

COLOCAR O MUNDO ENTRE PARÊNTESES: LOUCOS, MÍSTICOS E ILUMINADOS NA ESCRITA DE HILDA HILST

PUTTING THE WORLD IN PARENTHESSES: CRAZY, MYSTICS AND ENLIGHTENED ON WRITING OF HILDA HILST

Alva MartínezTeixeiro

Doutora (com Menção Europeia) em Literatura Brasileira pela Universidade da Coruña (UDC) com a Tese "A obra literária de Hilda Hilst e a categoria do obsceno".

Membro do Grupo de Investigação Lingüística e Literária (ILLA) da Área de Filologias Galega e Portuguesa do Departamento de Galego-Português, Francês e Lingüística da UDC.

Monografias publicadas: "Maktub. Da Retórica na Ficção de Raduan Nassar" (2006); "A pretensa nostalgia da autoridade" (Prémio de Ensaio do Centro de Investigação "Ramón Piñeiro", 2007) e "O Herói Incomodo. Utopia e Pessimismo no Teatro de Hilda Hilst" (2009).

alvateixeiro@gmail.com

RESUMO

Este artigo pretende interpretar certas vertentes da extensa e singular produção da escritora brasileira Hilda Hilst a partir do valor literário da discordância e da comprovação do diferente valor reivindicatório, crítico e indagador que esta categoria adquire na escrita. A categoria da dissonância é, portanto, a chave para ultrapassar a aparente divergência entre os diferentes códigos retóricos, formais e temáticos e interpretar a obra de Hilst com base numa evolução no interior do seu percurso literário alicerçada num difícil e instável equilíbrio entre a convenção e a transgressão. Esta inconstante harmonia revela, afinal, como tanto os heróicos protagonistas do teatro hilstiano, quanto as desvairadas e/ou lúcidas personagens que povoam diferentes obras de poesia e prosa da autora, resultam igualmente obscenas por defender um pensamento distante do estreito racionalismo assumido pela contemporaneidade, inspirado pela defesa da liberdade e por uma infértil procura de um sentido para a existência. Perante a amplitude e diversidade de um discurso complicado e, por vezes também ambíguo, optamos por uma análise complexa e eclética articulada num discurso digressivo e demonstrativo para avaliar a proposta literária hilstiana. Este exame revela como Hilst opta por privilegiar o tabu da irracionalidade para constituir o sentido do seu discurso crítico desde a perspectiva de um dos excessos mais ameaçadores para a ordem social: a dúvida da razão. A apreciação dos textos desvela uma dinâmica dialética, pois aquilo que a sociedade interpreta como uma extravagância delirante e indecorosa evidencia-se coerente e fundamentado, pois é lógico revelar-se contra a cegueira contemporânea e interrogar a possível transcendência com

desespero, quando somos conscientes de que a existência é delimitada pelos conceitos de tempo, finitude e morte. Aliás, igualmente, percebemos como na obra hilstiana, sempre é aproveitado, por via direta ou indireta, o discurso daqueles que se sentem agredidos por essa reabilitação dos silenciados, da sociedade, para melhor denegri-la, ao atribuir-lhe toda a responsabilidade da violência constitutiva das relações humanas.

Palavras-chave: Hilda Hilst. Dissonância. Irracionalidade. Espiritualidade. Crítica.

ABSTRACT

This article intends to interpret certain aspects of the extensive and unique production of Brazilian writer Hilda Hilst from the literary value of the disagreement and different proof of value of claims, critical and questioning that this category takes in writing. The category of dissonance is therefore the key to overcome the apparent divergence between different rhetorical codes, and interpret formal and thematic Hilst's work, based on an evolution within her literary career, rooted in a difficult and unstable balance between convention and transgression. This unstable harmony reveals, after all, as both heroic protagonists Hilst's theater, as the frantic and / or lucid characters that populate different works of poetry and prose of the author, also results obscene for defending a distant thought of the narrow rationalism assumed contemporaneity, Inspired by the defense of freedom and an infertile seeking a meaning to existence. Before the amplitude and diversity of a complicated speech and sometimes, too ambiguous, we opted for an eclectic and complex analysis articulated in a speech and digressive statement to evaluate the Hilst's literary proposal. This examination reveals how Hilst chooses to focus on the taboo of irrationality to constitute the meaning of his critical discourse from the perspective of the excesses of a more threatening to the social order: the doubt of reason. The appreciation of the texts reveals a dynamic dialectical, because what society interprets as a delusional and unseemly extravagance shows up coherent and reasoned, it is logical to prove against contemporary blindness and ask about the possible transcendence with despair, when we are aware of that existence is bounded by the concepts of time, finitude and death. Incidentally, also, as we see in the Hilst's work, always enjoyed, by direct or indirect, the discourse of those who feel assaulted by the rehabilitation of the silenced society, to denigrate it better, to give it the full responsibility violence constitutive of human relations.

Key words: Hilda Hilst. Dissonance. Irrationality. Spirituality. Critic.

O drama do conhecimento situa-nos, na obra literária de Hilda Hilst, perante uma escrita de suporte essencialmente literário e subjectivo, mas também de algum modo social. Uma escrita que, aliás, está alicerçada na estranheza e na singularidade dos protagonistas do discurso que, perante a precariedade da condição humana, pretendem provocar no leitor uma profunda perturbação. Por isso, ao remeter para a desconfortável situação geral do homem no mundo, a obra hilstiana não se apresenta como realidade absoluta, racionalista e convencional.

Os heróis do teatro hilstiano não são os heróis positivos do socialismo realista, pois, como indicara Anatol Rosenfeld, enquanto o realismo procura dar a máxima realidade empírica à personagem, a escritora procurou outorgar-lhe a menor realidade possível, dado que o mito, neste caso o do seu particular herói, é ahistórico, visa a imobilidade, o arquetípico, e não reconhece mudanças históricas fundamentais (1982, p.25). Portanto, numa visão temporal circular, a autora decidiu centrar o seu interesse na vertente eterna das personagens, cifrada no aspecto subjectivo da conduta, na singular moralidade atemporal dos seus particulares heróis.

