

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA**

**A ESCRITURA ALÉM-LIMITE DE HILDA HILST: UM DIÁLOGO POSSÍVEL
COM A LOUCURA.**

ELIMELEQUE COSTA CASTRO

FORTALEZA/CEARÁ

AGOSTO DE 2009

SUMÁRIO

1º CAPÍTULO

1. Hilda Hilst: um discurso como reinvenção (para além de)

- <i>A língua, a linguagem e o discurso</i>	11
- <i>A escrita do silêncio</i>	32
- <i>Além-limite: uma forma de linguagem, um jeito de silêncio</i>	43
- <i>Uma complicação</i>	48
- <i>Hilda Hilst: a loucura, uma presença inevitável</i>	50

2º CAPÍTULO

I. Loucura: significado e tensões

- <i>O trajeto de um conceito, uma difícil passagem</i>	57
- <i>A loucura e seus nomes</i>	60
- <i>De Hipócrates (m. 377 a. C) a Willis (1676)</i>	68
- <i>De Suvages (1767) a Chiarugi (1794)</i>	97
- <i>Karl, as cartas e seu fracasso</i>	100
- <i>A escritura avulsa e delirante de Stamatius</i>	109
- <i>De onde vem Eulália?</i>	116

II. Histórico do conceito de loucura: Romantismo e Realismo

- <i>O século XIX: quando os nomes da loucura começam a fazer sentido</i>	122
- <i>O realismo</i>	138

III. Loucura e Modernidade

- <i>O que dizem as artes plásticas</i>	147
- <i>Os novos parâmetros artísticos</i>	152
- <i>Loucura: uma infância primitiva</i>	155
- Fluxo : <i>uma narrativa inaugural</i>	159
- <i>As faltas inevitáveis</i>	175

3º CAPÍTULO

I. A experiência-limite

- <i>A diversão</i>	178
- <i>O pensamento trágico</i>	185
- <i>A experiência-limite</i>	195

II. *A Obscena Senhora D, um diálogo estrangeiro*

- <i>Apresentação e primeiras inquietações</i>	208
- <i>Algo sobre o enredo</i>	213
- <i>A loucura, a ausência de obra</i>	217
- <i>Um reserva que não se incomoda em ser um eterno reserva</i>	229

III. Bibliografia	233
--------------------------------	-----

RESUMO

Esta dissertação tem como proposta maior discutir parte da obra em prosa da escritora Hilda Hilst a partir da relação *escritura literária X loucura*. As obras escolhidas para essa apreciação foram *Fluxo-Floema* (1970), *Tu não te moves de ti* (1980), *A Obscena Senhora D* (1982), *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos D'escárnio / Textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) e *Estar Sendo, Ter Sido* (1997). A justificativa para tal escolha passa, claro, por uma questão de maior recorrência, nas obras citadas, ao tema principal da pesquisa. Assim, esta dissertação se propõe a problematizar esse conjunto de obras de Hilda Hilst a fim de levantar questões relativas à arte, à literatura brasileira e estrangeira, à escritura literária na sua condição auto-destrutiva e derrisória, e, por fim, ao itinerário antropológico ocidental até a contemporaneidade. O pensamento teórico do qual esta pesquisa procura se aproximar, através de um gesto de diálogo, atende pelos nomes de Michel Foucault e Maurice Blanchot, principalmente.

Palavras-chave: escritura, loucura, literatura, morte, silenciamento.

RESUMEN

Esta disertación tiene como propuesta más larga discutir parte de la obra en prosa de la escritora Hilda Hilst a partir de la relación *escritura literária X locura*. Las obras eligidas para esa apreciación fueron *Fluxo-Floema* (1970), *Tu não te moves de ti* (1980), *A Obscena Senhora D* (1982), *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos D'escárnio / Textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) e *Estar Sendo, Ter Sido* (1997). La justificativa para tal elección pasa, logicamente, por una cuestión de más amplia y sugestiva recurrencia, en las obras apuntadas, al tema principal de la investigación. Así, esta disertación se propone a problematizar ese conjunto de obras de Hilda Hilst con el objetivo de levantar cuestiones relativas al arte, a la literatura brasileña y extranjera, a la escritura literária en su condición auto-destructiva y sarcástica, y, finalmente, al itinerario antropológico occidental hasta la contemporaneidad. El pensamiento teórico de lo cual esta investigación busca acercarse, a partir de un gesto de diálogo, tiene como nombres principales los siguientes pensadores: Michel Foucault y Maurice Blanchot.

Palabras llave: escritura, locura, literatura, muerte, silencio.

DEDICATÓRIA A

Nada do que foi aqui escrito não teria sido possível sem as presenças — não só fundamentais, como decisivas — de certas pessoas com quem, hoje, não tenho contato algum ou raramente tenho a felicidade de encontrar: perderam-se com o tempo, rumaram para outras bandas, estão envolvidas em projetos muito particulares, renunciaram à amizade ou simplesmente desapareceram do mundo. Essas pessoas fizeram parte de minha infância, adolescência e início de juventude; e ainda fazem parte de minha memória, e, claro, me conturbam, me comovem, me alegram e me fazem sempre lembrar que a vida é possível e difícil. É claro que nem eu, nem essas pessoas, sabiam que iriam ter colaboração neste projeto. O que quero dizer é que toda reflexão filosófica e literária é também produto de algo muito maior, pois ela é produto de uma vivência como um todo, de uma imersão na vida e, principalmente, na linguagem. Por isso, faço questão de dedicar este trabalho às seguintes muito queridas pessoas: César Leandro (Fortaleza), Antônio Carlos (Sobral), Sandro Junior (Fortaleza), Hélio Costa (Fortaleza), Daniele Nóbrega (Fortaleza), Luciana Rabelo (Fortaleza), Ana Paula Rodrigues (Fortaleza), Leila Cidade (Fortaleza), Aleksander Farias Cavalcante (Fortaleza), Jonatas Nascimento (Maranhão), Daniel Nascimento (Campinas), Mila Bastos (Fortaleza / Barcelona), Néo do Chaga (já no andar de cima), Marisa Aderaldo (Fortaleza / São Paulo), Ivaldo Ribeiro Filho (Teresina), Abniza Barros Leal (Fortaleza), Edna Carneiro Aguiar (Fortaleza), Alzineide Castro (Fortaleza), Alberto Gadelha (Fortaleza), Elaine Holanda (Fortaleza), Carlos Augusto Lima (Não só Fortaleza), Manoel Ricardo de Lima (Florianópolis), Eduardo Jorge (Belo Horizonte), Hermeson Claudio (Fortaleza), Diego Vinhas (Fortaleza / Canindé) e Marcelo Shun (Fortaleza).

Este trabalho tem uma parte de todos vocês. Obrigado.

DEDICATÓRIA B

Parte significativa do que há nestas quase trezentas páginas teve o auxílio direto de pessoas que, por estarem fisicamente muito próximas, influenciaram-me de forma também decisiva. Não falo especificamente — nem somente — de uma influência acadêmica, mas também de uma influência humana mesmo, no que diz respeito à vida diária e que, de modo muito fortuito, resvalou no meu ritmo de escrita, nos bons dias para escrever e nos ótimos dias para não escrever e apenas permanecer em silêncio. Participaram também no que diz respeito à colocação de questões importantes sobre meu objeto de pesquisa, olhares que me foram fundamentais. Essas pessoas, claro, estiveram sempre me acompanhando, conversando comigo sobre coisas sérias, rindo também, discutindo “besteira” às vezes e, de quando em quando, tomando um trago comigo, jogando conversa fora. Estar o mais próximo possível dessas pessoas foi profundamente decisivo nestes últimos dois anos, tempo que durou toda a pesquisa. Além de afeto, reverência e profundo carinho, também há uma medida proporcional de amor a todas elas. E, quando falo amor, falo de algo muito maior do que a ideia romântica desse sentimento: refiro-me a uma dedicação e confiança pela qual me deixei, voluntariamente, tragar; refiro-me à gentileza diária, à paciência que tiveram, ao acreditar sempre, ao exercício de estar próximo — ao difícil e misterioso gesto de estar perto um do outro. Portanto, este trabalho é dedicado, muito exclusivamente também, às seguintes *pessoas-ideia-sentimento-memória*: Everton Castro, Edval Cardoso, Pedro Jorge Gurgel, Rejane Pontes, Cid Ottoni Bylaardt, Marcelo Peloggio, Antônio Farias, Adriano Bino, Jorge Talles e, muito — mas muito verdadeiramente — João César Pontes Gurgel Castro e Melina Pontes Gurgel.

Este trabalho jamais teria sido possível sem as presenças de todos vocês. Obrigado deveras.

Fortaleza, 06 de outubro de 2009.

Não-Fala-FALA¹

Se pudesse, hoje não falaria nada a vocês, não teria, inclusive, nem pronunciado essas primeiras palavras, porque estou convicto de que esta fala de que me valho, agora, nada mais faz do que diminuir, rasurar e, talvez, malograr aquilo que fui obrigado a denominar *objeto de pesquisa*. Não, a escritura de Hilda Hilst nunca foi para mim um objeto, uma coisa ou uma trama a ser decifrada. Longe disso. Muito mais, me satisfiz em fazê-la boa companhia, fortuita amizade e, raras vezes, pude me dizer íntimo dela, passageiro dela, espectador dela.

Se pudesse, hoje, converter-me-ia em silêncio, em breu de voz, em fratura. Talvez, melhor, uma paralisia verbal, uma afasia. Sim, se pudesse, eu fazia desse ritual máxima ambiguidade, festa dionisíaca — delírio.

Mas o momento é de defesa, e não de ataque — se é que, de fato, estou atacando—. Portanto: vamos à FALA.

28 de agosto de 2009, às 9: 08 da manhã.

¹ A minha *Defesa* não foi integralmente lida, como é de costume ser feita, já que o texto escrito é sempre mais seguro e, portanto, mais distante do erro. Contudo, aceitando o desafio de estar próximo do “erro”, resolvi falar sobre o meu trabalho, quis dizê-lo olhando nos olhos de quem ali se encontrava, o que acho justo e também muito mais alegre. O que se pode ler agora foi, na verdade, a “introdução” que fiz antes de começar a falar sobre o meu trabalho à banca e aos presentes. Quis que essas primeiras palavras tivessem um efeito mais duradouro ao longo de minha exposição, que se estendeu por quase quarenta minutos. Não sei se o objetivo foi alcançado. Espero que sim.

*“que foi Hillé?
o olho dos bichos, mãe
que é que tem o olho dos bichos?
o olho dos bichos é uma pergunta morta.
E depois vi os olhos dos homens, fúria e pompa, e mil
perguntas mortas e pompas 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 saiam 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 néctar”.*

Hilda Hilst; A Obscena Senhora D.

1º CAPÍTULO

I. Hilda Hilst: um discurso como reinvenção (para além de).

1. A língua, a linguagem e o discurso.

“Uma impressão nos domina até que a ponderação nos liberta novamente e, complexa e ligeira em seus movimentos, seduz o estranho desconhecido, insinuando-se na sua alma”.

Sören Kierkegaard; Diários de um sedutor.

Hilda Hilst, inconfundivelmente, deixa uma obra — cujas matizes continuam acesas e incógnitas — que precisa ser pensada e repensada a todo o momento. Dona de uma escrita agressiva e, ao mesmo tempo poético-lírica, a escritora cultivou, em seus onze livros em prosa, uma difícil e densa maneira de se pensar a literatura do século XXI, sem que jamais seja esquecido o rico (e às vezes pouco perceptível) legado deixado pelos autores dos séculos anteriores. Apontar *o principal* desses onze livros, ou *o melhor*, é cair numa teia suspeita de gostos e impressões particulares, fadadas a uma visão míope do projeto literário a que se dedicou por tanto tempo a autora paulista de Jaú, São Paulo.

Porém, a fim de delimitar e aprofundar a análise com mais rigor, as obras *Fluxo-Floema* (1970), *Tu não te moves de ti* (1980), *A Obscena Senhora D* (1982), *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos D'escárnio / Textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) e *Estar Sendo, Ter Sido* (1997) foram aqui escolhidas não por serem as melhores ou as principais, mas por apresentarem uma proposta escritural suficientemente convincente a um olhar mais atento “ao que sobra”, àquilo que, normalmente, repugna o leitor, põe-no em falso, desestabiliza-o.

Nessas obras, Hilda Hilst investe, já nas primeiras páginas, em um audacioso *jogo* de sutilezas das mais variadas ordens que vão desde as inter e intratextualidades à anarquia de gêneros, ao “sujo” universo do sexo, à delicadeza da paixão e aos dilemas da existência humana. Aqui, dois importantes participantes do processo da escrita literária entram (ou são levados a entrar) num consciente *jogo* de sedução: a linguagem e o leitor.

Assim, a escrita hilstiana deve ser compreendida como um longo e interminável exercício de sedução em dois níveis: língua/linguagem e leitor. Seduzir a língua para,

em seguida, ditar os ritmos de contradança da linguagem, provocando (no receptor) abalos sísmicos, desmoronamentos, medos e, por que não, uma vertigem-pânico — nem que seja pouco.

Mas: como seduzir a língua? Como burlar esse sistema tão bem distribuído na sociedade? O que significaria o ato de *burlar*, em se tratando de Hilda Hilst?

Com o intuito de tentar responder a essas questões preliminares, definamos a idéia de língua: “É, ao mesmo tempo, um produto social da faculdade da linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos” (SAUSSURRE: 2006. p,17). A língua, portanto, seria um instrumento democrático, uniforme e são. Eis aqui o primeiro ponto de reflexão: a língua, enquanto promotora de linguagem, estaria, dessa forma (tal como ocorre com instituições como igreja, escola, casamento etc.) acorrentada a uma legislação, a uma razoabilidade cuja marca maior é o controle. Ora, tudo que é legislado tem como intuito estabelecer princípios de conduta, uso e manipulação. Ou seja: há um limite àquilo que se pretende fazer com *esta* língua. Qualquer passo em falso, de quem quer que seja, descamba como um convite à ilegalidade, à insubordinação, ao silenciamento, à exclusão. Neste novo plano, a língua parece um instrumento dotado de uma autonomia desautorizada, de uma liberdade excessiva, de uma, portanto, clandestinidade.

E, no que diz respeito à clandestinidade verbal, modelo maior de exemplo é, sem dúvida, Marquês de Sade. Em todas as suas obras, é nítida essa busca pelo clandestino, pelo submerso, pelo “sem freio”. Entretanto, essa busca parece não querer apenas chocar o leitor. Ao propor o absurdo, Sade aparenta, num primeiro momento, ter perdido sua capacidade de raciocinar dentro dos ditames da língua legal; sua língua desconforta o leitor não pelos arranjos sintáticos ou por qualquer outra inovação de ordem técnica. Sade escreve “suave”, na ordem direta, sem muitos malabarismos sintáticos, sem grandes quebras frasais. Por outro lado, o leitor sente que algo está em vias de sair dos eixos da convencionalidade, que essa língua não está a serviço da razão socrática ou mesmo da *doxa*. E é exatamente nesse aparente absurdo que sua língua movimenta um novo tipo de discurso, discurso este que procura uma outra forma de *raciocinizar* o mundo. Veja que não pus *racionalizar* ou mesmo *raciocinar* porque não

é a partir da razão que Sade firma sua escritura, mas a partir de um desvio desta, de um distanciamento, a partir de uma isenção de valores previamente dispostos.

É neste momento que a língua perde sua função institucional e passa a não ter mais nenhuma função dentro da sociedade, que não a clandestinidade, o subsolo do subsolo ou o máximo silenciamento, tal ocorreu a Sade. O fragmento a seguir diz bem o que foi comentado. Trata-se da “dedicatória”, Aos Libertinos, extraída de *A Filosofia na Alcova*:

Voluptuosos de todas as idades e de todos os sexos, é a vós somente que dedico esta obra; alimentai-vos de seus princípios que favorecem vossas paixões; essas paixões que horrorizam os frios e tolos moralistas, são apenas os meios que a natureza emprega para submeter os homens aos fins que se propõe. Não resistais a essas paixões deliciosas: seus órgãos são os únicos que vos devem conduzir à felicidade.

Mulheres lúbricas, que a voluptuosa Saint-Ange seja vosso modelo; segui seu exemplo, desprezando tudo quanto contraria as leis divinas do prazer, que dominaram toda sua vida.

Jovens, há tanto tempo abafadas pelos liames absurdos e perigosos duma virtude fantástica, duma religião nojenta, imitai a ardente Eugênia; destruí, desprezai, com tanta rapidez quanto ela, todos os preceitos ridículos inculcados por pais imbecis.

E vós, amáveis devassos, vós que desde a juventude não tendes outros freios senão vossos desejos, outras leis senão os vossos caprichos, que o cínico Dolmancé vos sirva de exemplo; ide tão longe quanto ele, se como ele desejais percorrer todas as estradas floridas que a lubricidade vos prepara; convencei-vos, imitando-o, de que só alargando a esfera de seus gostos e suas fantasias, e, sacrificando tudo à volúpia, o infeliz indivíduo, conhecido sob o nome de homem e atirado a contragosto neste triste universo, pode conseguir entremear de rosas os espinhos da vida. (SADE: 1795, p. 04)

Seria, tal como Sade, a obra em prosa de Hilda Hilst um trabalho estabelecido a partir de uma língua clandestina?

A primeira epígrafe de *O caderno rosa de Lori Lamby* traz a seguinte dedicatória:

À memória da língua

(HILST: 2001, A. p. 05)

Parece que há, aqui, uma importante pista daquilo que se anuncia como o seu primeiro *jogo* de linguagem. Quando se lê essa epígrafe, faz-se diretamente uma associação à expressão latina *In memoriam*, que quer dizer *Em memória*, utilizada comumente para se fazer uma homenagem àqueles que já morreram. Curiosamente, há uma diferença sutil entre as duas expressões: *À memória da* aponta para um circuito fechado e parado

no tempo; um tipo de *lugar*. Ou seja: a língua à qual se refere a autora parece não possuir mais memória ativa; estaria, dessa maneira, estável, esquecida de si, “auto-contemplativa”, caduca. Ao aproximar duas expressões tão parecidas, Hilda Hilst demonstra não só querer fazer uma momentânea confusão na cabeça do leitor, como também ironizar sarcasticamente a língua – burlá-la. Todavia, não é *toda* língua à qual parece se referir a autora. Hilst dispara essa ironia à língua que, por conta da reprodução a-reflexiva dos moldes canônicos, tornou-se estéril, cansada e quieta. Mas: por quê? Talvez porque a língua corrente do dia-a-dia esteja a serviço, na maioria das vezes, do uso institucional e denotativo. Por conta disso, o escritor não atua (ou não deveria atuar) com essa língua padronizada pelos instrumentos sociais que vão desde as gramáticas às exigências do político mercado editorial. O escritor tem (ou deveria ter) um compromisso de subverter a língua com o intuito de testá-la em suas inúmeras possibilidades de renovação. O escritor deve mover as peças desta língua, não para aplicar seus fundamentos de regra ou adequá-la a um determinado modelo de leitor ou de editora, mas para problematizá-la em seu sentido amplo e positivo. Uma vez problematizada, tal língua permite a existência de uma espécie de *fissura verbal* — espaço agora desmembrado do olhar atento da lei —, de um circuito aberto e mutante que (para os adeptos ressentidos do cânone) padece de estabilidade e até de sentido, ordem. (Note-se como é fácil, aos olhos legislativos, um julgamento arbitrário e pré-concebido das obras que “fogem à linha” do padrão). É justamente esse *outro espaço* gerado que favorece a execução e observação dessa língua que simplesmente escapole a toda e qualquer forma de enquadramento. Seu intuito e destino são, portanto, a clandestinidade.

Para que compreendamos melhor essa questão, Roland Barthes faz uma categórica divisão entre duas possibilidades de texto e que muito nos elucida:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição: aquele que coloca em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência dos seus gostos, dos seus valores e das suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES: 2006. p, 20-1).

É exatamente a essa fruição barthesiana que conduz o texto de Hilda Hilst. Optar por uma escrita densa, questionadora, desconfortante etc. demonstra o quanto a autora se

dispôs a uma relação muito mais profunda com a prática literária do que possam imaginar leitores especializados ou não. A carga dita erótica, que também permeia os livros aqui analisados, não é o detonador maior dessa específica crise *de e na* linguagem, como muitos podem pensar. Na verdade, discurso erótico é, querendo ou não, apenas uma das práticas culturais que, há séculos, os homens desenvolvem nas sociedades letradas. Tal viés não fere, não adultera, não empobrece, nem chega a ser o principal ponto de discussão da escrita literária de Hilst. Ele funciona bem mais como um dos caminhos possíveis a que possam ser projetadas outras questões que somente ali, naquele veio, podem ser tratadas, somente ali fruem.

Na Idade Média, por exemplo, período marcado por um forte patrulhamento ideológico cristão, o erotismo já era uma prática reconhecidamente corrente: tanto cultural, quanto literária. Alexandrian², em seu curioso livro *A História da Literatura Erótica* afirma:

A literatura refletiu as múltiplas nuances dessa nova ideologia da carne (a luxúria). Quis-se mostrar que a luxúria conduzia o mundo, superando a gula ou a ambição, e que escarnecia de todos os obstáculos. Numerosos escritos incitaram o povo a se preservar de suas armadilhas, ou o divertiam à custa daquele que, pregando contra a luxúria, como monges e devotos, a ela cediam segundo a ocasião. (ALEXANDRIAN: 1994. p, 35).

Como se vê, há um considerável tempo, autores diversos já buscavam, pela linguagem, o erotismo com fins questionadores, servindo de ponto de partida para que o próprio leitor (ou *ouvinte*, já que estamos na Idade Média) fosse levado ao contato com situações mais extremas. Dessa mesma forma, a obra de Hilda Hilst põe em xeque o leitor a partir do que há de mais insólito: sua recusa àquilo que pode desestabilizá-lo enquanto um *Ser* impregnado de valores, conceitos, juízos e/ou pré-juízos (ou seja: impregnado de linguagem). Outro ponto que merece relevo, e que contraria – em parte – a citação de Alexandrian, é o fato de que o texto de Hilst não buscar um mero divertimento gratuito para o leitor. Há um caro custo para esse “divertimento”. Pode-se falar de um divertimento exigente, para poucos. Melhor falar, enfim, de um divertimento frutivo, à maneira de Roland Barthes.

² Ensaísta, romancista e historiador francês de arte. É autor de livros sobre Marcel Duchamp, Max Ernst, Breton e outros.

Isso é perfeitamente possível e visível a partir de um simples raciocínio: a ideia do gozo sensual, no texto de Hilst, é convertida, sob metáfora, em uma ideia de morte. Essa inevitável morte advém do profundo contato que a escrita hilstiana mantém com esse limite, com esse máximo, com esse “esplendor infinitamente arruinado”³ que é o improrrogável prazer do gozo. Se o gozo físico é intenso e unicamente momentâneo (possível apenas numa fração de segundos), ao mesmo tempo que se fazer existir, de forma contundente e arrebatadora, também desaparece com a mesma (in)eficiência com que se mostrou. Entretanto, diferentemente do gozo físico, que impõe vazio e cessão de movimentos e pensamentos (até então demasiado exigidos), na escrita de Hilda Hilst, esse fim, essa morte, essa “depressão” dão lugar — dão margem — à possibilidade de regozijo, de recomeço, de trabalho a partir do que há de linguagem, numa tentativa de ir além do limite. É como se sua escritura se realizasse nessa sobra de gozo, que nada mais é do que profundo e máximo silêncio não-vazio da linguagem literária.

O fragmento abaixo dá-nos uma boa noção do que foi comentado. Quem narra a passagem é o incompreendido e decadente escritor Stamatius que, após perder toda a sua fortuna (era rico), decide morar nas ruas, abandona tudo, menos a literatura. Stamatius vive com Eulália; uma também moradora de rua.

Sorrimos os dois e monto-a na praia vazia, nos meus vazios, nos meus medos.
medo de que, Tiu?

de tudo...olha aí...do caranguejo (imito-a), uai.

Não vou conversar com Eulália dos meus medos. Então chupo-lhe os peitos, o buraco das orelhas, as narinas estreitas, passo a língua nos olhos, lambo-lhe toda a cara, salivo na sua boca e vou metendo, morrendo, encharcado de luz e de suor, digo-lhe todos os nomes, uns vermelhos polpudos, uns chumbos, e ela geme e chora fininho, agora pássaro, agora cadela, ainda passarinho, neste exato momento filhote de pantera, e eu olho o fio do horizonte, envesgado, embaçado vou olhando, um navio lá vem vindo, mais perto o caranguejo de novo [...]. Olha aí ele de novo. Saindo do buraco. Minha vida tem sido um sair de todos os buracos. Sair...imaginem, estou cada vez mais fundo, ou saio de um e entro noutra, buracos pequeninos, maiores, agigantados, e outros grandes buracos cheios de excremento, e eu tentando apenas inventar palavras, eu tentando apenas dizer o impossível. (HILST:1991. p. 98-9).

A passagem mais significativa desse fragmento é, sem dúvida, a “conclusão” a que chega o narrador quando diz “...e eu tentando apenas inventar palavras, eu tentando apenas dizer o impossível”. Note a força do conjunto verbal, *tentando dizer*, numa clara demonstração de esforço, de dificuldade, de crise de linguagem na qual se encontra o

³ Pus, nestas aspas, parte de uma das epígrafes de *Cartas de um sedutor*: “...um esplendor infinitamente arruinado....o esplendor dos farrapos e o obscuro vazio da indiferença”, de Georges Bataille.

personagem-narrador. Essa passagem final também nos demonstra o propósito da prosa hilstiana de trabalhar com os restos, com as sobras do gozo; como se dissesse que é somente ali, naquele além-limite, que sua escritura pode (ou tenta) realizar-se.

Em “Prefácio à transgressão”, texto de Michel Foucault, há uma interessante leitura das ideias de Georges Bataille enquanto filósofo. Na concepção do antropólogo francês, o tema do *limite* e da *transgressão*, muito mais do que se possa imaginar, promove a “eclosão de um tipo de linguagem não-dialética ou não-fenomenológica, de uma linguagem vazia, não antropocêntrica, que seria responsável pelo desmoronamento do sujeito” (MACHADO: 2000, p. 64). Creio que a linguagem hilstiana esteja situada exatamente nesta fenda (neste *entre-lugar* e que logo depois denominaremos *não-lugar*) difícil de se ver e onde o leitor passivo jamais pensa estar.

No intuito de contrapor o comentário de Alexandrian sobre o discurso erótico na Idade Média, trago aqui outra face desse complexo poliedro. O patrulhamento da vida regrada no cristianismo teve, também, uma forte e inteligente argumentação. A primeira de todas foi a valorização do trabalho em função do prazer, e de uma natural repulsa a tudo que signifique ou beire significar a noção de transgressão, de entrega ao que é sem limite. A segunda, bem elaborada, propõe: sendo o homem um ser descontínuo (e considerando a transgressão um ato de afronta a essa finitude a que todos estamos condenados), a ideologia cristã encontrou um meio de dotar esse mesmo homem de plena continuidade. Para tanto, seria profundamente necessário que não se tivesse mais nenhum contato com aquilo que viesse a incitar o perigo, o risco, o sexo, a embriaguez etc. Com garantias de vida após a morte (de vida eterna), o cristianismo condenou uma série de práticas (agora imundas, decaídas, profanas) e se instaurou no pensamento ocidental como o grande caminho para a salvação do mundo. Essa importante concepção contextual muito nos importa porque os juízos feitos de tudo o que venha a ser literatura encontra-se calcado nesse quase inquebrantável paradigma ocidental; e é muito provavelmente por conta desse conceito que, para o leitor comum ou menos curioso, a obra de Hilst pouco queira dizer além de algumas heresias profanatórias.

Para re-angular esse ponto de vista, vejo o trabalho de Hilda Hilst num franco e prolífico debate com a obra ensaística e ficcional de Georges Bataille. Pelos textos daquela é perfeitamente visível que houve uma leitura atenta e maturada deste. Quando

Bataille afirma: “*El único medio de pagar la falta de escribir es aniquilar lo que se escribe*”⁴ percebe-se a tamanha sintonia entre esses autores. Outro tema forte em Bataille, além da questão destrutiva da linguagem, é a sua apurada concepção de erotismo. É nesta, talvez, que muitos dos trabalhos de Hilst se identifiquem e procurem concentrar suas reflexões, estendendo-as à questão da arte, do ato da escritura literária, da morte, de Deus, da loucura etc. Para Bataille, segundo Rafael Conte:

Los móviles que impulsan al escritor Bataille son los últimos móviles del hombre: la muerte, el erotismo y la idea de trascendencia. Estos tres elementos se conjugan para demostrar la imposibilidad del pensamiento, de la literatura, y su imperiosa necesidad a la vez. La obra de Bataille es una meditación sobre lo imposible, que se convierte al mismo tiempo en una meditación imposible. La idea de Dios se convierte en la de su ausencia, el misticismo arraiga en la materia, y el concepto de libertad se identifica con el de transgresión. (BATAILLE: 2000, p. 08)

Por mais esse motivo, o discurso hilstiano não pode ser injustamente confundido com aquele cujo objetivo é divertir, excitar e/ou acumular cifras. Ainda que Hilda Hilst tenha mencionado em entrevistas que, ao produzir a sua “mal dita” *trilogia erótica*, estivesse em má situação financeira, não há dúvidas de que, só pelo grau de erudição exigido na concepção desses textos, a autora já poderia prever dois comportamentos extremos: a negação total do leitor (geralmente pouco preparado), ou a rotulação de literatura pornográfica (por críticos pouco abalizados para o assunto). Isso, com muita facilidade, é possível constatar nestes dezoito anos de crítica aberta — refiro-me àquelas que vêm sendo divulgadas em jornais e revistas de todo o país — desde a publicação de *O caderno rosa de Lori Lamby* e *Contos D’escárnio / Textos grotescos*, ambos em 1990.

*

Ademais, já que fizemos, anteriormente, referência ao *prazer* de Roland Barthes, vem bem a calhar a citação de Leyla Perrone Moisés sobre a *sedução* da linguagem: “O discurso do sedutor tanto pode consistir em dizer ao outro o que ele gostaria de ouvir, como em dizer exatamente o que ele tem horror de ouvir” (MOISÉS: 1990, p. 16). Afrontá-lo usando, por exemplo, uma criança de oito anos que conta suas histórias licenciosas (ficcionalis ou não) com adultos, numa prática hábil de uma mulher madura

⁴ Extraído da apresentação de Rafael Conte ao livro *La literatura y el mal*, Editora Elaleph, 2000, p. 14.

faz parte, por incrível que pareça, de apenas um dos choques do livro *O caderno rosa de Lori Lamby*. O texto é muito mais perene, o texto frui, desgoverna o leitor em quase tudo — desantropocentriza a própria ideia de *obra literária*: sintaxe, gênero textual, ideologia, paradigmas culturais e outros tantos elementos *de obra* readquirem bases jamais pensadas, “inoportunas”, inclassificáveis. (Daí por que ser impossível falar em divertimento lingüístico nesse discurso).

O grupo de obras a que se dedica esta pesquisa é singular porque é a partir dele que é rasgado o véu sagrado da literatura impressionista/teleológica — e que tão bem agrada ao público leitor brasileiro. Tal literatura, puritana, (quando não, cosmética) por sinal, circula livremente na sociedade, é condecorada nos jornais, defendida pelos críticos românticos estacionados em suas garagens-escritórios há décadas, é louvada pelas academias que, naturalmente, formam mais e mais críticos inócuos de garagem. Enfim, o texto de Hilst é o avesso de tudo isso, não cabe em mãos e escorrega sempre que ousamos tê-lo em controle.

Para um leitor ou crítico pouco ambiciosos, há outro *contra* à literatura hilstiana. Se observado o cânone nacional, percebe-se que, em sua maioria, a crítica o construiu a partir de autores que “defenderam” uma determinada causa. Castro Alves, Lima Barreto, Monteiro Lobato, Mário de Andrade e Rachel de Queiroz (para citar alguns) têm seus trabalhos relacionados a algo de valor social: Castro Alves defendeu os escravos; Lima Barreto, os mestiços e favelados; Lobato, as crianças; Mário de Andrade, os índios e a cultura nacional; Rachel de Queiroz, os miseráveis nordestinos. Por outro lado, os autores citados não representam apenas essas “causas”, não são meramente (como muitos preferem) engajados; seus trabalhos estão para mais além. Creio que a literatura, a partir do momento que começa ser escrita, despe-se de muitas vestimentas inúteis; e, uma delas, é essa manta político-social que muitos críticos insistem em vestir determinadas obras e, até, autores. Como se fosse um uniforme escolar, um ícone (na concepção semiótica) cujo ângulo de observação fosse apenas um e, conseqüentemente, redutível.

É nesse espaço que se insere o (bom) problema do *contra* anunciado anteriormente: Hilda Hilst jamais poderia ser vestida com tais uniformes, sua escrita não permitiria esse enquadramento. Se vasculharmos em todas as suas onze obras em prosa, revirá-las

de ponta à cabeça, não aparecerá nenhuma causa social sendo enaltecida. Hilst, ao contrário, preferirá a ironia, o sarcasmo, a percepção sutil e inteligente de uma “causa social” que só funciona institucionalmente e que está a serviço, normalmente, de outros interesses, úteis, apenas, para uma pequena parte da sociedade. O fragmento abaixo, extraído do livro *Cartas de um sedutor*, dá-nos uma boa noção de como isso funciona no texto hilstiano. A voz que conduz o discurso é de Stamatius, personagem que, após desiludir-se com o mundo, decide morar nas ruas e escrever — apenas escrever.

...Tiu? Num ta cansadinho de escrever, não? Olho Eulália. É miúda e roliça. Há um ano me acompanha pelas ruas. — Pedimos tudo o que os senhores vão jogar no lixo, tudo o que não presta mais, e se houver restos de comida a gente também quer—. Os sacos de estopa ficam cheios, cacos livros pedras, gente que até pôs rato e bosta dentro do saco, que caras tinham os ratos, meu Deus, que olhinhos magoados tinham os ratos, meu Deus, aí separávamos tudo: rato e bosta pra cá, livros pedras e cacos para lá. Comida nunca. Era um que fazer o dia inteiro. Depois eu lavava os livros e começava a ler. Eulália ia se virar pra arranjar comida. Que leituras! Que gente de primeira! O que jogaram de Tolstoi e Filosofia não da pra acreditar! Tenho meia dúzia daquela obra-prima “A morte de Ivan Ilitch” e a obra completa de Kierkegaard. E cacos tenho alguns especiais também: um pé de Cristo do século 12, metade do rosto de Tereza Cepeda e Ahumada do século 18, um pedaço de coxa de São Sebastião (com flecha e sangue) do século 13, uma caceta de plástico deste século (...), duas penas de papagaio, uma barriga de Buda, três pedaços de asa de anjo, seis Bíblias e duzentos e dez “ O Capital”. (Jogam fora muito esse último, parece que saiu de moda, creio eu.) (HILST: 1991. p. 07-8)

Como se vê, um dos grandes ícones das causas sociais que tantos defensores têm (Karl Marx), na verdade, adormece na lata do lixo. Estamos no século XXI. Romantismos à parte, as causas, agora, são outras; ou, definitivamente, não mais existem. Tudo está diferente, tudo mudou — estamos na era conturbada da Pós-Modernidade. Por isso, absolutamente, não é mais possível fazer literatura como no século XVIII, XIX ou mesmo até boa parte do século XX. As dores são outras. Em vez de copiar saudosamente um passado que não mais “resolve” os problemas do hoje ou de reproduzir o que dita a moda literária, Hilda Hilst quebra a esquina e entra pela contramão do mercado editorial, dos gostos pré-fabricados e dos discursos institucionais. Porém, estar na contramão não quer dizer somente que seu trabalho seja diferente, ou melhor do que os de outros. Hilst caminha, com todas as dificuldades, pela mão contrária porque é essa a sua ideia e única possibilidade de fazer literatura, de tecer sua escritura literária. Não há exibicionismos em seu trabalho, há, apenas, compromisso com sua escrita, apenas com *Ela*.

Portanto, Hilst não permite vestimentas sociais tangíveis, fardões nobremente tecidos ou mesmo farrapos hippies. A escritura hilstiana aparece despida, honestamente despida, com tudo à mostra: cicatrizes, arranhões, feridas, seios, nádegas, falos, valores, arrogâncias etc. Como quem diz: *É isto o que temos e o que somos. É nisto que acreditamos. É isto aqui o que dizemos felicidade.*

*

O romancista e crítico francês Maurice Blanchot, num instigante ensaio intitulado *A busca do ponto zero*, numa clara conexão com Roland Barthes, afirma:

A literatura só é domínio da coerência e região comum enquanto ainda não existe, não existe para ela mesma e se dissimula. Assim que aparece, no longínquo pressentimento do que parece ser, ela explode em pedaços, entra na vida da dispersão onde recusa deixar-se reconhecer por sinais precisos e determináveis. (BLANCHOT: 2005. p, 298)

Blanchot foi um filósofo excêntrico. Para ele, literatura é sinônimo de risco, de ação limite, de exaustão. A ideia de que a literatura só passa a existir quando “explode em pedaços” vai exatamente ao encontro do anúncio feito na primeira epígrafe de *O caderno rosa de Lori lamby*. Porque o trabalho de Hilst escapa a um “domínio de coerência” e exige cada vez mais um paciente e atento leitor que saiba juntar os “pedaços” do que se vai, propositalmente, explodindo aos poucos. Esse ato de explosão (é preciso deixar claro aqui) não significa para Blanchot apenas uma tentativa de inovação ou um mero experimento pirotécnico. Tal ato funciona como aquilo que é inerente a todo escritor comprometido em produzir uma literatura desvinculada daquilo que Roland Barthes já havia chamado de *doxa*. O ato literário não se esgota em um livro, ou mesmo uma obra inteira. O ato literário é uma ação contínua, uma opção de relacionamento com a arte da palavra cujo cerne está em pôr tudo em questão, em desequilíbrio, em nervos. “Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida” (DELEUZE: 2006. p, 11), como bem pontua Deleuze.

Assim, desde o anúncio da epígrafe já citada, um dos conceitos fundamentais da literatura voa pelos ares: a instituição *lingua* enquanto dimensão literária.

Por outro lado, como se disse um pouco antes, a *primeira* epígrafe anuncia “À memória da língua”. Pois, as duas próximas dizem:

Todos nós estamos na sarjeta,
Mas alguns de nós olham para as estrelas
Oscar Wilde

E quem olha se fode.

Lori Lamby
(HILST: 2001(A). p. 05)

A partir de então, fica claro o sentido da ironia. A autora parece zombar, fazer pouco daqueles consagrados escritores que desenvolvem sua literatura dentro de uma margem de segurança — e pouco preocupada, como tantos fazem em pleno século XXI, com seu espírito de renovação — cuja força motriz é uma espécie de discurso de salvação. “*Mas há alguns que olham para as estrelas*”: *alguns*, provavelmente privilegiados, *alguns* melhores. Não há dúvidas de que esse tipo de língua que salva, que anestesia o leitor — dando-lhe um tipo de conforto ou falsa idéia de destaque — não atua na literatura hilstiana. Essa língua institucional é, para a autora em questão, excessivamente memoriosa. E o problema desse grande apego à memória é exatamente a impossibilidade do esquecimento⁵; a autocrítica, a reflexão, a reinvenção (principalmente) só advêm a partir da morte de algumas lembranças. Apenas com a quebra do dependente e respeitoso vínculo com as lembranças mais merencórias é possível surgir uma escrita fora da língua padrão — nem que ainda apenas se tateie no escuro essa nova língua, este estranho arrebatador discurso. Caso contrário, como disse Blanchot “não existe para ela mesma e se dissimula”.

No mesmo artigo já citado, e numa feroz crítica aos romancistas (principalmente os franceses) do século XIX, o *autor do silêncio* se apropria de uma importante ideia de Mallarmé que divide a noção de fala (língua/linguagem) em dois pólos:

⁵ Faço aqui uma referência ao livro *A Conversa Infinita (A experiência limite)*, onde Maurice Blanchot tece uma interessante reflexão sobre a questão do esquecimento. O título do artigo é *O esquecimento, a desrazão*. Em um dado momento, o autor dispara: “A fala não deve portanto nunca esquecer sua relação secreta com o esquecimento; o que significa dizer que ela deve esquecer mais profundamente, manter-se, esquecendo, em relação com o deslizamento do esquecimento”, p. 172.

De um lado, a fala útil, instrumento e meio, linguagem da ação, do trabalho, da lógica e do saber, linguagem que transmite imediatamente e que, como boa ferramenta, desaparece na regularidade do uso. Do outro, a fala do poema e da literatura, nos quais falar não é mais um meio transitório, subordinado e usual, mas procura realizar-se numa experiência própria. Essa divisão brutal, essa partilha dos impérios que tenta determinar rigorosamente as esferas, deveria ter pelo menos ajudado a literatura a se congregarem em torno dela mesma, a torná-la mais visível, atribuindo-lhe uma linguagem que a distinguisse e unificasse. Mas foi ao fenômeno contrário que assistimos. (BLANCHOT: 2005. p, 297-8)

As epígrafes aqui citadas, dessa forma, parecem comungar exatamente com o pensamento de Mallarmé. Igualmente a este último, Hilda Hilst também enxerga nitidamente que a literatura do século XX (assim como a do XIX para Mallarmé), com poucas exceções, nada mais é do que um acúmulo de fracassos, auto-diluições e repetições em larga escala. Toda essa intensa produção nada mais fez do que respeitar as convenções normativas de todos os âmbitos, evitando o mergulho na zona perigosa da sedução, do risco, da desmemorização — da verdadeira escritura literária. Houve, logo, um excessivo temor em se questionar o cânone da literatura universal.

Questionar o cânone, eis talvez uma das mais ousadas ideias que os modernistas nos legaram. Mas questionar simplesmente por questionar não faz nenhum sentido. Aliás, questionar uma tradição é de uma exigência extremamente complexa, é uma enorme responsabilidade também histórica, e não meramente um capricho intelectual. Assim fez T.S. Eliot em seu conhecido artigo intitulado *Tradição e talento individual (1917)* cujas propostas tornam-se as bases para se pensar o destino da Modernidade e — por que não — da Pós-Modernidade:

O sentido histórico compele a um homem a escrever não meramente com sua própria geração em seus ossos, mas com o sentimento de que o conjunto da literatura européia desde Homero, e dentro dela o conjunto da literatura de seu próprio país, tem uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea. (APUD MOISÉS: 1998. p.30).

Por isso, quando Hilst procura questionar o passado seu objetivo, penso, é também nos convidar a uma atenta reflexão crítica a respeito dos rumos do pensamento do homem do século XX e XXI. Pensar a literatura diacronicamente é naufragar numa melancolia que só tende a se tornar um discurso ranzinza; melhor, por outro lado, é pensá-la de modo sincrônico, em que todos os discursos se engendrem numa teia dialógica promotora de renovação e de diferença: “quando nossas heresias começam a parecer tão

homogêneas quanto nossas ortodoxias, é tempo de começar a reescrever nossas filosofias da cultura” (APUD MOISÉS: 1998. p.30), como bem pontua Juan Gorak.

*

Além da língua e da linguagem, o discurso hilstiano, conseqüentemente, também funciona como um importante agente de ruptura de padrões, e se vê, a todo momento, correndo na contra mão de outros que circulam nos meios literários sem nenhuma censura. Michel Foucault, em *A ordem do discurso* nos fala categoricamente de uma *vontade de verdade* do século XIX (e que resiste até hoje) que tem como suporte as instituições sociais. Tal *vontade de verdade* funciona a partir de uma curiosa determinação: exercer sobre os demais discursos um tipo de pressão que, de algum modo, os desautorize, os diminua, os malogre. Assim, o discurso da ciência médica emperra o secular discurso da sabedoria intuitiva popular sobre a cura; o discurso da igreja fiscaliza e intimida o discurso do homem que se diz criatura de Deus, impedido-o de se relacionar com o Divino de outra maneira, que não a sua etc., até que se chegue a uma grande *prosa do mundo* (no caso, aqui, o discurso historiográfico) que organize a história da literatura de modo “satisfatório”, “significativo” e “funcional”. É fácil constatar que o discurso historiográfico da literatura universal eterniza determinados autores e exaure outros ao eterno silenciamento.

Assim, só aparece aos nossos olhos uma verdade que seria riqueza, fecundidade, força doce e insidiosamente universal. E ignoramos, em contrapartida, a vontade de verdade, como prodigiosa maquinaria destinada a excluir todos aqueles que, ponto por ponto, em nossa história procuraram contornar essa vontade de verdade e recolocá-la em questão contra a verdade, lá justamente onde a verdade assume a tarefa de justificar a interdição e definir a loucura; todos aqueles, de Nietzsche a Artaud e a Bataille, devem agora nos servir de sinais altivos sem dúvida, para o trabalho de todo dia (FOUCAULT: 2007. p, 20-1).

Para Foucault, cada movimento que realizamos na sociedade tem um certo limite: tudo que falamos, pensamos ou pretendemos fazer já foi previamente “estudado” e, só depois, autorizado ou não ao nosso conhecimento e prática. O filósofo francês acredita, portanto, que os discursos usualmente correntes sejam fortes instrumentos de controle das sociedades. Cada um destes, assim, afirmar-se-ia a partir de um silencioso

procedimento de *interdição*. Por exemplo, é perfeitamente possível viver num país dito democrático; porém, tal democracia, na verdade, funcionaria apenas no papel, burocraticamente. A liberdade que se pensa ter é sempre controlada e *interditada* pelos discursos institucionais da universidade, da escola, da igreja etc. Dessa forma, a democracia é meramente uma ilusão; é aquilo que não existe, mas que se defende, com todas as “certezas” possíveis, a sua permanência, a sua “função” na sociedade.

O paradoxal é que tais discursos são colecionados e constantemente ativados pelo *ser-linguagem* que somos toda vez que lidamos com situações próximas do nosso *não-controle*. Não se pode dizer sempre o que se pensa, nem tampouco, em qualquer lugar. Por outro lado, esse controle se instaura sem que seja necessária a presença de uma autoridade policial, judicial ou eclesiástica, para citar alguns. É como se tais discursos operassem autonomamente em cada um de nós, com a mesma força de uma ordem expedida por um juiz, por exemplo. A sociedade obedece, passivamente, a esses discursos e não se dá conta de tal fato.

Se a *vontade de verdade* se enquadra naquele discurso que ordena, organiza e planeja os atos humanos e sociais, as obras de Hilst aqui analisadas situam-se exatamente na *não-ordem do discurso*. Aquilo que, no início deste ensaio, foi chamado, subentendidamente, de *discurso erótico* ou *prosa obscena*, passa a ser instaurado, agora, como o *discurso da não-ordem*. A preferência por esta expressão, justifica-se em função de um notável reducionismo a que os livros arrolados nesta pesquisa chegaram/chegam por receber aqueles precipitados e injustos rótulos. Dessa forma, por se tratarem de *obras eróticas* ou *obscenas/pornográficas*, o leitor vê-se ofuscado e não percebe as inúmeras ramificações temáticas, as polifonias, as intertextualidades e o forte dialogismo que tais livros, conscientemente, propõem.

Assim, na obra *Contos d'escânio / Textos grotescos* — que inicialmente nos surge como uma narrativa memorialística — toda essa prévia é quebrada. Memórias, diálogos soltos intercalados, contos e minicontos das personagens, comentários etimológicos e eruditos, crítica literária, paródia de textos didáticos, fábulas e piadas obscenas, fragmentos de novela epistolar, excertos filosóficos⁶ e muito outros povoam o livro num metralhar

⁶ Na apresentação de *Contos d'escânio / Textos grotescos*, Alcir Pécora faz uma lista mais detalhada ainda do que vem a ser tal livro. Seu objetivo, claro, não é definir o que seja a obra em questão, mas pontuar sua variedade de gênero. Aqui, utilizei apenas alguns dos predicados citados pelo crítico.

contínuo e avesso a qualquer *ordem*. O resultado é uma teia dialógica de *discursos* que se concatenam de maneira surpreendente. O choque no leitor é imediato.

Em um dos “mini-contos” que participam dessa teia movediça – onde é citado um dos textos do personagem Hans Haeckel, um escritor sério e infeliz – lê-se:

No dia seguinte aos estranhos gemidos, comprei uma chave de fenda e alguns dias mais tarde, ouvindo-os novamente, concluí que vinham do quarto do homem e com muita cautela abri a porta do quarto de guardados, excitado na bestagem dos meus 19 anos. Uma luz azulada entrava pelas frestas da outra porta contígua ao quarto do homem. Então vi o homem nu, deitado, e Lisa acariciando-lhe o sexo com as mãozinhas escuras e delicadas. Entre pequenos gemidos e fracos soluços o homem dizia: “Minha amada, minha adorada Lisa, temos apenas um ao outro, somos apenas nós dois neste sórdido mundo de agonia e de treva”. Lisa olhava alternadamente para o rosto e para o sexo do homem. Quando ele enfim ejaculou, ela enrodilhou-se lenta aos pés da cama. Ele apagou a luz. Ouvi-o dizer ainda: “obrigado, amiga”. Fiquei muito tempo encostado daquela porta. Nunca o mundo me pareceu tão triste, tão aterrador, tão sem Deus. (HILST: 2001, B. p, 44-5)

Esse fragmento, aparentemente pouco ilustrativo, ganha força quando se é informado que Lisa não é uma pessoa, mas sim uma macaca de estimação do homem descrito na cena. O discurso da *não-ordem*, portanto, se instala no texto. Narrar o repulsivo episódio de um homem que tem apenas uma macaca como companheira de sua vida é, no mínimo, inusitado. Porém, mais que inusitado é perceber o quanto o ser humano é pequeno, solitário e falido de humanidade; atolado em dramas e fraturas pessoais. É nesse específico discurso que a *obra da não-ordem* mostra-se relevante, uma vez que nos coloca em outro ponto de observação dessas mesmas e antigas faltas universais. As obras aqui investigadas são, na verdade, um conjunto ficcional que nos quer comunicar algo sobre as dores humanas. Como bem disse o personagem Crasso, narrador de *Contos d’escânio / Textos grotescos* ao se corresponder com Clódia, sua amiga e amante.

Porque cada um de nós, Clódia, tem que achar o seu próprio porco. (Atenção, não confundir com corpo). Porco, gente, o corpo às avessas. (HILST: 2001 (B). p, 79)

O texto de Hilst, para um leitor menos atento, pode parecer agressivo, apelativo, imoral, pornográfico, licencioso etc. Só que há uma diferença enorme entre *discurso desordenado* ou *desordenador* e *discurso da não-ordem*. Ao optar pela segunda alternativa, a prosa hilstiana se propõe a reordenar (só que a seu modo) os elementos

que canonicamente compõem um texto literário em prosa. Alcir Pécora, em um panorâmico artigo, ilustra muito bem como se engendra a composição desse discurso:

Em primeiro lugar, cabe considerar que os textos de Hilda se efetuam, em larga medida, como exercícios de estilo, isto é, eles fazem o que lhes é próprio com base no emprego de matrizes canônicas dos diferentes gêneros da tradição, como, por exemplo, os cantares bíblicos, a cantiga galaico-portuguesa, a canção petrarquista, a poesia mística espanhola, o idílio árcaico, a novela epistolar libertina etc. Em segundo lugar, é fácil perceber que essa *imitação à antiga* jamais se pratica com purismo arqueológico, mas, bem ao contrário, submetida à mediação de autores decisivos do século XX: a imagética sublime de Rilke; o fluxo de consciência de Joyce, a cena minimalista de Beckett, o sensacionismo de Pessoa, apenas para referir a quadra de escritores internacionais mais fácil de reconhecer em seus escritos.⁷

Outro aspecto muito comum na *não-ordem* da prosa hilstiana é a proximidade que ela tem com o grotesco, com o horroroso. Aqui, língua (enquanto sistema) e ideia (enquanto discurso) emaranham-se de forma convicta, apresentando uma combinação singular.

Historicamente — e apesar de figurar como uma atividade sangrenta e grotesca — o horror também é promotor de excitação e de admiração. Na Roma antiga, por exemplo, o fascínio pela crueldade, pela morte, pelo espetáculo do horror era algo comum principalmente nos dias de Coliseu lotado. No trabalho de Hilda Hilst, por outro lado, o horror se dá em função de um deslocamento do discurso, e não de sua espetacularização gratuita.

Essa mesma linha de raciocínio é percebida num interessante artigo intitulado *Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo*, do crítico e ensaísta brasileiro Márcio Seligmann-Silva. Nele, o autor apresenta o teórico Edmund Burk, cujo mérito foi depurar, de maneira extremamente original, as questões discutidas no texto clássico original *O Sublime* (cuja autoria ainda é desconhecida). Para que se perceba o problema da definição desse conceito, Silva afirma “o sublime é alheio à conceituação justamente porque ele é a manifestação do ilimitado: e o saber só constrói os seus conceitos através da ‘formatação’ do objeto” (SILVA: 2005. p, 33).

⁷ PÉCORA: in *Hilda Hilst: call for papers*. Disponível em: http://www.germinaliteratura.com.br/enc_pecora_ago5.htm, acessado em 29 de março de 2009.

Mas é em Burk que há um detalhamento mais reflexivo das faces caleidoscópicas do sublime. Devido à problemática da questão, Burk evita uma definição mais categórica e prefere esmiuçar as possibilidades de percepção do sublime na obra de arte.

Para tanto, o teórico anglo-irlandês do século XVIII parte de um conceito oposto ao de *Sublime*, o de *Belo*. Para ele, a ideia do Belo enquanto conotação ou denotação de equilíbrio, ordem e agrado aos olhos (idéia que se sobrepunha a todas as outras conceituações artísticas) foi, lentamente, abalada pelo conceito de *Sublime*. Através de um longo processo histórico, a tríade Verdade-Bom-Belo, cujo seio foi o Renascimento, entrou em colapso nos meios artísticos. Essa quebra de paradigma só se estabeleceria por total com as novas concepções estéticas do Romantismo, mas Burk, já na segunda metade do século XVIII, chamava-nos a atenção.

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionada ao terror constitui uma forma do sublime, isto é, produz a mais forte emoção, porque estou convencido de que as idéias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer. (APUD SILVA: 2005. p, 33).

Essa citação, nitidamente, adere às anteriores de forma muito convicta e dialógica. O que nos dá conta de que temos um complexo amálgama cujo núcleo é a escritura hilstiana.

Burk ainda nos é mais útil quando depura seu conceito de Sublime, colocando-o como representação artística capaz de desativar nosso plantel de conceitos ordenadores do mundo. O abjeto desmonta nossa grade de discursos que alicerçam as noções de verdade, perfeição, beleza, prazer etc. Essa modalidade de representação, entretanto, jamais pode ser confundida com a realidade, com o grosseiro e cru do cotidiano. Por isso:

Quando o perigo ou a dor se apresentam como uma ameaça decididamente iminente, não podem proporcionar nenhum deleite e são meramente terríveis; mas quando são menos prováveis e de certo modo atenuadas, podem ser – e são – deliciosas como nossa experiência diária nos mostra. (APUD SILVA: 2005. p, 33)

Autorizada pela ideia de *criar* ou *sublimar*, e não de *copiar* meramente as imagens que compõem a realidade (o que é, desde já, uma diferença substancial), a autora burla a língua ao recusar sua burocrática função institucional e sua improdutiva cópia do cânone literário. A língua de Hilst é, na verdade, o *não-lugar* (a *fissura aberta* a que fizemos referência anteriormente) da recusa, como já foi dito anteriormente. Por isso, talvez seja impossível classificá-la por instrumentos pré-estabelecidos, pois não há como enxergar seu território, seu “espaço” na literatura nacional. Uma das conclusões a que se chega ao ler seu texto é que se está diante de um trabalho sem pátria, de um quase ogro. N’*O caderno rosa de Lori Lamby* lê-se:

Corina de quatro, e o caralho do padre tonhão agora entrava e saía do buraco de trás da moça, ela rebolando, os olhos revirados. Aí ele tirava um pouco e ela gemia: “Não faz isso, Tô, não faz assim, tua égua (coitada das éguas) vai morrer de tesão. E ele: “Ajoelha, e pede por favor, diz que se o meu trabuco não entrar mais no teu buraco tu vai morrer, diz, pede em nome do chifrudo, anda, pede”. Corina falava bastante, mas não dava pra ouvir tudo. Depois se arrastava aos pés dele, lambia-lhe os dedos do pé, e padre Tonhão que falava mais alto que Corina continuava o discurso: “Não vou pôr não, vou é esporrar na tua boca, cadelona gostosa (coitada das cadelas!), putinha do Tô (coitada das putinhas)”. Corina chorava, implorando, segurava os peitos com as mãos, fazia carinha de criança espancada (coitada das crianças) e ia abrindo a boca: “Então esporra, Tô, esporra na boquinha (coitada das boquinhas!) da tua Corina (HILST: 2001, B. p. 57-9).

Esse discurso desfavorecido de lugar, ofensivo, à margem, constrói (por incrível que pareça) uma tensa equação camuflada pela seqüência de parênteses. Neles, a autora deposita sua mais notável percepção da pequenez e da insuficiência humana. Em (coitada das éguas); (coitada das cadelas!); (coitada das putinhas!); (coitada das crianças!) e (coitada das boquinhas) não há dúvidas de que tudo o que ocorre extra-parênteses não revela quase nada do horroroso da vida. A *sublime* cena narrada funciona apenas como um contraponto, como um arranjo de apoio. O sexo, tomado isoladamente em si, quase não tem mácula. Sexo nunca foi, nem jamais será, uma educada troca de gentilezas. O que parece, entretanto, exponenciar a cena é o fato de se ter (além de uma figura religiosa e uma adolescente) uma coleção falida de entoos, ordens e pedidos num delírio sexual que parece se afastar cada vez mais do sensível humano.

Para ampliar meu comentário, Georges Bataille faz uma interessante conceituação de erotismo no capítulo I de *El Erotismo*, intitulado *El erotismo en la experiencia interior*.

Tal conceituação, veja, em tudo tem a ver com o que disse Burk sobre desorientação que nos causa o contato com o objeto na arte.

El erotismo del hombre difiere de la sexualidad animal precisamente en que moviliza la vida interior. El erotismo es lo que en la conciencia del hombre pone en cuestión al ser. Por sí misma, la sexualidad animal introduce un desequilibrio, y ese desequilibrio amenaza la vida; pero eso el animal no lo sabe. En él no se abre nada parecido a un interrogante. El erotismo, como dije, es, desde mi punto de vista, un desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo, conscientemente. En cierto sentido, el ser se pierde objetivamente, pero entonces el sujeto se identifica con el objeto que se pierde. (BATAILLE: s/d. p, 20)

Retomando o fragmento de Hilst, o choque é dado paulatinamente a cada parêntese revelado. Como se cada um deles funcionasse como uma advertência ao leitor. Nos cinco “coitada das” percebe-se o quanto o discurso hilstiano tenta sacolejar os valores vigentes que pairam sossegados na língua caduca. Ao dizer “*vou é esporrar na tua boca, cadelona gostosa*” a língua — caduca — não se dá conta da tamanha “desatualização”, ou “cegueira” em que caiu. Pelo que dizem as personagens, as cadelas significariam, dessa forma, animais “sujos”, maculados e imorais. Contudo, com a inserção do parêntese, vê-se que as cadelas nada parecem ter de repulsivo. O mesmo procedimento crítico avoluma-se com os demais “coitada das”. O conturbado tiroteio de imperativos e súplicas sexuais nos dá conta de que há algo além, que escapa ao homem, que foge ao seu (pretense) controle. Esse algo não pode trafegar livremente na língua institucional, na “fala útil”, na *ordem do discurso*.

