois abre com esse impasse o ambicioso compêndio *História da velhice da Antiguidade ao Renascimento*. A velhice, diz ele, é “uma realidade difícil de precisar. Quando alguém se torna velho? Aos 55 anos? Aos 60? Aos 65? Aos 70? [...] Tem-se a idade das próprias artérias, do próprio coração, do próprio cérebro, da própria moral ou do próprio estado civil? Ou é o olhar dos outros que, um dia, nos classifica como velhos?” (MINOIS, 1988, p. 3, tradução minha). A última pergunta encontra alguma resposta nos estudos da antropóloga Guita Grin Debert, que conta:

Na pesquisa que realizei com velhos vivendo em suas próprias unidades domésticas ou com filhos ou com parentes, mostrei que falar na identidade de idosos é bastante complicado. Os entrevistados tendiam a fazer uma separação entre a sua experiência e a de um velho propriamente dito, com a qual nunca se identificavam. Falar de velhos era manifestar um conjunto de estereótipos estigmatizantes, “o velho é egoísta”, “só pensa em comer e dormir”, “vive reclamando da vida”. Falar de sua vida era procurar demonstrar o não enquadramento pessoal nesse modelo estereotipado. (DEBERT, 2012, p. 121)

Sendo um acúmulo de defeitos, é preferível que a velhice seja imputada aos outros, nunca a si. Simone de Beauvoir reflete que essa fase da vida “é particularmente difícil de assumir porque nós sempre a consideramos uma espécie estrangeira. Então eu me tornei outra enquanto sigo sendo eu mesma?” (BEAUVOIR, 2002, p. 352, tradução minha).

O viés biológico se quer menos claudicante em suas definições. O envelhecimento, diz-se, “é um processo universal, determinado geneticamente para os indivíduos da espécie”; sendo invariável e predeterminado, trata-se simplesmente de “um processo gradual de declínio em estrutura, função, organização e diferenciação, cujo ponto final é a morte” (NERI, 2013, p. 20). A definição dada pela biologia, porém, não explica por que “jamais”, como diz Yuri Vieira, alguém confundiria a escritora de quase 70 anos com uma “velhinha”. A causa dessa distinção, segundo o amigo de Hilda, seria seu “espírito”.

Nas páginas que seguem, a fluida e sempre precária definição da velhice será um lembrete para que evitemos a pretensão de delimitar uma literatura que aposta no indefinível. Hilda Hilst publicou aproximadamente trinta livros de prosa, poesia, dramaturgia e crônicas, mas frequentemente essas categorias não servem para descrever os textos contidos nos volumes editoriais. O crítico Alcir Pécora fala na “anarquia dos gêneros” que a autora produz – em especial nos textos em prosa, “como se fizesse deles exercícios de estilo” (PÉCORA, 2010, p. 10).¹

O que talvez possamos chamar como o estilo exercitado por Hilst se constrói com um acúmulo de referências, gêneros, estilos e personagens, mas também, quando consideramos a cronologia da obra, com um acúmulo de tempo. Cada texto incorpora seus antecessores, e dessa autofagia resulta algo que é simultaneamente original e já conhecido, novo e velho. A recorrência da velhice ficcionalizada pode ser lida, nessa chave, como indicadora de um procedimento composicional orientado, em princípio, pela soma.

No entanto, mesmo a palavra “acúmulo” fica aquém de uma descrição satisfatória para esses textos, pois o que se acumula neles não o faz de maneira ordenada ou previsível. “Quando menos se espera, tudo reverbera” (HILST, 2017, p. 505), diz um verso da escritora. Em Hilst, o acúmulo só interessa na medida em que transborda, em que excede o acumulado e despenca em direção a algo que não foi ainda vivido ou nomeado. “Sem Nome” é um dos termos que se repetem em seu léxico, muitas vezes usado para se referir a Deus. O interesse de sua linguagem reside no ponto em que o excesso coincide com o vazio.

Dá-me a via do excesso. O estupor.
Amputado de gestos, dá-me a eloquência do Nada
Os ossos cintilando
Na orvalhada friez do teu deserto. (HILST, 2017, p. 463)

“Favor o senhor faria se me chupasse a cona!”

¹ Apesar disso, os textos analisados na dissertação serão muitas vezes referidos com categorias aproximadas, como “novela” ou “romance”, para facilitar a fluidez da leitura.

A via do excesso não desvia de nada. O transbordamento divino do Sem Nome, portanto, precisa incluir e atravessar o que houver de mais abjeto, o que for – na aparência – oposto às alturas assépticas do Senhor. Em uma entrevista de 1998 à revista *Cult*, perguntam à escritora:

CULT Você nomeia Deus de muitas maneiras: “Grande coisa obscura”, “Cara cavada”, “Máscara do nojo”, “Cão de pedra”, “Superfície de gelo ancorada no riso”. Sua concepção de Deus se aproxima da do poeta alemão Rainer Maria Rilke, do Deus imanente a todas as coisas, do “Deus coisificado”?

HH Não é bem isso. O meu Deus não é material. Deus eu não conheço. Não conheço esse senhor. Eu sempre dizia que Ele estava até no escarro, no mijo, não que Ele fosse esse escarro e esse mijo. Há uma coisa obscura e medonha nele, que me dá pavor. Ele é uma coisa. (in DINIZ, 2013, p. 177)

Deus é *uma* coisa que não se apresenta nunca como *a* coisa. Mas ele está nas coisas, inclusive – ou principalmente – nas que parecem mais improváveis para abrigar sua luz. Em *Estar sendo. Ter sido*, o velho Vittorio pede a ajuda da moça Rosinha para que, com uma lupa, ela procure o Sem Nome dentro do cu.

não fala assim, seo Vittorio, é pecado mortal.

deus no meu buraco, é pecado mortal? ah, não é não, Rosinha, deus gosta de tudo, de tudo o que criou, nada é triste, nem escuro, nem amerdalhado, nem fede à bosta nem a malvavisco, tudo é bonito porque vem de deus, viu Rosinha? ele é um dorso sem cara, um chifre negro, um olho azul azul

que lindo, seo Vittorio...

pois é pois é, tem o cu assim ó, todo de ouro, e bem no buraco uma ametista rosinha, mas não, você é Rosinha, pois é, então uma ametista. e olhando no buraco, com atenção redobrada, não como você olha distraída o meu buraco, olhando mesmo com um grande lupão, você há de ver até a cobra lá do paraíso... (HILST, 1997, p. 90)

A velhice opera um estranho jogo entre o Ser ausente e os buracos presentes. A iminência da morte (que o viés biológico projeta como uma exclusividade dos velhos) a coloca mais próxima do vazio em direção ao qual talvez estejamos todos indo; porém, é na velhice que, espera-se, o peso do corpo se faz sentir com mais intensidade, encurvando e derrubando tudo em direção ao solo. As definições dos velhos se movimentam entre os polos opostos da matéria e do espírito e podem pender para um lado ou para o outro, a depender do interesse que estiver em questão. É curioso, portanto, que raramente se desviem de algumas dúzias de lugares-comuns que têm se mantido ao longo dos séculos, apesar da diversidade dos indivíduos que descrevem e da disparidade de expectativas sobre eles.

Desde o Egito antigo até o Renascimento, a velhice foi tratada quase sempre de maneira estereotipada – são as mesmas comparações, os mesmos adjetivos. [...] Exalte-o ou rebaixe-o, a literatura o encobre com lugares-comuns. Esconde-o em vez de revelá-lo. Com relação à juventude e à maturidade, [o velho] é considerado uma espécie de bagaço: não é a pessoa mesma, mas seu limite. Está à margem das condições humanas. Ninguém o reconhece, ninguém se reconhece nele. (BEAUVOIR, 2002, p. 202, tradução minha)

Considerando o incômodo dos entrevistados por Guita Grin Debert, a previsibilidade dos estereótipos não se encerrou no Renascimento.

Este trabalho pretende oferecer um panorama da prosa hilstiana e de algumas de suas problemáticas mais recorrentes. Visitaremos vários dos lugares-comuns da representação artística da velhice e dos velhos e veremos de que maneira a autora se relaciona com eles. Sendo uma das principais linhas de força de sua obra, e uma espécie de contrapeso da mansidão e da assexualidade que se esperam da velhice, o erotismo será um questionamento recorrente. Talvez surja, da relação entre essas duas problemáticas, um caminho prazeroso para a leitura.

Tanto quanto possível, tentou-se aqui não encaixar o texto da autora em esquemas prévios, mas extrair dele seus próprios conceitos, assim como suas próprias possibilidades de ritmo e de desajuste. Os críticos, filósofos e artistas mobilizados para a leitura são propostos como companhia, não como guias, e os pontos apontados pelo estudo de modo algum pretendem exaurir as possibilidades de articulação temática ou de referência bibliográfica. As páginas seguintes propõem, enfim, um passeio por uma obra densa, espaiada e cheia de sombras. Com bengala, xale e corcunda – ao gosto de quem lê.

MÁSCARAS AMARFANHADAS

Situação dos personagens hilstianos

Um sem-número de animais povoa os livros de Hilda Hilst. As dezenas de cachorros que a escritora abrigava em sua casa também ficavam soltas, conta-se, para desespero de muitas visitas que se deparavam com aqueles bichos que, gostando-se ou não, existiam. O cinismo, como movimento filosófico, baseou-se neste intransitivo canino: os cachorros existem entre nós e, sendo invariavelmente domésticos, são também invariavelmente selvagens. Conta-se que Diógenes de Sínope (séc. IV a.C.), o famoso cínico grego, adotava tal princípio, vivendo nu e desabrigado pelas ruas, cagando e se masturbando a céu aberto, sem nunca abandonar a cidade a que, no entanto, não obedecia (FOUCAULT, 2011, p. 223).²

Estudos de fósseis de lobos e de seus homínídeos sugerem convivência e coevolução durante dezenas de milhares de anos – até que o *Homo sapiens*, assentado no mesmo Crescente Fértil que deu origem à agricultura e à escrita, iniciou o processo de seleção artificial que domesticaria os bichos, sendo particularmente bem-sucedido com a criação do *Canis lupus familiaris* (SILVA, 2011, p. 9). Na origem da civilização, portanto, encontram-se os mesmos bichos que mais tarde serviriam aos cínicos como símbolo da rejeição à vida civilizada.

Nos textos de Hilda Hilst, esse simbolismo se faz presente na constante aparição, entre os humanos, de animais domésticos – quase sempre cachorros, mas também muitos porcos – que, irrompendo no cotidiano dos protagonistas, servem-lhes de companhia e de reflexo de uma parte de suas angústias. Porém, diferentemente dos humanos convulsivos e indomáveis que ocupam posição de destaque nos livros da autora, seus bichos são dóceis. Por exemplo, Hillé, de *A obscena senhora D* (1982), tem muito de Diógenes de Sínope, encalacrada em sua casa no meio da vila, da qual não sai, mas na qual aparece abruptamente em portas e janelas para perturbar a rotina da vizinhança. Um dia, uma porca entra pela porta aberta e as duas começam a conviver. Hillé, a Senhora D, dá ao

2 Uma descrição mais detalhada dos pressupostos caninos do cinismo: “Assim, os cínicos eram conhecidos não só por ser francos e diretos (por ex., por ‘latir’ e ‘abanar o rabo’), ou por sua habilidade em distinguir amigos de inimigos (em seu caso, os capazes de filosofar e os que não eram), mas, acima de tudo, por seu modo de viver em público como cães, ‘despudoradamente indiferentes’ às normas sociais mais estabelecidas. Sua rejeição deliberada da vergonha, a base da moralidade grega tradicional, autorizava-os a adotar modos de vida que escandalizavam a sociedade, mas que eles viam como ‘naturais’. Sua idéia radical de liberdade – ‘usar qualquer lugar para qualquer propósito’ (Diógenes Laércio 6.22) – tornava o insultuoso epíteto tão apropriado a nossos filósofos que eles o reivindicaram desafiadoramente como uma metáfora para a sua nova postura filosófica. Ou, pelo menos, é o que conta a história” (GOULET-CAZÉ; BRANHAM, 2007, p. 15).

bicho o nome de Senhora P:

Tento sair da minha pulverescência, e olho longamente a senhora P. Me olha. É parda, soturna, medrosa, no lombo uma lastimadura, um rombo sanguinolento. Hoje pude me aproximar muito lenta, e como diria o sóbrio: pensei-lhe os ferimentos. Roxo-encarnado sem vivez este rombo me lembra minha própria ferida, espessa funda ferida da vida. Porque não me tocaste, Senhor, e nem me pensaste sóbrio os ferimentos, porque nem o calor da ponta dos teus dedos foi sentido por mim, porque mergulho num grosso emaranhado de solidões e misérias e te buscando emerjo de mim mesma as mãos cheias de lodo e de poeira, este meu roxo-encarnado sem vivez reside em mim há séculos, lapidescente na superfície mas fervilhante e rubro logo abaixo, eterno em dor com a tua esquivez. (HILST, 2001, p. 87)

O paralelismo entre as duas personagens é evidente, e não só em seus apelidos. Uma olha a outra. Ambas estão feridas, mas a ferida da porca está no próprio corpo. A da humana é metafísica, “funda ferida da vida”, solidão e orfandade de Deus. A relação anagramática entre as palavras “porco” e “corpo”, frequentemente operada por Hilst, aparece na narrativa da Senhora P e reforça que o concreto do corpo, concentrado no ser do bicho, é insondável ao pensamento. Enquanto Hillé deriva em palavras com que tenta dizer a si e à sua ferida, a Senhora P é mudez e, resumidamente, é. A humana vislumbra um modo de atravessar o abismo que a separa de sua semelhante com uma fórmula lógica: “E me vem que só posso entender a senhora P, sendo-a” (HILST, 2001, p. 88). Mas a metamorfose não se perfaz, ao menos não em termos kafkianos: Hillé continua sendo humana.

Com exceção da novela “O unicórnio”, em que a personagem central se transforma fisicamente no animal mítico, o universo hilstiano não costuma comportar esse tipo de acontecimento. Os personagens humanos identificam-se eticamente a seus pares não humanos, mas estes permanecem misteriosos em sua alteridade. Via de regra, os bichos de Hilda Hilst não falam – são esfinges mudas, e seus enigmas podem ser apenas imaginados por meio da observação. Quem não os decifrar corre o risco não de ser devorado pelo animal manso e pequeno, mas de ser destroçado por si próprio, pelos dentes de sua dúvida existencial. Resta aos humanos, então, olhar os bichos para, nesse gesto, chegar perto de sê-los. É o que Hillé faz com a porca que entra em sua casa, mas também com outros animais que vêm à sua memória:

Engasgo neste abismo, cresci procurando, olhava o olho dos bichos frente ao sol,
degraus da velha escada, olhava encostada, meu olho naquele olho, e via perguntas
boiando naquelas aguaduras, outras desde há muito mortas sedimentando aquele
olho, e entrava no corpo do cavalo, do porco, do cachorro, segurava então minha
própria cara e chorava
que foi Hillé?
o olho dos bichos, mãe
que é que tem o olho dos bichos?

o olho dos bichos é uma pergunta morta. (HILST, 2001, p. 30)

Hillé é uma mulher sexagenária que se recolhe ao vão da escada de sua casa para, ali, perguntar. Suas “irrespondíveis perguntas” (HILST, 2001, p. 44) destinam-se a compreender “isso de vida e morte, esses porquês” (HILST, 2001, p. 18), sendo que, à beira da morte, a urgência dessa compreensão se torna mais premente, ao mesmo tempo que a avaliação retroativa de sua trajetória lhe traz a falência desse projeto cognitivo como um dado inescapável: “a vida foi isso de sentir o corpo, contorno, vísceras, respirar, ver, mas nunca compreender” (HILST, 2001, p. 53). Os bichos parecem estar livres dessa maldição, pois o que há de pergunta em seus olhos está morto.

E depois vi os olhos dos homens, fúria e pompa, e mil perguntas mortas e pombas rodeando um oco e vi um túnel extenso forrado de penugem, asas e olhos, caminhei dentro do olho dos homens, um mugido de medos garras sangrentas segurando ouro, geografias do nada, frias, álgidas, vórtice de gentes, os beijos secos, as costelas à mostra, e rodeando o vórtice homens engalanados fraque e cartola, de seus peitos duros saíam palavras Mentira, Engodo, Morte, Hipocrisia, vi o Porco-Menino estremecendo de gozo vendo o Todo, suas mãozinhas moles reverberavam no cinza oleoso, ele estendia os dedos miúdos para o alto, procurava quem? Seu irmão gêmeo, estático, os olhos cegos em direção ao próprio peito, a cabeça pendida, o corpo perolado, excrescência e nácar. (HILST, 2011, p. 31)

Georges Bataille, em *Teoria da religião*, diz que a diferença entre a “situação animal” e a “situação humana” é que na primeira não se constitui um sujeito em autoexame: “A rigor, o animal pode ser visto como um sujeito para o qual o resto do mundo é objeto, mas nunca lhe é dada a possibilidade de ver a si mesmo assim. Elementos dessa situação podem ser apreendidos pela inteligência humana, mas o animal não pode *realizá-los*” (BATAILLE, 2016, p. 24). Da mesma forma, Hillé, quando vê os olhos dos bichos, não encontra traços de sujeito, apenas “perguntas boiando naquelas aguaduras”. Quando vê os olhos dos homens, no entanto, abre-se para ela uma miríade de imagens e sensações que se conectam apenas pelos traços negativos: os olhos dos homens são uma espécie de Aleph da maldade, e as linhas de texto ordenadas pela sintaxe são também um vórtice aleatório de medos e nada em vertigem, à moda das “pombas rodeando um oco” que aparecem no começo da enumeração.

O Porco-Menino mencionado no trecho é um dos muitos nomes para Deus que a autora emprega em sua obra, e um dos mais frequentes em *A obscena senhora D*. Nomeado assim, metade bicho, metade gente, Deus é uma síntese (que o hífen impede lexicalmente, fraturando-a) das duas situações que a personagem vislumbra nos olhos das diferentes espécies. Mas o Porco-Menino também procura algo no alto (ou seja, compartilha um dos atos definidores de Hillé) – seu irmão gêmeo e cego, talvez seu próprio Deus.

Ao analisar as recorrentes transmutações entre o divino e o suíno na obra hilstiana, Eliane Robert Moraes afirma que a blasfêmia do Deus porco promove um “confronto entre o alto e o baixo, [que] além de subverter a hierarquia entre os dois planos, tem [...], como consequência última, a destituição da figura divina como modelo ideal do homem” (MORAES, 1999, p. 119). Os animais, como já vimos, estão mais próximos do que os homens de servir como modelo para Hillé. O mesmo vale para outros personagens.

O livro seguinte a *A obscena senhora D* se chama, justamente, *Com os meus olhos de cão* (1986). Nele, o matemático e professor universitário Amós Kéres, de 48 anos, encontra subitamente, num momento de falência da razão, a iluminação que o exercício do *cogito* não lhe havia proporcionado até aquele momento: “Rompe-se a negra estrutura de pedra e te vês num molhado de luzes, um nítido inesperado” (HILST, 2006, p. 21). Amós, ao mesmo tempo que não se recupera do baque da epifania, busca revivê-la. Perde o emprego, o casamento e a casa e vai viver no quintal da casa de sua mãe, onde um dia encontra uma cachorra:

Uma cadela apareceu à tardezinha. É amarela. Deve ter dado à luz há pouco tempo. As tetas espichadas, as costelas à mostra. Os olhos acastanhados têm o brilho veemente da fome. Há centelhas que escapam da carne na miséria, na humilhação, na dor. Também nos animais as centelhas se mostram. Minha mãe nos traz comida e água. [...] Dei o nome de Ronquinha à cachorra amarela. Um esticado de roncos durante o sono da noite. Tenho papéis. Canetas. Desenho Ronquinha roncando. Desenho os caixotes, as esteiras, me olho num quebrado de espelho e me desenho me olhando num quebrado de espelho. (HILST, 2006, p. 55-56)

Assim como a Senhora P, Ronquinha não se desenvolve como personagem dotado de eu. Sua aparição também é pontual, não abraçando o todo do enredo. Como a porca de Hillé, a cadela de Amós é um espelho quebrado, no qual o personagem vê refletida sua miséria física e existencial. O patético da comparação pede piedade para Amós, mas não chega a contaminar a cadela, que, como a porca, não possui nada além de sensações e se mostra como um concentrado de corpo. Hillé e Amós vestem esses animais como metáforas de si mesmos para chegar a uma descrição mais precisa de sua situação – nem animal, nem humana. Diz a Senhora D:

Diante da vila, das casas quase coladas, entre as gentes sou como uma grande porca acinzentada, diante de muitos a quem conheci sou uma pequena porca ruiva, perguntante, rodeando mesas e cantos, focinhando carne e ossatura, tentando chegar perto do macio, do esconso, do branco luzidio do teu osso (HILST, 2001, p. 29)

O bicho é alteridade inalcançável para todos, menos para a personagem em torno da qual a narrativa espirala. Também para si, porém, o personagem tem algo de bicho, de alteridade

enigmática. Diz Amós:

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

Os olhos de cão de Amós não veem nome nem conhecimento nas coisas. Um dos últimos parágrafos do livro, essa descrição da morte do personagem condiz com o fracasso anunciado em uma das epígrafes de *Com os meus olhos de cão*, uma citação de Georges Bataille (*apud* HILST, 2006, p. 11): “Percebo, afundando, que a única verdade do homem é ser uma súplica sem resposta”.

O bicho aparece como uma metáfora mais crua, amoral, dessa miséria niilista que define o humano. Bataille aponta a artificialidade da operação, uma vez que a visão sem consciência atribuída aos animais é para nós, humanos, completamente inacessível: “Nada é mais estranho a nossa maneira de pensar do que a Terra no seio do universo silencioso, não tendo nem o sentido que o homem dá às coisas, nem o não-sentido das coisas no momento em que tentamos imaginá-las sem uma consciência que as reflita” (BATAILLE, 2016, p. 25). Incapazes de conceber o mundo sem o olhar humano, o que fazemos, ao vestir os olhos dos bichos, é criar a imagem de um mundo em que nada tem sentido, pois nada é tocado pela nossa consciência. Para Bataille, esse mundo só pode ser tocado pela linguagem poética, que por definição é destituidora do sentido das coisas:

Se representamos o universo sem o homem, o universo onde o olho do animal seria o único a se abrir diante das coisas, o animal não sendo nem uma coisa, nem um homem, só podemos suscitar uma visão em que não vemos *nada*, já que o objeto dessa visão é um deslizamento que vai das coisas, que não têm sentido se estão sozinhas, ao mundo pleno de sentido implicado pelo homem que dá a cada coisa o seu. É por isso que não podemos descrever tal objeto de uma maneira precisa. Ou antes, a maneira correta de falar dele não pode ser *abertamente* senão poética, visto que a poesia não descreve nada que não deslize para o incognoscível. (BATAILLE, 2016, p. 25, grifos do autor)

A escrita de Hilda Hilst parece realizar literariamente essa reflexão de Bataille – e o fato de que todos os seus livros de prosa possuem personagens velhos (boa parte das vezes como protagonistas) tem ligação direta com isso. Como já vimos, Hillé e Amós encontram-se numa espécie de limiar entre a vida e a morte, entre as lembranças de uma longa trajetória de buscas frustradas e o prazo, cada vez mais próximo, em que a vida será concluída com a concretização do

fracasso. O verbo “afundar” (*sombrer*, no original) da epígrafe de Bataille situa o texto de Hilst e sua concepção de humanidade no patamar do baixo, opostos às pretensões de intelecto e de encontro com a divindade que Hillé e Amós cultivaram em suas vidas. Também nisso, os animais que ambos encontram partilham de suas descobertas, já que, simbolicamente, tanto o porco quanto o cachorro podem representar a vida rasteira e suja, “o que a criação comporta de mais vil” (CHEVALIER, 1986, p. 819, tradução minha), sendo associados igualmente aos apetites estomacais e sexuais – “O porco goza na lama e no esterco”, definiu Heráclito (*apud* CHEVALIER, 1986, p. 275, tradução minha). A associação entre a obscenidade e a falta de sentido da vida é vislumbrada por meio de um trabalho intelectual intenso e demorado, após o qual Hillé descobre uma fórmula que sintetiza as incongruências de sua jornada: “[...] e o que foi a vida? uma aventura obscena, de tão lúcida” (HILST, 2001, p. 71). A epígrafe de Bataille reforça o tom trágico dessa descoberta: por meio do gerúndio, “afundando”, a percepção de que o humano é essencialmente “uma súplica sem resposta” acontece não como dado, mas como percepção gradual e inevitável.

Em *Tu não te moves de ti* (1980), o fatalismo hilstiano é desenvolvido como tese³ desde o título, repetido na epígrafe, retirada de um trecho do miolo: “Para onde vão os trens meu pai? Para Mahal, Tamí, Camirí, espaços no mapa, e depois o pai ria: também pra lugar algum meu filho, tu podes ir e ainda que se mova o trem tu não te moves de ti” (HILST, 2004, p. 132). A repetição tipográfica do axioma é, ela própria, ambientação da imobilidade que estrutura os personagens protagonistas de cada uma das três narrativas que compõem o volume: “Tadeu (da razão)”, “Matamoros (da fantasia)” e “Axelrod (da proporção)”. Na primeira, acompanhamos Tadeu que, aos 50 anos, questiona seu sucesso como executivo, sua riqueza e seu casamento de longa data. Aturdido pela vida fútil que leva e que o impossibilita de acessar a gravidade necessária para se dedicar à leitura e à escrita de poesia, Tadeu parte numa excursão à Casa dos Velhos, um lugar que entreviu de passagem um dia e onde imagina viverem “os velhos, aqueles que são difíceis de guardar no quarto, de emparedar, aqueles que fedem à urina e mofo, pais sogros e avós”. Lá, ele pretende “saber até onde se faz verdade a minha volúpia” (HILST, 2004, p. 31).