Por sua vez, na vertente ficcional da obra hilstiana, subjacente à crise da personagem romanesca encontramos:

[...] a crise da própria noção filosófica de pessoa. Sob a influência da psicologia de Ribot, do intuicionismo de Bergson e das teorias de Freud, o romancista descobre que a verdade do homem não pode ser apreendida e comunicada pelo retrato de tipo balzaquiano, inteiriço, sólido nos seus contornos e fundamentos. Não é possível definir o indivíduo como uma globalidade ético-psicológica coerente, expressa por um 'eu' racionalmente configurado: o 'eu' social é uma máscara e uma ficção, sob as quais se agitam forças inominadas e se revelam múltiplos 'eus' profundos, vários e conflituantes (AGUIAR E SILVA, 1990, p.262-263).

Na escrita da autora paulista, o interesse no carácter é mais da ordem do metafísico do que do psicológico. Os heróis defrontam-se com o universo com obstinação e firmeza. Dado que a psicanálise não é interessante para a sua produção literária, Hilst retrocede a modos de pensamento anteriores, como o misticismo ou uma subjectividade eminentemente lírica. Perante o domínio de um cientismo mal compreendido escolhe aquilo que não pode ser absolutamente alcançado pela razão, uma vez que a imaginação mítica é, aliás, radicalmente irracional. O mito não se alicerça em pensamentos e sim em emoções e é por causa disto que o mito é um modo “de organizar as emoções mais veementes, é projecção de temores, de angústias, de *wishful thinking*, de esperanças fundamente arraigadas. O herói mítico é a personificação de desejos coletivos” (ROSENFELD, 1982, p.26).

Aliás, a emergência deste particular herói na escrita contemporânea participa de algumas das tendências literárias renovadoras do século XX, sendo questionadas a segurança, a unidade e a estabilidade que a literatura anterior concedia à personagem como entidade simples situada num esquema causal relativamente estável. A título de exemplo, podemos referir aquilo que a respeito da vocação metafísica do romance contemporâneo indicava Andrés Amorós na sua *Introducción a la novela contemporánea*:

Este es el gran tema, el único asunto de la novela contemporánea importante: el problema del hombre, que encierra en sí todos los problemas. ¿Cómo es el hombre? ¿Cuáles son su destino y su libertad efectivas? ¿Tiene (todavía) posibilidades de salvación? ¿Qué se puede hacer para mejorar su condición? Unamuno, Malraux, Sartre, Bernanos, Graham Greene, Cortázar... Todos nos dan su personal respuesta a este problema. Intentan alcanzar un humanismo nuevo, puesto al día, que parte del dolor y el fracaso, que no significa ya dominio del hombre sino piedad por el hombre; un humanismo no abstracto y teórico, sino arraigado en las condiciones de vida del hombre histórico, condicionado profundamente por un «aquí y ahora» muy concretos (1985, p.52).

Relativamente a esta problemática do ser humano, na obra *Mal-estar na Civilização*, Freud indicava as fontes principais da aflição e do desconforto do homem contemporâneo; todas elas presentes, paradoxalmente, numa obra de forte subjectividade lírica como é a da escritora paulista: “as exigências imperativas do social, a degradação do corpo, a morte e os conflitos inerentes aos laços sociais” (FERREIRA, 2004, p.11).

Se centramos a nossa atenção na narrativa, na biografia da maior parte destas personagens hilstianas, poderíamos atingir uma visão de conjunto, dado que acabam por coincidir em muitos dos seus traços caracterizadores.

A essência do diferente, do invulgar ou, mesmo, do excêntrico em sentido lato deriva em figuras transgenéricas e transmodais presentes por igual na narrativa, no teatro e na poesia. O protagonista pode ser exemplar, mas não típico, pois a colectividade das personagens analisada como sujeito grupal é formada por místicos, visionários, radicais e outros protagonistas dementes ou delirantes.

Num ensaio de decomposição da metáfora optimista do progresso, a autora pratica uma rebelião contra a cultura tipificada pela ciência. Sabemos que em épocas de convencionalismo e seco racionalismo a denúncia da hipocrisia ilumina certos aspectos ocultos do ser humano. No caso concreto desta proposta literária o que conhecemos é a impressionante e diáfana visão das realidades interditas e, frequentemente, incompreendidas, da consciência sobreexcitada do conjunto mais esquecido de qualquer sociedade: as pessoas identificadas como diferentes, estranhas, desvairadas e, frequentemente, alienadas.

Neste sentido, na obra *Dits et écrits* Michel Foucault afirmara que “la folie de tout temps a été exclue” (1994, p.129), para depois precisar que, na sociedade ocidental, o ser identificado como doido ou alucinado sofre a acumulação de quatro exclusões: do trabalho e da produção económica, da sexualidade e da reprodução, das actividades lúdicas e da linguagem e da palavra. A este respeito, na sua obra, a escritora brasileira faz uma nítida eleição ética: o excluído é reabilitado na última e mais importante destas condições, ao recuperar a palavra e poder diluir com ela a asséptica opacidade que inevitavelmente tem à sua volta.

A drástica divergência destas figuras, em relação ao sistema no qual se inserem, serve para sublinhar a consideração do sujeito como uma categoria essencial que constitui o marco de referência através do qual é possível compreender a cosmovisão hilstiana, a filtração da realidade, na qual o individualismo é extremado até transformar o ser humano no único juiz dos seus valores e dos da sua comunidade.

Este perspectivismo atinge o zénite quer na poesia, quer na prosa de um conjunto de personagens lucidamente desvairadas e que constituem uma colectividade de figuras quase simétricas. Os seus pensamentos isolados do resto do mundo, cada um movendo-se e metamorfoseando-se unicamente nos domínios alienados da sua própria realidade mental, têm, como veremos, uma notável correspondência.

Assim, uma amálgama de personagens estranhas, dementes e indistintas povoa a obra hilstiana a partir da aparição inaugural da poesia de juventude recolhida na obra *Baladas*, onde numa “dicção informal e paradoxalmente sentenciosa, muito verossímil nos vinte anos tumultuados por dúvidas e certezas demais” (PÉCORA, 2003, p.8), a autora devota-se ao canto dos doidos, dos suicidas dos poetas ou doutros seres incompreendidos como os amantes fracassados.