Optar por essa escrita é bater de frente com instituições muito fortes; instituições estas que “fabricam” os discursos ordenadores do mundo. É necessário lembrar-se de que se tem um representante do Clero e uma adolescente em uma cena nada convencional. A proposta ficcional não é fazer uma denúncia, mas sim descortinar um dos *discursos de verdade* que paira solto e impune na sociedade ocidental-cristã. Descortinar, não para fazer um juízo de valores, mas para dizer algo do tipo: *vejam como sofremos dores indizíveis*. Todavia, não nos esqueçamos de que a língua de Hilda Hilst move-se num circuito aberto (num *entre-não-lugar*), circuito este que goza de liberdade, que — como um camaleão — disfarça-se, enganando o leitor e confundindo as instituições. Talvez, por isso, muitos insistam na ideia de que parte significativa da obra de Hilda Hilst seja para sempre *erótica* ou *pornográfica*: há um ganho substancial em se manter essa afirmação. Bater nessa tecla é uma maneira de refratar e ofuscar os delicados discursos que compõem a obra e que tocam em questões-âmago para as instituições sociais

vigentes. Tal escrita “entra na vida da dispersão onde recusa deixar-se reconhecer por sinais precisos e determináveis”, re-citando Blanchot.

*

Assim, este primeiro momento tentou apresentar a língua, a linguagem o discurso hilstiano como um trabalho cuja ideia principal é pensar a literatura a partir daquilo que sempre fica à margem das grandes obras. Os discursos, o léxico, a sintaxe e o cânone são revirados para que seja possível a existência do texto de fruição, de um texto que “faz vacilar as bases históricas”, texto este que recusa, a todo momento, a língua burocrática em que a grande literatura, numa cômoda atitude, refugiou-se: a literatura de Hilst não permite porto seguro.

2. A escrita do silêncio.

“Calemo-nos, enigmaticamente, e reflitamos, como se muito silêncio e, ao mesmo tempo, muito devaneio se impusessem, ou muita admiração inacabada”.

Mallarmé, referindo-se ao silêncio de Rimbaud.

O ato literário é uma instância que foge, a todo o momento, do burburinho, dos holofotes, dos aplausos. A literatura, ao contrário, exige aquilo que talvez seja sua máxima e preponderante possibilidade: o silêncio. Pensar o silêncio como uma atitude de entrega e desilusão. Entregar-se ao texto como a aceitação de que se está em queda livre, que não há como voltar agora, que a única saída é continuar em queda e em silêncio; ou seja, num exercício de permissão. E, desiludir-se, como um ato de desmonte das perspectivas habituais que rondam a literatura dos espetáculos. Porque, para que a literatura exista, para que *Ela* se faça aparecer não são necessários alardes roucos tão comuns; é necessário unicamente que uma salva absoluta de silêncios seja instalada entre o texto e o leitor, entre texto e autor. Tudo o que surgir aos arredores dessa relação não mais pertence à literatura, pois o que se alastra agora é o anti-silêncio cujo objetivo maior é malograr o que até então permanecia intacto.

No mesmo artigo aqui já mencionado, *A busca do ponto zero*, Maurice Blanchot finaliza sua percepção de escrita literária apoiando-se muito no que disse Roland Barthes sobre o grau zero da escrita:

Mas, nesse ponto, ela não seria apenas uma escrita branca, ausente e neutra; seria a própria experiência da neutralidade que jamais ouvimos, pois, quando a neutralidade fala, somente aquele que lhe impõe o silêncio prepara as condições de escuta; e, no entanto, o que há para ser escrito é aquela fala neutra, aquilo que sempre já foi dito, que não pode cessar de dizer e não pode ser ouvido. (BLANCHOT: 2005. p, 307)

Esse *ponto zero* (mesmo não sendo saída, nem chegada) é tal um automóvel ligado em ponto morto. O *ponto* pode se *morto*, mas o carro pode mover-se a qualquer hora, ir a distâncias impensadas. O texto pode estar em *ponto zero*, mas não é (nem de longe) vazio, é denso, instigante e “não pode cessar de dizer o que não pode ser ouvido”.

Este segundo momento de apresentação procura refletir o silêncio, no trabalho de Hilda Hilst, em quatro possibilidades: o desprezo; a dor; o pensamento e a morte. Começamos pelo desprezo.

*

Na literatura, o ato de ignorar algo ou alguém, em várias situações, está muito além de uma simples escolha pessoal/individual. Na maioria das vezes, tal ato tem como suporte “invisível” uma série de mecanismos sociais cujo desligamento do *ser-leitor* comum ou especializado não é nada fácil. Discursos de ordem, como os moralistas, rotuladores, publicitários, jornalísticos, religiosos, acadêmicos etc. são apenas alguns exemplos daquilo que pode muito bem orientar o desprezo que alguém possa ter por tal livro, escritor ou mesmo obra.

O trabalho de Hilst pode ser entendido como aquele cuja primeira forma de silêncio está nitidamente relacionada ao desprezo. Sua escrita, desde que começou a ser revelada há 50 anos, deita-se nesse espaço indigno (ou digno) como uma atitude não de revolta, nem de protesto, mas de reconhecimento de sua única possibilidade de realização. Sua escrita parece nunca ter saído do lugar, parece que sempre esteve (e está) nesse *ponto zero*, naquele *ponto morto*. Ela não se modifica (enquanto tentativa de agrado a editoras ou a possíveis leitores), ela apenas se realiza. Essa escrita torna-se cada vez mais densa, mais neutra, mais *silenciosa*.

A autora estabeleceu-se diante da crítica, da academia e das editoras vivendo praticamente submersa no silêncio durante todo o seu tempo de produção. Em 1999, finalmente, o Instituto Moreira Salles produziu o *Cadernos de literatura brasileira* com Hilda Hilst. Dentre ensaios literários e fotográficos, há uma longa entrevista. Uma das perguntas tratou exatamente de saber como Hilst lidava com esse silêncio da crítica e dos leitores, considerando o crescente interesse pelo seu trabalho. Para a pergunta: “Esse seu acerto com os leitores e a crítica, a universidade, o que tem provocado?”, a entrevistada respondeu:

Hoje, como eu disse, eu não me importo mais com isso. Antes eu ficava pelos cantos, meio tristonha. Agora, não mais. Não sinto mais nada; glória, sucesso, tudo isso: não sinto vontade de mais nada. Não tenho mais motivação alguma. Por isso é que queria me apaixonar por alguém. Poderia ser um leão, um tigre, alguma coisa, um elefante. Não tenho mais paixão por nada. Não tenho amor por nada aqui dentro.⁸

Só agora, depois de sua morte, estudos e pesquisas surgem num volume cada vez maior, numa tentativa de compreender essa produção tão complexa, essa voz que não quer calar. De algum modo, acredito que essa pouca consideração pelo seu trabalho já era algo esperado, uma vez que sua “escolha” pelo tipo de literatura que desenvolveu já previa algo dessa ordem. Ou seja: a autora, por assim dizer, “planejou”, “provocou” essa fruição de silêncio, como se fosse uma longa espiral desprovida de fim, que nunca chega ao seu centro, porque, simplesmente, não o há.

*

Na obra de Hilda Hilst, é possível também pensar o silêncio como algo que se contrapõe à dor. E dor, aqui, em duas possibilidades: a física e a espiritual. Especificamente, da espiritual trataremos.

A dor física é aquela que tenta resgatar o silêncio de seu silêncio, provocando-o, chamando-o ao duelo, ao desmoronamento desse equilíbrio. Mas é preciso deixar claro que silêncio, aqui, não quer dizer pré-fala, mas quer dizer simplesmente *ausência de*. A dor física não promove a fala (nem o discurso); promove, antes, gritos, gemidos, alardes.

Já a dor espiritual, a humana, exige a quebra do silêncio como uma forma de desintoxicação do *Ser*. A calúnia, a humilhação, a traição — por exemplo — a que este *Ser* foi submetido provoca-lhe uma espécie de necessidade inevitável de “limpar-se” por dentro. Ou seja: o silêncio, agora, provocaria a putrefação desses sentimentos negativos guardados. O silêncio é provocado, o silêncio não é mais bem-vindo, o silêncio, agora, deve ser quebrado. Mas, em Hilst, não é bem assim que ocorre. O discurso hilstiano parece procurar uma forma de convivência com essa “matéria” em decomposição, parece dominá-la dessa forma, mas a rédeas curtas, é claro. É claro também que tal

⁸ *Cadernos de literatura brasileira*. Instituto Moreira Sales, São Paulo, 1999, Número 08, p. 33.

domínio não é nada fácil, exige-se um abrir mão a todo momento, exige-se uma errância, uma opção pelo não centro — uma saída de eixos.

Talvez, por isso, as personagens de seus trabalhos procuram esse acordo com suas dores, com esses indizíveis. Esse acordo que, quando feito, mais parece um pacto com o inominável, um pacto que nunca as deixará em paz. Como alguém que apostou nunca mais dormir e que, de algum modo sobre-humano, vence a aposta, pois nunca dorme, nunca se entrega, porém permanece sempre em agonia, entre a possibilidade do sono e da insônia, numa linha tensa, movediça, instável. Numa sugestão de demência.

Por outro lado, mesmo sem estabilidade (em constante vertigem), há uma posição tomada, e que muito custou à sua escrita. É óbvio que, o mais natural, seria curvar-se perante as provocações, os insultos. Suas personagens, então, deixariam a zona sonâmbula e passariam para a outra, mais tranquila, confortável — sonífera. E o natural, o humano, seria a imediata assepsia através (assim como na dor física) do grito, do gemido, do *balbucio* do qual tão bem nos fala Roland Barthes. Essa escrita do balbucio nada mais faz do que ceder à provocação; por isso, muitos dela falam, aplaudem, coroam. “O balbucio (...) é, em suma, um medo” (BARTHES: 2004. p, 93).

Mas, como disse Blanchot, a verdadeira escrita literária não é da ordem do humano. E Hilda Hilst, num longo trabalho de depuração estética, aceitou o desafio de furar os limites do humano, de transpassar os vínculos com a razão, de não dormir, de permanecer em silêncio (mas não calada) e, definitivamente, legar uma obra que se move a todo instante, carregada de inquietações e, ao mesmo tempo, de dignidade.

*

Todo escritor tem a liberdade de pensar ou não o seu trabalho. (Eis a terceira possibilidade de silêncio em Hilst). Para uns, a literatura funciona a partir de um molde. Por esse motivo, livros e mais livros em larga escala são produzidos diariamente. O que se constata, neste cenário, é aquilo que Moisés já havia adiantado em seu artigo *A Modernidade em Ruínas* quando afirmou que “A cultura de massa (...) tornou-se industrial em escala planetária e, como tal, fornecedora de produtos padronizados segundo uma demanda de baixa qualidade estética, que ela ao mesmo tempo cria e

satisfaz”(MOISÉS:1998. p, 2003). Assim, pensar a literatura como uma atividade filosófica se torna um compromisso fora de qualquer ordem e, globalizadamente falando, inútil. É nessa ordem *por fora* (ou *não-ordem*) que se instala o trabalho de Hilda Hilst. Despreocupada como esse *boom* do mercado, a autora preferiu o silêncio de pensar sua literatura a fabricá-la tendo em vista os lucros possivelmente certos. O curioso é que, mesmo quando escrevera a até então (mal) dita *trilogia erótica* (o que se pressupõe algo possivelmente lucrativo para o mercado editorial), viu-se mais sem espaço. Os livros foram recusados por quase todas as editoras procuradas. Assim como seus outros trabalhos, a *trilogia* também foi publicada em edições praticamente artesanais e de poucas tiragens. Conclusão: sua escrita nunca teve o perfil dos grandes mercados, dos leitores que buscam, nos enredos ou versos, cosméticos para alma. A *escritura da não-ordem* não funcionou para o mercado por uma simples razão: esses três livros não podem ser entendidos como eróticos ou pornográficos, como já foi frisado. Essas obras, ao contrário, requerem um leitor atento, sensível, culto, de apurada percepção estética e paciente. As obras arroladas para esta pesquisa, simplesmente, estão para além de.

A literatura de Hilst vem de um projeto antigo. Aliás, desde que se recolheu num sítio nos arredores de Campinas, em São Paulo em 1966, a autora — é o que nos dá a entender — procurou pensar o seu trabalho como uma aranha que tece, pacientemente, sua teia: mais de 80% de sua obra foi escrita na *Casa do Sol*, incluindo prosa, teatro e poesia. Seu recolhimento, seu silêncio, nada mais demonstram do que essa preocupação em desenvolver uma filosofia própria de sua arte escritural. Dessa forma, nem que ela quisesse, seu trabalho agradaria aos leitores massificados, anestesiados pelo espetáculo do mercado.

O fragmento abaixo, extraído do livro *Cartas de um sedutor*, dá-nos conta de o quanto a idéia de decantar a escrita literária é algo relevante em seu trabalho. Dessa vez, o incompreendido Stamatius conversa com Eulália, sua “companheira” de vida:

Ta pensando em quê?
Na vida da gente, Eulália.
E não ta boa, Tiu?
Se ao menos eu conseguisse escrever.

Escreve de mim, da minha vida antes de te encontrar, da surra que o Zeca me deu, da doença que ele me passou, da minha mãe que morreu de dó do meu pai quando ele pôs o fígado inteirinho pra fora, do nenê queu perdi, do Brasil, ué!
Escrevo sim, Eulália, vou escrever da tua tabaca, do meu bastão.
Num fala assim, benzinho, só quero ajudá. (HILST: 1991, p 09-10).

É curioso que, mesmo não sendo mais “ninguém” para a sociedade, o autor-personagem recusa a possibilidade de escrever qualquer coisa. Certamente, a história da vida de Eulália poderia, sim, render um bom enredo, um belo romance, ou um bom contrato. Mas Stamatius prefere o silêncio reflexivo a narrar um fato corriqueiro, muito mais próximo do verídico do que do verossímil.

Em *Contos D’escárnio / Textos grotescos*, há outro fragmento bastante interessante que nos revela mais claramente o quanto a reflexão e escritura andam juntas. Crasso conversa com Hans Haeckel:

Hans, vamos escrever a quatro mãos uma história pornéia, vamos inventar uma pornocracia, Brasil, meu caro, vamos pombeir os passos de Clódia e exaltar a terra dos pornógrafos, dos pulhas, dos velhacos, dos vis.
Não posso. Literatura para mim é paixão. Verdade. Conhecimento.
(HILST: 2001 (B). p, 41).

*

Pensar o silêncio, por fim, como uma possibilidade/ideia de morte.

A morte seria o maior de todos os silêncios? A morte seria o fim da linha? Muitos pensadores do século XIX e XX se debruçaram diante dessa delicada questão. A primeira forma de morte que aqui lidaremos será a do autor e, inevitavelmente, faremos uma ponte com o artigo *A morte do autor*, de Roland Barthes.

Ao fincar um olhar atento às obras de Hilda Hilst aqui analisadas, percebe-se de imediato o primeiro embargo: quem tentar explicar a *escritura da não-ordem* pela vida da autora, perde-se completamente. Para os obcecados pelo gênero autobiográfico, esses livros são um convite ao erro. Ao optar pelo seu auto-exílio, Hilst já anunciava (infere-

se) sua própria morte enquanto autora; destituindo-se da ideia de que não está Nela, nem com Ela a grande *verdade* (?) do que foi escrito, mas sim no próprio texto. Essa concepção barthesiana vem contribuindo muito aos estudos literários porque quebra o paradigma de alguns setores vivos da crítica que tentam, ainda hoje, justificar as escolhas ficcionais do autor a partir de suas escolhas pessoais de vida. Esse tipo de visão, acredito, apenas empobrece a possível singularidade que uma obra possa ter, porque (a partir de uma simples inferência) poder-se-ia afirmar que ela é meramente a vida do autor, só que disfarçada. (É bem verdade, reconheço, que as teorias que embasam as pesquisas autobiográficas não se resumem ao que aqui foi dito; porém, de um modo geral, é esse simples relação associativa que mais aparece). A literatura de Hilst não é disfarce, nem meramente imitação (*mimesis*)⁹, como tão bem pregam alguns manuais de Teoria Literária. Sua literatura assume, dessa forma, um compromisso direto com a insuportável precariedade da linguagem, e a radicaliza quando decide explorar essa falta, re-significar todo esse silêncio muito pouco significativo, que é própria linguagem em si. (Há um poema de Carlos Drummond de Andrade que muito diz desse silêncio e que, agora, me veio em mente:

Penetra surdamente no reino das palavras
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
Há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
Convive com teus poemas antes de escrevê-los).

(ANDRADE: 1996, p, 13)

Nos últimos anos de sua vida, a autora, mostrando-se já bem despreocupada com o que (não) diziam de sua obra e de seu pouco acesso pelos leitores, afirmou, em diversas entrevistas, que via (literalmente) almas, Deus (que conversava com *Ele*), que discos voadores pousavam em seu quintal etc. O que me parecem dizer tais declarações é algo já bem esperado vindo de Hilst: ironia, sarcasmo, gozação. Há quem diga que essas afirmações serviriam como uma estratégia de marketing, que a autora usou os jornais e as revistas para promover sua literatura. Discordo. Quando fez tais declarações, a autora já era respeitada por determinados setores da crítica acadêmica e uma grande editora do

⁹ A *mimesis*, ainda hoje, gera controvérsias entre os estudiosos da literatura e da filosofia da linguagem. Aqui, usei o termo para fazer uma alusão ao enquadramento limitador que muitos manuais de Teoria da Literatura o fazem do termo. A discussão a esse respeito, sem dúvida, é bem mais ampla e complexa; portanto, não me estenderei.

país já recolhia, com muito cuidado, sua obra completa para uma publicação contínua, livro por livro. E quem procurar almas, o Deus cristão ou mesmo OVNI's em todos os trabalhos de Hilst tomará um grande susto e, com certeza, decepcionar-se-á. Ao fazer as declarações já citadas a autora já demonstrava ter total consciência de que *Autor* é uma coisa e, *Obra* é outra. Ou seja: sua *Obra* é perfeitamente capaz de caminhar sozinha, de dizer-se. A *Obra* e o próprio *Autor* não vivem numa relação de simbiose ou parasitismo, mas de afastamento, de neutralidade, de dispersão.

A ideia de afastamento do *Autor* e de sua *Obra* se torna mais límpida quando se concebe aquilo que Mallarmé e Barthes já comungavam no final do século passado:

Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de colocar a própria linguagem no lugar daquele que era até então considerado seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia — que não se deve em momento algum confundir com a objetividade castradora do romancista realista — atingir esse ponto que só a linguagem age, “performa”, e não “eu”: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura. (BARTHES: 2004. p, 59).

Uma outra questão que nos faz aproximar a ideia da morte é a da sexualidade. Foucault (num claro diálogo com Bataille) fez uma curiosa relação entre sexualidade, morte e linguagem literária. Para ele, “a sexualidade é um fenômeno moderno, situado em um espaço vazio, sem Deus, espaço de ‘Ausência’, onde o homem descobre sua finitude” (MACHADO: 2000. p, 66). É importante não perder de vista que Deus é uma “entidade” cujo limite é inalcançável e inabalável. A sua ausência descamba, portanto, num problema tanto de ordem metafísica, quanto estética.

Assim, desde que foi “decretada” a morte de Deus por Nietzsche, o homem procura encontrar-se; só que, agora, o caminho parece ser mais longo e sem luz. É preciso lembrar que, para a cultura moderna ocidental, Deus é a figura mais segura de aproximação com a noção de limite e plenitude. Só que esse Deus, agora, não nos oferece mais essa segurança, não mais nos aponta a possibilidade de um limite; Deus não há. E é aqui que voltamos ao princípio da transgressão. Transgredir não como uma simples ação de heresia ou blasfêmia, mas, fundamentalmente, como uma alternativa a

essa “Ausência”, a esse silêncio, a essa morte. Transgredir no intuito de buscar um encontro com esse vazio-amplidão, como essa lacuna legada. Porém, estamos na modernidade (e contemporaneidade) completamente “desamparados”, órfãos de um Deus que, antes, era resolvidor de muitas questões, de quase todas. E isso, para o exercício da linguagem literária, é demasiado benéfico. Os instrumentos proibitivos das transgressões estão sempre acordados com algum tipo de lei (divina ou humana). Esse consórcio busca, logicamente, a manutenção do equilíbrio de forças e, conseqüentemente, a ordem do mundo.

petúnia é uma flor, Eulália
que jeito ela tem?
o jeito da tua nhaca.
o que é nhaca?
é petúnia.

Abro-lhe as pernas e meto o dedo na nhaca na petúnia na babaca no babau, ela se larga, eu endureço, e enquanto esfuço-lhe os meios me vem a certeza de que foi o Trevoso o criador deste caos que é o homem, essa desordem que só sabe sentir, só sentindo é o que se aprende, só sentindo é que tem conhecimento, apalpa amassa abre rasga.

Ai, Tiu, tá doendo.

Então, saio dos meios, da quentura, e de pau duro no meio da choça começo a gritar: sou Deus! sou Deus! Eulália ri: é mesmo, bem, o de Deus deve ser assim. Eu digo: é assim mesmo, Eulália, é igualzinho sim. Quem te disse, Tiu? O demo. Eulália se encolhe: tenho medo. (HILST: 1991. p, 118).

Como a maior de todas as transgressões é morte (simbólica e física), é como se existissem, nas sociedades moderna e contemporânea, implicitamente, mensagens do tipo: É proibido morrer. Ou seja, dito mais detalhadamente: é proibida a morte da lei; é proibida a morte da igreja; a morte de Deus; a morte, enfim, da linguagem (a literária). A ideia de transgressão existe para dar limite ao homem e ao mundo. Uma vez mortos Deus e a linguagem literária, abre-se uma difícil margem que só pode se fazer ouvir-existir a partir de um complexo e repulsivo exercício de afronta, de radicalidade, violência.

Para Bataille, em forma de exceção, é perfeitamente concebível uma transgressão ilimitada. No capítulo V do *El erotismo, La transgresión indefinida*, há o seguinte exemplo ilustrativo:

A veces sucede que, de alguna manera, la violencia desborda lo prohibido. Parece —o puede parecer— que, al tornarse impotente la ley, nada firme puede, a partir de entonces, contener la violencia. La muerte en la base excede a la prohibición oponiéndose a la

violencia que, teóricamente, es su causa. Las más de las veces, el sentimiento de ruptura que a ello se sigue implica una alteración menor, alteración que los ritos fúnebres, o la fiesta, que ordenan, ritualizan y limitan los impulsos desordenados, tienen el poder de resolver. Pero si la muerte prevalece sobre un ser soberano, que parecía por su esencia haber triunfado sobre ella, ese sentimiento vence y el desorden es sin límites. (BATAILLE: s/d. p, 48).

Essa linguagem hilstiana, não-antropocêntrica e não-dialética, é que faz com que seja criado um espaço de permissividades. Tais permissividades parecem “desumanizar” não apenas o homem, mas também a linguagem. A linguagem desmorona porque é sem apoio, sem referenciais. (Não é mais da ordem do humano). E esse desmoronamento também ocorre do lado do leitor, uma vez que, ao tentar “contornar” a questão, pôr ordem, perde-se de vez, pois as compatibilidades são falhas, nada encaixa. Perde-se porque não encontra um *Ser* idêntico a si, mas um *Ser* fraturado ao extremo, um *Ser* que é, a todo momento, recusado, inadmissível, insuportável, banido; mas que, ao mesmo tempo, é o único *Ser* possível da modernidade e da contemporaneidade. Daí o choque. Daí a proximidade com os escombros.

Ao limite da transgressão, não só o humano é levado, a própria linguagem (e principalmente ela) conduz-se num processo de auto-mutilação necessária para que seja possível chegar a esse ponto extremo, abandonando cada vez mais o equilíbrio dialético e a vontade de verdade que, antes, contornava as coisas e que tinha Deus, quando este ainda “vivia”, como referência. (A consciência de Deus permitia que a linguagem caminhasse em busca do infinito, da imortalidade). Ao se aproximar desse limite, ao tentar superá-lo, todavia, a própria linguagem percebe-se insuficiente, falha, precária e se depara com a sua também possibilidade de morte.

Por outro lado, é nesse momento que surgem dois caminhos para a linguagem: o de balbuciar (entregar-se) e o de rumorejar (morrer). Ao optar pelo balbucio, a linguagem continuará procurando — aos gritos —, em vão, o mundo dialético e antropocêntrico já perdidos, o mundo “seguro”, o mundo que vislumbra o infinito, o mundo cristão. E optar por rumorejar, é optar por continuar escrevendo em direção ao limite que nunca chega e, por conta disso, exaure qualquer possibilidade de infinitude. Essa constante busca, paradoxalmente, tende ao afastamento da morte, como bem disse Blanchot no seu intrigante livro *O Espaço Literário*: “escrever para não morrer”. Só a escrita é capaz

de salvar-se e, para tanto, necessita transfigura-se em suas próprias falhas, em suas próprias limitações.

O rumor é o barulho daquilo que está funcionando bem. Segue-se o paradoxo: o rumor denota um barulho limite, um barulho impossível, o barulho daquilo que, funcionando com perfeição, não tem barulho: o tênue, o camuflado, o fremente são recebidos como sinais de uma anulação sonora. (BARTHES: 2004. p, 94).

Nesse sentido, Machado sintetiza o pensamento de Foucault no que diz respeito a essa questão ao afirmar que

A literatura, considerada um fenômeno moderno, começa quando essa linguagem infinita se cala e a experiência literária, o ato de escrever considerado como ato literário, não tendo mais que representar a palavra do infinito, se volta para a própria literatura, repetindo o que foi dito, para recusá-lo e apagá-lo, profaná-lo, transgredi-lo, dele se distanciar e, desse modo, aproximá-lo ao máximo da essência da literatura (MACHADO: 2000. p, 70).

*

Este segundo momento dedicou-se, portanto, a refletir a noção de silêncio nas seguintes possibilidades: o desprezo; a dor; o pensamento e a morte. Discutir essas ideias no trabalho de Hilda Hilst é procurar, a partir do que se evidencia em seu texto, reinterpretar o seu recolhimento, entendendo-o como a única forma que a autora encontrou de depuração de sua escrita. Dessa maneira, a proposta era distanciar-se, o quanto mais, das afirmações “folclóricas” que muitas vezes tentam justificar, em vão, o trabalho da autora.

Assim, o texto de Hilst, apenas o seu texto, nos convida ao silêncio total e absoluto, promotor de uma literatura que se reinventa a todo instante, que está *para além de*.

3. Além-Limite: uma forma de linguagem, um jeito de silêncio.

Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência me agradecerá. Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direito à narração. Mas, por menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos.

Machado de Assis; Memórias póstumas de Brás Cubas.

O terceiro momento deste primeiro capítulo tem como objetivo costurar as principais ideias que foram discutidas e apresentadas nos dois momentos anteriores, e encaminhar a tônica das maiores discussões desta pesquisa.

*

Ante o que foi longamente discutido nos dois momentos anteriores, uma cadeia de perguntas nos é inevitável neste momento: para onde, também, apontam todos os conceitos e concepções expostas e analisadas? O que nos querem dizer mais secretamente (ainda) os escritos de Sade? Em que esses escritos têm a ver com a prosa hilstiana? O que também pode querer dizer o conceito de *texto de fruição* de Barthes? O que Bataille nos possibilitou como sugestão ao falar da necessidade de aniquilação da linguagem?

É hora de reatar os nós.

A escritura de Sade propõe a poética do absurdo e, nas palavras de Eliane Robert de Moraes “Livre de qualquer ilusão realista, seu libertino representa tudo aquilo que o homem não é, nunca foi e jamais será” (MORAES: 2006. p, 10). Desse modo, o texto sadiano muito nos aproxima do que falou Barthes a respeito da fruição, a respeito do desmoraonamento que ele causa na cultura, dos abalos existenciais por que passa o leitor, enfim, do desmantelamento conceitual do mundo que a escritura do autor libertino instaura. Entretanto, Sade — observando-o mais biograficamente — nada mais é do que aquele que, mesmo após sucessivas prisões correcionais, não se adequou às regras da sociedade. Sade é um tipo “fora da lei”; um tipo perverso; uma espécie de homem que

deve ser banido *pelas e das* sérias instituições. Marquês de Sade, nessa linha, perdeu, em algum lugar, seus valores mais nobres, sua ética, sua moral, sua religião — seu Deus — sua, enfim, sintonia com a normalidade. Sade, definitivamente, é um anormal.

E o que é um anormal? Presumivelmente, todo aquele que foge à norma, à regra; todo aquele que provoca e vive em estado de exceção. Dessa forma, é possível dizer que a linguagem transgressiva de Hilda Hilst, seu ato escritural de auto-aniquilação, sua desantopocentrização sintática e semântica, sua fuga da coerência, sua dispersão, sua consequente explosão e, portanto, seu não-reconhecimento enquanto linguagem (enquanto arte) são pistas de um engendro fora de qualquer ordem: um discurso *da e na* anormalidade. Interditá-la, a escritura hilstiana — tal como o fizeram com Sade e a tantos outros —, é um antigo ato de recusa e (não sei até que ponto é válido dizer *infelizmente*) o único possível “destino” de sua escritura: o *não-lugar*, o lugar em passagem, o lugar incerto.

Assim, o anormal é o “sem ambiente” na sociedade, o “sem destaque”, o desprezível. O anormal, por outro lado, é aquele que pensa com categorias próprias, é aquele que busca ressignificar o signo, é aquele que pensa sem o apoio de quase nada, nem de quase ninguém. O anormal pensa com as sobras — com os restos, com aquilo que a razão descarta previamente. O anormal revira o lixo, acolhe o excremento — procura situá-lo no tempo e no espaço, procura entendê-lo.

O anormal, logo, não é o intelectual, o cobiçado erudito que se impõe à sociedade munido de caneta, óculos e paletó alinhado. Este nunca foi um anormal. Este, na verdade, pensa a partir do que outros também eruditos já disseram; no fundo, apenas regurgita um cúmulo de saberes e verdades ordeiramente adquiridos. O normal, assim, tem o mérito de dar continuidade à história, de ser passageiro dela, de enaltecê-la, de cuidar para que tudo permaneça em movimento uniforme: ele é, dessa forma, sempre um convicto melancólico. É claro que, quando falo melancólico, estou me referindo diretamente àquilo que Blanchot nos fala sobre a necessidade do esquecimento. Se não sou capaz de apagar voluntariamente meu estoque de lembranças, sou, logo, um ser que vive no passado, revolvendo arquivos e fazendo subir a poeira dos guardados que tenho (porque vivi essas experiências) ou que o curso da história foi capaz de me depositar (porque me disseram que foi assim que aconteceu).

Aqui, inevitavelmente, faço uma reunião de algumas passagens do curioso artigo *Pensar por si mesmo* escrito pelo filósofo Arthur Schopenhauer. E penso que Schopenhauer pode muito nos ajudar no que se refere a essa cisão que procuro olhar mais atentamente nestes escritos introdutórios. A “lucidez”¹⁰ aguda e azeda do filósofo alemão muito me impressiona porque, enquanto figura culta que foi, não se deixou tragar pela convencionalidade acadêmica, mas sim se comportou como um *à parte*, como um *esquisitão* cujo pensamento foi capaz de elaborar conceitos ainda hoje pouco conhecidos. A sua anormalidade proporcionou-lhe, paradoxalmente, uma singular forma de entendimento (mesmo que, para muitos, não pareça):

Os eruditos são aqueles que leram coisas nos livros, mas os pensadores, os gênios, os fachos de luz e promotores da espécie humana são aqueles que as leram diretamente no livro do mundo. (SCHOPENHAUER: 2005, p 41).

[...]

Ler significa pensar com a cabeça alheia, em vez de pensar com a própria. Nada é mais prejudicial ao pensamento próprio — que sempre aspira a desenvolver um conjunto coeso, um sistema, mesmo que não seja rigorosamente fechado — do que uma influência muito forte de pensamentos alheios, provenientes da leitura contínua. (SCHOPENHAUER: 2005, p 44)

[...]

O filósofo livresco, por sua vez, relata o que este disse, o que aquele considerou, o que um terceiro objetou e assim por diante. Ele compara todas essas informações, põe na balança, critica e, assim, procura chegar à verdade por trás das coisas; com isso se torna muito semelhante ao historiador de visão crítica. (SCHOPENHAUER: 2005, p 46)

[...]

...é possível a qualquer momento sentar e ler, mas não sentar e pensar. (SCHOPENHAUER: 2005, p 47).

É claro que essas passagens são muito mais significativas quando lidas dentro da corrente contextual do artigo, mas, mesmo assim, já é possível perceber o forte tom provocativo delas, o quanto de exceção que elas têm.

“Pensar por si mesmo”, eis o recado de Schopenhauer. Mas tal proposta não é nada fácil; há uma exigência maior por trás dessa possibilidade. Para pensar por si mesmo exige-se um ato de *desleitura* do mundo — falo isso numa abrangência maior, na

¹⁰ Pus entre aspas a palavra *lucidez* porque sei do muito que ela está associada à idéia de razão, de lógica, de ordem, enfim. Minha intenção, claro, é desequilibrar essa associação e torná-la mais vacilante; o que será fundamental ao longo desta pesquisa.

consideração de um todo. Ou seja: é preciso que haja um desapego à cultura, ao padrão, à vigência — ao normal. Para pensar por si mesmo, urge-se um processo de *desalfabetização* do ser (numa espécie de esclerose intelectual), de um gradativo regresso ao zero, ao vazio e, ao mesmo tempo — por mais paradoxal que possa parecer —, ao amplo, ao prolífico. É isso: o gesto de pensar sem o auxílio de praticamente ninguém nos leva ao contato com a nossa possibilidade de amplidão, com esse desconhecido, esse lado noite-infinita tão difícil de se conhecer.

(Esse regresso, inevitavelmente, só é possível quando se encontra *no* e *com* o delírio. Mas eu estou me referindo a um outro delírio).

Apenas fazendo o caminho de volta, deixando-se ir àquele ponto em que os eixos matemáticos das coordenadas e das abscissas — numa arquitetura de cruz — apenas esperam que o produto cartesiano se apresente sólido e exato; apenas regredindo a esse zero grau é possível *desequacionar* a linguagem sistemática e procurar — ou mesmo tatear —, pela intuição, novas possibilidades de se entender o mundo. Novas formas de pensá-lo.

Pois bem, minha hipótese maior passa exatamente pelo reverso da última palavra pronunciada no parágrafo anterior. Quero dizer que a escritura literária hilstiana só é possível a partir de um *despensamento* do mundo, de um desmonte da razão cuja fonte não está na positividade do real — nem advém das mais elaboradas filosofias: eu estou falando da loucura.

Assim, penso que o trabalho de Hilda Hilst esteja diretamente relacionado a essa desconhecida e assustadora dimensão. Dimensão de impossibilidade, de ruptura e de transgressão. Então, sumariamente, seria isto: impossibilidade, no que diz respeito a lidar com os sistemas institucionais, com as leis e com o pensamento racional. Dimensão de ruptura, no que se refere à língua, aos seus sistemas gramaticais, ao cânone que nela se fez, ao choque fratura que sofre o leitor etc. E dimensão de transgressão no que concerne a todas as formas de transcendências e de ultrapassagem daquilo que entendemos por limite.

Agora, muito me recordo de uma declaração que Hilda Hilst deu em uma entrevista ao *Cadernos de literatura brasileira* em 1999: “A vida é uma coisa absurda, que a gente não sabe como é. De uma certa forma nos deram uma compreensão para entender a vida, mas a gente não consegue”¹¹. Muito fico pensando nessa questão: “nos deram uma compreensão para entender a vida”; e me interrogo se as escolhas que fizemos para mapear o pensamento, o amor, as relações sociais, a história, os mínimos gestos etc. são de fato as únicas possíveis. Basta um olhar mais atento ao que somos, ao que realizamos cotidianamente, ao que nos fazem os outros, ao que não conseguimos fazer porque simplesmente não temos força suficiente e aos nossos medos mais horrendos e ridículos para constatarmos que o modo como lidamos com a rica ideia de *compreensão*, desde a era clássica da razão, em pouco nos é relativamente satisfatório. Penso que o jeito pelo qual compreendemos as coisas é sempre parcial e, por isso mesmo, falho — por demais faltante. No conto *O Alienista*, de Machado de Assis, um interessante exemplo de falência racional nos é extremamente oportuno aqui: as tantas vezes em que o Doutor Simão Bacamarte mudou de opinião dentro de seu ofício de querer controlar a loucura e aprisionar os loucos, os tantos momentos em que sua compreensão enferrujou e ele ali, teimando com a sua razoabilidade — em falso, por sinal —, sem jamais ousar pensar na possibilidade de abandoná-la, até que não mais conseguiu suportar tamanhas incongruências da consciência e se viu triste e sem fala por ter sido saqueado por aquilo que, em hipótese alguma, jamais pensou que não lhe desse respostas: sua lucidez caiu em despautério.

*

Este trabalho, portanto, procura compreender a literatura em prosa de Hilda Hilst a partir do seu diálogo com a escritura que fura o limite da razão e se estabelece enquanto um acontecimento trágico. Aqui, escritura literária e loucura, procurarão um espaço para a fala, para o discurso, para a convivência. Ou, talvez, procurarão uma forma digna de silêncio.

Eis a difícil tarefa.

¹¹ *Cadernos de literatura brasileira. Hilda Hilst*. Instituto Moreira Sales, 1999, Número 08, p. 38.

4. Uma complicação.

Ao passo que o fim deste capítulo inicial se aproxima, percebo a enorme dificuldade em abordar o tema maior de minha pesquisa. A questão preponderante é saber até que ponto as relações feitas são totalmente seguras. E, quando falo *seguras*, sei da enorme dívida que esse adjetivo tem com o poder dos discursos de verdades, com a ordem das conclusões. Ou seja: até que ponto meus ângulos de observação terão a tolerância do interlocutor mais pragmático?

Esse questionamento, leva-me a uma outra complicada face desse axioma: até onde não estou pensando com categorias já gastas e cartesianas? Como seria pensar o ato literário fora da ordem convencional? Como compreender a loucura sem que busque os apoios necessários de que estou sempre precisando? Como trair o discurso acadêmico, estando inserido na academia?

Michel Foucault, teórico base desta pesquisa, fez uma interessante consideração — e que muito nos elucidava aqui — no início de sua obra *História da loucura*. O filósofo francês diz que a única maneira que encontrou para falar da loucura (e, conseqüentemente, de deixar que ela falasse por si só, voluntariamente) foi procurar uma linguagem livre de terminologias usuais nos campos da psiquiatria e da medicina. Seu objetivo seria, portanto, “inventar” uma linguagem nova, “sem apoio”, desprovida de rótulos, pré-juízos e estigmas. Para Foucault, tudo o que já se tinha dito antes sobre seu objeto de pesquisa, no caso, a loucura, nada mais nos legava do que uma biblioteca de “verdades terminais”. O termo é suficientemente sugestivo para a proposta de fundação de um novo pensamento; mas a questão é que o próprio Foucault não pôde se distanciar tanto assim dos campos do conhecimento dos quais ele quis afastar-se. Na verdade, em vez de caminhar só, para dentro de um pensamento em espiral, Foucault realiza um inteligente movimento de triangulação entre os seguintes elementos: os conceitos históricos sobre a loucura, as concepções médico-científicas a respeito dela e as representações artísticas que, principalmente a partir da modernidade, trazem importantes discussões para aquilo se passa a entender por arte a partir de então.

Seguindo a linha de Foucault, o objetivo desta pesquisa é procurar compreender parte da obra em prosa de Hilda Hilst dando-lhe, ampla e integralmente, voz; mas, seguindo a estratégia do filósofo francês, pretendo me distanciar o máximo possível dos termos já gastos e oxidados pela repetição excessiva e, conseqüentemente, pela indiferença que muitos destes causam, uma vez que sua força invocativa para a reflexão já não é tão decisiva assim. Por outro lado, tentarei, em alguns momentos, também evitar as terminologias já consagradas que Foucault instaurou no seu pensamento a respeito da loucura.

Por esse motivo, procurarei me valer, em algumas situações, de sufixos e/ou prefixos que tentem dizer algo a mais, que tentem quebrar a ordem estabelecida pelas formações mórficas já caducas e menos significantes que a nossa gramática nos oferece. A tentativa de minha parte — com essa atitude — é propiciar um ambiente textual em que seja possível que a escritura hilstiana fale por meio de suas próprias estruturas, ou mesmo “desestruturas”, ou fragmentos de. O rigor da análise basear-se-á no intuito de curiosidade e mergulho nas camadas mais obscuras que a malha textual-simbólica venha a permitir.

Essa proposta, desde já, é um risco o qual sou, inevitavelmente, convidado a correr. Pois, falar sobre loucura é, de certa forma, falar sobre algo que transcende o limite, que se movimenta numa margem de insegurança e que foge a um conhecimento mais razoável sobre si mesmo. Aliás, creio que o desafio maior desta pesquisa é o de, exatamente, não razoabilizar a loucura, nem, portanto, a escritura hilstiana que, em minha hipótese, trafega sobre as dimensões desta.

É este o desafio.

5. Hilda Hilst: a loucura, uma presença inevitável.

“Quanto à idéia de ampliar o território da loucura, achou-a o boticário extravagante; mas a modéstia, principal adorno de seu espírito, não lhe sofreu confessar outra coisa além de um nobre entusiasmo; declarou-a sublime e verdadeira, e acrescentou que era ‘caso de matraca’. Esta expressão não tem equivalente em estilo moderno”

Machado de Assis; O Alienista.

A autora que é objeto de pesquisa desta dissertação, sabemos nós, “desfruta” de um rótulo que, logo que comecei a me interessar pelos seus trabalhos, chamou-me a atenção. Hilda Hilst é tida como *louca* ainda hoje por leitores diversos e uma parte significativa da crítica nacional. Mas esse adjetivo, desordeiramente utilizado, não chega nem próximo daquilo que *loucura*, de fato, pode vir a significar. O que percebo é que, por não conseguirem enquadrá-la num determinado esquema de classificação histórica, procuram, esses leitores e críticos, a palavra mais fácil que lhes vêm à cabeça. Até mesmo no exterior, onde muitas de suas obras são divulgadas e, às vezes, lidas, a autora recebeu alguns títulos nada agradáveis. O jornal *Libération*, em 1982, fez uma resenha, referindo-se ao livro *A Obscena Senhora D* cujo título era *La cochonne hystérique* (A porca histérica), deixando a entender ser autora, e não a personagem, a tal porca.

Sem dúvida, interpretação é algo bem subjetivo, mas foi na ideia da loucura que fiquei, por um bom tempo, pensando se era, de fato, um adjetivo possível ou não. Logo em seguida, lendo algumas entrevistas de Hilst, percebi a enorme admiração intelectual que a autora tinha por nomes que, segundo ela, foram decisivos para a sua formação enquanto escritora. Assim, Freud, Wittgenstein, Samuel Beckett, Joyce etc. foram os nomes que sinalizaram desde cedo para uma admiração que, adiante, tornar-se-ia o veio mais importante de seus trabalhos. No *Cadernos de literatura brasileira* há:

Cadernos: A propósito do tema fenomenologia, quais os seus outros interesses no campo da filosofia?

Hilda Hilst: Falamos do Husserl, que eu leio com interesse. Mas adoro mesmo o Wittgenstein. A vida dele foi maravilhosa, ele era um louco deslumbrante. Tenho muitas fotos do Wittgenstein. Tenho interesse pela loucura dele.

Cadernos: Seria um interesse pelos limites do pensamento, digamos assim, por aquelas zonas intermediárias, entre a luz e a sombra, onde a própria linguagem falece, da filosofia de Wittgenstein?

Hilda Hilst: É isso mesmo. E sabe por quê? Eu sempre tive medo de ficar louca. Na minha vida inteira o meu grande temor foi esse.¹²

Na biografia de Hilst há um fato que possivelmente possa nos servir como mote para essa exposição: o pai da autora, Apolônio de Almeida Prado Hilst, escritor quieto que participou discretamente da Semana de Arte Moderna de 1922, ainda muito jovem passa a conviver com aquilo que os médicos chamaram de esquizofrenia paranoide. Não quero afirmar que tal fato tenha sido a mola propulsora da carreira intelectual e artística de Hilst, mas, sem dúvida alguma, os raros contatos que teve com o pai já insano e, principalmente, a convivência intensa que teve com a sua obra, fez com que a adolescente e ainda não escritora Hilda Hilst olhasse diferente para a arte de escrever. O pai, louco, demente e solitário de um lado; e, do outro, o mesmo homem convertido, agora, em escritos de poesias e prosas (como se a loucura fosse um mero decalque) fazem com que, acredito, a autora começasse a se interessar por esse assunto.

Michel Foucault escreveu, em 1972, o inquietante livro *História da loucura*, sua tese de doutoramento. Nela, o autor faz todo um retrospecto de como o louco era visto antes da Revolução Francesa (período em que “gozava” de certo respeito: havia até uma literatura escrita por autores loucos), na *era clássica da razão* (momento em que há o enclausuramento do enfermo, pois, agora, representava uma completa ameaça à ordem) e na modernidade (momento que coube a Foucault reinterpretar tudo o que se havia dito acerca do louco e da loucura). O livro, sem dúvida alguma, esmiúça aspectos relacionados à clínica médica, à psicologia, à medicalização do tratamento etc. Porém, ao longo desta pesquisa, trataremos do que o filósofo francês considerou sobre a loucura, a linguagem e a literatura.

Para que tenhamos uma inicial ideia, em *O caderno rosa de Lori Lamby*, esta cena parece-me bem representativa:

“Meu amor, você é um gênio, teus amigos escritores sabem que você é um gênio.”

¹² Fragmento retirado de *Cadernos de literatura brasileira*. Instituto Moreira Sales, São Paulo, 1999, Número 08, p. 28.

Aí papi ficou bem louco e disse:

“Gênio é a minha pica, gênios são aqueles merdas que o filho da puta do Lalau gosta, e vende, VENDE!, aqueles que falam da noite estrelada do meu caralho, e do barulho das ondas da tua boceta, e do cu das lolitas.

Aí mamãe falou pra ele se ontolar, quero dizer se controlar, e papi falou que ia se ontolar pra não matar o Lalau, e fazer ele, o Lalau, engolir aqui ó, com a porra da minha pica (a de papi) todos os livros dos punheteiros de merda que ele gosta, que ele papi vai morar em Londres LONDRES! e aprender vinte anos o inglês e só escrever em inglês porque a fedida da puta da língua que ele escreve não pode ser lida porque são todos ANARFA, Cora, ANARFA, Corinha, e depois todo espumado gritou:

“Eu sou um escritor, meu Deus! UM ESCRITOR! UM ES CRI TOR !!!, vou fazer um pato (o que será, hein tio?) com o demônio, vou vender a alma pro cornudo do imundo! Meu Deus, papi, eu vou fazer a primeira comunhão o mês que vem e fiquei agora muito assustada. Mamãe disse que vai dar uma injeção nele, que tudo ia passar, e que ele não podia gritar assim pra não assustar a menina. Aí ele gritou:

“Nada assusta a menina! Nem grito nem pica!”

Então mamãe avançou com a injeção e ele se agachava e gritava pra ela:

“Vem cornudo imundo, vem!”

Então mamãe falou pra ele abaixar as calças, ele não abaixou, então ela abaixou as calças do pai e ele está dormindo agora.

(HILST: 2002, A. p, 85-6).

O fragmento acima narra, possivelmente, um dos ataques psicóticos do pai de Lori. E o que nos chama atenção, logo no começo, é o total descontrole verbal da personagem. Tal fato, inevitavelmente, nos remete à seguinte afirmação que Machado retirou da própria *História da loucura*: “A linguagem é a estrutura primeira e última da loucura” (MACHADO: 2000. p, 27). É pela linguagem que se percebe a sanidade ou não daquele que fala, a linguagem denuncia o louco, o expõe ao mundo. É também pela linguagem que se concebe a possibilidade de um entendimento desse mundo. Por isso, o filósofo francês elogia Freud porque é com este que a ideia da cura passa pelo entendimento dessa sua linguagem desfigurada, pela possibilidade de diálogo que surge entre a alienada linguagem do paciente e a sã do médico.

A loucura, sem sombra de dúvidas, é um acontecimento trágico. E, aqui, cabe citar uma obra fundamental em *História da loucura, O nascimento da tragédia*, de Friedrich Nietzsche. Nesse livro, uma importante crítica é feita à visão socrática da modernidade cuja marca maior é o triunfo dos discursos de verdade e de ordem. Nietzsche acredita que, somente a partir das “estruturas do trágico” é possível enxergar a loucura não apenas como um fracasso da razão. Assim, a proposta é observar o louco e sua linguagem e procurar o que seja possível reaver para que se entenda melhor o seu mundo, a fim de que se possa reinterpretá-lo. Foucault usa uma expressão bem a calhar quando diz que sua ideia filosófica se baseia fundamentalmente no abandono das

“verdades terminais” que a psiquiatria e medicina da época tanto usavam. Em nosso caso, as “verdades terminais” são outras e ainda arquejam em liberdade.

A loucura é um rompimento, uma quebra, uma transgressão. Porém, o fato de se ficar louco não se valida a imediata ideia de que, do louco, surja uma literatura específica, de valor estético. A loucura é, também, um padecimento (não nos esqueçamos). A proposta aqui, seguindo a mesma trilha de Foucault e Nietzsche, é observar esse acontecimento de modo diferente, fora do ponto de vista clínico, fora da razão socrática. Como já foi dito, a loucura quebra todas as leis da linguagem ajuizada e legal. Assim:

É essa concepção da loucura como linguagem ou, mais precisamente, como linguagem que transgride as leis da linguagem (...) que permite a Foucault, para além de toda oposição, aproximar obra e loucura. A ideia é que assim como a loucura rompe com os limites instaurados pela razão, (...) a obra literária moderna põe em questão o limite a que ela é impelida a obedecer pelo fato de ser obra, obra de razão”. (MACHADO: 2000, p. 42)

É com a apropriação dessa não tão fácil ideia que procuro enxergar as obras de Hilda Hilst aqui analisadas. Em todos os livros arrolados, a sensação que se tem, ao lê-los, é de que algo está em dispersão, em experiência-limite, em transgressão contínua e profunda. E essas transgressões não são fruto de uma loucura da autora, mas de um silencioso trabalho de pesquisa que envolve conceitos muito elaborados quando se procura pensar o exercício da literatura moderna e contemporânea. As obras de Hilst insistem sempre nesse aspecto da linguagem enquanto meio de aproximação de uma específica *desrazão*, na busca de uma *linguagem estrangeira*. Tal atitude tem como objetivo, parece-me, provocar aquele que dela se aproxima, como um inusitado convite à reflexão.

Os instrumentos de transgressão utilizados pela autora são vários, mas um costuma saltar aos olhos do leitor mais rapidamente: o erotismo. (É incrível como só se fala desse aspecto em sua obra). O que era para ser entendido como uma provocação intelectual, literária e filosófica, ficou reduzido àquilo que popularmente passou a ser conhecido como *A trilogia erótica, a prosa obscena de Hilda Hilst* etc. Ou seja: a classificação empobrece a obra. Assim como o louco que, mesmo com extremos absurdos ditos, não passará de louco, não será levado a sério, é possível fazer uma analogia ao que se diz do trabalho de Hilst: por mais que escreva e instaure uma

densidade fervilhante de questões, a autora sempre será lembrada por aquilo que, no texto, funciona apenas como um link de acesso a outros territórios. Tal fato, margeia comentários, no mínimo, depreciativos sobre o trabalho de Hilda Hilst.

Os próximos fragmentos são de *Cartas de um sedutor*. Nesse livro, o personagem Stamatius, após ficar pobre, isola-se de toda a vida que tinha. Não procura amigos, nem aceita que seja ajudado por eles. Vive numa grande cidade do Brasil. Passa o dia escrevendo, conversando e transando com Eulália. Moram nas ruas. Quase no fim do livro, o narrador Stamatius nos deixa a suspeita de seu delírio:

Eulália não é real. Está ali à minha frente mas não é real. Move-se e ainda assim não existe. Talvez tenha alguma materialidade porque suspeito algumas vezes de lhe ouvir a fala.

(...)

Vai ficar muito tempo aí escrevendo, num quê me ajudará não?

Eu despencando num caos laranja. Pinceladas ruivas. Bewusstsein. Bewusstsein, é muito mais Consciência do que consciência. Consciência é sibilino, lânguido, Bewusstsein é grosso, quente. Como é, na realidade, a consciência. Ter consciência é Bewusstseiniano. Pesado, chumboso, ardente. Estou em chamas. Sou mortal e fundo e consciente e ainda assim devo acabar a vassouradas, num canto, igual a um rato. (HILST: 1991, p. 107-8).

Como se vê, o personagem encontra-se, parece-me, num difícil diálogo consigo mesmo, num diálogo *estrangeiro*. Talvez, lido assim separadamente do todo, tais fragmentos não tenham o mesmo peso de se lido na sequência do livro. Tal suspeita, me leva mais uma vez a Foucault, quando este expõe que o louco não escreve obra, o louco se perde na linguagem; mas o escritor produz um todo (uma obra) que, lido, revela não uma linguagem alienada, mas uma linguagem propositalmente profanada e interdita. Daí porque

Pensando a loucura como ausência de obra, Foucault vê um parentesco, uma semelhança, entre ela e a experiência literária: ambas são ruína, derrocada, desmoronamento da linguagem. Mas há uma grande diferença entre as duas, que ele nunca subestimou: a loucura é desmoronamento total, ruptura absoluta, ao passo que a linguagem literária é a construção desse desmoronamento, na medida em que, ao mesmo tempo que força o rompimento com a obra, se apresenta necessariamente como obra. Uma experiência radical, uma experiência trágica da linguagem literária liga a obra ao outro que não a obra, à ausência de obra, expressando o desejo de aniquilamento, de ruína, de desmoronamento da obra, mas, paradoxalmente, pela realização da obra. (MACHADO: 2000, p. 43).

*

Por fim, é interessante destacar que as questões da loucura e da linguagem literária têm singulares representantes universais. Nomes que ainda hoje (e principalmente hoje) permanecem em seu claustro frente ao grande público, frente às verdades da *ordem do discurso* que amparam o mundo, que paralisam os seres vivos, que os entorpecem lenta e habilidosamente. É bom que esses autores permaneçam assim, falando dentro do silêncio, rumorejando aos nossos ouvidos. Refiro-me a Nietzsche, a Foucault, a Blanchot, a Valéry, a Artaud, a Rimbaud, a Bataille, a Sade, a Kierkegaard, a Mallarmé e, também, é claro, a Hilst.

Todos esses autores, todas essas ideias, sem sombra de dúvidas, ratificam nosso silêncio reflexivo e pensativo como legítimos, validam nossa liturgia perante o incrível espaço da linguagem. Que permaneça a linguagem.

2º CAPÍTULO

I. Loucura: significado e tensões.

1. O trajeto de um conceito, uma difícil passagem.

O problema que surge ao se tentar conceituar loucura é que não há apenas um campo de estudo interessado nele; na verdade, podemos citar três importantes áreas do conhecimento que têm apresentado olhares interessantes para o caso, e que nem sempre, de todo, desejam conceituá-la. Assim, a medicina, a filosofia e a literatura agregam as principais questões que há muito tempo vêm incomodando ou satisfazendo parcialmente a curiosidade de alguns pesquisadores. Esses três campos — ou entidades —, longe de uma sintonia harmoniosa, trazem conflitantes questões que, sem que desprezemos as mais significativas, podem em muito nos ajudar a formar uma teia argumentativa de grande valia para o que pretendemos apresentar.

Dessa forma, a tentativa, desde já malograda, de se aproximar de um conceito (se é que podemos imaginar, um dia, essa definitiva possibilidade) passa, inevitavelmente, por uma dinâmica de triangulação entre as três áreas do conhecimento aqui citadas. Minha proposta, portanto, é a de não excluir nenhuma delas, procurando considerar cada noção acesa sobre a loucura como um espaço de diálogo e reflexão, sem que nenhuma venha a ofuscar o conjunto desta pesquisa. Minha proposta para este capítulo, muito mais, é a de simular uma busca por esse conceito. Perceberá o leitor, em alguns momentos, o peso de uma inocente e voluntária crença no verdadeiro encontro com a definição conceitual de loucura. Entenda, portanto, com uma estratégia textual, entenda como um percurso histórico necessário, pelo menos é o que creio, ao entendimento dessa complexa e fascinante entidade, a loucura.

As bases bibliográficas de que me valerei neste momento inicial serão, em primeiro lugar, Michel Foucault, com seus contundentes trabalhos *História da loucura* (1972), *Ditos & Escritos* (1994), onde há uma coletânea de ensaios muito interessante sobre o tema aqui tratado e *As palavras e as coisas* (1981)¹³. Em segundo lugar, Isaias Pessotti também nos ajudará significativamente com seu particular trabalho de arquivo *Os nomes da loucura* (1999). A proposta é, além de procurar traçar um perfil histórico da loucura em suas reais possibilidades do entendimento humano no decorrer dos séculos,

¹³ Inserir as datas de publicação originais dos livros de Michel Foucault para que fosse possível, de início, o leitor estabelecer uma linha histórica de suas pesquisas. As edições que consultei têm, logo, datas distintas, como é possível constatar na bibliografia final.

confrontar esse fluxo com a exigente crítica que Foucault instituiu com a sua série de estudos antropológicos sobre o tema. A partir do trabalho de Pessotti, traçaremos uma linha histórico-epistemológica daquilo que, desde épocas remotas, entendeu-se por loucura.

As obras de Hilda Hilst aqui arroladas serão aproximadas dessas noções, nesta etapa da pesquisa, em sua invulgar relação com aquilo que se costuma chamar, institucionalmente, loucura.

Esse primeiro momento não busca, de modo específico, “provar” que a obra em prosa de Hilda Hilst, em parte considerável, esteja relacionada à loucura — até porque essa noção já é, mesmo que superficialmente, conhecida pelos que estão próximos de sua obra —, mas sim oferecer ao leitor a possibilidade de lidar mais francamente com esse olhar. Por isso, será de fundamental importância que sejam apresentados, em detalhes, os conceitos de loucura de maneira mais atentamente, a partir de um diálogo aberto entre a história, a filosofia e a literatura.