Como os animais de Hillé e Amós, os velhos aqui são anunciados nessa forma de alteridade corpórea, indesejada e miserável, cujo encontro traz a esperança de uma compreensão final, verdadeira. No entanto, os velhos falam. Tadeu é recebido e acompanhado na casa por Heredera, anfitriã que o apresenta aos demais moradores e o anuncia como hóspede novo:

Entro na casa dos velhos e o cheiro dos frutos pousa no corpo de Tadeu, ar
suculento, pesado de aroma raro, não vejo o que pensava que veria, as caras

3 Alcir Pécora (2004, p. 12) afirma que o romance de tese é um dos gêneros que Hilst “toma emprestado” – e abandona – na construção de *Tu não te moves de ti*.

magras, a brancura dos braços, o peito transparente e glabro, não, há cochichos e fingida sonolência, atravesso a varanda, a mão de Heredera na minha, um estufar de peito altivo numa senhora que não parece velha, algum riso, eu diria que atravesso um espaço gordo de ideias (HILST, 2004, p. 36)

Uma vez dentro do asilo, Tadeu se surpreende com a fertilidade das árvores, das ideias e das pessoas, envolvidas em atividades solares, que não correspondem à urina e ao mofo esperados. Comparado com o mormaço asséptico e predefinido de sua vida de executivo endinheirado, o cotidiano da Casa dos Velhos é suculento, renovador. A ativa Heredera lhe confirma a esperança de potência: “Pois é verdade, senhor, na velhice se sonha, e o sonho fica um fato recrescente, tantas vezes se repete no peito e na cabeça sonhos tantos, que o sonhado uma vez em trêmido contente, volta adubado, faz-se verdade” (HILST, 2004, p. 37).

Quem irrompe nesse ambiente de clarividência para trazer o incomunicável de volta a Tadeu é, novamente, um bicho – um velho cachorro que Heredera apresenta:

[...] aqui está Guxo, um dos nossos velhos cães, os pelos ao redor dos olhos estão assim molhados porque é muito lagrimeiro, mas é limpo como os arminhos, sabe o senhor Tadeu que os arminhos falecem se os colocamos numa poça de lama? que nunca mais se mexem e ficam lá parados para que se não manche a alvura do pelo? Guxo é como os arminhos, só isso de chorar é que não se sabe, deve ser compaixão de nos ver a nós tão insensatos, fazendo tantos ruídos e trabalhos que o seu ser canino não compreende, ou melhor, compreende tão perfeitamente que aos olhos lhe vem a piedade (HILST, 2004, p. 39)

A limpeza e a fragilidade, como características físicas, deslizam para a dignidade e o desamparo como características espirituais que Tadeu pode incorporar, designando Guxo como “cão mais próximo de mim, mais minha carne” (HILST, 2004, p. 40). Não sendo a positividade, em geral, uma característica dos personagens centrais hilstianos, Tadeu se alinha a Hillé e Amós numa velhice diferente da de Heredera – uma velhice constituída por sombras, vertigem e desassossego. Ele é mais próximo de Guxo do que da “senhora que não parece velha”. Sua velhice, portanto, é um tipo de animalidade.

Como Hillé e Amós, Tadeu vive um impasse entre sua autopercepção e seu lugar na sociedade. Ele também é um ser de exceção, a quem algo mais verdadeiro e mais correto do que o cruel cotidiano de futilidades se impõe e desestabiliza, retirando-o do convívio com aqueles que, antes, o cercavam. Mas, diferentemente dos dois primeiros, Tadeu não chega a romper por completo

com a vida anterior à crise – nós o flagramos em meio a uma revolta contida, e sua ida à Casa dos Velhos é uma visita breve, da qual ele retorna para a empresa e o casamento.

Rute, a esposa, é sua antagonista. Ela não possui nem deseja metafísica e deseja apartar Tadeu de sua busca, mantê-lo preso ao trabalho, debochando das indagações sobre a alma enquanto repete o tempo todo a mesma pergunta, a exigir uma resposta simples, prática, sem rodeios: “Dispenso o motorista?” (HILST, 2004, p. 18). Ela guarda os livros de poesia do marido num lugar alto, longe das mãos e dos olhos. Ele reclama:

Tu não os guardava, Rute, proibia-os de mim porque eu os amava, porque se a poesia se fizesse o meu sangue, a alma de Tadeu solar rejeitaria teus algarismos santos, porque se o poeta em mim amanhecesse no traço ou no verso, Tadeu veria Rute esvaziada, e vazia igualmente a Empresa, a Causa. (HILST, 2004, p. 45)

Tadeu e Rute personificam velhices diferentes. Para ele, envelhecer é um renascimento, hora de repensar “o seu estar no mundo como quem nunca esteve no mundo porque desde sempre consumiu-se na aparência” (HILST, 2004, p. 23). Rejeitando as aparências, Tadeu busca viver uma verdade latente, mas inédita, porque abafada: “Rute, nunca fui esse que pretendes, nem nunca posso ser marido ou presidente de qualquer coisa, agora aos cinquenta as cordas que me ligavam à tua vida apodreceram, sou novo” (HILST, 2004, p. 18). Ela, por sua vez, preserva as superficialidades da vida burguesa proporcionada pelo dinheiro do marido – que a vê:

[...] olhando a casa com o teu olho vazio, sorrindo, sorriso dente-alvin, uma vez por mês a visita ao dentista, perborato de sódio, duas vezes por semana a massagem com algas no instituto, os banhos de pinho, as máscaras de mel, teu corpo oco, minha mão gelada no teu seio de menina, te preferia gasta, tomada pela vida (HILST, 2004, p. 31)

Novamente, o olho de outra personagem aparece como indício de um nada – que, neste caso, relaciona-se às “mil perguntas mortas”, ao “mugido de medos garras sangrentas segurando ouro”, aos “homens engalanados fraque e cartola”, à “Hipocrisia” que Hillé vê nos olhos dos homens (HILST, 2001, p. 31). Não se trata do olhar inocente e desamparado dos bichos, assim como a limpeza de Rute não tem nada em comum com a limpeza de Guxo, a dele sendo uma pureza prévia, a dela sendo um esforço de conservação da aparência vã. Rute se blinda de cosméticos contra a “vida”, e o ser “novo” de Tadeu surge justamente do apodrecimento das convenções sociais – mas também de seu corpo. A cadavérica “mão gelada” do marido é muito mais viva que o “seio de menina” da esposa, porque a vida só existe quando é gasta.

A ideia é similar à teoria econômica que Georges Bataille (2013) esboçou em “A noção de

dispêndio”, que contrapõe o “princípio de utilidade clássica” (baseado na aquisição, produção e conservação) ao “princípio da perda”, caracterizado pelo dispêndio improdutivo e pela destruição. Analisando o ritual indígena norte-americano do *potlatch* (conforme descrito no “Ensaio sobre a dádiva”, do antropólogo Marcel Mauss), Bataille defende que a base da economia humana está no segundo princípio, em que se encontra “a parte mais apreciável da vida”: o prazer (BATAILLE, 2013, p. 20).

Tal antagonismo de atividades econômicas parece estar representado no casal Tadeu e Rute, mas também no conflito interno de Tadeu, dividido entre sua produtividade de executivo e sua improdutividade de poeta. Para Bataille (2013, p. 23), a poesia “pode ser considerado como sinônimo de dispêndio” e, embora seja um dispêndio simbólico, as consequências para a pessoa que a pratica são bem palpáveis:

[...] para os raros seres humanos que dispõem desse elemento [a poesia], o dispêndio poético deixa de ser simbólico em suas consequências: assim, em certa medida, a função de representação empenha a própria vida daquele que a assume. Ela o consagra às mais decepcionantes formas de atividade, à infelicidade, ao desespero, à busca de sombras inconsistentes que nada podem oferecer além da vertigem ou do furor. Frequentemente só pode dispor das palavras para sua própria perda, é obrigado a escolher entre um destino que transforma um homem em rejeitado, tão profundamente separado da sociedade quanto os dejetos da vida aparente, e uma renúncia cujo preço é uma atividade medíocre, subordinada a necessidades prosaicas e superficiais. (BATAILLE, 2013, p. 23)

O trabalho diurno de Tadeu é a “atividade medíocre” de que fala Bataille, à qual o personagem deseja renunciar para se alocar na profundidade noturna da vida:

Na empresa. PODER quer dizer Tadeu sentado na extremidade da mesa, os sócios cinco rescendendo a lavanda inglesa os papéis as cifras, a lisura do branco os algarismos santos, estilete de luz pousando no Ativo e no Passivo, Balanço-Gólgota do Sistema, Otimização Satisfatório Satisficiente, verdura-rúcula-de-prata na bandeja de nós dois, Tadeu e Rute, turquesas de sobremesa, homem-sério Tadeu, olhar nunca para o céu, não, isso nunca, apenas em alguma madrugada lívido hei de olhar para esse fundo (HILST, 2004, p. 23)

Contrastando com a sintaxe informe, anárquica de Hilda Hilst, a crítica que o texto da autora faz à produção e conservação material assume um esquematismo quase de cartilha, personificado de forma didática na contraposição entre os personagens que, compondo o casal fictício, espelha o conflito existencial em posições sociais:

[...] porque se o poeta em mim amanhecesse no traço ou no verso, Tadeu veria Rute esvaziada, e vazia igualmente a Empresa, a Causa. Tadeu salvo das águas, das

águas de Rute móvil, sempre escorrendo, atos aparentemente diminutos, frases pequenas de duvidosa transparência, Rute rápida, a golfadas, se é preciso lembrar palavras não me lembro, dispenso o motorista perguntavas de repente porque talvez adivinhasses a tensão que me provocava a frase, era preciso optar a cada manhã, eu repetiria o trajeto até a Empresa ou enfim diria adeus? e à noite era preciso escolher entre o jazigo ao teu lado, tuas tolas caretas, tuas professorais advertências ou enfim o berro da alma de Tadeu (HILST, 2004, p. 45)

O “berro da alma” lembra o “grito ancestral” que Veronica Stigger localiza como fórmula conceitual num trecho de *Água viva*, de Clarice Lispector:

Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho. E confundo-me toda. Fico ao que parece com medo de encarar instintos abafados que diante do bicho sou obrigada a assumir. (Clarice Lispector *apud* STIGGER, 2016, p. 9)

Diante do bicho, como já vimos, Hillé, Amós e Tadeu encontram uma identificação e uma confusão de identidades que são análogas ao “ancestral” formulado por Lispector. Os personagens de Hilst e o eu de Lispector tornam-se si mesmos ao encarar o outro que há no bicho, o que faz com que eles *sejam*, na definição que Georges Bataille dá ao verbo no pequeno texto intitulado “A amizade entre o homem e o animal”: “Ser, no sentido forte, não é, de fato, contemplar (passivamente), tampouco agir (se, na ação, renunciamos ao comportamento livre com vistas a atingir resultados ulteriores), mas, precisamente, desencadear-se”. O desencadeamento de si aparece quando, ao contemplarmos “o desconhecido em nós”, sofremos um choque que “suscita a possibilidade de torrente, de estalo e de grito” daquilo que *é* (BATAILLE, 2001, p. 61, tradução minha).

A alteridade de Rute, nesse sentido, não é como alteridade dos bichos. Ao mesmo tempo que coincide com uma parte de Tadeu (a parte diurna e burguesa), Rute se mostra estagnada e, mais do que isso, empenhada em não se mover, nem contemplar o desconhecido, nem se interessar pelo que não seja ela própria. Para livrar-se da armadilha antimetafísica que é a esposa, Tadeu precisa fazer simultaneamente dois movimentos – opostos, mas que levam a um mesmo objetivo: ir em direção ao inteiramente outro, simbolizado no bicho, e ao que é inteiramente si próprio, expresso por seu “berro da alma”. Ou, como diz Verônica Stigger, ainda sobre o trecho de Clarice Lispector:

O *grito ancestral* sugere uma primeira saída de si, por meio de uma primeira metamorfose do corpo: a animalização. Diz ainda a narradora de *Água viva*: “Não humanizo o bicho porque é ofensa – há de respeitar-lhe a natureza – eu é que me animalizo”. Confrontar o bicho, em Clarice, é como estar diante de um espelho que não apenas revela aquilo que se quer esconder, a animalidade, mas obriga a assumir o que, até então, se receava encarar. (STIGGER, 2016, p. 9, grifo da autora)

Tendendo ao berro, à saída de si e ao adeus à Empresa, Tadeu anseia pela comunhão com o que é não é humano: ele encara o cachorro Guxo na procura de si mesmo e, como a narradora de *Água viva*, ele se animaliza. Rute despreza esse lado do marido e tudo o que nele lembra o não humano: “Bobo como todos os velhos, pedras plantas, pelos, vira-latas, casa dos velhos, arrogância de falar da alma, ninguém sabe, dispenso o motorista?” (HILST, 2004, p. 36). Aqui, novamente, “os velhos” equivalem ao que possui apenas corpo e essência misteriosa, duas coisas que Rute nega para si. A alma dela, se é que existe, não berra. No “sentido forte” batailleano, Rute não chega a se constituir como um ser.

Existe, portanto, um divórcio funcional entre os dois personagens no interior da narrativa. Rute é projetada fundamentalmente como casca; Tadeu, como substância. Essa dualidade, que já analisamos em comparação com a teoria econômica de Georges Bataille, é repetida por Hilda Hilst nos casais Ehud e Hillé, de *A obscena senhora D*, e Amanda e Amós, de *Com meus olhos de cão*, sendo os primeiros sempre a corda que impede o voo livre ou o mergulho profundo dos segundos. Assim como Rute querendo saber se dispensa ou não o motorista, Ehud repete para Hillé uma pergunta mundana como argumento contra a enxurrada de perguntas metafísicas da esposa: “escute, Senhora D, se ao invés desses tratos com o divino, desses luxos do pensamento, tu me fizesses um café, hen?” (HILST, 2001, p. 18). As perguntas de Rute e de Ehud são estribilhos dentro de um texto esgarçado, ancorando-o, mas também potencializando, por contraste, a profundidade e a complexidade das questões de Tadeu e de Hillé. Amanda, por sua vez, varia as perguntas, mas invariavelmente elas são triviais, fáticas, violentamente medíocres, como quando diz para o místico matemático: “Amós, número é bom quando se tem conta no banco tá?” (HILST, 2006, p. 22).

Dos seis personagens mencionados nesse último parágrafo, a esposa de *Com meus olhos de cão* é a única jovem, como ela mesma afirma: “Amanda esganiça breve: Amós, eu tenho trinta anos, entende? Trinta anos. Digo que não entendo. Ela explica: eu quero dizer que sou jovem, Amós, e viver com você é como se estivesse morta, entende? Credo, Amanda, digo que não, por quê? Te vejo a cada dia mais velho, mais calado” (HILST, 2006, p. 33-4). Já Amós vê a humana Amanda com compaixão (como Guxo vê as pessoas), mas também com desdém: “Tem, me olhando, um olhar estúpido e infantil” (HILST, 2006, p. 33).

Breve e esganiçada, estúpida e infantil, Amanda se assemelha à Rute de “frases pequenas de duvidosa transparência” (HILST, 2004, p. 45), com seu seio de menina. Ambas são infantilizadas – independentemente de suas idades – como o Ehud que “coça com o indicador a bochecha pálida, o mesmo gesto de menino” (HILST, 2001, p. 23). O desprezo hilstiano pelas crianças – do qual a menina narradora de *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) é uma perversa exceção – é

mobilizado para situar esses personagens no oposto da velhice essencial de Hillé, Amós e Tadeu.

A composição dos casais lembra a diferenciação formal que E. M. Forster estabelece entre personagens planos e redondos, em *Aspectos do romance* (FORSTER, 2005, p. 91). Rute, Ehud e Amanda pertenceriam à primeira categoria: caricaturais, eles se compõem mais pela repetição do que pelo desenvolvimento. Embora Rute, por exemplo, apareça várias vezes no texto, suas diferentes falas têm no refrão “Dispensso o motorista?” uma metonímia perfeita de seu ser. Como Forster diz, ao analisar um personagem plano que também se caracteriza por uma fala única, tal frase “[n]ão é a *idée fixe* dele, porque, nele, nada existe onde se possa fixar uma idéia. Ele é a idéia” (FORSTER, 2005, p. 92, grifos do autor). Seguindo essa linha de análise, Rute seria a própria ideia de conservação do corpo e de conservadorismo social expressa no conservante rítmico “Dispensso o motorista?”, que arrasta a personagem pelo texto sem permitir que ela tenha “muitas facetas, como qualquer ser humano” (FORSTER, 2005, p. 93).

Tadeu, Hillé e Amós, no esquema do escritor britânico, seriam os personagens redondos dos casais hilstianos. A diferença formal na sua composição (com múltiplas facetas expressas em múltiplas frases, diferentemente da monotonia bidimensional de Rute, por exemplo) acarretaria uma profundidade que corresponderia a uma mímese mais precisa, em que o personagem teria as características de “qualquer ser humano”. Antonio Candido, ao retomar a tipologia de E. M. Forster, remete-a à tipologia do também britânico Samuel Johnson, que, no século XVIII, diferenciou os “personagens de costumes” dos “personagens de natureza”: “As personagens de costumes são muito divertidas; mas podem ser mais bem compreendidas por um observador superficial do que as de natureza, nas quais é preciso ser capaz de mergulhar nos recessos do coração humano” (Samuel Johnson *apud* CANDIDO, 2002b, p. 61).

A diferenciação entre personagens “de costumes” ou “planos” e personagens “de natureza” ou “redondos” é igualmente uma diferenciação entre aqueles personagens que não são propriamente humanos, por serem caricatos, ridículos, cômicos, e aqueles que, dada a sua complexidade, são “como qualquer ser humano”: imprevisíveis, profundos e trágicos. Para Johnson e Forster, tais personagens seriam mais próximos do leitor – desde que este seja inquieto, complexo e sério: “Só as pessoas redondas foram feitas para atuar tragicamente por qualquer extensão de tempo, e só elas podem despertar em nós quaisquer sentimentos que não sejam o de humor e o de adequação” (FORSTER, 2005, p. 96).

Em certo sentido, esse é outro dos esquemas desenvolvidos na prosa de ficção de Hilda Hilst, em que a associação entre trágico e profundo se dá também lexicalmente. A profundidade metafórica é evocada para descrever Tadeu, que “caminha dentro das coisas” (HILST, 2004, p. 33), que é “o funil mais fundo, o comprido buraco fervilhando de negras espirais de jade” (HILST, 2004,

p. 22). Mas ela também assume uma função na mímese quando, por exemplo, Hillé é alocada no vão da escada ou mesmo no interior escuro de sua casa, em oposição aos seus vizinhos, caipiras permanentemente conversando banalidades no espaço externo e diurno da vila.⁴ O diálogo da vizinhança (avessa às hostilidades da Senhora D) compõe personagens mais próximos dos tipos “planos” ou “de costumes”:

É uma sapa velha. Viu a pele pintada? É sarda. Ainda tem umas boas tetas. Credo, teta de sapa. Podemos botar fogo na casa durante a lua nova. Com as casas quase coladas? Dá-se um jeito, fogaréu que vai dar gosto. O Nonô metido a demo, a polícia, tu sabe que vive enfiando prego no cu do gato, pois é, o Nonô se mijô quando viu a caretona dela na janela. Casa da porca. Olhe, eu tive um porco que era um ouro, era um porco de bem, macio, gordo como poucos, atendia pelo nome de Nhenhen, foi ficando tão gordo tão macio tão delicadeza, que foi servido só de sobremesa. Olha, eu comi outro dia uma carne, o sangue na tigela era sangue grosso, uma beleza, a Lazineira se lambuzava toda, passava até no rosto, ficou corada como imagem da virgem, uma vez tinha uma lá na minha cidade, comemos tanto que o umbigo ficou esticado, depois foi duro pra durmi, tive que durmi de lado, e pra metê, meu chapa, nem se fala, eu e a Lazineira, dois bumbo se batendo (HILST, 2001, p. 40-41)

As falas não individualizadas criam um diálogo em forma de burburinho: não sabemos precisar quantas pessoas estão conversando. Mas sabemos que todas essas pessoas são xucas – a um só tempo ignorantes e abrutalhadas. Suas falas deslizam entre a lascívia e a crueldade, frequentemente unindo as duas, como na orgia de sangue com Lazineira. O tratamento dado aos bichos, aliás, é um ponto determinante de contraste com o carinho que Hillé dedica à machucada Senhora P, tanto nos gatos torturados por Nonô quanto no fim do delicado porco Nhenhen, cujo destino foi ser servido de sobremesa. Nenhuma delicadeza sobrevive aos vizinhos da Senhora D, que entre os causos contados ainda fazem planos para assassiná-la e destruir sua casa.

Mas a comicidade brutal dessas vozes não é totalmente desprovida dos “recessos do coração humano”, como diria Johnson. É o que vemos na continuação do diálogo transcrito acima:

[...] dois bumbo se batendo, sabe Antonão, a vida é tão cheia de tranquera, porca sapa velha, que se a gente não enche o bucho e não dá uns mergulho nos buraco das mulhé, vezenquando uns murro numas gente, cuspidas escarradas, uma paulada no cachorro, esses descanso, se a gente não faz isso Antonão, a vida fica triste. é, tá certo, isso de comer e de meter faz muito gosto, que coisa que tem mais na vida? que coisa? depois da morte os bicho, nem fumo pra pito, nem meteção nem nada, depois da morte aquela fome, aquela escuridão, tu acredita em alma de defunto, seu Tunico? besteira, o mundo tá muito voluído, não tem mais disso não. e Deus? olhe, isso é assunto de padre, de ministro, de político, é Deus todo dia dentro da boca, de

4 O contrário, como de costume, é válido para os cônjuges: Tadeu diz que as coisas que Rute toca “adquirem uma topografia banal inesperada” (HILST, 2004, p. 33); Ehud, quando volta de conversar com os vizinhos na vila, conversa com Hillé do alto da escada.

dia Deus, de noite a teta de uma, a pomba de outra, eles é que se regaleiam, viu?
(HILST, 2001, p. 41-42)

Os vizinhos se perguntam, como Hillé, sobre “isso de vida e morte” e também sentem a “ferida da vida”. A deles, no entanto, é rasa, não funda como a dela. Para eles, a investigação espiritual e intelectual é descartada, e a luxúria da maldade é remédio suficiente contra a tristeza da vida e suas “tranquera” – nomeadas, significativamente, como “porca sapa velha”, triplo e uno objeto de desprezo.

A fala iletrada estereotipada dos vizinhos alinha-se a uma tradição satírica que Antonio Candido, ao examinar a obra de Coelho Neto, condena da seguinte forma:

Quando [...] marca o desvio da norma no homem rural pobre, o escritor dá ao nível fônico um aspecto quase teratológico, que contamina todo o discurso e situa o emissor como um ser à parte, um espetáculo pitoresco [...], feito para contemplação ou divertimento do homem culto, que deste modo se sente confirmado na sua superioridade. (CANDIDO, 2002a, p. 90)

O etos algo aristocrático de Hilda Hilst talvez pudesse sofrer, por meio dessa denúncia do elitismo de Coelho Neto, também uma condenação; mas, se o “espetáculo pitoresco” do nível fônico do “homem rural” é risível, não é menos condenável na obra da autora a postura do “homem culto” que igualmente rejeita o mistério da vida e a contemplação apaixonada dos bichos. Hillé esbraveja:

um dia me disseram: as suas obsessões metafísicas não nos interessam, senhora D, vamos falar do homem aqui agora. que inteligentes essas pessoas, que modernas, que grande cu aceso diante dos movietones, notícias quentinhas, torpes, dois ou três modernos controlando o mundo, o ouro saindo pelos desodorizados buracos, logorreia vibrante moderníssima, que descontração, um cruzar de pernas tão à vontade diante do vídeo, alma chiii morte chiii, falemos do aqui agora. (HILST, 2001, p. 26)

Tão rasos quanto os “buraco das mulhé” em que o vizinho bruto mergulha para esquecer seus problemas são os “desodorizados buracos” das pessoas modernas e inteligentes. A profundidade de Hillé, então, não está exatamente na percepção crua do corpo, nem no exercício de uma intelectualidade que se satisfaz em si mesma ou que se orienta por uma pretensa funcionalidade social. Suas perguntas abrem uma fenda entre esses dois extremos chapados que, representados por duas modalidades planas de personagem, atuam como contraste para que sua profundidade seja um construto mimético, tanto quanto é um imperativo ético.

Se a profundidade se delineia em contraste com o que é raso, e se é característica da primeira ser surpreendente e do segundo ser previsível, então a leitura comparada dos personagens supostamente profundos de Hilda Hilst coloca um problema no uso dessas metáforas espaciais para continuar descrevendo a composição mimética dos seres humanos no texto hilstiano. Isso porque Hillé, Amós e Tadeu, quando postos lado a lado, se mostram bastante parecidos e, portanto, previsíveis.

A semelhança de suas posições nos respectivos enredos já foi apontada, mas podemos resumir alguns de seus principais pontos de convergência. Todos os três estão cercados de pessoas (em especial os cônjuges antagonistas) que tentam dissuadi-los de suas atividades improdutivas e que ridicularizam suas ambições metafísicas. Em algum momento, eles se deparam com algum animal doméstico cujo corpo frágil lhes serve de símbolo de seu próprio sentimento de desamparo e solidão. Os três, enfim, encaram o avançado de suas idades como um momento crucial de decisão entre uma vida conforme às regras sociais idiotizantes ou o arranque final da busca por algo mais essencial, mais verdadeiro e, por isso, necessariamente disruptivo. Essa dúvida, obviamente, já está respondida pela representação bastante pejorativa dos demais personagens, assim como pela postura antissocial de Hillé, Amós e Tadeu.