Já na maturidade do seu percurso literário, Hilst recuperará o canto fervoroso dos seres fracassados presentes na poesia de juventude. Embora o fascínio literário da autora pelos abismos tenha menor presença na escrita cronística do que na referida obra, a autora de *Alcoólicas* devota alguns dos seus textos jornalísticos ao exercício de admiração iniciado na sua poesia primeira. Assim, por exemplo, na crónica «Me empresta a sua “9 milímetros”?», dedica parte do espaço discursivo a revelar o seu deslumbramento perante a figura do artista suicida: “Quanta gente impressionante que se mata, não? Virginia Woolf atirou-se no rio. Mais especificamente no rio Ouse. Encheu os bolsos de pedra e foi-se. Van Gogh, o deslumbrante, um tiro no peito...” (HILST, 2007, p.103).

A figura do pintor holandês e os seus prezados atributos como ser atribulado são retomados ainda na crónica «Paixões e máscaras», onde Hilst alarga a sua admiração para o âmbito da identificação:

Algumas pessoas se sentem párias e matam-se por isso. Van Gogh, por exemplo. Outros enlouquecem, também por isso. Mas nem todo mundo que bebe ou enlouquece se sentiu um pária. E ninguém foi tão Van Gogh quanto Van Gogh. Minha querida amiga Inês Mafra [...] mandou-me um lindo livrinho da autoria de W. H. Auden, sobre Van Gogh, e num certo trecho que tem tudo a ver com esse inexplicável que estou tentando lhes dizer, escreve Van Gogh: «As idéias um tanto supersticiosas, que eles têm aqui a respeito da pintura às vezes me deprimem mais do que lhe poderia dizer, porque inegavelmente é bem verdade que um pintor como homem, fica absorvido demais no que seus olhos vêem, e não suficientemente mestre do resto da sua vida» (HILST, 2007, p.178).

Estas figuras de artistas suicidas, como Virginia Woolf ou Van Gogh, surgem rodeadas por uma auréola de sapiência e santidade, por uma sabedoria inusitada que vai além dos critérios da razão e que, frequentemente, resulta obscena a uma personagem colectiva e social *in absentia*. Assim, a lucidez delirante destas personagens literárias manifesta-se no desfasamento entre uma realidade medíocre e constrangedora e um sonho rutilante, entre o mundo externo dos outros e o mundo interno do sujeito envolvido.

A título de exemplo, podemos referir a reflexão produzida a respeito destes entes nervosos, num fragmento da prosa intitulada «Matamoros (da fantasia)», segunda parte de *Tu Não Te Moves de Ti*, onde Simeona, uma personagem louca e visionária adverte: “não fale da loucura com boca adolescente e boba, tu é que pensas os loucos à tua maneira, à maneira de todos, [...], loucos, Maria, são os poucos que lutam corpo a corpo com o Grande Louco lá de cima” (HILST, 2004c, p.94). Ou, no mesmo sentido, podemos citar um segundo exemplo pertencente a um dos poemas presente em *Alcoólicas*, onde o eu lírico afirma “Bêbados e loucos é que repensam a carne o corpo / Vastidão e cinzas. Conceitos e palavras / [...] / Alguns se ofendem. As caras são paredes. Deitam-me” (HILST, 2004b, p.105), pois nestes poemas, “beber aparece como uma via privilegiada de acesso ao ser, na mesma medida em que, antes, uma outra via alternativa incorporara os saberes vetustos dos *Upanishads*” (Pécora, 2004: 10).

Como também acontecia com a figura do escritor “aposentado como alcoólatra e doente mental” (Lispector, 1998: 38) no conto clariciano de *O Via Crucis do Corpo* «O homem que apareceu», as mesmas personagens de Hilst aproveitam por vezes essas vias privilegiadas de revelação, como é o caso do álcool, para conquistar o vazio, a trégua dentro

das suas mentes: “[...] Te amo, Líquida, descendo escorrida / Pela víscera, e assim esquecendo / Fomes / País / O riso solto / A dentadura etérea / Bola / Miséria [...]” (HILST, 2004b, p.103).

Neste sentido, o eu lírico presente em *Do Desejo* aproxima-se, nalgumas das composições deste poemário, da irresponsabilidade e da irreflexão abraçadas pelo protagonista do romance *Canoas e Marolas* de João Gilberto Noll – um texto denso onde o autor constrói uma melancólica e desvairada imagem do homem e das suas aspirações. Trata-se de um homem abalado, como os protagonistas hilstianos, pela sua clarividência e pela sua falida capacidade de penetração nos mistérios da metafísica que procura igualmente o descanso intelectual por duas vias. A primeira delas consistirá em submeter-se a um método de hospital denominado Ablação da Mente, uma tentativa de auxiliar doentes terminais, onde: “o terapeuta tinha que fazer com que o enfermo voltasse a acreditar no poder da luz, isso, no poder divinatório da luz que está sim no outro lado da vida” (Noll, 1999, p.20-21).

Por oposição, ao tentar a segunda das vias, o protagonista já não pretende ficar persuadido e esquecer a sua aflição por um método terapêutico, mas atingir idêntico esquecimento e vazio intelectual como as personagens hilstianas através da bebida, animado por uma “necessidade imperiosa de se evaporar de si e se manter pelas ruas em zero absoluto – vômito, quedas, joelhos e dentes quebrados” (Noll, 1999, p.30).

Este retrato hilstiano da alienação, especialmente no relativo à loucura é, aliás, de modo geral, corrosivo em relação à sociedade. Luís Beltrán Almería considerava a loucura um perfeito exemplo dos fracassos existenciais nas personagens da literatura do século XIX. Emma Bovary endoidecia ao converter-se em vítima da diferença, da consciência alheia que a valora. É uma personagem *patética*, isto é, mantém uma relação ingénua com o outro e isso a conduz ao desvario, à ruína pessoal (2002, p.57). Porém, a alienação das personagens de Hilst apresenta uma natureza mais forte e firme, oposta a essa comunidade que as nega, como demonstram estes versos do poema XVII de *Presságio*:

Todos irão contra ti
porque hás de querer
um mundo novo e diferente.
Porque és estranho
e diferente para o nosso mundo.
És quase um louco

porque não dás atenção
à toda a gente (HILST, 2003, p.51).