Outro cuidado necessário neste primeiro momento é o estabelecimento e o esclarecimento de uma noção que Foucault fez questão de detalhar em uma entrevista dada em 1970, no Japão, a T. Shimizu e M. Watanabe, e que aqui também nos servirá como possibilidade de percurso. Divergindo dos entrevistados quando eles o denominaram filósofo, Foucault afirmou que não se considera como tal, uma vez que “Desde Hegel, a filosofia é ensinada por universitários cuja função consiste menos em praticar a filosofia do que em ensiná-la” (FOUCAULT: 2006, A. p, 233). O teórico francês diz que hoje (no caso, esse *hoje é 1970*) a filosofia perdeu seu papel dentro da sociedade, assim como sua função e, principalmente, sua autonomia. É então que Foucault lança a noção de *escolha original*. Segundo ele, todos os grandes momentos da filosofia ao longo da história, nutriram-se a partir de uma escolha original feita por cada um desses grandes filósofos. Interrogado sobre o que significaria mais precisamente essa noção, ele afirmou: “Por escolha original, não entendo apenas uma escolha especulativa, no domínio das ideias puras, mas uma escolha que delimitaria todo o conjunto de constituído pelo saber humano, as atividades humanas, a percepção e a sensibilidade” (FOUCAULT, A. 2006. p, 234). Essa noção colocada por Foucault, depois de citar todas as importantes escolhas ao longo da história, ganha densidade

quando ele diz que, a partir do século XIX, as escolhas não são mais verdadeiramente filosóficas, pois não partem mais da filosofia, mas sim de outras áreas do conhecimento. Assim, Marx, Freud e Saussure fizeram, sem dúvida alguma, cada um, sua escolha original, mas, em nenhum momento, partiram eles da filosofia. Foucault se inclui, é claro, entre os últimos citados, e define sua escolha com as seguintes palavras:

[...] nossa época, ou seja, os séculos XIX e XX, abandonou a filosofia em benefício da política e da ciência. Deve-se, de preferência, dizer que, outrora, a escolha original era operada pela atividade de uma filosofia autônoma, mas, hoje, essa escolha acontece em outras atividades, quer sejam científicas, políticas ou literárias. Por isso é que, como meus trabalhos concernem essencialmente à história, quando trato de século XIX ou do século XX, prefiro apoiar-me nas análises de obras literárias, mais do que me apoiar nas obras filosóficas. (FOUCAULT: 2006. p, 235)

É com um espírito parecido com o de Foucault que pretendo aqui trabalhar. Longe de uma escolha original — uma vez que entendo esta dissertação a partir, na verdade, de uma escolha, longe de uma originalidade ao estilo de Foucault —, o objetivo desta dissertação, como um todo, é o de procurar, nas obras em prosa de Hilda Hilst, não apenas um apoio analítico, uma vez que não tenho em mente apresentar um discurso meramente histórico, mas trazer uma gama de questionamentos que dizem respeito, diretamente, ao fazer literário na contemporaneidade. Essa proposta passa, sem dúvidas, por um trajeto histórico necessário a que seja possível a apreciação mais detalhada dos problemas que, paulatinos à exposição, devem surgir.

2. A loucura e seus nomes

Curiosamente, o trajeto histórico do conceito de loucura, desde a antiguidade até o século XIX, demonstra que pouca coisa mudou em relação àquilo que poderíamos chamar de seu conceito básico. Entretanto, para cada conceito advindo, surgiram espécies ou subespécies atribuídas à loucura que se ramificaram muito de um período a outro. Depois do século XVII, essas variações se tornaram mais comuns e muito mais especificadas, dando a entender que, preocupados em “cercar” a loucura por todos os lados, os médicos alienistas não pouparam esforços na tentativa de capturá-la a qualquer custo. Por outro lado, muito desse esforço foi em vão.

Antes de começarmos a traçar o histórico da loucura desde a Antiguidade, é conveniente apresentar que, durante mais de dois mil anos — de Hipócrates a Willis, no século XVIII —, poucos foram os gêneros de divisão da loucura. Podemos dizer que *mania* e *melancolia* passarão a ser os dois grandes grupos para os quais convergirão parte significativa dos estudos relacionados ao tema. Essas duas formas manter-se-ão praticamente inquestionáveis ao longo de muitos séculos, permitindo, ocasionalmente, o acréscimo de mais outros dois grupos nem sempre aceitos como formas de loucura, a *frenite* e a *demência*.

Essa primeira etapa do estudo tratará dessa passagem: da Antiguidade ao século XVIII. A proposta é procurar ver até que ponto as noções sobre a loucura, ao longo desse período, podem ser aproximadas das obras de Hilda Hilst e quais questões-problema podem surgir ao decorrer desse contato.

Entretanto, verá o leitor que a busca por um conceito já é, de saída, um delicado problema, pois sabemos que todo conceito, desde que se apresenta como tal, já nasce com uma espécie de gérmen pessoal de auto malogro. O percurso que estamos prestes a começar a fazer só foi possível existir a partir de uma prática que, principalmente o ocidente, acostumou-se a lidar sem que se desse conta do tamanho problema que ele arquitetou para si mesmo. Estou falando do gesto do interrogatório. Assim, quando penso em “o que é a loucura?”, estou, ao mesmo tempo que curioso, interrogando a quem possa saber a resposta, estou procurando uma verdade, estou buscando, enfim,

uma margem de segurança. A Idade Média interrogou os hereges, bruxos e desregrados para que fosse possível provar que a verdade dita pela Inquisição de fato existia; ou seja, ela precisava ser confirmada. Entretanto, podemos aqui já lançar um novo problema: será que esse tipo de interrogatório praticado demonstrava uma verdade oculta (que só a intimidação, a partir de uma avalanche de perguntas, era capaz de trazê-la à vista) ou, na verdade, a simulava, ou melhor, engendrava uma verdade conveniente e, portanto, exata?

É bem provável que, na loucura, uma “verdade” possa existir; e é muito provável também que essa verdade não tenha o tom teleológico das igrejas ou de outras instituições afins. Essa verdade, por isso, dificilmente virá à tona a partir de um sistema inquisidor, de reconhecimento de culpas e/ou de autorreflexões, normalmente carregadas de preconceitos e de discursos prévios. É, por outro lado, plenamente possível que essa “verdade” se manifeste — não em forma de confissão, é claro — nas artes de modo bastante voluntário; é bem possível que ela se infiltre no tecido da escritura literária, que ela se faça ver, repentinamente, ao leitor oportunista e nada preso às convenções normativas. Essa “verdade”, também, não me parece ser clara, límpida, nem sistematizável, como o é o resultado de uma sentença baseada num interrogatório. Essa verdade, muito mais, é fugidia: acende e apaga; rumoreja e silencia.

*

No trabalho que Isaias Pessotti nos mostra, perceberá o leitor uma tentativa de resposta decisiva e pronta: os séculos avançam e, mais do que nunca, urge-se a necessidade (que depois se tronará uma espécie de obrigação moral) de, por parte de vários estudiosos apresentados, fazer como que o louco “traduza” a sua loucura através de um trabalho de confissão via testemunho, voluntário ou não. (E, quando a linguagem do louco não puder dizê-la, os sintomas ou mesmo os órgãos do corpo desse Ser cumprirão esse papel). Etimologicamente, a testemunha pode ser tanto aquela que declara e atesta algo *verídico* (tal é concebido no meio jurídico), como também uma espécie de “terceiro” elemento; pois, testemunho é derivado do grego *terstis*, o terceiro. Assim, o ato de testemunhar pode ser o frio e distante relato e, também, o difícil e penoso ato rememoração de um momento de vida em que, aquele que relembra é alguém que passou por uma experiência-limite, alguém que viu a morte, conviveu com o delírio, viu

as incongruências com os próprios olhos e as sentiu pulsando nas veias. Como seria, então, o resultado desse tipo confissão? Será ela cem por cento verdadeira? Dirá Foucault: “O problema da verdade, em relação àquele da loucura, se manifesta entre os séculos XVII e XIX, pelo viés da prática institucional do encarceramento que se vê nascer”(FOUCAULT: 2006, A. p, 332).

O que quero dizer é que esse conceito — o qual aqui buscaremos de forma simulada, como já foi dito — não surgirá a partir de um método, mas sim, e muito mais, a partir de uma intervenção que a conhecida *era clássica* da razão fará. O suporte, que outorgará essa prática, foi o encarceramento do louco, nos Hospitais Gerais, o qual resultará em três produtos: no silenciamento da loucura (que agora não mais proclama suas “verdades” de forma livre, nem poderá ser focalizada nas artes, como aconteceu nos séculos XV e XVI), no rótulo de negatividade atribuído a ela e na sua inevitável — e urgente — confissão. É necessário confessar para que ela se faça existir, para que ela própria se reconheça como doença, como desregramento, como ameaça à ordem e, conseqüentemente, se anule enquanto possibilidade de entendimento da vida. Por trás da exigência da confissão, habita um desejo de verdade, um desejo de poder. Não exigiremos, da escritura de Hilst, confissão alguma. Desejaremos, apenas, sua possibilidade de fruição.

Em *A obscena Senhora D*, num dos raros momentos em que as vozes narrativas dos vizinhos de Hillé aparecem, há o seguinte comentário de um a outro:

ah, ela não é certa não, ta pirada da bola, e isso pega, tu não lembra que meu marido pifô quando não pude fazer aquele bacalhau tu não lembra? começô berrando cadê o bacalhau mulher e eu dizendo porra Juvêncio que bacalhau? Porque não tinha bacalhau, madona, aqui em casa, aí eu dizia te acalma a gente vai buscar, que é isso Juvêncio, e pois é, espumô, babô, caiu duro. E meu avô que se escondeu de todos derepente porque achava que era um morango e ia ser chupado. Isso pega. E o Joca que enfiô o dedo no cu da criança do Zitinho dizendo que lá era a boca de Deus. (HILST: 2001, A. p, 63-4)

O tom triunfal da voz que fala nos diz que “isso pega”. Ou seja, há um tom de reprovação que se percebe na escolha do pronome “Isso”. O senso comum tem também as suas verdades, suas “teorias” e seus esquemas analógicos de entendimento para a existência. Se Hillé, a personagem principal desse romance, encontra no seu próprio delírio um diferente matiz para o que nós julgamos significar vida, morte, amor, Deus

etc., é porque, de algum modo, esse “Isso” tem a sua grandeza, esse “Isso” é detentor de uma verdade. Porém, essa grandeza não pode ser mensurada ou mesmo classificada. Explico-me: É como se “Isso” não permitisse a autarquia do signo, ou mesmo não coubesse nele: uma espécie de significado mutante, incapaz de se satisfazer com uma só imagem acústica. Portanto, “Isso” pode aparecer no conteúdo do signo *doença* (como é mais comum, e mais fácil também), ou talvez, no do signo *perversão* (como foi muito bem quisto em outras épocas, lembremo-nos de Sade, por exemplo), ou mesmo, *desregrado* (busquemos um Gregório de Matos, ou mesmo os poetas do ultraromantismo), também, no signo *arte*, ou mesmo, *escritura* (e aqui não nos faltam exemplos, de Traslau a Gregor Samsa é possível verificar como essa relação é sempre possível). Daí, complicada é a tarefa de etiquetar a loucura. “Isso”, logo, não é da ordem da dialética, nem da dicotomia, como apontou Saussure em sua estruturação da língua. “Isso” — e como é fortuito dizê-lo — não é de ordem alguma. “Isso” é um não-nada. “Isso”, na verdade, só pode ser traduzido em problemas; é, de fato, inútil tentar assegurá-lo num espaço de conforto: não faz revoluções, não facilita a vida, não organiza o mundo, enfim. “Isso” é a própria essência da literatura.

Nas primeiras palavras do romance aqui citado, dirá Hillé:

VI-ME AFASTADA DO CENTRO de alguma coisa que não sei dar nome, nem porisso irei à sacristia, teófaga e incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por EHUD A Senhora D, eu Nada, eu nome de ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas. (HILST: 2001, A. p, 17)

Centro: “ponto em relação ao qual equidistam os pontos de uma circunferência ou de uma superfície; ponto comum às retas de um feixe de retas; ponto comum aos planos de uma estrela de planos; ponto de convergência de.; área abstrata sensorial ou psíquica” (HOUAISS: Dicionário eletrônico de Língua Portuguesa). Afastar-se do centro é afastar-se da ordem das coisas, é evitar a positividade dos “pontos comuns”. Afastar-se do centro é vagar; é, voluntariamente, querer o erro; é perder-se. Por isso esse romance começa assim: dando-nos a notícia de que a personagem Hillé procura “Isso”: “eu Nada, eu nome de ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa”.

*

Em *Os nomes da loucura*, Pessotti apresenta um apêndice com os esquemas de classificação da loucura que vai desde o século V a.C até século XX. De modo sumário, apresento um dado que me chamou a atenção pela insistência que lá é possível se constatar; veja: Platão — 427-348 a.C — considera *mania erótica* como tipo de loucura; Galeno —130-201 d.C — diz que uma das *lesões da imaginação* diz respeito à *perversão*; Plater — 1625 — afirma que uma das causas externas da loucura é a *comoção por paixões*; Zacchias — 1651 — classifica como tipo de *amentia* a *depravação da razão*; Willis — 1681 — nos fala que a mania do louco pode vir acompanhada de *delírio e excitação*; Sauvages — 1767 — diz que as morosidades são *afetos depravados*; Cullen — 1782 — encontrará duas formas de loucura: a primeira, que ele chamou de *mania obscura* (cujas características seriam a *vulgaridade*) e a segunda, que ele denominou de *erotomania*, um tipo de comportamento melancólico; Arnold — 1782 —, dentre as formas de *loucuras das noções*, fala da *appetitive*, que corresponde ao *desejo sexual exacerbado*; Pinel, Esquirol e seus coetâneos — em praticamente a primeira metade do século XIX — não farão referências diretas ao sexo ou ao desejo sexual, mas insistirão na *recuperação moral e cognitiva* do doente; na segunda metade desse século, Skae — 1863 — traz uma lista de mais de 25 tipos de loucura; dentre elas, tem-se: *loucura da puberdade*, *loucura dos masturbadores*, *nifomania*, *mania sexual* e *loucura sífilítica*. Daqui para frente, a associação *loucura X sexo* não cessará de ser feita. É como se alguma verdade da loucura se depositasse nos impulsos, prazeres e pensamentos sexuais. Mais precisamente no século XX, Sigmund Freud lançará sua curiosa pesquisa que, baseada numa não-ciência, estudará a relação entre o inconsciente (a partir do conceito de Id), o consciente (com base no conceito de Ego) e uma espécie de moderador chamado Super-Ego, também um conceito elaborado por Freud. Aqui também a sexualidade será decisiva, como sabemos. Sabemos também que o divã — veja que curioso — só funciona a partir de uma linguagem, quase sempre unilateral, que se mostre ao analista. O paciente, através de seu relato, faz uma espécie de “confissão” simbólica que caberá ao psicanalista traduzi-la em signos denotativos.

[...] é preciso não apenas se perguntar quais foram as formas sucessivas impostas pela regulamentação ao comportamento sexual, mas como esse comportamento sexual tornou-se, em dado momento, o objeto de uma intervenção não somente prática mas também teórica. Como explicar que o homem moderno busca sua verdade em seu desejo sexual? (FOUCAULT: 2006, A, p, 332).

No primeiro capítulo desta pesquisa, fiz referência à mal dita classificação dada às obras de Hilda Hilst como pornográficas ou eróticas. Disse também que o “carro chefe” dessa taxação é a — não tão famosa — *trilogia erótica*, que procurei chamar de *trilogia da não-ordem*. Pois bem, é hora de reaver essa noção.

Creio que o projeto literário de Hilda Hilst passe por esse não-centro que é a loucura. E tenho uma certa convicção, também, de que a escolha por trabalhar com temas ligados à sexualidade tenha a ver como a proximidade desses dois temas. Como se viu, é histórica a associação feita entre esses dois gestos. Dessa forma, o projeto de Hilst assume esse enfrentamento não apenas nas três obras ditas eróticas, mas praticamente em todo o seu trabalho em prosa, desde *Fluxo-floema* (1970) até *Estar sendo, Ter sido* (1997). Por outro lado — e isso é próprio do “jogo” escritural de Hilst de não se deixar reconhecer, nem mesmo se identificar como nada —, o que mais salta aos olhos do leitor é exatamente o viés sexual. É como se sua escritura procurasse orientar o leitor de forma propositalmente equivocada, de modo a nunca se permitir a uma classificação fechada e resolvida. Logo, só posso entender a literatura de Hilda Hilst como sendo um “Isso”: um signo cuja classificação gramatical atende por pronome demonstrativo, mas que, por outro lado, não demonstra nada; ou melhor, demonstra o *nada*: o *nada-aberto*; o *nada-devir*.

As palavras que abrem o *Cartas de um sedutor* são: “Como pensar o gozo envolto nestas tralhas?” (HILST: 1991. p, 07). Ou seja, há, de certo modo, uma espécie de aviso, mas que, aparentemente, não será confirmado. Algumas palavras depois, na edição que tenho são exatamente cinco linhas após a frase interrogativa inicial, há: “então seguro os teus pentelhos e cona, espanco-os, teu grito é fino, duro, um relho, um osso...” (HILST: 1991. p, 07). Ou seja: é como se a voz narrativa abandonasse a premissa inicial e mergulhasse no gesto do sexo. Mas veja que eu usei o modo subjuntivo para construir a frase, o que indica que não houve abandono de nada, mas sim a prevalência de um “jogo” que, inevitavelmente, precisa ser jogado: o jogo da não resolução; *Cartas de um sedutor* não é um livro que trata de sexo, nem de erotismo: é uma obra que questiona a própria essência do fazer literário, que põe à mostra os dilemas da paratropia do autor, que traz à tona a “solidão essencial” (essa expressão, como sabemos, é de Maurice Blanchot) que tanto se busca atingir quando se pretende

escrever. E isso, pelo menos até que se prove o contrário, não é da ordem da resolução, e sim da problematização.

As passagens ditas “quentes” por um leitor menos atento estão muito mais a favor de uma fina ironia do que de qualquer outro arroubo pulsional. É como se elas dissessem algo assim: *veja como, por tão pouco, você, leitor, se entorpece e não se dá conta do que esta obra tem a dizer. Você é frágil, leitor, você se enoja ou se empolga apenas com isso? Como você é inocente, leitor.* Esse “movimento” que a obra realiza é apenas um de tantos outros que podem ser percebidos ao longo da leitura. É como se ela se recusasse a confessar a verdade das coisas. É como se dissesse: *a verdade não há.*

No começo d’*O caderno rosa de Lori Lamby* percebe:

Eu deitei com a minha bonequinha e o homem que não é tão moço pediu para eu tirar a calcinha. Eu tirei. Aí ele pediu para eu abrir as perninhas e ficar deitada e eu fiquei. Então ele começou a passar a mão na minha coxa que é muito fofinha e gorda, e pediu que eu abrisse as minhas perninhas. Eu gosto muito quando passam a mão na minha coxinha. (HILST: 2002, A. p, 14)

O caderno rosa de Lori Lamby talvez seja o trabalho mais “cru” de Hilda Hilst. E, quando digo “cru”, não é que estou desejando que meu leitor infira a ideia de “ainda não pronta”, como pode dar margem a entender tal palavra; mas sim desejando que seja possível compreendê-la como uma obra intencionalmente feita em estado “bruto”. O texto choca o leitor, desorienta-o quase que por inteiro. Quando imagino professoras do primário, acostumadas aos contos de fada — que inclusive foram radicalmente adaptados por Charles Perrault, que retirou toda a carga original e nada convencional dos contos populares —, lendo a narrativa de Lori fico convicto de que estamos diante de um texto de fruição, como apontou Roland Barthes. A voz narrativa de Lori, a menina de oito anos que conta suas histórias incontáveis, apresenta um fluxo sintático gramaticalmente dentro dos padrões estabelecidos. A estrutura *sujeito, verbo e predicado* predomina. Predominam também as orações coordenadas, a voz ativa dos verbos, a ordem dos diálogos nos discursos diretos (os travessões aparecem sempre), os modalizadores temporais, a referência muito bem funciona (com direito à anáfora e à catáfora), a tentativa de apuro ortográfico de quem se alfabetizou há pouco tempo e

deseja escrever correto o português etc. Tudo está “em ordem”. A narrativa se mostra em tom “fácil”. Qualquer um pode lê-la. Pois é exatamente aí que as coisas se complicam: se um texto literário atende a todas as exigências da textualidade é porque, de algum modo, algo maior está por trás de todo esse aparente equilíbrio. Foi por isso que disse que essa é obra mais “crua” de Hilda Hilst, tão crua que sua leitura pode se tornar impossível, até mesmo para um leitor atento e disposto.

Num texto de 1963, intitulado *Prefácio à transgressão* — uma homenagem ao escritor e teórico francês Georges Bataille —, Foucault nos fala o seguinte:

A transgressão é um gesto relativo ao limite; é aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas talvez também sua trajetória na totalidade, sua própria origem. A linha que ela cruza poderia também ser todo o seu espaço. O jogo dos limites e da transgressão parece ser regido por uma obstinação simples: a transgressão transpõe e não cessa de recomeçar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória recuando então novamente para o horizonte do intransponível. Mas esse jogo vai além de colocar em ação tais elementos; ele os situa em uma incerteza, em certezas logo invertidas nas quais o pensamento rapidamente de embaraça por querer apreendê-las. (FOUCAULT: 2006, B. p, 32)

É com base na afirmação de Foucault que podemos agora voltar ao que chamei de “cru” de *O caderno rosa de Lori Lamby*. Ela não transgredir a morfologia, nem a sintaxe, mas põe em vias de instabilidade todo um arsenal semântico discursivo, e não só de seu possível leitor, mas também o do que se concebe, institucionalmente, como literatura.

Transgredir é furar um limite. Um limite advém de uma ordem. Uma ordem parte de um poder. Logo, transgredir é destituir (por reconhecer inválido) um poder, é embaraçar as certezas, é também eleger incertezas ou mesmo desvairios como referências superiores. Aproximar a loucura da escritura literária é provocar um diálogo sobre o limite, sobre o incognoscente. Estabelecer esse vínculo é, também, concebê-lo desde já, como corrompido, uma vez que parece ser impossível nomeá-lo, classificá-lo, conceituá-lo. Daí, ser inútil exigir uma confissão, fracassado buscar um conceito e perigoso fechar os olhos a essa possibilidade.

O sonho antropológico do homem moderno pode ser interrompido. A transgressão, a loucura e a arte podem ser fundamentais para esse processo.

3. De Hipócrates (m. 377 a. C) a Willis (1676)

Pouco se sabe sobre a biografia do médico grego, contemporâneo de Sócrates, chamado Hipócrates. As vagas informações de que se dispõe são que era um homem baixo, que muito viajava e que possivelmente morreu em Larissa. Controvertida também é sua autoria para uma gama de escritos que se conhece hoje como *Corpus Hippocraticum*. Muitos estudiosos creditam a Platão (sua maior influência) a fama de Hipócrates como sendo um raro médico ideal e o primeiro a tratar o corpo como um organismo coeso e interligado.

Mas o que nos cabe aqui não é o geral sobre Hipócrates, mas sim o seu específico estudo sobre a loucura. Enquanto médico, fez questão de não considerar em suas pesquisas a enorme carga divina ou sagrada que se tinha anteriormente a si sobre a loucura. Seu ceticismo fez com que recusasse a tradicional “classificação” vigente, a qual se baseava em “uma classificação mitológica que identificava cada doença ou cada forma de loucura pelo deus ou pelo *dáimon* que se presumia responsável pelo distúrbio (mental ou orgânico)” (PESSOTTI: 1999. p, 18). Na verdade, não será nada fácil dar o devido lugar às interpretações que se baseiam em princípios “fantasiosos”; não que eles sejam falsos ou menos importantes, a questão aqui é levá-los em conta, sempre, no que for possível. Isso, até por que corremos o enorme o risco — ao considerarmos essa maneira de interpretar o mundo desajustada ou insuficiente — de supervalorizar uma razão moderna que, em vez de refletir o mundo, recebe-o como herança sem que seja feito praticamente questionamento algum. Entre a “razão” mitológica e a socrática, pode-se dizer que, das duas, é na primeira que se registra um enorme esforço de abstração e de curiosidade cujo mérito (se é que estamos diante de uma questão de mérito) em nada deve ao segundo, geralmente mais analítico e objetivo. É que a loucura, até hoje, não foi conhecida em seus alicerces mais profundos; não se chegou a um parecer definitivo ou inquestionável; talvez, jamais se chegue a esse ponto. Penetrar na loucura apenas com os instrumentos da racionalidade não garante que, de fato, a estamos conhecendo; garante que a estamos nomeando.

Mas, para o pai da medicina, a hora era de mudanças profundas na forma de conduzir o pensamento. Por isso foi taxativo ao afirmar:

Com tal discurso eles [...] enganam os homens [...] e a maior parte de seus discursos acaba no divino ou no demoníaco [...] inventam novidades de todo o gênero e insistem em enquadrar variadamente [...], principalmente para essa doença, cada aspecto da afecção, atribuindo a algum deus a responsabilidade (não apenas um deus, mas também outros podem estar envolvidos). (APUD PESSOTTI: 1999. p, 19).

Por outro lado, como seria explicar o misterioso e o insólito por uma ótica segura? Será que podemos ser tão categóricos e considerar que é possível sim ter em mãos os mistérios mais intrigantes da vida? Chamamos, hoje, os “discursos enganadores”, de Hipócrates, de metafísicos e, da parte de qualquer cientista ou mesmo de alguns filósofos — David Hume, por exemplo, em seu *Investigação sobre o entendimento humano*, afirma que os textos de tom metafísico devem ser “lançados às chamas, pois nada poderão conter senão sofismas ou ilusões”, XII, 3 — , dificilmente eles passam a ter abertura numa sociedade cada vez mais racionalizada e esclarecida. Entretanto, livrar-se das “ilusões” não será uma tarefa tão simples quanto possa parecer. Quero dizer que esse percurso ainda será por demais longo e chagará até a Idade Média, em que vigorou, com muita recepção, o *conceito demonista* sobre a loucura. Até o século XVIII explicações nem um pouco científicas ainda farão parte do leque de opções de entendimento do mundo, e também da loucura. Parece que a humanidade está fadada (para o bem ou para a mal) a se relacionar, sempre que possível, com essa voz misteriosa que está além de nossa racionalidade conceitual. Logo, isso não invalida que, aquilo que hoje consideramos conceitos acima de qualquer suspeita (fortes e combativos), venham a se tornar, meramente, objetos de admiração histórica ou mesmo achincalhe de uma sociedade mais “avançada”, e, portanto, pretensamente superior.

Mas Hipócrates deu, sim, considerável contribuição aos estudos sobre a loucura. Em vez de possessão demoníaca ou influência divina, o médico grego procurou entender as possíveis causas fisiológicas ou anatômicas dos tipos de manifestação da loucura. Assim, para cada tipo de manifestação sintomática, uma causa estará associada: dessa forma, desarranjos humorais ou má formação do encéfalo provocarão uma forma de loucura. A esse critério de investigação, referente às causas reais ou mesmo imaginárias, denominou-se *etiológico*.

Esse critério, por mais que tente ser de ordem “rigorosa”, desliza em sua própria seriedade. Não satisfeito em classificar as manifestações da loucura em mania e melancolia, Hipócrates procura à exaustão detalhar suas causas e diz:

A alteração do encéfalo ocorre pela ação da fleuma ou da bílis [...] os que enlouquecem pela fleuma são tranquilos [...] enquanto os que enlouquecem pela bílis são gritalhões, perversos e não pacíficos. No caso de terrores e medo [...] é por causa de um deslocamento do cérebro [...] quando se aquece [...] por causa da bílis que se dirige a ele pelas veias sanguíneas [...] (APUD PESSOTTI: 1999. p, 20).

O discurso que acabamos de ler, se não o é, beira o imaginário em alguns momentos. É praticamente impossível acreditar que Hipócrates tenha chegado a essas conclusões confiando apenas em suas observações empíricas e macroscópicas, e que, em nenhum momento, seu discurso não tenha investido, aqui e ali, em uma boa parcela de intuição fantasiosa. Estamos diante, portanto, de uma espécie de “mitologia médica” e que não cessará, em um só momento, de fornecer olhares à loucura.

De forma resumida, podemos dizer que Hipócrates “mapeou” a loucura a partir do seguinte desenho classificatório: da mania (*mânicas* ou *máinestai*) derivam duas formas de loucura, a tranquila (que deriva da fleuma) e a agitada (da bílis); da melancolia (*meláinakolè*), deriva a loucura triste (ocasionada provavelmente por algum distúrbio da bílis negra); e, por último, a frenite (*phrenitis*), que provoca o delírio acompanhado de febre.

*

Já Platão, ao lado dos posteriores Aristóteles e Galeno, iniciará o desenvolvimento de uma linha de pensamento que terá influências marcantes e duradouras para o estudo da *teoria da loucura*.

É na obra *Timeu* que Platão estabelece suas impressões sobre a loucura. Bem distante do critério médico-etiológico de Hipócrates, o autor da *República* baseia-se num critério totalmente filosófico e inova ao apresentar a seguinte teia de pensamento: o homem,

para Platão, é um ser possuidor de três almas — ou de uma alma dividida em três partes — em que cada uma tem determinada função específica. A *logistikon* (sediado no encéfalo) é dedicada às funções racionais, ao *logos*. A segunda alma seria a *thumoeides*, com sede no coração, responsável pelo controle de todas as funções espirituais ou afetivas (funções estas nada racionais, portanto, não-lógicas). A terceira, chamada *epithumeitikon*, tem sua sede nas vísceras cuja responsabilidade maior é atender às funções apetitivas. Essa terceira alma é responsável pelas paixões, pelos apetites mais variados e pelos instintos: a gula, o sexo, as compulsões desrazoadas etc. farão parte dessa *psiche* instintiva e problemática do homem.

A loucura, para Platão, é o desvio da harmonia desse sistema das três almas. A vida mental normal é racionalidade do sistema. No homem normal, a alma racional deve seguir rigorosamente a lógica, enquanto a parte apetitiva da *psiche* deve ser instintiva e a *thumoeides* deve se ocupar da percepção e do conhecimento concreto. Qualquer desvio dessas funções específicas é a desordem mental, a loucura. (PESSOTTI: 1999. p, 22).

Platão, no *Timeu*, afirma ainda que cabe à *thumoeides* desenvolver o papel de mediar as contradições que possivelmente se instalam a partir da tensa relação entre a alma racional e a instintiva. Por conta desse caráter conciliatório, pode-se dizer que a *thumoeides* funciona com um componente de livre trânsito entre as duas almas, o que logo nos revela a curiosa “cumplicidade” que a segunda alma tem com as demais. Essa distribuição de Platão lembra-nos uma outra, mais conhecida, inclusive, formulada por Sigmund Freud e que serviu de base aos primeiros estudos da psicanálise no século XIX: a *logistikon* seria o *Ego*; a *thumoeides*, o Superego; e a *epithumeitikon*, o Id.

Assim, para Platão podem surgir diferentes tipos de distúrbios ou espécies de desordem mental, uma vez que, quando uma das almas é afetada, todo o circuito promovedor do equilíbrio entra em colapso. Por isso, “desde a audácia do maníaco, ao abatimento do melancólico, à irracionalidade do estúpido” (PESSOTTI: 1999. p, 23) serão entendidas como manifestações da loucura.

Numa primeira parada ao histórico do conceito de loucura, observemos mais de perto a obra hilstiana *Tu não te moves de ti* (1980) — narrativa dividida em três partes que, em determinados momentos, entrecruzam-se entre si — cuja primeira novela *Tadeu (da razão)* traz o relato homônimo do executivo de meia-idade que se vê sem mais nenhuma

paciência nem motivação para o mundo dos negócios. Sua repentina aversão ao dinheiro, à vida de quem come do bom e do melhor, ao superficial mundo da classe alta também se estende a sua esposa, Rute. É nela que Tadeu vê todo esse mundo que ele agora não mais suporta projetado. Entretanto, longe de ser apenas um anseio por mudança, Tadeu entra em uma difícil zona pessoal de autoquestionamento; tal gesto levou o crítico Alcir Pécora — na Nota do Organizador — a dizer que Tadeu sofre de “anseios poético-metafísicos incabíveis” em relação à vida que leva ao lado de sua esposa. Haverá, inevitavelmente, um rompimento. Tadeu deverá se desligar, a qualquer instante, desse mundo pragmático e meticuloso no qual está inserido. Porém, se procurar esse desligamento pelos caminhos da racionalidade, Tadeu não encontrará saída alguma; ao contrário: é por conta de todo um racionalismo matemático que a personagem se vê sem saída, sufocada e sem chão. É então que surgirá uma outra passagem, um outro caminho.

O diálogo a seguir muito nos elucidava a compreender qual foi a trajetória de Tadeu rumo ao que desejava¹⁴:

*Não é justo porque eu só pensei em você todos esses anos, não houve filhos porque — de olhar tudo o que está vivo, repensar a morte também como coisa de vida —
porque não querias, Tadeu, e cada mulher que ter filhos do homem que ama, eu sou mulher, e nisso igual às outras — demais igual às outras, olhando a casa com o teu olho vazio, sorrindo, sorrindo dente-alvino, 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
não é nada contigo, é difícil dizer
a gente vive uma vida inteira ao lado e
Uma vida inteira, com foi isso? Como foi de repente poder ficar nesta casa, na empresa, levantar-me pensando em algarismo santo, perder a alma
perdi-a, perdi-a, Rute.
ainda não me perdeste, Tadeu
A ALMA, eu dizia, alma de mim, Tadeu-homin, lá na Casa dos Velhos, lá vou saber até onde se faz a verdade a minha volúpia
Quê?
Longe, a Casa que eu vi um dia, perguntei a um amigo, ele me disse que lá viviam os velhos, aqueles que são difíceis de guardar no quarto, de emparedar, aqueles que fedem à urina e mofo, pais sogros avós
estás louco
Arrebrandando de gozo, louco sim, cerrado para teu mundo e para o mundo dos outros, nervura inaugural deste meu corpo novo [...] (HILST: 2001 (C), p. 31-2).*

¹⁴. As falas em itálico são as de Rute. Esse destaque, no “original”, não há. Fi-lo aqui apenas para que ficasse mais fácil ao leitor perceber as alternâncias do diálogo. As demais falas pertencem a Tadeu, mas nem tudo que ele “diz” Rute escuta. Há um monólogo interior meio resmungado de sua parte.

Veja que, pelo que Platão disse sobre o que pode acarretar a loucura, há uma considerável convergência quando observamos as palavras de Tadeu. A perda da alma o leva a querer saber mais sobre si, a querer ir além do pensamento cartesiano governado pela razão. Para Rute, claro, seu marido encontra-se estúpido e corroído de seu *bom senso*. Sua loucura, como bem disse Tadeu, revela-se em uma “nervura inaugural deste meu corpo novo”, e é nesse outro território que a escritura literária se expande, nesse discurso sem nenhuma razoabilidade, mas completamente livre. A narrativa ganha o território do eidético, numa progressão avassaladora de recorrências — cada vez mais intensas e contundentes — a um absurdo modelo simbólico de compreensão da vida.

Mais uma vez Tadeu demonstra o quanto se vê insatisfeito com sua vida burocrática e “feliz” ao afirmar:

Encosta a tua face educada na minha cara, o roupão de linho tem a gola pesada de bordados, as mangas largas envolvem os pulsinhos finos, duas hastes presas às duas mãos inúteis, mas lave-se sim, encharca-se de óleos sim, tateia o ventre examina os dentes, o espelho de face dupla acusa um diminuto pêlo no veludoso queixo, espio, vê, Tadeu, duro como um espinho, hoje marco hora no dermatologista, pega, vê se não é duro. Duro sim. Absurdo um pêlo no meu queixo. Absurdo, Rute, existires junto a mim, eu junto à empresa, a empresa no mundo, o mundo nesse todo, um espaço de buracos negros e redondos corpos, cintilâncias, negruras, uma extra-sístole outra vez e cada vez que me repenso e sempre que sofro sedução e emigro, disso sim eu gosto, de ser tomado, de ser seduzido como estou sendo agora pela vida. SEDUÇÃO. [...] (HILST: 2001, C. p. 34-5)

Tadeu é seduzido pelo inominável, por aquilo que as palavras da língua-idioma que fala não conseguem dar representatividade nocional. O mundo da loucura é um mundo de entrega, sem freios, sem proporções ou previsibilidades. Mas, para quem está “de fora”, não é assim tão simples conceber tanta mudança. No *Timeu*, Platão diz algo bastante sugestivo sobre o que o comprometimento de uma das almas provoca enquanto doença: “e essa então determina [...] toda espécie de mau humor e de depressão (desencorajamento), a audácia e o abatimento e a estupidez [...]” (APUD POSSOTTI: 1999, p, 23). É assim que Rute enxerga o marido: desencorajado de prosseguir com os negócios, deprimido, audacioso (quando diz “verdades” que mais parecem blasfêmias) e, conseqüentemente, ridículo. Por isso, Rute não se conformará com as mudanças das quais não consegue dar conta. Por outro lado, Tadeu vive, pela primeira vez, um momento de extrema paz interior. Deixar a vida de executivo de ponta, para ele, é a

entrada num caminho de identidade própria; Tadeu não pensa mais a partir dos outros, mas a partir de si mesmo, partindo sempre de suas próprias conclusões.

A sequência do primeiro diálogo aqui começado, apresento-a agora:

Te comportas como todos os que chegam à meia-idade
O quê, Rute?
Bobo como todos os velhos, pedras, plantas, pêlos, vira-latas, casa-dos-velhos, arrogância de falar de alma, ninguém sabe, dispenso o motorista? (HILST: 2001 (C). p, 36).

Provavelmente, chama muita atenção, da fala de Rute, sua indagação final “*dispenso o motorista?*”. Essa frase aparecerá muitas vezes ao decorrer da narrativa e, inclusive, será a última de toda a novela: a personagem insistirá com a mesma pergunta nos momentos em que Tadeu parecer distante, fora da realidade, absorto em si, negando os de fora, afastando de si o conveniente, o banal. Quando usa a pergunta, Rute investe numa espécie de choque, numa tentativa de salvar o marido das aberrações que diz, dos enlevos de pensamento em que está envolvido, da distância que ele é levado a sedimentar com o mundo da esposa. A burocrática pergunta exige de Tadeu um tipo de cálculo, um raciocínio sã. Rute deseja, a todo custo, trazê-lo de volta aos negócios, às regras da casa, à disciplina do trabalho, à sua realidade.

Mas Tadeu escapole. A resposta para a incisiva pergunta da esposa e para onde vai o pensamento da personagem central reproduzo abaixo:

Não. Vou num minuto.
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 magras, a brancura dos braços, o peito transparente e garbo, não, há cochichos e fingida sonolência, atravesso a varanda, a mão de Heredera na minha, um estufar de peito ativo numa senhora que não parece velha, algum riso, eu diria que atravesso um espaço gordo de idéias, Heredera chama Exumado dois gritos contralto e ele surge no centro dos cravos amarelos, e se vai também o vermelhidão das goiabas, que coisa me queres tão importante que gritaste? Pois o senhor Tadeu, hóspede novo deve saber do quarto, tolhas, roupas, tu sabes, os horários, apresenta-o aos outros, não, deixa, eu mesma o faço, e os cães Exumado, onde estão? (HILST: 2001 (C). p, 36).

Quem entra em delírio: Tadeu ou a escritura? Seriam os dois? É bem provável que sim. Tadeu fugiu à pergunta da esposa e mergulhou, pela primeira vez, na “casa dos velhos”.

(Essa “casa dos velhos” é o lugar para onde o delírio de Tadeu se encaminha. Envolto nesse novo “lugar”, Tadeu convive com os personagens de nomes estranhos: Exumado, Heredera e outros. Aqui, Tadeu se sente à vontade. É nesse novo mundo onde as coisas começam a fazer sentido). Mas a escritura também o foi a reboque. Lendo o texto sem interrupções é possível perceber que um “novo” narrador surge ao relato de Tadeu. Mas poderíamos interpretar também como sendo o próprio Tadeu narrando a si, mergulhando na sua própria alucinação, na sua própria ressignificação do mundo.

Mas não será simples optar por uma das possibilidades. Depois de Heredra e Exumado apresentarem-se, o fluxo narrativo desponta-nos mais uma novidade. Veja:

pois que naquela terra não cresciam , não sei por que, eu levava sementes, esperava dias e nunca o amarelo nem nada amanhecia, então sonhava-os
agora Exumado a sós cuida de onze canteiros, um amarelo poente que faz inveja às ovinhas de pássaros
Os olhos de Tadeu deslizam além, viu a terra porosa, tressuante, a vida estava ali, mas não só pelo que Tadeu via, uma vida percebia mais fundo do que os olhos viam, agora inúteis as fotografias ainda que eu especificasse que o papel deveria ser o mais precioso e que — por obséquio, é mais prudente mandá-las revelar no exterior — nada disso tornaria fixo e palpável este apreender de agora silencioso Tadeu abaixa-se para tocar num fruto rosado.
(HILST: 2001 (C). p, 38).

Quando lemos “...agora inúteis as fotografias ainda que eu especificasse que o papel deveria ser o mais precioso...” a imagem de Rute surge-nos de imediato. Engendrada por muitas vozes narrativas, esta parece ser a conflitante e densa prosa delirante de Hilda Hilst. Por que a voz de Rute surge na de Tadeu de uma hora a outra?

Alcir Pécora, em um elucidativo ensaio intitulado *Hilda Hilst: call for papers*, falando sobre o particular *fluxo de consciência* hilstiano, diz:

O drama da consciência apresentado na prosa de Hilda absolutamente não é ordenado, a cada vez, por uma personalidade discursiva e estilística reconhecível como distinta da de todos as outras em questão. Os vários narradores-personagens que emergem no fluxo hilstiano são mais proliferações inadvertidamente incapazes de se conter numa unidade do que propriamente essências ou estilos irreduzíveis entre si. Isto é, todas as personagens mal ajambradas que se apossam da suposta consciência em fluxo são muito semelhantes, mas ainda assim são incontidamente várias. Elas se apropriam sucessivamente do discurso como entes muito parecidos entre si, sempre a ocupar precariamente o lugar da narração. E se esses entes vários são suficientemente fortes para ocupá-lo, não o são, entretanto, para refrear a sua própria geração de semelhanças instáveis.¹⁵

¹⁵ PÉCORA: disponível em http://www.germinaliteratura.com.br/enc_pecora_ago5.htm; acessado em 10/01/2008.

Esse incoerente e precário discurso encontra, com a loucura, pontos de convergência decisivos ao entendimento da prosa que Hilda Hilst desenvolveu ao longo de 50 anos de produção. Mas não iremos tocar mais incisivamente aqui na questão *Escritura & Loucura*; este tema será retomado num momento adiante, num capítulo especial, talvez o mais denso e arrebatador de toda esta pesquisa. Voltemos ao conceito histórico da loucura.

*

O próximo estudioso da antiguidade sobre a loucura de que iremos tratar é Galeno (130-200 d.C.) cuja contribuição inicial baseia-se na composição de uma *doutrina médica da loucura*. Aquilo que em Platão ainda era vago, como as relações entre os humores e as diversas partes da *psiche*, agora passa a receber um rigor mais aperfeiçoado e novas subdivisões de grande valia para os campos médico e historiográfico.

A proposta de Galeno, por outro lado, só acrescenta algo ao estudo de Platão porque inseriu, em sua doutrina, duas novas concepções: a primeira é que “não há apenas um tipo de relação possível entre cada humor e cada faculdade da alma” (PESSOTTI: 1999. p, 24), e a segunda diz respeito à inserção de um novo conceito, o de *pneuma*, que seria uma espécie de sopro, hálito ou mesmo gás. O *pneuma* é considerado um dado novo no estudo da loucura porque, segundo Pessotti, “supera algumas limitações ‘hidrodinâmicas’ do sistema humoral de Hipócrates”. Contudo, se nos detivermos um pouco mais nessa “novidade”, ou seja, naquilo que diz respeito ao *pneuma*, observaremos que essa noção vem dos filósofos estoicos cuja base epistemológica se estabelece a partir da *phantasia kataleptikê*, isto é, percepção apreensiva. Eles acreditavam que uma percepção só pode ser verídica se obedecer a certas condições, como a clareza, assentimento comum, probabilidade e sistema (BLACKBURN: 1997. p, 128). Para Pessotti, o mérito do pensamento galenista está no fato de que ele “cria explicitamente três almas bem mais localizadas que as faculdades de Platão: a alma racional mora no cérebro, a irascível reside no coração e a concupiscível situa-se no fígado” (PESSOTTI: 1999. p, 24). Entretanto, os efeitos humorais não serão descartados totalmente, pois, para Galeno, eles continuam agindo e, quando afetam a alma racional, causam a loucura.

É muito clara, portanto, a filiação de Galeno às idéias de Platão; o que demonstra que o passo dado ao entendimento da loucura não foi tão largo. Como dissemos anteriormente, o conceito de loucura variará muito pouco ao longo de todos esses séculos de contato e de tentativa de compreensão dela. Resumidamente, a loucura para Galeno é um delírio, que pode ser maníaco ou melancólico, “as demais alterações da vida mental estariam no campo, mais vasto, da alienação mental, como a amnésia, o *carus* etc” (PESSOTTI: 1999. p, 26). No fragmento extraído de Pessotti talvez tenha chamado a atenção do leitor a oposição entre *loucura* e *alienação mental*. Pois bem, há sim diferenças entre essa duas expressões que, longe de ser apenas um detalhe de escolha vocabular, provocarão sérios problemas à humanidade ocidental como um todo. Somente no século dezessete começará a ficar mais clara essa não tão fácil distinção.

(Nas literaturas sobre psicopatologia medievais, renascentistas e mesmo seiscentistas as classificações sobre a loucura que funcionarão como ponto referência estarão baseadas na proposta de Galeno).

Nos séculos I e II poucos acréscimos tivemos no que diz respeito à loucura e seu conceito. Os três estudiosos de que se tem registro são Celsus, Areteu da Capadócia e Célio Aureliano. Detalhar as hesitações de suas teses, as nomenclaturas que cada um adotou e defendeu, as equivalências de raciocínio, suas divergências de menor ou de maior grau e suas, enfim, fragmentadas contribuições não seria oportuno no presente momento devido ao possível “maçante” percurso histórico em que podemos cair. É bem verdade que não foram dois séculos perdidos, uma vez que o compêndio de seus escritos representa importante ferramenta de discussão para uma crítica médica ou para uma historiografia psicanalítica, por exemplo.

Sendo assim, o mais prudente, agora, é avançar à Idade Média e ver o que ela nos trouxe de interessante sobre a loucura.

Começemos por ver um primeiro lado, o jeito de olhar que Foucault instituiu a respeito dessa curiosa relação, *Idade Média e Loucura*. Segundo Foucault, no início da *História da loucura*, a Idade Média foi responsável por um momento, de certo modo, receptivo ao louco e a tudo que dissesse respeito a seus atos e gestos. É exatamente nessa época que uma cena, cuja prática tornar-se-ia comum até o Renascimento, ganhará a atenção

do homem medieval: a viagem dos loucos nas embarcações marítimas de muitos países da Europa. Confiados a barqueiros ou capitães, essa carga de alienados partia não só para dar sossego aos moradores de suas cidades, mas também para que, em pleno trânsito dos rios ou do infinito mar — o sombrio e desconhecido mundo salgado —, fosse possível um resgate de lucidez, de memória. Acreditavam os homens medievais que, talvez, essa solidão maior pudesse gerar uma espécie de temor tão grande, que os perdidos do juízo retornariam ao antes, e se veriam curados. “É possível que essas naus de loucos, que assombraram a imaginação de toda a primeira parte da Renascença, tenham sido naus de peregrinação, navios altamente simbólicos de insanos em busca da razão (...)” (FOUCAULT: 2005. p, 10).

Da atividade real — a prática de lançar os loucos aos mares e rios — passou-se à literária. E foi exatamente Sebastian Brant (1457-1521) quem escreveu, no final do século XV, o interessante poema intitulado *A Nau dos loucos*. Nele, Brant relata uma viagem ao país da loucura, chamado Locagonia, realizada por 111 personagens de diferentes classes sociais, cada qual representando um vício humano. O que poderia querer dizer, a mais, a composição dessa narrativa? Segundo Foucault:

A Nau dos loucos atravessa uma paisagem de delícias onde tudo se oferece ao desejo, uma espécie de paraíso renovado, uma vez que nela o homem não mais conhece nem o sofrimento nem a necessidade. No entanto, ele não recobrou sua inocência. Essa falsa felicidade é o triunfo diabólico do Anticristo, é o Fim, já bem próximo. (FOUCAULT: 2005. p, 21).

Na representação de Brant, por mais que o louco buscasse recobrar sua sanidade — e, portanto, seu ajustamento com as leis e com a sociedade —, estaria ele condenado a um fim pagão e triste. É como se a peregrinação muito mais funcionasse apenas para confirmar o tamanho *mundo sem volta* que é a loucura. Brant, dentro de um significativo movimento de representação fantasiosa acerca dos estados e da tentação da loucura, critica a debilidade da loucura de querer recuperar o “fôlego” perdido. Os 111 marujos da insensatez estão condenados à miséria, ao trágico.

Uma outra obra clássica, mas esta publicada no início do século XVI, e que teve a loucura como centro de suas reflexões, foi *O Elogio da loucura* (1507), de Erasmo de Roterdã. O tom extremamente auto-afirmativo e por demais confiante podem nos levar

a uma constatação diferente da que foi possível chegar sobre *A nau dos loucos*. Observemos mais detalhadamente dois momentos extremos dessa obra, um do início e outro do fim. Eis o primeiro:

Digam de mim o que quiserem (pois não ignoro como a loucura é difamada todos os dias, mesmo pelos que são mais loucos), sou eu, no entanto, somente eu, por minhas influências divinas, que espalho a alegria sobre os deuses e sobre os homens. (RODERDÃ: 2003. p, 11)

A loucura, falando em seu próprio nome, parece estar num mundo tranquilo e redentor, ela está no centro de tudo. Não há desafios, desordens ou pesadelos. Muito diferente do caos que era prosseguir dentro da nave abarrotada de insanos. A loucura de Erasmo não está ligada a um abscesso nervural e desconhecido das formas alienadas; ela, muito mais, parece estar extremamente acercada do homem comum, tanto que suas aspirações são plenamente terrenas e, de forma conseqüente, teleológicas.

Já no fim de seu *Elogio*, Erasmo procurará fundamentar-se na bíblia e na figura divina cristã:

Voltemos a São Paulo. Ele diz, ao falar de si mesmo: *Suportais de bom grado os loucos...acolhei-me também com um louco...Somos loucos, nós, por Jesus Cristo*. Vede que louvores me oferece o grande homem. Ele mesmo chega a recomendar abertamente a loucura como algo muito útil e necessário, quando diz: *Aquele dentre vós que se julga sábio, que ele abrace a loucura para encontrar a sabedoria*. Jesus Cristo chama de louco os dois discípulos que encontrou na estrada de Emaús. (RODERDÃ: 2003. p, 122).

A loucura, pelo que acabamos de ler, mais parece um tipo de prolongamento benevolente que somente um homem especial poderia alcançar. O contato com as escrituras sagradas e com Deus é pacífico. A loucura, agora, se estabelece a partir de uma purificação, de uma divinização e de um consórcio com as leis cristãs vigentes. Tanto que, um parágrafo depois do fragmento anteriormente transcrito, há: “Raciocinado em boa política, percebe-se bem que Deus tem ótimas razões para amar os loucos” (RODERDÃ: 2003. p, 123). Muito oportuna, portanto, foi a percepção de Foucault sobre a obra de Erasmo quando afirmou: “a personificação mitológica da Loucura é, em Erasmo, apenas um artifício literário” (FOUCAULT: 2005. p, 24). Assim sendo, a Loucura de Roterdã é, em muitos momentos, superficial e até mesmo caricata. No *Elogio* de Erasmo, a loucura fala com a voz da razão. Ela, portanto, mente. O que

temos, na verdade, é um texto com duas camadas “distintas”: uma implícita, a racional; outra explícita, que se diz louca.

Como se vê, são duas margens completamente contrárias. Todavia, na Idade Média e começo da Renascença, a loucura tinha seu espaço, e isso é inegável: por mais que enalteçamos o texto de Brant e julgemos o de Erasmo, é possível perceber nessa oposição uma atenção específica para o mesmo *objeto*. Mesmo que possa o louco ser visto como um ser tomado pelo demônio — como muito aconteceu na Idade Média —, ele é, de algum modo, alguém especial.

Quase no final de *Estar sendo. Ter sido*, a linguagem delirante da escritura do romance de Hilda Hilst, publicado em 1997, apresenta-nos uma série de poemas escritos pelo personagem Vittorio. Fique atento às oscilações de vozes: fique atento às vozes imperativas.

I

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.

II

Finas farpas, vastas redes
Por que te fazes ausente, Loucura
Há tantos meses
E dás lugar a torpe lucidez
Ao nojo do existir
E do me ver morrer?

Por que me atiras
À desordem de ser
E à futilidade do mover-se?

Carpas crispadas
Na torçura das redes.

Por que te ausentas, amada
Se estou atado, permissivo e luzente
Ao corpo do teu corpo que é o lago?

III

Tranca-me. Teus ares de luta
Têm o corpo dos pátios devastados
Esses que sonharam cordas
E por que não cadeados de volúpia?

Deita-te
Lança-me os pés. Beija-me os passos
Para o cárcere da minha volta.
Sonha navios. Ocasos.
Sonha-me trancado. Teu.

IV

Hás de viver um tempo, morte minha
Como se fosse o tempo do viver.
E carantonhas, fogos-fátuos, foices
Hão de reverdecer em azul e ocre

E banhado de luz volto a nascer.

Hás de viver um tempo, morte minha
Como se fosses noite apenas.
E haverá pássaros do dia
E nunca mais e nunca mais coiotes.

E nunca mais o sangue em nossos corpos
Só luz, entropia, e o riso deslavado
De não ser.

V

Aquiesce. Vem ver o barco.
Toca as velas de seda
E o opalino do casco:
O asco do adentrar-se na vertigem
Essa, onde navegas.

Toca teus verdes, esses
Que parecem amanhecer
E à noite são memórias
Descompasso, perdas.

Vem ver o barco
Carregoso de sombras de teus atos.
Vem ver o barco partir para morrer.
Aquiesce. Vem te ver.

(HILST: 2001 (D). p, 113-16)

Essa sequência de poemas surge praticamente no fim do romance. Vittorio já vive praticamente só e seu contato com a loucura parece misturado ao fato de ele estar velho. Vittorio espera a morte, e se vê na iminência de compreender o sentido maior da vida, talvez compreender o sentido das coisas, o sentido de Deus: “afinal você aprende aprende, quando está tudo pertinho da compreensão, você só sabe que vai morrer. que

judiaria! que terror!” (HILST: 2001 (D). p, 121). Sua ânsia por compreensão parece ser o principal problema, e quanto mais perto dessa verdade absoluta, desse desesperador contato, mais próximo fica ele de uma condição trágica de miséria, e de miséria plena cujo fim não existe. O que há, o único que pode existir, é esse “eterno retorno”, que nunca sucumbe, ao *mesmo-igual-sempre*: a loucura é uma rotação cíclica dentro de si mesma. Porque *compreensão* não parece ser algo humano, não parece que foi dado a nós a chance de ultrapassar essa instância. Talvez, a normalidade seja exatamente a não passagem dessa demarcação. E ser racional ou razoável nada mais é do que fabricar falsas compreensões e tomá-las como imbatíveis. Enlouquecer deve ser um pouco isso: um naufrágio agonizante, mas, ao mesmo tempo, recompensador: algo diferentemente novo está por se tornar claro, *está por*. E quando digo *está por* estou querendo dizer que essa compreensão maior, logo que aparece, faz desaparecer a quem antes a procurava: o são desaparece e o louco nasce. Não é possível enlouquecer, compreender o universo da loucura, e retornar ao mundo medíocre e razoável em que estamos inseridos sem que nada tivesse acontecido. Ao enlouquecer, não se retorna de uma margem a outra, permanece-se em uma apenas, numa dinâmica auto-circular, movimentando-se, mas numa espiral que nunca termina.

Voltando ao poema, verifique o movimento de voz percebido nas duas dicções presentes: os poemas pares parecem ser executados por uma dicção, de certo modo, ainda “lúcida”, ao passo que os ímpares, por uma dicção delirante, pela voz da própria loucura. Note o tom trágico do seu chamamento já no primeiro poema: “Apaga-te. / O rio não está diante de ti / Como imaginas”. A conclamação ao apagamento, ao escuro, à solidão e, portanto, à noite (ou à morte da lucidez) já nos evidencia que algo deve ruir, que algo deve cessar, para que a loucura se faça presente. Ademais, essa dicção reitera que a imaginação do seu interlocutor (provavelmente a expressa pela voz dos poemas pares, ou seja, pela voz ainda um pouco sã de Vittorio), encontra-se correndo na direção contrária, encontra-se, talvez, longe do abismo, longe da perdição. No poema III há: “Beija-me os passos / Para o cárcere da minha volta”: é mais outro pedido imperativo, como se dissesse *saúde a miséria que me circunda, deite-se com ela, misture-se a ela*. É então que surge o símbolo náutico: “Sonha navios”. E veja que ele aparece, explícito ou subentendido, também nos poemas I, III e V. Neste último, lê-se o seguinte: “Aquiesce. Vem ver o barco. / Toca as velas de seda / E o opalino do casco”. Parece mesmo que a loucura necessita desse encontro com os confins das águas, seja de mares,

ou de rios. Brant e Hilst agora mais do que nunca se aproximam, pois parecem comungar da mesma concepção representativa do trágico, em que o cadafalso da loucura se mostra da maneira mais honesta e descarnada possível. Dirá em seu final o poema: “Vem ver o barco / Carregoso de sombras de teus atos / vem ver o barco partir para morrer”.

A loucura tem, também, uma relação muito curiosa com a morte, mas que não tratarei dessa outra incansável questão aqui. Deixemo-la para mais adiante.

*

É na Idade Média e Renascença que, mesmo havendo a presença e a atuação da Santa Inquisição, os loucos e a loucura tiveram considerável abertura no mundo das letras. Havia, além de medo e pavor, um certo fascínio na mentalidade desses homens dos séculos XV e princípios do XVI, tanto que nas manifestações artísticas a figura do louco estava costumeiramente presente: Camões, introduz o curioso personagem Trasilau, em seu poema *Oitavas ao desconcerto do mundo*; Cervantes, o conhecido Dom Quixote, no clássico *Dom Quixote de la Mancha*, e Shakespeare, Macbeth na peça [*Lady Macbeth*](#).

Comecemos pela personagem de Shakespeare: Macbeth, após ficar louca, toma posse de um poder que é o de ver aquilo que as outras personagens não veem, de enxergar a verdade; portanto, é um lugar especial dentro de uma forma artística de grande audiência na época. O teatro na Idade Média tinha, além de uma força muito mais penetrante que hoje, influência decisiva na opinião do público: quando uma personagem passa da razão à não-razão — e, nessa mudança, tem acesso a algo superior — é como se esse movimento recebesse ares de positividade. Enlouquecer não é perder-se, é encontrar-se, mas a seu modo. É exatamente o que ocorre também com a personagem central de Cervantes: Dom Quixote, completamente louco, procurará a justiça, a ordem, o ajuste do mundo, mas não o fará pelos instrumentos convencionais de uma razão já saturada e previsível. Assumir a identidade de um cavaleiro medieval, numa época em que não mais cabiam heróis, não demonstra apenas que a personagem confundiu realidade, com imaginação. A crítica de Cervantes não é apenas ao gênero *novela de*

cavalaria, mas também ao olhar que os séculos XVI e XVII estavam dando ou dariam ao louco e à loucura. Será no embarque para o *outro lado* que encontrará ele “razões” mais do que suficientes para justificar seus gestos, suas práticas. Por trás do riso que a sátira nos impõe, há o lado mais difícil desse romance, e que pouco se fala: o lado triste, o lado noite, o lado carcaça. Aquilo que no começo da obra soava como engraçado, apresentando o cavaleiro como um bobo, do meio para fim perde a graça. O tanto que apanha, sofre, é humilhado, é, enfim, invalidado não nos desperta gargalhadas, mas compaixão. A loucura é um acontecimento trágico: a verdade é sempre um contato aterrador, autodestrutivo. Aqui, assim como em Macbeth, também somente ele verá a verdade, sua verdade.