É verdade que a narrativa deste último termina suspensa com relação à escolha que ele deve fazer. Um espaço em branco, do tamanho de uma linha, separa a longa vertigem verborrágica do personagem, que se estendia ininterrupta por algumas páginas, da última frase que fecha “Tadeu (da razão)”: “Então, Tadeu, dispenso o motorista?” (HILST, 2004, p. 54). Dos três textos analisados até aqui, a história do executivo e de sua esposa é a única que não compõe um volume tipográfico uno, fazendo parte, como já observado, do livro *Tu não te moves de ti* com outras duas narrativas – que, por limitações de espaço na dissertação e de tempo na pesquisa de mestrado, não serão analisadas. Além disso, “Matamoros (da fantasia)” e “Axelrod (da proporção)” guardam suas próprias relações com outros textos hilstianos – e com o próprio “Tadeu (da razão)” –, que, embora exigissem outros caminhos analíticos, nos trariam a esta mesma percepção: em geral, os textos de ficção de Hilda Hilst possuem não só semelhanças no que diz respeito a enredos e construções de personagens, mas também – e talvez principalmente – no que diz respeito ao estilo da autora. Esse é, enfim, o ponto de menor contraste quando analisamos, lado a lado, as composições que são Hillé, Amós e Tadeu.

O fato é destacado por Alcir Pécora ao considerar o conjunto da produção de Hilda Hilst.

Para o crítico, a “predominância do ritmo elocutivo sobre a sequência narrativa é uma questão literária importante a ser pensada na obra hilstiana” (PÉCORA, 2010, p. 11). Na nota introdutória à edição de *Kadosh* pela editora Globo, Alcir Pécora chega mesmo a afirmar que, na ficção da autora, “personagens e histórias [...] são circunstâncias manifestamente secundárias, que apenas existem como atributos incidentais de uma forma de vida intelectual que os ultrapassa” (PÉCORA, 2002, p. 12). Os personagens centrais, altamente intelectualizados e eruditos, que articulam conceitos enquanto citam títulos de livros e nomes de filósofos, por certo dão essa faceta ensaística à ficção de Hilda Hilst. Assim, quando Ehud importuna Hillé com seus pedidos de sexo e de café, ela se esquivava das investidas do marido dizendo:

[...] olhe espere, queria tanto te falar, não, não faz agora, Ehud, por favor, queria te falar, te falar da morte de Ivan Ilitch, da solidão desse homem, desses nada do dia a dia que vão consumindo a melhor parte de nós, queria te falar do fardo quando envelhecemos, do desaparecimento, dessa coisa que não existe mas é crua, é viva, o Tempo. (HILST, 2001, p. 18)

A narrativa do encontro dos cônjuges é interrompida pela remissão à novela de Liev Tolstói, mas esta não é trazida à baila em sua condição de ficção formada por imagens e histórias, e sim pelos problemas existenciais que evoca – a solidão, os nada, o Tempo, a morte, o envelhecimento. Em outro momento, Hillé desliza do diálogo com o marido para uma imprecisão contra Deus e, desta, para uma dissertação sobre a condição humana que, do ponto de vista do Porco-Menino, retoma de modo enfático os temas antes evocados pela lembrança de Ivan Ilitch:

você vai achar, Hillé, seja o que for que você procura.
como é que você sabe?
porque nada nem ninguém aguenta ser assim perseguido
o que é Derrelição, Ehud?
vem, vamos procurar juntos, Derrelição Derrelição, aqui está: do latim, derelictione, Abandono, é isso, Desamparo, Abandono. Por quê?
porque hoje li essa palavra e fiquei triste
triste? mesmo não sabendo o que queria dizer? DERRELIÇÃO. não, não parece triste, talvez porque as duas primeiras sílabas lembrem derrota, e lição é sempre muito chato. não, não é triste, é até bonita. Desamparo, Abandono, assim é que nos deixaste. Porco-Menino, menino-porco, tu alhures algures acolá lá longe no alto aliors, no fundo cavucando, inventando sofisticadas maquinarias de carne, gozando o teu lazer: que o homem tenha um cérebro sim, mas que nunca alcance, que sinta amor sim mas nunca fique pleno, que intua sim meu existir mas que jamais conheça a raiz do meu mais ínfimo gesto, que 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.

Amós e Tadeu compartilham com Hillé o intelecto angustiado; mas, além disso, o “ritmo elocutivo” (como diz Pécora) dos três é bastante parecido, com a sintaxe truncada, a irrupção de imagens inesperadas e que formam oximoros com palavras baixas e palavras elevadas, a estrutura dialógica. Esta última, enfim, talvez forneça um modo mais certo de situar os personagens hilstianos do que o esquema binário de Johnson e Forster.

Como vimos, embora o binarismo seja estrutural nos textos aqui analisados, ele o é apenas até certo ponto, restrito basicamente a uma espécie de macroestrutura da narrativa, isto é, ao espelhamento entre a composição dos caracteres dos casais e o conflito interno dos personagens centrais. O surgimento de outras figuras (bichos e pessoas) ao longo dos textos não chega a anular esse dualismo primeiro, mas estiliza-o, formando dualismos múltiplos ou adicionando variantes que interrompem a previsibilidade do desenvolvimento ficcional baseado no antagonismo dos casais.

É também o surgimento desses inúmeros outros personagens que confirma na prosa de Hilda Hilst um dialogismo específico. A ficção da autora raramente segue as regras tradicionais da organização textual de diálogos (com falas que se perfazem e se alternam por meio de marcações gráficas como a caixa-alta e o travessão). Como pode ser observado em alguns dos trechos citados, a alternância de falas e o jogo de perguntas e respostas entre personagens não parece possuir nenhuma organização preestabelecida ou que se vá estabelecendo ao longo do texto.⁵

A indistinção textual é concomitante a uma indistinção dos indivíduos. Como vimos no burburinho dos vizinhos de Hillé, às vezes o próprio número de falantes em um diálogo é indefinível. O mesmo ocorre com a atribuição que se pode fazer às falas que se sucedem sem distinção: a quem elas pertencem? O último trecho de *A obscena senhora D* citado acima exemplifica essa confusão típica do texto hilstiano: a alternância de linhas e a menção dos nomes dos interlocutores nos deixam claro, em princípio, que Hillé e Ehud conversam, e quem diz o quê. Contudo, no parágrafo que começa com “triste?”, deixa de haver quebra de linhas e, embora intuamos que o diálogo entre os dois continue, não sabemos mais, exatamente, quem está falando. Quando a segunda pessoa deixa de ser Ehud e se torna o Porco-Menino, o contexto da obra nos devolve à certeza de que quem está falando é Hillé, mas já não sabemos se Ehud ainda está presente, ou mesmo se, após os dois-pontos, a longa enumeração das mazelas da condição humana é

5 Os diálogos típicos dos romances de José Saramago, por exemplo, apesar de não utilizarem quebras de linha ou travessões, estabelecem um ritmo visual por meio da caixa-alta. Assim, embora incomuns do ponto de vista da gramática normativa, a estabilidade formal dos diálogos os torna previsíveis após algumas páginas, como se o texto alfabetizasse seu leitor numa nova norma. Os diálogos instáveis de Hilda Hilst, ao que parece, não adotam norma alguma.

atribuível à Senhora D, se se trata de maldição vinda da própria boca de Deus ou, ainda, se é o texto que, assumindo uma impessoalidade irresolvível – “como se o narrador fosse falado pelo discurso, que toma a palavra” (SANTOS, 2010, p. 75) –, encena a fratura existencial que atribui ao ser humano. Alcir Pécora utiliza a palavra “fluxo”, título do primeiro texto de ficção publicado pela autora (no volume *Fluxo-Floema*, de 1970), para definir esse ritmo:

A rigor, o fluxo hilstiano não se pode dizer “de consciência”, ou mesmo se entender como “drama de consciência”, como aproximadamente empreguei a expressão. De maneira mais particular, talvez se pudesse argumentar, como fiz anteriormente, que o fluxo prepara uma possessão na qual o narrador, fazendo-se de cavalo, é montado por entes pouco definidos, aparentados entre si, incapazes de conhecer a causa ou o sentido de sua coexistência múltipla e dolorosa no ofício da escrita. (PÉCORA, 2010, p. 13-4)

A menção corrigida ao “drama de consciência”, assim como a sugestão de que o texto de Hilst seja uma espécie de terreiro, continuam a argumentação do crítico sobre os narradores hilstianos – que, para Pécora, se articulam “ao que se poderia chamar de ‘cena’ ou até de ‘cenário’ do fluxo”, onde eles “variam, alternam-se ou metamorfoseiam-se com muita rapidez, de modo que, se já não os diferenciava o estilo, menos ainda os assinala algum caráter distintivo” (PÉCORA, 2010, p. 13).

Novamente, a metamorfose aparece no texto hilstiano, mas aqui ela é identificada como movimento discursivo, e não como horizonte lógico (como no contato de Hillé com a porca) ou como acontecimento ficcional (como na metamorfose física de “O unicórnio”, mencionada no começo deste capítulo). Para Pécora, a sucessão anárquica dos personagens é ela própria uma metamorfose que pode ser descrita com mais precisão se a situarmos formalmente no âmbito da experiência mística (o cavalo do candomblé) e do jogo teatral (os narradores alocados numa cena). Com essa leitura, o crítico desloca a prosa de ficção hilstiana do terreno estrito da tradição épica ou romanesca para o terreno conjunto da tradição teatral e do sagrado – conjunção que é frisada por Anatol Rosenfeld em seu curso de teatro de 1968 (cujas anotações, registradas por Neusa Martins, foram editadas e publicadas em livro em 2009), ao evocar a origem dionisíaca do teatro ocidental e aproximá-la (como, de outro modo, faz Pécora) à cena do candomblé:

No candomblé baiano, com seus atabaques batendo, as filhas de santo cantando e dançando, contorcendo-se, o deus baixa, entra nelas. São retiradas para a camarinha, paramentadas com as vestes sagradas e voltam com o orixá presente. Têm, então, força curativa, de fertilização. [...] O mesmo acontecia na Grécia de Dionísio. Enquanto os crentes cantavam e dançavam, na bacanal dionisíaca, espicando a carne com agulhas, fazendo jorrar o sangue, comendo a carne abatida do touro – animal sagrado que representava Dionísio em um de seus

disfarces, pois Dionísio era todo disfarce, adotando também a aparência de bode, de cabra, de outros animais –, quando os crentes participavam dessas bacanais, encontravam a metamorfose no prazer orgiástico, transformavam-se no deus. (ROSENFELD, 2009, p. 24-25)

Deus, agora, entra na dança (e na orgia) da metamorfose, e o disfarce dionisíaco do touro, do bode e da cabra parece conversar diretamente com a máscara de porco vestida pelo Deus de *A obscena senhora D*. E se, por um lado, a dança coletiva, alegre e orgiástica das bacantes e das filhas de santo tem pouco a ver com a solidão angustiada e altamente intelectualizada dos personagens centrais hilstianos, por outro lado o texto da autora se liga à experiência do sagrado por meio da teatralidade,⁶ que se dá por meio da encenação – como sugerido por Pécora –, mas também pelo uso constante da máscara no universo mimético da personagem:

Casa da Porca, assim chamam agora a minha casa, fiquei mulher desse Porco-Menino Construtor do Mundo, abro a janela nuns urros compassados, espalho roucos palavrões, giro as órbitas atrás da máscara, não lhes falei que recorto uns ovais feitos de estopa, ajusto-os na cara e desenho sobancelhas negras, olhos, bocas brancas abertas? Há máscaras de focinhez e espinhos amarelos (canudos de papelão, pintados pregos), há uma máscara de ferrugem e esterco, a boca cheia de dentes, há uma desastrada lembrança de mim mesma, alguém-mulher querendo compreender a penumbra, a crueldade – quadrados negros pontilhados de negro – alguém-mulher caminhando levíssima entre as gentes, olhando fixamente as caras, detendo-se no aquoso das córneas, no maldito brilho (HILST, 2001, p. 20-21)

No vão da escada, com restos, a mulher fabrica artesanalmente máscaras que veste para se apresentar pela janela, que lhe serve de palco para assustar e irritar a plateia involuntária de vizinhos.

Anatol Rosenfeld diz que, no teatro, “mascarar-se é uma revelação”: ao se disfarçar, o ator camufla suas particularidades para, assim, representar “algo de essencial da condição humana” (ROSENFELD, 2009, p. 30). Esse essencial humano conecta-se, por meio da narrativa originária dionisíaca, ao divino, uma vez que, nas festas gregas, “[a] máscara significava a presença de deus” e a metamorfose operada por ela levava a um “estado de fusão mística”, uma “fusão com o ser superior”. “É preciso revelar o mistério do ser humano e apagar o ser fictício. [...] Na máscara está a verdade” (ROSENFELD, 2009, p. 24-25).

A equivalência entre máscara e verdade é apontada também por Dario Fo, que atribui à máscara “o impedimento de toda e qualquer mistificação”, uma vez que ela “elimina o elemento fundamental que exprime toda mistificação, qual seja, o rosto, com toda a sua gama de expressões,

6 Anatol Rosenfeld, no prefácio à primeira edição de *Fluxo-Floema*, foi talvez o primeiro crítico a apontar a “mistura de gêneros literários” que, com o lançamento do primeiro livro em prosa de Hilst (após vinte anos de produção poética e uma produção intensa de peças teatrais no fim dos anos 1960), passaria a ser procedimento recorrente na obra da autora (SANTOS, 2010, p. 9).

capaz de serem articuladas com grande desenvoltura” (FO, 2004, p. 64-65). Para Hillé, a máscara é uma maneira de mostrar-se e, portanto, de não reproduzir a hipocrisia e o engodo que vê nos olhos dos homens. “Não pactuo com as gentes, com o mundo”, ela diz. E imagina:

[...] e se eu costurasse máscaras de seda, ajustadas, elegantes, por exemplo, se eu estivesse serena sairia com a máscara da serenidade, leve, pequenas pinceladas, um meio sorriso, todos os que estivessem serenos usariam a mesma máscara, máscaras de ódio, de não disponibilidade, máscaras de luto, máscaras do não pacto, não seria preciso perguntar vai bem como vai etc., tudo estaria na cara (HILST, 2001, p. 24-25)

Essa hipótese redentora, no entanto, não se realiza, assim como não podemos dizer que as máscaras de Hillé sirvam a uma “fusão com o ser superior”, como quer Rosenfeld. Antes, elas parecem materializar o estilhaçamento identitário elaborado pela personagem:

Duas Hillé, uma tua senhora D, dois Ehud, um o que se mostrava nos cotidianos, leveza e carranquez, outro um Ehud de mim, sonhado, ou eras tu mesmo aquele que eu queria, sóbrio, os passos largos, lentidões, e uma Hillé lagamar, escura, presa à Terra, outra Hillé nubívaga, frescor e molhamento, e entre as duas uma outra que se fazia o instante, eterna, oniparente (HILST, 2001, p. 55)

Vale lembrar Georges Bataille, para quem a máscara concretiza a “obscura encarnação do caos” que interrompe o “mundo claro e confortável” – mundo que nós humanizamos “ao tornar suas formas previsíveis” (BATAILLE, 1970, p. 403, tradução minha). Eliane Robert Moraes, lendo Bataille, faz uma afirmação que poderia servir muito bem para a nossa leitura de *A obscena senhora D*: “As máscaras presentificam as incansáveis interrogações da humanidade” (MORAES, 2002, p. 171).

Dario Fo (2004, p. 31) comenta que, na *commedia dell'arte*, o termo “máscara” chegou a ser usado como sinônimo de personagens e tipos. Talvez possamos usar esse mesmo expediente lexical para explorar a ficção de Hilda Hilst.

Se extrapolarmos o uso da máscara do universo mimético de *A obscena senhora D* para o universo autoral hilstiano, poderemos imaginar uma máscara sob as que Hillé veste para se apresentar à vizinhança. Seria aquela do narrador cavalo e cínico, usada também por Amós e Tadeu, expressa na voz que perpassa os textos habitados por esses personagens. Cabe dizer que, ao analisar

o uso da máscara no teatro, Dario Fo não disserta apenas sobre sua simbologia, mas também sobre sua estrutura, sua forma, observando, por exemplo, a função que a ela tem sobre a voz do ator:

A boca [da máscara] sugere um megafone, estratégia que, logicamente, amplifica a voz. Não devemos nos esquecer da vastidão do teatro grego, com capacidade para receber até vinte mil espectadores. A voz é projetada e amplificada devido à forma de funil da boca escancarada. Todas as máscaras são fabricadas de maneira que cada forma em seu interior possa contribuir, por meio das cavidades (externamente, revelando-se como protuberâncias), para produzir vibrações sonoras particulares e variadas. [...] Cada máscara é um instrumento musical que possui sua particular caixa de ressonância. Por meio de diferentes estratégias, é possível se obter uma vasta gama de tonalidades, do falsete à emissão sibilante, e vinculá-las, naturalmente, a tipos físicos diversos, do *Zanni* a *Pulcinella*. (FO, 2004, p. 44-45)

No verbete correspondente do *Dicionário de teatro*, de Patrice Pavis, sublinha-se outra função da máscara – além de projetar a voz, ela amplifica o corpo do ator:

Escondendo-se o rosto, renuncia-se voluntariamente à expressão psicológica, a qual em geral fornece a maior massa de informações, muitas vezes bastante precisas, ao espectador. O ator é obrigado a compensar esta perda de sentido e esta falta de identificação por um dispêndio corporal considerável. O corpo traduz a interioridade da personagem de maneira muito amplificada, exagerando cada gesto: a teatralidade e a espacialização do corpo saem daí consideravelmente reforçadas. A oposição entre um rosto neutralizado e um corpo em perpétuo movimento é uma das consequências estéticas essenciais do porte da máscara. (PAVIS, 1999, p. 234)

Assim, a máscara teatral fabrica, por meio da modulação da voz e da obrigação do corpo, um personagem próprio, ao qual o ator se vê compelido a corresponder e que pode habitar em diferentes peças. A velhice, nesse sentido, pode ser compreendida como uma máscara à espera de atores. O rosto enrugado, cheio de vincos e dobras, é, aliás, uma das máscaras mais antigas da tradição grega – presente, segundo o historiador Georges Minois, nas mascaradas espartanas que eram feitas como ritos de passagem para a vida adulta, em que se usavam “máscaras de sátiros, de velhas desdentadas, de faces disformes e monstruosas”, de modo a evidenciar o que os adultos deveriam evitar, “rejeitando essas caricaturas pelo riso” (MINOIS, 2003, p. 32).

Essa dimensão caricatural e ridícula da velhice é o que faz, para Simone de Beauvoir, com que a identidade de uma pessoa se transforme no momento em que ela incorpora o envelhecimento: “pensar-me velha é pensar-me outra”, diz ela. E completa: “Porque a espécie humana é aquela em que as mudanças devidas aos anos são mais espetaculares. Os animais se consomem, se descarnam, se debilitam, não se metamorfoseiam. Nós, sim” (BEAUVOIR, 2011, p. 11, tradução minha).

Em Hilda Hilst, como vimos, o “pensar-se outro” potencializa o ser, e daí podemos inferir que o estilhamento identitário performado e tematizado por seus protagonistas tem como fim

reforçar a verdade elocutiva que a máscara, ocultando, amplia e evidencia. Um vizinho de Hillé a vê um dia aparecer na janela “sem máscara, com a cara dela mesma, toda amarfanhada” (HILST, 2001, p. 73). O amarfanhado que é, simultaneamente, “cara dela mesma” e modelo de máscara faz a velhice ser a situação mais ajustada à voz predominante que a ficção da autora projeta.

No entanto, como vimos, não se trata de qualquer velhice – apenas da que veste a máscara de desassossego usada por Hillé, Amós e Tadeu, fundamentalmente diferente da máscara rasa vestida por Ehud, Amanda e Rute; mas também da máscara de velhice solar usada na casa de Heredera; da máscara de ignorância cruel usada pelos vizinhos de Hillé; da máscara de bicho opaco e ferido usada pela Senhora P, por Ronquinha e por Guxo. Talvez essa mascarada de personagens típicos, repetitivos e sobrepostos abra para a profundidade dos textos, formando uma fenda entre esquematismo e complexidade que funciona como um dos catalisadores da ficção de Hilda Hilst.

CONTORNANDO UM VAZIO

Sobre ocos e buracos

A praia está deserta, exceto por aquele que faz essa constatação. Pescadores vão e vêm, caranguejos andam de lado, um velho solitário fala com as pessoas – que passam, que o visitam, que não existem. É possível que sua fala não alcance os sons da boca e, a ouvidos alheios, pareça silêncio. Fundamentalmente, ele monologa, esteja sozinho ou acompanhado. O mar e a areia são suas plateias.

Em *Com os meus olhos de cão*, a cena aparece brevemente e num momento decisivo: na penúltima página, devidamente caninizado, é à praia que Amós chega para morrer:

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

Chegando ao limite da humanidade, Amós chega igualmente ao limite da vida. Georges Bataille diz: “É somente nos limites do humano que aparece a transcendência das coisas em relação à consciência (ou da consciência em relação às coisas)” (BATAILLE, 2016, p. 27). Para Amós, os limiares se multiplicam, pois ele está também no fim da narração e do chão em que pisa. Os limites do chão são dois: à frente, o mar que não se nomeia ou se conhece, apenas vislumbrado; acima, a névoa atingível apenas pelo sobrevoos do espírito. Ambos são inacessíveis ao “ser de miséria” abandonado na areia. No ensaio *A vida descalço*, de Alan Pauls, a praia é caracterizada ainda por outro limite – o da representação:

[...] a praia é um território *livre de imagens*. Todo seu sex appeal – e também sua invejável capacidade de alienar – repousa nessa espécie de castidade icônica, que as paisagens marítimas só compartilham, creio, com um de seus dois precursores naturais: os desertos. (O outro precursor é a ilha.) (PAULS, 2013, p. 9, grifo do autor)

Na novela “O oco” (1973), a “castidade icônica” da praia contrasta com a torrente tagarela de lembranças e reflexões despejadas por um velho que não tem nome e que não se lembra como nem quando chegou aonde está. A areia e o mar não guardam pegadas, deixando-o preso num tempo amplo, sem vestígio de linearidade. Seu discurso começa com um “agora” do qual é difícil sair:

Agora que estou sem Deus posso me coçar com mais tranquilidade. Antes, antes era muito difícil, ia me coçar e pensava NÃO DÁ TEMPO HÁ INFINITAS TAREFAS PARA REFAZER, pensava outras coisas também, mas a que me doía mais era NÃO DÁ TEMPO e outra A MATÉRIA DO TEMPO SE ESGOTA, DEUS ME VÊ. Agora que tudo isso acabou me esparramo na areia e coço coço minhas ressequidas canelas. Há quanto tempo estou aqui? Já não sei. (HILST, 2002, p. 129)

Um menino também sem nome, que traz comida e pomada de vez em quando, lhe diz: “porra, velho, você nunca vai se mexer?” (HILST, 2002, p. 134). O velho gosta de ouvir essa pergunta e por isso mesmo só se mexe quando ninguém está olhando:

Ontem fui até a beirada, o mar estava calmo, cheguei a pensar num banho, depois passou um barco, fiquei olhando e me esqueci do banho, [...] Há sempre um marco indicando até onde se pode ir, uma estaca, uma cerca, e nós vemos o marco mas não adianta, é só depois do marco da estaca da cerca que dá vontade de continuar, não me lembro de ter avançado, não me lembro de ter transposto, mas me parece lógico que seja assim, isso da vontade (HILST, 2002, p. 134)

Ele se move pouco, e mexer-se dentro dos limites do possível é o mesmo que não se mexer. Diferentemente do que ocorre em *Com os meus olhos de cão*, em “O oco” a praia não é o ponto de chegada de uma narrativa que passou por cenários diversos, mas o único lugar que existe. É nesse limiar em modorra que o velho se fixa. De certo modo, ele se mimetiza ao cenário inanimado: como as águas e as areias, o velho vai e vem, mas nunca sai do lugar.

O minimalismo plástico da praia, diz Alan Pauls, faz dela um território sem tempo, talvez mais precisamente sem tempo histórico. Areia e mar dão a impressão, para o escritor argentino, de uma geografia em branco, próxima do que foi o mundo antes da ação humana ou do que ele será depois que estivermos extintos:

Porque a praia, espaço escatológico por excelência, reúne em sua fisionomia de *tabula rasa* os valores de uma era primitiva, anterior à história, e todos os traços de um cenário póstumo, que uma catástrofe natural ou o impacto de uma força aniquiladora teriam reduzido ao mais elementar: uma paisagem de restos e escombros microscópicos. A praia é ao mesmo tempo o que esteve antes e o que veio depois, o princípio e o fim, o ainda intacto e o já arrasado, a promessa e a nostalgia. (PAULS, 2013, p. 26)

O velho de “O oco”, destacado do compromisso com o tempo, também pode ser visto como simultaneamente póstumo e primordial.