A imagem da demência na obra da autora de *Tu Não Te Moves de Ti* filiar-se-ia mais à compreensão da alienação própria do romance do século XX. Os protagonistas hilstianos não têm uma relação inocente com o outro. Não se importam com a imagem que a sociedade tem deles, aliás, como Leopold Bloom desconfiam do outro e quando essa incompreensão é completa sobrevém a loucura, a perda ou ruptura de toda a possibilidade de orientação e de convívio nesse mundo alheio e hostil.

As personagens hilstianas não cessam de reivindicar, explícita ou implicitamente, uma humanidade livre, desembaraçada de opressões, de dogmas, de duplicidades morais, como sugere o sujeito lírico na sua proposta ao leitor: “[...] Beba. / Estilhaça a tua própria medida.” (HILST, 2004b, p.107) ou, como manifesta também o protagonista de *Cartas de um Sedutor*:

Ah, como é delicioso e prático que as pessoas nos pensem estranhas... O conforto de não ser mais levado a sério, esse traquear de repente e sorrir como se não fosse com você, e poder acariciar um peixe morto na peixaria e chorar diante de um cão sarnento e faminto (HILST, 2004a, p.90).

Hilda Hilst demonstra-nos, portanto, implicitamente como, em certas épocas e sob determinadas condições – como pode ser o império do inflexível racionalismo no século XX, a extravagância não é uma degradação da revolta, protagonizada por rebeldes do fútil que usam o estilo como uma arma subversiva, mas uma das suas mais altas e extremas formas.

Um dos desdobramentos possíveis dessa atitude desvairada e constrangedora para a sociedade, frequente no *stock* literário hilstiano, corresponde à figura do pai. Com esta figura a escritora atinge um dos mais elevados graus de auto-referencialidade – como veremos, a autora tem desde as suas primeiras obras uma complacência em falar de si que se irá alargando no panorama das múltiplas escritas do eu –, ao deixar-se insinuar parte do seu percurso familiar e biográfico por detrás das *personae* de diversas personagens.

O problema essencial da individualidade e das relações humanas surge de modo parcelar por causa da representação de um ser singular, individualizado no repertório de personagens, como é a figura paterna.

A lembrança do pai ausente, interpelado nos poemas das «Odes Maiores ao Pai», onde o eu lírico afirma ter respirado o seu “mundo movediço” (HILST, 2002, p.94), sugere já a alienação explicitada, principalmente, na prosa.

Nesta última, a expansão do universo mental em liquidação da figura paterna atinge maior protagonismo e transparência. Assim, a Senhora D, ao lembrar a figura do pai falecido, recorda a precisão da diagnose: “esquizofasia, senhora D, deixa teu pai morrer” (HILST, 2001, p.80).

Por sua vez, no conto «Agda» o elemento biográfico paira de modo diáfano sobre o universo literário, como demonstra a passagem, já referida anteriormente, na qual a protagonista rememora, em molde ficcional, um capítulo real da vida da escritora:

Tocaram-me sim, meu pai tu me tocaste, a ponta dos dedos sobre as linhas da mão, o dedo médio sobre a linha da vida, dizias Agda, três noites de amor apenas, três noites tu me darás e depois apertaste o meu pulso e depois olhaste para o muro e ao nosso lado as velhas cochichavam filha dele sim, a cabeça é igual, os olhinhos também, bonita filha toda branca... Meu pai, o banco de cimento, os mosaicos, as seringueiras, os enfermeiros afastados. Sorriam. Eu digo: sou eu, Agda, pai, a mãe não veio mas te manda saudades, sou eu, Agda Agda, pai, ela virá, se não veio é porque não passou bem todos esses dias, sou eu, tua filha (HILST, 1977, p.53).

Neste relato, além de demonstrar-se que a loucura é a forma mais pura do *quid pro quo*, por tomar o falso por verdadeiro (VIANNA, 1996, p.104), rompe-se o círculo do próprio eu para o eu-outro, com a presença da voz do pai recuperada no discurso:

Uma coisa minha filha: está tudo bem, tenho me sentido muito bem, o corpo, você sabe, mas é preciso que você diga para sua mãe que ela diga ao médico que a memória... que é preciso me arrancar a memória, você entende? Que os barcos estão pesados demais, colocaram mil coisas, eu pedi que esvaziassem os barcos e colocaram pedras, cordas, âncoras enormes, assim não posso minha filha, não posso chegar à ilha, e outra coisa, Agda, os sonhos, é preciso me arrancar os sonhos, à noite uma outra vida, uma vida de outros começa a acontecer, me chamam de muitos lados nesses sonhos, tua mãe se recusa sempre nesses sonhos [...] (HILST, 1977, p.54).

Ao mesmo tempo, o retrato vai evoluindo para a figura superidealizada do pai, “neurônio esfacelado” e “cabeça esplendorosa numa imensa desordem” (HILST, 1977, p.55), presente também noutras narrativas, como «O Unicórnio», que estão igualmente influenciadas pelo fluxo da memória hilstiana.

No conto agora referido, encontramos uma ficção dentro da ficção sob a forma de um relato – que escrevera a figura protagónica – intitulado «O Chapeuzinho vermelho». Nesta narrativa, o mundo exterior existe quase unicamente em função do drama pessoal da protagonista, parcialmente focado por via de uma ironia que evidencia um diálogo com a tradição sublinhado através das intrusões do narrador. A manifestação da subjectividade do narrador projectada no discurso erige uma voz dissonante a respeito do mecanismo intertextual que revela a importância da leitura na composição de textos. Neste sentido, entre outras digressões, o irónico narrador hilstiano censura a falta de originalidade da história: “Olhe, a linguagem é deficiente, há um todo quase piegas e essa coisa de internato, depois do *Retrato do artista quando jovem* não dá, viu?” (HILST, 1977, p.306).