Entretanto, há uma crítica a essas duas narrativas. Macbeth, por mais que detenha a verdade, jamais será escutada e só se perceberá que a verdade estava em sua loucura apenas ao final da peça, assim é em Shakespeare. Quanto ao *Cavaleiro da Triste Figura*, não serão poucas as vezes em que sofrerá das mais variadas formas de violência: do achincalhe à agressão. Onde estaria a positividade desses personagens, então? Justamente no fato de que “neles a loucura ocupa um lugar extremo, é sem recursos, não pode ser recuperada pela verdade ou pela razão” (MACHADO: 2000. p, 38). Ou seja, a loucura não é desfeita: desde a Antiguidade percebemos o enorme esforço de “médicos”, filósofos e alienistas no intuito de “salvar” o homem da loucura, desse perigoso breu que põe medo a todos. Controlar a loucura, capturá-la, como já se viu, é um desejo antigo. Ainda, felizmente, não totalmente alcançado.

Num outro texto, escrito provavelmente em 1595 pelo português Luís Vaz de Camões, intitulado *Oitavas ao desconcerto do mundo*, a loucura também estará presente. Observemos, primeiramente, do trata esse *desconcerto*. Antes, convém revelar que Camões utiliza esse “conceito”, na verdade, quase que ao longo de todas as suas obras. O poeta português já havia percebido que é próprio do homem esperar que as relações que ele mantém com a vida e com a sua existência estejam disponíveis, mostrem-se fecundas e que o conduzam a uma estabilidade física e emocional. Entretanto, para Camões, o homem vive, a todo momento, dando-se conta de que os dois extremos do problema não parecem querer um resolução, não parecem prover o encontro.

Nessa perspectiva, é comum um deparar-se trágico com o mundo, uma decepção que se avoluma, camada a camada, de forma eminente. Assim, resta ao homem aprender a conviver e a suportar esse conjunto de forças contrárias. Dirá, então, a pesquisadora Maria Vitalina Leal de Matos, em seu livro *Introdução à poesia de Camões*:

Nada é como deveria ser. Que sentido tem construir um ideal humano, de heroísmo e perfeição, num mundo totalmente desordenado? Para que procurar no amor o caminho para a beleza, quando ele só dá a ilusão que submete e destrói? Que sentido faz a esperança? (MATOS: 1992. p, 69).

No início do *Oitavas*, Camões já nos convida a uma reflexão estratégica. Perceba:

Quem pode ser no mundo tão quieto,
ou quem terá tão livre o pensamento,
quem tão experimentado e tão discreto,
tão fora, enfim, de humano entendimento
que ou com público efeito, ou com secreto,
lhe não revolva e espante o sentimento,
deixando-lhe o juízo quase incerto,
ver e notar do mundo o desconcerto? ¹⁶

Quem quer que seja esse *Quem*, sem dúvida alguma viverá uma profunda decepção ao voltar atentamente seus olhos à realidade. O mundo, desconcertado, medíocre, baixo e sem graça alguma — porque não nos é pleno, porque não nos satisfaz, não nos realiza plenamente (ou seja, porque o mundo nos decepciona) — revolve e espanta o sentimento desse *Quem*, “deixando-lhe o juízo quase incerto”. Esse *Quem*, fatalmente, será tomado por uma crise profunda e arrebatadora. Sobrará a ele, agora, dois possíveis caminhos: cegar a vista para esse mundo e, dessa forma, criar anestésicos para si próprio, no intuito de conforto. Ou, enfrentar essa condição aterradora e se reconhecer como alguém pequeno, desprezível e passageiro do mundo. Essa segunda opção pressupõe um aprendizado, pressupõe um niilismo.

Mas há uma terceira opção (e que não pode ser inscrita aqui como “opção”, mas como “possibilidade”). Pois bem, pode, esse *Quem*, descambar para um outro lado — e que não é possível escolher, porque não da ordem do critério — e negar as duas opções previsivelmente dadas. Esse *Quem* pode enlouquecer.

¹⁶ CAMÕES: disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/camoes68.html>, acessado em 31/01/2009.

É exatamente o que ocorre a um dos personagens do poema:

De um certo Trasilau se lê e escreve,
entre as cousas da velha Antiguidade,
que perdido um grão tempo o siso teve
por causa d'ua grande infirmitade;
e enquanto, de si fora, doudo esteve,
tinha por teima e cria por verdade
que eram suas as naus que navegavam,
quantas no porto Píreo ancoravam.

Por um senhor mui grande se teria
- além da vida alegre que passava -
pois nas que se perdiam não perdia,
e das que vinham salvas se alegrava.
Não tardou muito tempo quando, um dia,
Huncrito, seu irmão, que ausente estava,
à terra chega; e vendo o irmão perdido,
do fraternal amor foi comovido.

Aos médicos o entrega, e com aviso
o faz estar à cura refusada.
Triste, que por tomar-lhe o caro siso
lhe tira a doce vida descansada!
As ervas apolíneas, de improviso,
o tornam à saúde atrás passada.
Sesudo, Trasilau ao caro irmão
agradece a vontade, a obra não.

Porque, depois de ver-se no perigo
dos trabalhos que o siso lhe obrigava,
e depois de não ver o estado antigo
que a vã opinião lhe apresentava,
«Ó imigo irmão, com cor de amigo,
para que me tiraste – suspirava –
da mais quieta vida e livre em tudo
que nunca pôde ter nenhum sesudo?

Por que rei, por que duque me trocara!
Por que senhor de grande fortaleza!
Que me dava que o mundo se acabara,
ou que a ordem mudasse a Natureza?
Agora é-me pesada a vida cara;
sei que cousa e trabalho e que tristeza.
Torna-me a meu estado, que eu te aviso
que na doudice se consiste o siso.»¹⁷

Contando com a participação do leitor, não apresentarei, aqui, um comentário explicativo extra do fragmento que acabamos de ler. Mas retornarei, inevitavelmente, aos outros dois textos anteriormente citados, o de Cervantes e Shakespeare. Nestes, vimos que as personagens, ao enlouquecerem, permaneceram, até o fim, dentro, cada uma, de sua própria loucura. Falamos que esse acontecimento precisa se dar dessa

¹⁷ Idem, *Ibidem*.

forma, pois a loucura é um acontecimento irreversível. Mas não é o que ocorre a Traslau. Ele retorna e se dá conta de que é na loucura que mora o verdadeiro sentido de um espírito livre, divorciado, por completo, do medonho signo trágico que sombreia e escurece a vida. É na loucura que a noção de plenitude se faz concreta e possível, é nela que as duas pontas do problema — da incompatibilidade — finalmente se unem. É na loucura que uma compreensão maior se aquiesce. Para Traslau, só há uma possível constatação: “Ó imigo irmão, com cor de amigo, / para que me tiraste – suspirava – / da mais quieta vida e livre em tudo / que nunca pôde ter nenhum sesudo?”.

Como se vê, a Idade Média e o começo da Renascença apresentam, a partir da literatura, a loucura dentro de uma margem interessante de positividade. Também não podemos deixar de relatar que os mesmos loucos que vagavam em naus viajantes também tinham o lugar dentro de suas famílias quando a viagem não surtia efeito algum. O homem medieval, de certo modo, convivia com os seus loucos; ou seja, eles gozavam, por assim dizer, de considerada liberdade. O que, com o tempo, será usurpado e esquecido pelo esclarecimento da razão iluminista, como veremos adiante.

*

O primeiro lado do relacionamento entre Loucura e Idade Média já foi visto com Foucault e os citados escritores. Já o segundo, mostrará outro lado. Vamos a ele.

No final da Idade Média e começo da Renascença, os loucos passam a ser proibidos de freqüentar as igrejas, entretanto, o uso dos sacramentos não lhes são proibidos; uma contradição que ganhará forma quando avançarmos ao texto.

Outro fato curioso e cheio de ambigüidade é o seguinte:

A Igreja não aplica sanções contra um sacerdote que se torna insano; mas em Nurenberg, em 1421, um padre louco é expulso com uma particular solenidade, como se a impureza se acentuasse pelo caráter sacro da personagem, e a cidade retira de seu orçamento o dinheiro que devia servir-lhe de viático. (FOUCAULT: 2005. p,11).

Como disse a uns parágrafos atrás, a Idade Média se relacionou com o louco e com a loucura, *em parte*, de modo receptivo e positivo. Pois bem, mesmo que a loucura inflamasse a curiosidade, erguesse a imaginação e provocasse certo respeito para com os loucos e os seus gestos, é bem provável que, uma outra parte, os tratassem de forma muito menos nobre. Nessa mesma época, tem-se notícia de que alguns loucos foram chicoteados publicamente, numa espécie de ritual que tinha como objetivo expulsá-los, a base de pancadas, numa corrida nem um pouco solícita, nem simbólica.

E é aqui — nessa complicada oscilação, que a loucura ora beira a admiração, ora a indiferença — que um dado a mais deve ser adicionado. O conceito de loucura passará por toda uma problemática que antecedeu os duelos mais ferrenhos que o Renascimento proporá ao mundo cristão e católico.

Por isso, é justamente na Idade Média que surge o *conceito demonista* da loucura. Influenciada por um discurso, de certo modo, contundente no que diz respeito à salvação do mundo e da humanidade, a Igreja Católica engendra uma concepção que põe abaixo, pelo menos por um momento, toda uma rede de informações etiológicas, filosóficas e anátomo-fisiológicas, e parte em busca da verdadeira moral divina.

É assim que todas as formas aberrantes de conduta, como a insanidade mental e seus consequentes gestos nada convencionais, serão, naturalmente, enquadrados no campo da *possessão diabólica*. Participará, a loucura, das doze dualidades que dividem entre si a soberania da alma humana: Fé e Idolatria, Esperança e Desespero, Caridade e Avareza, Castidade e Luxúria, *Prudência e Loucura*, Paciência e Cólera, Suavidade e Dureza, Concórdia e Discórdia, Obediência e Rebelião, Perseverança e Inconstância. É pelo comportamento e pelo julgamento que se chegará ao veredicto de que tal pessoa está possuída pelo diabo. Na própria classificação de Galeno, ele já particularizava a *perversão* como uma das *lesões simultâneas* que podem gerar *delírios*. Assim, as visões pessoais que um louco tivesse, ou mesmo a possível rotação de significados que uma imagem viesse a provocar não seriam entendidos como ações dignas de quem teme a Deus. (E veja o quanto de ambigüidade e revelação há na sentença *temer a Deus*: temer tanto pode significar *ter medo*, como *ser obediente*; e Deus, tanto pode ser associado a um *espírito inominado*, como à própria instituição Igreja Católica, o mais provável). Melancolia, descontrole humoral, fúria, tristeza, demência, gestos catatônicos e todas as

combinações possíveis entre as doze dualidades acima citadas passam a ser vistas não mais pela ótica médica ou mística, como o *dáimon*, anterior a Hipócrates. As classificações das espécies de loucura, apresentadas anteriormente, dão lugar agora a uma lista dos diferentes modos de atuação do demônio no ser humano. Sua cura passará por um processo de purificação da alma, mas esse conceito de alma não terá mais nenhuma filiação com as postulações de Hipócrates ou mesmo Galeno — será, enfim, uma alma crivada de discursos de ordem inquisitória.

A segunda novela de *Tu não te moves de ti*, de Hilda Hilst, tem como título *Matamoros (da fantasia)*. Sem nenhuma apresentação mais detalhada, reproduzo abaixo suas primeiras linhas:

Cheguei aqui nuns outubros de um ano que não sei, não estava velha nem estou, talvez jamais ficarei porque faz-se há muito tempo que nos adentros importantes saber e sentimento. Amei de maneira escura porque pertenco à Terra, Matamoros me sei desde menina (...), Matamoros talvez porque mato a mim mesma desde pequenina, não sei, toquei os meninos da aldeia, me tocavam, deitava-me nos ramos e era afagada por meninos tantos, o suor que era deles se entranhava no meu, acariciávamos junto às vacas, eu espremia os urbes, deleitávamo-nos em suor e leite e quando a mãe chamava o prazer se fazia violento e isso me encantava, desde sempre tudo toquei, só assim é que conheço o que vejo, tocava os morangos antes do vermelho, tocava-os depois gordo-escorrido, tocava-os com a língua também, mexia em tudo muito, tanto, que a mãe chamou um homem para que fizesse rezas sobre mim, disse a mãe a ele que a menina sofria um tocar pegajoso, que os dedos afundavam-se em tudo o que viam e de mãos amarradas o homem grande me levou ao quarto, sim, amarrei a mão da menina para que não emprestasse sujidade à vossa santidade, a mãe dizia, para que não lhe tire o perfume espelhado da batina, me deitaram no catre e o homem disse à mãe que sozinho comigo lhe deixasse e dessa vez fui largamente tocada (...)
(HILST: 2001 (C). p, 61-2)

Afirmar que Matamoros estava, desde a infância, louca, talvez não seja a questão crucial que nos transparece o fragmento acima, mas sim é interessante notar que seu comportamento, possivelmente tachável como pecaminoso ou libertino, leva sua mãe a chamar um padre para que este “resolva” o seu problema. Aos olhos da mãe, a filha não é normal, pois, além da *mania* de tocar em tudo (e com todas as partes do corpo), parece que a personagem não se encontra em harmonia com os demais de sua aldeia, seu *humor* parece ter sido alterado ou pervertido. O livro não diz estar, de fato, ambientado na Idade Média, mas sugere um cenário pastoril que muito nos lembra os séculos XIII, XIV ou mesmo XV. E se tomarmos, pelo menos pela aparência que nos passa, o gesto do padre de querer ficar a sós com Matamoros, isso nos lembra toda uma força que o ato de inquirir desperta nas pessoas.

Foucault muito bem nos sinaliza para essa questão em uma entrevista dada em 1976 ao *Le monde*, intitulada *Bruxaria e loucura*. Observemos:

[...] desde a Idade Média, não há nada mais estudado, interrogado, extorquido, trazido à tona em discursos, obrigado à confissão, exigido expressar-se e louvado desde que, enfim, a sexualidade encontrou suas palavras. (...) Desde a Inquisição, através da penitência, do exame de consciência, da direção espiritual, da educação, da medicina, da higiene, da psicanálise e da psiquiatria, a sexualidade foi sempre suspeita de deter sobre nós uma verdade decisiva e profunda. [...] (FOUCAULT: 2006, A. p. 321).

E que verdade decisiva e profunda nos poderia revelar a sexualidade de uma Matamoros, por exemplo? É bem provável que, na mente fantasiosa da Idade Média, a sexualidade aguçada de alguém pudesse muito bem significar uma forma de desequilíbrio da alma; portanto, uma forma de loucura, caso nos baseemos nas concepções dos séculos anteriores. E esta, como se pode suspeitar, se liga à sexualidade exatamente na sua dimensão de ultrapassagem de um limite, de um desregramento (Lembremo-nos agora de Georges Bataille). Por esse motivo, para o “curador” interessa muito mais exercer um certo poder de controle sobre os indivíduos. Ou seja: há algo de misterioso sim na loucura — e que, no presente momento, vemo-lo representado pela sexualidade, mas que poderia também está-lo em outras práticas, como a fúria, a melancolia, outras formas de manias, a demência, a letargia, a amnésia etc. —, todavia o interesse religioso, assim como também o interesse médico, não é em manter contato com ela, de penetrar em suas mais intrigantes questões ou mesmo de deixar que a loucura fale, mostre, voluntariamente, sua cara; mas de controlá-la, manipulá-la, exauri-la. Essa será a grande crítica que Foucault realizará em teses, artigos, conferências e entrevistas apresentadas ao longo de décadas de pesquisa.

Para finalizar essa parte, citarei mais um fragmento de Hilda Hilst, mas de um outro livro, *A obscena Senhora D*. Hillé, a personagem central deste romance, após o auto isolamento no vão de sua escada, nitidamente mergulhada em seus delírios mais profundos, recebe alguns vizinhos que vêm lhe dar conselhos e oferecer uma possibilidade de cura. Mas, dessa vez, não virá um padre. Acompanhe:

Senhora D, podia por favor abrir um pouco a janela? Só um instantinho, sabe o que é, é que tem um homem aqui que sabe fazer benzedura, sabe o que é Senhora D, espere um pouco, o homem tá dizendo umas coisas, presta atenção, Senhora D. quem? ah sim, o homem tá dizendo que Asmodeu, Asmodeu a senhora conhece né? ele diz que sim que a senhora conhece, então, se a senhora conhece não precisa dizer muito mais, mas o homem tá dizendo

que Asmodeu está aí dentro do seu peito, hen? quem mais, moço? Tem mais uma aí Senhora D, péra um pouco que o nome desse é mais difícil, ah sim, Astaroth, é isso, credo Astaroth, é isso esses dois estão aí, é o homem que diz, ele também tá dizendo que esses é que fazem a senhora assim, viu senhora D? senhora D?
e uma luz na tua cara tão difusa que esses dois são fogo, senhora D
vá depená o sabiá, senão te dou uma carovada uma muqueta
chi, credo, mulher nenhuma fala assim, vade retro.
o quê? Vade retro é uma coisa pros dois que estão aí, pros demônios saírem.

E uma luz na tua cara tão difusa e em pontas que a boca amanheceu com a luz dos rubis, e vi uma pedra exsudando, um extensor encolhendo, um livro tentando olhar-se e ler-se, um sonho caminhando, uma ponte enterrada, isso muito triste uma ponte enterrada. Cisão. Esfacelamento. (HILST: 2001 (A). p, 57-8).

Definitivamente não se trata de um padre inquirindo Hillé; pelo fluxo do fragmento, temos mais uma espécie de “pai de santo”, ou mesmo um benzedor. Todavia, isso é o que há de menos relevante no que diz respeito ao fragmento lido. O que nos chama a atenção é que, assim com o padre de Matamoros, o tal “moço” benzedor também vem em missão de cura; por outro lado, a personagem já chega com um discurso pronto: Asmodeu e Astaroth são a causa das perturbações de Hillé. O gesto do curandeiro está carregado de uma mentalidade ainda medieval e, conseqüentemente, inquisitiva. Senão vejamos: Asmodeu, segundo Antigo Testamento, é o deus maligno que matara os sete maridos de Sara antes mesmo de que eles viessem a aproveitar-se dela enquanto esposa¹⁸. No romance *A Obscena Senhora D* o marido de Hillé, Ehud, morre após os surtos da esposa. O que deixa entrever a fragmentada narrativa é que, após a reclusão da *Senhora D* no seu próprio silêncio, seu marido morre. Daí o “curandeiro rezador” dizer que Asmodeu está dentro de Hillé.

Ao lado de Asmodeu há Astaroth, figura que, na demonologia, nada mais é do que um dos ajudantes do Diabo e que também é conhecido como um demônio de alta hierarquia por sua vaidade, beleza e habilidade de discurso. Para outros estudiosos da mitologia cristã, pode ser considerado o príncipe dos acusadores e dos inquisidores.

Portanto, a concepção demonista da loucura se apresenta, aqui, nas duas obras citadas, como um resquício ou mesmo um resíduo que, desde épocas bem antigas, ainda povoam a mentalidade humana e a distanciam cada vez mais daquilo que a loucura poderia dizer mais profundamente.

¹⁸ “Na demonologia judaica, Asmodeu é o príncipe dos demônios”. (Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa).

Mas o que a loucura pode querer nos dizer mais profundamente não será discutido agora; deixemos para um outro momento.

*

A primeira parte de nossa proposta, que é traçar uma linha histórica do conceito de loucura, começa a ser encerrada agora; o que não quer dizer que o fim deste capítulo esteja próximo. De uma maneira mais sumária, observaremos as contribuições dos seguintes estudiosos do século XVII: Felix Plater (1625), Zacchias (1651) e Willis (1676).

O trabalho — não só médico, como também filosófico de Plater — ajudou a estabelecer uma diferença considerada fundamental para a época: diferenciar *alienação mental de loucura*. Para Plater, a primeira seria uma lesão na mente, que poderia atingir um dos três setores a seguir: razão, imaginação ou memória. Para Plater, essa lesão pode ser subdividida em duas classes: *déficit* ou *perversão*. Já a segunda seria uma subespécie da alienação mental, caracterizada por sua “origem especial”, segundo as próprias palavras de Pessotti. A loucura seria a perda da sapiência cuja implicação imediata é o delírio — acompanhado ou não de furor ou tristeza —, ou seja, uma fratura na história do ser. Portanto, enlouquecer quer dizer delirar, cortar vínculos históricos habituais e estabelecer outros, desconhecidos, distantes, estranhos — estrangeiros.

Já Zacchias procurará tratar de estabelecer outra diferença: *demência* e *amência*, “entendidas como gêneros ou classes diversas da loucura. A demência seria uma perda parcial da razão; a amência, uma perda total” (PESSOTTI: 1999. p, 34). Aqui, inevitavelmente, somos obrigados a levantar outro questionamento: quando digo, enquanto médico alienista, que alguém perdeu parcialmente a razão, estou me baseando num conceito de razão uno, coletivo, burocrático e, portanto, convencional. Ou seja, estou me baseando numa razão platônica ou aristotélica, entendida como “parte substancial do bem supremo para os seres humanos” (BLACKBURN: 1997. p, 332). Meu julgamento, dessa forma, não parece ser nada imparcial: retornamos ao poder de controle tão bem exercido na Idade Média pelos inquisidores.

O pensamento de Zacchia irá contradizer o de Plater no que diz respeito à diferença entre delírio e loucura. Em vez de uma relação de causalidade, tal foi proposta por este, aquele afirma que o delírio é uma espécie de demência, ao lado da loucura.

Como se vê, os desencontros permanecem, os cercos criados para sufocar a loucura não cessam de se sobrepor uns aos outros e o poder de excluir, barbarizar e esfarelar o outro — o diferente outro — passa de mão em mão, mudando apenas a carenagem que recobre o significado do mesmo (talvez do mesmíssimo) signo.

Aqui, logo, cabe a colocação de um problema: como esses estudiosos conseguiram chegar a tantas conclusões? Baseados apenas nos escritos anteriores? Provavelmente não. Plater, Willis e Zachias são do século XVII, século que “a loucura, cujas vozes a Renascença acaba de libertar, cuja violência porém ela já dominou, vai ser reduzida ao silêncio pela era clássica através de um estranho golpe de força” (FOUCAULT: 2005. p, 45).

Foucault chamará o século XVII de o século da *grande internação*. Se os loucos, na Idade Média, receberam referências nos escritos literários, povoaram a imaginação do homem desta época e viveram, em parte, juntamente com os sãos, neste novo século, tudo será silenciado: tanto o louco, como o que se prolongasse a partir da loucura. Esse silenciamento, claro, tem um nome mais forte: Iluminismo. É a partir de uma valoração quase que exclusiva da razão, do pensamento e da experiência prática que o século XVII engendrou, no corpo de suas décadas, um modelo de entendimento racionalista que atingirá popularidade no final deste e dimensão prática no começo do próximo século. René Descartes (1596-1650), com toda a sua matemática e filosofia, inaugurou um pensamento baseado na certeza de um ponto de partida lógico. É dele inclusive a célebre frase “*Cogito ergo sum*”: Penso, logo existo. Ou seja, partindo dessa premissa, o louco está condenado ao apagamento e ao desaparecimento da face da Terra, uma vez que não é capaz de manter-se existindo enquanto ser pensante.

Assim, o triunfo da racionalidade se materializa a partir do encarceramento da não-verdade. A Europa, agora, passará por um processo de higiene médico-hospitalar que terá como consequência marcante o afastamento do louco dos centros urbanos. A proposta, agora, é zerar sua liberdade e afastá-lo dos “sãos”.

É bem sabido que o século XVII criou várias casas de internamento; não é muito sabido que mais de uma habitante de Paris viu-se fechado numa delas, por alguns meses. É bem sabido que o poder absoluto fez uso das cartas régias e de medidas de prisão arbitrárias; é menos sabido qual a consciência jurídica que poderia animar essas práticas. (FOUCAULT: 2005. p, 48).

Foucault dirá ainda que o *Hospital Geral* não será uma entidade médica, mais sim uma entidade semijurídica, como se fosse uma instituição administrativa que, associada a um discurso — cuja marca maior é a racionalidade e, portanto, o poder — que julga, pune e executa. Essa noção fica bem clara quando Pessotti nos descreve como era esse domínio da razão. Dirá ele que, no início do século XVIII, o saber médico “não se trata, necessariamente, de critérios científicos, já que grande parte da medicina de então é, ainda, pré-científica” (PESSOTTI: 1999. p, 38). Ora, se no século XVIII, o pensamento dito racional ainda era tão frágil, imaginem como o era cem anos, mais ou menos, antes. Dirá Pessotti em seguida “a psicopatologia do período é, então, a dos grandes chefes de escola, geralmente autoridades clínicas de grande fama, incontestadas e, portanto, respeitadas como fontes de saber precioso” (PESSOTTI: 1999. p, 38). De onde vinha o poder dessas autoridades? Como essa fama era feita? Sem dúvidas, muito por conta da força, da lei e do silenciamento. Dessa forma, creio, é que foi possível traçar um perfil conceitual e comportamental da loucura e do louco: vendo-os através das grades prisionais ou em dispersão nos banhos de sol no pátio do Hospital Geral.

Mas, para que essa noção fique um pouco mais clara, convém mais um retorno à Idade Média. Lá, como os estratos sociais não eram tão divididos, um fato curioso nos chama a atenção: além do clero e da nobreza (uma minoria), o restante da população vivia praticamente dentro de um espaço físico muito parecido, e muito precário, sem dúvida alguma. A proliferação de miseráveis estava muito ligada a uma questão religiosa. O Deus cristão vê, na miséria e no desprendimento material, certezas de glória e reconhecimento. Deus virá dos céus para salvar os pobres e desgraçados, os excluídos, os desamados, os — enfim — “fortes”. Assim foi determinado aos homens pobres daquela época pensar sua própria existência. Resultado: todos viviam numa mesma lamúria, numa mesma desordem, num mesmo auto-achincalhe porque essa era a maneira certa de viver. Entretanto, o final do século XVII e começo do XVIII não iriam ver positividade alguma nesse modelo de vida.

A miséria não é mais considerada numa dialética da humilhação e da glória, mas numa certa relação entre a desordem e a ordem que a encerra numa culpabilidade. Ela que, desde Lutero e Calvino, já ostentava marcas de um castigo intemporal, no campo da caridade estatizada se tornará complacência consigo mesma e falta contra a boa marcha do Estado. Ela passa de uma experiência religiosa que a santifica para uma concepção moral que a condena. (FOUCAULT: 2005. p, 58-9).

É nesse lugar do tempo que ocorrerá, como consequência, um fenômeno social interessante: a degradação da miséria. Esta não será mais normal, e sim a-normal (E pus aqui o hífen, propositalmente, para que se evidencie a contrariedade à norma vigente, e não causasse imediata relação com os signos *louco*, *lunático* ou *demente*). Assim, todo tipo de gente que “insistisse” nesse modelo de vida ou “optasse” por ele passaria a ser visto como um perigo para sociedade, como um caso de polícia. Ao lado de alcoólatras, prostitutas, mendigos, homossexuais etc. os loucos (e, claro, também seus gestos) passam a fazer parte de uma mesma liga cujo destino final serão as Casas de repouso ou o Hospital Geral.

É, portanto, nesse espaço altamente heterogêneo que os “médicos” formularão suas hipóteses a respeito do conceito de loucura. Logo, incompatibilidades de concepções e inseguros conceitos surgirão aos montes. E esse círculo, como se verá adiante, que não se fechará tão cedo (talvez, ainda nem tenha se fechado). Num mesmo sanatório, dentro de um mesmo grupo, a loucura será apenas mais uma cor, dentre tantas outras, que a racionalidade quererá, a todo custo, tornar invisível. E isso, de certo, aconteceu. Dirá Pessotti, por fim, que “a ciência médica da época não constituiu ainda um *corpus* doutrinário independente das concepções pessoais das grandes autoridades médicas” (PESSOTTI: 1999. p, 38-9). Então, ainda estamos num largo balaio pseudo-reflexivo, distante — muito — de uma isenção analítica, digna de merecedora imparcialidade.

*

Igualmente aos dois estudiosos do século XVII já citados, Willis tem convicta a ideia de que *mania* e *melancolia* são as espécies principais de loucura. O único “acréscimo” que a psicopatologia de Willis trará será a decidida busca científica de algum e incógnito substrato orgânico que aja no do corpo e provoque a loucura. Willis, de forma ainda

muito especulativa, apontará a presença de fluxos de espíritos animais no interior do sistema nervoso como causa das diferentes formas da loucura.

Os fins do século XVII inauguram uma mudança que se tornará mais nítida apenas no final do século seguinte: os critérios etiológicos, que vigoravam desde a antiguidade, começam a ser substituído, lentamente, pelos *nosológicos*. Considerando *noso*, que significa doença, como o novo critério para se considerar a loucura, a medicina, agora, buscará distanciar-se ao máximo das fantasias e dos mitos. Uma complicada tarefa para o século que se avizinha.

4. De Sauvages (1767) a Chiarugi (1794).

Este curto período do tempo será também de poucos acréscimos para aquilo que a medicina tanto aspirava: às causas da loucura e seu possível conceito. Entretanto, convém darmos um pouco de atenção a esse pouco acrescido. Ele, provavelmente, deverá ser útil e um tanto revelador.

Agora, em pleno século XVIII, o saber médico passa a ter mais status do que nunca e, tanto a classificação, como o domínio da loucura são exigidos como conquistas inevitáveis: há, então, um grau de tolerância bem menor.

O primeiro desses novos pesquisadores é Sauvages (1767). A novidade de sua classificação se dá pelo fato de que as doenças mentais serão classificadas a partir de uma distribuição dividida em quatro ordens. Sumariamente, poderíamos elencar cada ordem da seguinte forma: *primeira ordem* compreende aos erros do espírito e alucinações. A *segunda ordem* se refere a desejos e aversões depravadas; um dos subgêneros dessa ordem insere a *polydipsia*, que quer dizer sede excessiva. A *terceira ordem* compreende as formas tradicionais da loucura, ou seja, delírio, demência, mania e melancolia. A *quarta ordem*, mais genérica e menos objetiva, inclui aquilo que Sauvages chama de “doenças mentais anômalas”.

Das quatro *ordens*, é na *terceira* que, segundo Pessotti, há a presença de mais informações relevantes. Há nessa ordem um subgênero que muito nos lembra algo aqui já mencionado: é a *demonomania*, uma das espécies de mania cujas categorias apresentam os seguintes gêneros: fanático, histérico e suicida. O pesquisador brasileiro também coloca que Sauvages entende o delírio como instância maior da loucura; logo, se eu deliro, enlouqueço.

O próximo estudioso dessa época é Cullen (1782). A partir de uma base galenista, seu modelo de classificação irá de encontro ao que disse Sauvages porque não entenderá os apetites desordenados, as fobias, as alucinações etc. como tipos de loucura, mas sim como indicadores dela. Cullen chegará à conclusão de que a razão, no que concerne a suas emoções erradas, pode ser reeducada e, assim, os comportamentos inadequados de

um paciente também poderão ser ajustados. Esse modelo de pensamento será a base para o trabalho dos conhecidos teóricos *mentalistas* ou *moralistas* do século XIX, tais como Pinel e Esquirol.

Mas será Arnold (1782) que fará uma proposta, de certo modo, diferente das que vinham sendo feitas a respeito da loucura. Tal novidade, entretanto, não quer dizer que será esta a melhor ou mais interessante proposta das até então apresentadas, ela terá, apenas, um acréscimo não previsível. É que Arnold terá como base para a sua pesquisa o pensamento do filósofo inglês John Locke e sua teoria do conhecimento. Nela, Locke acredita que o conhecimento humano é constituído por ideias produzidas pelas sensações ou por reflexões sobre elas (aquilo que Locke chamará de *noções*). As relações que podemos manter de forma direta e imediata com as cores, cheiros, densidades etc. significa aquilo que Locke chamará de *qualidades primárias*. A proposta do filósofo inglês é justamente a de vislumbrar a possibilidade de estudo científico dessas sensações que nos passam as coisas, que nos passa o mundo. E, ainda, o filósofo:

Reserva para a experiência, e para as ideias que provêm da sensação e da reflexão, o papel de alicerces do entendimento humano. Contudo, Locke admite a possibilidade de sabermos que algumas de nossas ideias (as das qualidades primárias) nos proporcionam uma representação adequada do mundo que nos rodeia. (BLACKBURN: 1997. p, 229)

Apoiado nesse arcabouço, Arnold considera que a essência da loucura não será compreendida somente como uma questão mental, mas, e fundamentalmente, como uma questão *cognitiva*. Curiosamente, um pouco mais adiante, Pinel chegará à conclusão de que a cura do louco passará, logo, pela reconstrução do seu de seu arsenal de conhecimentos que, até então, encontrava-se em crise. Um homem culto, por exemplo, ao enlouquecer, sem dúvida alguma teve o comprometimento de toda a sua bagagem intelectual, como se sua cognição estivesse em desarranjo: o conceito de “verdade” não bate como que diz o dicionário ou a filosofia, as sensações do amor não se harmonizam com o que prega a história etc. Como se vê, não se considera, mais uma vez, nenhuma positividade para a loucura, ela é vista como uma ameaça à ordem, é vista como derrocada total. Segundo Beaugrand — comentador de Arnold — as ideias deste podem ser resumidas como:

Na loucura das ideias [...] uma pessoa imagina que vê, ouve, percebe pessoas e objetos que não estão em relação atual com os seus sentidos, ou não têm a existência precedente que elas lhes atribui, ou sobre as quais, quando de fato existem, ela forma idéias erradas ou absurdas [...] (PESSOTTI: 1999. p, 46)

Sumariamente, podemos elencar o modelo classificatório de Arnoldo a partir de dois tipos de loucura: a *ideal insanity*, que seria a *loucura das ideias*, dividida em loucura frenética, incoerente, maníaca e sensitiva. A segunda, e bem mais detalhada, é a *notional insanity*, ou, loucura nocional. Arnold apresenta nove formas desse tipo de loucura: a ilusória (julgamento errôneo das coisas), a fantasiosa (imaginações absurdas), a imaginativa (imaginação compulsiva), a impulsiva (não resistência aos impulsos imediatos, como palavras inadequadas aos contextos, gestos descabidos), a esquematizante (obsessão por planos e projetos irrealizáveis para o fluxo da realidade corrente), a vaidosa (vaidade excessiva em relação a si próprio), a hipocondríaca (preocupação excessiva com a saúde), a patética (paixão desmesurada por uma pessoa) e a instintiva (desejo incontrolável de satisfazer algum apetite, no mais das vezes, o sexual prevalece).

Para quem baseou seu ponto de vista numa tradição, de certo modo, controvertida e num filósofo pré-iluminista, não seria de se esperar nada diferente do que foi apresentado dentro da extensa e, por vezes surpreendente, classificação de Arnold. O discurso da racionalidade e da prática do esclarecimento tentam — e é até natural — silenciar a voz dos desatinados. Nela, mora a transgressão; nela, mora o perigo.

5. Karl, as cartas e seu fracasso

Dentro desse espírito de Locke e Arnold — ou seja: no entendimento da loucura como a destituição do aparelho cognitivo — convém aqui a citação e o comentário da interessante obra *Cartas de um sedutor* (1991), de Hilda Hilst. A fragmentada narrativa traz, além das epístolas “depravadas” que o personagem Karl escreve à irmã Cordélia, os fragmentos escriturais de Stamatius — são inclusive as suas passagens ao longo do texto que trazem a maior riqueza da obra e que guardam as maiores inquietações —, homem culto que, após ter sua obra literária recusada por inúmeras editoras, sofre um colapso nervoso e espanca um editor; até aqui tudo a ver com o desatino da cognição. Por motivos de dívida, teve sua casa e dentes, segundo ele, hipotecados. Perdeu tudo. Depois, abandonou a vida antiga de luxo e de pretensões receptivas a sua obra. Decidiu morar nas ruas e escrever sua literatura apenas para si. Aos olhos dos amigos, Stamatius enlouqueceu, perdeu o juízo. Quando procurado, ou encontrado ocasionalmente por amigos ou conhecidos, foge e desaparece. Sua companheira é Eulália, uma moradora de rua que nada tem de culto ou de belo que o faça lembrar a vida passada, a vida entre os são, entre os normais.

(Até que ponto a loucura, enquanto degeneração do aparelho cognitivo, poderá ser considerada como legítima nessa específica obra de Hilda Hilst? Eis o objetivo desse novo momento).

É interessante, nesta obra, o movimento dentro-fora que ocorre com os personagens Karl e Stamatius. No mundo ficcional, parece-nos, o primeiro é fruto da criação do segundo; Stamatius dá vida a esse Karl que pronuncia o mundo como bem entende, expõe suas opiniões, reclamações, dúvidas, medos etc. Karl está dentro de um mundo organizado: é rico, bem sucedido, culto etc. E é pelo discurso de Karl que percebemos quão fracassada é sua vida de escritor.

Os ossos. Os ovos. A sementeira. Essas coisas me vêm de repente num tranco. Ando cuspiendo nas rodela. Estou lixoso, áspero comigo mesmo e com o mundo. E confuso, Cordélia. Uma vontade louca de escrever na língua fundamental. Aquela. Te lembras. A do Schreber. Vontade de não dar sentido algum às coisas, às palavras e à própria vida. (HILST: 1991. p, 59)

Veja que Karl deseja escrever assim como Daniel Paul Schreber, juiz-presidente da Suprema Corte da Saxônia que, após um surto psicótico, foi internado numa clínica psiquiátrica em Leipzig; e que passaria praticamente o século XIX inteiro em instituições para doentes mentais. Schreber, ao receber alta, escreve *Memórias de um doente dos nervos* (1903) “narrativa pungente sobre uma perseguição real e delirante envolvendo conspiração política e êxtase sexual, por se considerar a concubina de Deus”¹⁹. Se Schreber se sentia uma prostituta de Deus, é de se inferir que Karl, no mínimo, desejava o mesmo. A concubina é aquela que aceita deitar-se com o outro, é aquela que movimenta a fantasia do parceiro, a que se deixa manipular, a que tem como obrigação fabricar o prazer alheio, o gozo do outro. Ora, insistindo na hipótese de que Karl seja a criação de Stamatius, então este seria, na verdade, uma marionete diante do frio e pragmático mancebo. Todavia, o processo não funciona de modo tão esquemático, pois, assim como Schreber apenas consegue *se sentir* a prostituta de Deus, Karl vive no mesmo vislumbre, na ilusão do controle. Daí ter muito sentido a colocação de Alcir Pécora ao chamá-lo de *escritor vendido*, pois a meretriz é aquela que sempre tem um preço. Karl não controla os gestos de seu criador, ele somente tenta. Ao que tudo indica, essa tentativa se estabelece a partir da aproximação que Karl tenta realizar com Deus através da linguagem; mas veja que ele fracassa, pois está confuso — como mesmo disse —, está procurando escrever nessa língua fundamental, sem sucesso. Schreber, por outro lado, enlouqueceu e, mediante essa condição, pôde se desfazer de todos os signos, paradigmas e categorias terrenos e, portanto, nocionais; pôde, por exemplo, não ter medo de Deus e assim, em franco delírio, enfrentá-lo: sua tentativa de contato com Deus não é controlada, e sim atirada às cegas, sem o temor de nenhuma parede moral.

Karl, diferentemente, preserva-se lúcido, a tal ponto de demonstrar temer um enfrentamento maior com o limite: “Tenho cagaço do cosmos. O Criador deve ter um enorme intestino” (HILST: 1991. p, 61), dirá ele na carta XVII. Ou seja: o personagem se assusta frente à possibilidade de ser engolfado por esse Deus maior. Mas ele tenta, ou pensa que tenta, chegar a esse Supremo Senhor. Prova disso é que sua via de acesso a esse contato, ou seja, sua pretensa linguagem fundamental, não para um só momento, Karl escreve livros e dedica outra parte de seu tempo a escrever cartas à irmã. Por outro lado, não é capaz sequer de reaver Cordélia para si. Pela última carta fica claro que sua interlocutora não cedeu aos argumentos de seu escriba. Ora, se suas *sedutoras cartas*

¹⁹ Esta citação foi retirada da orelha do livro *A Alemanha de Schreber*, de Eric L. Santner.

são incapazes de promover uma nova aproximação com seu antigo caso amoroso, quem dirá estabelecer contato com o Inominado. Dirá em seguida o próprio Karl das forças de sua escrita:

O tal do Schreber fala muito do sol (...), fala da língua fundamental, que vem a ser uma língua com sintaxe própria, que omite palavras, deixa frases interrompidas e expressões gramaticais incompletas, coisas que sou tentado a fazer muitas vezes e não as faço mas acabarei por fazer se continuo a leitura dessa bicha togada. Nunca me importei de dar o rabo ou penso que não me importo. (HILST: 1991. p, 21-2)

As relações que Karl manterá com Deus serão, na verdade, superficiais, fruto de imaginação, curiosidade e medo. E, já que não é possível enfrentá-lo, ultrapassando o limite nocional pela escritura literária sem-volta, haverá, como tímida compensação, um contato onírico com o Criador. Veja:

Mas alegre-te: ontem sonhei que te chupava a cona e subias aos céus com uma harpa entre as coxas (...). Em seguida dois anjos arregaçavam-me o ó e lambiam-me com línguas prateadas, podia vê-las (as línguas), eu era lambido por trás mas via-os (os anjos) de frente assim como se tivesse o pescoço de um papagaio, podendo me virar para onde fosse. Depois, o próprio Deus com face de andarilho ou daquele vadio do pneu e todo chagoso, me colocava um pneu no pescoço à guisa de colar, e exibia uma não sei quê (como chamar o farfalho de Deus?), um chourião rosado e bastante kitsch, enfeitado de estrelinhas. Fui todo arrebetado por dentro. (HILST: 1991. p, 45)

Como se vê, Deus aparece em seus sonhos de forma antropomórfica. Na ausência de um contato mais franco, o Criador nada mais é do que um símbolo do seu inconsciente (do caleidoscópio que é a mente de cada um quando se sonha), como se o “cagaço” que tem ele do universo e de Deus, confessado em citação anterior, surgisse agora reconfigurado na imagem de um líder sádico. E não seria exagerado se dissesse que este Deus do sonho de Karl, na verdade, pode nem mesmo significar o Deus, mas alguém que exerça sobre ele algum domínio irreversível. Poderíamos pensar aqui que esse Deus poderia ser a projeção da figura paterna de Karl, já que o pai é aquele quem cria, quem dá vida a alguém. Seria ele esse deus único e possível de um escritor malgrado? Pelo menos, é muito o que parece quando lemos os excertos abaixo. Reaver o pai, por quem Karl já foi apaixonado, iguala-se a possibilidade de reaver o próprio Deus:

Quanto às terríveis recordações que tens do pai, acho muito estranho. Terríveis por quê? Por que te sentes culpa de tê-lo desejado? Isso tudo me parece tão démodé e tão chato. Eu

mesmo o desejei. Aquele peito dourado, aquelas coxas douradas, aqueles olhos amarelodourado, ah!!! (HILST: 1991. p, 29-30)

O que esfregavas nos formosos bicos? Posso dizer o que era porque te vi certa vez frente ao espelho passando “mel rosado” na língua, e sempre que eu perguntava da doçura ímpar de tua língua e seios, dizias: porque é Minha língua e porque são Meus seios e porque tu Me amas, Karl. Te amei sim. Teu cuzinho também sabia a mel rosado, tua vagina no entanto era um misto de abius e nêspas. (...) Que complicadas alquimias para um hipotético e inalcançável gozo do pai, pobrezinho, longe de conhecer e provar as tuas e as minhas taras. (HILST: 1991. p, 13)

As vinte cartas que aparecem praticamente no meio da narrativa, como já se sabe, trazem os diálogos íntimos entre Karl e Cordélia. No início é possível pensar que Karl é um personagem independente; mas não o é: Stamatius parece o ter criado, pois os discursos do livro nos dão muitos indícios de que ele é uma projeção delirante. O livro começa com a voz narrativa de Stamatius, trazendo-nos um pouco do que é sua vida: “Pedimos tudo o que os senhores vão jogar no lixo, tudo o que não presta mais, e se houver restos de comida a gente também quer” (HILST: 1991. p,07). É nessa oportunidade que Eulália é apresentada: “Olho Eulália. É miúda e roliça. Há um ano me acompanha pelas ruas” (HILST: 1991. p,07). E é justamente nessa primeira parte da obra que o *autor* Stamatius — no que concerne à sua significação etimológica, ou seja, no que concerne à idéia de autoridade — mostra-se:

tá pensando em quê?
na vida da gente, Eulália.
e não ta boa, Tiu?
se ao menos eu conseguisse escrever.
(...)

Gozo grosso pensando: sou um escritor brasileiro, coisa de macho, negona. Vamos lá. (HILST: 1991. p, 09-10)

Depois desse “Vamos lá”, iniciam-se as cartas. Na verdade, a Carta I é aberta com um poema de convocação à Cordélia, sua única interlocutora: “Cordélia, irmã, sai de teu claustro. / O campo envelhece vacas e mulheres. / Alimenta de novo os teus buracos / Com mastruços gentis, rombudas picas” (HILST: 1991. p, 11). Daqui para frente, serão vinte epístolas e nada da voz narrativa de Stamatius aparecer; entretanto, este será lembrado — aqui e acolá, sempre em tom de deboche e de sarcasmos — ao longo das correspondências. O que se percebe aí é que Karl e Stamatius foram amigos,

conviveram no mesmo contexto, compartilharam de certos gostos refinados etc. E isso nos leva a pensar, inicialmente, que as personagens são distintas no que concerne à verossimilhança da narrativa. A impressão que se tem é a de que Karl e Stamatius vivem, agora, em contextos diferentes. Se Karl continua rico e bem sucedido, esse destino não será o mesmo de seu “amigo”:

Dizem que agora vive catando tudo quanto há, é catador de lixo, percebes? Vive num cubículo sórdido com uma tal de Eulália que deve ter nascido no esgoto (...) O Tiu quer escrever, só pensa nisso, pirou, sai correndo de pânico quando vê alguém. (HILST: 1991.p, 50-1)

Na verdade, há muitas interpretações a respeito dessa relação. Alcir Pécora nos fala de uma oposição; segundo ele Karl é o *escritor vendido* e Stamatius o *escritor perdedor*. Pécora os pensa, dialeticamente, como uma personagem só, mas apresentados em fases distintas da vida. Essa interpretação, claro, é perfeitamente possível, mas aqui preferirei, por uma questão de coerência a minha linha de pesquisa, vê-los em oscilação: Karl e Stamatius se aproximam, em alguns momentos, e se distanciam, em outros. O que me faz afirmar que o *escritor vendido* se distancia do *escritor perdedor* é exatamente o fato de este ter perdido seu vínculo com a sociedade, com as ordens, com as convenções, ter perdido, enfim, seu vínculo com a racionalidade: por Stamatius ter enlouquecido, isso o diferencia totalmente de Karl.

Considerando o que Karl diz em suas cartas, antes do ataque de fúria sofrido por Stamatius, ambos eram escritores. Mas, dos dois, apenas Stamatius encarava o ato de escrever como algo sério — daí sua crise maior —, diferente de Karl que vê, na imensa cultura de mundo que tem (ou seja, seu arsenal cognitivo) e em sua habilidade com as letras, um mero detalhe à parte, um exercício quase de masturbação intelectual:

Insisto: por que falas de Nietzsche? Porque me pensas compassivo terno cruel e louco como ele? E pergunto-te: também talentoso? Devo me dedicar às letras porque me sentes um escritor? Queres, sem dúvida, me ofender, Cordélia. (HILST: 1991. p, 39).

Este outro fragmento ainda nos é mais significativo:

Sinto também que não devemos continuar com as cartas. Te vejo dissimulada, escondendo algo muito sério. Por que não permites que eu vá até tua casa? O que guardas aí? De alguma maneira me transformaste num escriba ou melhor num escrevinhador, e só de saber que tu

me pensas escritor agiganta-me a náusea. Que tipos petulantes! Que nojosos! (...) Verdade que adoro os livros, mas se pudesse arrancar de mim a visão dos estufados que os escreveram vomitaria menos o mundo e a própria vida. Tínhamos um amigo, o Stamatius (...)que perdeu tudo, casa e outros bens, porque tinha mania de ser escritor. (HILST: 1991. p, 49).

Esse potencial para as letras lhe servia apenas para escrever cartas à irmã, na ânsia de trazê-la de volta para si. É que Karl manteve, durante sua adolescência e juventude, um caso de “amor” (se é que podemos assim dizer) com Cordélia. Na verdade, não só era apaixonado pela irmã, como também pela mãe e pelo próprio pai, como já se sabe. Veja o que diz o começo da carta III:

Lembras-te que aos 14 eu ia às noites beijar os pés de papai e algumas vezes chupava-lhe o dedão? Dizias: “mas é claro que ele sabe que tu lhe chupas o dedão do pé, deve cagar-se de rir”. Pois tenho certeza de que não sabia. Via-o risonhar em grande tranquilidade. Com era belo o pai, não? Que coxas! Tu, aos 24, vivias masturbando-te nos fins de semana quando ele começava as intermináveis partidas de ténis. Papai: que te acontece, Cordélia, todos os fins de semana tens uma cara, umas olheiras, um cansaço como se fosses tu a jogar ténis e não eu. E te abraçava. Aí gozavas. Ele nunca entendia aquele desmontar-se no momento do abraço: és muito molengona, muito desabada, filha, que te acontece? (HILST: 1991. p, 17)

Caso pudéssemos transferir a vida do personagem para a esfera da realidade, Karl tem o juízo perfeito; seu conjunto cognitivo não falha, tudo funciona. Para quem o vê de fora, trata-se de um homem rico, culto, belo, educado etc., mas veja em que embaraço parece estar inserido. Suas cartas demonstram um homem, de certo modo, atormentado. (Só pelo que há no início da carta III, percebe-se que um estudo freudiano poderia nos revelar questões muito relevantes). Karl parece viver tendo, como meta maior de sua vida, reatar um desejo não realizado desde a infância, talvez. Por trás da aparência de homem cordial, há um ser extremamente complicado, tumultuado em suas próprias estruturas mais profundas. Mas Karl, ao mesmo tempo, é um homem forte: ele não enlouquece nem se deixa enlouquecer, embora tenha traços de um comportamento psicótico. Karl cria uma barreira discursiva que o faz permanecer — muito vacilante, é bem verdade — dentro de uma zona moralmente acima de qualquer suspeita. “A civilização exige do sujeito uma renúncia pulsional. Todo laço social é portanto um enquadramento da pulsão, resultando uma perda real de gozo” (QUINET: 2006. p, 17). O que se entende, em psicanálise, por *gozo* é aquilo que nunca se acaba porque nunca é totalmente preenchido, tal com nos tonéis de Danaides que, por conta de um furo,

jamais é possível enchê-lo por total. Assim parece ser o gozo de Karl, interminável. Mesmo assim ele estabelece sobre si e sobre suas pulsões um certo controle. Karl se mostrará aos seus empregados de modo que o respeitem, fará inclusive, observações moralistas em alguns casos. Exemplo disso é quando toma conta do episódio bizarro em que sua empregada, Gretchen, foi vista lambendo o orifício anal de seu namorado, um entregador de mercearia, chamado Zé Piolho. Depois de um acesso de raiva, dirá, em tom de repressão e decepção, a Frau Lotte (outra empregada): “nunca mais quero ouvir falar de ‘burrracas’ nesta casa” (HILST: 1991. p, 36).

É na escrita das cartas que, talvez, Karl sinta-se mais livre. É a partir da linguagem que suas pulsões ganham mais visibilidade; entretanto, essa entrega não é por inteiro, pois a gravidade emocional em que demonstra estar inserido é sempre minimizada pelas ironias, como se Karl fugisse de um enfrentamento maior. Essa fuga, por outro lado, não parece ser sempre consciente: há algo não muito exposto por trás de toda a sua erudição. Por isso, em praticamente todas as cartas, há a presença de citações diretas ou indiretas a nomes de peso da história ocidental. O personagem demonstra buscar muletas nas ideias que essas citações lhe passam, como se elas dissessem uma verdade necessária ao seu próprio equilíbrio; como se o discurso da racionalidade neutralizasse seus dramas mais íntimos. Vamos a algumas delas:

Adivinhaste. Quanto nos parecemos, tu e eu! Perguntas quem é ele. Bem. Chama-se Alberto. Chamo-o de Albert a cause do meu querido Camus. O único. É belo igual a ele. Não gostarias que o chamasse de Albertina, pois não? Aliás, como sabes, Albertina era na realidade o motorista de Marcel, o gênio doentinho que espancava e cegava ratos. Com pouquíssimas exceções os escritores em geral são nojentos! (HILST: 1991. p, 15)

Cordélia, e se eu escrevesse assim a Albert: Caro, não sei como tu entendes as palavras e as coisas (essa frase me soa familiar, irmã, ah, já sei, o brilhante tarado do Foucault). (HILST: 1991. p, 18-9)

Amada: Frau Lotte acaba de me servir rosquinhas, suco de laranja, waffles, café e ovos mexidos aqui no terraço de inverno. Enquanto me serve solta pequenos traques inodoros e continua os servindo como se não os ouvisse. Finge-se de surda a velha. Sei que faz traquinagens com Franz enquanto tomo o meu conhaque depois do jantar e às vezes, entediado até, tiro os meus cochilos com o livro de um louco na mão, um tal de Daniel Schereber. (...) Supõe-se que começou a ficar paranóico pela evidência de se saber ou de se sentir um homossexual passivo. As coisas da rodela, do pretinho, são muito complicadas. (HILST: 1991. p, 21)

Se eu tivesse alguém que me desse casa comida roupa lavada e ainda me pagasse, ia chupar-lhe a verga ou a xereca até o fim dos tempos. Isso das hierarquias sempre existiu. Diferenças...bolas, nunca ninguém resolveu. Napoleão tentou. Acabou com o feudalismo. Deu terrinhas para todos. Mas que catástrofe anos depois! E pensar que a monarquia voltou depois da revolução francesa! Toda aquela sangüera pra nada. Pois é. E não há até anjos

arcanjos querubins potestades? E lá no alto sentado na poltrona de ouro não há Aquele? Hierarquias até nos microorganismos. Leia o Koestler inteiro e vais entender tudo. (HILST: 1991. p, 33)

Cordélia, de alguma forma insinuas o que desconheço. Falas do saudável que era o pai. Bobagens. Saudável sou eu. (...) Choramings entupida de culpa por quê? Te lembras daqueles palhaços que eu esculpia no barro e depois vestia-os de cetim brancos e fitas coloridas? É assim que me sinto. E o que queres dizer com isso “se eu me lembro de Nietzsche nos finais”, ele chorando em plena avenida por um cavalo espancado? Sim, me lembro. E então? Não sou Nietzsche, nem sou cavalo, nem sou Lou Salomé. Pensas que estou louco? (HILST: 1991. p, 39)

Mas Cordélia, incrível, não te lembras mais da mamãe? Aqueles grandes olhos cândidos e todo o corpo uma redondez adorável, o nariz perfeitíssimo, braços e mãos de madona, mas nadinha nadinha de uma meretriz. E uma mulher na cama tem que ser um pouco prostituta, lembra-te de Lawrence: “a mulher que não tem em si o menor rastro de rameira, é regra geral apenas um pau seco”. (HILST: 1991. p, 42)

E agora me lembrei de Mirra que embriagou e seduziu o rei Ciniras, seu pai, e teve um filho do próprio. Mirra sim é que ilustra com perfeição o chamado complexo de Édipo. Pobre Édipo! Pois nem sabia que a outra era a mãe. Nem Freud nem Jung leram Ovídio (“Metamorfoses”). (HILST: 1991. p, 42-3)

Tenho horror de escritor. A lista de tarados é enorme. Rimbaud, o tal gênio: catava os dele piolhos e atirava-os nos cidadãos. Urinava nos copos das gentes nos bares. Praticamente enlouqueceu Verlaine. (...) Outro doido. Deu um tiro em Rimbaud. Se não me engano, incendiou a própria casa. Depois Proust: consta que enfiava agulhas nos olhinhos dos ratos. E espancava os coitadinhos. Genet: comia os chatos que encontrava nas virilhas do amante. Foucault: saía às noites, todo de couro negro, sadô, portanto, ou masô, dando e comendo roxinhos. O próprio Mishima, louco por soldados suados e por sangue. (...) (o Kafka é o mais normalzinho, apesar da barata). (HILST: 1991. p, 56-7)

Ou seja, Karl, de fato, é mesmo um homem forte: um homem que suporta a vertigem de seu próprio desencontro e, mesmo estando à beira de um precipício (o limite entre a racionalidade e a não-racionalidade) consegue rir à toa de tudo e de todos, mesmo que isso muito lhe custe.

Karl é também um homem com grande potencial à arte da escrever. Mas perceba que ele não deseja — ou não consegue — ser um escritor de total entrega, pois parece não ser fácil deixar-se ir ao sem-limites que é o mergulho na escritura literária. Seus relatos epistolares são, de certo modo, extremamente superficiais, cotidianos (bem pessoais, bem libertadores — é bem verdade), embora contenham fina ironia e forte embasamento teórico. Seus escritos mais parecem motivados por uma prática de terapia ao estilo dos diários, onde escrevemos para aliviar tensões maiores e procurar entender melhor o que sentimos. Há um momento em que o personagem escreve à irmã e não

obtem mais respostas, mesmo assim, insiste em continuar mantendo contato. Ele precisa da escrita.

Karl é, não podemos negar, um escritor, mas um que, no lugar de nadar no seu próprio entulho (como fará Stamatius, o que comentaremos adiante) afoga-se a valer na sua própria escrita, na sua própria miséria. Veja que, pelos fragmentos lidos anteriormente, a vida pessoal de Karl não deixa em nada a desejar se for comparada a de nomes ilustres da literatura mundial citados por ele próprio. Igualmente a Rimbaud, Verlaine, Proust, Kafka etc. Karl não tem uma vida “normal”, como já foi dito, é atormentado. Mas ele tem nojo dos escritores, o que pode soar como uma ironia consciente, ou um tímido recalque escondido em seu inconsciente. Essa resposta, (in)felizmente, não será aqui dada.

6. A escritura avulsa e delirante de Stamatius

Falamos longamente sobre Karl, o escritor vendido, ou, como ele mesmo disse, o “escriba”. Falemos agora sobre Stamatius, o perdedor.

Sobre esse personagem, como já disse, defendo a tese de que ele deu vida a Karl, ou seja, este é uma criação de Stamatius. Após a vigésima carta terminada e, claro, o fracasso argumentativo da sedução de Karl, a voz narrativa de Stamatius retorna. O que dirá em seguida é o seguinte: “Eu, Stamatius digo: vou engolindo, Eulália, vou me demitindo desse Karl nojoso” (HILST: 1991. p, 72). As três principais ações verbais desse fragmento são: *dizer*; *engolir* e *demitir*. Na primeira, percebe-se o tom de decisão, de poder, de autoridade. Como se estivesse contida nessa voz a força de instauração de um destino, o que pressupõe uma ideia de controle. Essa afirmação fica mais evidente quando se lê a sequência das duas locuções verbais *vou engolindo*, *vou me demitindo*. Engolindo quem? Provavelmente o próprio Karl, é ele que deve ser engolfado, “O criador deve ter um enorme intestino” (HILST: 1991. p, 61), disse ele num tom de anúncio prévia. Mas essa ação de engolir passa, também, por uma outra ideia: se Stamatius deu vida ao personagem Karl e o está engolindo agora, comendo a sua própria cria, é porque há a necessidade, da parte de Stamatius, de digeri-lo, tal faz um cão ou um gato quando come o próprio filhote numa ânsia de fome ou de repulsa; o que nos lembra um ato plenamente antropofágico, sim, ao estilo de Oswald de Andrade. Há também, na forma figurada, o sentido em que engolir significa suportar, tolerar; dando a entender que a única possibilidade de romper com Karl é tolerando-o, o que tem total consonância com o que entendemos por loucura: ela é sem volta, o louco convive com os seus fantasmas, como as suas projeções delirantes; elas nunca vão, por total, embora. Essa última leitura para o verbo *engolir* pode soar, adiante, como contraditória; mas, esse falso alarme logo se desfará, páginas após, quando falaremos sobre Arthur Bispo do Rosário.