O tempo não terá qualquer coisa a ver comigo, acho que com ninguém o tempo tem coisa alguma a ver, diz-se que o tempo passa e por isso as coisas se corrompem mas não é não, não é não, se as coisas se corrompem é porque há nas coisas um pré-existir já corrompido. Então quando eu dizia, disse não foi? que a matéria do tempo se esgota, não estava dizendo a verdade. Talvez não meditasse o suficiente. Devo meditar agora. A matéria do tempo sempre esteve aí onde está, presente. E eu? Vamos pensar outra vez: o tempo é como se fosse uma pedra incorruptível. A pedra sempre esteve ali. Eu vou andando e passando frente à pedra, estou na primeira reentrância, estou na segunda, na terceira, de repente estou passando pela última reentrância da pedra, agora sim atravessei a pedra em toda a sua extensão, deixo de existir mas a pedra continua lá, onde sempre esteve. E apesar, apesar da existência incorruptível dessa pedra, sinto que alguma coisa flui, e a fluidez dessa coisa me assusta, sou cada vez mais O PASSADO, sou cada vez menos O PRESENTE, e o meu futuro está cada vez mais perto de um passado. Não se exaltem, tudo isso é para mesa redonda, não é a última palavra, podem crer. Esgravato um pouco. Isto vai demorar, vai levar tempo. É como se diz sempre: isto leva tempo, velho. E daqui a pouco já passou. (HILST, 2002, p. 156-157)

Praia e velho possuem uma relação de não adesão com o tempo comum. Mas, apesar das semelhanças que possamos traçar entre os textos de Pauls e de Hilst, este não circunscreve conceitualmente seus elementos. A intemporalidade se imiscui nele, dissolvendo a argumentação lógica, e o discurso do velho, assim como seu corpo, realiza movimentos que se revelam imóveis: sua tagarelice diz e desdiz sem compromisso de coerência. Ele esgravata – isto é, cisca, cavuca, remexe, busca, coça – e atravessa as afirmações do mesmo modo que atravessa o tempo (cuja matéria, afinal, não se esgota como o personagem havia anunciado nas primeiras linhas). As palavras vão ficando pelo caminho e a palavra conclusiva, derradeira, não chega.

Isso torna difícil, se não impossível, a tarefa de abstrair uma afirmação estável de “O oco” sobre qualquer assunto que seja. Na nota introdutória à edição de 2002 de *Kadosh*, livro que contém a novela, Alcir Pécora defende:

Acho justo destacar aqui o tópico da inteligência, pois a literatura de Hilda Hilst é, sobretudo, uma narrativa dramática da experiência pessoal de questões ou dúvidas que, aparentemente, transcendem a experiência e a possibilidade da narrativa,

cabendo mais à poesia ou ao ensaio filosófico e crítico. Por isso mesmo, personagens e histórias, nos textos de Hilda Hilst, são circunstâncias manifestamente secundárias, que apenas existem como atributos incidentais de uma forma de vida intelectual que os ultrapassa (PÉCORA, 2002, p. 12)

“O oco” parece corresponder à avaliação de Pécora. A novela quase não possui intervenções de personagens que não sejam o velho (cuja voz canaliza, por meio das lembranças do passado e da narração dos encontros do presente, as outras vozes que compõem o seu discurso). A mascarada típica dos textos analisados no capítulo anterior da dissertação dá lugar, aqui, a uma única máscara que monopoliza a peça inteira, modulando sutilmente a sua voz quando quer simular algum dialogismo. Sem outros personagens que achessem e interrompam o discurso, “O oco” tem na própria inconsistência argumentativa do velho seu fator de desestabilização, o que lhe confere o caráter ensaístico atribuído por Pécora. O pensamento do velho vagueia por diferentes temas, e dele talvez pudéssemos dizer o que Erich Auerbach afirma sobre o modo como Montaigne compôs seus ensaios:

Examina-se, deixa que as diferentes partes de seu espírito atuem livremente, apresenta-se a si mesmo. Sobre todos os temas formula suas próprias ideias, e estas são muitas vezes dubitativas e hesitantes. Mas o caminho que o leva à dubiedade e à hesitação foi aberto por ele mesmo; foi ele que formulou pela primeira vez o problema ou a combinação de problemas de tal ou qual modo. Sua independência despida de preconceitos é quase assustadora, e tão mais eficaz na medida em que não é objeto de sua vanglória. Diz o que lhe vem à cabeça, e então o põe de lado. (AUERBACH, 2010, p. 25)

O crítico sublinha a diferença entre a figura pública comedida de Montaigne quando “[e]m sociedade, junto aos outros”, e a ausência de moderação quando ele se encontra consigo mesmo, pensando: “Usos, costumes, leis e religiões desaparecem. Estou sozinho, a morte é certa. Não estou em casa, estou em viagem – não sei de onde venho nem para onde vou. O que possuo, o que me resta? Eu mesmo” (AUERBACH, 2010, p. 25).

O velho de “O oco” também está só, o que é um privilégio raro entre os povoados protagonistas hilstianos. A solidão dele não é apenas existencial, mas é uma solidão física, de fato. Sendo um dos poucos personagens que conseguem percorrer páginas e páginas sem que um par mais estúpido venha lhe incomodar, é curioso que sua solidão não garanta qualquer estabilidade intelectual ou identitária. Sem nome, sem memória e sem conclusão, o velho vagueia pelas páginas dispersando-se a si mesmo. Dubitativo e hesitante, ele vai se compondo como um ensaio de velho.

Nas representações da velhice, é recorrente o questionamento da estabilidade identitária do sujeito. A sugestão do envelhecimento como uma metamorfose (BEAUVOIR, 2011, p. 11) está presente na tradição europeia desde pelo menos o século XIV, quando se passou a elaborar esquemas pictóricos em que a vida humana era representada em fases distintas, excludentes entre si. Retratando o envelhecimento de uma mesma figura genérica, esses desenhos mostram (numa fila contínua, em quadros distintos ou sobre degraus de uma escada) “um homem ou mulher, com frequência das classes abastadas, sem preocupação aparente além de envelhecer, [que] vai da infância feliz à velhice saudável, alcançando um pico de prosperidade na meia-idade” (SHAHAR, 2005, p. 74, tradução minha).⁷ Variações desse esquema eram usadas nos mais diversos contextos – “científicos, médicos, didáticos, homiléticos e literários” – e foram dando forma à “identidade simbólica de cada fase da vida” (SHAHAR, 2005, p. 71, tradução minha).

Imagem 1: Gravura popular da primeira metade do século XIX, na França, reproduzindo o esquema das idades em degraus (apud FRANZ, 1978, p. 85).

⁷ Na antologia *The Oxford Book of Aging*, os organizadores afirmam que existem “duas metáforas primárias que todas as culturas usam para extrair sentido e ordem dos caóticos acontecimentos do período da vida humana: as fases da vida e a jornada da vida” (COLE; WINKLER, 1994, p. 13, tradução minha). A universalidade desses esquemas não é evocada pelo mais criterioso *A History of Old Age*, que traz diversos exemplos escritos e pictóricos dessas metáforas, relacionando-as especificamente a certa mentalidade europeia (THANE, 2005, p. 22).

Imagem 2: Hans Baldung Grien, *As sete idades da mulher* (1544) (apud SHAHAR, 2005, p. 77)

Reserva-se à velhice, na simbolização das identidades etárias, não apenas a proximidade, mas a similaridade com a morte. Na pintura de Hans Baldung Grien (imagem 2), a última figura encontra-se apagada, pálida, fantasmática, fora do abraço em que se envolvem as demais personagens. Utilizando ainda outro lugar-comum, o da velhice como uma segunda infância, o quadro projeta um paralelismo entre a velha-fantasma e o bebê do primeiro plano: ambos estão fora da fila de personagens em destaque, com a diferença de que o bebê está completo e sereno, enquanto a velha é apenas uma cabeça rancorosa distanciando-se de seus eus passados na direção de um céu azul e vazio que pode muito bem ser o prenúncio de um abismo.

Na peça *Do jeito que você gosta*, William Shakespeare também lista, como Baldung Grien, sete idades humanas,⁸ traçando um arco que vai da primeira à segunda infância:

O mundo é um palco e todos os homens e mulheres são na verdade atores: têm suas saídas e suas entradas e no decorrer da vida atuam em vários papéis, cada ato correspondendo a sete idades. Primeiro a criança, choramingando e regurgitando no colo da babá; depois o aluno contrariado, com sua pasta e seu rosto travesso matinal, arrastando-se como lesma para a escola; então o amante, suspirando como uma fornalha, entoando uma canção dolente em louvor dos cílios da amada; aí o soldado, cheio de juras estranhas e barba de leopardo, zeloso da sua honra, impetuoso e pronto para a briga, buscando a fama fugaz, nem que seja na boca do canhão; e depois o juiz, com a barriga bem forrada de frango, olhos severos e barba bem cuidada, cheio de ditos sábios e banalidades – e assim ele cumpre o seu papel; na sexta idade o cenário muda: magros pijamas, chinelos, óculos no nariz e bolsa a tiracolo, o vigor da mocidade já guardado – um mundo tão vasto para pernas tão fracas – sua voz máscula, retomando o balbuciar infantil, apita e chia ao falar; a última cena, que encerra esta história estranha e agitada, é a segunda infância e o mero esquecimento, sem dentes, sem olhos, sem sabor, sem nada. (SHASKESPEARE, 2011, p. 54-55)

A vida, uma comédia encenada no teatro do mundo, é composta de cenas que performam a irônica ascensão e queda de um *nonsense* ao outro. No primeiro *nonsense*, contudo, a absoluta dependência do personagem (que não faz outra coisa que não chorar e vomitar) encontra amparo nos braços da babá; no segundo, o que espera o personagem é apenas o “mero esquecimento” e a ausência, pontual e difusa, da potência do corpo, em que a falta progressiva de elementos singularizáveis desemboca na transcendente ausência de tudo (no original: *sans everything*), deixando a pessoa “sem nada”.

8 A quantia de fases em que a vida se divide varia bastante: “Desde o começo das línguas europeias, tem sido comum, embora inadequada para expressar a diversidade visível na realidade, uma divisão simples, em três partes, do período de vida: juventude, maturidade e velhice. Por sua vez, as ‘Idades do Homem’ se dividiram, em diferentes tempos e lugares, em algum ponto entre quatro e doze fases, e o começo da ‘velhice’ era localizado, mesmo na Grécia e na Roma antigas, com variações entre 49 e 70 anos. A maioria dos esquemas etários reconhecia uma divisão, dentro da velhice, entre uma fase ativa e mais jovem e outra, decrépita e derradeira. A versão moderna disso é a distinção sociológica entre a ‘velhice nova’ [*young old age*] e a ‘velhice velha’ [*old old age*] ou, como os franceses dizem, de modo mais elegante, entre a ‘terceira idade’ (que se segue à ‘primeira idade’ juvenil e à ‘segunda idade’ madura) e a última, ‘quarta idade’” (THANE, 2005, p. 22, tradução minha).

Hilda Hilst retoma essa tópica em “Agda”, primeiro texto de *Kadosh*. A personagem-título é uma mulher angustiada com o próprio envelhecimento e com a perda da beleza juvenil que sempre a caracterizou. Entre visitas ao médico, ao amante e às lembranças do próprio pai envelhecido, entre o burburinho da vizinhança, ela compõe um discurso vertiginoso, marcado pela dor da infixidez identitária.

O que é isso-eu? Porco jovem, porquinho rosado, aí eu pego cheia de doçuras digo porquinho tão bonito, seria bom ter um assim dentro de casa, depois grande porco estufado, aí não pego mais, digo bom para comer na festa de amanhã, na comemoração dos cem anos de depois de amanhã, no foguetório na foguetada na imensa fogueira e para juntar à fogaça de daqui a três dias, grande porco estufado te devoro. Assim isso-eu: nenê rosado te dou doçuras, me dás babas, mijadas, te amo, depois menina púbis delicado, te dou balas, botas, boró, te dou sorrisos, és toda lisa, dura, bocaxim, depois mulher, te dou boró outra vez para que me dê aquilo mesmo, te dou, me dás, depois velha bruaca, bocarela cala a boca, fedes amarelecida, não te dou, não me dás, ninguém te toca, te pergunto: o corpo-porco ainda é o teu? (HILST, 2002, p. 23-4)

O “isso-eu” e o “corpo-porco” formam uma unidade falha, cuja fratura se evidencia cada vez mais à medida que a personagem envelhece. No esquema suíno de “Agda”, a efemeridade da vida (já naturalmente destacada nos diagramas pictóricos pela visão de seu conjunto dividido em etapas e pela presença da morte como fiel da balança) é ainda marcada pela crueldade de um entorno social que, não vendo na velha nenhuma possibilidade positiva, reforça o tempo como um agente de violência. Nesse sentido, a velhice fornece um ponto de vista substancial para um problema recorrente na prosa de Hilst: o do descompasso de “sua metafísica do puro e do imaterial com o reino do perecível e do contingente que constitui a vida de todos nós” (MORAES, 1999, p. 117). Tendo em vista a recorrência dessa tópica, podemos dizer que o atrito do sujeito com seu próprio corpo parte de uma perspectiva da velhice mesmo quando o narrador de “O oco” não se refere especificamente à sua idade:

Acho melhor olhar a minha canela, se é que ela existe como eu penso. Está aqui, é minha, faz parte do meu corpo, mas se eu a visse distanciada, se eu a visse por lá, na beirada, diria que não é mais minha... afinal, tenho alguma coisa em comum com a minha canela? Com o meu próprio corpo? Com o corpo dos outros? (HILST, 2002, p. 136)

O corpo e sua finitude são o vórtice em torno do qual todas as perguntas giram, dispersando-se centrípetas.

Ai ai, a nudez das palavras. Despojá-las de tudo. De ambigüidades. A minha

própria nudez. Carrego ainda assim tantas coisas comigo. Gostaria de livrar-me? não ter um corpo? principalmente não ser um corpo? ou não? ser cada vez mais um corpo? ser cada vez mais o centro? o coração? Coração ôô, é a primeira vez que falo de ti? Onde é que eu sou mais eu? Seria preciso descobrir a fonte. A fonte, imaginaí. Eu que não consigo descobrir o caminho das formigas. Que retrocedo assim que vejo o capim alto. Quando eu estava dentro, dentro do ventre, sugava para mim o melhor. Aqui dentro do mar a mancha vermelha se expande, não sugo nada. Antes de ser eu fui outros, mil. Antes de ser eu, mil para que eu me fizesse. Como seria o 999? E o primeiro? Não Adão, o primeiro de mim, digo. O primeiro de fibra frágil, o primeiro cheio de vazio. Soprou no oco? Expeliu em vez de engolir? Quis a nudez das palavras e fez o contrário: vestiu-as. Eu sou aquele que é, o Homem disse. Eu sou aquele que não é, eu digo. O nu. Sem nada. O todo partido, partindo a palavra. O que vê o mar, o céu mas não vê nada. O cego. O que se faz presente pela ausência. O acrobata sobre os fios do tempo. (HILST, 2002, p. 185-186)

Aqui, novamente, personagem e cenário se fundem, incluindo desta vez as palavras e a identidade como aspectos de um problema amplo e insolúvel: a descoberta do “centro”, da “fonte”. Como vimos no capítulo anterior, o despojamento é um procedimento comum aos personagens hilstianos, que buscam retirar-se do convívio e das convenções sociais para encontrar uma verdade que pode ser sugerida como primordial, futura, transcendente. No trecho acima, a nudez aparece como mais um modo de busca da “fonte”; Alan Pauls localiza a praia como o cenário próprio desse procedimento:

A praia, como o deserto, é um espaço nu, e é esse despojamento radical – antes de um maior ou menor índice de primitivismo ou de “natureza” – que a distingue da selva ou de outros emblemas canônicos da virgindade. A diferença não é tanto natural como estética, ou até mesmo de regime de significação; que a praia – ou seja, um território essencialmente composto de mar, costa e areia – seja minimalista não significa que seja muda, nem mesmo que seja lacônica: a praia murmura e fala, só que nela fundo e figura, suporte e traço, parecem indistinguíveis, como se fossem feitos de um mesmo material e compartilhassem da mesma natureza, Fruto de uma ação imaterial, a que exercem sobre o mar e sobre a areia as forças do vento, do sol e das nuvens, os transtornos de luz, de forma e de cor, o aumento ou a diminuição do fluxo das ondas, as mudanças de direção no movimento da água e todos os signos típicos da praia têm algo de falsificado, certo caráter de ilusão óptica, como se aquilo que os produzisse não fosse algum agente externo, como o giz que traça a linha sobre o quadro-negro, e sim o próprio plano do mar ou da areia ao se dobrarem sobre si mesmos. (PAULS, 2013, p. 27)

O escritor argentino segue dizendo que a especificidade estética praiana resulta num “império do visível”: “não há fundos falsos onde se esconder nem margem para segredos. Os enigmas não cabem na lógica da praia” (PAULS, 2013, p. 27).

Considerada na leitura de “O oco”, essa fórmula estética pode nos levar a duas direções aparentemente opostas. Numa delas, o estilo ensaístico do texto parece de fato não esconder nada, e

passeamos por um discurso em que temas e imagens se abrem e se entregam sem zonas de sombra. A narrativa possui aquela “índole mutável e fluida” que Auerbach (2010, p. 15) vê em Montaigne – ou podemos dizer, em termos hilstianos, que ela se compõe em *fluxo*. Na outra direção, no entanto, nos deparamos com um caminho custoso, em que tudo se entrega justamente como enigma: a história é entrecortada, os personagens não se perfazem, as lembranças e os acontecimentos presentes se atropelam, se misturam, fazem sombra uns sobre os outros, o velho sequer tem nome. Esse caminho nega a visão panorâmica da praia nua e se assemelha mais à impureza que Pauls, em outro momento, também atribui ao cenário:

As praias mais puras nunca são mais puras que a areia que as constitui, e a areia pode ser qualquer coisa, menos pura. Está repleta de resíduos: restos de rochas, recifes, corais, ossos, conchas, valvas, caracóis, peixes, plâncton. [...] essa impureza ancestral, da qual um único de seus grãos, examinado em seu tamanho, forma, textura ou composição por um especialista em sedimentologia modernamente sagaz, permitiria reconstruir o local do qual procede e o tempo e os processos que o levaram até determinada costa [...] (PAULS, 2013, p. 25)

Ao longo de “O oco”, caminhamos simultaneamente nessas duas direções: a do aberto e a do fechado, a do excessivamente nítido e a do irremediavelmente imperscrutável. Talvez estejamos, afinal, andando em círculos.

Desde o título, “O oco” tensiona duas direções do olhar: é ao mesmo tempo objeto e antiobjeto; substantivo, mas abstrato; definido, mas indefinível. O velho tenta explicá-lo para o menino:

Olho para cima e dou grandes gargalhadas, o menino pergunta por que, digo dou gargalhadas porque lá em cima é oco. OCO? OCO? e arregala os olhos amarelos. Eu repito oco, sei que ele quer explicações, então falo bem devagar oco é uma coisa que não tem nada dentro, ele junta as mãos magras eu meto o meu dedo na concha da mão e digo OOOCO. Ele diz AH, e olha para cima. (HILST, 2002, p. 130).

Como explicar o vazio sem aludir à matéria que o envolve? O corpo é necessário para dar forma ao que não possui espessura, e o mesmo ocorre com as palavras. A repetição do *O* é um desenho da explicação: o redondo vazio da letra e sua possível vocalização (a boca aberta em círculo, demorada no som grave do primeiro fonema) concretizam a cutucada do velho no vácuo

formado pelas mãos magras do menino. Assim, o oco fica ilustrado em signo, som e forma (as três dimensões da palavra que os concretistas resumiram como verbivocovisual), mas também nos buracos do corpo – tanto aqueles que o constituem (como a boca) quanto aqueles que pode fabricar (a concha das mãos). Contudo, mesmo multiplamente concreto, o oco continua difícil de apreender, e não chega a ser definido conceitualmente pelo velho: por mais intelectual que seja o seu discurso, ele parece compreender o oco de modo tão sensorial quanto o menino.

“O oco me circunda”, diz, “é negro e ausente de pintinhas azuis” (HILST, 2002, p. 142). Essa definição complementa, negando-a, a demonstração anterior. Agora, o oco tem cor, ainda que seja uma cor de ausência. Falta-lhe uma estampa, mas por que especificamente essa, de pintinhas azuis? O oco continua sendo um lugar, como era dentro das mãos do menino; mas agora ele está fora, e por todo lado: circunda. Contraditório, onipresente, sem geral nem específico, o oco talvez esteja no âmbito do demonstrável, mas inapreensível; do sensório, mas fugidio. A sugestão do Deus ausente (“lá em cima é oco”) parece ser, a princípio, a conclusão no fundo do problema. Mas, como sempre, não existe uma palavra final, e o velho descarta rápido o que dessa impressão seja resposta definitiva: “Olhem, não associe Deus com essa coisa de cima, também nem tanto” (HILST, 2002, p. 130).

Como já vimos, nas primeiras linhas o velho fala de como o alívio de estar “sem Deus” abre espaço para alguma ação:

Agora que estou sem Deus posso me coçar com mais tranquilidade. Antes, antes era muito difícil, ia me coçar e pensava NÃO DÁ TEMPO HÁ INFINITAS TAREFAS PARA REFAZER, pensava outras coisas também, mas a que me doía mais era NÃO DÁ TEMPO e outra A MATÉRIA DO TEMPO SE ESGOTA, DEUS ME VÊ. Agora que tudo isso acabou me esparramo na areia e coço coço minhas ressequidas canelas. (HILST, 2002, p. 129)

Embora Deus esteja presente como ideia, sua ausência é constatada de antemão. O Ser se torna, assim, mais uma das máscaras de um vazio que, a exemplo d’Ele, está em todo lugar, não estando em lugar nenhum. O texto começa quando o eu ultrapassou o horizonte das expectativas, naufragando onde o excesso e a falta se irmanam, como na passagem dos diários de Kafka: “A partir de certo ponto não há mais retorno. É esse ponto que é preciso atingir” (*apud* BATAILLE, 2015, p. 162). Rosanne Bezerra de Araújo chama esse procedimento de “niilismo heróico”, definindo-o como o de uma “escrita que denuncia um mundo em ruínas, um mundo sem Deus, prestes a adentrar o nada, mas que mesmo assim aposta na vida”. Para a pesquisadora, em Hilst os “protagonistas tentam resistir o tempo todo como se o espaço de sua interioridade fosse inviolável. É através da reflexão e da autocrítica que o sujeito encontra a sua única possibilidade de se libertar”

(ARAÚJO, 2009, p. 225).

A hipótese de um espaço interior inviolável é aventada pelo velho, sendo logo posta em dúvida e esboçada em seu oposto: “Contorno o ovo. Apalpo-me com delicadeza. Nada mais surpreendente do que uma cabeça. Que proteção para os meus guardados, ainda bem, posso resistir às invasões do nada. Posso resistir? Eu mesmo já não estou nesse nada, pântano do abismo?” (HILST, 2002, p. 139). “Ovo” e “cabeça” são complementares, pedaços lexicais daquilo que é chamado de “minha cabeça-ovo” (HILST, 2002, p. 146).

A formação de palavras compostas por justaposição mantém a integridade dos elementos originais, mas costuma fraturar o neologismo com o uso do hífen (CUNHA; CINTRA, 1985, p. 104). Morfologicamente, as palavras compostas possuem uma hierarquia sintático-semântica, uma vez que “apresentam uma relação entre um núcleo e um modificador (ou especificador), entre um determinado e um determinante” (PETTER, 2003, p. 72). Em “cabeça-ovo”, o primeiro elemento é o determinado, “que contém a idéia geral”, e o segundo é o determinante, “que encerra a noção particular” (CUNHA; CINTRA, 1985, p. 105). Sintaticamente, “cabeça” é o elemento mais importante (o que se evidencia na concordância do pronome “minha”); quanto ao sentido, a relevância recai sobre o “ovo”, cuja primeira aparição no último trecho citado – “Contorno o ovo” – pode ser ajustada à gramática normativa se vista cataforicamente como determinante – elemento que, uma vez que “encerra a noção mais característica [da palavra composta], muitas vezes por si só designa o objeto” (CUNHA; CINTRA, 1985, p. 105). Nessa análise, *ovo* estaria para *cabeça-ovo* como *capital* e *vapor* estão para *cidade capital* e *barco a vapor*, respectivamente. Mais do que uma palavra que substitui metaforicamente a cabeça, *ovo* é sua própria substância, sua especificidade.

Segundo o *Dicionário de símbolos*, o ovo é “um símbolo universal e que se explica por si só”, “uma realidade primordial que contém em germe a multiplicidade dos seres” (CHEVALIER, 1989, p. 581, tradução minha). Em sua unidade essencial, contudo, o ovo guarda a expectativa da quebra inescapável – e o arquetípico ovo de galinha tem em sua casca o mesmo cálcio que compõe os ossos do resistente crânio humano, a “proteção para os meus guardados” que o velho apalpa com assombro. Em *Textos para nada*, Samuel Beckett, com um assombro mais negativo, chama a cabeça de “Masmorra de marfim” e sugere a morte como quebra dessa funcionalidade prisional, esperança de luz no rompimento da mônada: “está escuro como numa cabeça, antes de os vermes atacarem” (BECKETT, 2015, p. 11). Para o velho de Hilst, a cabeça-ovo não possui tanta consistência: sua matéria se assemelha mais à lama que ao marfim.

[...] posso resistir às invasões do nada. Posso resistir? Eu mesmo já não estou nesse nada, pântano do abismo? Penso pântano do abismo e não posso deixar de pensar nas coisas que podem cair dentro dele. Cavalos, urubus, cavaleiros, bostas

de alguma mula pudorosa, ela se vira para que ninguém veja o que sai dela e plaft cai a bosta no abismo. Serei mais cuidadoso daqui por diante. Não fui feliz, vejam só, quando pensei no nada pensei no pântano, mas pensei em mergulhar a mão no lodoso e gordo do pântano, mergulhamos a mão, parece que vem muita coisa e vem nada. Vem lama, alguns bichinhos da espessura de um fio de linha, e tudo escorre e tudo é sem consistência. Continuemos. Até um ensaio se quiserdes. (HILST, 2002, p. 139-140)

O nada enlameado é repleto de “muita coisa” e de “nada”. Nesse pântano, tudo se torna indiscernível como o próprio oco, do qual o *ovo* é variação gráfica e fonética. Os deslizamentos de palavras e as analogias de sentido levam a um espelhamento entre cabeça, ovo e oco. Ali, onde “tudo escorre e tudo é sem consistência”, sintaxe e semântica são lama – ou câmara de ecos.