Nesta recuperação irónica de certos referentes literários, a protagonista rememora a sua infância num colégio interno como filha de um louco que, num grau mais de confusão entre as máscaras do narrador, a realidade e a ficção – repare-se em que, mesmo nas obras onde a imensa sombra do pai não aparece de maneira explícita, a autora pode estabelecer uma relação directa entre a caracterização da personagem e a figura paterna –, é também poeta: “Tem um verso que eu sei de cor, eu não compreendo bem o que é mas é bonito, é assim: Estranhas, doridas vozes, estão em mim ou no vento, ah! os invisíveis algozes do sentimento” (HILST, 1977, p.303).

Assim, a forma ampla da produção literária hilstiana também serve admiravelmente a outras confissões individuais e memorialísticas complementares, como a figura do poeta como sujeito dotado de uma lucidez especialmente singular e obscena, pois habita “o campo de estalagens da loucura” e “preeexiste, entre a luz e o sem-nome” (HILST, 2004b, p.65).

A figura do poeta erige-se como um outro esboço de projecção hilstiana, assíduo na sua obra, de teor mais universalizante e, por se tratar de uma idealização, com características mais vagas que o *alter-ego*, como demonstra a anotação presente na página 6 do ‘Caderno 3.4’, intitulado «Mitologia», manuscrito e inédito da autora (Caixa 3 do Arquivo Hilda Hilst do Centro de Documentação Alexandre Eulálio da Universidade de Campinas), onde destaca a “tarefa sacral não só vivencial como o comum das pessoas” do “sacerdote o artista [*sic*]”.

Nesta idealização ecoam já os motivos centrais da compreensão autobiográfica de si própria:

Devo viver entre os homens
Se sou mais pêlo, mais dor
Menos garra e menos carne humana?
E não tendo armadura
E tendo quase muito do cordeiro
E quase nada da mão que empunha a faca
Devo continuar a caminhada?

Devo continuar a te dizer palavras
Se a poesia apodrece
Entre as ruínas da Casa que é a tua alma?
Ai, Luz que permanece no meu corpo e cara:
Como foi que desaprendi de ser humana? (HILST, 2004b, p.57).

O sujeito dota à poesia de uma auto-consciência, de um pensamento sobre e desde a poesia que estabelece uma radical interdependência entre uma subjectividade lucidamente desvairada e a escrita. A incompreensão e o descaso da sociedade racionalista contemporânea face à capacidade perceptiva superior parece situar-se próxima da posição platónica a respeito dos poetas e da constituição da República perfeita ou, num tempo mais próximo, da relação mantida entre poesia e Ilustração.

Como o filósofo grego, a sociedade retratada por Hilda Hilst parece formular a sua própria condenação a respeito da arte, pois simplificando a tese platónica, a comunidade também iria censurar a ligação da arte com aquela parte do homem que se distancia da razão (MURENA, 1984, p.34-35). Aliás, numa consideração complementar, como indicara Ernesto Sábato, para o pensamento ilustrado, como para a organização social contemporânea, o progresso do homem apresentava uma relação directa com o seu afastamento do estádio mito-poético. Thomas Lowe Peacock expressou esta ideia, segundo o escritor argentino, de um “modo grotescamente ilustre”: “un poeta en nuestro tiempo es un semibárbaro en una comunidad civilizada” (1979, p.181).

A este respeito resulta salientável o facto de que, neste fértil terreno da radical inquietude humana da poetisa, de todas as formas de escrita íntima, a idealização da figura do poeta é a que apresenta uma maior capacidade de renúncia e temperança no seu relacionamento com o mundo hostil que o rodeia. Na figura do poeta o papel messiânico do artista e da obra de arte adquire tonalidades específicas que obrigam ao sujeito a um abnegado e estéril canto, no qual não cessa de reivindicar, explícita ou implicitamente, uma humanidade livre, desembaraçada de opressões, de dogmas, de falsidades morais:

Todos irão sempre contra ti
porque hás de querer
um mundo novo e diferente.
Porque és estranho
e diferente para o nosso mundo.

És quase um louco [...]
Dirão que és poeta
Porque a poesia aparece nos teus gestos (HILST, 2003, p.51).

Esta idealização não se corresponde unicamente – embora sim parcialmente – com o testemunho de um escritor penetrado do sentimento da sua própria importância, no sentido em que Stendhal censurava a atitude literária de Chateaubriand. Se bem Hilst não deixa de oferecer-se socialmente à admiração dos seus contemporâneos, fazendo da sua pessoa o mais apurado espectáculo de megalomania, na projecção fictícia que nos ocupa, compartilham espaço a imodéstia literária da autora e uma profunda convicção da condição sacrificada do artista, dotado de uma lúcida e inusual capacidade de compreensão e revelação e que se reflete em toda a escritura do íntimo: “eu recebo no peito, como um soco, as múltiplas dores do mundo” (HILST, 2007, p.87).

Também esta figura do poeta, presente, por exemplo, em *Vladimir Maiakovski* de Maiakovski – que, na sequência dos ‘eus’ potenciais do dramaturgo, escreveu na juventude esta breve tragédia, cuja personagem principal era o homónimo Maiakovski, jovem poeta – surge na obra teatral da autora, nomeadamente em *As Aves da Noite*. Dos prisioneiros encarcerados com Maximilian, um é um poeta adolescente que reforçará o ponto de vista do protagonista a respeito do mundo e do seu entendimento do espiritual, apoiando o conjunto das suas visões, opiniões, sistema de valores, etc.

Contudo, o estudo de pontos de vista – que, aliás, alicerça a obra – descansa no pressuposto de que cada personagem representa uma consciência autónoma, e, portanto, além desta convergência de perspectivas, o poeta cumpre uma função própria, positiva, que o fará repetir os seus poemas perante os demais, ao professarem os outros, face à imagem tanática que domina o espaço, uma cega esperança no conforto pela beleza.