Já a segunda locução representa a força de quem se desliga, voluntariamente, de uma dependência. Demitir-se de Karl é refutar, linguisticamente, seu fracasso enquanto escritor. Mas essa força de se demitir, de se dispensar, de se desarticular de Karl representa, de algum modo, também a morte de Karl e começo da escritura de

Stamatius. Como se sua escritura necessitasse desse rompimento com o banal, com o óbvio, com toda a realidade cognitiva do *escritor vendido*.

Que Stamatius enlouqueceu, isso é incontestável; que era um escritor antes do surto que culminou no ataque violento ao editor que lhe negou a publicação de sua obra, também. Mas, para que serviria, então, sua escrita agora? Depois de perder tudo e ficar pobre, Stamatius morou numa pequena pensão, num quarto dividido com mais três pessoas²⁰. Lá, passava o dia inteiro dedicado à escrita. Numa conversa com um dos “colegas” de quarto, Stamatius nos narra: “A uma certa altura perguntou-me porque eu ficava escrevendo e o que escrevia. Escrevo bizarras” (HILST: 1991. p, 105). Veja que há a resposta para *o que se escreve*, mas não há respostas para o motivo pelo qual *se escreve*, mesmo que eu transcrevesse aqui todo o fragmento, essa resposta não viria. Por que escrever se não há mais motivo algum? Fama, reconhecimento ou fortuna não são mais os objetivos de Stamatius: por que, então, ele continua escrevendo? Vamos agora nos deter à resposta dada: *bizarria* significa “boa postura, garbo; aspecto ou modo elegante, ou belo; nobreza de ação; brio; insolência ou arrogância de caráter; comportamento esquisito” (HOUAISS: Dicionário Eletrônico). Muito provavelmente, o que escreve Stamatius cabe na sentença do esquisito, do estranho; e isso será constatado adiante pela sequência de seus contos, que comentaremos depois. Porém, a pergunta maior aqui é: por que ele escreve bizarras? Ou mesmo: por que ele escreve? “Freud vê no delírio a reconstrução do mundo como tentativa de cura, como no caso Schreber” (QUINET: 2006. p, 86). Schreber expôs seus delírios na suas *Memórias*, quis organizar, a partir da escrita, seu mundo agora totalmente em falso. Foi necessária, para tal, a demolição do que lhe sobrou de razão e, a partir do escombros de signos deixados, surgisse a possibilidade de reconstrução como bem disse Freud. Por outro lado, se Schreber procurou a escrita com fins terapêuticos, estou convicto de que Stamatius não a busque como uma cura para os seus delírios; sua loucura o leva a enfrentar o limite de “cara limpa”, de “peito aberto”, pois não se abala com a iminência do fim, com a proximidade da morte que certamente o acompanha. O discurso do louco é a demonstração de que

²⁰ A respeito dessa pensão que Stamatius diz ter morado, ficou-me uma dúvida: que espécie de pensão seria esta que abriga quatro pessoas dentro de um mesmo quarto? Como quem narra é um personagem em franco delírio, inferi que tal pensão pudesse ser, também, um hospital psiquiátrico. Dos quatro, falará Stamatius apenas de apenas dois: um pára-queda e outro, “muito sobre o psicopata” (HILST: 1991. p, 104) que trabalhava no almoxarifado de um hospital. Os demais componentes não serão mencionados. Por falta de mais indícios, considere não apropriado fazer essa menção no corpo do texto, mas sim nesta nota de pé de página.

algo sucumbiu: a escritura literária da loucura passa por esse mesmo processo: ela se manifesta enquanto um conjunto de signos fadados ao auto-malogro, fadados ao insucesso da comunicação. Ou seja: sua escritura é prenhe de morte.

E por que continuo a sujar meus papéis tentando projetar meu hálito, meus sons, no corpo das palavras? Que palavras devo dizer à Dona quando chegar? E se não for uma mulher e for um menino? Esguiozinho, dolente, maneiroso...A morte: uma bichinha triste, delgada. (HILST: 1991. p, 112)

Na *História da loucura*, Michel Foucault fará uma curiosa observação sobre a perda de força que a ideia da morte sofrerá a partir do século XV. Segundo ele, até a metade desse século, ou mesmo um pouco mais, “o tema da morte impera sozinho. O fim do homem, o fim dos tempos assume o rosto das pestes e das guerras. O que domina a existência humana é este fim e esta ordem à qual ninguém escapa” (FOUCAULT: 2005. p, 15). Mas Foucault dirá que, nos últimos anos desse século, a morte — enquanto uma ameaça subjetiva, ou nas suas próprias palavras “presença descarnada” — não estará mais sozinha, nem será tão imponente assim:

[...] o desatino da loucura substitui a morte e a seriedade que a acompanha. Da descoberta dessa necessidade, que fatalmente reduzia o homem a nada, passou-se à contemplação desdenhosa desse nada que é a própria existência. O medo diante desse limite absoluto da morte interioriza-se numa ironia contínua. [...] (FOUCAULT: 2005. p, 15-6)

Depois da morte, ou próximo dela, ou mesmo junto dela viria Deus? Na mentalidade ocidental, é a partir da morte que se passa a ter acesso direto e franco ao Inominado, a ter contato com Ele. Deus espera os mortos, ou o que sobrou deles, suas almas; é assim que imaginamos Deus no final das contas, como o redentor daqueles que sacrificaram suas vidas em prol de um projeto que referenda uma certa ordem. Se Karl projetava esse Deus a partir de uma antropomorfização, Stamatius encara-o, num exercício de busca, ridiculariza-o numa atitude de provocação, como se estivesse convidando-o a um confronto, a um debate que jamais acontecerá.

Vou me devotar ao silêncio. Vou esquecer que sou humano. Posso? Todos se engolem. Posso parar de engolir? Vou perguntando mas não espero respostas, quero continuar perguntando mas sabendo que não vou ouvir vozes, nem Daquele lá de cima que há muito viajou a caminho do Nada. Como será isso de não permitir mais lembranças, nem abraços, nem coitos, como será isso de morrer antes de estar morto? (HILST: 1991. p, 100).

Dentro de seu princípio de enfrentamento, a ausência de diálogo com Deus — e da própria não materialização Dele — faz com que Stamatius tente chegar ainda mais longe, ao se igualar ao Todo Poderoso tendo como premissa, pelo menos é o que parece, o seguinte jogo de palavras: se Deus é pai; o Pai pode ser deus. E quando digo “Pai” estou me referindo ao gesto de criação literária, como se Stamatius fosse o provedor de seu personagem mais importante, Karl. Todavia percebe que esse “deus-eu-pai” imaginado por Stamatius não consegue “furar” esse limite que seria a quebra da autonomia de Deus, mas a sua única alternativa possível é escrever, à exaustão, para tentar, sempre, essa talvez impossível ultrapassagem. Por maior que seja a provocação, Deus não se faz presente. Deus está além. Veja o excerto abaixo:

tô com vontadinha, benzinho.
é
num vai pará de escrevê não?
logo mais, Eulália.
lê pra mim, vá, é bonito? É coisa que faz bem pro sprito?
não, Eulália, é coisa porca.
ué, Tiu, tu não disse que ia pará com tudo isso?
só mais um pouquinho, depois só vou falar do pau-barbado de Deus.
fala um pouco do teu que é lindo...fala da minha aqui...põe o dedo. (HILST: 1991. p, 109-10)

Então, saio dos meios, da quentura, e de pau duro no meio na choça começo a gritar: sou Deus! sou Deus! Eulália ri: é mesmo bem, o de Deus deve ser assim. Eu digo: é assim mesmo, Eulália, é igualzinho sim. (HILST: 1991. p, 118)

Enlouquecer é destituir-se de qualquer regra, de qualquer modelo de organização convencional. Nossa racionalidade, quando sucumbe, ou seja, quando não encontramos mais respostas nas ciências, na história, ou em qualquer outro campo do conhecimento (será que de fato aquilo que chamamos *conhecimento* é mesmo conhecimento, é mesmo seguro?), apelamos para um Ser superior, maior que tudo, sabedor de qualquer coisa, provedor das mais impensadas criaturas e gestos. E o que ocorre quando não olhamos esse Ser com a reverência habitual, com a cerimônia devida? Algo me diz que a loucura é a instância mais perfeita para esse encontro maior com o *outro lado*. Vida após a morte? Não é bem isso. A morte fecha um ciclo. A loucura é a falência integral dos signos que pronunciam o mundo, signos, na maioria das vezes, úteis e que amedrontam, excluem, enganam, horrorizam, martirizam, anestesiavam etc. o homem. Vê-se longe desse controle, suspeito, é estar o mais próximo possível daquilo que não se nomeia com os signos que convencionalmente temos em mãos, com os signos legais. Daí ser

plenamente necessário o abandono daquilo que, desde o Iluminismo, passou a se chamar de racionalidade. Mergulhar na loucura é como entrar numa linguagem cujos signos, dentro de um grande dicionário, apresentam-se com seus significados totalmente modificados ou mesmo imprevisíveis, apesar do significante já ser conhecido. A linguagem da loucura reconstrói a sintaxe, a semântica e, fundamentalmente, a dicotômica relação imagem visual/imagem acústica. Por isso Stamatius dizer, sem nenhum medo ou constrangimento, “vou falar do pau-barbado de Deus”. Para nós parece assustador, herético, até. Mas para ele não, para Stamatius Deus é possível na instância de uma linguagem que se autodestrua, pois, é a partir dessa ação que a noção de limite passa a ser questionada, e o além-limite pode surgir.

O único contato direto que Stamatius terá, no que diz respeito a um ser Inominado, será com o Diabo. E esse contato, agora sim, terá os mesmos pontos de antropomorfização do Deus de Karl. O Diabo mais nos parece uma pessoa comum, carregada de recalques e infelicidades. Vejamos o diálogo que ocorre entre Ele e Stamatius:

Cadê a Eulália? Cansada de me esperar, comeu sozinha. Deitou-se. Risco os meus amigos da memória. Fico ali de pé, no meio da choça, olhando. E esqualido num canto vejo o demônio. Está nu. Tristinho. O pau mirrado. Eu digo M’Bata, uma fórmula mágica para que desapareça. Ele diz: não seja bobo, gosta de Blake? Muito, mas por favor desapareça. Ouça antes estes versos: “Escolha cada um sua morada / Sua mansão antiga e infinita. Uma só ordem, um só prazer, um só anseio, / Um flagelo, um peso, uma medida, / Um Rei, um Deus, uma só Lei”. [...] Quem é essa aí com cara de ganido? Tu achas que Eulália tem cara de ganido? Undoubtedly. Materializaste teu ganido diante da vida e é tão pungente que nasceu mulher. [...]

porque teu pau é mirrado assim?

desuso, meu caro.

não diga, sempre te associei a caralhos frementes.

não. Isso é Deus e o Lawrence. O D.H. Não o outro.

gosta dele, do Lawrence?

gosto muito das “Reflexões sobre a Morte de um Porco-Espinho”

e do resto?

Muito ingênuo, quase uma criança.

(HILST: 1991. p, 115-17)

A volta de Stamatius, após as vinte cartas, é, como se viu, carregada de delírio frenético; na verdade, não seria exagero dizer que tudo que narra o personagem escritor é fruto de seu mais absoluto delírio. Falando sobre o que vem a ser tal comportamento, Quinet afirma:

No que concerne a seu conteúdo, elas [*as ideias delirantes*] são predominantemente persecutórias, e os pacientes sentem que “eles” estão sempre atrás deles xingando-os,

denegrindo-os e querendo seu mal. O delírio de grandeza raramente vem sozinho, sendo acompanhado geralmente de ideias persecutórias. São frequentes as ideias de “transformação pessoal”: o paciente não é aquele por quem se toma; ele acredita que mudou de sexo, de idade; não é ele que está pensando e agindo etc. (QUINET: 2006. p, 86)

Mesmo não estando considerando o termo “paciente” como o mais apropriado para falar da escritura de Hilst — uma vez que aqui lidamos com personagens e não com pessoas —, é com base nessa consideração que podemos melhor justificar a tese que apresentei sobre a individualidade de Stamatius em relação a Karl. Vamos a ela.

Acredito que Karl e Stamatius foram personagens que, de fato, conviveram no mesmo contexto, foram colegas, até. Nesse primeiro momento, o da vida social, podemos suspeitar ou sugerir a seguinte ordem: ambos eram escritores (o que não quer dizer que ganhavam a vida escrevendo), tinham vida social ativa, trabalhavam etc. Mas entre ambos havia uma espécie de competição, em que Karl sempre procurava alguma forma de criticar e zombar do colega.

O fragmento que reproduzirei abaixo nos foi apresentado como uma espécie de memória de Stamatius, quando ele vislumbra o como poderia ser sua morte. Antes Dela, as seguintes imagens viriam:

E luzes, paisagens à minha frente: eu menino, o cachorro ao lado, o Pitt (alguém lá em casa gostava de um inglês com esse nome), o mar e os caranguejos na areia. Depois o internato. Eu subindo as escadas, o olho cheio d’água diante da porta de vidro. Minha mãe e as echarpes de seda. Os adeuses. O padre Valentino: vamos, vamos dê um sorriso pra tua mãe. Adeus, senhora. Eu diante do quadro negro: e daí, senhor Stamatius, o teorema acabou aí? Pois é, acabou. Acabou uma ova. E o bobalhão do Karl sempre às gargalhadas. Senhor Karl venha mostrar ao senhor Stamatius como se demonstra um teorema. (HILST: 1991. p, 110).

Mas essa conturbada e competitiva relação foi quebrada pelo surto de Stamatius. E, após se desfazer de tudo, decidiu morar nas ruas, como já foi dito. É agora que esses dois personagens se desfazem e Stamatius, que pretendia ser escritor num momento mais oportuno da vida — “Quando era amigo de Karl. Quando jogava pólo. Quando era rico. Quando ainda pensava que haveria tempo suficiente para escrever, quando fosse mais velho sim, escreveria...” (HILST: 1991. p, 113) —, vê-se com a autonomia e a coragem de mergulhar na escritura e de nadar no seu próprio caos.

Oportuno, nessa hora, o comentário de Quinet quando afirmou anteriormente que as ideias delirantes são, em sua maioria, persecutórias. Todo o texto de Stamatius trará esse ranço (que não chamarei aqui de sintoma, pois não estamos diante de um paciente na clínica, como dizem os psicanalistas, mas sim diante de um personagem de um texto ficcional) o qual, em sua grande maioria, será representado pelo “complexo de perdedor” que sempre ronda o pensamento de Stamatius. Veja:

Karl me dizendo: jamais te colocaria nos meus textos. Tu és exíguo, Tiu (e às gargalhadas), tu és uma semi-ótica, olha, e colocava a mão direita sobre o olho direito e fingia ler um texto, te olhamos (me olhava), e é como se só víssemos o teu lado esquerdo. E pensar que esse frescalhão do Karl anda lançando livros, encontrou editores! Aquele pervertido! Aquele dândi! (HILST: 1991. p, 106)

Dentro do delírio de Stamatius, Karl tem o reconhecimento de todos, edita livros, tem vida boa etc. Mas, quem nos garante que isso, de fato, ocorre? Quinet dirá também que, no delírio de grandeza, pensa-se que “alguém” nos persegue, nos xinga, nos agride, nos quer o mal. É assim que Stamatius vê o “amigo”, como um carrapato teimoso, sempre a sua espreita, esperando a hora para atacar:

Ponderava: Tiu, não tem essa não de ascese e abstração. Escritor não é santo, negão. O negócio é inventar escroteria, tesudices, xotas na mão, os caras querem ler um troço que os faça esquecer que são mortais e estrumo. Continua: Tiu, com a tua mania de infinitude quem é que vai te ler? Aposto que serei o primeiro da vitrina e tu lá nos confins da livraria. (HILST: 1991. p, 111)

Outra característica do delírio é a sensação de transformação pessoal. Segundo Quinet, é no delírio que se pensa e se imagina um outro ser, de outro sexo, com outra aparência etc. Antes do surto, Stamatius era belo, esguio e vestia-se como um executivo. Depois, descreve-se como um ser sem dentes, barrigudo, enrugado, velho e sujo. Stamatius é, portanto, uma abjeção ambulante. No fim da obra, anda nu pela praia, junto com sua companheira, Eulália: “Ninguém por aqui. Logo mais venderemos mariscos, ostras, cocos. Retomo meu oco. Mas dessa vez buscando nada. Só espiando. Espio e converso com bagos e trabucos. Só tenho esse corpo.” (HILST: 1991. p, 97).

7. De onde vem Eulália?

Falemos, agora, um pouco sobre Eulália. Segundo Stamatius, ela é sua companheira das ruas, um misto de esposa, prostituta, criada, filha, namorada etc. Onde Stamatius está presente, a figura dela também aparece. No cruzamento entre as leituras das Cartas e do texto de Stamatius, uma coisa me chamou a atenção: Karl sempre chama Stamatius de Tiu. Mesmo vocativo que Eulália usa quando se refere a Stamatius. Estou querendo dizer que, em seu delírio, o *escritor perdedor* pode ter resignificado o forte, inteligente e culto Karl (que sempre era melhor que ele) na figura da frágil, ignorante e inculta Eulália. Nesse novo arranjo, Stamatius tem toda a capacidade de ser superior a ela-ele; de descontar a indiferença que sofreu pelo “colega”, mas ele não procura humilhá-la ou mesmo sê-lhe um senhor vingador; ao contrário, é dócil e gentil com ela. Faço essa afirmação calcado em quatro outros argumentos.

Primeiro, igualmente a Karl, Eulália é fútil, seu prazer se resume, na maioria das vezes, ao sexo, não tem critério algum e, assim como o primeiro que lhe sugeria, sempre que podia, que escrevesse narrativas sacanas e superficiais, a segunda também chegou, em mais de uma vez, a lhe sugerir que escrevesse a história de sua vida, o que Stamatius considerava sem nenhuma densidade:

escreve de mim, da minha vida antes de eu te encontrar, da surra que o Zeca me deu, da doença que ele me passou, da minha mãe que morreu de dó do meu pai quando ele pôs o fígado inteirinho pra fora, do nenê queu perdi, do Brasil ué!

escrevo sim, Eulália, vou escrever da tua tabaca e do meu bastão.

(HILST: 1991. p, 09)

Segundo: há uma passagem que muito chama a atenção pelo fato de que Eulália e Karl se aproximam, na percepção de Stamatius, de forma extremamente similar, dando-nos a entender que as duas personagens são, na verdade uma só. Veja:

Eulália. Beijo-lhe os pequenos dedos, as unhas roídas, digo-lhe que sem ela a vida é uma flor esquisita, quem sabe uma flor de apenas uma pétala.

Isso não existe, Tiu.

E digo para mim mesmo: exígua, exígua a vida.

Karl me dizendo: jamais te colocaria nos meus textos. Tu és exíguo, Tiu [...]

(HILST: 1991. p, 106)

Note que, do mesmo jeito que Karl repreendia as tentativas “absurdas” de composição literária de Stamatius, Eulália o faz com a metáfora que ele criou para singularizá-la. “Isso não existe, Tiu”. Em essência, tanto uma quanto outra personagem veem com exíguas as composições escriturais de Stamatius. Prova disso é a pouca compreensão que Eulália terá ao final de cada conto escrito por ele. Após ler para Eulália a sequência dos contos *Horrível*, *Bestera*, *Sábado* e *Triste* seus comentários serão sempre, de algum modo, negativos ou superficiais. Claro que não serão opiniões intelectualizadas, mas sinceras impressões pessoais. Observe o que diz ela ao final de cada um dos contos: “Ai ai ai ai, Tiu, que coisa horrível, por que o homem fez isso?” (HILST: 1991. p, 79); “Tadinha da veia...mas ela se divertiu, né?” (HILST: 1991. p, 86); “Num entendi nada. cê num vai pará não, Tiu?” (HILST: 1991. p, 90) e “Não chora assim, Eulália. eu paro aqui. no oco das astúcias” (HILST: 1991. p, 92). No último conto, Eulália não fala, mas muito diz ao chorar pelo fim trágico do homem que morreu a pauladas com a conviência de todos porque, simplesmente, desrespeitou a lei.

Terceiro: esse novo argumento procura dialogar com a leitura que a Psicanálise faz sobre o caso da arte de Arthur Bispo do Rosário. Conhecido por sua gigantesca obra, feita quase totalmente com materiais inutilizáveis ou usados por desconhecidos, Bispo deixou um bom problema para que pensemos. A proposta dele é reconstruir, em miniatura, a representação de todos os objetos e pessoas do mundo; sua idéia é apresentá-los a Deus com o objetivo de, quando passasse para o *outro lado*, voltar ao mundo, onde seria, agora, o rei, o Salvador. Quem conhece a história de Bispo do Rosário sabe de sua obsessão pelo trabalho árduo da confecção de seus artefatos poéticos; sobre isso, dirá Quinet que “Não é por prazer, nem em busca de um suposto reconhecimento como artista que Bispo faz as peças que serão admiradas no mundo inteiro. É por obediência às vozes e pelas consequências que a desobediência acarretaria” (QUINET: 2006. p, 89). Ora, o personagem Stamatius também parece escrever incessantemente. Muitas serão as vezes em que Eulália lhe perguntará se ele não irá parar de escrever; o próprio Karl comentará com ironia (em uma de suas cartas) que foi por conta da fixação por escrever que Stamatius enlouqueceu; e praticamente, das imagens que formulamos de Stamatius, está ele sempre com um toco de lápis à mão, escrevendo. Parece mesmo que há uma voz que diz *Escreva. Você precisa dizer o que os outros não conseguem dizer. Vamos, Stamatius, não pare*. Curiosamente, a narrativa termina, após quatro momentos distintos — a saber: as vozes inicial e final de Stamatius

(incluindo seus contos e o capítulo *De outros ocos*), as cartas de Karl e o capítulo *Novos antropofágicos*, uma sequência de mini contos — com uma voz sem referência alguma. Não é parecida com a de Karl, nem tampouco com a de Stamatius. Parece, pelo menos é o que penso, que esta voz talvez seja a grande matriz de todo o discurso da obra. Talvez, até, uma voz de Deus, uma voz além-limite, uma voz estrangeira. Dirá, então, a tal voz:

Era telúrico e único. Sonhava. Sonhava Adeuses e sombras. Sonhava deuses. Era cruel porque desde sempre foi desesperado. Encontrou um homem anjo. Para que vivessem juntos, na Terra, para sempre, ele cortou-lhe as asas. O outro matou-se, mergulhando nas águas. Estou vivo até hoje. Estou velho. Às noites bebo muito e olho as estrelas. Muitas vezes, escrevo. Aí repenso aquele, o hálito de neve, a desesperança. Deito-me. Austero, sonho que semeio favas negras e asas sobre uma terra escura, às vezes madrepérola. (HILST: 1999. p, 139).

Seu desejo incontrolável pela escrita parece sempre ser incomodado, em sua narrativa, pelos personagens Karl e Eulália. Quando não é o primeiro, fazendo observações taxativas e mesquinhas sobre seus escritos, será a segunda dizendo que ele deve escrever sobre sua vida, seus medos, que deve escrever qualquer coisa, ou mesmo que deve parar de escrever. É como se Stamatius, de fato, precise dessa voz ao fundo para que possa aniquilar sua própria escritura, ele necessita escrever desesperadamente para ser possível que os dois fantasmas que lhe rondam a cabeça sumam. Stamatius precisa da escrita para destruir essa voz dupla ou mesmo única que lhe atormenta. Num outro plano de observação, “Schreber diz ser ‘um cadáver leproso que carrega um outro cadáver leproso’ e Bispo diz que ‘cada louco é guiado por um cadáver. O louco só fica bom quando se livra desse morto’” (QUINET: 2006. p, 90). Ao que parece, o morto que Stamatius carrega consigo muito parece ser o conjunto Karl/Eulália o qual, mesmo depois de se dissociar, demonstra ser uma tormenta que precisa ser, definitivamente, enterrada, silenciada.

Quarto, e último argumento. Falamos um pouco atrás que Stamatius engoliu Karl e se demitiu dele para iniciar a composição de sua escritura. Pois bem, essa noção será retomada no fim da narrativa, mas, antes, uma observação de Stamatius muito nos chama a atenção, ela funciona como uma espécie de delírio dentro do delírio, ou de revelação dentro de seu delírio. Veja:

Eulália não é real. Está ali na minha frente mas não é real. Move-se e ainda assim não existe. Talvez tenha alguma materialidade porque suspeito algumas vezes de lhe ouvir a fala. Neste instante lava os mariscos...e canta: “louco pelas ruas ele andava e o coitado chorava”... (HILST: 1991. p, 107).

É nesse instante que o fim se avizinha. Mas, que fim? As principais personagens Karl e Eulália irão desaparecer da narrativa de Stamatius, ou seja, irão ser engolidas por pelo próprio pai criador. Essa ação, de certo modo, já era esperada e demonstra que a necessidade de malogro da linguagem é necessária pois ela é totalmente incapaz de dizer o impossível. Por mais que Stamatius tente, através da profanação do seu delírio, chegar ao absurdo-âmago de sua loucura, vê que a linguagem, com que sua escritura se sustenta, não suporta esse dizer. “Vou engolindo Eulália. Vou me demitindo. E vou ficando muito mais sozinho. Restarão meus ossos. Devo polir meus ossos antes de sumir?” (HILST: 1991. p, 119).

*

Começamos a analisar a obra *Cartas de um Sedutor* porque falávamos da concepção de loucura de Arnold. Nela, vimos que seu ponto de partida é baseado em John Locke, filósofo inglês que parte da premissa de que nossas idéias, em sua maioria, nos dão a possibilidade de uma representação adequada do mundo. Se minhas idéias — ou seja, se meu repertório conceitual do mundo — falham, ao ponto de eu me tornar um incoerente dentro do mundo (isto é, *ideal insanity*) é porque estou muito próximo da loucura; ou, se minhas noções sobre a realidade caíram em fantasias absurdas (*notional insanity*) também devo ser classificado como louco.

Foi por isso que consideramos oportuna a inserção de *Cartas de um Sedutor* dentro desse conceito. Como vimos, Stamatius era um homem culto, inteligente e de idéias nem um pouco destoantes para com a realidade habitual das coisas. Note-se que, justamente dentro de sua *loucura da ideias e loucura nocional*, é possível perceber tamanha foi a reorganização por que passou seu aparelho cognitivo. A reconstrução do seu arsenal de conhecimentos não nos proporcionaria a riqueza de toda a trama textual. Ser certo de ideias e de noções, como Karl, não parece ser a melhor escolha, já que

estamos falando de alguém que busca ser escritor. Caberá a Stamatius, e a toda a sua alquimia neo-nocional, pôr tudo de ponta a cabeça e, definitivamente, não desejar a lucidez um só momento, e preferir o silêncio, a errância, a assimetria; preferir a perda sempre, mesmo que nela não haja respostas.

Eulália levanta-se e vai procurar mariscos e ostras. Moramos no fim da praia. A casa é de palha e barro. Atrás da casa o rio. Ouvimos a cada noite as vozes das águas. Prefiro isso, o não ser ninguém, a conviver com aqueles pulhas. Que nojo todos! (HILST: 1991. p, 99).

2º CAPÍTULO

II. História do conceito de loucura: Romantismo e Realismo.

Empédocles

Procuras a vida, procuras, e um fogo divino,
Vindo do fundo da terra, jorra e brilha em ti;
E tu, numa ânsia arrepiante, atiras-te para o
Fundo do Etna em flamas.

Assim, fundi no vinho as pérolas do excesso
Da rainha; pois ela o desejou!
Ó poeta, não tivesses tu imolado a tua
Riqueza na fermentação do cálix!

Para mim, porém, és santo como o poder
Da terra que te tomou, ó morto temerário!
E, se o amor não me impedisse, desejava
Seguir o herói até as profundezas.²¹

1. O século XIX: quando os nomes da loucura começam a fazer sentido.

Por que começar esta segunda etapa como um poema de Hölderlin? Antes de responder a essa pergunta, é necessário que façamos duas inevitáveis colocações: primeira, como já sabemos, os nomes da loucura — desde a Antiguidade até o século em que estamos, momentaneamente, dando atenção — pouco mudaram: mania, melancolia, delírio, tristeza, demência e paranóia são algumas das denominações que foram escolhidas e disseminadas ao longo dos séculos e que, carregadas de perspectivas, contradições e de insuficiências (em muitos casos), tentaram conhecer, determinar e, também, controlar a origem da loucura. Segundo: por conta dessa pouca variação, não iremos detalhar, como fizemos na etapa anterior, estudioso a estudioso a fim de perceber o fluxo de um percurso histórico. Ou seja: esse novo momento quer, muito mais, alinhar todas as concepções anteriores apresentadas — sejam elas etiológicas, nosológicas ou filosóficas — dentro de uma esfera só.

Quando terminei a primeira leitura do capítulo I de *Os nomes da loucura*, de Isaias Pessotti, um nome não citado pelo pesquisador brasileiro, dentre os de tantas classificações em torno da loucura, apareceu-me: Romantismo. Não demorou muito a perceber que minha inferência, de fato, fazia sentido; o próprio Pessotti dirá que, no

²¹ Este poema foi extraído de <http://www.triplov.com/poesia/Holderlin/Cinco-poemas/Empedocles.htm>, acessado em 25/02/2009. Neste mesmo site consta a versão do poema em alemão, cuja tradução foi feita por Luís Costa.

final do século XVIII e princípios do XIX “mania, melancolia e demência começam a ser vistas como produtos, também, de episódios afetivos ou contingências ambientais e sociais” (PESSOTTI: 1999. p, 53). O que fica claro é que a loucura passa a ser não apenas um caso clínico, mas também, de certo modo, um caso de convivência social. Os volumes de obras publicadas em torno da questão da loucura foram mostrando que ser louco não é somente estar fadado ao asilo dos manicômios; esses estudos, com níveis de detalhamento extremamente curiosos, provam que, em algum lugar, também nos perdemos dentro desse mesmo universo. É como se ela (a loucura) engolfasse o nosso próprio senso de entendimento e nos dissesse, com sua voz quase muda, carregada de rumorejo, que ainda não atingimos seu nível maior de compreensão.

A loucura sempre reclamou uma liberdade que, até o começo da Renascença, ainda existia, mesmo que consideremos que tenha havido gestos grosseiros aos loucos naquela época. Depois desse período, médicos e filósofos, entretanto, entenderam que libertar o louco de sua loucura era submetê-lo a uma intervenção necessária a que fosse possível devolver-lhe sua razão, seu conhecimento e seu discernimento que antes o ordenava e o fazia ser parte de uma sociedade. Isso durará quase duzentos anos. O começo do século XIX, por outro lado, assiste a uma espécie de balanço geral e não tardará — de forma tímida, lenta e progressiva, é bem verdade — a reconhecer que a loucura só respira dentro si mesma e só caminha pelas suas próprias pernas. Ou seja: os estudos e reflexões a respeito do tema aqui tratado — por mais que tenha sofrido grande silenciamento e, conseqüentemente, reclusão — demonstraram que a loucura esteve sempre livre dentro dela mesma. Por mais que se interne o louco, que o medicalize e que o faça “andar na linha”, sua dinâmica psicológica, e não física, o leva a um outro lugar. (Lembremo-nos, mais uma vez, de Marquês de Sade). Por isso, de forma contundente, Michel Foucault dirá, no início do capítulo *O círculo antropológico*, da *História da loucura* que:

Os próprios médicos experimentaram essa liberdade quando, comunicando-se pela primeira vez com o insensato no mundo misto das imagens corporais e dos mitos orgânicos, descobriram, comprometida em tantos mecanismo, a surda presença da falta: paixão, desregramento, ociosidade, vida apazível das cidades, leituras ávidas, cumplicidade da imaginação, sensibilidade ao mesmo tempo demasiado ansiosa de excitações e demasiado inquieta consigo mesma, outros tantos jogos perigosos da liberdade, onde a razão se arrisca na loucura, como por vontade própria. (FOUCAULT: 2005. p, 506)

O século XIX, portanto, é um momento de risco, de grandes mudanças. E, sem adiantar mais nada, voltemos ao poema de Hölderlin.

Começamos pelo título: Empédocles. Segundo uma das versões da lenda, conta-se que o filósofo tenha se atirado ao fundo do vulcão Etna num gesto de suicídio. O poema é dedicado a este sábio que, num momento de sua vida, decide enfrentar a morte da maneira mais braçal e avassaladora possível: antecipando-se a ela. Sabe-se também que Empédocles, por ser um homem extremamente sábio e culto, vê-se como um deus; por conta disso, justifica-se o porquê de seu gesto: atirar-se em direção ao fundo do vulcão foi também uma tentativa de atingir esse grau de divindade maior. “Procuras a vida, procuras, e um fogo divino, / Vindo do fundo da terra, jorra e brilha em ti”, assim temos os dois primeiros versos. Percebamos o peso que o poema assume ao repetir o *procuras* pela segunda vez. Principalmente, temos o vazio que se apresenta imponente e devastador, procurar o que não existe, procurar um fogo vindo do fundo da terra, procurar essa “nervura inaugural”, como bem disse o personagem Tadeu em *Tu não te moves de ti* não parece ser algo nenhum pouco tranquilo, viver *à procura* é, de certo modo, viver às cegas. “E tu, numa ânsia arrepiante, atiras-te para o / Fundo do Etna em flamas”: só quem parece ver o suicídio como algo possível e necessário é ele, Empédocles cuja razão, provavelmente, tenha sucumbido frente ao misterioso que é a própria possibilidade de ser maior que a vida, diante da iminência de “desmontar” as composições metafísicas que governam nosso entendimento do universo e das coisas. (Caso um médico alienista do século XVIII tivesse lido esse poema de Hölderlin, provavelmente teria visto mais uma forma de classificações para a loucura, “ânsia arrepiante”. Mas, como bem disse Foucault, o mergulho médico no mundo da insensatez não trouxe aos estudiosos da loucura a tranquilidade da certeza). A segunda estrofe do poema é marcada pela presença de um eu-lírico especial, pois a primeira palavra que diz é “assim”, que nos aponta para um “dessa forma”, o qual remete a uma idéia de comparação, o que pode nos dar a entender que ele também quererá ir ao encontro da morte definitiva. Numa espécie de jogo de alquimia, o eu-lírico parece manipular uma fórmula perigosa de embriaguez cujo resultado, como sabemos, é uma momentânea falta de harmonia com aquilo que se designa racional: “Fundi no vinho as pérolas do excesso / Da rainha; pois ela o desejou”. Mas há um tom de repreensão por parte do eu-lírico, note o que afirmam os dois últimos versos dessa estrofe, como que nos dizendo que não é pela embriaguez que se chega ao outro lado, ao lado escabroso da

morte: “Ó poeta, não tivesses tu imolado a tua / Riqueza na fermentação do cálix!”, percebamos o tom de lamento dessa voz lírica; como que nos dizendo que a loucura não é um acontecimento artificial, mas pleno e pesadamente trágico. A terceira e última estrofe traz um recuo: “E, se o amor não me impedisse, desejava / Seguir o herói até as profundezas”. O amor, então, sustenta a impossibilidade de se caminhar para a morte. O eu-lírico parece nos dizer que não será através do vinho, nem do amor que se alcançará o mesmo destino de Empédocles; há, apenas, a admiração pelo difícil gesto feito e o desejo contido de morte. Mas poderíamos enxergar o poema guiados pela idéia do abandono dos deuses. Aliás, o trabalho de releitura que Hölderlin faz da Grécia Antiga nos serve também para que seja possível dar essa notícia de que não podemos mais contar o Deus, senão através do sonho ou da loucura; daí o mergulho de Empédocles no Etna. Esse poema, por outro lado, não nos fala incisivamente sobre a loucura, mesmo que muito saibamos que Hölderlin tenha enlouquecido num momento importante de sua atividade literária e que tenha passado as últimas décadas de sua vida numa quase total esquizofrenia.

*

O início desta segunda etapa começou com o poema de Hölderlin, e Hölderlin está ligado diretamente ao Romantismo alemão, ou seja, ao berço do pensamento oitocentista. Nossa proposta agora é passar rapidamente por esse importante momento histórico e ver até que ponto a relação Loucura / Romantismo pode nos ajudar nesta pesquisa.

*

Qualquer livro que discuta a história do Romantismo terá que fazer alusão, em um determinado momento, ao mal-do-século e a toda a sua carga ideológica que determinou, também, uma parte significativa da popularidade que Romantismo alcançou. Depois da publicação de *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774) não só a Europa não será mais a mesma, como também o mundo ocidental não sustentará mais os discursos de equilíbrio racional para tudo, uma vez que, desde o Iluminismo, o homem vem se guiando por uma ideia de controle, bom senso, cuidado, obediência etc. Parece que o enredo de Goethe oficializou os “sentimentos negativos” tal fossem, agora,

vistos como nobres. Melancolia, depressão, demência, gestos suicidas, dentre outros, não são mais, apenas, comportamentos típicos de quem enlouquece, são também estados d'alma de quem sofre de amor, de paixão ou de desprezo. Na carta de 27 de outubro, Werther dirá:

Quantas vezes tenho vontade de rasgar o peito e estourar o crânio vendo que somos tão pouca coisa uns para os outros! Ah! o que trago em mim de amor, - alegria, calor e embriaguez só de mim depende, não me poderá ser dado por outrem; e, o coração transbordando de felicidade, não poderei fazer feliz esse outrem, se Ele permanece frio e sem força diante de mim (GOETHE: s/d. p, 23).

Ou seja: a loucura estabelecerá, como o Romantismo, vínculos tão fortes ao ponto de se desejar, por parte de escritores, artistas em geral e leitores, a loucura enquanto ideal necessário para um encontro com a criatividade artística ou a felicidade individual. Essa concepção pôde ser vista por toda a Europa logo que o romance epistolar de Goethe ganhou popularidade: por que os índices de suicídio foram tão acintosos e fora do normal? Como bem disse Pessotti, a loucura, nessa época, responde também por ser um “episódio afetivo”, daí a identificação profunda que os leitores tiveram com a obra de estréia do Romantismo no mundo ocidental. A reação do público também nos deixa inferir que essa necessidade de estapolação, violação e de ultrapassagem do limite da vida já vinha requerendo voz há tempos. O suicídio de Werther muito mais funciona como uma gota d'água dentro de um processo que, cedo ou tarde, descambaria para uma realidade inevitável.

É bem provável que os quase dois séculos de reclusão da loucura tenham, em parte, desencadeado todo o fluxo dessa crise existencial maior. Isso, não apenas porque os loucos e a loucura foram encerrados em hospitais e/ou cadeias, mas fundamentalmente porque esse longo período de quase duzentos anos, através de um curioso aparelho discursivo de silenciamento, reprimiu e sufocou a imaginação, os sentimentos mais indizíveis, os desejos inalcançáveis, dentre outros. Assim, o Romantismo vê, na loucura, uma chave de acesso a esses estágios mais desconhecidos e, de certo modo, mais desejados da alma.

Dessa forma, como seu espírito genuinamente subversivo, a poesia foi o gênero que mais abrigou e deu voz a essa clausura já tão sufocada. Uma das justificativas para essa relação pode ser conferida a partir das palavras de Foucault:

Aquilo que há de próprio à linguagem da loucura na poesia romântica é que ela é a linguagem do fim último e do recomeçar absoluto: fim do homem que mergulha na noite e descoberta, ao fim dessa noite, de uma luz que é a das coisas em seu primeiro começo. (FOUCAULT: 2005. p, 510).

A “linguagem do fim último e do começar absoluto” talvez seja o binômio mais apropriado quando se procura falar sobre a proposta poética do Romantismo. Ao mesmo tempo, essa linguagem será carregada de um grande retorno, mas não aquele retorno épico e arrebatador das odisséias, e sim, um retorno lírico carregado de fulguração trágica. As imagens escatológicas que permeiam os poemas e as telas românticas passam a ser uma via de acesso a esse mundo que volta a ser manifesto através da arte, mundo simbólico que, durante a Idade Média, teve seu espaço e sua relevância no imaginário dos homens. Aqueles homens, mesmo de certo modo “rudes” (para o olhar de hoje), também sofriam de amor, de medo da morte, de ânsia por conhecer o universo e Deus, também sonhavam sonhos estranhos e intraduzíveis. Esse homem, enfim, retorna no Romantismo, mas é um homem diferente, é um ser originalmente trágico. No poema de Hölderlin, note que há duas formas de tragédia: a do suicídio e a do amor. O eu-lírico, amarrado a esse sentimento maior, não vai em direção à morte, mas permanece dentro do seu próprio desespero. Amar não é sinônimo de equilíbrio ou de paz interior, é sinônimo de derrocada, de mergulho ao “fundo do poço”. Institucionalmente, sempre nos foi passada a ideia de que o gesto de amar o outro é algo necessário e vital aos seres humanos. Mas veja o quanto é difícil manter essa premissa, mesmo hoje em pleno século XXI. Se o amor bucólico e pastoril dos arcades significou o triunfo da razão iluminista, o amor trágico e miserável do Romantismo representa, agora, o fim de um discurso artificial e pretensamente superior. Por isso, de maneira muito reveladora, Foucault dirá:

Para além do longo silêncio clássico, a loucura reencontra assim sua linguagem. Mas uma linguagem com significações bem diferentes; ela esqueceu os velhos discursos trágicos da Renascença onde se falava do dilaceramento do mundo, do fim dos tempos, do homem devorado pela animalidade. Ela renasce, essa linguagem da loucura, mas como uma explosão lírica: descoberta de que no homem o interior é também o exterior, de que o ponto extremo da subjetividade se identifica com o fascínio imediato do objeto, de que todo fim

está voltado à obstinação do retorno. Linguagem na qual não mais transparecem as figuras invisíveis do mundo, mas as verdades secretas do homem. (FOUCAULT: 2005. p, 511).

Na Europa, não serão poucos os bons poetas românticos que darão potência estética a esse novo momento: William Blake, William Cowper, Coleridge, Wordsworth, Byron, Schegel, Novalis, Hölderlin dentre outros entenderão que essa linguagem carregada de explosão lírica não advém apenas de esforço e boa vontade, eles entenderam que era necessário, sim, um avanço ao outro lado, ao perigo da morte, ao limite da loucura total e sem volta para que, só assim, fosse possível escrever a poesia que queriam, fosse possível atingir as zonas mais profundas do pensamento, onde a elaboração sintático-semântica ainda não consegue impor seu espírito de ordem, uma linguagem que derivasse desse estágio pré-verbal. Em um artigo de 1970, intitulado *Loucura, Literatura, Sociedade*, Foucault muito nos elucidava neste momento:

A loucura é, de algum modo, uma linguagem que se mantém na vertical, e que não é mais a fala transmissível, tendo perdido todo o valor de moeda de troca, seja porque a fala perdeu todo o valor e não é desejada por ninguém, seja porque se hesita em servir-se dela como de uma moeda, como se um valor excessivo lhe tivesse sido atribuído. Mas, no fim das contas, os dois extremos se encontram. Essa escrita não circulatória, essa escrita que se mantém de pé é justamente uma equivalente da loucura. É normal que os escritores encontrem seu duplo no louco ou em um fantasma (FOUCAULT: 2006, A. p, 243).

Dos poetas europeus citados anteriormente, alguns, de fato enlouqueceram, como William Cowper e Hölderlin; entretanto, não foi depois que a doença lhes causou tantos danos que vieram a escrever seus melhores poemas. Na maioria das vezes, a doença trouxe ao poetas românticos, de fato, tormenta, dor, depressão e uma baixa, tanto qualitativa, como quantitativa de suas produções literárias. O que estou querendo dizer, na verdade, é que existe uma diferença fundamental entre loucura e doença mental. E essa diferença ainda se torna mais acentuada quando inserimos a atividade simbólica entre essas duas noções. Uma pessoa comum que enlouquece passa a conviver com um drama extremamente pessoal, assim como qualquer outro que venha a enlouquecer; entretanto, quando um artista enlouquece, uma via de escape passa a se fazer presente: através dos pincéis, dos materiais ou da pena, seu mundo paralelo mostra-se de maneira bem particular; entretanto, isso não quer dizer que essa nova obra, agora “alienada”, apresente uma contundência maior que a produção anterior. Hölderlin terminou a vida

esquizofrênico, Heinrich von Kleist acabou a vida com um pacto de suicídio; Clemans Bretano foi tomado por uma melancolia e depressão religiosa de extrema proporção, como a de Cowper. Poucos foram os poetas, segundo Charles Rosen, autor de *Poetas românticos, críticos e outros loucos*, que produziram obras de extrema complexidade dentro de asilos ou hospitais psiquiátricos, com Christopher Smart e John Clare. Acreditar nessa não tão provável possibilidade, logo, seria simplificar um difícil problema: estaríamos dizendo que a loucura tonifica a genialidade do artista, ou que, mais grosseiramente, subentenderíamos que dentro de cada louco há um gênio. Apolônio de Almeida Prado Hilst, pai de Hilda Hilst, era escritor. Depois de diagnosticada a esquizofrenia paranoide, não foi mais possível manter o mesmo ritmo de trabalho que antes era bem mais produtivo. E o interessante desse fato é que a própria Hilda Hilst, enquanto uma atenta leitora dos escritos do pai, deu-se conta disso, ou seja, a loucura, no caso de Apolônio Hilst, não trouxe uma possibilidade de renovação ou potencialização de sua escritura. Não é que, seguindo a metáfora de Foucault, essa linguagem de Apolônio Hilst tenha perdido o seu valor de moeda de troca; na verdade, ela não perdeu seu valor de moeda, perdeu sim seu valor de representatividade total.

Como exemplo, observemos o fragmento de uma carta que o poeta inglês William Cowper escreveu a sua prima Lady Hesketh em 1786:

Dentro de pouco mais de uma semana fará treze anos que esta doença se apoderou de mim (...). De vez em quando me sinto muito infeliz, mas essa aflição se torna cada vez menos frequente e, creio, menos violenta. Acho que escrever, especialmente poesia, é o melhor remédio. (...) Assim que me tornei apto para a ação, comecei carpintaria, fiz armários, caixas, tamboretas. Cansei ao cabo de uns doze meses e me dediquei a fazer gaiolas. (APUD ROSEN: 2004. p, 128)

Segundo o crítico Charles Rosen, nesse momento de sua vida, Cowper já não escrevia seus poemas beirando a loucura, pois ele já estava inteiramente dentro dela. Pelo pequeno fragmento que vimos acima, escrever poesia é agora um ato terapêutico comparado ao de fabricar gaiolas. Por outro lado, é inegável a necessidade da escrita, a permanência da palavra. Esse é um dado relevante.

O Romantismo, de fato, retomou o espírito de positividade que a loucura, num período bem anterior, como vimos, desfrutava. Mas trouxe problemas ao tentar ligar loucura e

escritura literária de forma simples e acrítica. No auge do Romantismo, a loucura era vista como uma necessidade entre os poetas, daí muitos procurarem, além do álcool, drogas para simular estágios temporários de não-razão, de insanidade. De maneira paradoxal, muitos românticos viam a loucura como algo saudável e necessário à própria afirmação enquanto poeta. Charles Rosen dirá:

Seria cruel dizer que a loucura, sempre motivo de profunda angústia, virou moda entre 1750 e 1850, mas há um grão de verdade nessa afirmação. Nessa época, a loucura tornou-se não apenas uma incapacidade mental; não era só um retraimento em face da angústia da vida cotidiana, e um protesto contra as condições sociais intoleráveis ou contra uma debilitadora filosofia racional. Ganhou uma nova carga ideológica: a loucura era uma fonte de energia criativa. (ROSEN: 2004. p, 132)

Foi assim que uma parte do Romantismo se relacionou com a loucura, como se ela fosse uma obrigatoriedade. De fato, o momento histórico que abrigou esses artistas pedia urgência num contato mais íntimo com o ser-escritor de cada um e, por conta disso, muito empenho houve para que fosse possível tocar essas estruturas obscuras do pensamento que precedem à fala organizada, ou que talvez precedam aos primeiros brotos de pensamento. Por isso muito penso agora no homem primitivo, no homem que ainda não era munido de linguagem e que, mesmo assim, organizava sua vida a seu modo. Um dia, esse mesmo homem adquiriu a linguagem e, a reboque, os conceitos de lei, ordem, hierarquia, beleza, feiúra etc. Mas creio que esse homem primitivo em que “zero-linguagem” o habitava ainda existe em cada um de nós. Esse “zero-linguagem” vem antes do antes, esse “zero-linguagem”, suspeito, é o que chamamos loucura.

Clarice Lispector, no romance *Um sopro de vida (pulsações)*, discutirá a questão da origem de sua escritura numa espécie de capítulo sem nome. O romance é dividido em três momentos: *O sonho acordado é que é a realidade*; *Como tornar tudo um sonho acordado?* e *Livro de Ângela*; mas o começo dele não é demarcado por título algum. A escritura se inscreve e diz-se: “ISTO NÃO É UM LAMENTO, é um grito de ave de rapina. Irisada e intranquila. O beijo no rosto morto” (LISPECTOR: 1999. p, 13). Por outro lado, o mais interessante — no que concerne à discussão maior desta pesquisa — ocorre quando a voz da escritura, quando tenta dizer o que acontece quando um texto é gerado, diz:

O pré-pensamento é em preto e branco. O pensamento com palavras tem cores outras. O pré-pensamento é o pré-instante. O pré-pensamento é o passado imediato do instante. Pensar é a concretização, materialização do que se pré-pensou. Na verdade, o pré-pensar é que nos guia, pois está intimamente ligado à minha muda inconsciência. O pré-pensar não é racional. É quase virgem. (LISPECTOR: 1999. p, 19).

Aliás, será um mistério, durante um bom tempo, descobrir o que há antes do antes do pensamento. Minto, ainda há esse mistério. Se descobrir o que existe nessa zona (que não seria adequado aqui chamar intermediária, pois mais me parece que estamos falando de um espaço de pré-começo, portanto de um espaço zero, espaço neutro) não é tão fácil assim, será uma obstinação desses poetas do século XIX e também do XX — pois não nos esqueçamos dos Surrealistas e da proposta de “escrita automática” — fazer ativar essa zona, fazê-la falar por conta própria. Ou seja, o EU do Romantismo não se resumia apenas ao sentimento de ausência, mas também, e principalmente, esse EU procura sua própria impossibilidade. A escritura romântica é uma escritura do impossível, do falhado, do que sucumbe sempre, mas que continua sua tessitura em busca desse NADA.

Monique Plaza, teórica francesa e autora do interessante livro *A escrita e a loucura*, publicado originalmente em 1986, apresenta-nos uma interessante visão a respeito dessa curiosa questão. Dirá ela:

A loucura pode penetrar na escrita sem suscitar a rejeição do leitor, quando é posta à distância, aclimatada. Um autor tem duas possibilidades para produzir um texto sobre a loucura que não seja julgado louco: pode testemunhar a sua própria loucura, dar conta, de forma crítica, das divagações e dos prazeres que ela lhe trouxe, ou construir uma ficção literária onde a aventura da loucura se instala e se desenrola. (PLAZA: 1989. p, 113).

Segundo a teórica francesa, o primeiro tipo de escrita — a que ela chama de *testemunho* — tem o lado positivo de seduzir o leitor praticamente de imediato, pois, movido por incontida curiosidade, ele deseja ver como foi o horror por que passou tal escritor. Por outro lado, o leitor sente uma incompatibilidade com o que vê, uma vez que aquilo que os signos falam não tem nada a ver com a sua realidade. Essa escrita, de certo modo, é demasiado pessoal. Por isso Plaza dirá que essa “escrita-testemunho” funciona muito mais como um gesto de auto-afirmação, no qual ainda há resquícios flagrantes do momento de crise em que se viu inserido o escritor. Essa obra repercute um abismo

textual no que diz respeito à recepção, pois o leitor não encontra equivalentes com o discurso estrangeiro do pensamento alheio.

O segundo tipo de escrita, a literária, também é capaz de instigar o leitor, mas com a diferença de lhe oferecer — por conta de um conjunto de estratégias formais de composição literária — não o mundo real da loucura, mas uma simulação dele (precária, faltante, falhada, é bem verdade; mas literária) cujo resultado pode implicar a possibilidade de aproximação com o mundo do leitor e da possível eclosão de problemas no que diz respeito à escritura literária (numa perspectiva metalingüística) e às questões humanas mais desconfortantes (numa perspectiva existencial).

Voltando à “escrita-testemunho”, escrever para se reabilitar, ou para demonstrar aos outros que ficou lúcido é algo que demonstra, para Plaza, uma dimensão de pacto social nem sempre próprio da escrita literária. Pois, de algum modo, essa escrita pós-traumática demonstra assumir um compromisso com a “verdade” do delírio, com os confins da loucura; ou seja, demonstra um compromisso que a literatura, quase sempre, teima em não querer assumir. A literatura não se compromete com nada, nem com ninguém. Ela simplesmente acontece. Depois, nada mais, ele foge como éter. Aí, é preciso que voltemos a tomar contato com ela, que aceitemos mais uma vez a sua fruição para que seja possível seu novo acontecimento, que provavelmente será diferente do anterior.

Numa crítica mais detalhada à “escrita-testemunho”, dirá Plaza:

O autor saído dos abismos desenha um retrato de si próprio, dos outros, da sua loucura, do mundo, conforme com os códigos da racionalidade. Sintaxe, ortografia, princípios da contradição e da dúvida, ordem da causalidade...permitem-lhe tornar o seu texto inteligível, e assumir uma forma de relação simbólica com o mundo, captada e aceita pelos outros. (PLAZA: 1989. p, 116).

A grande questão dessa “escrita-testemunho” é que ela traz o olhar do louco sobre a loucura, mas sob certo distanciamento. Numa espécie de revisão do que se passou consigo, o autor trilha, cronologicamente, as etapas de seu delírio e de suas crises mais latentes. O resultado desse gesto é a presença de uma espécie de crivo analítico-racional antes ou durante o processo de escrita; aí, não se tem mais um *testemunho* da loucura,

mas a *expressão* dela. Este, talvez, tenha sido o principal entrave que aqueles autores que enlouqueceram no Romantismo tentaram, em vão, resolver.

Outro detalhe convém retomar, vamos a ele. No primeiro capítulo desta dissertação citamos o texto *A morte do autor*, de Roland Barthes. Nele, lembremo-nos, Barthes diz que “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BRATHES: 2004. p, 57). A escrita produzida pelo louco que se diz ou tenta se afirmar curado não mata o autor, mas reitera sua vivacidade a todo momento, uma vez que, de maneira quase automática, tentamos estabelecer as pontes entre a razão e não-razão, entre o autor lúcido e o autor louco. Entretanto, o texto que procura se aproximar da loucura através dos instrumentos literários — por conta de sua inevitável precariedade — se dá conta de que “é a linguagem que fala, não o autor” (BRATHES: 2004. p, 59), acrescentará o teórico francês um pouco mais adiante. Essa escritura, em luto constante, afirma a expropriação do EU criador; em seu lugar, a linguagem derrama-se sem nenhum grau de censura.

Diferentemente dessa “escrita-testemunho”, o Romantismo promoveu grandes autores, ao largo do mundo, que entenderam de fato a proposta estética cujo objetivo foi relacionar escritura e loucura (escritura e limite; ou melhor: escritura e a possibilidade de ultrapassagem desse limite), mas não a loucura real, não a doença.

No mesmo artigo aqui já citado — *Loucura, literatura, sociedade* —, Foucault dirá algo sobre Hölderlin que, num mesmo instante, soará como contradição: “A poesia do final de sua vida é precisamente, para nós, a que mais se aproxima da essência da poesia moderna” (FOUCAULT: 2006, A. p, 238). Sabemos que Hölderlin passou os últimos anos de sua vida praticamente esquizofrênico; por que, então, Foucault põe em relevância essa etapa de sua produção artística? Inicialmente, é necessário revelar o que, antes desse fragmento, disse o filósofo francês. Foucault fala, na verdade, sobre Sade nesse momento do artigo e, segundo ele, “como Sade redigiu sua obra na prisão e, além disso, fundou-a sobre uma necessidade interior, ele é o fundador da literatura moderna” (FOUCAULT: 2006, A. p, 237). O filósofo francês afirma ainda que, mesmo sendo Sade um autor do século XVIII, sua obra tem repercussão especial muito mais no

século XIX; para Foucault, sua obra só foi possível porque existiu um sistema de perseguição e exclusão; sem essa atmosfera, efeito algum teria tido sua escritura. É aqui que há o grande parentesco entre as obras de Sade e a loucura: “O fato de em uma época de transição, entre os séculos XVIII e XIX, uma literatura tenha podido nascer ou ressuscitar no interior do que ela fora excluída mostra, em minha opinião, haver ali alguma coisa de eminentemente fundamental” (FOUCAULT: 2006, A. p, 238). Ou seja, a afirmação inicial de Foucault, no fundo, teve em vista uma tentativa de demarcação histórica e uma espécie de sinalização antropológica daquilo que ele chamou de (re)instauração de um tipo de literatura que, durante um bom tempo, esteve sufocada pelos instrumentos sociais, políticos e policiais de silenciamento. Vista por esse ângulo, a afirmação inicial de Foucault ganha novo contorno: diferentemente do ponto de vista de Monique Plaza, Foucault vê uma inegável positividade nos poemas do final da vida de Hölderlin. É como se ele quisesse nos dizer que Hölderlin foi, incontestavelmente, uma grande poeta; mas o Hölderlin poeta-e-lúcido foi menos importante, para os rumos da historiografia literária moderna, do que o Hölderlin louco-e-poeta no que concerne a essa questão. Depois de surtar definitivamente, o poeta alemão continuou sendo poeta, só que, do mesmo modo que Sade, sua literatura agora tinha como fonte os confins do escuro e assustador mundo da loucura, o mundo proibido e enclausurado da loucura. Mundo este que tentarão apagar, mas que a força da escritura não permitirá um só momento.

Um terceiro ponto pode nos ajudar a compreender melhor a afirmação de Foucault: a grande questão da modernidade, como sabemos, refere-se ao trabalho formal com os quais os artistas tanto insistiram. Um poema sem pontuação, sem rima ou métrica, sem respeito à ordem direta do discurso, sem lógica, enfim, sem o amparo da tradição foi, de maneira fundamental, o que movimentou as maiores discussões no auge do Modernismo. É aqui que insiro a afirmação de Foucault: quando “disse o que disse” sobre Hölderlin, penso que o filósofo francês tenha justamente posto em relevância aquilo que mais seria cobrado pela tradição: uma forma, um modelo, um norte. Os poemas de Hölderlin, de modo algum, na época em que foram escritos, podem ser classificados como modelares.