“Continuemos. Até um ensaio se quiserdes.”

“O mundo não passa de variedade e dessemelhança”, diz Montaigne (2010, p. 213). Tal premissa é posta em texto pelo pensamento em passeio do ensaísta, em que uma coisa leva a outra, e esta, à próxima. Como vimos, esse movimento também é característico do monólogo de “O oco”, e metamorfose e não reconhecimento são comumente imputados como características da velhice.

Sobre a variedade e a dessemelhança do mundo, Georges Bataille possui uma formulação mais afim ao próximo texto de Hilda Hilst que circundaremos. Assim ele abre *O ânus solar*: “Claro está que o mundo é paródia pura, quer dizer que toda a coisa vista é paródia de outra, ou a mesma coisa mas com uma forma que decepçiona” (BATAILLE, 1985, s./p.).

Cartas de um sedutor foi lançado em 1991 como parte da empreitada pornográfica de Hilst. O livro utiliza o romance epistolar como gênero central, mas não único, estilizando-se em um sem-número de formas textuais que podem ser traçadas, em certa medida, como exercícios de escrita do narrador Stamatius. A certa altura, ele também se apresenta como um velho que monologa na praia, sozinho enquanto espera que sua companheira, Eulália, volte com mantimentos.

Essa seção do romance se intitula “De outros ocos”.

A referência ao texto de 1973 não é bibliográfica, mas é explícita quando se conhece o conjunto da obra hilstiana. Não bastassem as repetições de cenário, situação e do substantivo no título, Stamatius anuncia o procedimento com relação ao texto que o antecede, nomeando-o como *retomada*: “Retomo meu oco. Mas desta vez buscando nada. Só espiando. Espio e converso com bagos e trabuco. Só tenho esse corpo” (HILST, 2014, p. 189). Embora a obscenidade esteja presente em todos os livros de prosa, nos textos da fase pornográfica ela recebe um tratamento mais programático e fica, por assim dizer, mais explícita. O léxico baixo predomina, rebaixando consigo as questões existenciais. É assim que o oco, quando dito por Stamatius, se materializa em buraco:

O pau ainda tem lustros de altivez. Em quantas te meti... Que candentes cavernas. Enfiaste tua cabeça em fornalhas estreitas, tão... que te ralavam as têmporas. Têmporas e cabeça. Falo contigo como se fosses gente comigo. És cego, pobrezinho, e comandado pelo meu grande ovo de caóticas conexões: minha cabeça. Tão parecida com a tua agora. Lustrosa, lisa. Altiva menos. (HILST, 2014, p. 189)

A singularidade do oco inatingível do velho sem nome se estilhaça em múltiplos buracos cabeludos:

[...] te meti em chambicas, em chibius, até em deliciosos maricas, finos, loiros, encrespados, outros truncudos, altos e quantas vezes te tomei nas mãos, avarento de ti, quantas te esfreguei ensaboado, pálido adolescente Stamatius nos ladrilhos azuis sonhando umas meninas, umas ricas da esquina, guarda-sóis e bolas, pentelhos dourados, regos à mostra. (HILST, 2014, p. 189)

O texto de 1991 mobiliza problemas e palavras do de 1973, inclusive a bandalheira, à qual o velho de “O oco” não é totalmente alheio: “minha cabeça-ovo se alarga, quero contar tudo, misérias, obscenidades, coisas da coisa minguada, sempre vivas apesar da precariedade do meu todo, então me pergunto: ejaculei quando pisei na mão da mulher, a coxa escura de sangue?” (HILST, 2002, p. 155). O que difere fundamentalmente entre um momento e outro é o *modo de pensar* de cada um –

O erotismo literário é, antes de tudo, um modo de pensar. Um modo de pensar por meio das palavras, implicando uma operação específica de linguagem que, como vimos, trabalha no sentido de deslocar seus objetos para um lugar simbólico que se identifica, invariavelmente, com o baixo-ventre ou, se preferirmos os termos de Bakhtin, com o baixo-corporal. (MORAES, 2015b, p. 26-27)

O velho olha para cima; Stamatius olha para baixo. As diferentes direções do olhar

implicam abordagens opostas do mesmo problema, o que acaba deslocando-o. Logo na segunda linha, antes que sua cabeça apareça definida como “o grande ovo de caóticas conexões”, Stamatius diz: “Estou nu e olho meus grãos” (HILST, 2014, p. 189). O ovo, aqui, ecoa antes os testículos do narrador – e, como consequência desse deslizamento, sua cabeça também ecoa os grãos. Tudo se situa a partir do genital. O diferencial do erotismo literário, diz Eliane Robert Moraes, não está no fato de que o texto tenha “o sexo como tema”, e sim no de fazer do sexo “seu operador fundamental, elegendo-o como mediador exclusivo de seus jogos entre forma e fundo. Por isso mesmo, antes de ser um modo de pensar o sexo, o erotismo literário é um modo de pensar *a partir do sexo*” (MORAES, 2015b, p. 27, grifos meus).

Os testículos são o ovo principal de Stamatius, e a cabeça de cima perde seu protagonismo para a cabeça de baixo, que, tornando-se cabeça primeira, transforma a de cima em seu duplo, sua paródia precária (igualmente lustrosa e lisa, mas menos altiva). Por fim, a disparidade entre as regiões do corpo mobilizadas nos tira da vocalização bucal com que o velho explica o oco ao menino e nos coloca “em chambicas, em chibius”, nos buracos vaginais e anais, ocos mais apropriados à cabeça-ovo do pau. Tal geografia lembra a teoria dos dois rostos de Georges Bataille:

[...] Bataille desenvolve a tese de que entre os dois polos da figura humana, indicados pelo alto e o baixo corporal, se estabelecem intensas relações de oposição e de correspondência. Seu ponto de partida repousa numa concepção que privilegia o sistema vertebral dos corpos, tomando a cabeça como o primeiro segmento da coluna que se prolonga até o rabo, no caso dos animais, ou até o *sacrum* e o *coccyx*, no caso dos humanos. Essas considerações anatômicas o levam a concluir que a vida animal nada mais é que “um percurso do orifício inicial ao orifício terminal” [...] (MORAES, 2013, p. 312-313)

A obra de Hilda Hilst percorre, de certo modo, esse mesmo percurso entre orifícios. Para Alcir Pécora, *Com os meus olhos de cão* é o livro que deixa mais evidente o movimento contínuo que leva os textos do alto ao baixo, uma vez que revela a pornografia como “o lugar preciso, conseqüente e sério de destinação das [suas] questões básicas” (PÉCORA, 2006, p. 7). O crítico defende que os escritos obscenos “apenas manifestam, com a crueza do calão, do sarcasmo ou do bestialógico, a mesma marca cega que está em todos os textos hilstianos como um interdito de significação” (PÉCORA, 2010, p. 26-27). Nesse sentido, o cu seria o ponto de chegada (e, por que não, de saída) das tais “questões básicas”: revelado como a fundura da boca, ele se apresenta como uma boca mais essencial, talvez até mais verdadeira.

A poesia que se faz *a partir do anal* é análoga à oralizada, da qual o canto é uma das manifestações mais antigas, transformada em metáfora no âmbito da poesia escrita. Os primeiros livros de Hilst são compostos quase que exclusivamente de imagens altas, entre as quais o canto

bucal é recorrente, como neste trecho do poema VIII de *Presságio* (1950):

Canção do mundo
perdida na tua boca.

Canção das mãos
que ficaram na minha cabeça.

Eram tuas e pareciam asas. (HILST, 2017, p. 25)

Em termos gerais, a obra em verso difere da em prosa por seu “movimento estilístico, que tende ao sublime, ainda que contraposto a traços de rebaixamento” (PÉCORA, 2010, p. 19). Esses traços rebaixados, que praticamente inexistem nos primeiros poemas, vão se tornando mais frequentes com o passar do tempo. É significativo, portanto, que no poema IX de *Cantares do sem nome e de partida* (1995), o tom sublime e a menção ao canto não estejam no âmbito da cabeça, das asas e da boca, mas no dos flancos, ancas e virilhas:

Ilharga, osso, algumas vezes é tudo o que se tem.
Pensas de carne a ilha, e majestoso o osso.
E pensas maravilha quando pensas anca
Quando pensas virilha pensas gozo.
Mas tudo mais falece quando pensas tardança.
E te despedes.
E quando pensas breve
Teu balbucio trêmulo, teu texto-desengano
Que te espia, e espia o pouco tempo te rondando a ilha.
E quando pensas VIDA QUE ESMORECE. E retomas
Luta, ascese, e as mós vão triturando
Tua esmaltada garganta... Mas assim mesmo
Canta! Ainda que se desfaçam ilhargas, trilhas...
Canta o começo e o fim. Como se fosse verdade
A esperança. (HILST, 2017, p. 515)

O pensamento do baixo é mais completo porque, estando no fim do percurso, contempla também seu começo. O contrário não ocorre, e as menções à boca não necessariamente levam ao fim anal. Em “O oco”, o velho avista pássaros mergulhando na água quando chega à beirada do mar, e divaga:

[...] o que está fora quer comer o de dentro, o que está dentro quer comer o de fora. Foi uma frase que me veio de repente e fiquei tão assustado de ter dito essa frase que saí de perto da beirada. Também pode acontecer que o de dentro só coma o de dentro e o de fora só coma o de fora. Apesar de que os pássaros desmentem esse raciocínio. E os peixes afirmam, porque os peixes só comem as coisas que estão lá dentro onde eles estão. Há peixes que comem gente, é raro, mas só se as gentes entrarem no de dentro deles, quero dizer, no espaço onde eles vivem. De qualquer

forma foi bom ter saído de perto da beirada. (HILST, 2002, p. 134)

O raciocínio em torno da devoração não toca no cu, ao contrário do que ocorre com Stamatius, que conta: “Eu comia lagostas [...] e pensava: e pensar que tudo vai ser esfrangalhado pela minha rodela” (HILST, 2014, p. 192). O tom é de deboche, mas o fundo é o mesmo do último poema citado, em que a “esfaltada garganta” é triturada, como nos movimentos intestinos. Em “O oco”, a comilança titubeia, tende a se retroalimentar; em “De outros ocos”, ela começa com o pensamento no fim – quando “tudo mais falece”.

Os textos citados possuem gradações diferentes do “interdito de significação” mencionado por Pécora. Os escritos a partir da pornografia (isto é, a partir da virada dos anos 1980 para os anos 1990) manifestam com mais crueza a visão anal na qual a escritora vai afundando, mas o espectro do cu já ronda os textos anteriores – pelo menos os publicados após o ponto de virada do fim dos anos 1960, quando Hilst deixa de ser exclusivamente poeta e passa a escrever teatro e prosa de ficção. Nelly Novaes Coelho compara essa mudança ao rompimento de um dique:

Nesse período [o intervalo entre dois livros de poesia, de 1967 a 1974], dá-se uma extraordinária transformação no ato criador hilstiano. É como se tivessem se rompido as comportas de um dique e as águas se precipitassem livres em toda sua força selvagem. Entregando-se à invenção febril de uma linguagem metafórica (ou alegórica) forte, satírica e contundente, a ficcionista aprofunda sua sondagem do *eu* situado no mundo, em face do *outro* e do *mistério* cósmico/divino que o limita. Agora essa busca do auto-conhecimento cava mais fundo. Rompe violentamente as exterioridades da vida cotidiana, para investigar o fundo do poço: o *eu-desconhecido*, que há em cada um de nós, à espera (ou com medo) de ser descoberto. (COELHO, 1999, p. 73, grifos da autora)

As metáforas de fundura que Coelho utiliza não são aleatórias. Em “Fluxo”, primeiro dos textos de prosa (publicado em *Fluxo-Floema*, 1970), acompanhamos as angústias de Ruiska para exercer seu ofício de escritor, interpelado a todo momento por exigências financeiras, familiares e políticas. Ele tenta, em vão, se proteger em seu escritório, cercado por um “belíssimo pátio de pedras perfeitas” (HILST, 2003, p. 22), fechado por uma porta de aço pela qual irrompem as figuras irritantes da esposa e do editor, e dentro do qual existe um poço e uma claraboia. Com esses elementos, o fracasso da literatura ideal frente a exigências banais é explicado de modo quase didático: “todas as vezes que é preciso abrir a porta de aço, todas as vezes que é preciso fechar a

claraboia e colocar a tampa no poço, atravessar o meu pátio para conversar com quem quer que seja, eu fico rouco” (HILST, 2003, p. 31). No entanto, o próprio movimento do texto, atravessado por falas e aparições de “quem quer que seja”, mostra a disposição para aprofundar “a sondagem do *eu* situado no mundo” (como diz Nelly Novaes Coelho) a despeito dos danos que ela pode fazer à “garganta esmaltada” da poeta. Logo nas primeiras páginas de “Fluxo”, explicita-se o direcionamento que essa nova poética precisa tomar se quiser ir fundo. O editor grosseirão é que orienta Ruiska: “Toma, toma quinhentos cruzeiros novos e se não tá com inspiração vai por mim, pega essa tua folha luminosa e escreve aí no meio aquela palavra às avessas. Uc? Não seja idiota, essa é a primeira possibilidade, invente novas possibilidades em torno do.” (HILST, 2003, p. 21).

Novas possibilidades vão sendo inventadas. A epígrafe de “Kadosh” (texto do livro homônimo, do qual “O oco” faz parte) funciona como uma espécie de síntese da perambulação hilstiana em torno do. Trata-se de um trecho do poema 13 do primeiro Canto de *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima:

Conheço quem vos fez, quem vos gorou,
rei animado e anal, chefe sem povo,
tão divino mas sujo, mas falhado,
mas comido de dores, mas sem fé,
orai, orai por vós, rei destronado,
rei tão morrido da cabeça aos pés. (Jorge de Lima apud HILST, 2002, p. 33)

A experiência humana privilegiada pela autora é a desse oxímoro entre a divindade e a sujeira, a claraboia e o poço, o escritório reservado e a balbúrdia – ou, como vimos, entre o oral e o anal, com um movimento progressivo em direção ao segundo. Que *o cu* esteja presente no título de “O oco” como trocadilho acidental pode ser uma coincidência, mas não deixa de ser significativo do lugar ainda enviesado que o “uc” ocupa nessas primeiras possibilidades do anal.

Outra diferença marcante entre “O oco” e “De outros ocos” está no tratamento dado às lembranças dos personagens, que constituem boa parte de cada texto. A menção à memória é um dos aspectos mais recorrentes das representações da velhice, que costumam considerar o tempo como um acúmulo cronológico e o velho como o ser que, tendo já acumulado bastante, precisa lidar com sua carga de passado e com a iminência da morte como fim do tempo pessoal. “Pode-se definir o velho como um indivíduo que tem uma longa vida atrás de si e, adiante, uma esperança de

sobrevivência muito limitada”, diz Simone de Beauvoir (2011, p. 447, tradução minha). Ecléa Bosi tipifica a velhice justamente como “o momento de desempenhar a alta função da lembrança”, uma vez que “o interesse se desloca, as reflexões seguem outra linha e se desdobram sobre a quintessência do vivido” (BOSI, 1994, p. 80). Para a professora, o exercício da memória é a *função social* dos velhos:

Se existe uma memória voltada para a ação, feita de hábitos, e uma outra que simplesmente revive o passado, parece ser esta a dos velhos, já libertos das atividades profissionais e familiares. Se tais atividades nos pressionam, nos fecham o acesso para a evocação, inibindo as imagens de outro tempo, a recordação nos parecerá algo semelhante ao sonho, ao devaneio, tanto contrasta com nossa vida ativa. [...] Mas o ancião não sonha quando rememora: desempenha uma função para a qual está maduro, a religiosa função de unir o começo ao fim, de tranquilizar as águas revoltas do presente alargando suas margens (BOSI, 1994, p. 82).⁹

Os textos de Hilst, que costumam ver a vida em sociedade como motivo de aborrecimento e aflição, não parecem ter essa visão harmoniosa da memória em nenhum horizonte.

O velho de “O oco” tem lembranças embaçadas. Para Stamatius, por outro lado, elas são nítidas. Agora ele é um mendigo, mas no passado foi muito rico, “elegante, barbeado, cheiroso, abotoaduras de platina” (HILST, 2014, p. 193). Um dia teve uma epifania e entregou as abotoaduras à primeira pessoa que cruzou seu caminho. Daí em diante, sua trajetória se desmantelou: “Isso foi o começo do fim” (HILST, 2014, p. 193). Perdeu casa, a esposa o deixou. Foi morar em uma pensão, depois nas ruas, onde conheceu Eulália, com quem vive numa choça na ponta vazia de uma praia.

Apesar das digressões e dos revoltos do discurso, a história é razoavelmente linear, especialmente se comparada às lembranças esparsas e incompletas de “O oco”. Ambos os velhos contam momentos da vida anterior às reflexões praianas, rondando o passado sem, contudo, exercer na lembrança “a religiosa função de unir o começo ao fim, de tranquilizar as águas revoltas do presente alargando suas margens” (BOSI, 1994, p. 82). Stamatius só se lembra para contar o começo do fim, os caminhos da fratura entre o “eu” presente e o “outro” passado: “Tive uma caixa de laca chinesa certa vez. Guardava os alfinetes de gravata e as tais abotoaduras de platina. Era linda a caixa. Comprei-a na Via Veneto. Quando era aquele outro. Aquele das abotoaduras. Quando

9 Tal concepção é relativamente recente. Philippe Ariès localiza no século XIX o surgimento do “ancião respeitável, o ancestral de cabelos de prata, o Nestor de sábios e prudentes conselhos, o patriarca da experiência preciosa” (ARIÈS, 1978, p. 47), figura que vinha se formando desde o século XVIII, com “uma mudança artística e literária da derrisão cômica direcionada aos personagens envelhecidos para uma crescente respeitabilidade e sentimentalismo” (TROYANSKY, 2005, p. 175, tradução minha). Esse novo velho surge no contexto do estabelecimento de uma moral burguesa na Europa, que o projeta como o resultado de uma vida respeitável e comedida – especialmente no âmbito da família, que se torna afiançadora de uma velhice segura, protegida dos impessoais e pouco confiáveis sistemas públicos de acolhimento. Nesse contexto, o “clichê [...] de que os velhos pensam apenas no passado” implica que uma velhice em condições indesejadas deveria ser resultado de escolhas malfeitas e, portanto, motivo de arrependimento (COLE; EDWARDS, 2015, p. 248, tradução minha).

era amigo do Karl. Quando jogava polo. Quando era rico” (HILST, 2014, p. 199). Nesse caminho de queda em direção ao presente, ele conta também algumas anedotas que vêm à lembrança:

Fui pra pensão. Aquela. Ah, acho que ainda não lhes falei da pensão. Quatro num quarto (sugere bandalheiras, mas não). Um paraquedista que nunca aparecia, sempre nos ares, e quando apareceu mancava. Foi do pulo? Não, foi um tombo na escada. Um outro, muito sobre o psicopata. De vez em quando tirava o pau pra fora: não sei o que fazer com ele. Espanque-o, respondi, e não olhe assim pra mim. Trabalhava no almoxarifado de um hospital. E as enfermeiras? perguntei. Velhas, tristes, se só fossem velhas não tinha importância porque (concluiu) buracos não envelhecem mas não suporto mulher triste. (HILST, 2014, p. 193-194)

A instabilidade entre os símbolos do alto e do baixo (o paraquedista, o pulo, a escada, o tombo) e sugestão de uma conclusão filosófica (“buracos não envelhecem”) no meio de uma fala grosseira intensificam o contraste entre a banalidade do corriqueiro e as aspirações elevadas da consciência, mas principalmente evidenciam um mecanismo comum às duas esferas: uma impiedosa presença não só do baixo no elevado, mas do elevado no baixo.

Em “O oco”, essas lembranças factuais quase não existem. No lugar delas, encontramos um “aguaceiro de palavras” que, “ininterrupto”, vem aos trancos:

Aos trancos vem a memória. O ovo estremece efervescente. Um aguaceiro de palavras, ininterrupto. Diziam: a ordem, a pátria, precisamos de bravura, de consciências alertas, união de famílias, estandartes, a riqueza não se faz num só dia, construir lentamente, vejam vejam. Eu olhava. Acho que de cima. Eu estava em cima. Num palanque? Em pé numa cadeira? Em pé numa cadeira não, porque o equilíbrio era razoável, se estivesse em pé numa cadeira não teria me agüentado, não devo ter caído tão simplesmente, bem, eu escutava o discurso, eu via gentes. [...] Tudo explodiu. Agachei-me, o homem que discursava já não estava em cima. Todos correram, corri muito, uma voz disse entra aqui, entrei, o assento era de couro macio, dois ou três falavam ao mesmo tempo, devo ter dado a minha opinião porque enquanto o automóvel acelerava (pois não é que me lembrei? um automóvel) então enquanto aceleravam alguém me respondia: já esperava por quê? Não, ninguém esperava, foi sórdido, é preciso apertar o cerco, canalhas canalhas, a nação não pode sofrer a cada instante esses reveses. (HILST, 2002, p. 146-148)

À instabilidade entre alto e baixo factuais (a lembrança de estar em pé, de ter se agachado), soma-se a mais premente instabilidade da memória, que titubeia, retorna, pergunta, tecendo os vestígios de linearidade cronológica com uma sintaxe não linear que forma uma névoa em torno dos fatos. O tom difuso parece prevalecer em quantidade sobre os momentos dos quais se pode depreender algum indício de historicidade. Como na maior parte da obra de Hilst, aqui não há referências explícitas a uma temporalidade específica, e é como se a ação se desse fora do tempo histórico. Provavelmente essa indefinição predominante é que tenha levado Alcir Pécora a definir

“O oco” como “o texto que melhor realiza o discurso radicalmente místico e intelectual” praticado em *Kadosh*, mas, além disso, onde “melhor se vê a combinação de dois movimentos contraditórios que disputam cada palmo da literatura de Hilda”:

De um lado, o fluxo da consciência, que, muitas vezes, toma a forma de um esporro, veloz, anárquico e transido de inspiração, a multiplicar falas e situações, tão fecundo de invenções, que não sabe conter a geração do excesso e o transbordamento. No contrapelo deste primeiro movimento, ocorre a análise minuciosa dos próprios rastros, voltados sobre si mesmos, dissecados num laboratório erudito de referências religiosas, filosóficas, lingüísticas e literárias. O resultado é uma espécie de contraponto composto de maquinismo psíquico, arrebatamento demiúrgico e cerebralismo irônico. (PÉCORA, 2002, p. 13)

Esses dois movimentos a contrapelo um do outro são como os dois caminhos da praia de Alan Pauls que trilhamos mais acima: o “esporro” se dá num espaço livre de obstáculos; a “análise minuciosa dos próprios rastros”, no minúsculo da areia microscopicamente impura.

No capítulo anterior desta dissertação, observamos que o esquematismo é um recurso importante da ficção hilstiana, que joga tanto com a medida quanto com seu estilhaçamento. Esse jogo parece se dar com a referencialidade histórica em um nível mais sutil do que com os personagens, mas duas leituras de “O oco” ajudam a evidenciar a tensão entre os polos opostos do místico intemporal e do estritamente histórico: enquanto Alcir Pécora passa ao largo da historicidade, Mariana Garcia de Castro Alves assume-a como chave de interpretação capaz de revelar o enredo escondido nas entrelinhas. Lembrando que *Kadosh* é de 1973, a pesquisadora relaciona o discurso instável do velho a efeitos da tortura contra presos políticos durante a ditadura militar advinda do penúltimo golpe de Estado brasileiro. Assim, ela cogita que “o velho não estaria na praia, mas numa prisão militar ou psiquiátrica. A visão do mar seria fruto de alucinações dentro do cárcere”. A pesquisadora corrobora sua hipótese com a observação de que, em anotações contidas nos arquivos da Unicamp, Hilst teria explicitado que “trombone” e “oboé”, instrumentos musicais citados em “O oco”, seriam apelidos para instrumentos de tortura (ALVES, 2012, p. 98). Essa chave de leitura dá outra perspectiva à não linearidade da fala do velho, exigindo uma evidência realista sob a aparência de delírio. Assumindo-a como subtexto a ser desvendado, atuaremos como policiais que investigassem um crime cuja única testemunha é um louco, e o jorro que Pécora chama de “místico e intelectual” passa a exigir uma interpretação que decante a confusão em causalidade verificável. Lemos:

Devem ter notado que me fragmento, que interrompo a linha melódica e sopro num trombone assim sem mais nem menos. E a mancha vermelha cada vez que sopro no trombone. É um oboé também toda a vez que disfarço. Há grandes diferenças entre

o trombone e o oboé mas é preciso ter à mão um manual de instrumentos de sopro. (HILST, 2002, p. 160)

... e nos perguntamos: o “sopro num trombone” que interrompe a linha melódica seria o momento em que o velho começa a ser torturado? O oboé “toda a vez que disfarço” seria outro instrumento de tortura, usado quando o “trombone” já não faz mais o efeito desejado pelo torturador?

Calma calma já chego lá. Talvez aos vossos olhos eu não seja uma pessoa de inteira confiança, usei tantas vezes o trombone e o oboé, dedilhei o piano, avancei na bateria, e quem manipula tantos objetos a um só tempo não é merecedor de muita confiança. Compreendo perfeitamente. A época é de especialização. (HILST, 2002, p. 161)

O velho seria ele mesmo um torturador, uma vez que conhece o “manual de instrumentos de sopro” e usou, ele mesmo, estes e outros mais? Qual instrumento de tortura é o piano? E a bateria? À medida que avançamos, como na praia, o caminho interpretativo vai ficando mais nítido, mas também mais traiçoeiro e impossível de desvendar.