A exemplaridade e a superioridade anímica dos protagonistas teatrais é mais nítida e transgressora em termos de recepção, na medida em que a personagem estava ameaçada de atascar-se no seu próprio *pathos*, anulando qualquer possibilidade de acção dramática. Estamos, por oposição à caracterização imperante especialmente na prosa hilstiana, em consequência, perante uma irracionalidade mais amena, espiritual e solidária, como corresponde ao género trágico:

Nos introduce en el conocimiento y “en la percepción inmediata de la esencia del mundo” como quería Nietzsche, la tragedia siempre se ha concebido en función de una finalidad liberadora: en cuanto ilustra a los hombres sobre su destino por la facultad que se le concede de asumir hasta el fin contradicciones de éstos y vivir hasta la muerte la imposibilidad de resolverlas, el personaje trágico se transfigura; excede lo real, cuyas fronteras ensancha al mismo tiempo; en lugar de introducir en el mundo un principio de racionalidad, ilumina la irracionalidad que se mueve en sus profundidades, lo cual es una manera de exorcizarla, de comprenderla, de hacer que su influjo sirva a la vida o de gastar metafóricamente su energía (ABICHARED, 1994, p.30).

Mas, também na tragédia, Hilst introduz algum eco da perturbadora demência presente nos outros géneros literários. Assim, por exemplo, quando em *A Empresa*, perante o discurso da protagonista a respeito da demonstração de Deus, o Bispo afirma que nem as crianças nem os loucos falam assim, o Inquisidor sugere que América provavelmente padece de um autismo que aparece “quando alguém se desliga da realidade, do mundo exterior” (HILST, 2008, p.83) e identifica-o com o ‘estado de graça’, com a lucidez visionária da protagonista que interpreta como nociva alienação.

O mesmo acontece com a personagem que apresenta uma maior multiplicidade de interpretações no seu discurso literário. Hilst deixou-nos diversos indícios e esboços de autorretrato, alguns dos quais, em sua brevidade de simples apontamento despretenso, revelavam bem o traço fino e rigoroso da grande miniaturista.

A este respeito, podemos recordar – de entre a infinidade de horizontes sobrepostos da multifacetada escrita do eu praticada pela autora – a análise literária que a escritora faz da sua própria existência e personalidade na sua produção cronística, onde a centralidade do sujeito da enunciação é colocado numa relação de identidade absoluta com o sujeito do enunciado e com o autor empírico do relato: “eu mesma me vejo bege, e triste e pálida e louca sim” (HILST, 2007, p.104).

Contudo, este posicionamento a respeito da própria escritura, que concebe esta como processo indagativo – praticado primeiro por Stendhal, posteriormente pelos surrealistas ou, continuando esta tendência, por autores como Michel Leiris –, tem como manifestação principal na escrita hilstiana a figura mais explícita do *alter ego* literário da própria autora, que recebe, na prosa, os nomes de Hillé – também referida com a denominação de Senhora D –, em obras como *A Obscena Senhora D* e *Estar Sendo. Ter Sido*, e, na dramaturgia, o nome de Irmã H em *O Rato no Muro*.

Estas duas *personae*, detentoras de um alucinado eu aristocrático, revoltaram-se de diferente modo contra o convívio social por causa da sua excessiva lucidez. Se, como sabemos, a Irmã H nega a regra da sua comunidade, por uma compreensão profunda do verdadeiro sentido dessa convivência constrangedora e oposta ao autêntico sentido espiritual da vida religiosa, Hillé, como veremos, abdica da vulgaridade do mundo pelo seu desvairado misticismo, que a conduzirá, como indicara Maria Thereza Todeschini na sua Dissertação de Mestrado, ao centro do labirinto da compreensão humana:

O que mais fascina é a genialidade com que a autora trabalhou sua obsessão: o labirinto (com toda a implicação simbólica) aparece no nome de Hillé, nos símbolos, no rito, na própria história da personagem a manifestação dessa obra visceral, desse grande intestino no qual circulamos, morremos [...] (TODESCHINI, 1987, p.60).

A escritora atinge com o referido mecanismo um dos mais elevados graus de autorreferencialidade, por deixar-se insinuar na sua própria obra literária por detrás da *persona* de diversas personagens, numa prática presente, por exemplo, em grande parte da dramaturgia moderna – é o caso, por exemplo, de Jakob M. R. Lenz, que se tornara personagem da sua própria obra na peça *Pandaemonium Germanicum*, na qual se apresentava junto a Goethe. Igual processo elege Ionesco na obra intitulada *L’impromptu de l’Alma ou le caméléon du berger* –, onde esta tendência atingiu maior complexidade:

A obra literária é um prolongamento do autor, uma objetivação do que ele sente possuir de mais íntimo e pessoal. A personagem constitui, portanto, um paradoxo, porque essa criatura nascida da imaginação do romancista ou do dramaturgo só começa a viver, só adquire existência artística, quando se liberta de qualquer tutela, quando toma em mãos as rédeas do seu próprio destino: o espantoso de toda criação dramática – em oposição à lírica – é que o autêntico criador não se reconhece na personagem a que deu origem. Em tal direção o teatro vai ainda mais longe do que o romance porque, no palco, a personagem está só, tendo cortado de vez o fio narrativo que a deveria prender ao autor (PRADO, 1987, p.100-101).

Encontramo-nos na fronteira que divide ao primeiro grupo de personagens alienadas ou tomadas por tal – os loucos e os excessivamente lúcidos, de que são paradigma os poetas – do segundo conjunto de figuras hilstianas: as personagens mais ou menos iluminadas, que igualmente são consideradas delirantes pela sociedade.

A diferença entre umas e outras resulta evidente se partimos da definição binária e dicotómica que Michel Tournier nos oferece dos conceitos-chave de alma e espírito:

El alma es el principio vital, eterno e inmutable, que habita en el cuerpo. Es una noción religiosa que no debe ser confundida con el espíritu. La cultura, la memoria, la imaginación remiten al espíritu. Pueden variar de una edad a otra, de una situación a otra. El durmiente, el borracho y el loco se definen por el estado de su espíritu, no por su alma. El alma es una llama divina prisionera de un cuerpo durante el tiempo que dura una vida. La muerte es su liberación. Ésta es, al menos, la concepción platónica, neoplatónica y cristiana de la relación entre el alma y el cuerpo. Subraya las ataduras materiales impuestas al alma por el cuerpo, su situación aquí y ahora en el espacio y en el tiempo, su debilidad, su vejez, sus necesidades, sus enfermedades (TOURNIER, 2000, p.177).