Um interessante acréscimo acerca da afirmação aparentemente contraditória de Foucault está num detalhe linguístico: veja que ele diz que a poesia da fase em que Hölderlin

enlouqueceu é “a que mais se aproxima da essência da poesia moderna”. O que isso nos quer dizer mais precisamente? Talvez, queira nos dizer que o jeito como Hölderlin teve contato com essa escritura já apresentava, intuitivamente, alternativas para aquilo que a modernidade tanto procuraria: originalidade criativa. E onde estaria a essência da poesia moderna? A pintura surrealista e expressionista — fortemente dialogadas com os estudos de Sigmund Freud —, a escrita automática — e todas as suas escolhas nada convencionais quanto às novas disposições sintáticas, semânticas e formais —, os fluxos do inconsciente, enfim, os diálogos entre a arte e a psique foram decisivos para os rumos da literatura modernista. Aí está o valor da poesia agressiva, subversiva e teimosa de Hölderlin. Anteriormente, disse Foucault que cada escritor se vê reconhecido em um duplo, que seria uma espécie de fantasma ou mesmo de um louco. Pois bem, vejamos como as coisas se encaixam: ver-se reconhecido num louco não quer dizer ser louco, quer dizer converter-se num louco. Ou seja: “poder-se-ia dizer que, no momento em que o escritor escreve, o que ele conta, o que ele produz no próprio ato de escrever não é outra coisa senão a loucura” (FOUCAULT: 2006, A. p, 243). É uma espécie de conversão o que se passa com o escritor nessa hora escura e sombria em que a escritura se deixa acontecer. Para Foucault, Hölderlin conseguiu as duas coisas: deixar seu duplo — o seu lado louco — falar (isso, antes de surtar definitivamente), e também manter sua escrita falando sozinha, inscrevendo-se como que voluntariamente, com todo o seu poder de derrisão, de falha, de fratura, de impossibilidade, de errância. Agora, não era o homem Hölderlin louco que falava, mas a escritura em branco-e-preto, em estado não racional, como disse Clarice Lispector, que se apresentava ao leitor.

De uma forma diferente do que aconteceu na Europa, o Romantismo brasileiro não teve tanto tempo de conhecer as relações entre loucura e arte mais profundamente²². Aliás, o Brasil não teve o contato histórico pelo qual o velho mundo passou: a ausência da Idade Média e do Século das Luzes (tal qual o foi na Europa), de certo modo, fez com que a formação estética de nossos poetas e prosadores oitocentistas seguisse o rumo de outras questões, muito mais voltadas à realidade que nos era própria. Assim, o projeto romântico que vigorou no Brasil deu atenção a questões que, muito provavelmente, nos

²² Embora seja sabido que Fagundes Varela tenha morrido louco, não há uma relação tão sobressalente entre sua loucura e sua escritura — pelo menos é o que deixa transparecer sua poética. Fica, logo, em aberto aos futuros pesquisadores essa possibilidade de investigação. Também é sabido que, nas prosas de José de Alencar, vários de seus personagens tenham se encontrado com a loucura. Contudo, vendo que não seria esse o foco deste trabalho, resolvi não abrir esse rico arsenal de novas possibilidades. Deixo-o, novamente, para um futuro pesquisador.

eram mais urgentes, como a busca por um espírito nacionalista, a retomada histórica do processo de colonização, a revitalização de algumas tradições populares, as questões escravagistas etc. Como se vê, o artista brasileiro do início século do século XIX não teve tempo para um diálogo mais franco com a proposta romântica do mundo europeu. Isso não quer dizer, por outro lado, que Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Sousândrade, Castro Alves, Fagundes Varela, Casimiro de Abreu, por exemplo, não conheceram, nem se influenciaram por Goethe, Lord Byron, Schiller dentre outros. Essa influência houve, e de forma inevitável. Mas o que se discutia na França, Alemanha ou Inglaterra, para citar apenas esses países, chegava ao Brasil com diferentes refratações. O projeto estético do Romantismo, por onde passou, sofreu adaptações, sem sombra de dúvidas, necessárias: ajustes temáticos, ideológicos e até políticos. Assim, em Portugal não iremos ter as mesmas bases de tal projeto que por aqui se fincaram, por exemplo.

De maneira mais incisiva, Alfredo Bosi dirá:

O Brasil, egresso do puro colonialismo, mantém as colunas do poder agrário: o latifúndio, o escravismo, a economia de exportação. E segue a rota da monarquia conservadora após um breve surto de erupções republicanas, amiudadas durante a Regência.

Carente do binômio urbano indústria-operário durante quase todo o século XIX, a sociedade brasileira contou, para a formação de sua inteligência, com os filhos de famílias abastadas do campo, que iam receber instrução jurídica (raramente, médica) em São Paulo, Recife e Rio [...], ou com filhos de comerciantes luso-brasileiros e de profissionais liberais que definiam, *grosso modo*, a alta classe média do país [...]

(BOSI: 1994. p, 92)

Mesmo que tenhamos poucas notícias de que poetas ou romancistas brasileiros tenham vindo a enlouquecer nessa época, não podemos nos esquecer de que a relação *arte X loucura* não pressupõe a existência do artista louco, mas a possibilidade de uma aproximação entre *loucura X escritura literária*, uma relação que põe em falso a noção de limite, de ordem, de mundo em que o homem, normalmente, é o centro. É nessa toada que podemos comentar o trabalho em prosa de *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo. Não podemos desconsiderar que a narrativa dos senhores embriagados não seja algo totalmente profanador. É um texto à maneira de Barthes, de fruição. Nele, ao passo que avançamos na leitura, nos damos conta de que a linguagem está justamente em busca dessa auto-demolição, dessa transfiguração que não nos permite um reconhecimento imediato: o que está lá escrito não é belo de se ver, não é confortante para a alma, nem animador para o espírito: o que lá está é uma tentativa de

subversão, não do Ser humanamente dito, mas do limite da linguagem enquanto instrumento burocrático e, portanto, preso a convenções.

—Calai-vos, malditos! a imortalidade da alma? pobres doudos! e por que a alma é bela, por que não concebeis que esse ideal posse tornar-se em lodo e podridão, como as faces belas da virgem morta, não podeis crer que ele morra? Doudos! nunca velada levastes porventura uma noite a cabeceira de um cadáver? E então não duvidastes que ele não era morto, que aquele peito e aquela fronte iam palpitar de novo, aquelas pálpebras iam abrires, que era apenas o ópio do sono que emudecia aquele homem? Imortalidade da alma! e por que também não sonhar a das flores, a das brisas, a dos perfumes? Oh! não mil vezes! a alma não e, como a lua, sempre moça, nua e bela em sue virgindade eterna!

(AZEVEDO: 1997. p, 14)

Álvares de Azevedo também tem poemas de grande impacto e que demonstram grande afinidade com Lord Byron, principalmente. Os demais poetas citados também poderiam ser muito bem explorados aqui. Contudo, melhor é agora nos adiantarmos para o Realismo, período que trouxe um autor cuja reflexão a respeito da escritura literária e sua relação com a loucura ainda é uma questão em aberto.

2. O Realismo

Aquilo que os manuais didáticos trazem como característica fundamental de Machado de Assis, poderíamos dizê-lo agora de forma diferente: sua conhecida *análise psicológica*, poderia ser entendida, na verdade, como um interesse particular que teve Machado pelos limites dos pensamento, pela ideia da loucura (inclusive). Tal interesse, por outro lado, não ficou restrito apenas à curiosidade pela doença mental, suas características, tipos ou procedimentos de cura. Parece que Machado via uma positividade a mais nela. E veja como as coisas são: mesmo estando dentro de um projeto que tinha como proposta maior o predomínio da razão, a desrazão — aquilo que foi, como vimos, cultuado e buscado no Romantismo, ainda que, em algumas situação, de forma artificial — foi componente fundamentalmente integrante da escritura machadiana. Reproduzo abaixo o Capítulo VIII/Razão contra Sandice, de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881). Trata-se de uma espécie de fábula, mas veja o modo como o foi construída; perceba os detalhes que os diálogos deixam vazar.

Já o leitor compreendeu que era a Razão que voltava à casa, e convidava a Sandice a sair, clamando, e com melhor jus, as palavras de Tartufo:

La maison est à moi, c'est à vous d'' sortir.

Mas é sestro antigo da Sandice criar amor às casas alheias, de modo que, apenas senhora de uma, dificilmente lha farão despejar. É sestro; não se tira daí; há muito que lhe calejou a vergonha. Agora, se advertirmos no imenso número de casas que ocupa, umas de vez, outras durante as suas estações calmosas, concluiremos que esta amável peregrina é o terror dos proprietários. No nosso caso, houve quase um distúrbio à porta do meu cérebro, porque a adventícia não queria entregar a casa, e a dona não cedía da intenção de tomar o que era seu. Afinal, já a Sandice se contentava com um cantinho no sótão.

— Não, senhora, replicou a Razão, estou cansada de lhe ceder sótãos, cansada e experimentada, o que você quer é passar mansamente do sótão à sala de jantar, daí à de visitas e ao resto.

— Está bem, deixe-me ficar algum tempo mais, estou na pista de um mistério...

— Que mistério?

— De dois, emendou a Sandice; o da vida e o da morte; peço-lhe só uns dez minutos.

A Razão pôs-se a rir.

— Hás de ser sempre a mesma coisa... sempre a mesma coisa... sempre a mesma coisa.

E, dizendo isto, travou-lhe dos pulsos e arrastou-a para fora; depois entrou e fechou-se. A Sandice ainda gemeu algumas súplicas, ainda grunhiu algumas zangas; mas desenganou-se depressa, deitou a língua de fora, em ar de surriada, e foi andando... foi andando... Provavelmente andarà até a consumação dos séculos.

(ASSIS: 1997. p, 30-1)

O capítulo que antecede ao que acabamos de ler intitula-se *O delírio*, nele Brás Cubas narra um momento específico de sua vida em que faz uma espécie de passagem pela história da humanidade, o capítulo inteiro é empolgante, tem e exige-nos um fôlego

descomunal. Quando Brás Cubas pede “Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas” (ASSIS: 1997.p, 27) o leitor é levado a realizar o esforço de dar conta de todas essas noções, que nos parecem impossíveis. A escritura delira, e o leitor é levado, de forma inevitável, a procurar fazer o mesmo.

Já no fragmento transcrito, selecionei alguns momentos que muito me chamaram a atenção. Primeiro, vejamos a seguinte passagem: “Mas é sestro antigo da Sandice criar amor às casas alheias”. Sestro significa, também, “força invencível a que se costuma atribuir o curso dos acontecimentos; destino, sorte, fado, sina” (Dicionário Eletrônico Houaiss). Pois bem, entendo a “fábula” com todo o seu espírito metafórico, constata-se que “casa” significa mente, razão, sapiência. Ou seja, Machado parece conceber que a força da Sandice como algo inevitável ao ser humano; e note também o substantivo carinhosamente irônico que foi colocado: “amor”. A loucura sente uma espécie de sedução amorosa pela mente humana, ela, bem dizer, procura o homem não para degradá-lo, mas para oxigená-lo com suas ideias; ao mesmo tempo, procura ela, também, algo desconhecido e, pelo menos é o que nos dá a entender, a mente humana pode ajudá-la a chegar a essa espécie de “compreensão”: “— Está bem, deixe-me ficar algum tempo mais, estou na pista de um mistério... (...) — De dois, emendou a Sandice; o da vida e o da morte; peço-lhe só uns dez minutos”.

Outro fragmento interessante é o seguinte: “Afinal, já a Sandice se contentava com um cantinho no sótão”. Há uma afirmação popular que diz ser, todo mundo, um pouco louco. Parece que Machado acredita parcialmente nisso: pode a Sandice abrigar-se no sótão, como que se contentasse com esse mínimo compartimento, lugar onde se guarda o que não serve: coisas velhas, quebradas, aquilo que não se quer mais à vista; ou seja: guarda-se, coloca-se, o mesmo atira-se ao sótão (compartimento inferior da casa, subsolo) aquilo que não pode ou não deve ficar à mostra dos que frequentam a casa, nos lugares nobres dela. (Freud chamaria ao sótão machadiano Id). Mas a Sandice se contentava apenas com “um cantinho no sótão”, de modo a ficar quase invisível por lá.

Quase no fim, temos: “A Razão pôs-se a rir. — Hás de ser sempre a mesma coisa... sempre a mesma coisa... sempre a mesma coisa”. O riso é de quem, normalmente,

triunfa, ou pelo menos, pensa que triunfa. Com desdém e prepotência, a frase — repetida três vezes, no intuito de, pelo reforço, nocautear a Sandice, fazê-la sucumbir — transforma-se em gesto, em gesto de força, em gesto de violência: “travou-lhe dos pulsos e arrastou-a para fora...”. Por isso que disse, há um parágrafo atrás, que Machado concorda parcialmente com a premissa popular de todos somos, de algum modo, loucos. A razão pode, muito bem, silenciar a loucura; e como isso pode ser feito já o vimos quando dialogamos com Foucault.

Quando disse que a loucura, nas obras machadianas, é vistas sob o ângulo da positividade, estava querendo dizer que seu projeto literário dialogou, de forma madura e crítica, com um legado filosófico com que os poetas românticos brasileiros, por exemplo, não tiveram muito tempo para conviver mais profundamente — até por que muitos morreram bem jovens. A loucura, em Machado, não é derrocada, falência, simulação ou mesmo enfermidade. O tema da loucura se apresenta, em sua literatura, a partir de dois planos bem sumários: um primeiro, que diz respeito ao fazer literário, à escritura; e um segundo, que traz à tona uma crítica humanística cuja percepção, para a sua época, não foi nada fácil. Daí poderíamos justificar que o *Memórias póstumas de Brás Cubas* teve pouquíssima aceitação dos leitores da época; não se entendeu o que *aquilo* queria dizer. Demoraram-se anos para que essa obra começasse e receber a devida atenção necessária no que concerne a sua complexidade.

A questão do fazer literário aparece com mais ênfase, na literatura de Machado de Assis, no próprio *Memória póstumas de Brás Cubas*. Na “advertência” *Ao leitor*, dirá Machado “Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo” (ASSIS: 1997. p, 13). Machado assina a “advertência”, mas fala como se fosse o Brás Cubas, como foi possível notar. Temos um autor que morreu, mas não morreu inteiramente; ou melhor, temos um autor em vias de morte. “O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal na Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo” (BARTHES: 2004. p, 58). A morte de Brás Cubas é muito mais do que uma mera estratégia de estranhamento; é, antes, um corte, uma fratura com o real, com a lógica. A escolha por trazer um autor que, depois de morto, resolve contar as suas memórias já é, de certo modo, a

demonstração de uma forma de escapamento da razão, uma forma de delírio. Mas de delírio escritural. Machado teve que se pensar nessa condição, a de defunto, refletir, escolher, pesar os prós e os contras, para enfim deixar-se ir; permitir-se a esse contato com outro lado. Daí o motivo pelo qual ter sido necessário morrer, justamente para que fosse possível esse vagar pelo pensamento sob total isenção de censura ou juízo. Ainda na advertência, dirá Machado (ou Brás Cubas) “evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas memórias, trabalhadas cá no outro mundo” (ASSIS: 1997. p, 13).

Dez anos depois de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, intervalo dedicado à publicação de contos, Machado apresenta seu romance *Quincas Borba* (1891), uma espécie de “continuação” do romance anterior, mas que preserva, é claro, sua autonomia de ser uma outra obra.

Quincas Borba, como sabemos, é um personagem que já havia aparecido no primeiro romance com a sua surpreendente filosofia Humanitas. A partir dela, Borba tenta explicar — através de um discurso carregado de insubordinações dialéticas, mas nem um pouco incompreensível — o sentido maior da vida: “— Humanitas – dizia ele –, o princípio das coisas, não é outro senão o mesmo homem repartido por todos os homens” (ASSIS: 1997.p, 170). Num artigo intitulado *Insanidade e lucidez na concepção do Humanitismo*, a pesquisadora Juracy Assmann Saraiva afirma:

O discurso de Quincas Borba recupera a estrutura formal do pensamento aristotélico-tomista, já que tem por base uma argumentação instituída sob os princípios da indução lógica, de que resulta um número limitado de axiomas e cuja comprovação é sustentada pela recorrência à realidade empírica. Entretanto, como organiza seu discurso a partir do *topos* da loucura, o filósofo elege o paradoxo como centro dinamizador, negando, portanto, a *doxa* e, por extensão, o bom senso e o senso comum. Em decorrência disso, a formalização da teoria impele para a duplicidade de sentidos, para o imprevisível, a que se acrescenta a pluralidade de pontos de vista, uma vez que é o resultado do diálogo com diferentes formas de sistematização do pensamento, as quais ela assimila, transforma, transgride.²³

Parece que a tarefa de negar o bom senso e o senso comum — difícil, sem dúvida alguma — só poderia ser dada a um alguém especial. Coube a Quincas Borba fazê-lo em dois momentos da obra machadiana. No primeiro, foi voz ativa quando dialogava

²³ Este artigo encontra-se disponível em: <http://www.machadodeassis.net/download/Insanidade%20e%20lucidez%20na%20concep%C3%A7%C3%A3o%20do%20Humanitismo.pdf>

com Brás Cubas e empenhado ao expor seu sistema de compreensão da existência. No segundo, foi bem diferente, ao se duplicar na figura de Rubião e na do próprio cachorro, espécie de personagem bem significativa, pois Borba continua e exercer influência direta ou indireta dentro da narrativa.

Quincas Borba traz o discurso do herege múltiplo, e é exatamente por isso que se percebe o poder de derrisão que sua escritura traz. Seu discurso, cuja fonte é própria essência da loucura, aniquila toda uma *prosa do mundo* (numa menção, claro, a Foucault) construída ao longo de toda a história da humanidade (prosa que procura, pelo encaixe exato dos fatos e coisas, ordenar a realidade dentro de um ponto de vista considerado real, lógico e harmônico) e é por esse motivo, também, que tende a se instalar, no texto, uma contundente crise. Crise cultural, religiosa, filosófica e, claro, uma crise de linguagem. Daí Saraiva afirmar que:

A concepção plurívoca e contraditória do discurso, enunciado pelo delirante Quincas Borba, permite afirmar que Machado de Assis concebe a personagem e sua filosofia para expor o sarcasmo com que visualiza concepções religiosas, filosóficas, científicas que circulam no final do século XIX no Brasil, embora muitas delas tenham origem nos primórdios da cultura ocidental. Justifica-se, sob essa perspectiva, o motivo que leva Machado de Assis a instituir a filosofia do Humanitismo através da palavra do louco-lúcido: somente o discurso do desvario é capaz de absorver a multiplicidade de aspectos da realidade e construir uma aparente unicidade discursiva, que, todavia, analisada em suas bases, é sempre movente e sempre outra. (IDEM)

Outro texto de Machado de Assis que procura dialogar de forma direta com o tema da loucura é, sem dúvida, *O Alienista* (1882). Neste conto, é possível perceber muito da ansiedade que (como vimos no primeiro momento deste capítulo) incomodou e moveu a ciência — ou aquilo que se concebia como ciência — durante séculos.

Simão Bacamarte, como sabemos, é o médico que arruinaria sua própria vida ao tentar se relacionar com a loucura de modo frio e unilateral. A ânsia pelo controle, pela resposta exata, a busca pela não-dúvida, enfim, tudo fez com que Bacamarte, à medida que criava um discurso classificatório centrado em si e para si, fosse se enrolando e se perdendo dentro daquilo que ele concebia como razão.

O principal nesta minha obra da Casa Verde é estudar profundamente a loucura, os seus diversos graus, classificar-lhe os casos, descobrir enfim a causa do fenômeno e o remédio

universal. Este é o mistério do meu coração. Creio que com isto presto um bom serviço à humanidade. (ASSIS: s/d. p, 42)

Apesar de aparentemente ingênuo, seu discurso guarda um *poder de verdade* inconfundível; poder este que não se satisfará jamais, um discurso que parece estar sempre necessitando de preenchimento, tal uma tonel de Danaides. O fracasso de Simão Bacamarte começa com a esposa que, sendo estéril, não lhe dará os filhos que tanto esperava baseado nas observações que a genética, da até então pretendente a esposa, demonstrava. Mas Bacamarte não deixará, um só momento, de crer que suas observações a respeito da loucura e do louco trarão uma resposta que o mundo, desde os séculos antigos, procurava dar. A crença em um super poder, em um dote acima da média, guiava o alienista por todas as horas de seu dia: “Trata-se, pois, de uma experiência, mas uma experiência que vai mudar a face da Terra. A loucura, objeto dos meus estudos, era até agora uma ilha perdida no oceano da razão; começo a suspeitar que é um continente” (ASSIS: s/d. p, 49).

A narrativa machadiana procura, a partir do que as crônicas de Itaguaí diziam no passado, retomar, alegoricamente, o mundo europeu em que o Iluminismo determinou uma espécie de glorificação da razão. Com base num poder científico, ou derivado de uma filosofia laica, a Europa (como já vimos no capítulo anterior) procurou manter o controle da sociedade. Dessa forma, loucos, bêbados, pervertidos, furiosos, melancólicos, homossexuais, hipocondríacos, maníacos etc. passaram a ser encerrados em casas de controle, ou melhor, no *Hospital Geral*.

A Casa Verde foi o nome dado ao asilo, por alusão à cor das janelas, que pela primeira vez apareciam verdes em Itaguaí. Inaugurou-se com imensa pompa; de todas as vilas e povoações próximas, e até remotas, e da própria cidade do Rio de Janeiro, correu gente para assistir às cerimônias, que duraram sete dias. Muitos dementes já estavam recolhidos; e os parentes tiveram ocasião de ver o carinho paternal e a caridade cristã com que eles iam ser tratados. (ASSIS: s/d. p, 41-2)

O ponto de maior tensão da narrativa é justamente o momento em que Simão Bacamarte começa a recolher todos os que ele julgava louco na Casa Verde. O desespero, tanto do alienista, quanto da população (que agora tinha medo, inclusive, de lhe dirigir a palavra, por receio de ser levado pelo doutor) leva o leitor a se fazer uma porção de questionamentos. Um deles, sem dúvida alguma, é: louco é, então, todo aquele que foge a uma conduta geral, estabelecida por outrem? Arrastado por uma crise institucional, o

leitor pode ser tragado para o mundo particular da loucura que habita, agora, a cabeça do Doutor Bacamarte. Em *O Alienista*, a escritura machadiana propõe aquilo que a diferencia dos demais escritos de sua época e dos de hoje: a perda do centro. Todas as obras de Machado de Assis trazem essa relação centrífuga com a linguagem: não há certezas, pontos de convergência, equilíbrios, ordem. A escritura machadiana delira, e a linguagem procura um afastamento, procura um além-limite.

*

Talvez agora, mais do que nunca, uma indagação deve ser feita: por que Hilda Hilst desapareceu deste capítulo? Onde está a sua escritura? Onde se encaixam suas narrativas? Vamos por parte.

Não utilizei nenhuma obra de Hilst, até esta parte do capítulo, porque, como foi visto, fizemos uma passagem pelo Romantismo e pelo Realismo. Os textos de Hilst poderiam, sim, ter sido citados na parte que tratei da relação entre o Romantismo e as formas de loucura. Mas não os em prosa, e sim os de poesia. Caso o tivesse feito, estaria entrando num outro domínio — igualmente complexo — da escritura de Hilst e, com certeza, precisaria de muito mais espaço para discutir a pertinência de sua poética. Melhor deixá-lo em aberto para um outro trabalho.

A escritura de Hilda Hilst, neste específico capítulo, encontra-se infiltrada nas análises dos textos literários e nas considerações teóricas que foram feitas. Quando citei Hölderlin, Goethe, Novalis, Wordsworth, Byron, Schegel, Cowper, Apolônio Hilst, Álvares de Azevedo, Clarice Lispector, Isaias Pessotti, Charles Rosen, Monique Plaza e Michel Foucault estava eu, a todo momento, com a escritura de Hilda Hilst ao meu ouvido, conduzindo-me, ponderando-me, silenciando-me.

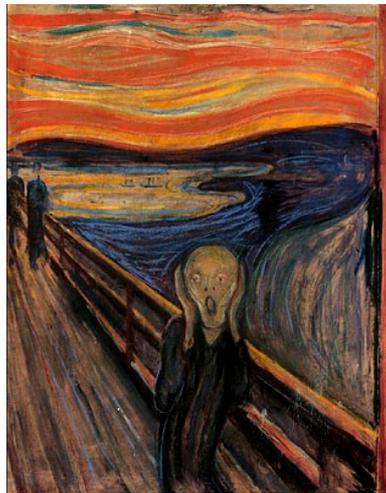
As obras em prosa a que estou me dedicando, neste momento, encaixam-se, de forma inevitável, a partir de um diálogo com a tradição literária que Romantismo e Realismo nos legaram. E que legado.

O terceiro momento deste capítulo tratará da relação entre a escritura literária e a modernidade. Ele funcionará como uma ponte para o último momento desta dissertação, em que trataremos da relação entre a escritura e seus limites à luz de Maurice Blanchot e Michel Foucault.

2º CAPÍTULO

III. Loucura e Modernidade.

1. O que nos dizem as artes plásticas



(*The Scream*, 1893; *Tempera and pastel on board*)²⁴.

Esta tela é uma das mais famosas de Munch, e também umas das mais inquietantes da era moderna; e sua fama não se dá apenas pela técnica pictórica que veio a empregar em seus trabalhos, ou mesmo, também, pelo fato de tê-la pintado antes da virada do século: note que *The Scream* é de 1893. A tela nos chama a atenção, inicialmente, pelo turvo e apavorante de seu primeiro plano. Os olhos arregalados e perdidos, a boca nos dizendo um *ohhh* — que nada parece ser de admiração positiva — e as mãos levadas ao rosto de quem não acredita no que vê. Mas o que vê este homem? Note que seu olhar não se dirige, diretamente, para fora da tela, como que apontando para o seu suposto contemplador somente. Sua vista se encaminha, de forma ambígua, para a sua direita (nosso lado esquerdo): o que há neste lugar?

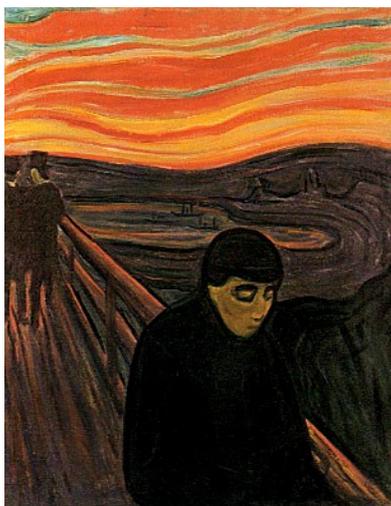
Outro detalhe significativo é o “ao redor” da figura em primeiro plano: na direção contrária a ele, dois homens caminham lado a lado, talvez perdidos numa conversa agradável, enquanto admiram a bela paisagem, o passeio parece ser lento e cuidadoso em cada gesto para esses homens; e, ao fundo, pequenos barcos levam pescadores ou casais que, diante de um crepúsculo arrebatador, aproveitam o final do dia. Tudo está em ordem, tudo está em perfeita sintonia com a o real. O que se passa então para que o homem grite de pavor? Eis uma pergunta interessante, mas de resposta bem difícil.

²⁴ Esta tela está disponível em <http://www.edvard-munch.com>, acessado em 08/04/09.

Por outro lado, uma leitura — e não uma resposta — é possível se fazer. Começamos pelo título da obra em questão: O Grito. Grita-se por vários motivos: dor, prazer, desespero, horror, terror, alegria etc. E gritar é um gesto cujo antônimo é silenciar. Sair deste em direção àquele quer dizer sair da ordem (da calma) para a não-ordem (descontrole, algo se perdeu, algo saiu dos eixos; aliás, o grito é também um gesto primitivo, ancestral, um gesto que nos diz de uma fase de pré-fala: grita-se quando não se tem como explicar com palavras aquilo que se vê; ou seja: grita-se, também, quando o signo não comporta o significado, e a linguagem verbal sucumbe): o grito é, antes de tudo, uma alardeada denúncia. Nosso personagem em primeiro plano, num aparente estado de pânico (poderiam até dizer os psicanalistas, numa espécie de reação depressivo-esquizofrênica), parece querer nos dizer algo, e algo importante. Mas esse algo não é percebido praticamente por ninguém, já que esse grito não é audível; portanto, o alarde não é tão perceptível assim, ele é velado. Prova disso é que seu “ao redor” está satisfeito com tudo, o mundo gira em seu conforto previsível e suficiente, até por que não é costume dar ouvidos a quem demonstra estar fora de si — a quem se demonstra louco —, com é de se notar pela expressão do homem em primeiro plano.

Curiosamente, pela mesma época, Munch pinta *Despair* (1893-4). O cenário é praticamente o mesmo, embora sejam notórias algumas diferenças quanto à tonalidade e à escolha tanto de materiais, como de cores. A diferença maior, e que logo nos salta aos olhos, é o primeiro plano. Em vez daquela imagem quase cadavérica de *The Scream*, nota-se em *Despair* a figura de um homem “normal” envolto numa roupa cumprida e pesada, talvez um sobretudo. Este novo homem tem, agora, aparência habitual e suas feições não têm mais nada a ver com a aparência aterradora do outro. Mas há um detalhe; na verdade, dois. Primeiro, a aparência deste homem: sua vista é caída para baixo — parece até que pesada —, sua coluna insinua uma discreta corcunda, sua boca pequena — dando-nos uma sugestão de embaçada propositalmente pelo pincel — diz-nos muito do silêncio que agora se instala na tela, e, por fim, as mãos esquecidas no preto do sobretudo demonstram controle, querem nos passar uma idéia de quietude.

Segundo: o título da tela, que destrói toda essa “nova” representação que o quadro poderia nos passar. *Despair* significa desespero, falta de esperança, desânimo, negatividade, aquilo que põe em desespero. Veja:



(*Despair*, 1893-4; Oil on canvas)

Por que Munch fez essa “versão” de *O Grito* mudando, praticamente, apenas o primeiro plano e os materiais de composição? Outra interessante pergunta de difícil resposta. Contudo me arrisco aqui numa leitura que creio ser possível. Antes, convém uma pequena organização: chamaremos PP1 ao homem do primeiro plano de *The Scream* e PP2 ao homem do primeiro plano de *Despair*.

PP1 é a imagem do horror, do desespero, da tragédia que só ele — muito provavelmente dentro apenas da sua cabeça — consegue ver. As visões de PP1 são de sangue, fogo, morte e de carnificina. Ele tem acesso a essas imagens e não vê outra opção a não ser gritar em silêncio, gritar e não ser ouvido, gritar e não ser notado. Essas imagens são compartilhadas com o observador da tela a partir da sugestão das cores e do movimento do pincel que contorna os ambientes. A tela delira e convida quem a contempla a fazer o mesmo.

Já PP2, por está ligado diretamente ao PP1 — ou talvez por se tratar, na verdade, da mesma personagem presente em *The Scream* —, deixa a entender para o observador despercebido que o delírio sugerido anteriormente feneceu: a fúria, o horror e o alarde presentes antes estão, agora, visualmente “quietos”. Ou melhor: estão momentaneamente em silêncio, ou — também é possível — se digladiando, mas, nesta nova situação, todo esse delírio é interno à personagem. Por essa razão, PP2 é

nitidamente um ser melancólico, dotado de uma possível depressão que se confirma pelo título do trabalho: é a própria vida — em toda a sua densidade racional e exigente até a nossa última gota de pensamento — que nos leva ao desespero. Por trás da aparente máscara de tranquilidade há um ser em crise profunda, ou em vias de adquiri-la, de submeter-se a ela, de ser tragado por ela. Eis o homem moderno, um dissimulador em grande potencial.

A nós, contempladores das duas telas, foi dada também a possibilidade de perceber mais outra coisa: além das cores fortes e agressivas ao olhar — o jogo das sobreposições de cores crepusculares excita qualquer um —, é tremendamente significativo levar em consideração o como essas imagens foram geradas pelo artista. Por desconhecer o nome da técnica, direi que a forma de condução do pincel “em onda constante” re-significa o cenário retratado, quebra a sintonia que o olho real tem com a noção prévia de pôr-do-sol. O que infiro é que as personagens “ao redor” não vêem a paisagem tal qual nós e PP1 / PP2 vemos. O mundo não se apresenta aos nossos olhos; na verdade, *um* mundo se mostra aos nossos olhos e sensibilidade: *um* mundo em ruínas.

Como é sabido, Edvard Munch enlouqueceu, inclusive recusou tratamentos para que não viesse a perder a inspiração para sua arte. Acreditava ele, portanto, que sua não-razão proporcionava uma espécie de liberdade criativa profunda e uma sensibilidade que o fazia perceber além da conta, o que é plenamente plausível. Por outro lado, não é em Edvard Munch que se vê a loucura (na figura humana do artista, talvez fosse bem possível ver as características de sua doença, seus transtornos, estados depressivos, melancolia ou outro), nem tampouco em suas telas. Nelas não é possível ver aquilo que a modernidade taxou (infelizmente, é bom que se diga) de doença mental do artista; aliás, sua loucura jamais apareceria ali porque é, de fato, o lugar mais inapropriado para se manifestar. O que se vê em suas telas é, muito mais, um tipo de questionamento existencial que, apenas a partir de um contundente afastamento nocional da realidade, é possível ser feito. Eu, por exemplo, posso questionar o amor, a guerra, as instituições etc. Mas meu questionamento será, muito provavelmente, banal. E, quando falo banal, digo que ele não terá praticamente nenhuma originalidade. Meus questionamentos estão dentro de uma rede possível de inquietações, partem, sempre, de uma razão socrática, de uma *prosa* que o mundo se auto-muniu ao longo dos séculos. Eles não beiram o limiar do impossível. Meus questionamentos são brandos e responsáveis. Nas telas de Munch,

e principalmente em *The Scream*, não é um questionamento “lógico” que observamos; aliás, deixamos duas indagações em aberto há alguns parágrafos atrás, e que muito provavelmente não serão aqui respondidas. Desde 1893, *The Scream* trouxe-nos um problema insolúvel. A tela, e isso só foi levado em consideração anos depois, tinha um tom de anúncio quase profética: o século XX assistiu, passivo, a duas guerras mundiais cujas justificativas foram, no mínimo, inconsistentes. Honra, poder, moral, raça, superioridade etc. foram as palavras encorajadoras que moveram as pessoas em direção a uma catástrofe de proporções ainda incalculáveis. Munch, a partir de seus questionamentos originais — a partir da fenda-fala que a loucura gerou —, já “via” que algo não estava tão em ordem assim como se pensava em plena euforia perante as tantas mudanças que propunha a era moderna.

2. Os novos parâmetros artísticos.

O filósofo francês Jean-François Lyotard afirmou que nós pertencemos a uma revolução cezanniana e freudiana. De fato, foi depois Paul Cézanne que as noções espaciais, vigentes desde o Renascimento, passaram a ser rompidas de modo a chocar o contemplador e a propor uma mudança significativa no que diz respeito ao ponto de vista, algo que se pode perceber — de forma distinta, é bem verdade — também nas telas de Edvard Munch. Não será mais o ângulo que trago nos olhos que domará o movimento dos pincéis, “o quadro não mais se compõe a partir da posição inquestionável e bem centrado do olho ordenador” (RIVERA: 2002. p, 07). Algo sairá do centro, o foco será perdido e, para essa ausência, teremos um vazio, um NADA. (E quando digo NADA estou querendo dizer que — sem dúvida alguma — há algo aqui, mas que não se pode dizer, não se consegue nomear esse algo: ele não cabe num signo. ELE é impronunciável). Por isso, lembro-me agora do início de *A Obscena Senhora D*, quando a voz inicial diz: “VI-ME AFASTADA DO CENTRO de alguma coisa que não sei dar nome” (HILST: 2001, A. p, 17). Nomear o afastamento, dar nome ao que era, antes, centro parece ser algo difícil, talvez, impossível. Perder o centro é perder o norte, é não ter caminho a seguir, é caminhar a esmo, é, portanto, fenecer. Essa perda irrevogável também pode ser vista no que diz respeito ao conhecimento subjetivo do homem: foi depois de Freud, com o conceito do inconsciente, que o homem se viu sem mais o total domínio sobre as suas forças mais profundas. Os rumores que o Id deixa escapar — através dos sonhos, atos falhos, chistes etc. — nos dizem que não somos mais senhores de nossas ações, não há mais certezas inquestionáveis, o discurso iluminista, cujo ponto de partida e de chegada — ou seja, cujo centro — era a razão, fragmenta-se e o que se passa a ter, agora, é esse vazio que carregamos, e que também não sabemos pronunciar-lo.

Não seria esse afastamento da razão, essa perda de centro, esse compêndio de fragmentos, esse colapso de certezas uma possibilidade de concepção da loucura? Não estou falando da doença mental, é bom deixar claro. Através da loucura sempre foi possível vislumbrar a existência de uma verdade *outra*. Uma verdade-resposta que não se mostra límpida aos nossos olhos: esse difícil vazio que carregamos (enquanto herdeiros dos “triumfos” da modernidade) pode, muito bem, requerer essa resposta

impossível que advém da loucura, só nela, e a partir dela, um novo olhar seria possível. A modernidade massificou o homem, globalizou os valores, destituiu uma certa espiritualidade espontânea e desprovida de relação direta com os bens materiais que, até antes das revoluções burguesas, era possível perceber. Convertemo-nos em seres que se repetem dia a dia: os mesmos propósitos, as mesmas roupas, os mesmos gestos, as iguais expectativas e idéias, as similares dores que se avolumam numa agenda semanal de um dia só, sobrepondo-se sobre as próximas frenéticas e anêmicas 24 horas. Quero dizer que perdemos, não um pouco, mas muito, a nossa identidade com aquele homem primitivo, medieval e seiscentista. Nomeamos o mundo com a precariedade dos signos: vivemos com o amparo dos termos técnicos e dos conceitos científicos: do nascimento à morte; do amor ao ódio; da felicidade à depressão temos um arsenal taxonômico que se julga detentor de todas as verdades. Mas essas verdades se renovam a cada dia porque apodrecem, uma vez que se veem, a cada passo dado, insuficientes: a ciência não se cansa, nem se envergonha, de recuar e se autodesdizer com um constância incrível: se tomar café, ontem, fazia mal à saúde, hoje, faz bem. O que não é garantia, entretanto, de que, na próxima semana, ele volte a ser um grande vilão para o estômago ou para os níveis de stress, por exemplo.

A loucura também vive amarrada nesse mesmo jogo de ditos e desditos, nesse cúmulo prepotente e pretensamente tranquilizador. Em *Os nomes da loucura*, de Isaias Pessotti, vimos que, desde a Antiguidade até os dias de hoje, os signos tentam condensar em si a real possibilidade de homologar a loucura a qualquer custo. Mas é também verdade que, antes da era clássica, a loucura não guardava vínculos tão fortes com a ideia de *nosologia* (ou seja, de doença). O louco não era somente um ser enfermo e que precisava, urgentemente, de uma cura. Às vezes, o louco era alguém de grande importância, havia nele uma certa positividade; por exemplo, os xamãs na Sibéria ou na América do Norte, tinham o respeito de todos, pois tinham — segundo aqueles povos — poderes especiais; eram seres escolhidos. Senão vejamos o que diz o dicionário eletrônico Houaiss para o vocábulo xamã:

em todas as sociedades humanas que apresentam formas de ritualismo mágico-religioso, indivíduo escolhido pela comunidade para a função sacerdotal, freq. em decorrência de comportamentos incomuns ou propensão a transes místicos, e ao qual se atribui o dom de invocar, controlar ou incorporar espíritos, que favoreceriam os seus poderes de exorcismo, adivinhação, cura ou magia

Caso algum xamã, bem aos moldes do passado, aparecesse, nos dias de hoje, em qualquer capital “civilizada” do planeta, seu destino seria provavelmente um hospital psiquiátrico. Tomaria medicamentos em hora marcada e, aos poucos, voltaria à convivência harmônica e normal com os outros.

O intuito de capturar a loucura num signo exato a partir de um golpe de ciência, entretanto, não foi possível, não o é possível ainda hoje e — torço muito — talvez nunca o seja. Pois penso que a aproximação entre arte e loucura nunca deve cessar de existir. O artista é o marginal, o diferente, o “esquisitão” (talvez o novo xamã das civilizações contemporâneas); e cabe a ele fazer uso desse “poder” desprovido de glamour e de função social. Por outro lado, quando falei, genericamente, do *artista* não fiz referência a qualquer um que escreva versos ou prosas; falo, especificamente, daqueles que mantiveram ou mantêm uma relação de profundidade, de abismo e de sem-volta com a atividade simbólico-estética.

O mesmo dicionário Houaiss diz, em seu primeiro verbete, sobre xamã o seguinte: “...indivíduo que, por meio de estados extáticos e invocações ritualísticas, manifesta supostas faculdades mágicas, curativas ou divinatórias”. Ora, quando se escreve, se pinta, se compõe ou se esculpe dentro de nenhuma margem de segurança só se pode dizer que esse alguém esteja em êxtase, em transe — em delírio, portanto. Por isso Munch, ao ser diagnosticado esquizofrênico paranóico, recusou tratamento.

Fez muito bem.

3. Loucura: uma infância primitiva

Imagine um cão andando pelas ruas de seu bairro. Não importa se um vira-latas malandro ou um educado Labrador. Concentre-se nele. Agora, ponha este cão em sua casa. Dê-lhe cama, lençóis, meias, um guarda-roupas, um lugar à mesa todos os dias na hora das refeições. Agora, num esforço maior, encontre uma ocupação para ele, um trabalho: horário de entrada e de saída, salários, férias etc. Com mais imaginação, dote este cão de linguagem, igual a sua. Imagine-o falando com você, discutindo o preço dos alimentos, os dias de grande engarrafamento, o resultado de um jogo de futebol. Num esforço maior ainda, tente pensar todos os cães do mundo vivendo nessa nova situação. O que temos? Um cão civilizado, ou melhor, uma raça civilizada. Por último, adicione anos, melhor, adicione séculos de existência a essa nova modalidade de ser: este novo ser racional terá, muito provavelmente, “evoluído” com o passar de tanto tempo. Com muita facilidade, desenvolverá, como nós, cultura e criará códigos de conduta; aparecerão, naturalmente, as diferenças raciais, sociais e as classes. Esse ser regerà o mundo, dominará seus movimentos no planeta. Tente imaginar esse absurdo.

Agora, pensemos na categoria *mentalidade*. Sim, pense que a mentalidade do cão imaginário do parágrafo anterior modificou-se com o tempo, mas não perca de vista que se trata, ainda, da mesma mente, só que “evoluída”. A pergunta que me faço, agora, é: suportaria este cão viver toda a sua existência, enquanto raça, sem que, em momento algum, nenhum gesto beire os daquele ser peludo e de instintos de fome e ataque de um passado bem remoto? Será que, lá nos guardados mais secretos, não sente falta esse cão da vida tranquila e sem cerimônias de dormir no chão, roer ossos, esperar o dono, cavar buracos, correr atrás de uma cadela no cio, latir bravamente etc.? Será que este cão jamais teria um dia em que passasse por uma situação limite, como tentar matar algum companheiro de trabalho a mordidas? Creio que já foi possível o leitor perceber aonde estou querendo chegar. Por isso, sou levado agora a citar Michel Foucault, em suas quase últimas palavras da *História da loucura*:

O louco desvenda a verdade elementar do homem: esta o reduz a seus desejos primitivos, a seus mecanismos simples, às determinações mais prementes de seu corpo. A loucura é uma espécie de infância cronológica e social, psicológica e orgânica, do homem. (FOUCAULT: 2005. p, 512).

Ou seja: muito provavelmente a loucura seja esse retorno ao marco zero, e que não se pode dar de forma antropológicamente convencional; essa “verdade elementar” a que se refere Foucault talvez passe por essa esfera das “infâncias” do homem. É que a loucura, no homem, é tal o desejo de volta do cão-civilizado-atormentado-estressado ao cão-somente-cão. Um retorno que (por mais que se busque) apenas o desejo, a vontade ou o empenho não são capazes de mover. Não se enlouquece por conta própria.

É exatamente agora que retomo os trabalhos de Hilda Hilst. Nas obras que decidi aqui analisar, em muitas das leituras que fiz, constatava que algumas personagens, após entrarem definitivamente em delírio, se viam transformadas em animais ou se sentiam como tal; quando não, praticavam atos nada convencionais. Começamos pela obra *A Obscena Senhora D*. Leiamos a passagem a seguir:

Se sou zebu também caminho aos bandos, sou triste de olhar, quero dizer que não terás muita luz no olho se me olhares, a cabeça procura sempre o chão, o beijo quer o verde sempre, se levanto a cabeça olho como quem não vê, procuro como quem não procura, corro se os outros correm ouvindo a voz do homem he boi he boi, que coisa crua empedrada a voz do homem, que cheiro o cheiro do homem, sendo girafa olho alto, estufo de langores, sobrepasso, sendo girafa no vão da escada encolho, franzida me agacho, sendo girafa te procuro mais perto, lambadura acontecível isso de Hillé ser búfalo zebu girafa, acontecível isso de alguém ser muito ao mesmo tempo nada, de olhar o mundo como quem descobre o novo, o nojo, o acogulado, e olhando assim ainda ter o olho adifano, impermissível, opaco (HILST: 2001, A. p, 27)

A potência do fragmento nos traz algumas questões. A primeira delas diz respeito à busca pela difícil “verdade elementar” que é desvendada, segundo Foucault, pelo louco: o delírio em que Hillé está inserida a envolve numa relação de ultra sensibilidade que a faz sentir-se como os animais descritos na passagem acima ao ponto de se igualar a eles. E veja como as coisas se “encaixam”: a voz de Hillé diz que “...sendo girafa no vão da escada encolho, franzida me agacho, sendo girafa te procuro mais perto, lambadura acontecível isso de Hillé ser búfalo zebu girafa...”. A voz diz: “te procuro”; por trás do pronome *te*, consigo vislumbrar algumas possibilidades (a linguagem, Deus, a essência da loucura, compreensão etc.) que podem ser traduzidas por *verdade plena*, *verdade absoluta*. Mas a personagem só conhece a *verdade elementar*. E parece que, uma vez atingida essa verdade, algo tem que mudar radicalmente, mesmo que não se tenha chegado à plenitude, ao máximo. É somente assim, com essa mudança, que Hillé é capaz de atingir esse estado primitivo. E, como não é possível retornar ao homem

primitivo real — onde talvez esteja a verdade absoluta das coisas —, a personagem converte-se em animais, formas mais próxima da primitividade da que, aos poucos, fomos nos afastando, mas que ainda não nos desligamos totalmente. Hillé não é mais da ordem dos homens racionais, ela está reduzida, como disse Foucault, “a seus desejos primitivos”: sentir e desejar como os animais não seria um bom exemplo de “infância orgânica”? Diz a voz de Hillé: “o beijo quer o verde sempre”. A renúncia ao status de humano (ao sentir, ao desejar, ao pensar humanos), é também uma recusa a toda uma suposta “evolução” por que este homem passou — e que vem passando — desde que começamos a existir enquanto seres “brutos”.

(A modernidade, como se sabe, não nos trouxe a evolução total, não nos ofereceu um triunfo histórico. Nem nos tornamos homens superiores, tornamo-nos, muito mais, “super-homens”, burros de carga, mulas, como avisara a filosofia profundamente delirante de Nietzsche — este, que sempre esteve nesse limiar inconciliável entre razão e loucura: foi escolhido pela loucura e, creio, teve acesso a uma verdade: talvez não à plena e à absoluta, mas a uma específica verdade, e que transformou-a em escritura filosófica. As duas guerras mundiais, como já havia previsto *O Grito* de Munch e *As flores do mal* de Baudelaire, deixariam em xeque esse suposto triunfo da razão. Quanta evolução para um gesto tão negativo, nem de longe comparável aos dos nossos ancestrais, que, muito provavelmente, não tinham razão alguma para tal ato).

Numa outra obra, aliás a primeira obra em prosa de Hilda Hilst, *Fluxo-Floema* (1970), seleciono uma passagem da primeira novela, *Fluxo*. O fragmento descreve o momento em que a voz de Ruiska (o escritor que vive envolto em seus dilemas de composição), após ter se recolhido em seu escritório de “porta de aço” — onde escreve e cria praticamente todas as personagens e vozes que permeiam a narrativa —, dialoga com o anão, outra personagem criada por ele. Nesse longo diálogo, Ruiska se vê dentro de um poço misterioso e fundo. Ao passo que mergulha dentro dele, ele constata que “Há cadáveres por aqui” (HILST: 2001, B. p 43). O diálogo com o anão se alonga e se dinamiza ao perceber Ruiska que um dos corpos presentes é o de seu pai. Dirá o anão: “vê como ele tem coisas que se parecem às tuas coisas” (HILST: 2001, B. p 44). Constatará Ruiska: “É meu pai, anão, meu pai amadíssimo. Como ele era na víscera, hein? Ele era eu, anão, ele era todo para fora e ao mesmo tempo todo para

dentro” (HILST: 2001, B. p 44). Daqui para frente, Ruiska descreverá como era esse seu pai. O fragmento a seguir destaca um das ações dele. Veja:

[...] ele pegava a planta e dizia: linda que tu és, planta, linda plantada na terra, linda cheia de sumo, e que folha lustrosa, que bom te tocar, te saber, te olhar, linda que tu és. Ele falava tão gente com a planta, velho Ruiska? Falava com a montanha, com a terra, nem imaginas o que ele falava com a terra, ele falava: eu te amo de um jeito que ninguém sabe ao menos o trejeito, eu te amo inteira com a tua escuridão, o teu vermelho, o teu diamante, teus amarelos, teu vermelho-cristal, teu vermelho-fundo, teu, tua. Depois, ele arranhava a terra, se lavava de terra, depois me chamava: Ruiska! Ruiska menino! Eu saía e entrava, ele dizia de um jeito santo: come terra, filho Ruiska, esfrega a terra no dente, bobalhão, cheira essa que vai te comer, essa linda vermelha, essa que é mais você do que você, essa que é mais eu do que todos os meus cantares, meus esgares, meus (HILST: 2001, B. p, 44-5).

O gesto de falar com plantas e flores, de declarar amor à montanha e de comer a terra, tendo como justificativa a percepção da tamanha beleza que esses elementos naturais têm, não é, de forma alguma, um discurso de matriz ecológica. Há, pelo que sugere o fluxo do texto, uma tentativa de igualar o homem Ruiska aos elementos da terra, dando-nos a entender existir uma equivalência entre eles, ou melhor, talvez uma origem igual para ambos.

[...] o louco desvenda a verdade terminal do homem: ele mostra até onde puderam levá-lo as paixões, a vida em sociedade, tudo aquilo que o afasta de uma natureza primitiva que não conhece a loucura. Esta está sempre ligada a uma civilização a ao seu mal-estar (FOUCAULT: 2005. p, 512).

Talvez, agora tenha ficado mais claro para o leitor o porquê de minha escolha em começar essa reflexão com a tela de Edvard Munch. É nela que identifico o resultado desse mal-estar. A imagem e o título não poderiam ser melhores: um homem que nada tem a ver com o protótipo de homem evoluído de século XX e o gesto do grito, o primitivo gesto que, antes da existência da linguagem, respondia por nossas maiores sensações.

4. *Fluxo*, uma narrativa inaugural

Retornando ao fragmento de *Fluxo*, convém retomar algumas questões. Após Ruiska ter descrito a cena memorialística do pai, uma outra voz narrativa se apossa da escritura: é a de Ruisis, a esposa de Ruiska. Ela descreve a ausência do marido, sua distância, sua indiferença para com ela “Ruiska só cuida de si mesmo, o seu corpo é todo uma coisa que se enrola” (HILST: 2001, B. p, 46). Fala também, com nostalgia, de um marido galanteador, sensível e bom amante “Quando ele acabava um poema, ele aparecia na sala, claro, sibilino: vê, vê se essa cinza de que falo não é a tua cinza, vê se esse corpo que declaro é o teu corpo” (HILST: 2001, B. p, 47). Mas acontece que esse Ruiska não existe mais. Dirá, então, a esposa em voz de lamentação:

O corpo de Ruiska é seco, estala, é seco marrom, ai Ruiska sem aurora, afogado nas paredonas do escritório, subjugado pelos fantasmas do de dentro, pobre Ruiska que foi meu, quer um cordão para se comunicar com o outro, quer uma corda esticada, ele numa ponta, o outro na outra, e cada vez mais perto, pobre filho homem, seco, seco, buscando a palavra, buscando a palavra morta. (HILST: 2001, B. p, 46)

Ruisis fala assim longamente — nesse tom —, até que uma nova voz surja dialogando com a sua (porei, adiante, essa nova voz em itálico para facilitar a leitura) “*Vem*. Mas a memória não me deixa mais amar, compreendes? Tudo termina e fica muito para memorizar. *Será possível que nada te desmancha, será que não és capaz de te deitares aqui comigo?*” (HILST: 2001, B. p, 48). Essa voz, que certamente não é a de Ruiska, tentar convencer a mulher ao esquecimento do marido para que possa ele aproximar-se dela. Depois de muitas insistências da parte da outra voz e recusas da parte de Ruisis, a tal voz dirá: “Queres saber quem é ele agora? [...] Um pobre louco, ninguém mais entende o que ele escreve, tu achas que posso publicar um livro onde só está escrito AIURGUR? Pois escreveu mil páginas com AIURGUR” (HILST: 2001, B. p, 48).

A questão que gostaria de levantar agora advém exatamente do que é (também) possível inferir a respeito do que foi visto — refiro-me aos fragmentos — e comentado no parágrafo anterior. Note que há uma aparente similitude entre o que se vê na narrativa *Fluxo* e na biografia de Hilda Hilst. O pai da escritora — Apolônio Hilst —, como se sabe, enlouqueceu bem jovem, aos 35 anos. Ele era escritor e ensaísta, mas, antes da esquizofrenia, envolveu-se com Bedecilda Vaz Cardoso, mãe de Hilst. Quando Hilda

Hilst ainda era recém nascida, seus pais se separam: o pai da escritora, dali para frente, alternaria seus anos de vida entre sua casa e hospitais psiquiátricos.

Em diversas entrevistas, Hilst fez questão de declarar que seu pai era um intelectual deslumbrante, mas que não foi notado com o devido merecimento, muito provavelmente pelo fato de ter enlouquecido e também porque morava longe de São Paulo, em Jau. Declarou também que o contato com a loucura do pai foi algo extremamente assustador e, ao mesmo tempo, interessante. A escritora (ainda não escritora) tinha, na época, 16 anos. Em 1999, portanto, cinco anos antes de morrer, Hilda deu uma entrevista ao *Cadernos de literatura brasileira*, onde dirá que “meu pai ficou louco, a obra dele acabou. Eu tentei fazer uma obra muito boa para que ele pudesse ter orgulho de mim [a voz embarga nas últimas palavras] (...) Então eu me esforcei muito, trabalhei muito porque eu escrevia basicamente para ele”²⁵. Pouco tempo depois, na mesma entrevista, dirá incisivamente: “Eu fiz minha obra por causa do meu pai. Eu queria agradar o meu pai. Queria que um dia ele dissesse que eu era alguém. É isso”.

Daí, a escritora manter uma relação, de certo modo, supostamente ambígua entre sua vida e seu trabalho. As especulações a esse respeito ganharam (e ganham ainda) muita visibilidade por parte de leitores e críticos; mas gostaria aqui de desfazer essa simplificação que mais atrapalha do que ajuda.

Começemos por um fragmento que muito pode nos dizer daquilo que enxergo nessa narrativa. Antes, convém colocar como as personagens são dispostas: a voz principal é a de Ruiska cuja esposa é Ruisis, que também tem voz livre dentro da escritura (ou seja, pode surgir a qualquer momento); Rukah é o filho dos dois, e que nunca diz nada. Partindo de um ponto de vista simplista, poderíamos associar essa tríade de personagens com a vida da autora. Mas a narrativa é muito mais engenhosa do que se possa pensar. Observemos o fragmento a seguir:

Abro a porta. Ruisis está sentada num banquinho, ainda bem, não morreu. (...) Ela diz: Ruiska, o nosso filho morreu. Morreu? Tão depressa? Ela diz: você usou a mesóclise, não foi? Sim. (...) Onde é que ele está? Ela não me responde, apenas olha para o bellissimo pátio de pedras perfeitas. Rukah está deitado em seu minúsculo caixão doirado. (HILST: 2001, B. p, 28)

²⁵ *Cadernos de literatura brasileira*, Instituto Moreira Sales, número 08, outubro de 1999. p, 26.

Sem dúvida alguma, salta aos olhos do leitor a frieza da voz condutora do discurso ao receber a notícia da morte do filho. Mas, como disse, o engendro dessa ficção não é nada simples. Dirá, um pouco depois, a voz de Ruiska: “Eu sempre disse a Ruisis que não deveríamos ter filhos. Que fatalmente morreriam. Não sei, de encefalite, de tédio, não sei. Ruiska, por que você inventou esse filho? E por que resolveu matá-lo tão depressa?” (HILST: 2001, B. p, 28). Bem, creio que o leitor já deva ter percebido o que se esconde por trás dessa suposta família, e que nada tem a ver com o triângulo Apolônio Hilst, Bedecilda Vaz e Hilda Hilst. Estamos diante, na verdade, de uma metaficção, em que a própria Ruisis também será engolfada pelo processo reflexivo da escritura literária. Veja o que diz a mesma voz num diálogo tratado com um personagem chamado simplesmente anão: “...tu vê, me presenteei com Ruisis, eliminei Rukah, dei-te vida a ti, dei-te vida...” (HILST: 2001, B. p, 43). Dentro da possibilidade de estarmos diante de uma metaficção, vejo a tríade funcionando como elementos metafóricos da composição escritural; ou seja, do mundo ficcional e daquilo que o envolve. Assim, Ruiska seria o pai, ou seja, o genitor, ou melhor, o autor. Ruisis, enquanto esposa, seria o apoio do marido, ou seja, a tradição literária com a qual o autor dialoga “me presenteei com Ruisis”. E Rukah, o Ser gerado, o filho, ou seja, aquele que passa a existir por causa dos pais, funciona como a figura que nos leva a pensar no leitor. Note, a notícia de sua morte (ocasionada também por conta da mesóclise) não despertou sentimento algum; como se a escritura estivesse dizendo que os leitores são frágeis, e, por conta disso, o autor não se importa com sua morte; aliás, creio que ela seja até necessária, ela chega a ser inevitável. É a partir do desaparecimento desse específico leitor que a escritura pode, enfim, dizer o que queira, tanto é que Ruiska reivindica que deseja falar do seu “de dentro”, do que é desconhecido ao homem. Mas a morte desse leitor (Rukah) revela também um problema: se não há leitores, não há como vender as obras. Refiro-me ao tormento por que passa a voz de Ruiska ao se deparar com as pressões do editor. Essa questão não escapa à obra; é por isso que uma das vozes — e que provavelmente signifique a presença do editor, chamado sempre pelo nome sarcástico de “cornudo” — diz “É para teu bem que te pedimos novelinhas amenas, novelinhas para ler no bonde, no carro, no avião, no módulo, na cápsula” (HILST: 2001, B. p, 31). A procedência dessa afirmação demonstra algo interessante no que diz respeito à escolha literária de Hilst.