E eu sempre vos disse que sei muito pouco, oh não, não vos engano, apenas relato com certa propriedade certos acontecimentos de um passado-presente-futuro. O rei Egeu, Ariana, um súbito ejacular aterrador, são coisas que não têm ligação. Pelo menos visível. Pelo menos para mim. Podeis descobrir ligações e isso muito me desvanecerá. Ligações assim, por exemplo: o homem quer ter um amigo, Piritoo, não tem, o homem quer ter um pai, o rei Egeu, não teve, foi conduzido quando devia conduzir, amaodeia Ariana, respeita Dédalo e se identifica com ele (isso não é visível), construiu o labirinto para a besta, e ele mesmo, ele mesmo este homem que relata acontecimentos com freqüentes rupturas, trombones-oboés, este homem também constrói seu próprio labirinto e talvez seja ele próprio a besta. (HILST, 2002, p. 161-162)

O texto deixa entrever uma arquitetura labiríntica construída para perder as formas fixas – tanto as que querem encontrá-lo como um relato histórico quanto as que desejam percorrê-lo como um discurso suspenso na atemporalidade. Os “acontecimentos com freqüentes rupturas” relatados pelo velho – e que incluem palanques, pátria, soldados, bombas – são, ao mesmo tempo, apreensíveis (porque destacáveis do texto) e inapreensíveis (porque incompletos e contraditórios). Do mesmo modo, o personagem simultaneamente diferencia e deixa indistintos origem e destino quando se lembra “do percurso do cárcere à praia ou ao contrário da praia ao cárcere”, e dá pistas do material com que constrói os muros do seu labirinto: “Quero muito elucidar e unir elementos contrastantes. Se soubesse como fazê-lo já o teria feito. Deliquescido dobro-me. Estamos chegando ao fim” (HILST, 2002, p. 198). Origem, destino, fim, começo, passado e presente se afirmam, se

fundem e se dissolvem sintaticamente, num movimento de ida e vinda que produz sucessivos vazios na expectativa de fixação do discurso. O contraste que se elucida é também deliquescência, isto é, dissolução, decomposição.

Um procedimento similar parece ser posto em prática quando “O oco” é retomado por “De outros ocos”. A menção incompleta, ao mesmo tempo explícita e subentendida, ao texto de 1973 dá às lembranças factuais de Stamatius um estranho lugar no universo diegético da narração. Personagem novo e singular, mas também retomado e repetido, ele ostenta uma memória clara, narrada em sintaxe nítida que, ancorada no lembrete de sua artificialidade fictícia, possui ao fundo uma névoa semelhante à que constitui o texto de seu antecessor. Se em “De outros ocos” os fatos predominam sobre a incerteza, e em “O oco” a ordem dos fatores é inversa, o produto, contudo, é basicamente o mesmo: a instabilidade do movimento que contorna pontos fixos sem se deter neles, sugerindo com isso sua nulidade referencial, seu esvaziamento. Os textos se constroem e se espelham como se, no que aparenta possuir solidez, repousasse o seu avesso. Algo de oco, talvez. Ou de buraco.

SOMOS TODOS ASSIM ESGARÇADOS

Na perspectiva do último

As praias se multiplicam e se refletem. Em *Estar sendo. Ter sido* (1997), o velho Vittorio abandona a esposa e se muda com o irmão e o filho para uma casa no litoral. O livro é um longo diálogo entre os três, entremeado por pequenos contos, poemas, cartas, receitas de drinques e outros resíduos textuais que formam, mais uma vez, uma unidade porosa, perpassada pelas lembranças de Vittorio e por suas reflexões sobre a vida, a morte e seus entornos. Este velho não é, porém, propriamente reflexivo, como tendem a ser Stamatius e o narrador de “O oco”. As primeiras linhas dão uma ideia do tom do livro:

Sua mãe, sua mãe você vive falando dela, uma boa bisca, uma boa rameira chamegosa, isso o que ela era. fodeu-me a vida. foi-se com aquele idiota. eu pensava que vocês se entendiam. pensava. há anos que eu não vejo ninguém pensar, muito menos você. pai, tenho agüentado tudo de você. sair daquela casa... onde você estava com a cabeça? tínhamos tudo ali. coisas demais. livros estantes papeladas poltronas sofás quadros. pra que toda aquela porcaria? porcaria... os livros eram porcaria? ficaram os cachorros e os gansos. graças a deus. gosto deles. você sabe que o Joyce atirava pedras nos cachorros nas suas caminhadas por lá... onde, em Zurique? lá tem cachorro? é tudo tão limpo, alguém caga em Zurique? Joyce dizia que os cachorros não tinham alma. nojentão esse Joyce, não? no mínimo, defecam. isso já é outra coisa. tá olhando pra onde? sabe o que é... tenho pensado que alguma coisa está para acontecer. que espécie de coisa? sombras, alguma luz mais adiante. (HILST, 1997, p. 13)

A tagarelice aleatória é parecida com a que vimos nos textos analisados no capítulo anterior desta dissertação, mas dois elementos são bem diferentes: o dialogismo (em oposição aos monólogos que compõem a maior parte de “O oco” e “De outros ocos”) e a agressividade do velho.

Vittorio está bravo. O filho lhe parece uma degeneração; a esposa o trocou por um amante mais novo; a velhice o deixa triste e irritado:

[...] duas criadinhas passaram rente a mim, olharam as pantufas e curvaram-se de tanto rir. ouvi as palavras “velho”, “gozado”, “sempre bêbado”. pensei tolas, xerecas fedidas e sempre criadinhas. pensei azedo também sobre a vida. pensei “triste, velhice”, “caralho murcho”, pensei “deus” e toda a asseclagem ao redor dele, chupando-lhe os dedões do pé. (HILST, 1997, p. 108)

Alternando melancolia e esbravejamento, o personagem encena uma das figurações da velhice mais frequentes na tradição literária: a do velho ranzinza, que exprime desconforto repetidamente, como uma criança desprovida de graça e intolerável por sua senilidade.

[...] filhos, pra que filhos? olha ele, Matias, olha só, parece que engoliu dois tomates, só Hermínia podia ter parido um filho desses, olha só, o olho no vazio, no horizonte, vinte e cinco anos e só pensa em nadar o bestalhão... nadar pra quê? vai atravessar o Eufrates? olha pra mim como se eu fosse um cepo, um nada.
Matias: um cepo é alguma coisa
Vittorio: e eu sou menos que um cepo
Júnior: não disse isso
Vittorio: adora a mãe esse cretino
Matias: é normal
Vittorio: se não fosse o meu pau, aquela lá não tinha parido você
Júnior: obrigado, papai
Vittorio: de nada, imbecil
[...]
Vittorio: me sinto tão amarelo, Matias, não aquele amarelo nobre que pretendo às vezes, aquele, você sabe, pode sair Júnior, pode ir nadando Júnior, e se puder, me traz um linguado, você já viu um linguado?
Júnior: o peixe mesmo?
Vittorio: claro, idiota
Júnior: não, não vi, só o filé
Vittorio: pois o linguado é todo achatado, tem dois olhos de um lado só... Matias, não estou bem, às vezes vejo o mundo do jeito do linguado...
Júnior: meu deus! tô indo, pai
Matias: não começa de novo, Vittorio (HILST, 1997, p. 26-27)

O velho ranzinza é um tipo comum na comédia latina, que apresenta “um grande número de homens velhos como criaturas irritáveis, cuja raiva descontrolada deixa frequentemente desamparados em situações em que são necessários clareza do julgamento e poder racional de decisão” (HAYNES, 1963, p. 28, tradução minha). Como não poderia deixar de ser, o retrato cômico engloba outras facetas ridicularizáveis. Em seu estudo sobre a velhice na Antiguidade romana, Maria S. Haynes lista uma série de expressões com as quais os velhos são referidos nas comédias de Plauto e Terêncio. Com relação a atributos físicos, as palavras são particularmente depreciativas: “sujo; amarelado; hálito fedorento; fedido como um bode; grisalho; barrigudo; queixo torto; pé chato; desleixado; esgarçado; doentio; usado e envelhecido; corcunda, tremebundo, boca murcha; resmungador e deformado” (HAYNES, 1963, p. 28, tradução minha).

O “amarelado” que Haynes cita é referido por Vittorio e por outros personagens de Hilst,

como Agda, de *Kadosh* (1973), que compõe um interlocutor que a chama de “velha bruaca, bocarela cala a boca, fedes amarelecida” (HILST, 2002, p. 24). No entanto, o que em “Agda” é angústia e dor, em *Estar sendo. Ter sido* possui a marca forte do riso, cravada com veemência pela autora em seus textos dos anos 1990. Ainda assim, o romance difere dos livros pornográficos do início da década, nos quais o cômico é predominante, e faz uma mescla disforme de comédia e gravidade

O procedimento parece refinar a anarquia textual exercitada por Hilst em toda sua prosa. Nos livros anteriores, de modo geral, um tom – cômico ou grave, místico ou mundano – se destacava, com o esquematismo dos personagens servindo de diapasão, de ordem em meio à bagunça, de medida da desmedida. Em *Estar sendo. Ter sido*, o esquematismo, embora ainda presente, se esgarça. De uma frase para a outra, Vittorio muda radicalmente o tom, incorporando a dissonância ao redor e tornando quase simultâneos o amarelo melancólico, o pastelão com que se dirige ao filho e o enigma do mundo pelos olhos de um linguado.

Maria S. Haynes compara as comédias de Plauto e Terêncio ao *De senectute*, de Cícero, “um dos mais extensos, atraentes e populares tratados sobre a velhice” (HAYNES, 1963, p. 26, tradução minha), em que os jovens Lélío e Cipião perguntam ao octagenário Catão por que “jamais pareceste achar a velhice penosa” enquanto “a maior parte dos velhos diz que ela é mais pesada de suportar que o Etna!” (CÍCERO, 2013, p. 11). Sábio e paciente, Catão explana sua maneira estoica de encarar o envelhecimento, oferecendo conselhos e um retrato da idade. É possível viver bem a velhice, ele diz, quando se pratica o conhecimento e a virtude (CÍCERO, 2013, p. 14). Sem essas armas, mesmo a juventude é indesejável:

Quando Cecílio fala dos “velhos tolos da comédia”, ele pensa naqueles caquéticos, molengões, sem memória, defeito que não se deve imputar à velhice propriamente dita mas a uma velhice preguiçosa, indolente e embotada. O atrevimento e a libertinagem, se são mais frequentes entre os adolescentes que entre os velhos, nem por isso são próprios de todos os adolescentes; somente dos menos virtuosos; assim também, o disparate, essa forma senil de estupidez, é próprio dos velhos inconsequentes, e somente deles. (CÍCERO, 2013, p. 33)

A “libertinagem” é outra característica recorrente nos velhos cômicos da época – “Em praticamente todas as comédias de Plauto e Terêncio, há pelo menos um homem velho que é ridicularizado por se achar um garanhão” (HAYNES, 1963, p. 29, tradução minha) – e, ao longo dos

séculos, a impropriedade do tesão dos velhos parece se manter como uma tópica do cômico.¹⁰

Em *História do riso e do escárnio*, Georges Minois observa que, com frequência, “o riso é um instrumento de imobilismo e não de inovação – ao menos sob a forma de zombaria” (MINOIS, 2003, p. 87). Desse ponto de vista, as figurações cômicas do velho sexuado são, de certo modo, a confirmação por via negativa dos ensinamentos de Cícero, que louva na velhice justamente a libertação da volúpia sexual: “[...] se o bom senso e a sabedoria não são suficientes para nos manter afastados da devassidão, cumpre agradecer também à velhice por nos livrar dessa deplorável paixão” (CÍCERO, 2013, p. 37).

Em Hilda Hilst, cada velho costuma ter uma postura predominante com relação ao imperativo do sexo. A já citada Agda arde de desejo por seu amante e sofre com a vergonha do corpo envelhecido. Haiága, em *Tu não te moves de ti* (1980), rejuvenesce alegre ao seduzir o genro com seu corpo de velha. Hillé, de *A obscena senhora D* (1982), rejeita as investidas do marido por estar absorta na tentativa de compreensão da vida e da morte. Crasso, de *Contos d’escárnio. Textos grotescos* (1990), vive uma devassidão que independe de sua idade avançada. Vittorio, por sua vez, é ambíguo:

escuta, irmão, hoje me deu vontade de ser chupado. é mesmo Vittorio? que novidade! traz uma daquelas criadinhas, uma que eu vi lá no armazém. no armazém? tu nunca vais ao armazém. mas fui anteontem. é mesmo? e fazer o quê? tu estavas muito concentrado plantando a muda de mirra e achei melhor não incomodar e fui. e como ela é? altinha, um bicaço de franga, mas muito peituda. chiii... já sei, mas aquela é filha do Bembom, não sei se ela faz essas coisas não. e quem é o Bembom? o dono do armazém, um cara muito peludo, altão, meio careca. melhor não. e quem seria, tu tens alguma outra? tem aquela meio gorda, de bigodinho ralo, é vizinha do Bembom, mas é mulher de mais de trinta, tem pára-choque bastante apetitoso. não gosto de mulher de bigode. mas quase nem se vê. mas não gosto. mas tu vais fazer um *close* de boca ou quer que ela te chupe o lápis? quer saber, não quero mais. na verdade, me enoja se penso nos detalhes. olha um pica-pau! se pica-pau chupasse eu preferia, gosto tanto de penas, de trejeitos, de asas. essa dona de trinta é muito trejeitosa. é, mas tem bigode! mas porra, Vittorio, se ainda fosse barba! vou andar na praia. então vê se alguma gaivota te chupa o caralho. (HILST, 1997, p. 41-42)

Nem propriamente lubríco, nem propriamente assexuado, Vittorio se esgueira pelo sexo: fala dele como lembrança e desejo flutuantes, experimenta-o ocasionalmente. Simone de Beauvoir afirma:

O velho com frequência deseja desejar, porque conserva a nostalgia de experiências insubstituíveis, porque permanece unido ao universo erótico que sua juventude ou sua maturidade construíram. Por meio do desejo, reanimará suas

10 Explorei esse tema no artigo “A velha assanhada: anotações para a história de uma prática” (VISNADI, 2015).

cores empalidecidas, e também pelo desejo experimentará sua própria integridade. (BEAUVOIR, 2011, p. 395, tradução minha)

O *desejo do desejo* mencionado por Beauvoir remete ao “potente duplo do desejo que é a fantasia”, comum aos imaginários sexual e literário: “Não há erotismo sem fantasia, assim como não há literatura sem ficção. O princípio ativo da vida erótica coincide, portanto, com o da criação literária, uma vez que ambos se movem ao sabor de desejos que jamais se esgotam em si mesmos e sempre ensinam um mais-além no horizonte” (MORAES, 2015b, p. 20). Essa coincidência pode guiar novas reflexões em torno de uma arte erótica senil. Para Vittorio, por exemplo, *desejar* *desejar* não tem necessariamente a nota melancólica que lhe atribui Simone de Beauvoir, uma vez que a impotência sexual é dinamizada pela imaginação de um desejo presente, não apenas nostálgico. Assim se dá o primeiro encontro sexual entre ele uma nova amante:

[...] uma pomba espetada entre as coxas gordas, foles, púbis, eu ofegante soprando na cabeluda. em seguidinha cansei. pedi que se masturbasse à minha frente e ao mesmo tempo fingisse que lia. que livro devo ter nas mãos? o código penal, naturalmente. que eu gostava assim, ver a mulher como se ela estivesse mesmo a sós, largadona distraída...
ela: nunca fico largada
ah, é? nunca mesmo?
nem fico distraída
nem quando caga?
ofendeu-se como se eu a tivesse espancado. fui vestindo a cueca, as calças, a camisa e ia me mandando quando Licina
por favor, não vá
eu inteiro vestido reclamei, ah, não, vou sim, tenho horror de ficar me despindo a toda hora. atirou-se aos meus pés. fiquei pasmo. há muitos anos mulher nenhuma me fazia isso. só duas o fizeram, eu aos trinta. não era pela minha pica, não, era aquele saco de dinheiro que eu já costumava dar. mas Licina-Juno ainda não tinha visto o meu dinheiro. como qualquer rábula, deve lhe ter sentido o cheiro. e aproveitando o perfeito dela já estar no chão, só desabotoei a braguilha e enfiei-lhe o lambaio na boca. estrebuchou um pouco mas ordenou-se em seguida, ritmada e nobre. que grosseria! (HILST, 1997, p. 72-72)

O sexo se expande para além da genitália a partir do momento que Vittorio se cansa; o desejo, então, passa a abranger até mesmo o Código Penal (que ele supõe ser a única leitura da pedante advogada) e desliza entre voyeurismo, prostituição, escatologia – enquanto o texto desliza entre narrativa e diálogo, humor e angústia. O trecho que introduz o episódio sexual não tem, em princípio, nada de erótico:

Pensar que isso sou eu. e o morto que há em mim. o roto. o decomposto. alguém lá dentro me diz que estou sendo injusto. que há mortos muito mais putrefatos, a cara expelindo ranço e desgosto, que aquele, o Oscar, o Fingall, o O’Flahertie Wills, aquele, o Wilde, quando morreu, tudo estourou dentro dele, que o estômago

explode, é o que dizem quando se está na pira, na Índia talvez, e ouve-se uma explosão a muitos passos dali. eu e minha “intensa fisiose”, como dizem os médicos, o que você come, hen, um saco de ventos? engoliste, Vittorio, o fole de pele de boi onde Éolo guardava os ventos? palavras é o que guardo no meu fole. cabeludas, glabras, macias umas, outras enfezadas, duras, arames eriçados iguaizinhos aos pêlos do púbis de Licina-Juno [...] (HILST, 1997, p. 72)

O jogo entre sexo e morte como forças que remetem a polos opostos é também um jogo entre as figuras da potência e da impotência. Esta sugere um espelhamento entre a impossibilidade de ereção, a falência do corpo como um todo e as limitações da vida e de seu período exíguo. Mas a morte, que sintetiza todas essas impotências, é explosão, jorro descontrolado, estouro de tudo – e acaba, portanto, sintetizando igualmente a potência, tanto no sentido de ação factual quanto no de força latente. O movimento do texto não permite uma redução conclusiva a nenhum desses aspectos, que se fundem e se esgarçam repetidamente, o que parece corresponder ao princípio do erotismo literário tal como definido por Eliane Robert Moraes:

[...] por serem domínios animados pela força motriz da imaginação, o pacto entre Eros e as letras se realiza invariavelmente sob o signo do excesso. Desregramento, desordem, desvario ou desmedida, qualquer que seja a figura do desvio evocada no texto, ela tem como motor esse imperativo, traduzido no reiterado esforço de criar duplos da experiência carnal [...] (MORAES, 2015b, p. 20)

As formulações eróticas que partem da condição do velho estão entre as várias operações do excesso presentes em *Estar sendo. Ter sido*. Quando a impotência aparece como fato consumado, Vittorio rompe-a formulando uma saída que a inclui, mas que também prescinde dela. Em determinado momento, no qual ele escorrega, cai e pensa que quebrou a bacia, o irmão acode com humor: “Matias me diz: e daí? tu não é papa-picas! acho que vou experimentar, viu, Matias, deve ser bom na velhice isso de alguém te enrabar, a gente pode começar enfiando um lápis, melhor um cotonete” (HILST, 1997, p. 53). O tropeço do corpo abre para uma nova modalidade de prazer, e a velhice, encarada como fim, enseja novos começos. Assim, a previsibilidade cronológica da vida humana é origem do inesperado, e do impossível nasce o possível – como ser enrabado, ou ter tesão no Código Penal, ou ser chupado por um pássaro.

A presença constante do sexo oral sugere uma “erótica senil”, como define Eliane Robert Moraes (2015a) ao analisar “Berta – Isabô”, publicado postumamente com o subtítulo de

“fragmento pornogeriátrico rural”. Trata-se de um breve diálogo em que as velhas do título recebem a visita de Seo Quietinho, que “tá loco pra fazê aquelas coisa” com elas (HILST, 2007, p. 384):

Seo Quietinho: Ô de casa! Tu tá aí, Berta? Tu tá aí, Isabô?

Berta: Tamo não, Quietinho. Hoje num é dia. Num é dia de nada.

Seo Quietinho: Por quê?

Isabô: É dia de Santa Apolônia que protege os dente.

Seo Quietinho: Mas eu vim pra isso mesmo, pois vocês num têm dente... é pra chupá mió.

Berta: Aiiiiii, num fala assim nas porta da rua!

Isabô: Abre logo, que a vila inteira vai sabê dessas luxúria.

Abrem. Entra Quietinho.

Seo Quietinho: Óia cumé qui eu já tô.

Berta: Hoje num quero. Acabei de bochechá.

Isabô: Ah... eu quero. Óia como eu tô arripiada. (HILST, 2007, p. 385, grifo da autora)

A menção aos dentes é frequente na obra de Hilst e “traduz quase sempre uma dimensão trágica da existência humana: se, de um lado, os dentes representam a única possibilidade de eternizar a matéria, de outro, viver significa necessariamente deixá-los apodrecer” (MORAES, 2015a, p. 117). Em “Berta – Isabô”, contudo, opera-se “uma formidável reversão nessa circunstância. Ora, o fato de não terem dentes vai concorrer aqui inteiramente a seu favor, ou melhor, a favor da lubricidade [...]” (MORAES, 2015a, p. 118).

Essa inversão do motivo dentário relaciona-se com a perspectiva anal mencionada no capítulo anterior, inclusive porque a ausência de dentes aproxima o orifício oral do orifício anal tanto em termos simbólicos quanto sensoriais. Para Vittorio, a banguela mantém sua dimensão trágica quando ele se vê como “um coitado que só pensa em como se parece a um pobre animal sem irmãos e sem mãe, e que está morrendo meio louco e aos poucos vai perder dentes e cabelo... e nenhuma emoção, só essa de estar aqui se dizendo” (HILST, 1997, p. 30). Mas sua vontade de chupar e de ser chupado relaciona-se também ao fato de que, “se o sexo permanece na velhice, também ele envelhece, e isso acontece em paralelo ao resto do corpo, sobretudo àquelas partes mais voltadas aos prazeres da sensualidade. A boca, por exemplo” (MORAES, 2015a, p. 117). Sob esse aspecto, o uso erótico da boca desdentada não se constitui como resignação a uma condição inevitável, mas como privilégio da velhice, do qual a juventude não goza. Vittorio diz: “tenho horror a juvenzinhas... lavam-se mal, têm sempre uma cariezinha que... tenho de tratar, responde, ah, sim, pode ver, é essa aqui piquinininha. e quando riem fica uma espuma no canto da boca” (HILST, 1997, p. 44). Inverte-se o nojo, comumente atribuído à boca das velhas (PEIRÉ SANTAS, 2002), e Vittorio se lembra:

nunca me esqueço da banguela da esquina da rue Sainte Honoré. quando? eu aos vinte. e a bangueluça lá. na rue Sainte Honoré? esquisito. por quê? é ponto de puta lá? a velhota estava só passando. sei, e daí? revirou a linguona e foi indo. fui atrás. fui seguindo. andei meia hora. credo, tu, aos vinte, tava mal. depois um quartinho muito do faceiro, um gato branco que se parecia a uma pantera. branca, né? a bangueluça desabotoou rapidinho com seus dedos secos minhas finíssimas calças de camurça. ajoelhou-se lépida, lindinha a velhota com seu coque em rosca no cocoruto... sei, e daí? daí que nunca me esqueci, a boca parecia forrada de pelúcia. deve ter sido o gato que entrou por ali. devia haver um bordel só de bocas. as dentuças fora. fora! negada! tenho horror dessas Sofias Loren, dessas... com aquelas bocarras. (HILST, 1997, p. 83)

A descrição da velha bangueluça se faz com zombaria e admiração: contém a sugerida aversão pelos “dedos secos” e o declarado desejo pela boca “forrada de pelúcia”. A ideia de um bordel de bocas desdentadas, por sua vez, parece retomar uma crônica de Hilst de 1993 em que lemos a proposta:

Um bordel geriátrico, que tal? Há gosto pra tudo... E contrataríamos velhinhas magníficas, risonhas, letradas, umas quituteiras (que fazem quitutes), outras pacienciosas, adorando ouvir relatos chatérrimos como este “ah... como eu quis tanto dormir com mamãe, ela era linda gostosa etc., como não consegui, sou assim agora”. E depois será que não tem alguém curioso que até pague para ver uma velhinha pelada? Até só para rir um pouco? É tão difícil rir nos tempos de hoje! Eu, por exemplo, adoraria ver velhinhos deslumbrantes como Bertand Russell, o Einstein, meu Deus, acho que riríamos tanto... Olha que engraçado você ficou! E isso aqui, o que é? É aquilo. Não acredito, ficou assim é? E riríamos, riríamos. (HILST, 2007, p. 83-84)

O riso é uma reação ao *nonsense* da falência do corpo e do intelecto. Vittorio, que “está morrendo meio louco e aos poucos vai perder dentes e cabelo” (HILST, 1997, p. 30), se surpreende ao pensar que “isso sou eu. e o morto que há em mim. o roto. o decomposto” (HILST, 1997, p. 72). A morte, como ponto de partida para pensar a vida, decreta de antemão o fracasso do desejo de compreensão elaborado em diversos personagens e enterrado por Vittorio na reflexão:

afinal fomos feitos pra quê, hen? afinal você aprende aprende, quando está tudo pertinho da compreensão, você só sabe que já vai morrer. que judiaria! que terror! o homem todo apurcado diz de repente: quase que já sei, e aí aquela explosão, aquele vômito, alguns estertores, babas, alguns coices, um jato de excremento e pssss... o homem foi-se. (HILST, 1997, p. 109)

Em *De senectute*, Cícero atribui à velhice sábia a aceitação da morte: “Que há de mais natural para um velho que a perspectiva de morrer?”, pergunta ele, e compara: “Assim como a morte de um adolescente me faz pensar numa chama viva apagada sob um jato d’água, a de um velho se assemelha a um fogo que suavemente se extingue” (CÍCERO, 2013, p. 57). Em Hilst, já vimos, a morte não é chama viva nem fogo brando, mas explosão. O desvario, por sua vez, é mais apropriado a esse derramamento estertoroso que a razão.