Contudo, essa lucidez espiritual e iluminada atingirá o paroxismo na prosa, povoada por personagens sem tecto nem lar, saídas de nenhuma parte ou dotadas de um nome improvável.

Neste sentido, seria interessante reparar no aprofundamento do drama humano e na radicalização de teor iconoclasta, que tem início na escrita hilstiana nos sete anos de silêncio poético: do 1967 ao 1974, durante os quais nascem a ficcionista e a dramaturga e que continuaram no posterior retorno à poesia e cultivo da prosa.

A década de 60 é a época do sistema e das estruturas. A linguística, a psicanálise, a antropologia, a crítica literária ou a sociologia só ensinam de maneira complementar e reiterativa que unicamente existem estruturas sociais ou psíquicas nas quais o sujeito é radicalmente dependente:

Il ne tenait pas son identité de lui-même, il n'avait guère de possibilité de se faire puisqu'il était essentiellement assujetti. Les mots de liberté ou de responsabilité avaient du mal à garder un sens. C'est à cette époque que l'individu, selon une horrible expression, s'est mis à « fonctionner » (EWALD, 1989, p.16).

Aliás, no Brasil da ditadura, estas teses não permitiram outra hipótese que a submissão, um pessimismo radical, o cepticismo, o relativismo, ou o contrário: uma revolta radical. Proteiforme, essa revolta pode ser política, estética, moral ou sexual: um *affaire* de barricadas ou uma questão de estilo.

Este é o impasse que estimula e aperfeiçoa a paisagem escritural hilstiana. Presenciamos a acomodação definitiva do actor, do sujeito, do indivíduo. É o grande retorno do individualismo desvairado e, paradoxalmente, lúcido na prosa e do individualismo heróico e iluminado na dramaturgia; isto é, a consolidação de um iconoclasta inventário de diferentes formas de traçar de novo, literariamente, a história e a sociedade.

Neste sentido, por exemplo, é paradigmática a referida protagonista homónima de *A Obscena Senhora D* cuja vida se torna indecente e perturbadora por causa de uma particular capacidade de penetração e discernimento que a distancia da massa social: “[...] e o que foi a vida? uma aventura obscena, de tão lúcida” (HILST, 2001, p.71).

A clarividência orienta a protagonista para um modo de vida pouco exemplar, oposto ao destino edificante tradicionalmente reservado para os homens que encontram a verdade transcendente. Ela horroriza os seus vizinhos ao ocupar o vão da escada da sua casa para, a partir dali, ofendê-los, consciente da vulgaridade e da alienação da sociedade, no seu caso, graças à perturbadora compreensão metafísica da existência que experimenta e que a guia a uma revolta que todos identificam com a loucura.

Neste caso, o conceito da loucura, posta em questão nas suas relações com o campo social nasce de uma equação sumária: “quem quer que se oponha às variantes em vigor deve ser suspeito de loucura e tratado como louco” (PLAZA, 1990, p.106). A loucura apresenta-se, portanto, como uma tática de objectivação total, que permite aos membros dessa comunidade invalidar de maneira automática uma conduta que perturba a harmonia e a legitimidade desse sistema social sem questionar-se a verdadeira natureza ou o fundamento dessa atitude vital.

Essa confusão entre anormalidade social e loucura domina grande parte das narrativas hilstianas, como demonstra o diálogo presente na obra narrativa *Estar Sendo. Ter Sido*: “Estás me dizendo que tua amiga Hillé ficou louca. não, era lúcida demais para pirar. mas não são os lúcidos demais que enlouquecem? tu chamas loucura isso de se saber mil outros?” (HILST, 2006, p.45). Neste mesmo sentido, no desfecho da narrativa de *A Obscena Senhora D*, quando Hillé já está morta, surge a figura do Porco-Menino (Deus) para dizer aos outros que Hillé era “um susto que adquiriu compreensão” (HILST, 2001, p.89).

Aliás, essa mesma revelação transcendente experimentada pela Senhora D e referida pela figura do Porco-Menino será a vivenciada pelo sujeito de *Amavisse*, o que levará também à voz lírica a voltar-se para o delirante avesso de si própria:

Se chegarem as gentes, diga que vivo o meu avesso.
Que há um vivaz escarlate
Sobre o peito de antes palidez, e linhos faiscentes
Sobre as magras ancas, e inquietantes cardumes
Sobre os pés. Que a boca não se vê, nem se ouve a palavra

Mas há fonemas sílabas sufixos diagramas
Contornando o meu quarto de fundo sem começo.
Que a mulher parecia adequada numa noite de antes
E amanheceu como se vivesse sob as águas. Crispada.
Flutissonante.

Diga-lhes principalmente
Que há um oco fulgente num todo escancarado.
E um negrume de traço nas paredes de cal
Onde a mulher-avesso se meteu.

Que ela não está neste domingo à tarde, apropriada.
E que tomou algália
E gritou às galinhas que falou com Deus (HILST, 2004b, p.45).

Este fascínio moral pelos abismos amplifica-se, como veremos, em narrativas como «O Oco», onde o protagonista é reduzido aos constitutivos mínimos para sobreviver e não para viver, pois como diz uma das personagens de *Solte os Cachorros* de Adélia Prado, sobreviver “soa herege e sem fé” (PRADO, 1979, p.48).

É assim que o velho protagonista desta ficção surge deslocado, despojado de toda estrutura social ou cultural e entregue a pulsões primitivas, numa apropriação da tendência manifestada pela literatura moderna para escapar activamente ao seu destino e “tornar-se uma *stasis* contemplativa, uma estrutura «auto-reflexa»; e, como Joseph Frank bem o provou, o moderno romance artístico (*Ulysses*, *Nightwood*, *Mrs. Dalloway*) procurou organizar-se poeticamente, isto é, «auto-reflexamente»” (WELLEK; WARREN, [19—], p.266-267).

Aliás, esta apropriação alargará-se na escrita numa consequência formal igualmente própria da prosa moderna, pois “contrariando a literatura tradicional, herdeira do romantismo, realismo e modernismo, impõe seus fluxos verborrágicos, à maneira de James Joyce” e, assim, “as vozes que ecoam dos textos hilstianos não se preocupam em contar um enredo e desenvolvê-lo” (DIAS, 2010, p.34).