No primeiro capítulo desta dissertação, falando da *trilogia da não ordem*, dizia que Hilda Hilst já esperava que sua literatura jamais seria de agrado geral, ou seja, a autora já tinha em mente (assim é suposto no primeiro capítulo) que seu trabalho exigiria um leitor diferente, exigiria poucos, bem poucos leitores. Aquela suposição, agora, aparece confirmada. A morte de Rukah significa a morte desses leitores, quase sempre ávidos pela presença do próximo *best seller*, que chamei, ironicamente, de “cosméticos existenciais”. Morte que a autora já instituía desde a sua primeira narrativa. Lembremos de que *Fluxo-Floema* é a obra de estréia de Hilst no campo da prosa, de 1970. Falando de Rukah, veja como o leitor já é ridicularizado nessa ficção:

...comemoro sim, comemoro essa pequena vida que de tão perfeita exauriu-se, de tão perfeita...como ele era? Assim: quando eu não fechava a minha porta de aço, ele entrava e comia os meus papéis. (...) Mas de início, ele picava miudinho os meus papéis, depois fazia uma bolinha, passava cola e açúcar. Depois engolia” (HILST: 2001, B. p, 29).

Falemos agora um pouco sobre o que causa a morte de Rukah, a mesóclise. No começo de *Fluxo*, Ruiska faz uma série de questionamentos de ordem existencial, tanto humana, como escritural: “Quem é você Ruiska? (...) Quem te fez porco? O incognoscível (HILST: 2001, B. p, 24). Ou então: “...e estou pensando como é possível que esses que se fazem em mim, que se fizeram e que se farão não compreendem a possibilidade de se responder coisas impossíveis” (HILST: 2001, B. p, 24-5). É como se a voz de Ruiska já nos adiantasse que sua literatura não seria feita do simples ou do óbvio. É aqui que surge a noção da mesóclise, veja:

A mesóclise é como uma cólica no meio do discurso: vem sempre. E não é só isso, a mesóclise vem e você fica parado diante dela, pensando nela, besta olhando pra ela. Leva muito tempo pra gente se recompor. É. Leva muito tempo. Agora, por exemplo, dormi durante duas horas depois de olhar para a mesóclise. E olhem que foi pouco, normalmente eu durmo durante dois dias depois de uma mesóclise. (HILST: 2001, B. p, 25).

A metáfora da mesóclise pode muito nos dizer do trabalho de Hilda Hilst. Vamos observá-la mais de perto: primeiro, me chama a atenção a comparação que é feita entre a mesóclise e a cólica. Sentir cólicas é sentir dores, dores muito provavelmente provocadas pela distensão do tubo digestivo. É exatamente aqui que devemos procurar a ajuda de uma outra passagem da narrativa. Agora, Ruiska está num diálogo com o personagem anão (deste, trataremos com um pouco mais de calma adiante). Esse anão

funciona como uma espécie de “companheiro de escrita” de Ruiska, uma espécie de “anjo-demônio” que fica falando ao ouvido de Ruiska, e que não para um instante sequer de lhe dizer coisas. Num dado momento da conversa, Ruiska lhe pergunta: “De onde você vem, hein? Do intestino, da cloaca do universo, do cone sombrio da lua” (HILST: 2001, B. p, 35). É claro que esse anão é produto de uma fantasia (ou de um delírio) do narrador principal de *Fluxo*, mas esse ser inventado nos diz muito quando se auto-define: o que se guarda no intestino são as matérias fecais, os restos orgânicos, aquilo que fede, aquilo que é imundo, aquilo, enfim, que repugna o outro.

Agora, na tentativa de estabelecer diálogo entre a tradição literária brasileira, sou tomado a citar um poema de João Cabral de Melo Neto. É claro que as propostas escriturais de Hilst e de Neto nunca apareceram de mãos dadas; e é também nítido que elas “beberam” de fontes distintas. Entretanto, tanto um como o outro preocuparam-se muito com a questão da composição, da metalinguagem, do trabalho exaustivo que é se dedicar à literatura. Começemos com a primeira parte do poema *Antiode (contra a poesia dita profunda)*, escrito entre os anos de 1946-7.

Poesia, te escrevia:
flor! Conhecendo
que és fezes. Fezes
como qualquer,

gerando cogumelos
(raros, frágeis, cogu-
Melos) no úmido
calor de nossa boca.

Delicado escrevia:
flor! (Cogumelos
são flor? Espécie
estranha, espécie

extinta de flor, flor
não de todo flor,
mas flor, bolha
aberta no maduro.)

delicado, evitava
o estrume do poema
seu caule, se ovário,
suas intestinações.

Esperava as puras,
transparentes florações,
nascidas do ar, no ar,
como as brisas

Eis a primeira parte desse “problemático” (no melhor dos sentidos) poema. Não é à toa que ele faz parte do livro *Psicologia da composição*. Já pelo título é possível perceber o forte tom metapoético que o conjunto de poemas assume; são, ao todo, “apenas” três poemas: *Fábula de Anfion*, *Psicologia da composição* e *Antiode*; mas três poemas de fortes proposições ao ato de escrever. Começamos pela primeira estrofe: a comparação de poesia com fezes é, num primeiro momento, absurda; a dificuldade se amplia quando entra o terceiro elemento do poema, a flor: poesia é flor, e que também são fezes. A primeira estrofe é finalizada com um verso de acentuação temática “Fezes / como qualquer”.

João Cabral de Melo Neto, aqui se nota, concebe a poesia não como algo que vem de sentimentos líricos ou subjetivamente idílicos. Neto vê na poesia um difícil exercício de busca e de busca incansável; e, por essa poesia, Neto se vê insuportavelmente atraído: “Delicado, evitava / o estrume do poema, / seu caule, seu ovário, / suas intestinações”. O verbo “evitar”, no pretérito imperfeito, já nos informa que não foi possível tal gesto: uma ação malograda pela força contundente que conduz o poeta. Ora, aqui podemos ver o quanto o trabalho de Hilda Hilst também tem dessa entrega ao misterioso, ao difícil. *Fluxo-Floema*, como se disse, é a obra de estréia de Hilst na prosa, e foi por isso que, assim acredito, a autora fez questão de apresentar sua escolha literária. O anão, que aparece no meio da narrativa, conduz o escritor Ruiska a definir seu estilo escritural. É por isso que há, nessa narrativa, a imagem simbólica do poço com que o anão leva Ruiska a ter contato. Cair no poço, mesmo que voluntariamente, é se vê num lugar de onde talvez não seja mais possível sair. Daí a noção de escolha do escritor, e escolha definitiva:

Vou mergulhando no poço...Há cadáveres por aqui. Ah, isso há. Não queria chegar a tanto...Cadáveres de quem, Ruiska? Oh, não me obrigues, anão. Oh, sim, velho Ruiska, chega perto, vamos, olha os verdolengos fios de carne desse corpo, foste tu que o mataste, não foste tu? (HILST: 2001, B. p, 25).

Optar por esse encontro assustador é o que faz Ruiska ao decidir não seguir as orientações do editor (o cornudo). Mergulhar nesse encontro com seres mortos é, escrituralmente, demonstrar essa escolha. Ao se vê sensibilizado por ter visto um dos mortos — e depois de indagado pelo anão sobre quem seria tal pessoa morta —, Ruiska

dirá “É meu pai, anão, meu pai amadíssimo. Como ele era na víscera, hein? Ele era eu, anão, ele era todo pra fora e ao mesmo tempo todo pra dentro” (HILST: 2001, B. p, 44). A pergunta do anão é importante porque podemos ver na resposta de Ruiska uma referência que ao pai sanguíneo, real, e, ao mesmo tempo, ao pai criador, ao próprio Deus. Querer saber como ele era na víscera é querer saber como ele era em sua essência; talvez a melhor e mais tenebrosa possível. Aqui também a crítica biográfica pode requerer relação entre Hilda Hilst e seu pai, Apolônio Hilst. Se há uma correspondência, é provável que sim, mas não a vejo como o centro do problema, como já me posicionei anteriormente.

Psicologia da composição, colocada ao lado de *Fluxo-floema*, não foi também a obra de estréia de João Cabral de Melo Neto na literatura; mas significou, assim como em Hilst, um momento de definição (se é que é possível definir algo em literatura) em sua dicção poética. Em *Antiode* percebe-se que Neto procurará essa poesia de “Espécie / estranha, espécie / extinta de flor / flor não de todo flor / mas flor, bolha aberta no maduro”. Não igualmente, mas de modo parecido, ocorre quando Ruiska mergulha no fundo do poço, onde só encontra imagens estranhas. Parece que é somente ali, no úmido e lodoso canal escuro, que a literatura de Ruiska irá germinar.

Além disso, o que mais me impressiona é o encaixe que vejo entre o poema de João Cabral e a noção de mergulho ao poço do personagem de Hilst: um poço, também é um tubo, anelado e cumprido. Num poço, não há apenas água, há insetos, bichos, coisas perdidas, coisas atiradas, coisas, por que não, misteriosas. As vísceras são, comparativamente, uma espécie de longo poço de carne, anelado por tecidos, no qual está depositado aquilo que foi saudável e comestível, agora, as fezes, que logo serão expelidas. Pois bem, o poema, ou melhor, as fezes, seriam essa flor que o eu-lírico (ou seria melhor dizer *eu-não lírico*, já que falamos de João Cabral de Melo Neto?) busca. Para encontrá-la, infere-se, faz-se necessário conhecer o que há dentro desse tubo, veja: “Delicado, (...) evitava suas intestinações” (NETO: 2003, p 98). Como já se disse, impossível evitar esse mergulho nas vísceras, como que nos dizendo que somente ali é possível conceber a poesia: “Te escrevo, cuspe, cuspe, não mais” (NETO: 2003. p, 102). Já nesta outra passagem, veja que, quando não for fezes, a poesia será cuspe; ou seja, aquilo que “brota” e sai de um outro tubo, diferente daquele tubo que gera as fezes, os poemas. Interessante, nesse momento, a retomada de uma outra passagem de *Fluxo*:

desta vez, logo no início da narrativa, o editor (o cornudo, que, na próxima passagem citada, será chamado ironicamente de capitão) está falando com Ruiska, e lhe pede que escreva, e que escreva logo, pois ele está precisando de histórias fáceis para publicar com urgência. Depois de algumas insistências a não ceder ao pedido do editor, dirá Ruiska:

Me deixa, me deixa escrever com dignidade. O quê? Ficou louco outra vez? O teu filho não tá com encefalite outra vez? Toma, toma quinhentos cruzeiros novos e se não tá com inspiração, vai por mim, pega essa tua folha luminosa e escreve aí no meio da folha aquela palavra às avessas. Uc? Não seja idiota, essa é a primeira possibilidade, invente novas possibilidades em torno do. Amanhã eu pego o primeiro capítulo, ta? (...) Não faz mal, capitão, o uc é uma saída pra tudo (HILST: 2001, B. p, 20-1)

As duas noções escriturais, a de Neto e de Hilst, convergem aqui de modo muito interessante. É claro que Ruiska não escreverá qualquer coisa (qualquer bos...), porque ele não irá aderir ao pedido do editor, mas escreverá algo tão estranho, impróprio e repugnante ao leitor que logo soará com algo completamente inútil, tal o são as fezes reais. Mas, assim como no poema de Neto — em que as fezes se transformam em algo curiosamente belo (a aqui não me refiro ao sentido clássico dessa palavra) —, a escritura de Hilst procurará esse mesmo destino. Assim, neste próximo diálogo entre o anão e Ruiska, verá você que aquele encoraja este a usar o tubo da maneira mais inusitada possível:

Sim, Ruiska, distorce o tubo, cria uma teoria. Sei, sei, anão, podes ditar, não sei. Começemos então: tubo sonoro, sibilino, raro. Raro? Bem, Ruiska, digamos tubo de dúplice função. Hen? Bem, Ruiska, então é melhor assim: tubo abissal, em muitos pequeninos, noutros canal. Vamos, vamos, anão. Tubo sagrado. Hen? Porque expela a tua matéria deletéria. Ah, sim. Tubo espectral. Por quê? Escuro, Ruiska, escuro. (HILST: 2001, B. p, 55)

A escrita de Ruiska sofrerá uma inclinação tremenda pelo discurso do anão, veja o que este dirá ao anão páginas antes da passagem que acabamos de ler: “Ruiska, espere um pouco, não te enfeza uma só pergunta antes de começarmos o nosso conluio” (HILST: 2001, B. p, 35). Como se sabe, conluio significa o ato de cumplicidade para prejudicar terceiros, uma espécie de traição; ou seja, o anão e Ruiska estão preparando a derrocada daqueles que poderão se acercar deles, muito provavelmente podemos entender que as vítimas desse “complô” são os leitores (daí Rukah ter morrido) e a própria escrita, a

linguagem utilitária precisa morrer — “Querem que a gente escreva com uma língua dessas” (HILST: 2001, B. p, 33), dirá Ruiska — para ser capaz de ousar dizer isso que as vísceras guardam, esse isso já podre e que ninguém deseja (as vísceras guardam as coisas que, um dia, foram vivas e que, agora, aparecem transformadas em algo bem diferente, em algo desprezível e inútil). Para Ruiska dizer os seus “de dentro” não será possível com o uso da língua institucional e burocrática, essa língua precisará morrer para entrar em processo de decomposição, mas não a decomposição física, e sim a linguística: precisará não ter mais feições nem estruturas da língua anterior, precisará apodrecer dentro de uma espécie de “tubo intestinal”. E veja como são as coisas: no início da narrativa, a voz de Ruiska diz o seguinte:

Eu queria ser filho de um tubo. No dia dos pais eu comprava uma fita vermelha, dava um laço no tubo e diria: meu tubo, você é bom porque é apenas um tubo e eu posso olhar para você bem descansado, eu posso urinar a minha urina cristalina dentro de ti e repetir como um processo: meu tubo, meu querido tubo, eu posso até te enfiar lá dentro que você não vai dizer nada (HILST: 2001, B. p, 20).

Chegou a hora de darmos a segunda interpretação ao tubo que aparece sempre nas conversas do anão com Ruiska. Para tal, dialogarei, mais uma vez, com o poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto; desta vez, teremos o prazer de ler, na íntegra, o significativo poema *A lição de poesia*, escrito entre os anos de 1942 e 1945:

1.

Toda a manhã consumida
como um sol imóvel
diante da folha em branco:
princípio do mundo, lua nova.

Já não podias desenhar
sequer uma linha;
um nome, sequer uma flor
desabrochava no verão da mesa:

nem no meio-dia iluminado,
cada dia comprado,
do papel, que pode aceitar,
contudo, qualquer mundo.

2.

A noite inteira o poeta
em sua mesa, tentando
salvar da morte os monstros
germinados em seu tinteiro.

Monstros, bichos, fantasmas
de palavras, circulando,
urinando sobre o papel,
sujando-o com seu carvão.

Carvão de lápis, carvão
da idéia fixa, carvão
da emoção extinta, carvão
consumido nos sonhos.

3.

A luta branca sobre o papel
que o poeta evita,
luta branca onde corre o sangue
de suas veias de água salgada.

A física do susto percebida
entre os gestos diários;
susto das coisas jamais pousadas
porém imóveis - naturezas vivas.

E as vinte palavras recolhidas
as águas salgadas do poeta
e de que se servirá o poeta
em sua máquina útil.

Vinte palavras sempre as mesmas
de que conhece o funcionamento,
a evaporação, a densidade
menor que a do ar.

(NETO: 2003. p, 78-9)

Como foi visto, “A noite inteira o poeta / em sua mesa, tentando / salvar da morte os monstros / germinados em seu tinteiro”, ora, do tinteiro, o destino do líquido é o tubo de tinta localizado dentro da caneta e, de lá, aparecerão as formas estranhas, os monstros e os bichos, ou, como diz o próprio poema “fantasmas de palavras”. Não seria essa a proposta, também, que Hilda Hilst procura imprimir na narrativa *Fluxo* quando traz um discurso nada agradável, difícil de ser classificado e por demais estranho? Não seria o anão a própria presença de um desses “fantasmas de palavras” que a caneta de Ruiska (a partir do tubo de tinta interno) faz existir? Veja o que diz a seguinte passagem da narrativa de Hilst: “Tu mesmo, anão, seria tão simples te definir. Defino-te? Ou não te defino? Não é melhor que cada um defina o seu próprio anão?” (HILST: 2001, B. p,

37-8). Os significados relacionados ao termo anão, nem de longe, querem dizer algo positivo: seria, muito mais, aquele ser defeituoso, o “filho feio”, aquele que deu errado, aquele que não vingou. Ainda, seria, um anão, aquele que, muito provavelmente, nunca será alguém aos olhos dos outros, mas sempre um rótulo carregado de negatividade. Um dos sintagmas presentes na última indagação feita no fragmento de Hilst, talvez, seja o que mais nos incomode: quem seria esse “cada um”? Não vejo, entretanto, como uma pessoa qualquer, mas como um ser específico, vejo-o como cada escritor, cada artista. Assim, o próprio anão diz “Não é melhor que cada um defina o seu próprio anão?”. Assim o fez Munch quando definiu sua proposta de arte; assim o fez Baudelaire, assim o fez João Cabral e, claro, assim o fez Hilda Hilst quando optou por uma escrita quase órfã de tradição (no que diz respeito à literatura brasileira), quando provocou essa escritura em estado de luto, intenso e profundo. Definir o seu anão, definir a sua poética, definir, finalmente, a sua impossibilidade, é definir aquilo que sempre escapa e que se torna intraduzível; daí o porquê de esse anão só ser capaz de se mostrar enquanto fezes, enquanto matéria deletéria, enquanto monstro de palavra.

Por fim, a noção de tubo enquanto metáfora de caneta (ou seja, enquanto o instrumento capaz de salvar da morte os “anões”, os “ninguéns”) aqui encontra amparo no título da narrativa de Hilda Hilst, *Fluxo-floema*. Fluxo: passagem, corrimento, vazamento, jorro, movimento contrário; ou, como diz João Cabral dos monstros quando estão: “circulando, / urinando sobre o papel, / sujando-o com seu carvão”. Fluxo também muito se aproxima da noção de xilema (tipo de tecido vascular vegetal; diferente do floema, também um tecido vegetal). Esse dois canais de irrigação e nutrição interna de uma planta guardam semelhança com o tubo interno à caneta que guarda a tinta capaz de “parir coisas deformadas”, capaz de gerar o desastre, o fracasso e o malogro da própria escritura. Entretanto, é nesse malogro — e somente nele e a partir dele — que a escritura hilstiana pode se fazer existir. Por isso retomo o primeiro poema de João Cabral — *Antiode* —, quando ele diz da flor enquanto poesia:

Depois eu descobriria
que era lícito
te chamar: flor!
(flor, imagem de

duas pontas, como
uma corda). Depois
eu descobriria

as duas pontas

da flor; as duas
bocas da imagem
da flor: a boca
que come o defunto

e a boca que orna
o defunto com outro
defunto, com flores
— cristais de vômito.

(NETO: 2003. p, 99)

A última imagem do fragmento acima tem, para mim, uma força corrosiva de extrema delicadeza poética: a escritura hilstiana, assim a vejo, poderia ser comparada aos “cristais de vômito” de João Cabral. Ou seja: aquilo que é impossivelmente acontecível: o desastre fortuito, a derrisão bem vinda, a morte convictamente necessária e festejada: bonita e difícil maneira de se pensar a escritura.

*

Outra questão que gostaria de levantar sobre a narrativa *Fluxo* atende pelo nome de intertextualidade.

A narrativa é dedicada à escritora Lygia Fagundes Telles, amiga pessoal de Hilda Hilst. Pensar numa relação de influência entre ambas é, creio eu, uma reflexão um pouco problemática (mesmo que haja), uma vez que cada uma optou por uma diretriz estética bastante particular. Feita essa menção, vamos ao fato: na coletânea de contos intitulada *A noite escura e mais eu*, Telles encerrou o conjunto de contos com *O anão de jardim*. Estruturada de forma bem diferente de *Fluxo*, o conto transcorre todo em primeira pessoa, em que o anão de pedra — num gesto de memória — narra todo o processo de destruição da família que habitara a grande casa, onde ele nada mais era do que um bibelô do jardim. Funcionando com uma espécie de sensor crítico de toda a casa, o anão vê o que ninguém vê. Sente o que ninguém sente. Pressente a derrocada e o fim, mas permanece em silêncio. Dirá, então, o narrador:

Tanto tempo exposto aos ventos, às chuvas. E o sol. Tudo somado, nesta minha vida onde não há vida (normal) o que me restou foi apenas isso, juntar as lembranças do que vi sem olhos de ver e do que ouvi sem ouvidos de ouvir. Presenciei, assisti como testemunha impassível (na aparência) o que vagarosa ou apressadamente foi se desenrolando (ou enrolando) em redor, tantos acontecimentos com gentes. Com bichos. Mas tudo já acabou, as pessoas, os bichos, desapareceram todos. (TELLES: 1998. p, 147)

A casa onde o anão está “plantado” é, sem dúvida, a tentativa de metaforizar o próprio mundo em que vivemos e toda a sua capacidade de auto-malogro; e o anão é a figura esquecida, rejeitada, desconsiderada, vista como inexistente. Mas: “o louco desvenda a verdade terminal do homem: ele mostra até onde puderam levá-lo as paixões, a vida em sociedade”, como bem disse Foucault. Não quero dizer que o anão do conto de Telles represente a loucura, isso não é possível inferir de forma alguma. No entanto, sabemos muito bem que a arte sempre manteve, com a quebra dos limites da racionalidade, uma relação prolífica e ambígua. Pôr um anão a falar, dar voz a quem não tem voz, permitir que um “ninguém” se aposses da linguagem e, logo, manifeste seu vazio que muito nos diz é, sem dúvida, algo que se aproxima (e muito) da parca noção que temos de limite. É nessa toada que desejo continuar. Observemos o seguinte fragmento de *O anão de jardim*.

Volto às minhas lembranças que foram se acumulando no meu eu lá de dentro, em camadas, feito poeira. Invento (de vez em quando) o que é sempre melhor do que o nada que nem chego a ser nada porque meu coração pulsante diz EU SOU EU SEOU EU SOU. Meu peito (rachado) continua oco. A não ser um ou outro inseto (formiga) que se aventura por esta fresta, não há nada aqui dentro e contudo ouço o coração pulsante repetir e repetir EU SOU. Fiquei como o homem que é prisioneiro de si mesmo no seu invólucro de carne, a diferença é que o homem pode se movimentar e eu estou fincado no lugar onde me depositaram e esqueceram. (TELLES: 1998. p, 150-1)

A auto-descrição do personagem narrador cria uma tensa “equação simbólica” cuja resolução dificilmente venha a ser dada aqui. Entretanto, faço questão de levantar alguns problemas que — não só o fragmento, como o conto inteiro — muito me chamaram a atenção. O primeiro diz respeito à comparação que o anão faz de si com o homem: se este é revestido de carne (frágil e mole), aquele o é todo de pedra (resistente e duro). Sobrou-lhe o papel de acumular poeira, de catalogar as lembranças e de ficar quieto a tudo, como um estorvo. E se assim foi destinado o seu fim (que quer dizer *sua força afirmativa de*, e não sua derrocada) é porque somente ao anão (este ser (que nem chega a ser um ser) parido do nada, advindo do vazio, teimoso e carrancudo) poderia ter

sido dada essa importante “função”: a de não ser ninguém, mas, ao mesmo tempo, a de não desistir de continuar sua *falação* corrosiva para o vazio. O que poderia ser, assim, esse anão? Eis o segundo problema. A escritura de Telles, aberta como sempre o é, diz “EU SOU EU SOU EU SOU”. Se há o sujeito *Eu* e o verbo de ligação *Ser*, onde estaria o predicativo do sujeito? Por que ele se ausenta da escritura e nos põe à deriva? Em sendo o predicativo um qualificador, como qualificar o que não existe, o que não tem *peso* no mundo? Como qualificar essa escritura? Sim, é dessa forma que vejo o anão: como sendo a própria manifestação da arte literária: “Invento (de vez em quando) o que é sempre melhor do que o nada que nem chego a ser” (TELLES: 1998, p. 150). Como enquadrar esse *não-ser-anão*? Seria importante dizê-lo o que ele é, nomeá-lo? É bem verdade que somos tentados a chegar a uma conclusão, a resolver tudo: devir malgrado que o Iluminismo nos legou. Mas creio particularmente que não, que essas respostas não precisam ser dadas com o status de solução. A escritura não pode ser resumida numa frase quase nominal ao estilo do *sujeito-verbo-predicativo*. É bem melhor que fique em aberto, insolúvel. Melhor que essa questão nunca se resolva; assim como a loucura, que tanto se quis (e ainda se quer) resumi-la numa etiqueta — e veja que muitas foram testadas e, aos poucos, recusadas, para logo serem substituídas. É bem verdade que muito se considera loucura como sinônimo de doença mental, fechando-a num circuito pobre e sem graça. Prefiro, apoiando-me no texto de Telles, que enxerguemos a loucura como a seguinte sentença inacabada, torta, faltante, errada, incompreensível e, portanto, não nocional: *a loucura é*.

O anão de *Fluxo*, de Hilda Hilst, também está ligado à escritura literária; é ele quem convida Ruiska ao mergulho no poço escuro e difícil, como já vimos anteriormente. É ele quem se faz existir no escritório de Ruiska e que o leva ao contato com a sua máxima honestidade “O anão me diz: fale, Ruiska, fale do teu de dentro, porque assim como você vem fazendo a coisa vai se perder” (HILST: 2001, B. p. 37). Ao passo que Ruiska responde “o meu de dentro é turvo, o meu de dentro quer se contar inteiro” (HILST: 2001, B. p. 37). Um *de dentro* muito provavelmente parecido com o oco vazio do anão de Telles que, mesmo se sabendo um ser pouco e rudimentar (era feito de pedra), era atraído pela escritura, para a sua própria inutilidade e, portanto, própria morte. Não custa nada lembrar que o anão do conto de Telles será destruído no fim do conto, não restará nada dele. Porém, isso não é tão verdade: o anão deixou-se a si inscrito na escritura. Escritura que conviveu com a ruína — lembre-se de que a

convivência com as pessoas da casa (com os seres humanos) era terrivelmente exaustiva e assustadora, e que mais ainda se agravou com o abandono de tudo, inclusive dele — não temeu o passo próximo que seria sua transformação em restos de pedra, em entulho: “...e então aceito também ser a estrela menor da grande cauda levantada no infinito no infinito deste céu de outu / bro” (TELLES: 1998. p, 158). A fratura no signo *outubro* diz exatamente que o anão foi destruído pelos operários, que ele agora nada mais é do que uma desintegração só, essa desarmonia que apenas no silêncio da morte encontra o que dizer.

E repare como os dois textos, de certo modo, se aproximam. A seguir, um pequeno diálogo entre o anão e Ruiska:

Ruiska, o que é que procuras? Deus? E tu pensas que ele se fará aqui, na tua página? No teu caminhar de louco? No silêncio de tua vaidade? Sim, no teu caminhar de louco, em ti todo fragmentado, abjeto. Ele se fará na vontade que tens de quebrar o equilíbrio, de te estilhaçares [...] (HILST: 2001, B. p, 70).

Ruiska, na representação do escritor, é também a escritura que se inscreve em si própria. Por isso, tal como o anão do Telles, ele precisa estilhaçar-se, quebrar-se, caminhar como um louco, ele precisa ser desprezível, baixo e ignóbil. Ele precisa morrer para se fazer um *algo*. Não digo um algo novo, pois essa sentença teria a força de uma revelação, de uma redenção, de um sublime quem sabe até místico ou religioso. Quando digo: lá vem *o novo*; essa literatura traz *o novo*, o que ele diz é *algo novo*, isso soa, aos meus ouvidos, como simplório e teleológico. E esse tom não consigo ver nas obras dessas duas grandes autoras. Daí ser compreensível a escolha que fizeram pelo mesmo tipo de personagem, o anão.

No início deste segundo capítulo, quando abordava a obra *Cartas de um sedutor* falei da loucura e de como esta aparece nessa interessante obra pertencente à *trilogia da não-ordem*. Naquela ocasião, disse que Stamatius escrevia, escrevia e escrevia. É como se tivesse sido dada uma ordem a ele: Stamatius não poderia fazer outra coisa a não se escrever. Foi então que fizemos um paralelo com o gesto do artista Arthur Bispo do Rosário, que não fazia outra coisa senão criar peças, estandartes, barcos, portais etc. A vida inteira de Bispo, nas casas de repouso (para usar um eufêmico nome), consumida em seu “quarto-ateliê”, num incansável trabalho. Ninguém obrigava Bispo a fazer

nenhuma daquelas peças, entretanto, ele virava noites costurando, cortando, desenhando etc. Por que Bispo, então, faria isso? “Não é por prazer, nem em busca de um suposto reconhecimento como artista que Bispo faz as peças que serão admiradas no mundo inteiro. É por obediência às vozes e pelas consequências que a desobediência acarretaria” (QUINET: 2006. p, 89). Bispo, em sua loucura, era tomado, era conduzido por essas vozes (ou por uma voz, não se sabe) que o perseguiram. Dessa mesma forma, creio que também é possível ver a presença do anão em *Fluxo*. É como se essa voz, advinda dos confins mais noturnos e conseqüentemente mais secretos de Ruiska, se instalasse ao pé do seu ouvido, não lhe oferecendo, a partir desse momento, paz. Ou, como disse também Bispo, “cada louco é guiado por um cadáver” (QUINET: 2006. p, 90). É bem provável que o anão da narrativa de Hilst seja a representação desse fardo-falecido, esse tecido morto chamado linguagem. Assim termina a narrativa *Fluxo*:

Tudo é difícil, Ruiska, difícilimo, arrotta pra ver se não é duro, vê, não conseguistes, peida, vê, não podes, coça no meio das costas, vê, não consegues, anda de lado e sentado, vê, é difícilimo, acalma-te, come o peixe, agora sim está frito, estás frito, pois coexistes. (HILST: 2001, B. p, 72)

5. As faltas inevitáveis

Este segundo capítulo chega ao seu fim. Minto: este segundo capítulo se interrompe neste momento; ele deve sê-lo. Melhor: este capítulo deve morrer. E que assim o seja.

De fato, há muitas passagens que gostaria de explorar a mais de *Fluxo*; aliás, gostaria de ter feito diálogos maiores entre essa narrativa e tantas outras obras que me admiram, realizações que o Modernismo nos legou. Quis muito escrever um sub-capítulo dedicado a Fernando Pessoa, em especial planejei problematizar o *Livro do desassossego*. Esta é uma obra que secretamente me encanta e desconcentra, por isso sempre me moveu — e move — porque é um livro falho, estranho, errante, inclassificável. Talvez, o *Livro do desassossego* tenha sido a obra com a qual Pessoa se relacionou de forma mais à deriva de todas as outras, tanto que não teve nenhuma pressa em terminá-la. Aliás, ele nunca a quis terminar; uma escritura tecida com a paciência de quem sabe que lida com o interminável, como impossível momentaneamente possível, com algo que jamais alcançará uma glória de término, de fim. Digo isso não apenas pela forma estranha e totalmente a-convencional com que os versos se apresentam, mas pelos impactos que a leitura destes versos em prosa provoca a qualquer leitor mais sensível; ao menos ou não sensível, ela não se deixa mostrar, ela se fecha e se torna incomunicável, uma difícil forma de beleza. Não se trata de uma escritura construída com o mesmo empenho do planejamento que se vê nas obras dos seus demais heterônimos. Vejo muito mais o *Livro do desassossego* como um pária que Bernardo Soares pôs no mundo. É uma escritura vã, irregular, faltante — estrangeira. É uma escritura que advém de um delírio muito pessoal — impossível inclusive até de nomear —, feita com as sobras (com os restos) dos demais heterônimos de Pessoa e do próprio Pessoa. Como disse, eu gostaria de falar mais sobre essa escritura, pois ela muito tem a ver com a tônica maior das discussões que mantivemos acesas desde o início desta dissertação. Paremos por aqui.

Outro autor que poderia ter sido aqui citado e comentado é Antonin Artaud. Estou convicto de que sua ausência será sentida. E digo isso porque o livro *A procura da lucidez em Artaud*, de Vera Lúcia Felício, nos traz uma série de questões muito ricas, o que torna o diálogo entre a escritura e a loucura ainda mais prolífico. Tinha em mente

relacionar o *teatro da desilusão* — uma das propostas de Artaud — com *A obscena Senhora D*, romance que mantém raízes escriturais muito afins com o teatro, gênero que Hilst também cultivou. Não levei essa proposta adiante porque talvez essas reflexões nos levassem a um outro território, e nos distanciassem do objetivo maior.

Por fim, serão sentidas também as ausências de um sub-capítulo sobre a Psicanálise e um outro sobre o Surrealismo. É bem verdade que a primeira sempre esteve direta ou indiretamente na essência de muitas das nossas afirmações, mas reconheço que não fiz uma abordagem mais sistêmica do assunto. Entretanto, gostaria de mencionar a importância de dois trabalhos extremamente significativos: o de Leila Longo, com *Linguagem e psicanálise* e o de Tania Rivera, com *Arte e psicanálise*. Esses dois pequenos livros (pequenos nas dimensões) me ofereceram uma introdutória base para muitas das minhas afirmações; aliás, foram eles (os livros) que me alertaram para a complexa dimensão que é a Psicanálise e o Surrealismo.

Enfim, há muitos outros autores, escultores e pintores que ficaram de fora dessa discussão — Goya e Miró, por exemplo —, entretanto, creio que eles estão, sim, de algum modo, aqui inscritos. Não por meio de uma explícita citação, mas pelo entrelaçamento dialógico que o texto propositalmente quis causar. Espero tê-lo conseguido.

O próximo capítulo — e último — procurará discutir mais atentamente uma outra questão: a escritura hilstiana e sua relação com o limite, com a exterioridade e com o pensamento trágico. Será neste capítulo que se avizinha que procuraremos retomar as idéias de Maurice Blanchot, filósofo que sempre esteve presente em todas as etapas desta pesquisa, direta ou indiretamente. Utilizaremos também, mais uma vez, Foucault, principalmente no que diz respeito à sua concepção de arte e de literatura.

Passemos adiante.

3º CAPÍTULO

I. A escritura além-limite

1. A diversão

Se existe uma afirmação totalmente antiacadêmica, esta poderia ser a seguinte: eu me divirto muito lendo Hilda Hilst. Explico-me: quando tomei contato pela primeira vez com a prosa hilstiana em 1998 (tardamente, é bem verdade), a sensação de contentamento, riso e louvor tomaram conta daquele, até então, graduando em Letras. Entretanto, depois de ler sozinho, e para amigos e parentes mais próximos — que também gostavam de me ouvir lendo as cartas de Karl — percebi que o riso começou a enferrujar. O que de errado estava acontecendo? Não era simplesmente uma fadiga leitora (afinal, eu já tinha relido o *Cartas de um sedutor* mais de cinco vezes), mas sim uma espécie de passagem, de travessia; mas, naquele instante, eu não me dava conta conscientemente disso, é claro. Eu começava a perceber — a intuir — que aquela jovial alegria dos primeiros contatos estava se transformando numa outra coisa, e que eu não conseguia nomear. Notei que a escritura começou a me exigir mais e eu, enfim, compreendi que não estava diante de um livro qualquer, nem diante de uma autora qualquer. Notei que havia algo soterrado naquela tessitura, e que meu riso juvenil não mais convinha ao que estava diante de meus olhos. É como se, tal o personagem Ruiska, eu tivesse tido que mergulhar no poço, e aceitar cair nele e ficar lá, sozinho, no meio do escuro, entre o lodo e os possíveis bichos estranhos, entre o fedor e a umidade. Entretanto, eu não me via, agora, triste, abandonado ou mesmo infeliz: eu percebi que a diversão continuava ali e que, naquele momento — tal ocorrera a Alice, que não resistiu quando viu o coelho passar falante e atrasado —, a fruição da escritura de Hilda Hilst era muito maior do que as minhas expectativas: começava um jeito novo de ver graça nas coisas.

Talvez pense ou julgue o leitor ser o parágrafo introdutório deste último capítulo completamente impressionista, sem método, rigor ou mesmo fundamentação. Talvez, eu também pensasse o mesmo, caso não fosse eu o autor destas linhas. Mas eu não estou sendo (acidentalmente), nem tentando ser, (propositalmente) impressionista. Eu estou querendo falar, na verdade e de forma sorrateira, sobre Hilda Hilst e Maurice Blanchot. Eu gostaria de aproximar, mais uma vez, esses dois pensamentos; eles nos dizem muito mais sobre o que possamos imaginar acerca da literatura.

Em que consiste o divertimento? Esta é uma pergunta bem difícil, já que as pessoas não se divertem com as mesmas coisas; na verdade, a diversão é sempre um espaço amplo, particular e até desmedido: é da diversidade que explode a possibilidade de diversão. Do latim, *divertĕre* significa “afastar-se, apartar-se, ser diferente, divergir” (HOUAISS). Infere-se que a *diversão* nunca fez par com a palavra *segurança*; é que, quando se diverte, afasta-se cada vez mais de um certo núcleo, onde normalmente o burburinho da felicidade definitiva e programada se estabelece. O gesto de se divertir é um ato de total digressão e, também, de transgressão. É um ir-se sem saber para onde, é um caminhar sem destino, é uma procura por nada, é, talvez, a diversão o caminho a ser seguido em direção à morte.

Em um belo e difícil artigo, intitulado *O pensamento trágico*, Blanchot diz o que pensa sobre a ideia da diversão. Observemos:

Onde tudo é indeciso só se pode viver num desvio perpétuo, pois ater-se a uma coisa suporia que há algo de determinado a que se ater, suporia portanto uma separação nítida de sombra e de claridade, de sentido e de não-sentido e, por fim, de felicidade e de infelicidade, mas como um é sempre o outro e o sabemos, mas numa espécie de ignorância que nos dissuade sem nos esclarecer, não buscamos senão preservar a incerteza e obedecer-lhe, inconstantes por uma falta de constância inerente às próprias coisas, não nos apoiando em nada porque não há apoio em nada, e essa ligeireza responde à verdade de nossa existência ambígua que é rica apenas de sua ambiguidade, a qual cessaria tão logo quisesse realizar-se: ela nunca é mais do que possível. (BLANCHOT: 2007. p, 28)

Esse fragmento é capaz de deixar o leitor, de certo modo, zozzo. Por isso, é preciso explorá-lo mais demoradamente. Começemos pela palavra *imprecisão*, usada por Blanchot no começo do fragmento: a diversão é uma espécie de devir que, quando procuramos, temos que ter ciente a certeza de que nada do que aparecer adiante pode ser programado. Ir a um estádio de futebol — uma forma de diversão, por exemplo — sempre deve ser visto como um gesto de abandono. Sim, abandono de verdades inquestionáveis, de ciências teóricas e de previsibilidades aliviantes, pois elas não permitem digressão alguma, não permitem relação nenhuma com qualquer possibilidade de equívoco. A diversão se instaura sempre que um repertório de falhas se torna iminente. Não se sabe o rumo dos próximos acontecimentos: seu time pode perder, empatar ou vencer. Não há como adivinhar nada. É como se, ao se propor ao divertimento, esse *quem quer que seja* deve estar preparado para conviver com um contundente mistério: como se a diversão só se fizesse presente por e a partir de uma

nebulosa ambiguidade. Por isso Blanchot dizer que “Onde tudo é indeciso só se pode viver num desvio perpétuo”. A diversão não é palpável, não é capturável, pois não podemos nos apoiar em nada porque simplesmente não há apoio (parafraseando Blanchot).

Podemos dizer, portanto, que a diversão abre mão de um saber; melhor: ela abre mão de toda e qualquer forma de sabedoria enciclopédica ou científica, porque ela não é *dialeticável*, nem *dicotomizável*: não se pode esperar nada quando se deseja a diversão. Ela agrega em si a alegria e a tristeza, a decepção e a surpresa, o infinito de possibilidades e o raso inosso de quase nenhuma alternativa a ser oferecida. Só que, nela, não é possível separar a parte boa da parte ruim, a parte alegre da feliz: a diversão é quando a mais absoluta miséria se imiscui com a mais absoluta riqueza ao ponto de não se saber quando se está diante de uma ou de outra. Assim como no futebol: quando o árbitro marca uma penalidade máxima, uma parte da torcida é tomada por uma profunda felicidade (é divertido saber que seu time está prestes a marcar um gol); mas, se o pênalti não é convertido, o que era alegria, numa fração de segundo, se transforma em tristeza e frustração, e o que era tristeza, do outro lado, se converte em alegria, alívio e prazer. Quem procura a diversão tem que está disposto a lidar com um dinâmico repertório de imprevisibilidades. Num livro intitulado *A gaia ciência*, no aforismo 287, Nietzsche dirá:

“os meus pensamentos”, diz o viajante à sua sombra, “devem fazer-me saber onde estou, e não me revelar aonde vou. Gosto do desconhecimento do futuro; não quero morrer de impaciência esperando as coisas prometidas e o antegozo de coisas prometidas”. (NIETZSCHE: 2005. p, 153).

Como se sabe, *A gaia ciência* é uma obra pautada na ideia central de que é muito mais interessante viver a partir dos princípios pagãos da Grécia antiga — no que diz respeito à coragem e à saúde —, do que com o que nos obriga a acreditar a pragmática filosofia ocidental. Essa ciência (ou seja, essa forma de conhecimento) irresponsavelmente livre de qualquer obtenção de verdade absoluta deseja, muito mais, regozijar-se com e a partir do imprevisível; como se ela sempre estivesse disponível a novas possibilidades, aberta a tudo que vier, em constante rotação, nunca fechando ciclo algum. Talvez por isso tenha sido em *A gaia ciência* que os conceitos mais polêmicos e difíceis de

Nietzsche apareceram: o da *morte de Deus* e o do *eterno retorno*. Como que nos dizendo que é somente com a diversão que se suspendem os conceitos ordeiros e funcionais à sociedade (e quando digo *funcionais*, falo da manutenção de um equilíbrio, da preservação de uma ordem). Uma vez suspensos tais conceitos, a alegria se instaura no discurso, invade o ser e assustadoramente o diverte: abre-se uma fenda por onde passa aquilo que não se pode corromper, sistematizar, nem mortificar a partir de um sistema cartesiano de controle. Como herdeiro do pensamento Nietzscheano, Blanchot dirá:

Não é possível haver conhecimento na diversão: essa espécie de regressão ao infinito, essa má infinidade sendo como que a essência da diversão, arruína o saber que se aplica a ela e faz com que o saber, ao aplicar-se a ela, a altere e a arruíne. Caso se queira ser fiel à verdade da diversão, não se deve conhecê-la nem tomá-la por verdadeira ou por falsa, sob o risco de fazer desaparecer-lhe o essencial, que é a ambiguidade, essa mistura indissociável de verdadeiro e de falso que no entanto colore maravilhosamente a nossa vida de nuances cintilantes. (BLANCHOT: 2007. p, 29)

Quando Blanchot diz que nenhum saber é aplicável à diversão — e que, caso aquele seja forçado a se aproximar desta, será a diversão alterada e, conseqüentemente, arruinada —, fica muito evidente o porquê de Nietzsche escrever toda a sua filosofia com um modelo novo de escritura: o aforismo. E percebe o quanto Nietzsche fez uma escolha feliz e original: mesmo que o princípio do aforismo seja o da colocação de máximas ou de um princípio moral (em forma de ditado, o que pressupõe a revelação de uma verdade), todo o seu pensamento mostra-se fragmentado exatamente porque, assim creio, Nietzsche sabia que seria impossível se apossar escrituralmente da diversão, e fez questão de tornar seu pensamento ainda mais ambíguo e instável, pois assim (e somente assim) ele o é. Na mesma linha de Nietzsche, mas com uma personalidade inconfundível, também escreveu Maurice Blanchot. Sua escritura, longe de uma glória que o pensamento teórico tradicional busca, procurou não ser sistemático, pedagógico, nem desejante de um saber científico. Blanchot não escreveu fácil porque tinha, suspeito, convicção de que essa seria a pior escolha a ser feita: seu pensamento, no fim das contas, teria ido à falência, mesmo que aparentasse gozar de saúde verbal. Ao contrário do que o rigor metodológico (sempre sério, carrancudo e sóbrio) prega, Nietzsche e Blanchot estiveram muito próximos da derrisão, da alegria e, portanto, da consciente *falta* incessante. Esses autores imprimiram ao seu pensamento, cada um, uma destituição total dos valores ocidentalmente enraizados em nossa cultura: pensar como

eles é, não nos esqueçamos disso, muito difícil, porque pensar filosoficamente de modo diversivo é distanciar-se cada vez mais do que a sociedade chama de racionalidade, de normalidade. Não levar a sério os conceitos e valores que o ocidente levou séculos (e a duras custas, diga-se de passagem) para fossilizar é se colocar como um fora da lei: é se mostrar um ateu, um promíscuo ou um anarquista.

Uma figura mais antiga e que muito se relaciona com o sentido diversivo da vida é, também, Dionísio. Esse deus irresistível fascinava o povo grego justamente por seu convite ao impossível, ao sem freio, ao interminável: o ser humano sempre se sentiu atraído pelos limites do pensamento e da própria existência. Dionísio era aquele que ria e zombava da serena e burocrática vida apolínea, era aquele que fazia com que se esquecessem, a partir da festa, da dança e da embriaguez, os princípios individuais mantenedores da ordem e da justiça. Mas os gregos, sabemos nós, criaram a vida dos deuses apolíneos a fim de resolver um problema deles próprios: para uma comunidade que tanto sofria com as guerras e as devastações, a figura dos deuses serviria para tornar a vida possível e, por que não, um espaço de júbilo e de realização individual. Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche assegura que, como a arte apolínea é a arte da beleza (da medida, da ordem, da proporção etc.), ela se realiza especificamente na aparência; ou seja, no provisório; ou seja ainda: no falso. Como bem comentou Roberto Machado em *Nietzsche e a verdade*: “...a beleza é uma aparência, um fenômeno, uma representação que tem por objetivo mascarar, encobrir, velar a verdade essencial do mundo” (MACHADO: 1999. p, 19). Coube exatamente a Dionísio, num gesto derrisório e afrontador arrastar esse mesmo grego auto-iludidor para o meio do temporal e dizer-lhe que as verdades não estão na lógica do *belo* ou naquilo que era considerado *belo*. “O êxtase dionisíaco produz, enquanto dura, um efeito letárgico que dissipa tudo o que foi vivido no passado: é uma negação do indivíduo, da consciência, do Estado, da civilização, da história” (MACHADO: 1999. p, 22). Podemos concluir que a vida da aparência pode até ser duradoura, mas é um bocado frágil; em oposição a essa faceta, a vida dionisíaca é intensa, contundente e reveladora, só que dura pouco. Por isso dirá Machado:

O conhecimento, ou mais precisamente, porque não se trata rigorosamente de conhecimento, a emoção, a experiência dionisíaca tendo como significado um acesso à verdade da natureza, uma verdade que mostra que a natureza é desmesurada ou que verdade é desmesura, faz o homem compreender a ilusão em que vivia ao criar um mundo de beleza

justamente para mascarar a verdade. A visão da essência eterna e imutável das coisas faz com que ele desista de agir e construir uma civilização. (MACHADO: 1999. p, 22).

É exatamente aqui que retomo a escritura hilstiana e sua relação com a loucura. Quando disse, no primeiro parágrafo, que muito me diverte a leitura de Hilda Hilst, estava querendo enunciar, mais profundamente, que o peso maior dessa diversão pela qual sou contagiado advém da aproximação que a autora faz de sua escritura com o discurso da não-razão. E por que o discurso da não-razão? Porque só ele é capaz de pronunciar-se sem apego às frágeis convenções da aparência que a cultura ocidental nos legou: vaidades, religiões, status, moralidade, prazer etc. Somente esse discurso, instaurado no *não-antropocêntrico* e no *não-dialético*, assim se apresenta (creio eu muito particularmente) como capaz de se propor a descrever aquela ambiguidade a qual se referiu Blanchot sem arruiná-la, malográ-la ou diluí-la; de ser invadido pela emoção dionisíaca, sem que seja preciso conhecê-la integralmente. A partir de que posicionamento podemos fazer falar, livremente, dessa ambiguidade que “colore maravilhosamente a nossa vida de nuances cintilantes”? Difícil pergunta, a qual Blanchot tem uma resposta, no mínimo, desafiadora a nos propor; diz ele:

...devemos estar preparados para encontrar a marca da verdade na repugnância e na contradição, e será necessário não apenas acolher afirmações opostas e mantê-las firmemente juntas, mas também tê-las por verdadeiras devido à sua oposição, o que nos obriga a exigir uma ordem mais alta a fundá-las. (BLANCHOT: 2007. p, 27)

É como se o pensamento, tal como o concebemos hoje, não fosse capaz de “amarrar” toda essa ambiguidade diversiva, porque simplesmente ele não consegue; ele não foi preparado para tal; esse pensamento foi civilizado, não percamos essa noção. Nosso pensamento é, na verdade, um molde que uma perene e satisfatória rede discursiva se preocupou em criar através dos séculos, lembremo-nos agora da *Ordem do discurso*, de Foucault. Como conceber a beleza, a alegria, o prazer, enfim, a verdade, naquilo que me é repugnante e contraditório? Como disse Blanchot, será necessária a fundação de uma ordem mais alta para que seja possível que o pensamento moldado (o nosso pensamento) se estilhace, se corrompa, que entre em colapso, em delírio. Será necessário, portanto, que o nosso pensamento caminhe em direção ao trágico, em direção à loucura — não que definitivamente devamos enlouquecer, pois na loucura não há volta —, mas aceitar esse trajeto obtuso, gargalhador e profano.

Essa ordem mais alta à qual se refere Blanchot só é possível a partir daquilo que ele chamou de *O pensamento trágico*, ocupação de nossa próxima conversa.

*

Assim como em Nietzsche e em Blanchot, a escritura ficcional de Hilst não se faz na condição da “seriedade burocrática” agradável ou na de um rigor narrativo pré-estabelecido. Sua escritura não se submete ao convencionalmente dito como merecedor de aplausos e pódios. Entretanto, essa não-submissão, de modo algum, se afirma a partir de uma birra ou mesmo de uma tentativa, gratuita, de ser diferente: a diversão é um complexo jogo de luz equívoca²⁶.

²⁶ Aqui temos uma paráfrase que fiz de Blanchot “A diversão é esse jogo de luz equívoca” (BLANCHOT: 2007, p, 28). Não a pus textualmente por conta do pronome anafórico *esse*, que, provavelmente, viria a prejudicar a leitura.

2. O pensamento trágico

Eu tenho oito anos. Eu vou contar tudo do jeito que eu sei porque mamãe e papai me falaram para eu contar do jeito que eu sei. E depois eu falo do começo da história. Agora eu quero falar do moço que veio aqui e que mami me disse agora que não é tão moço, e então eu me deitei na minha caminha que é muito bonita, toda cor de rosa. E mami só pôde comprar essa caminha depois que eu comecei a fazer isso que eu vou contar. Eu deitei com a minha boneca e o homem que não é tão moço pediu para eu tirar a calcinha. Eu tirei. Aí ele pediu para eu abrir as perninhas e ficar deitada e eu fiquei. Então ele começou a passar a mão na minha coxa que é muito fofinha e gorda, e pediu que eu abrisse as minhas perninhas. Eu gosto muito quando passam a mão na minha coxinha. Daí o homem disse para eu ficar bem quietinha, que ele ia dar um beijo na minha coisinha. (HILST: 2002, A. p, 13-4)

É perfeitamente compreensível que o nosso pensamento ocidental, ao se voltar para a obra cujo fragmento expus acima — *O caderno rosa de Lori Lamby* —, tenha dificuldades de considerá-la *obra*, ou mesmo de atribuir-lhe o adjetivo *literário*. O normal é que o nosso molde de pensamento rejeite o que lá se encontra, pois o que leio não está dentro da categoria *literatura*, a qual solidificamos lentamente a partir das instituições culturais e educacionais. Portanto, o fato de essa obra ter recebido uma atenção enviesada dos leitores comuns ou mesmo dos especializados (como os da universidade, por exemplo) torna-se claro e, até certo ponto, compreensível.

Por outro lado, antes dessa obra ter recebido o NÃO da maioria dos leitores, foi feita uma tentativa (intencional ou acidental, juro que não estou sendo irônico) de designá-la pornográfica. Eliane Robert Moraes, em 1990, escreveu uma resenha sobre o livro de Hilst no *Jornal do Brasil*, onde disse: “Com efeito, é justamente Bataille que a autora elege como passaporte de sua transição da ‘literatura séria’ para a pornografia, ao despedir-se do leitor, na contracapa de *Amavisse*, seu último livro de poemas...”²⁷. Foi aí que o problema se tornou aberto e complexo. Vamos entender o porquê: é claro que, no nosso molde de pensamento, há um espaço para o gênero sexo e outro para o gênero pornografia. Num continente de maioria católica e cristã, há uma diferença flagrante

²⁷ Embora tenha uma admiração convicta e irrevogável sobre o sério trabalho de Eliane Robert de Moraes, entendo que, para um suporte tão frágil como o jornal, essa afirmação ganhou uma proporção simplificadora e pouco crítica. Pouco crítica, não para um leitor atento e seletivo que conheça, por exemplo, Bataille; mas fundamentalmente para aquele leitor nunca tenha ouvido falar em Hilda Hilst ou que nunca tenha lido nada dela. Contudo, concebo que não só a afirmação que retirei, como o texto todo de Moraes, também cumpriram o importante papel de divulgação e de impressão de um olhar sobre o novo trabalho em prosa que Hilst acabara de lançar; ou seja: enalteço o trabalho de Moraes porque ela foi corajosa e confiou em seu próprio pensamento ao se arriscar e expor suas recentes impressões sobre aquela obra.

entre o primeiro e o segundo. Se o sexo é um gesto de amor, com intuítos procriativos (e nunca recreativos, pelo menos é assim que ordena a igreja), praticado na intimidade de um casal, normalmente associado à ideia de amor, a pornografia seria a espetacularização pública de práticas sexuais com fins, no mais das vezes, libidinosos, imorais, licenciosos, financeiros etc. Contudo, por mais que a sociedade, pelo menos publicamente, condene a pornografia, ela está — e sempre esteve, com nomes e ideologias distintas, é bem verdade — próxima à sociedade. Se antes, os refinados bordéis afrancesados ou mesmo os cabarés (mais recentes) sem muito glamour localizavam-se na periferia dos grandes centros, hoje, “casas de massagem”, tanto para homens como para mulheres — normalmente bem localizados —, ou através da internet (com alguns cliques), qualquer um — de qualquer classe social ou membro de qualquer religião, homem ou mulher de família — pode se permitir ao que o molde de pensamento, num gesto de ordem moral, religiosa e sanitária, taxou de indecente e portanto errado. Ou seja: de algum modo absolutamente superior a pornografia tem a velada tolerância da sociedade ocidental, sempre teve. Foi a partir dessa premissa, suspeito, que se tentou aproximar *O caderno rosa de Lori Lamby* — a partir de artigos, monografia ou opiniões veiculadas por diversas mídias — de uma possível tolerância reservada dos leitores, nem que fosse às escondidas; o que, naturalmente, não aconteceu. O que deu errado, então?

Os leitores não receberam — e nem ainda hoje — as obras da *trilogia da não ordem* de Hilda Hilst exatamente porque o que ela propõe, na esfera ficcional, ultrapassa qualquer pensamento previsível; e quando digo previsível, falo daqueles que exponho publicamente e daqueles que não digo nem sob tortura. Sua escritura não se acanha quando chega próximo do limite. E esse limite seria exatamente o *até onde posso* (ou me é permitido) *pensar*. Sua escritura simplesmente fura essa linha demarcada e faz troça daqueles que ficam trêmulos e amedrontados ante a possibilidade de desobediência. Uma vez ultrapassado esse limite, tem-se o além-limite, espaço que não nos permite pensar a partir de moldes. Esse novo pensamento é tão assustadora e tragicamente ambíguo que a única forma de me relacionar com ele é me divertindo com todas as forças possíveis. Nesse pensamento não há justiça, certo-errado, infelicidade, prazeres comedidos, turnos de hora. Nele, só nos é permitido delirar: propor o que jamais se propôs, rir do que jamais se riu, falar o que nunca foi permitido, do que nunca

se vislumbrou falar. Como já disse, esse pensamento não é dialético, nem antropológico. Ele simplesmente é.

NO *caderno rosa de Lori Lamby*, já no final, Lori nos apresenta uma sequência de quatro fábulas. Reproduzo a segunda ao leitor. Liu-Liu é um sapo triste e questionador. Observe:

Segunda História

Quando o cu do Liu-Liu olhou o céu pela primeira vez, ficou bobo. Era lindo! E ao mesmo tempo deu uma tristeza! Pensou assim: eu fui-fiu, que não sou nada, sou apenas um cu, pensava que era Algo. E nos meus enrugados, até me pensava perfumado! E só agora é que eu vejo: quanta beleza! Eu nem sabia que existia borboleta! Fechou-se ensimesmado. E fechou-se tanto que o sapo Liu-Liu questionou: será que o sol me fez o cu fritado? (HILST: 2002, A. p, 99-100)

É então que precisamos, mais uma vez, daquilo que Blanchot chamou de *O pensamento trágico*. Mas como pensar tragicamente à maneira de Blanchot? É bem provável que a partir de um gesto de permissão: permitir-se ao erro, ao feio, ao repugnante, ao anormal, ao desrazoado. Num gesto de completa euforia e intenso divertimento — numa espécie de surto —, o pensamento trágico pode se fazer presente, pois ele não carece de um centro, de um ponto organizador, porque simplesmente não há organização, método ou disciplina no acontecimento da loucura — no acontecimento trágico. Perguntará, ainda, Blanchot:

Como acolher a ambiguidade e não aceitá-la, viver na confusão diversificante de instantes vagos e brilhantes e, face a essa anarquia de claro escuro, manter-se numa contrariedade tão exclusiva que transforma em afirmação essencial o que é essencialmente sem firmeza? (BLANCHOT: 2007. p, 31)

A loucura, como já discutimos, é um acontecimento trágico, pois é nela que o inconciliável se torna possível. E, como já foi dito aqui, não estamos propondo um mergulho total e sem volta na loucura; mas uma digna tentativa de aproximação com esse limite entre a razão e a desrazão, no intuito de conduzir, o mais possível, nossas reflexões a um limiar extremo em que, entretanto, ainda seja possível regressar e dizer algo dessa difícil experiência. Não é perder-se no labirinto e ser devorado pelo Minotauro, mas procurar não se desfazer jamais do fio de Ariadne. É por conta disso,

talvez, que Blanchot nos põe um alerta: “Como acolher a ambiguidade e não aceitá-la...?”. Pois bem, penso que Blanchot tinha essa noção bem clara em sua proposta reflexiva: o pensamento trágico dever ser acolhido, considerado e, portanto, jamais esquecido, só que não podemos tomá-lo como norte de nossas experiências reais, porque assim correremos o risco de mistificar a vida ou de enlouquecer definitivamente. Como bem nos alertou Nietzsche quando viu que a arte não deve ser nem totalmente apolínea, nem completamente dionisíaca, mas sim imiscuída uma na outra, em processo de tensão, de ambiguidade, em constante desequilíbrio, jamais de queda.