A loucura, que ronda diversos de seus personagens, é parte fundamental do desejo de compreensão, uma vez que as ferramentas da razão são insuficientes para que se acessem os imperscrutáveis ocos da vida. Como sinônimo de debilidade mental, a senilidade acaba favorecendo esse estado de lucidez excessiva em que se ofusca a fronteira entre razão e desrazão, como sugere a delirante Hillé, de *A obscena senhora D*: “e o que foi a vida? uma aventura obscena, de tão lúcida” (HILST, 2001, p. 71). Em *Estar sendo. Ter sido*, mais uma vez os valores tendem a uma confusão maior, e o despojamento da razão cotidiana, embora signifique ainda comunhão com o metafísico, é também rompimento com qualquer possibilidade de articulação da compreensão. Após um colapso, Vittorio volta a si e se vê sem a companhia do irmão e do filho. Uma cuidadora explica para ele o que aconteceu:

[...] fazes o que aqui? cuido de si. e os outros? o senhor enxotou-os. é mesmo? ou melhor, ninguém agüentava mais, ficou discutindo com aquele do forro e... qual do forro? um que aparecia no forro e o senhor perguntava em inglês porque ele queria matá-lo. em inglês? *why do you want to kill me?* assim? assim mesmo. que esquisito. ele quem era? o senhor dizia que era um tal piquinininho, chamava o cara de deus. meu deus! e meu filho? tá nadando pelo mundo afora, foi o que o senhor mandou que ele fizesse. meu deus! e Matias? tá morando na outra ponta da praia, com aquela que o senhor chamava de rábula. meu deus! não fica triste, seo Vittorio, tudo já passou. hoje vem o *dottore*. qual *dottore*? o seu doutor, ué. e os gansos e os cachorros? ah, seo Matias levou todos eles pra lá. por quê? o senhor queria voar até o céu montado em cima deles. meu deus! pois é. e os cachorros? o senhor ficou igualzinho a eles, só andava de quatro e uivava e todos os cachorros uivavam também, muita desordem, muito barulho. (HILST, 1997, p. 86-87)

Nesse momento, a perda da razão não leva a nenhuma conquista, e além disso implica na perda indesejada de todos os outros elementos que sustentam a vida social do personagem. A situação é análoga à de um dos principais velhos da literatura, o rei Lear, de William Shakespeare, que enlouquece gradativamente após, num ato incompreensível, abdicar de seu reino. Goneril, uma das filhas, faz a conexão entre as tópicas da loucura e da segunda infância ao descrever o pai: “É um velho inútil que pretende ainda exercer os poderes que já não lhe pertencem! Por minha vida, os velhos caducos voltam à infância,/ merecem repreensões e não carinho/ quando se vê que erram no caminho” (SHAKESPEARE, 2002, p. 25). Regana, outra filha, completa o vaticínio: “Oh, senhor, o

senhor está velho; a natureza em seu corpo já atingiu o seu limite extremo; deveria deixar-se guiar e governar pelo discernimento de alguém capaz de compreender sua condição melhor do que o senhor mesmo” (SHAKESPEARE, 2002, p. 61). As duas vão retirando de Lear seu exército e outros privilégios que ele manteria como condição para o adiantamento da herança. Despojado da realeza, o rei perde o que o caracterizava. Ao se deparar com um mendigo louco, Lear vê para si uma nova identidade:

Lear [ao mendigo]: Estarias melhor na sepultura do que expondo teu corpo nu a tais extremos dos céus. O homem é apenas isto? Observem-no bem. Não deve a seda ao verme, a pele ao animal, a lã à ovelha, nem seu odor ao almiscareiro. Ah! aqui estamos nós três, tão adulterados. Tu não, tu és a própria coisa. O homem, sem os artifícios da civilização, é só um pobre animal como tu, nu e bifurcado. (*Começa a despir-se.*) Fora, fora com estes trapos emprestados. Desabotoa aqui. (*Começa a arrancar as roupas.*) (SHAKESPEARE, 2002, p. 79-80)

O que é um rei sem seu trono? “Nada”, observa Northrop Frye, frisando a recorrência dessa palavra na peça e relacionando-a ao “paradoxo do rei, que, como sabemos, possui um corpo individual e um sacramental. Este último inclui todos os súditos do seu reino; o primeiro, somente ele próprio” (FRYE, 1999, p. 91). O tema nos remete ao poema de Jorge de Lima usado como epígrafe em *Kadosh*, em que o “rei animado e anal, chefe sem povo” é um “rei destronado” e, portanto, “morrido da cabeça aos pés” (Jorge de Lima apud HILST, 2002, p. 33). Northrop Frye complementa: “Um rei que morre ainda é alguma coisa, a saber, um rei morto; mas um rei privado do seu reino não é ‘nada’, mesmo se (ou especialmente se) continuar vivendo” (FRYE, 1999, p. 138).

Podemos relacionar a teoria dos dois corpos do rei, mencionada por Frye, à teoria dos dois rostos, de Georges Bataille (*apud* MORAES, 2013, p. 312-313), na medida em que o corpo sacramental remeter ao alto corporal (onde está posta a coroa) e o corpo individual, ao “anal” escrito por Jorge de Lima. Para Frye, a queda simbólica de Lear ocasiona um encontro do rei com a realidade física do humano: “Para usar termos religiosos, sua relação com o reino era transcendente no início da peça; agora ela é imanente” (FRYE, 1999, p. 146). Paradoxalmente, a comunhão com o reino só pode se realizar na miséria extrema, que inclui a perda da coroa e da identidade e que deixa Lear sozinho, inclusive faltando-se a si próprio.

Lear: Tem alguém aqui que me conheça? Este aqui não é Lear. Lear anda desse jeito? Fala assim? Onde estão os olhos dele? Ou sua inteligência enfraqueceu ou tem o discernimento em letargia... Ah! Estou acordado? Não pode ser. Alguém é capaz de dizer quem eu sou?

Bobo: A sombra de Lear. (SHAKESPEARE, 2002, p. 34)

Simone de Beauvoir aponta que o envelhecimento acarreta igualmente uma queda na imanência e rejeita enfaticamente aqueles “que por razões políticas ou ideológicas fizeram a apologia da velhice” como uma idade que “libera o indivíduo de seu corpo”:

“Os olhos do espírito só passam a ser penetrantes quando os do corpo começam a decair”, disse Platão. [...] Jouhandeau exalta o enriquecimento interior que acompanha, segundo ele, a decadência do corpo. “À medida que o corpo descende rumo ao declínio, a alma se eleva rumo ao apogeu.” [...] Essas bobagens espiritualistas são indecentes se se considera a condição real da imensa maioria dos velhos: a fome, o frio, a doença certamente não veem acompanhados de nenhum benefício moral. [...] A experiência contradiz radicalmente a ideia de que a idade acarreta uma liberação carnal. Na aurora da velhice o corpo pode conservar seu antigo vigor ou encontrar um novo equilíbrio. Mas, com o passar dos anos, ele se deteriora, pesa, incomoda as atividades do espírito. (BEAUVOIR, 2002, p. 390-391, tradução minha)

A velhice destinaria o ser humano ao seu próprio corpo e, portanto, à perda tanto de suas funções sociais quanto das aspirações transcendentais, ocasionando uma decomposição da identidade que é prenúncio da decomposição do corpo. Essas são questões prementes para Vittorio: “estou sem rosto. desnudado e frio, este mesmo corpo foi um, agora é outro. como pôde ser isso?” (HILST, 1997, p. 92). Reduzido ao corpo que uiva com os cachorros, sem os “trapos emprestados” que conferem nobreza, ele também se vê num desamparo ontológico que se evidencia pelo físico: “a velhice é o quê? é como ter muito frio” (HILST, 1997, p. 96).

O desamparo é explícito, como tema, em *A obscena senhora D* (estando presente no apelido que a personagem-título recebe do marido)¹¹, mas é um problema recorrente nos personagens de Hilst e, em *Estar sendo. Ter sido*, assume contornos mais imanentes do que no périplo intelectual de Hillé. Para a personagem de 1982, a velhice é uma questão metafísica – “queria te falar do fardo quando envelhecemos, do desaparecimento, dessa coisa que não existe mas é crua, é viva, o Tempo” (HILST, 2001, p. 18) –, e o corpo aponta para o intelecto:

Também não compreendo o corpo, essa armadilha, nem a sangrenta lógica dos dias, nem os rostos que me olham nesta vila onde moro, o que é casa, conceito, o que são as pernas, o que é ir e vir, para onde Ehud, o que são essas senhoras velhas, os ganidos da infância, os homens curvos, o que pensam de si mesmos os tolos, as crianças, o que é pensar [...] (HILST, 2001, p. 21)

Já Vittorio se engaja num monólogo parecido, mas sua não compreensão se aprofunda na materialidade do corpo, em vez de partir dela rumo à abstração:

11 “[...] daqui por diante te chamo A Senhora D. D de Derrelição, ouviu? Desamparo, Abandono, desde sempre a alma em vaziez [...]” (HILST, 2001, p. 17).

Brumoso, inchado, ando cabeludo lá por dentro, como se todas as tripas tivessem cabeleiras e todas se enroscassem, ando cheio de nós de angústia, de tormentos por pertencer a um corpo que não entendo, nem entendo o mínimo, nem as unhas, nem o dedo mindinho, sinistro como um odre cheio de visgo negro [...] (HILST, 1997, p. 40)

Rejeitado pelas filhas, abandonado pelo exército e banido de suas antigas posses, Lear vaga pelos descampados quando uma tempestade o acomete. O Conde de Kent se encontra com um dos cavaleiros que acompanhava o rei:

Kent: Quem está aí, além do mau tempo?

Cavaleiro: Um homem com o espírito do tempo; perturbado.

Kent: Eu te conheço. Onde está o Rei?

Cavaleiro: Lutando contra o furor dos elementos; ordena aos ventos que atirem a terra dentro do mar ou cubram o continente com ondas gigantescas para que as coisas mudem ou deixem de existir. Arranca os cabelos brancos que as rajadas violentas, numa raiva cega, apanham em sua fúria e reduzem a nada. Do seu desprezível mundo de homem ele se agiganta, escarnecendo das voltas e revoltas do combate entre a chuva e o vento. Numa noite assim, quando a urso esfaimada, que amamenta os filhotes, prefere não sair da toca, e o leão e o lobo, com o estômago remoído pela fome, preferem conservar o pêlo seco, ele corre com a cabeça descoberta, invocando o fim do mundo. (SHAKESPEARE, 2002, p. 69)

A tempestade é um golpe decisivo contra a realeza do rei. Após enfrentá-la sem sucesso é que ele se depara e se identifica com o mendigo, desenvolvendo outro tipo de lucidez. Já louco, Lear se lembra das forças da natureza que o destituíram da ilusão que o sustentava no trono:

Me adulavam como cães e diziam que eu tinha a barba branca quando eu ainda nem tinha barba preta. Diziam “sim” e “não” a tudo que eu dizia. Dizer “sim” e “não” assim não é boa teologia. Quando a chuva me encharcou e o vento me fez ranger os dentes; quando o trovão não quis calar ao meu comando, foi então que eu descobri e farejei quem eram. Não interessa! elas [*sic*] não são homens de palavra. Pois chegaram a dizer que eu era tudo. Uma mentira! Eu não resisto a uma febre intermitente. (SHAKESPEARE, 2002, p. 111)

A fala de Lear é definida por Edgar, outro personagem da peça, como uma “mistura de bom senso e de absurdo. A razão na loucura” (SHAKESPEARE, 2002, p. 114). O despojamento total situa o velho numa estranha posição de privilégio: se há algo de essencial na experiência

humana, ele não apenas o conhece, mas é impelido pela miséria à coragem de dizê-lo. As linguagens da loucura e da profecia se aproximam para compor sua fala (FRYE, 1999, p. 152). Simone de Beauvoir observa:

A Antiguidade e a Idade Média atribuíam aos loucos um caráter sagrado e uma espécie de vidência. Como a velhice frequentemente confina com a loucura, costuma-se conciliar nela as duas imagens contraditórias que a tradição nos legou: o sábio venerável e o velho louco. Assim é com Lear, delirante e inspirado. O momento em que chega ao sublime é também o momento em que se desarranja. (BEAUVOIR, 2002, p. 207, tradução minha)

Outro velho que parece mesclar essas imagens contraditórias é o do Restelo, no fim do quarto canto de *Os lusíadas*. Neste, a loucura não é nomeada. Pelo contrário, o poema ressalta o “aspeito venerando” e o “experto peito” (CAMÕES, 2002, p. 136) do qual o velho tira imprecizações contra a empresa marítima de Vasco da Gama. Contudo, apesar da deferência com que o personagem é apresentado, seu famoso discurso – condenando a “glória de mandar”, a “vã cobiça”, acusando o “desprezo da vida” que leva os navegadores a buscar “o incerto e incógnito perigo” em nome de “promessas de reinos e de minas” (CAMÕES, 2002, p. 136-138) – é ignorado por aqueles a quem se dirige. O quinto canto começa com a estrofe:

Estas sentenças tais o velho honrado
Vociferando estava, quando abrimos
As asas ao sereno e sossegado
Vento, e do porto amado nos partimos.
E, como é já no mar costume usado,
A vela desfraldando, o céu ferimos,
Dizendo: – Boa viagem! Logo o vento
Nos troncos fez o usado movimento. (CAMÕES, 2002, p. 139)

Se, por um lado, as bravatas do velho são associadas pelos comentadores aos discursos de humanistas contemporâneos de Camões contra as guerras e a ambição, assim como à “oposição generalizada presente nas assembleias gerais e nas reuniões do conselho real durante os reinados de João II, Manuel e João III” (MOSER, 1980, p. 141, tradução minha), por outro lado a ausência de interlocutores o força a gritar sozinho, na areia, em direção ao mar indiferente. Gerald M. Moser (1980) mostra que a ambiguidade do velho do Restelo permitiu que, desde o século XVI, seu discurso e seu lugar no poema tenham sido “reinterpretados e aplicados a diferentes situações por quase todos seus leitores mais atentos” (MOSER, 1980, p. 148). A velhice do personagem camoniano, nesse sentido, pode fazê-lo pender a olhos alheios para a sandice ou a sabedoria, como parece ser o caso com as interpretações da velhice de modo geral.

No vaivém das imagens, voltamos à praia. Além de suas especificidades visuais, narrativas e históricas, ela é como a tempestade que desaba sobre a cabeça de Lear: uma força da natureza contra a qual nada pode ser feito, uma síntese dos limites que ceifam a vida e as esperanças humanas. Tal característica não é muito abordada por Alan Pauls, que prefere enxergar no cenário “um espaço eminentemente adolescente” – ainda que, para isso, não importe “a idade cronológica nem a experiência dos que a frequentam” (PAULS, 2013, p. 61). O ensaísta dá atenção especial à praia de sua infância e juventude, que coincidem com o local de veraneio típico do século XX, o que “mobiliza a mais vasta superfície de pele exposta do planeta, [e] é basicamente a candura transformada em espetáculo” (PAULS, 2013, p. 60). Mas, se a praia é o lugar por excelência da “jovialidade cardiopática, a meio caminho entre a epilepsia e a viagem de formatura, que impera como imagem, marca registrada de todas as férias à beira-mar, de Mar del Plata à Riviera e de Reñaca a Ibiza” (PAULS, 2013, p. 67), ela também possui, como vimos no capítulo anterior desta dissertação, elementos que retiram seu cenário da historicidade dos banhistas, assim como símbolos que se descolam da inocência do Leblon. É o espaço do vigor e do esquecimento, mas também da ancestralidade e da memória.

A cineasta Agnès Varda joga com esse contraste de tempos em *As praias de Agnès* (2008). O filme abre com Varda caminhando de costas em uma praia vazia, num lusco-fusco de aurora ou de poente. Descalça, mas vestindo uma blusa e uma echarpe, ela não obedece ao imperativo da pele exposta. Com passos lentos e cambaleantes, diz:

Faço aqui o papel de uma velhinha gorducha e faladeira que vai contando a vida. Mas são os outros que realmente me interessam quero filmar. Os outros me intrigam, me estimulam, me questionam, me desarmam, me fascinam. Agora, para falar de mim, eu pensei: “Se abrissemos as pessoas, encontraríamos paisagens”. E, se me abrissem, encontrariam praias. (AS PRAIAS..., 2013, cap. 1)

Segue-se uma sequência em que a diretora dá ordens à sua equipe, agora à luz do dia, para que posicionem espelhos sobre a areia. Alguém flutua de *paraglider* sobre as águas, um casal faz *jogging* na areia acompanhado por um cachorro, mas a câmera não se fixa nesses seres, que se integram à paisagem. Os espelhos vão se acumulando e nós perdemos o referencial da realidade e do reflexo. Uma turma de surfistas passa em fila indiana através da tela enquanto os créditos iniciais aparecem.

As praias de Agnès é um documentário, uma autobiografia, um ensaio. Varda conta sua vida entremeando trechos dos filmes que realizou e reencontros com amigos e personagens. Aos 80 anos, senta-se sobre a areia entre duas meninas vestidas com maiôs parecidos ao que ela própria usava na infância. “Tentar se imaginar criança é ir contra a corrente”, diz, e afirma que a infância não é uma referência que interesse. “Imaginar-se velha é divertido, como uma piada de mau gosto.” Uma mulher de cabelos brancos cobertos por um lenço vem devagar em direção à câmera como se estivesse saindo do mar – ela usa um xale, tem as costas encurvadas, e algas pendem do andador. Gaivotas voam e gritam ao fundo (AS PRAIAS..., 2013, cap. 1).

A leveza circense de Varda tem pouco em comum com o sarcasmo dolorido de Hilda Hilst, mas *As praias de Agnès* e *Estar sendo. Ter sido* se aproximam formalmente como retomadas de uma vida e de uma obra que se espelham e se confundem. O livro também é entremeado pela lembrança de textos, amigos e personagens de Hilst. A autora não interpreta a si mesma em sua obra, como faz Varda, mas talvez consigamos ver algo de seus olhos ou de suas rugas entre algumas frestas da máscara de Vittorio, personagem que, no posfácio à primeira edição, Clara Silveira Machado e Edson Costa Duarte classificam como “parte de uma cadeia de duplos de narrativas anteriores” (MACHADO; DUARTE, 1997, p. 119).

A retomada de personagens de livros anteriores, mencionados por Vittorio como velhos amigos ou conhecidos, é uma das características de *Estar sendo. Ter sido* mais ressaltadas pelos comentadores (ver, por exemplo, CARDOSO, 2015; CAVALCANTI, 2010, p. 90-103; CUNHA, 2011, p. 119-128). São lembranças sem referência explícita aos objetos editoriais em que esses personagens podem ser localizados; em outras palavras, nomes como os de Hillé, Corina e Karl são mencionados sem citação bibliográfica a *A obscena senhora D*, *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) ou *Cartas de um sedutor* (1991). No livro de 1997, eles são potencialmente originais, novos na narrativa. Clara Silveira Machado e Edson Costa Duarte relacionam a aparição desses personagens a outros elementos intertextuais:

No fluxo narrativo, a escritora estabelece um diálogo circular com outros textos, numa relação inter e intratextual, revelando-nos inusitadas percepções do signo e das coisas. Quanto às referências intertextuais, HH mistura em sua prosa uma multifacetada biblioteca, como se nos fosse impossível desencarnar seu texto dessas lembranças ficcionais. Neste livro, encontramos, lado a lado, Ovídio, Petrarca, Shakespeare, Mishima, Joyce, Jorge de Lima, Oscar Wilde, Vieira, Goya, Francis Bacon, Kurosawa, Lupasco e, por fim, o pai-poeta Apolonio Hilst e o

sempre-amigo Mora Fuentes. No campo intratextual – tanta coisa resplende – há também vários exemplos: *eu-menino-cavalo-luz-trememente inteiro* lembra *Agda menina-planta*, o *tigre-menino* faz ressoar o *menino-porco* de Hillé. O *Cara mínima*, o *Sem-Forma*, lembra a busca do *Pai-Deus* em *Qadós*. Espaços de “O oco” se confundem na sintaxe: “estou na cama ou nos juncos? estou molhado de esperma ou de urina?” atualizam “Queres (que eu frite) o peixe na manteiga ou no mijo?” A verticalidade se instaura: *o poço e a clarabóia* de Ruiska, *o banco de cimento onde se sentava o pai de Agda, sou um novo nada ninguém*, de Amós Keres... (MACHADO; DUARTE, 1997, p. 122, grifos dos autores)

O procedimento dessas variadas “lembranças ficcionais” não é inédito. A reaparição de personagens de outros livros já ocorrera em *Com os meus olhos de cão* (1986), em que, por exemplo, Amós se encontra com Isaiah, o matemático do conto “Gesalt”, de *Pequenos discursos. E um grande* (1977). Além disso, as menções a filósofos e a escritores e outros artistas é uma constante em toda a intelectualizada prosa hilstiana; e já vimos que a retomada de cenários, situações e problemáticas é exemplar na dupla de textos “O oco” e “De outros ocos”.

No capítulo anterior, também vimos que o uso da memória é uma das características mais recorrentemente atribuídas à velhice. Não parece, no entanto, que as “lembranças ficcionais” de *Estar sendo. Ter sido* possam sem alinhadas somente a essa tópica. Sem dúvida aproveitando-se dela, Hilst a extrapola, direcionando seu efeito para lugares incomuns na tradição representativa da velhice. Logo no começo do texto, Vittorio parece indicar um caminho para a leitura das lembranças no livro:

é sempre uma névoa que vem vindo como se fosse o perfil esquelético de uma aranha. onde isso, pai? aqui à minha frente. é vermelhusca e aguda. são paisagens. ah, as coisas que você me responde. as coisas que você me diz, pai. medardo. matriz. há coisas demais à nossa volta. você ainda acha isso? não há mais nada por aqui, só as essenciais. eu falo de outras coisas, você não percebe? tive um sonho hoje... alguém me dizia: *revivir es vivir mas*. assim em espanhol? sim. (HILST, 1997, p. 13-14, grifo da autora)

O axiomático “*revivir es vivir mas*”, espécie de revelação comunicada no sonho, é inexplicavelmente estrangeiro. Talvez seja uma dessas referências literárias que a autora salpica no texto.¹² Para nós, leitores, o fato de a frase ser em espanhol é tão enigmático quanto para Vittorio e Júnior. O sentido da frase, no entanto, é quase óbvio: viver *uma vez mais* é, logicamente, viver mais do que quando se vive *apenas uma vez*. A repetição é indicativa do excesso que potencializa e intensifica a vida.

Quando a frase é lida em língua estrangeira, esse excesso se materializa em linguagem. O elemento itálico aponta para fora do texto, e a dúvida a respeito da autoria de uma formulação que,

¹² Uma pesquisa da frase no Google, em 5 de novembro de 2017, não retornou nenhum resultado que pudesse indicar um uso dessa frase anterior a 1997.

afinal, não é poética ou conceitualmente excepcional abre para a possibilidade de a leitura da frase ser uma releitura. As “coisas demais à nossa volta” ganham uma concretude textual justamente quando o texto aponta para aquilo que ele pode não conter, que pode não lhe ser próprio – algo análogo, talvez, à “névoa que vem vindo como se fosse o perfil esquelético de uma aranha”.

O difuso e o esquelético, a névoa e o animal, as “coisas demais”, as “essenciais” e as “outras coisas” são indicativos de que as lembranças, aqui, não ocupam um lugar passivo ou estático. Elas excedem o livro, mas excedem também a própria categoria “lembrança”, sendo mais próximas da *retomada* com que Stamatiadis dá movimento a sua existência. *Reviver* não é viver outra vez, mas sim viver além, demais, *más*. Esse indizível dito pelas palavras é o que encontramos se abrirmos Hilda Hilst, como as praias são as paisagens de Agnès Varda. Na escritora, a paisagem são as paradoxais praias da limpeza e da imundície, do panorâmico e do microscópico, da falta e do excesso.

O paradoxo é a via pela qual Theodor Adorno se aproxima do chamado estilo tardio, isto é, aquele que seria próprio de trabalhos finais de artistas envelhecidos.¹³

A maturidade dos trabalhos tardios de artistas significativos não se assemelha àquela que encontramos nos frutos. Essas obras não são, na maior parte das vezes, redondas, mas enrugadas, até mesmo destruídas. Sem doçura, amargas e espinhosas, elas não se entregam ao mero deleite. Falta-lhes toda a harmonia que estética clássica se acostumou a exigir das obras de arte, e elas ostentam mais traços de história do que de crescimento. (ADORNO, 2002, p. 564, tradução minha)

A podridão insinuada é positiva, para Adorno, por significar uma libertação das convenções, inclusive daquela que obriga o artista “maduro” a dominar com maestria seu ofício: “Tocada pela morte, a mão do mestre liberta os materiais que ele antes formava; seus rasgos e fissuras, testemunhas da impotência finita do Eu confrontado com o Ser, são sua obra final” (ADORNO, 2002, p. 566). Na obra tardia de Beethoven,¹⁴ tema central do artigo de Adorno, o compositor teria, por um lado, usado convenções musicais rasteiras e, por outro, mantido as formas

13 O musicólogo Anthony Barone (1995, p. 38-39) afirma que o conceito de estilo tardio (no alemão: *Spätstil*) tem origem no organicismo da terminologia historiográfica e naturalista do século XVIII, sendo muitas vezes usado junto ao termo *Spätzeiten* (período histórico tardio). No começo do século XX, o termo seria enfim apropriado pela filosofia e pela estética, afetadas (tardamente) pelas formulações metafísicas que Goethe fizera do conceito no começo do século XIX. Segundo Barone, um sinônimo de *Spätstil* mais específico para nos referirmos ao estilo desenvolvido por velhos é *Alterstil* (estilo da velhice).