Neste sentido, encontraremos um protagonista quase incapaz de comunicar-se com o próximo e afligido pelas lembranças de um vago passado bélico – novo índice da humanidade incivilizada. Destarte, incoerente com a existência de uma espiritualidade experimentada por ele noutra tempo, o protagonista afirma: “Agora que estou sem Deus posso me coçar com mais tranqüilidade” (HILST, 1977, p.129).

A interioridade destas figuras é incapaz de declinar-se numa palavra clara mas, contudo, poderíamos pensar que a narrativa hilstiana recolhe e adapta a tradição antiga do louco que ri proveniente de Demócrito, fazendo deste o louco visionário, quando não o asceta, para edificar com ele um pensamento antiautoritário.

Assim, no caso desta restauração operada na escrita da autora, o cordão umbilical não é cortado artificialmente, mas digerido. Hilst opta pelo tabu da loucura para constituir o sentido do seu discurso crítico desde a perspectiva de um dos excessos mais ameaçadores para a ordem social: a loucura como dúvida da razão. Aliás, na obra hilstiana, sempre é aproveitado, por via directa ou indirecta, o discurso daqueles que se sentem agredidos por essa reabilitação dos silenciados, da sociedade, para melhor denegri-la, ao atribuir-lhe toda a responsabilidade da violência constitutiva das relações humanas.

De qualquer modo, o lirismo do protesto da proposta dramática hilstiana permite-nos ver que é no teatro que o indivíduo revoltado foi mais tragicamente sacrificado ao interesse colectivo. Se compararmos o ‘eu’ hilstiano das personagens líricas, narrativas e dramáticas, observamos que essa ficção gramatical, apesar do seu radical antagonismo em relação à sociedade – quer pela revolta existencial, quer pelo culto à beleza perante uma realidade vulgar –, é aniquilada pelo feroz antagonista colectivo unicamente no teatro, por oposição à lírica, onde este extermínio é inexistente, ou à prosa, onde se revela ocasional.

Estes protagonistas são absolutamente morais, sobretudo porque a sua espiritualidade se alicerça numa muito estrita fidelidade ao Bem, que fundamenta a sua razão iluminada. Na acção destes mártires, o sentido profundo é o acordo íntimo entre a transgressão da lei social e a hipermoral e assim, amparados por uma solidez moral intangível, os heróis do teatro hilstiano explicitam e defendem aquilo que subjaz à atitude de todos os seres desvairados, místicos e/ou iluminados que habitam a escrita da autora paulista: a necessidade atender a essa hipermoral por cima dos dogmas circunstancialmente impostos.

REFERÊNCIAS

- ABICHARED, R. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1994 (Coleção Teoría y práctica del teatro, 8).
- AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.
- AMORÓS, A. *Introducción a la novela contemporánea*. 8. ed. Madrid: Cátedra, 1985.
- BELTRÁN ALMERÍA, L. *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. Barcelona: Montesinos, 2002.
- DIAS, J. G. *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo-floema*. São Paulo: Annablume, 2010.
- EWALD, F. L'individualisme, le grand retour. *Magazine Littéraire*, Paris, n. 264, p. 16, 1989.
- FERREIRA, N. P. *A teoria do amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004 (Coleção Passo-a-passo, 38).
- HILST, H. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977 (Coleção Jogral, 6).
- _____. *A obscena senhora D*. São Paulo: Editora Globo, 2001 (Coleção Obras reunidas de Hilda Hilst).
- _____. *Cantares*. São Paulo: Editora Globo, 2002 (Coleção Obras reunidas de Hilda Hilst).
- _____. *Baladas*. São Paulo: Editora Globo, 2003 (Coleção Obras reunidas de Hilda Hilst).
- _____. *Cartas de um Sedutor*. Lisboa: Campo das Letras, 2004a (Coleção Campo da Literatura, 103).
- _____. *Do desejo*. São Paulo: Editora Globo, 2004b (Coleção Obras reunidas de Hilda Hilst).
- _____. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Editora Globo, 2004c (Coleção Obras reunidas de Hilda Hilst).
- _____. *Estar sendo. Ter sido*. 2. ed. São Paulo: Editora Globo, 2006 (Coleção Obras reunidas de Hilda Hilst).
- _____. *Cascos & carícias & outras crônicas (1992-1995)*. 2. ed. São Paulo: Editora Globo, 2007 (Coleção Obras reunidas de Hilda Hilst).
- _____. *Teatro completo*. 2. ed. São Paulo: Editora Globo, 2008.

- LISPECTOR, C. *O via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MURENA, H. A. *La metáfora y lo sagrado*. Barcelona: Editorial Alfa, 1984.
- NOLL, J. G. *Canoas e marolas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.
- PÉCORA, A. Nota do organizador. In HILST, H. *Baladas*. São Paulo: Editora Globo, 2003 (Coleção Obras reunidas de Hilda Hilst), p. 7-9.
- _____. Nota do organizador. In HILST, H. *Do desejo*. São Paulo: Editora Globo, 2004b (Coleção Obras reunidas de Hilda Hilst), p. 7-11.
- PLAZA, M. *A Escrita e a Loucura*. Lisboa: Estampa, 1990 (Coleção Margens, 5).
- PRADO, A. *Solte os cachorros*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- PRADO, D. de A. A Personagem no Teatro, in PRADO, D. de A et al.: *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987 (Coleção Debates, 1), p. 81-101.
- ROSENFELD, A. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982 (Coleção Debates, 179).
- SÁBATO, E. *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barral, 1979 (Coleção Biblioteca Breve / Ensayo, 448).
- TODESCHINI, M. T. *O mito em jogo (Um estudo do romance “A obscena senhora” de Hilda Hilst)*, Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)–Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. (1987).
- TOURNIER, M. *El espejo de las ideas*. Barcelona: El Acantilado, 2000.
- VIANNA, L. H. *Escenas de amor y muerte en la ficción brasileña*. La Habana: Casa de las Américas, 1996.
- WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da Literatura*. 4. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, [19--] (Coleção Biblioteca universitária, 2).