14 Segundo Edward Said (2006, p. 7, tradução minha), trata-se das “composições que pertencem ao que é conhecido como a terceira fase do compositor (as últimas cinco sonatas para piano, a Nona Sinfonia, a *Missa Solemnis*, os últimos seis quartetos de cordas, as dezessete bagatelas para piano)”.

elevadas, formalizando-as, no entanto, com falhas e interrupções.

Essa configuração é verbalizada pelo filósofo com o termo “paisagem” (*Landschaft*), que encontramos também em Varda (na fala inicial do filme) e Hilst (no último trecho citado acima). Adorno explicita conceitualmente algo que as duas artistas constroem por meio de imagens: na velhice desses artistas, a paisagem não é um panorama apreensível, mas uma construção descontínua. Segundo ele, Beethoven “não mais recolhe a paisagem, agora deserta e alienada, em uma imagem”; em vez disso, compõe como “um incêndio entre dois extremos que não permite mais um meio-termo seguro ou uma espontaneidade harmônica” (ADORNO, 2002, p. 567, tradução minha). Na velhice, a objetividade simbolizada pela paisagem se fratura e, assim, deixa entrever um brilho estranho e revelador:

[...] o Beethoven tardio é considerado tanto objetivo quanto subjetivo. Objetiva é a paisagem fraturada; subjetiva é a luz na qual ela brilha, solitária. Ele não produz uma síntese harmoniosa. Ele as rompe no tempo, como poder de dissociação, para talvez preservá-las para a eternidade. Na história da arte, as obras tardias são as catástrofes. (ADORNO, 2002, p. 567, tradução minha)

A elaboração do estilo tardio proposta por Adorno se baseia numa concepção organicista da vida humana, em que a velhice possui uma especificidade não compartilhada com outras idades e posterior a elas; sua análise, no entanto, não chega a ser determinista, pois procura as particularidades formais das chamadas obras tardias e compara-as com obras que poderiam ser consideradas como maduras ou juvenis. Assim, embora tenha como pressuposto a biografia do autor, a análise de certo modo prescinde dela e aponta características estéticas que poderiam pertencer a obras produzidas, em princípio, em qualquer período de vida.

Edward Said, que desenvolve o conceito no livro *Late Style: Music and Literature Against the Grain* (Estilo tardio: música e literatura contra a corrente), reconhece que o lugar-comum da velhice serena, sábia e reconciliadora pode ser encontrado nas obras tardias de vários daqueles que Adorno talvez chamasse de “artistas significativos”, como Shakespeare (que retorna às formas do romance e da parábola em *A tempestade* e *Conto de inverno*) ou Verdi (que, em *Otelo* e *Fausto*, celebra a apoteose conciliadora da criação artística) (SAID, 2006, p. 6-7). No entanto, o estilo tardio que interessa ao autor é o mesmo apontado por Adorno, ou seja, aquele “que consiste em uma tensão não harmoniosa, não serena, uma espécie de produtividade improdutiva que, deliberadamente, vai *contra...*”. A arte que Said considera digna de atenção é a da “intransigência, dificuldade e contradição não resolvida” (SAID, 2006, p. 7, tradução minha, grifo do autor).

Facilmente poderíamos dizer que essas características se aplicam a toda a prosa de Hilda Hilst, marcada pela “incompletude, se não inconsistência” dos personagens (PÉCORA, 2010, p.

14), pelo ataque recorrente a instituições sociais (PURCENO, 2010, p. 71), pela desestruturação da narrativa (SANTOS, 2010, p. 14), por “arroubos [...] violentos e incisivos” (AMORIM, 2009, p. 307). Tanto a maturidade amarga e fraturada apontada por Adorno quanto a recusa do comum enfatizada por Said atravessam a prosa hilstiana desde *Fluxo-Floema* até *Estar sendo. Ter sido*. Teria este último livro, então, uma especificidade com relação aos anteriores?

Talvez a diferença seja mais de intensidade do que propriamente de estilo (para parafrasear o julgamento crítico de Nelly Novaes Coelho, citado no segundo capítulo).¹⁵ Sob diversos aspectos, *Estar sendo. Ter sido* continua o trabalho de progressiva decomposição formal que vemos na prosa de Hilst quando a analisamos cronologicamente. Mais do que simplesmente dar prosseguimento a um método, no entanto, ele parece concentrar os inúmeros procedimentos de estilização que, *grosso modo*, haviam sido inaugurados nos demais livros: o fluxo discursivo e a não adequação a um gênero literário específico que vemos em *Fluxo-Floema* (1970); a interpenetração dos referentes internos ao livro, de *Kadosh* (1973); a condensação narrativa de *Pequenos discursos. E um grande* (1977); a compartimentação de uma narrativa estendida em narrativas menores, que mantêm um jogo irresolúvel entre as partes e o todo, de *Tu não te moves de ti* (1980); a centralidade do protagonista de *A obscena senhora D* (1982); a retomada de personagens de livros anteriores de *Com os meus olhos de cão* (1986); o deboche, a explicitação do chulo e a exploração de gêneros textuais não literários, presentes em toda a trilogia pornográfica (1990-1991); e a incrustação de um livro de poemas dentro de um texto de prosa, de *Rútilo nada* (1992). Cada um desses títulos mantém e reelabora elementos dos anteriores, mas é em *Estar sendo. Ter sido* que vemos desembocar algo que talvez possa ser identificado, enfim, como um estilo típico de Hilda Hilst. O livro opera uma sùmula formal da obra.

Nas últimas páginas de *Estar sendo. Ter sido*, o texto fica ainda mais fraturado. Uma sequência de cinco poemas é apresentada assim: “Poemas de Vittorio com máscara de Luis Bruma, que foi Apolonio, pai de Hillé” (HILST, 1997, p. 100). Em seguida, outros quatro poemas são anunciados: “sobras que me ficaram de Hillé que se foi e permanece em mim” (HILST, 1997, p. 103). Algumas páginas adiante, quando a narrativa enfim termina (e abre espaço para a derradeira sequência de poemas), outro anúncio se destaca dela: “Aqui estou eu, eu Vittorio, Hillé, Bruma-

15 Relembrando: Coelho diferencia duas fases da poesia de Hilst, separadas pela experiência teatral e pelo início da escrita em prosa, dizendo que, entre as duas fases, “há uma evidente distância: não propriamente de valor poético, mas de *intensidade*. Todos os temas, então cantados, voltam aqui [a segunda fase] com uma nova densidade” (COELHO, 1999, p. 73)

Apolonio e outros. eu de novo escoiceando com ternura e assombro também Aquele: o Guardião do Mundo” (HILST, 1997, p. 110).

A autoria tortuosa atribuída aos primeiros cinco poemas pode dar a entender que eles não sejam criações de Hilst, mas de seu pai, Apolonio, que publicava sob o pseudônimo de Luis Bruma. A informação do uso do pseudônimo não consta do livro, mas o nome de Apolonio aparece completo logo na primeira página, assinando os versos que compõem uma das epígrafes. Nos três anúncios, a autora confunde dados biográficos e dados fictícios, vestindo deliberadamente a máscara de seus personagens, mas também as de seu pai – a do nome civil e a do nome artístico.

Mais uma vez, não podemos dizer que o procedimento seja uma novidade na obra de Hilst. Ele faz parte do que Luisa Destri (2015, p. 15) chama de “sistema de autorreferência”, nomeando o emaranhado discursivo que compõe uma pseudoautobiografia dentro dos livros e uma persona atravessada por elementos provenientes dos textos autorais. Destri cita como exemplos desse sistema trechos de poemas de *Da morte. Odes mínimas* (1980) e de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974) que são reescritos em *A obscena senhora D*, mas também um trecho dessa novela (“E o que foi a vida? Uma aventura obscena, de tão lúcida”) reutilizado por Hilst como resposta em uma entrevista de 1988 (“Quando se é verdadeiramente lúcido, a vida pode ser uma experiência obscena”) (DESTRI, 2015, p. 14-5). A própria semelhança gráfica entre os nomes “Hilda”, “Hilst” e “Hillé” forma um eco que explica, em parte, a identificação projetada entre criadora e criatura – evidente, por exemplo, no título de uma entrevista de 1994, “A obscena senhora Hilst” (in DINIZ, 2013, p. 165).

Desde *Fluxo-Floema*, isso é composto pela autora em livros e entrevistas, mas talvez *Estar sendo. Ter sido* seja o primeiro momento em que esse tipo de identificação se nomeia – ainda que o faça de um modo bastante hilstiano: sem nome. A *máscara*, as *sobras* e o *eu* são núcleos potenciais de cada um dos três anúncios citados. Os dois primeiros apontam para algo ausente da formulação: o rosto por trás da máscara e a matéria que resultou em sobras. Por extensão, o eu se esvazia, definindo-se numa multiplicidade de nomes que, no limite, o negam – e que terminam em reticências, em *et cetera*, em “outros”.

A fragmentação e a alternância entre “dispositivos retóricos aparentemente gratuitos” são recursos comuns nas obras tardias, que “com frequência dão a impressão de estarem inacabadas” (SAID, 2006, p. 10, tradução minha). Em se tratando de obras elaboradas por artistas que têm domínio de sua técnica, essa incompletude não é, para Adorno ou Said, resultado de falha ou

desatenção. O que está em jogo é a capacidade que essas obras têm de “findar *e* sobreviver ao mesmo tempo” (SAID, 2006, p. 136, tradução minha, grifo do autor).

Tal formulação pode ser proveitosa para a leitura das últimas páginas de Hilda Hilst, com seus muitos finais adiados, que acabam compondo um fim difuso. Ao estudar o romance, Rubens da Cunha propõe que a reaparição de personagens de livros anteriores se relaciona com a “impossibilidade de um término” (CUNHA, 2011, p. 121). O título do livro parece ilustrar essa impossibilidade, ao situar um ponto final no meio das palavras. A pontuação interrompe o presente “estar sendo” e inaugura o passado “ter sido”. A abertura proporcionada pelo fim lembra uma definição de Said: “a noção de *tardio* tem a ver com sobreviver além do que é aceitável e normal” – o que implica dizer, no entanto, que “não se pode ir além do tardio, transcendê-lo ou burlá-lo. Só se pode aprofundá-lo” (SAID, 2006, p. 13, tradução minha, grifo do autor). A ênfase no difuso aprofunda o fim como motivo poético da obra de Hilda Hilst. Alcir Pécora (2006, p. 9) fala da “unidade do conjunto da obra de Hilda em torno da imaginação da morte”. Em termos formais, essa imaginação se dá pela decomposição textual.

A recorrente representação da velhice como degeneração e esvanecimento é mobilizada pelos textos de Hilst – mas, em geral, eles cumprem essa tópica com desvios e fraturas que, se não a transcendem ou burlam, talvez a aprofundem. Vittorio deriva do esgarçamento algo que se esboça como seu contrário: “somos todos assim esgarçados, os sentimentos se diluem na velhice, não, não é isso, os sentimentos tendem a alastrar-se, procuram os inícios, os ‘como era mesmo?’” (HILST, 1997, p. 20). A diluição se corrige como alastramento, e o tecido frouxo que “somos todos” é um indício da justeza exata dos “como era mesmo?”. O que esvanece, então, se espalha na direção tanto do princípio como do fim. Aprofundando-se na superfície das coisas, o que se espalha vai na direção de algo que está além – como, afinal, recomenda um dos poemas que esgarça a prosa de *Estar sendo. Ter sido*:

Apaga-te.
O rio não está diante de ti
Como imaginas.
Há apenas o fosso
E a mesa inundada de papéis:
Conjeturas lassas
Sobre a aspereza das palavras.

O rio não está diante de ti.
Está além. Viaja. (HILST, 1997, p. 100)

– Considerações finais –

O ADEUS DA PALAVRA

Textos e pessoas envelhecem de modos diferentes. Na tela do computador, um texto é luz elétrica e abstrata que reflete processamentos internos da máquina. No papel, é uma tatuagem ou cicatriz póstuma, em cadáver triturado e quimicamente tratado de plantas extintas. O texto é uma morte sem vestígio de vida e, como tal, tem as conhecidas características negativas que Sócrates pontua no diálogo *Fedro*, de Platão:

O maior inconveniente da escrita parece-se, caro Fedro, se bem julgo, com a pintura. As figuras pintadas têm atitudes de seres vivos mas, se alguém as interrogar, manter-se-ão silenciosas, o mesmo acontecendo com os discursos: falam das coisas como se estas estivessem vivas, mas, se alguém os interroga, no intuito de obter um esclarecimento, limitam-se a repetir sempre a mesma coisa. Mais: uma vez escrito, um discurso chega a toda a parte, tanto aos que o entendem como aos que não podem compreendê-lo e, assim, nunca se chega a saber a quem serve e a quem não serve. Quando é menoscabado, ou justamente censurado, tem sempre necessidade da ajuda do seu autor, pois não é capaz de se defender nem de se proteger a si mesmo. (PLATÃO, 2000, p. 122-123)

O autor, contudo, enquanto pessoa que escreve e que respira, não é capaz de se defender ou de socorrer a si mesmo contra a passagem do tempo, mais ágil nas células humanas do que nos *pixels* ou nas fibras secas do papel. Nisso reside talvez uma vantagem do texto que, inorgânico (BATAILLE, 2015, p. 22), se desobriga dos barulhos, dos julgamentos e das responsabilidades que as pessoas assumem nos seus dias.

Desejei te mostrar minha forma humana
Afastada de todo da velhice. Por isso
É que te chamo a ti desde criança
E adolescente e mulher, também contigo
Em chamamento convivi. E tive corpo e cara preciosos
E brisas crespas numa voz tão rara
Que se tivesses vindo àquele tempo
Me verias a mim num corrido de horas
Um demoroso estar de muitos noivos.
E de todos, Soturno, nenhum foi tão coalescente

Tão colado à minha carne, como tu foste, ausente.
Dirás demasiado. Mas fosca e acanhada, hoje,
Peço-te com o luzir dos ossos
Com a fragilidade de uma espuma n'água
Que me visites antes do adeus da minha palavra.

(HILST, 2017, p. 432-433)

Bataille cita uma passagem do *Diário íntimo* de Kafka: “Não foi por ter tido uma vida breve que Moisés não atingiu Canaã, foi porque era uma vida humana” (Franz Kafka *apud* BATAILLE, 2015, p. 144). A existência precária e o desejo amplo possuem poucos pontos de contato. Em busca da Terra Prometida, a pessoa sempre morre na praia. Após o longo êxodo no deserto, Moisés avista Canaã ao longe, mas não lhe é permitido entrar. Resta aproveitar a vista e respirar fundo antes de ser arrebatado aos céus, ao chão.

As maçãs ao relento. Duas. E o viscoso
Do Tempo sobre a boca e a hora. As maçãs
Deixei-as para quem devora esta agonia crua:
Meu instante de penumbra salivosa.

As maçãs comi-as como quem namora. Tocando
Longamente a pele nua. Depois mordi a carne
De maçãs e sonhos: sua alvura porosa.

E deitei-me como quem sabe o Tempo e o vermelho:
Brevidade de um passo no passeio.

(HILST, 2017, p. 443)

Se Moisés escreve uma carta e a entrega para que a levem à cidade além, é como se ele mesmo entrasse nela, sem sandálias nem pés, coberto de envelope e ajudado pelo acaso se o carteiro não cair em algum buraco. O texto, então, será uma ponte entre o corpo e a Terra. E o Tempo – passa por ela?

Ser terra
E cantar livremente
O que é finitude
E o que perdura.

Unir numa só fonte
O que souber ser vale
Sendo altura.

(HILST, 2017, p. 192)

○

– Claudia Andujar, da série “Nasceu!”

*Quando pronuncio a palavra Futuro,
a primeira sílaba já se perde no passado.*

*Quando pronuncio a palavra Silêncio,
suprimo-o.*

*Quando pronuncio a palavra Nada,
crio algo que não cabe em nenhum não ser.*

– Wisława Szymborska (trad. Regina Przybycien)

Que confusão de coisas ao crepúsculo!

– Carlos Drummond de Andrade

Viajar na eternidade com numerosas trabalhosas escalas no tempo.

– Murilo Mendes

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. Late Style in Beethoven. In: _____. *Essays on Music*. Seleção, introdução e notas de Richard Leppert. Tradução ao inglês de Susan H. Gillespie. Berkeley; Los Angeles; Londres: University of California Press, 2002. p. 564-8.
- ALVES, Mariana Garcia de Castro. *Hilda Hilst – Respiros: uma experiência de divulgação*. Dissertação (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural), Instituto de Estudos da Linguagem e Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- AMORIM, Bernardo Nascimento de. A recepção da obra de Hilda Hilst: breves apontamentos. In: CINTRA, Elaine Cristina; SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e (Org.). *Roteiro poético de Hilda Hilst*. Uberlândia, MG: Edufu, 2009. p. 301-319.
- ARAÚJO, Rosanne Bezerra de. *Nilismo heróico em Samuel Beckett e Hilda Hilst: fim e recomeço da narrativa*. Natal: EDUFRN, 2012.
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Tradução de Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- AS PRAIAS de Agnès. Direção: Agnès Varda. [S.l.]: Instituto Moreira Salles, 2013. 1 DVD (110 min).
- AUERBACH, Erich. O escritor Montaigne. In: MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios: uma seleção*. Organização de M. A. Screech; tradução e notas de Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 9-30.
- BARONE, Anthony. Richard Wagner’s *Parsifal* and the Theory of Late Style. *Cambridge Opera Journal*, Vol. 7, No. 1, p. 37-54, Mar. 1995. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/823580>>. Acessado em: 18 jun. 2014.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- _____. A noção de dispêndio. In: _____. *A parte maldita, precedida de “A noção de dispêndio”*. 2. ed. rev. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 17-33.
- _____. La amistad entre el hombre y el animal. In: _____. *La felicidad, el erotismo y la literatura: ensayos 1944-1961*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001. p. 60-66.
- _____. La masque. In: _____. *Oeuvres complètes: Écrits posthumes: 1922-1940*. Paris: Gallimard, 1970. p. 403-406.
- _____. *O ânus solar*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena, 1985.
- _____. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. *Teoria da religião: seguida de Esquema de uma história das religiões*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BEAUVOIR, Simone de. *La vejez*. Tradução ao castelhano de Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Debolsillo, 2011.

BECKETT, Samuel. *Textos para nada*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 17. ed. Prefácio de João Alexandre Barbosa. Apresentação de Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: _____. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002a. p. 77-92.

_____. A personagem do romance. In: _____ et al. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002b. p. 51-80.

CARDOSO, Ronnie. O roxo e o negro são as cores da solidão. In: COSTA, Carlos (Coord.). *Ocupação Hilda Hilst*. São Paulo: Itaú Cultural; Ministério da Cultura, 2015. p. 46-51.

CAVALCANTI, José Antônio. *Deslimites da prosa ficcional em Hilda Hilst: uma leitura de “Fluxo”, Estar sendo. Ter sido, Tu não te moves de ti e A obscena senhora D*. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura), Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

CHEVALIER, Jean (Dir.). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.

CÍCERO, Marco Túlio. *Saber envelhecer e A amizade*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2013.

COELHO, Nelly Novaes. Da poesia. In: CADERNOS de Literatura Brasileira: Hilda Hilst, n. 8, São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1999. p. 66-79.

COLE, Thomas R.; EDWARDS, Claudia. The 19th Century. In: THANE, Pat (Ed.). *A History of Old Age*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2005. p. 211-261.

COLE, Thomas R.; WINKLER, Mary G. (Ed.). *The Oxford Book of Aging*. Nova York: Oxford University Press, 1994.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

CUNHA, Rubens da. *Retirar-se. Escrever: uma leitura de Estar sendo. Ter sido*. Dissertação (Mestrado em Literatura), Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

DEBERT, Guita Grin. *A reinvenção da velhice: socialização e processos de reprivatização do envelhecimento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2012.

DESTRI, Luisa. Hilda Hilst, autora de Hilda Hilst. In: COSTA, Carlos (Coord.). *Ocupação Hilda Hilst*. São Paulo: Itaú Cultural; Ministério da Cultura, 2015. p. 14-20.

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

FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. Organização de Francesca Rame; tradução de Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. 4. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2004.

FORSTER, Edward Morgan. Aspectos do romance. Tradução de Sergio Alcides. 4. ed. rev. São Paulo: Globo, 2005.

FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983-1984)*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FRANZ, Marie-Louise von. *Time: Rhythm and Repose*. Londres: Thames and Hudson, 1978.

FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*. Tradução e notas de Simone Lopes de Mello. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

GOULET-CAZÉ, Marie-Odile; BRANHAM, R. Bracht. *Os cínicos: o movimento cínico na Antiguidade e o seu legado*. São Paulo: Loyola, 2007.

HAYNES, Maria S. The Supposedly Golden Age for the Aged in Ancient Rome (A Study of Literary Concept of Old Age). *The Gerontologist*, Vol. 3, Issue 1, 1963. Disponível em: <<http://gerontologist.oxfordjournals.org>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

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

_____. *Cascos & carícias & outras crônicas: (1992-1995)*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007.

_____. *Com os meus olhos de cão*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2006.

_____. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Nankin, 1997.

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

_____. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002.

_____. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2014.

_____. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Globo, 2004.

MACHADO, Clara Silveira; DUARTE, Edson Costa. A vida: uma aventura obscena de tão lúcida. In: HILST, Hilda. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Nankin, 1997. p. 119-124.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

_____. *Storia della vecchiaia dall'Antichità al Rinascimento*. Tradução ao italiano de Maria Garin. Bari, Itália: Editori Laterza, 1988.

MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios: uma seleção*. Organização de M. A. Screech; tradução e notas de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MORAES, Eliane Robert. Aquelas coisas e um pouco mais: a erótica senil. In: REGUERA, Nilze Maria de Azeredo; BUSATO, Susanna. *Em torno de Hilda Hilst*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015a. p. 115-119.

_____. Da lira abdominal. In: _____ (Org.). *Antologia da poesia erótica brasileira*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015b. p. 17-48.

_____. Da medida estilhaçada. In: CADERNOS de Literatura Brasileira: Hilda Hilst, n. 8, São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1999. p. 114-126.

_____. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. Traços de Eros. In: BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 305-316.

MOSER, Gerald M. What Did the Old Man of the Restelo Mean? *Luso-Brazilian Review*, Vol. 17, No. 2 (Winter), University of Wisconsin Press, 1980. p. 139-151. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3513094>>. Acesso em: 13 jan. 2016.

NERI, Anita Liberalesso. Conceitos e teorias sobre o envelhecimento. In: MALLOY-DINIZ, Leandro F.; FUENTES, Daniel; COSENZA, Ramon M. *Neuropsicologia do envelhecimento: uma abordagem multidimensional*. Porto Alegre: Artmed, 2013. p. 17-42.

PAULS, Alan. *A vida descalço*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Com os meus olhos de cão*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2006. p. 5-10.

_____. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002. p. 11-4.

_____. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Globo, 2004.

_____. Nota do organizador. In: _____ (Org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010. p. 7-29.

- PEIRÉ SANTAS, Pedro. El tema de la mujer desdentada en un poema de Bartolomé Leonardo de Argensola. *Alazet: revista de filología*, n. 14, p. 343-348, 2002. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=832502>>. Acesso em: 5 jan. 2013.
- PETTER, Margarida Maria Taddoni. Morfologia. In: FIORIN, José Luiz (Org.). *Introdução à linguística II: princípios de análise*. São Paulo: Contexto, 2003. p. 59-79.
- PLATÃO. *Fedro ou da beleza*. Tradução e notas de Pinharanda Gomes. 6. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.
- PURCENO, Sonia. Ensaio de leitura. In: PÉCORA, Alcir (Org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010. p. 63-92.
- ROSENFELD, Anatol. *A arte do teatro: aulas de Anatol Rosenfeld (1968)*. São Paulo: Publifolha, 2009.
- SAID, Edward W. *On Late Style: Music and Literature Against the Grain*. Nova York: Pantheon Books, 2006.
- SANTOS, Marcos Lemos Ferreira dos. *Orfeu emparedado: Hilda Hilst e a perversão dos gêneros*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010.
- SHAKESPEARE, William. *Do jeito que você gosta (As you like it)*. Tradução de Rafael Raffaelli. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- SHAKESPEARE, William. *O rei Lear*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- SHULAMITH, Shahr. The Middle Ages and Renaissance. In: THANE, Pat (Ed.). *A History of Old Age*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2005. p. 71-111.
- SILVA, Danilo Pereira da. *Canis familiaris: aspectos da domesticação (origem, conceitos, hipóteses)*. Monografia. Faculdade de Agronomia e Medicina Veterinária da Universidade de Brasília, Brasília, 2011.
- STIGGER, Veronica. O útero do mundo. In: O ÚTERO do mundo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016.
- THANE, Pat. The Age of Old Age. In: _____ (Ed.). *A History of Old Age*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2005. p. 9-28.
- TROYANSKY, David G. The 18th Century. In: THANE, Pat (Ed.). *A History of Old Age*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2005. p. 175-209.
- VIEIRA, Yuri. Hilda Hilst, o IPTU e a chave. *Blog do Yuri*, 01/11/2013, 15h51. Disponível em: <<http://blogdo.yurivieira.com/2013/11/hilda-hilst-o-iptu-e-a-chave-da-cidade/>>. Acesso em: 15 jan. 2016.
- VISNADI, Marcos de Campos. A velha assanhada: anotações para a história de uma prática. *Opiniões: Revista dos Alunos de Literatura Brasileira*, v. 5, n. 6-7, p. 120-132, 2015.