Mas o que se ganha sendo um homem trágico? Qual a recompensa por tanto esforço e distância do bem-estar da vida e dos prazeres comuns? Blanchot dirá “...o homem trágico é aquela para quem a existência *repentinamente* transformou-se: de claro-escuro, tornou-se a um tempo exigência de absoluta clareza e encontro com espessas trevas...” (BLANCHOT: 2007. p, 32). O destaque na palavra *repentinamente* foi dado por Blanchot exatamente porque esse processo é súbito, não é calculado. Aproximo, por conta própria, a ideia dessa mudança repentina à do surto, à do delírio, tão comuns na loucura. Contudo, Blanchot não nos fala, em nenhum momento, neste artigo, de loucura; fato que tem, sem dúvidas, uma relevância misteriosa. É que Blanchot, por mais que nos provoque, não tem por objetivo fechar nada, resolver coisa alguma. Iniciado por uma oração afirmativa, veja este conjunto de indagações: “Para o homem trágico, em um instante tudo endureceu, tudo é enfrentamento de incompatibilidade. De onde isso vem? De onde vem essa súbita metamorfose?” (BLANCHOT: 2007. p, 32). Nesse momento do artigo, espera-se uma resposta, porque o leitor já está cansado e ansioso e, como se diz na linguagem do boxe, “nas cordas”, nocauteado por uma sequência de indagações-golpes que só podem conduzi-lo à lona. Mas Blanchot não executa o soco final: ele o adia; ele, propositalmente, espera o leitor-lutador descansar e reaver o equilíbrio para, mais uma vez, iniciar o combate final — que jamais terá fim.

Após as indagações, Blanchot diz que esse ser trágico — depois de ter buscado e conseguido vivenciar esse e nesse pensamento trágico — se encontra mantido por “uma unidade incompreensível frente à qual está, de agora em diante, tudo mudado nele e a sua volta” (BLANCHOT: 2007. p, 32). Finalmente, Blanchot “nomeia” quem seria essa *unidade incompreensível*: não chamará loucura, mas sim “o mistério da presença do Deus oculto”. Pensemos um pouco nessa ideia: quem seria esse Deus oculto? Como, a

partir de que e onde ele se manifestaria? Sem dúvida alguma, Blanchot não nos fala do Deus antropomórfico que “habita” os templos religiosos; ou seja, ele não nos fala DE Deus, essa entidade que se tornou “vulgar” porque é igualada a nós. Na verdade, Blanchot nem sequer fundamenta seu discurso NO Deus, mas NA presença do Deus oculto. Note: DO Deus, e não DE Deus. Isto é: na fonte do pensamento trágico reside essa presença tão misteriosa, tão incalculável, tão maior que o nosso pensamento que, ao chegarmos perto dela, não conseguimos agarrá-la, não conseguimos vê-la, não conseguimos nomeá-la. Onde então pode essa *presença ausente* se mostrar do jeito como estamos — parca e fragilmente — tentando pronunciá-la? Em que língua podemos pensar em soletrá-la?

Eu não queria, mas sou obrigado a me posicionar: essa *presença ausência*, acredito, só consegue ser pronunciada na loucura total ou na linguagem da arte. No nosso caso, na escritura.

Na longa entrevista que concedeu ao *Cadernos de literatura brasileira*, ao ser indagada sobre o que procura, no fundo, sua obra, Hilda Hilst cravou: “Deus”. A equipe de entrevistadores insistiu: “Ele não significava o Outro, o outro ser humano?”, ao passo que Hilst responde: “Deus é Deus. O tempo inteiro você vai ver isso no meu trabalho”²⁸. Quando li essa entrevista, muito me custou acreditar na sua resposta. Sim, acreditar. Por uma simples razão: Hilda Hilst gostava muito de dar respostas nenhum pouco explicativas; gostava de inventar história, de, enfim, brincar com essa ideia de ter que se mostrar para conseguir a atenção dos outros. Ou seja, ela gostava de tirar sarro em suas entrevistas. Mas esse momento específico de sua declaração foi, para mim, muito sério. Tanto que, um pouco antes de dizer que sua obra procura Deus, Hilst anunciava “Eu vi Deus em algum lugar. É isso que eu quero dizer”.

Deixando de lado as declarações — até porque elas não são tão relevantes se as considerarmos isoladamente —, é melhor que nos voltemos aos textos de Hilda Hilst. Se o leitor estiver pensando que irei apresentar, agora, quantas vezes a palavra Deus aparece nas obras de Hilst, está você enganado. Pelo que discutimos nesse início de terceiro capítulo, já deve ter ficado claro que não é preciso que o signo Deus surja para

²⁸ *Cadernos de literatura brasileira*, Número 08; Instituto Moreira Sales. p. 37. As demais citações da entrevistas estão presentes na mesma página.

que concebamos sua presença ali. É impossível nomear Deus. Ele não cabe no nosso pensamento, e isso nos arrasa, nos destroça, nos põe em crise. Por esse motivo, Blanchot é categórico ao afirmar que “No centro da tragédia está, portanto, oculto Deus” (BLANCHOT: 2007. p, 35).

NA *obscena Senhora D*, a presença ausência de Deus é notada praticamente do começo ao fim. Sem querer me alongar nessa obra — pois o farei depois —, apresento a seguir uma das falas iniciais desse romance:

Engolia o corpo de Deus a cada mês, não como quem engole ervilhas ou roscas ou sabres, engolia o corpo de Deus como que sabe que engole o Mais, o Todo, o Incomensurável, por não acreditar na infinitude me perdia no absoluto infinito. (HILST: 2001, A. p, 19).

Vê-se uma sintonia de pensamento muito clara entre Hilst e Blanchot. A escritura, a arte, ou seja, a tragédia é essa perda absoluta no infinito. Hillé enlouqueceu, isso é claro ao longo da narrativa. E é somente após esse estado de perda total que a personagem se permite o encontro com esse oculto Deus. Numa outra passagem, ainda mais interessante, depois de um diálogo fremente com vozes que não são claramente identificáveis, uma delas diz:

olha Hillé a face de Deus
onde onde?
olha o abismo e vê
eu vejo nada
debruça-te mais agora
só névoa e fundura
é isso. adora-O. Condensa névoa e fundura e constrói uma cara. Res facta, aquieta-te.
(HILST: 2001, A. p, 47).

Qualquer comentário que eu fizesse sobre o fragmento que acabamos de ler tornar-se-ia repetitivo. Passemos ao próximo romance.

Em *Estar sendo. Ter sido*, Vittorio, depois de uma “crise esquizofrênica” (ou de um colapso mental), passa a viver mais ainda dentro de seu delírio; tanto que chega a dizer “minha loucura é rajada, esparzida de cores, loucura é escarcéu, é não, é chumbosa, pesada, o olho do cafre sobre aquela que lhe arranja dinheiro, é enviesada, esquiva, mas vigilante, o olho do meganha sobre o biltre. é nada, é tímida, medrosa, se acasala nos

cantos” (HILST: 2001, D. p, 100). Depois desse momento, Rosinha — uma espécie de companhia arranjada para Vittorio — aparece na narrativa. Sua função seria a de não deixar Vittorio ficar só, e veja o que ele lhe propõe:

Rosinha, procura aqui aquele da Cara-mínima
já procuramos ontem, seo Vittorio
só mais um pouquinho, Rosa, pega a lupa
(...)
...sabe, Rosinha, ele está aí dentro, estou sentindo
onde, seo Vittorio, onde?
no meu cu, idiota, ah, está bem, não chora, já vi que não entende nada de deus (...)
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 a bosta nem a malvavisco,
tudo é bonito porque vem de deus, viu Rosinha? (HILST: 2001, D. p, 101-2)

A ideia de procurar Deus dentro do próprio ânus é assustadoramente provocativa se não considerarmos as premissas de Blanchot. Vittorio é, por excelência, o homem trágico, mesmo que, para os outros, não passe de um velho promíscuo e louco. Aqui temos uma noção interessante: a aproximação entre a loucura e a velhice. Ambas são, sem dúvida alguma, estados trágicos da vida. E ambos têm também uma relação curiosa com a ideia de fim, de morte. Se o louco é aquele que não goza mais de saúde mental e que, portanto, tem que ser afastado das instituições sociais, o velho é uma espécie de louco de idade avançada, ambos são inválidos. Seus destinos, logo, não podem ser outro senão o de esperar a morte, ou o de conviver ansiosamente com a iminência. Ora, depois da morte, ocidentalmente, foi-nos dito que surge Deus. Só que Vittorio não deseja esperar morrer para, só então, ter contato com essa entidade: a presença ausência desse Deus é buscada no agora: nesse duplo espaço de coincidência. Quanto mais próximo da morte, espera-se, mais próximo de Deus. Ou seja: se meu fim de avizinha, essa ausência presença se tornará muito mais presença, conhecimento, propriedade. Mas é claro que isso não acontece. Dirá Blanchot: “Conhecer Deus sem conhecer sua miséria é perigoso para o homem, assim como conhecer sua miséria sem conhecer Deus” (BLANCHOT: 2007. p, 40). Como conhecer a miséria de Deus se o único contato que temos é com sua ausência presença? De novo, nosso pensamento moldado se acanha: é impossível tomar conhecimento (ou conceber) de que Deus seja uma entidade dotada também de miséria. Veja o que diz a personagem Dom Deo, amigo de infância que habita as memórias de Vittorio, a partir de uma carta. Dom Deo, hoje Bispo, escreve assim:

Só vejo o dorso de Deus, Vittorio. tem listras. nunca lhe vejo o rosto. (...) Deus ama a indiferença e a aspereza, descobri há pouco. (...) temos a mesma idade, Vittorio, eu e tu, eu e Deus. é um velho também, Ele. mas forte como um tigre-menino. Tem horror que se lhe saiba o nome. Certa vez, intuí, então chamei-O. lanhou-me todo o ventre. (...) uma voz delicada e sonolenta vinda das folhas altas de umas árvores negras se expressou assim: Dom Deo, se repetires Meu Nome ainda que às escondidas, dentro da pedra, ou dentro de tua própria barriga, hás de perder a vida. E entendi que não se referia a esta vida, esta aqui da Terra, não Vittorio, ia perder para sempre a mais remota possibilidade de voltar a ser. (HILST: 2001, D. p, 85-6)

Por outro lado, é possível que nos deparemos com as nossas próprias misérias. Senão vejamos: Vittorio é um velho resmungão, desbocado e louco, e que passa parte significativa do seu dia bebendo. Tanto que tem um *barman* (Raimundo, um desempregado doutor em filosofia) para cuidar especificamente de seus *drinks*, servidos pontualmente a partir das 18 horas. Nesse segundo — e último — momento da narrativa, Vittorio está praticamente só: seus parentes lhe abandonaram; restam uma empregada, Raimundo e os cães. A vida de Vittorio é basicamente onírica, alternando momentos de delírio ou de embriaguez. A busca por Deus é o que consome quase todo o seu tempo:

(...) não. sou ninguém não. sou apenas poeira. poeira que às vezes se levanta e remoinha e depois sobe e levita, procurando o Pai. sou apenas cadela-poeira, às vezes fareja e não vê, ficou cega e velha e nem sabe do existir desses muitos porquês. cadela vinda de lá: de uma esteira de luz que se desfaz na Terra. (HILST: 2001, D. p, 112)

Essa “consciência” que advém de um dos delírios de Vittorio me obriga a fazer alusão, mais uma vez, ao *O nascimento da tragédia*, de Nietzsche. É nessa obra que Sileno — um semideus, amigo de Dionísio, que vivia sempre bêbado, montado num asno ou amparado por sátiros; e era, inclusive, de sua voz de ébrio que falava o mais profundo saber da filosofia, assim diz a lenda — nos é apresentado. Sileno parece ter uma sabedoria misteriosa, tanto que o rei Midas o perseguiu durante um longo tempo. Quando, enfim, o encontrou, perguntou-lhe qual dentre as coisas era a melhor e a mais preferível para o homem; Sileno não queria responder, mas, praticamente obrigado pelo rei, proferiu assim com um sorriso amarelo:

Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo para ti é inteiramente inatingível: não ter nascido, não *ser*, *nada* ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer (NIETZSCHE: 2007. p, 33).

A percepção niilista de Sileno é, de certo modo, parecida com a de Vittorio. Além das semelhanças de ebriedade, vê-se que os dois gozam de uma sabedoria sobre a vida (de uma visão, ou de um ponto de vista muitíssimo particular) que poucos têm acesso. Outro fato que aproxima essas duas personagens é o tom pejorativo e esbravejador para com os humanos: é como se esses personagens estivessem sempre vendo os seres humanos como figuras reprovativas, menores e estúpidas. Contudo, uma semelhança última me admira: se a lenda diz que Sileno andava montado numa mula, o fim da narrativa *Estar sendo. Ter sido* é dado a partir de um poema intitulado MULA DE DEUS. Essa aproximação que faço agora me traz alguns problemas, vamos a eles. Estaria a narrativa de Hilda Hilst tentando nos dar a entender que somos aqueles seres inferiores que, teimosamente, sustentam uma carga amalgamada de mistério e de potência impossível de ser traduzida? Estaria nos dizendo que Sileno é uma parte de Deus, já que o primeiro é, conforme a lenda, um semideus? Estaria, por fim (fim?), o poema fazendo referência ao super-homem de Nietzsche, já que a metáfora para este homem “poderoso” é a mula? São questões absolutamente abertas e complexas, que ora merecem um *sim*, ora um *talvez* e em outra ora um *não*. Não me arrisco a uma opinião fechada porque não há encontro ou fechamento nas evidências textuais. Há, muito mais, dispersão, proliferação e divertimento nessas poucas perguntas.

Ofereço ao leitor as três últimas partes do poema de Hilst. Não o transcrevo na íntegra porque é um texto longo, formado por oito estrofes. Creio que as estrofes abaixo possam dar ao leitor uma boa noção do que estamos discutindo.

VI

Tu que vês
Guarda de mim o olhar.
Guarda-me o flanco.
Há de custar tão pouco
Guardar o nada
E seus resíduos ocios.

Orelhas, ventas
O passo apressado sob o jugo
Casco, subidas
Isso é tudo de mim
Mas é tão pouco...

VII

Que eu morra junto ao rio.
O caudaloso frescor das águas claras

Sob o pêlo e as chagas.

Que eu morra olhando os céus:
Mula que sou, esse impossível
Posso pedir a Deus. E entendendo nada
Como os homens da Terra
Como as mulas de Deus.

VIII

Palha
Trapos
Uma só vez o musgo das fontes
O indizível casqueando o nada

Essa sou eu.

Poeta e mula.
(*aunque pueda parecer*
Que del poeta es locura).

(HILST: 2001, D. p,126-7)

O artigo *O pensamento trágico*, de Blanchot, termina com uma série de indagações: “Mas o que será um tal pensamento? será místico? será dialético? será trágico?” (BLANCHOT: 2007. p, 42). A escolha pelas frases interrogativas, creio, tem a função de deixar em aberto o turbilhão de questões que o pensamento trágico nos provoca. Mas creio também que Blanchot não nos está oferecendo uma resposta dentre as três possibilidades lançadas por ele. Essas indagações, muito mais, são estratégicas: elas cumprem exatamente o papel de dizer que não há saída, que não há a formulação de um conceito, como que nos dizendo: eu não tenho respostas. Para quem não conheça Blanchot, esse jeito de “fechar” um artigo pode parecer absurdo, ilógico ou frágil, mas ele tem uma razão de ser: as reflexões blanchotianas estão, quase sempre, acercadas de uma ausência, mas não de uma ausência capturável, possível de certa clarividência teórica; ao contrário, ele nos fala de uma ausência que se afirma dentro daquilo que se aproxima muito do pensamento trágico: o pensamento negativo. É a partir dessa negatividade que a experiência limite nos surge como possível — nossa próxima ocupação.

3. A experiência-limite

Se algo salta aos olhos do leitor atento de Hilda Hilst é o seu quase compromisso com o questionamento. E aqui também me refiro à poesia e ao teatro hilstiano. Ou seja: em toda a sua obra é possível perceber um ânsia pela pergunta, pela curiosidade, pela descoberta. Entretanto, como já se é de supor, não são quaisquer perguntas e curiosidades; também não se deseja descobrir qualquer descoberta. Talvez, no fundo, não se deseje — agarrada numa inocência —, por parte de Hilst, uma descoberta-resposta-conceito. Muito mais, vejo uma “consciência” clara de que não se chegará jamais a resultado algum. É que muitas dessas perguntas são incisivas demais, querem demais, procuram saber muito, desejam um contato absurdo. As indagações hilstianas, feitas a partir de uma linguagem faltante e falhada, apenas arquejam um ousar impossível, elas não penetram integralmente na essência daquilo que as move; elas vão, é bem verdade, até onde lhes é possível — até onde o nosso pensamento consegue, arrastando-se, já quase fenecendo, já em pré-órbita — chegar.

NA *obscena senhora D*, já dentro de seu total delírio, Hillé dispara:

Quem sou eu para te esquecer Menino Precioso, Luzidia Divinóide Cabeça? se nunca fazes parte do lixo que criaste, ah, dizem todos, está em tudo, no punhal, nas altas matemáticas, no escarro, na pia, nas criancinhas mortas, no plutônio, no actínio, na graça do teu pimpolho, no meu vão de escada, nesta palha, em Ehud morto. Ele está em ti, Ehud, agora que estás morto? como é o Menino Preciso dentro de Ehud morto? (HILST: 2001, A. p, 37)

Indagar Deus, convocá-LO, tentar intimidá-LO por palavras, por signos, por um código que, muito provavelmente, apenas nós somos capazes de decifrar, um código cuja engenharia acreditamos, às vezes até cegamente, resolver tudo, no fundo, não passa de uma costura mal feita, de um remendo ruim e que julgamos ser o melhor de todos. É por isso que a obra hilstiana não encontra respostas, ela apenas chega até onde o crível começa a se dissolver, e avança em direção a uma não-direção, a um propósito incabível e intolerável, contudo, o único possível naquele instante. É por isso, também, que sua escritura não se apresenta na ordem convencional, ou seja, sua prosa não dá continuidade a uma tradição, mas rompe com ela, questiona seu pretense poder de representação, seu poder de resolução. A obra hilstiana não busca uma plenitude, uma canonização, já que seu intenso instinto de não-fechamento impede essa possível glória

terrena e ordeira, que Hilda Hilst rejeitou. Sua literatura se funda numa outra ordem, num outro pensamento.

É aqui, mais uma vez, que busco Blanchot; mas agora em um outro artigo, intitulado *A experiência-limite*. Nele, o filósofo francês discorre sobre Georges Bataille, numa tentativa de apresentar um ponto de vista sobre suas obras que, segundo Blanchot, são essenciais por que dizem o essencial e porque trazem um pensamento que procura se afirmar sem o apoio da coerência livresca. Blanchot enxerga nesse autor algo de especial porque suas difíceis afirmações não são traídas em um só momento, mas mantidas a partir de um complicado gesto de acolhida. Acolher o que me enjoja, o que me quebra a segurança de um pensamento dialético, o que me desmascara integralmente; acolher o que me diz: você é um lixo podre e interminável. Acolher esse todo não é assim também apenas um gesto difícil de intelectual complexo, normalmente acadêmico. Sim. Há intelectuais que são apenas leitores (bons leitores, diga-se de passagem), que são tão-só espectadores de um pensamento provocador. É bem verdade: estamos retomando Arthur Schopenhauer quando, no início desta dissertação, nos apropriamos do seu conceito de homem erudito, o intelectual que não pensa por si, mas que goza de prazer quando segue as doutrinas de um outrem, supostamente detentor de todas as resoluções. Pois bem, Blanchot diz que Bataille toma exatamente essa decisão de acolhida total, completa, de mergulho verdadeiro nesse pensamento que nem sequer pode ser definido: “Que me seja permitido, pensando em Georges Bataille, pensar junto a uma ausência” (BLANCHOT: 2007. p, 183) . Daí seu sentimento de júbilo ao autor de *O erotismo*.

Numa resposta que jamais pode ser aqui interpretada como definição, fim, conceito ou algo parecido, Blanchot diz o que lhe parece ser a experiência-limite notada em Bataille:

A experiência-limite é a resposta que encontra o homem quando decide se pôr radicalmente em questão. Essa decisão que compromete todo ser exprime a impossibilidade de jamais deter-se em qualquer consolação ou em qualquer verdade que seja, nem nos interesses ou nos resultados da ação, nem nas certezas do saber e da crença. Movimento de contestação que atravessa toda história, mas que ora se fecha em sistema, ora penetra o mundo e vai ter fim num além do mundo em que o homem se confia a um termo absoluto (Deus, Ser, Bem, Eternidade, Unidade) — e em todos os casos renuncia a si próprio. (BLANCHOT: 2007. p, 185).

Ora, não é a um movimento semelhante de que nos aproximamos quando nos voltamos para personagens como Vittorio, Hillé, Stamatius, Ruiska, Lori Lamby, Tadeu e Crasso, por exemplo? Estou muito convicto que a resposta seja positiva. As personagens hilstianas parecem sempre ter essa convicção de fracasso a todo instante, elas convivem com a podridão e não buscam apoio algum em nenhuma entidade, instituição ou ser que seja. É como se sua escritura procurasse arrastar o pensamento do leitor para esse estado-zero a fim de que, inevitavelmente, lhe diga: não há fim grandioso, não haverá um encerramento apoteótico da humanidade, a história não chegará ao seu fim, não caminhamos em direção a nada perfeito, nós não evoluímos, nós somos nada. Então, para onde caminhará, afinal de contas, o homem? Que destino estaria se armando diante de suas faces? O que, afinal de contas, fazemos aqui, nesta brecha de tempo que chamamos vida? Antes de responder, vale a pena dizer que a experiência-limite só funciona a partir daquilo que Blanchot chama de *pensamento negativo* (sim, muito parecido com o conceito do *pensamento trágico*). Segundo ele, “a paixão do pensamento negativo admite essa saída orgulhosa que promete ao homem o acabamento de si próprio” (BLANCHOT: 2007. p, 186); e *acabamento*, aqui, é visto através de um movimento de ambiguidade que ora se aproxima da noção de melhoramento, lapidação ou aperfeiçoamento, ora se distancia. O pensamento negativo promove uma reflexão tão violenta (tão ofensiva ao mar de ordem que a grande razão instituiu) que o homem só se vê capaz de se auto-destruir a fim de se reconstruir a partir desses escombros discursivos; gesto de maior e mais bela dignidade que resta a esse ser. É como se esse pensamento fundasse, naquilo que parcamente denominamos consciência, uma crise sem volta. Mas essa crise não é somente admitida pelo homem de pensamento negativo, ela é também procurada por esse homem, buscada por ele. Daí Blanchot dizer que “é admirável, o homem atinge o contentamento pela decisão de um descontentamento incessante; ele se realiza, pois vai até o fim de todas as suas negações” (BLANCHOT: 2007. p, 186-7). É curioso e incrível como Blanchot manipula (no bom sentido da palavra) esse conceito, pois, ao passo que avançamos na leitura, percebemos o quanto estamos diante de um precipício totalmente inaugural. Após afirmar que o pensamento negativo leva o homem até o fim de todas as suas negatividades, pergunta ele se esse mesmo homem, então — por uma questão de conquista obtida —, teria a chance de tocar o absoluto, já que possuiria ele o poder de exercer totalmente essa força, ou seja, teria ele o poder de *transformar em ação* toda a sua negatividade. Por um instante, Blanchot diz que sim. Mas regride logo de imediato. De punho próprio, afirma o

filósofo:

Não, o homem não esgota sua negatividade na ação; não, ele não transforma em poder todo o nada que ele é; talvez ele possa alcançar o absoluto igualando-se ao todo e fazendo-se a consciência do todo, porém mais extremo que esse absoluto é então a paixão do pensamento negativo, pois ele ainda é capaz, diante dessa resposta, de introduzir a questão que a suspende, diante da realização do todo, de manter a outra exigência que, sob forma de contestação, dá novo impulso ao infinito (BLANCHOT: 2007. p, 187).

Ou seja: o pensamento negativo (reflexo direto da experiência-limite) não se corrompe, não se domestica, não se captura. Ele é muito maior que qualquer ser; ele é tão maior que nem chega a caber em consciência alguma, mesmo que muito esforço de abstração façamos; ele é como o gesto de atirar um pedra ao fundo de um poço, e ficar ali, horas e horas, dias e dias, meses e meses, de orelha apurada, e não escutar o barulho da rocha rasgando a pela da água. A experiência-limite é virgem de olhos nossos, é completamente desconhecida — zona neutra, ponto zero, rumor. Mesmo assim, (ou por isso mesmo) é necessário insistir nessa experiência.

Fico pensando: como é possível insistir nessa experiência? Como ativá-la? Será que somente lendo as obras de Bataille ou Hilst, ou de Sade ou do próprio Blanchot? Penso que não. Quando lemos uma obra, não penetramos integralmente nela, não descobrimos a “charada”, não conseguimos dar o “xeque-mate”; a obra nos engolfa. Por isso, Blanchot diz: “O que está implícito em nossa proposição é absolutamente outra coisa, exatamente isso: que ao homem, tal como é, tal como será, pertence uma falta essencial de onde lhe vem esse direito de se colocar a si próprio sempre em questão” (BLANCHOT: 2007. p, 187-8). A pergunta que me faço é: até que ponto nos colocamos realmente em questão quando nos acercamos de uma obra de arte? Como ocorre (ou pode ocorrer) esse gesto? Será consciente? Ou será que todo esse processo só se mostra, de fato, a partir de um outro estágio? É claro que, quando lemos um romance, como *A obscena Senhora D*, ficamos “balançados”. É uma experiência forte, é um choque, uma pancada. Daí, emitimos opiniões, expomos os pontos de maior relevância, falamos do que nos intriga, enfim, tentamos pronunciar esse contato. Mas, seguindo o percurso de Blanchot, esse comportamento que acabamos de descrever não é a experiência-limite, ele é apenas uma experiência intelectual, lógica, racional, baseada em instrumentos que a teoria da literatura vem nos oferecendo há anos. Creio que a experiência-limite a que Blanchot se refere não é percebida a partir do uso desses

instrumentos teóricos. É por isso, suspeito, que temos a plena dificuldade de acessar essa “zona de sombra”, “lugar do indizível”, esse “silêncio fosco” que, talvez, seja o máximo e o inatingível da literatura.

A fim de clarear essa noção, Blanchot nos convida a pensar em um homem cuja essência esteja satisfeita: nada lhe falta, nada precisa mais fazer, é um homem sem começo, meio ou fim — absolutamente completo de realizações, pleno. Pois bem, é aqui que Blanchot surpreende mais uma vez:

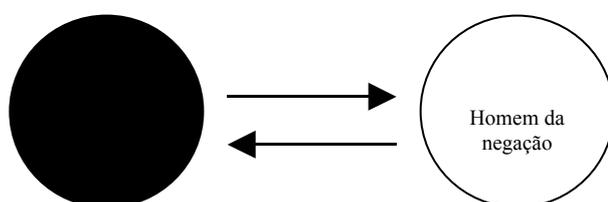
A experiência-limite é aquela que espera esse homem último, capaz uma última vez de não se deter nessa suficiência que atinge; ela é o desejo do homem sem desejo, a insatisfação daquele que está satisfeito “em tudo”, a pura falta, ali onde no entanto há consumação de ser. A experiência-limite é a experiência daquilo que existe fora de tudo, quando o tudo exclui todo exterior, daquilo que falta alcançar, quando tudo está alcançado, e que falta conhecer, quando tudo é conhecido. (BLANCHOT: 2007. p, 187).

Quem seria esse homem último que a experiência-limite espera? No fragmento acima, há uma “pista”. Quando Blanchot diz que “A experiência-limite é a experiência daquilo que existe fora de tudo”, penso num homem ausentado de contexto, de discurso, de herança mística, intelectual, enfim, de um homem completamente novo. Ou melhor: penso num homem que se desfez de toda essa bagagem histórico-discursiva e mergulhou, completamente novo, despido de tudo, naquilo que entendemos por vida. Em busca de um contraponto feliz, cito o fato documentado e exibido pelo canal de televisão Discovery Channel em julho de 2009. O programa *cérebro fantástico* explorou o caso de um canadense que, após um acidente na estrada, perdeu completamente sua memória. Ao 32 anos, ele se via, no mundo, sem mais nenhuma lembrança: esquecera dos pais, da esposa, filhos, enfim, de tudo que dissesse respeito a sua biografia. Todo o seu passado foi apagado por conta do trauma sofrido. Então, por um instante, me perguntei: poderia ser este homem um ser possível a experiência-limite? Ele não tinha mais desejos, planos, propósitos, ressentimentos, possíveis traumas de infância etc. Aos 32 anos, era um homem em branco. Mas o programa, por outro lado, não explorou bem os danos a sua região cognitiva: seus valores, crenças e discursos, pelo menos foi o que nos deu a entender, estavam preservados. Ele tinha, após o acidente, noção do certo e do errado, do moral e do imoral, dentre outros. Ou seja: ele não era um homem totalmente novo, mas sim, um homem sem passado. À pergunta feita um pouco atrás, repondo que

não. O canadense com amnésia profunda não poderia ser esse homem exigido pela experiência-limite porque ele não é capaz de se questionar profundamente. A superfície, ou seja, o espaço da ordem, da unidade, do começo, meio e fim, das grandes realizações humanas, das conquistas enfileiradas e ultrapassadas, não condiz com a experiência que é exigida pelo pensamento negativo. Daí Blanchot afirmar que:

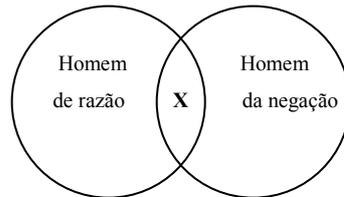
[...] a experiência interior exige esse acontecimento que não pertence à possibilidade; ela abre no ser acabado um ínfimo interstício por onde tudo o que é deixa-se repentinamente transbordar e depor por um acréscimo que escapa e excede. Excedente estranho. Que excesso é esse que faz com que o acabamento seja ainda e sempre inacabado? De onde vem esse movimento de exceder cuja medida não é dada pelo poder que tudo pode? (BLANCHOT: 2007. p, 190).

Que acontecimento seria esse que não pertence à possibilidade alguma? Que excedente estranho seria esse? Blanchot não nos dá uma resposta, e alerta para o perigo do emprego da palavra *possibilidade*, pois ela é dotada de uma certa definição. Contudo, o filósofo francês diz que “[...] é preciso entender que a possibilidade não é a única dimensão de nossa existência e que talvez seja-nos dado ‘viver’ cada acontecimento de nós mesmos numa dupla relação” (BLANCHOT: 2007. p, 190). Parafraseando-o, Blanchot dirá que a primeira dessa dupla relação se dá com os fatos compreensíveis, sem os quais se tornaria muito difícil viver; o segundo é exatamente aquilo que escapa a qualquer poder nosso, humano, cognitivo. A partir da visualização dos conjuntos a seguir, tentarei mostrar como interpreto (num primeiro instante) esse momento do artigo de Blanchot:



A primeira forma de interpretar o pensamento blanchotiano é a partir de um movimento de alternância que é possível realizar o homem que decide se pôr em questionamento. Contudo, nessa possibilidade há um nítido problema: a passagem do primeiro conjunto para o segundo, ou o contrário, não se dá de forma tão amena assim. Esse percurso, creio, não pode ser classificado como acessível a qualquer um, ele não é vulgar. Viver a

experiência-limite não é uma decisão, sobriamente, tomada por mim (homem cognitivo, homem de razão) em busca de um destino. Ela, como disse Blanchot, não tem origem conhecida, é sem finalidade, sem propósito. Blanchot quer dizer que essa experiência não é capaz de prometer glória nenhuma, satisfação que seja. Ela apenas existe para ser afirmada. A primeira ilustração, portanto, está descartada. Observemos esta próxima representação gráfica:



Essa segunda imagem pode nos ajudar melhor a tentar entender o *pensamento negativo* de Blanchot. Em vez de um movimento calculado de dupla ação, poderíamos pensar que esses dois homens, na verdade, podem se encontrar nessa zona comum, zona de encontro, de compartilhamento, de um pouco de abandono e de cessão de ambas as partes. Pensando assim, estaríamos dizendo que tanto o homem da razão tem algo que seja próprio do homem da negação, como também o contrário. É exatamente aqui que essa segunda imagem começa a perder sua força demonstrativa e explicativa. Poderia o homem da negação comungar dos mesmos atributos do homem da razão? Andariam, portanto, ambos de mãos dadas nesse espaço de comuna, espaço que denominei de X? Vê-se que estamos diante de um difícil problema. Como a experiência-limite pode realizar-se plenamente se ambos os tipos de homem se encontram apenas por conta de um ponto em comum; ou seja, se só se permitem ao encontro a partir de suas parcialidades?

Procuraremos sair desse impasse com a exclusão do pensamento próprio do homem da razão: o dialético. O sentido que damos à vida advém desse modelo simplificado de pensamento e organização. Assim, produzimos cultura, conseguimos viver em sociedade, criamos as instituições etc. É nesse deleite que o homem de razão afirma todas as suas verdades, conquista seus objetivos e aproxima-se (por vezes até toca) o Deus absoluto. Então, Blanchot nos alerta: “a experiência-limite representa *como que* uma nova origem para o pensamento” (BLANCHOT: 2007. p, 192). Mas como um pensamento novo pode originar-se; de onde ele viria? Nem a amnésia mais profunda,

como vimos, é capaz de acionar um novo tipo de pensamento. Pois bem, creio que esse novo pensamento — e isso não está claro no texto de Blanchot — só pode se instaurar a partir da morte histórico-discursiva do *homem de razão*. Aqui, morrer é necessário porque o que pronunciará esse ex-homem de razão, agora, não poderia ser jamais escutado ou aprovado por ninguém, nem por ele mesmo antes de morto. Por isso dirá o filósofo:

A experiência-limite é assim a própria experiência: o pensamento pensa aquilo que não se pode pensar! O pensamento pensa mais do que pode pensar, numa afirmação que afirma mais do que se pode afirmar! Esse mais é a experiência, afirmando apenas pelo excesso da afirmação e, nesse excedente, afirmando sem nada que se afirme, por fim não afirmando nada. (BLANCHOT: 2007. p, 193)

Como se percebe, somente a morte histórico-discursiva pode acionar esse ser capaz de furar o limite e de caminhar diante daquilo que lhe surge diante dos olhos, não importando jamais o que venha a ser esse todo que apareça. Uma vez ultrapassado esse espaço-além, o único gesto possível desse ser é o de afirmá-lo. Não penso que no gesto da afirmação esteja a obrigatoriedade de dizer que a experiência-limite seja boa (não falo de uma proteção partidária), mas sim, simplesmente, em dizê-la, seja ela o que for; considerá-la, não levando em conta sua potência ou mesmo impotência; sua rudeza ou sofisticação; acolhê-la, enquanto única possibilidade de. Assim, voltando às ilustrações, vejo uma nova possibilidade.



A inserção do terceiro conjunto se justifica da seguinte forma: creio que a morte histórico-discursiva do homem de razão faz com que surja esse novo espaço, o espaço da afirmação. Porém, ele deve se aproximar com urgência do homem da negação; esses dois conjuntos restantes são os únicos capazes de promover a experiência-limite.

Contudo, por mais que eu queira, por mais que deseje, especule ou mistifique, jamais conseguirei dizer como é, de fato, viver essa experiência. Foi por isso que não escrevi *Homem afirmador*, e sim, *Ser afirmador*, querendo dar a entender que aqui não temos um homem de carne e osso que se apresenta; muito mais, temos uma entidade: ser capaz de suportar toda a ruína e toda beleza de um pensamento novo, a-histórico, a-moral, não-dialético, não-antropocêntrico e não-acadêmico. (Detalhe: é importante que o leitor não entenda as palavras razão, negação, afirmador, verdade, ordem etc. dentro de uma perspectiva dialética, rumo a uma resolução; pois, se assim o fosse, talvez estivesse dentro de uma enorme contradição; proposta que não estou disposto a aceitar). Daí Blanchot insistir:

É preciso portanto indicar pela última vez o traço mais estranho — o mais pesado — dessa situação. Falamos dela como de uma experiência e, no entanto, jamais poderemos dizer tê-la experimentado. Experiência que não é um acontecimento vivido, muito menos um estado de nós mesmos [...] (BLANCHOT: 2007. p, 193).

Desde o começo desse subcapítulo, estive, no mais das vezes, com a mão dada a Blanchot; estive sempre muito perto dele. Em alguns momentos, soltava-a, mas, logo voltava à segurança de sua condução. Contudo, agora, ousarei me desligar um pouco mais desse grande teórico (o elogio não é gratuito, é verdadeiro) da escritura literária, para que seja possível meu caminhar se fazer um pouco só. Um pouco.

Pois bem, no último fragmento transcrito, Blanchot afirmou: “Experiência que não é um acontecimento vivido, muito menos um estado de nós mesmos”. É aqui que eu me arrisco a discordar, ou a pensar um pouco diferente. Vejamos até onde vai minha desobediência: em todo esse subcapítulo falamos sobre o gesto do questionamento, sobre a busca por, sobre um contato com o absurdo, falamos da linguagem como um lugar de falta e de falha e nos detivemos muito na experiência-limite. O título desta dissertação é, não nos esqueçamos, *A escritura além-limite de Hilda Hilst: um diálogo possível com a loucura*. Então, desde o título, já procuro dizer que as ideias de ultrapassagem, de transgressão, de ruptura total e de afirmação de negatividade são plenamente possíveis dentro das obras de Hilda Hilst. Mas penso também que a loucura faz parte desse processo; aliás, penso que a loucura seja uma espécie de via de acesso a essa tal experiência de ultrapassagem. Quando Blanchot diz que a experiência-limite não é um acontecimento vivido, nem tampouco um estado de nós mesmos, eu até

entendo, parcialmente, o filósofo francês; pois, igualmente a ele, não vejo que a experiência-limite seja algo vivenciável (vivência tem muito a ver com regularidade, com rotina, com ordem); ela, a experiência-limite, é muito dura, exigente, porosa e flamejante para tal. Mas, contrário a Blanchot, vejo-a sim como um estado; sim, um difícil acontecimento que muda tudo, que cria uma zona alternativa para o pensamento, capaz de desenvolver uma sub-lógica onde “o pensamento pensa aquilo que não se pode pensar!” (BLANCHOT: 2007. p, 193). Esse estado é a loucura.

Contudo, é importante salientar, mais uma vez, que não estamos nos referindo à doença mental. Lembremo-nos do que nos disse Foucault quando concluiu — ao tratar da diferença entre o discurso do louco e a experiência literária na qual se imiscui a loucura — que:

Ambas são ruína, derrocada, desmoronamento da linguagem. Mas há uma grande diferença entre as duas, que ele [*Foucault*] nunca subestimou: a loucura é desmoronamento total, ruptura absoluta, ao passo que a linguagem literária é construção desse desmoronamento [...] (MACHADO: 2000. p, 43).

Aqui estamos novamente diante de um delicado problema: como se dá esse processo de reconstrução? Será que Foucault está se referindo a uma noção de ordem? Creio que não. Essa reconstrução, muito mais, é feita com os entulhos, com os restos, com as sobras; é, portanto, impossível enxergar nela uma beleza convencional, antropocêntrica, dialética ou canônica. Mas como um escritor pode se aproximar assim tão intimamente da loucura ao ponto de romper com tudo, com sua cultura e sua tradição sem que de fato enlouqueça? É que alguns autores, por conta de um gesto profundamente maior que eles, conseguiram deixar de ser homens de razão, ou seja, eles promoveram a morte desse homem dominador, contente com o mundo e com as coisas. Sim, agora me aproximo de Barthes, me aproximo da *morte do autor*. Contudo, inevitável, outro problema aparece: conseguiria, então, qualquer escritor promover essa morte? Não. Há escritores que escrevem com a razão, sim! E são muitos, talvez a maioria. Afinal, quem deseja sair definitivamente do mundo real, do mundo das glórias, dos prêmios, do mundo ordeiro que classifica, exclui, condena e elege? Eu sei que estou levantando um grave problema ao fazer tal afirmação. Mas é somente assim que eu consigo conceber (pelo menos momentaneamente). O que vejo em Sade, em Hölderlin, em Kafka, em Artaud, em Pessoa e em Hilst, para citar alguns, não é uma doação parcial ao trabalho

da escritura. Não consigo imaginar esses *Seres* ligados a um cotidiano banal e discreto. Vejo-os, muito mais, nessa eterna afirmação, onde nada é seguro; vejo-os em recolhimento, em silêncio, na “solidão essencial”, vejo-os mortos (embora vivos) dentro de suas respectivas comunidades; todos eles eram uns “esquisitões”, uns à parte, eram de um outro mundo; outro mundo onde possivelmente se sentiam melhores, onde talvez se encontrassem. Não, não falo de um encontro físico, falo de um encontro subjetivo, além-mundo, não-lugar, encontro de afinidades eletivas; lugar de afirmação, lugar de delicadeza. Afirmação de um nada que se sobrepõe, presença de um certo excedente que só pode dizer *escreva se não queira desaparecer para sempre, pronuncie esse vazio indizível, afirme esse delírio, cave essa fenda cavernosa e estranha, viva nesse discurso estrangeiro, aniquile a linguagem, escreva, escreva, escreva*. Não me peça as referências para o que pus em itálico, pois nessa sequência há um misto de tudo, de Blanchot, de Hilst, de Sade, de Pessoa, de Nietzsche, Bataille, dentre tantos outros. É nítido que agora o leitor deva inferir que, pelo que disse, há dois tipos de escritor: o que se entrega parcialmente, e o que se entrega totalmente. Essa afirmação, no presente momento, é-me nebulosa e me soa tremendamente simplificadora. Contudo, não consigo enxergar outra.

Um pouco atrás, na segunda imagem gráfica que compus, disse que poderíamos imaginar que o escritor seria o resultado de uma intersecção entre o *homem de razão* e o *homem da negação*. Pois bem, o escritor que se entrega parcialmente à escritura seria esse que encontra o ponto X, conveniência entre os dois mundos, acordo, pacificação, zelo, experiência de abstração. Esses autores, muitas vezes, não escrevem obras ruins: ao contrário, elas se devem a muitas pesquisas, a muita insistência. Por isso, não os considero escritores menores, vulgares ou mesmo reles. Ao contrário, penso que precisamos ler essas obras, carecemos desse contato porque ele é-nos também revelador, revelador da existência do limite; revelador de uma batalha que o escritor manteve consigo próprio e com a própria linguagem, no intuito de pôr em relevo o poder das palavras, de preservar sua sintaxe, de enaltecer uma certa identidade linguística. Por outro lado, o segundo tipo de escritor é aquele que não permite a interferência da racionalidade (e não estou aqui me referindo à escrita automática, é bom que fique claro), é aquele que faz imprimir seu pensamento a partir da desrazão, onde não se podem fazer acordos, onde ninguém é capaz de se reconhecer, onde não se busca o conveniente. Em vez de experiência de abstração, experiência-limite.

A última ilustração que faço é a seguinte:



Muitos dizem que Hilda Hilst se encarregou de criar sua própria lenda, que ela fez questão de que todos a achassem estranha e enigmática. Não vejo por esse lado. Quem deixa o conforto de uma vida agitada e festiva na capital mais povoada do Brasil para morar num quase distrito da cidade de Campinas, São Paulo, não está pedindo, de modo patético, a comiseração dos outros, ou mesmo querendo se transformar em lenda. O que levaria uma mulher rica, bela, culta e já então premiada enquanto escritora, aos 35 anos, a se recolher numa propriedade imensa, longe de amigos e familiares, onde só há árvores e bichos ao seu redor? Esse gesto, por si só, já contraria qualquer espírito de racionalidade: não há lógica nessa decisão. Para se tornar esse misto de *Ser afirmador* e *Homem da negação*, Hilst, assim como tantos outros artistas, teve que se destituir por inteiro, teve que neutralizar todo o seu repertório histórico-discursivo para, só assim, ser possível atingir este estado maior, não penetrável no pensamento dialético, estado delirante que Blanchot disse não ser possível alcançar.

A obra em prosa de Hilda Hilst se funda nesse abismo-afirmação.

Por isso, volto a pegar a mão de Blanchot (se é que, de fato, em algum momento a larguei) e, ao lado da tumultuada serenidade de seu pensamento, vou-me na tangência de seus passos:

A experiência é essa exigência, ela é apenas enquanto exigência e é tal que não se dá jamais por consumada, já que nenhuma lembrança é capaz de confirmá-la, já que ela ultrapassa toda memória e que somente o esquecimento acha-se a sua medida, o imenso esquecimento que leva a palavra. (BLANCHOT: 2007. p, 195)

3º CAPÍTULO

II. A Obscena Senhora D, um diálogo estrangeiro.

1. Apresentação e primeiras inquietações.

No edifício do pensamento não encontrei nenhuma categoria na qual pousar a cabeça. Em contrapartida, que belo travesseiro é o Caos!

Emil Michel Cioran

Escrita em 1981 e publicada um ano depois, *A Obscena Senhora D*, obra em prosa de Hilda Hilst, quase três décadas depois de sua aparição para o público leitor, ainda se evidencia como um grande e bom problema a se pensar delicada e demoradamente. E digo que se apresenta como um bom problema exatamente porque talvez tenha sido essa a experiência mais profunda de Hilst com a prosa. Nessa obra, parece que Hilda Hilst consegue testar ao máximo até onde sua escritura pôde exceder, transgredir e romper com toda e qualquer noção ou possibilidade de limite. Considerada por críticos significativos, como Alcir Pécora, sua “obra extraordinária”²⁹, *A Obscena Senhora D* se impõe, escrituralmente, — e digo isso sem nenhum exagero impressionista — num tumulto-escritural da primeira à última página. Dito de modo geral e preliminar, quatro razões poderiam ser aqui elencadas para esse tumulto. Primeira: o leitor se vê nocauteado por um conjunto aparentemente assimétrico de feixes psico-semi-narrativos³⁰. Segunda: há uma busca incessante por oxigênio semântico, mas não é possível respirar tranquilamente. Terceira: os fragmentos não montam uma ordem cronológica ou mesmo psicológica. E quarta: as vozes discursivas atravessam aquilo que, de forma antecipada, poderíamos chamar “relato estrangeiro”. E quando digo “relato estrangeiro”, quero dizer de uma *fala dos confins*, quero dizer de uma *escritura ádvena*, uma escritura que traz um segredo, que traz um silêncio também, que traz uma revelação. Contudo, essa fala forasteira dificilmente encontrará uma hospitalidade capaz de fazê-la dizer desse seu íntimo. Não, não estamos falando de confissão. Esse relato não confessa nada, não apresenta resultado algum, não acrescenta, não tem utilidade. Esse relato estrangeiro é somente estrangeiro, só consegue ser estrangeiro, só diz algo dentro de sua estrangeiridade; aos olhos outros, ele não comunica, porque sua fala é

²⁹ PÉCORA; Alcir. In *Nota do organizador de A Obscena Senhora D*, São Paulo, Globo, 2001. (p.12)

³⁰ A escolha por esse termo vem de uma dúvida de classificação: carência vocabular da língua portuguesa ou impossibilidade de classificação perante as quebras de paradigma da ficção hilstiana? Sua prosa não se arma nos modelos canônicos de narrativa do século XX. Mesmo tendo sido contemporânea de escritores de renome nacional e internacional, como Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles ou Caio Fernando Abreu — e que mantiveram sua escrita sobre a luz de uma certa “ordem” narrativa —, sua prosa investe num viés completamente inseguro e, portanto, insólito. Cabe ao leitor decantá-la.

neutra, é sem apoio, sem representatividade no mundo dos conterrâneos aos quais ela se apresenta. Aos olhos nativos, esse relato é confuso, é estranho — desrazoado.

Para que se tenha uma breve noção, as primeiras linhas da obra anunciam:

VI-ME AFASTADA DO CENTRO de alguma coisa que não sei dar nome, nem porisso irei à sacristia, teófaga e incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por Ehud A Senhora D, eu Nada, eu nome de ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas.” (HILST: 2001, A. p, 17)

E, sem nenhuma apresentação mais sorrateira, atiram o leitor neste caminho sem volta, neste abismo centrífugo em que a escritura faz com que as muitas vozes desanunciadas e a-referenciais costurem, a partir de um discurso inicialmente caótico, uma espécie de “ordem” própria, original e hermética. Também por falta de termo mais abrangente, o nome *ordem* aparece aqui sob o tolerante alívio das aspas, uma vez que não se trata, na literatura de Hilst, de uma questão de ordem ou desordem, mas de uma instância que se encontra no limiar dessas duas disposições “taxonômicas” do julgamento narrativo. Poderíamos dizer até mais, poderíamos falar que esse limiar é tenso, pendular e, em vez de se traduzi-lo como um ponto estático, ocupando o “lugar” do intermédio, melhor ficaria representado como uma *recusa-aceitação* desse invisível ponto engendrador do discurso ficcional da prosa de Hilst.

Como o próprio alinhavo inicial do texto diz, há um afastamento do *centro*, ou seja, há uma distância daquele lugar para onde tudo deve convergir ou de onde tudo deve partir. O *centro* denota privilégio, essência, reunião de todos ou dispersão de todos – denota controle. Ao anunciar, logo nas primeiras linhas, tal refratamento, fica claro que não se está diante de uma complexa *narrativa monumental*³¹, mas sim, diante de uma merencória narrativa a-histórica. Isso não quer dizer, entretanto, que essa produção ficcional não dialogue com a tradição; ao contrário, percebe-se — e de uma maneira bem exigente — um intenso diálogo com as mais variadas formas e concepções narrativas; percebe-se um ousado acabamento escritural que já superou (e nem de longe lembra) as ansiedades da experimentação pós-moderna.

³¹ Aqui, há uma nítida apropriação do termo usado por Nietzsche (história monumental) quando ironiza o parcial e reacionário discurso da História ocidental que se coloca como o único e inquestionável discurso ordenador do mundo. Nietzsche critica a historicização da História, e aponta que, nesse ato, há um claro favorecimento ideológico em favor de poucos, mas que, por outro lado, controla e “ilusiona” a maioria.

Para ilustrar esse diálogo hilstiano com as grandes formas e os renomados autores do passado, mais valem as palavras de Alcir Pécora ao comentar a dificuldade que um analista pouco atento pode enfrentar numa desavisada leitura da autora:

Um desses aspectos mais intrigantes diz respeito à anarquia dos gêneros sistematicamente produzida nos textos de Hilda Hilst de qualquer gênero. Em primeiro lugar, cabe considerar que os textos de Hilda se efetuam, em larga medida, como exercícios de estilo, isto é, eles fazem o que lhes é próprio com base no emprego de matrizes canônicas dos diferentes gêneros da tradição, como, por exemplo, os cantares bíblicos, a cantiga galaico-portuguesa, a canção petrarquista, a poesia mística espanhola, o idílio árcaico, a novela epistolar libertina etc. Em segundo lugar, é fácil perceber que essa *imitação à antiga* jamais se pratica com purismo arqueológico, mas, bem ao contrário, submetida à mediação de autores decisivos do século XX: a imagética sublime de Rilke; o fluxo de consciência de Joyce, a cena minimalista de Beckett, o sensacionismo de Pessoa, apenas para referir a quadra de escritores internacionais mais fácil de reconhecer em seus escritos.³²

No fragmento de Pécora, note-se o enorme esforço que o teórico faz para dar “um norte” ao nosso pensamento. Tarefa difícil, é bem verdade. É que o estrangeiro parece ter uma essência meio nômade, daquele que não pertence a um determinado lugar, nem mesmo a todos os lugares por onde passa. Ele, simplesmente, é um ser apartado; é um errante, um desconhecedor de fronteiras, um *deslimitador*. O estrangeiro vive, sempre, na e para a construção de um não-lugar.

A Obscena Senhora D, mesmo de forma (inicialmente) pouco compreensível, não é, contudo, um livro que tenta escandalizar o leitor; até porque *escandalizar* é um ato que exige certa passividade ou mesmo involuntária receptividade do ser que sofre a ação; o escândalo sempre nos pega de surpresa: daí a dificuldade que temos em reagir a ele, ou contra ele. O adjetivo contido no título da obra (*obscena*) pode pressupor uma idéia de agressão, de escândalo mesmo. (Lembremo-nos: *pode pressupor*). Nesse relato estrangeiro, entretanto, um leitor passivo ou desatento não passa das cinco primeiras páginas, não consegue (mesmo que queira) se deixar sofrer abalo algum; a obra, desde seu início, aparenta ser impenetrável. Na proposta de Hilst, o que está em questão, reiterando, é o difícil e desafiador afastamento das formas narrativas já gastas e tão “vulgarmente” repetidas (e “requentadas”) por conta de pouca “imaginação”³³ e quase nenhum diálogo mais sério com as grandes obras do cânone literário universal. O que quero dizer também é que *A Obscena Senhora D* pode ser o estrangeiro que “passa em

³² PÉCORA; Alcir. *Hilda Hilst: call for papers*.

³³ Pus entre aspas a palavra *imaginação* em função do largo problema que existe para esse conceito. Talvez, reconheço, o melhor termo seja outro, mas que, no momento, não me vem à cabeça.

branco”, que não é notado, que é, no fim das contas, (in)voluntariamente excluído. Despedir-se do centro de onde emana todo o repertório gaguejante de parte significativa da prosa contemporânea é procurar construir ou mesmo refugiar-se em uma zona rasurada, onde o que se apresenta é a invalidez, onde o que fala é sinônimo de falha, do risco, do feio. Mas esse recolhimento por debaixo da rasura não tem nada a ver com o propósito da “espetacularização”³⁴ do escândalo, caso ainda quiséssemos insistir nessa hipótese. Esse recolhimento compreende uma outra medida e outro fim. Deixemo-lo para o que segue no texto.

Em seu artigo *A solidão essencial*, Maurice Blanchot escreve: “a solidão da obra (...) desvenda-nos uma solidão mais essencial” (BLANCHOT: 1987. p, 11). Essa declaração nos é importante porque pontua bem o propósito de toda esta dissertação: olhar diferente o auto-abandono a que se propôs a escritura hilstiana. Digo auto-abandono porque *A Obscena Senhora D* compreende relações difíceis e contundentemente bem resolvidas, mas demasiado exigentes. Esse livro exige do leitor, ele deixa o leitor sem chão e quer vê-lo em nervos ferventes, como que dizendo: *afinal, o que quer dizer esse emaranhado de palavras, essa coisa que nem sequer pode ser chamada romance ou novela?* Perguntaria um leitor perspicaz. Esse livro, por outro lado, fecha-se ao leitor comum e fica-lhe, portanto, incomunicável. A solidão essencial a que se refere Blanchot diz respeito à impossibilidade de a obra manifestar um significado utilitário para o mundo, de resolver algum problema; trata-se, portanto, de uma obra que não acrescenta. Quem entra nessa zona solitária e falha não pode nada esperar dessa obra, que nem é mais obra, mas sim uma des(d)obra. Daí o seu recolhimento e sua maior exigência: destituir-se dos discursos historicizados (ou seja: padronizados, canonizados, fossilizados) que depositam, nas louváveis ações humanas (dos mais variados campos, como o da política, da história e da arte, para citar alguns), a reiteração de um grande monumento ideológico erguido por tais atitudes, erguido pelos discursos de controle — pelos discursos de razão.

A literatura de Hilda Hilst procura subverter esse monumento, procura *desraçar* a obra de arte literária a fim de que, só assim — e apenas a partir dessa inversão — seja

³⁴

Faço, aqui, uma referência a livros cujo objetivo é promover polêmica gratuita ou lucrativa. Há quem acredite, entretanto, que a “conhecida” *Trilogia erótica* (péssima expressão que, inclusive, só emperra a possibilidade de análise dessas obras, como já foi dito) tenha sido escrita com fins financeiros. O que discordo completamente, e por razões que já foram discutidas aqui.

possível instaurar um discurso que provoque o leitor mais exigente e o conduza a uma experiência-limite, próxima do abismo — uma experiência estrangeira da linguagem.

*

2. Algo sobre o “enredo”.

As muitas vozes que engendram a “narrativa” narram muito pouco e muito fragmentado, mas é possível ter em mente, sempre que o leitor perder-se nas sobreposições discursivas, a visual cena de Hillé – a Senhora D – no vão de sua escada, sentada ou deitada na palha em que, às vezes, descansa seu corpo. Essa imagem, inclusive, tem uma importante função metafórica dentro da obra; o símbolo *escada* aciona todo um repertório conceitual do exercício da transição, da passagem. Ao optar por estar *em passagem*, mas não passar nunca, em tudo tem a ver com todas as simbologias que procuram representar a loucura. O mar, por exemplo, é um desses elementos que muito nos ajudam a compor essa noção. Na Idade Média, como já sabemos, os loucos eram postos em navios ou barcos com dois objetivos: primeiro, expelir aqueles cujas famílias eram desconhecidas e que vagavam por terra a esmo; segundo, dar condições para que o louco, em pleno trânsito do alto mar — portanto, em total passagem — pudesse recobrar os seus sentidos e reaver sua sanidade mental. Essa prática foi comum durante muito tempo na Europa medieval, o que inspirou Sebastian Brant a compor *A Nau dos Loucos*, longo poema, escrito em 1494, em que há a descrição de uma viagem feita por 111 loucos de diversas classes sociais à cidade de Locagonia. Como se vê, não é a toa que a personagem Hillé permanece quase toda a narrativa no vão de uma escada. Há, nesse gesto, uma busca por reencontro, ou um *novo* encontro.

Voltando ao enredo: depois de perder o marido – Ehad – procura isolar-se mais ainda no vão da escada e negar diálogo a todas as pessoas que entram em sua casa: em geral, seus vizinhos, gente ignorante, alheia e totalmente senso-comum. Para estes, Hillé mostra-se violenta, suja, porca, imoral, sem vergonha e, por fim, louca – demente. A Senhora D desfaz qualquer possibilidade de diálogo com os “de fora” e prefere o íntimo monólogo consigo mesma, com suas dúvidas, com seu Deus, seu marido e, também, com sua Morte.

O fragmento a seguir nos dá conta de duas vozes em ativa conversa. Mas, lendo o todo da obra, percebe-se que a única voz que chega aos ouvidos dos “de fora” é a de Hillé.

Para os circunstantes personagens, a loucura da Senhora D é flagrante. Ela dialoga com “ninguém”:

escute, Senhora D, se ao invés desses tratos com o divino, desses luxos do pensamento, tu me fizesses um café, hen? E apalpava e escorria os dedos na minha anca, nas coxas, encostava a boca nos pêlos, no meu mais fundo, dura boca de Ehad, fina úmida e aberta se me tocava, eu dizia olhe espere, queria tanto te falar, não, não faz agora, Ehad, por favor, queria te falar, te falar da morte de Ivan Ilich, 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. Agora que Ehad morreu vai ser mais difícil viver no vão da escada [...] (HILST: 2001, A. p, 18).

Hillé, assim, é a personagem que deixa o mundo socrático dos “lúcidos”, dos “normais”, dos possuídos de razão. Em quase todos os momentos, a Senhora D está imiscuída num invólucro de vozes que só ela escuta, discute, replica e/ou compreende. É a partir desse diálogo monologado que a escritura ganha complexidade, contundência, lirismo, poesia e dramaticidade — e essa é, sem sombra de dúvidas, uma experiência-limite de linguagem. É nesse discurso “de dentro” e “para dentro” que residem as passagens mais delicadas e fortes, num jogo duplo de aproximação e afastamento daquilo que poderíamos chamar *realidade*. De fato, dito dessa forma, parece um pouco absurda a proposta da obra: mas só parece. Isso fica nítido sempre que o fluxo discursivo mais significativo é interrompido pelas vozes das anônimas personagens da vizinhança: frases feitas, opiniões superficiais e grosseiras, achincalhe, deboche — pobreza de pensamento. É o *tudo-único-possível* dessas vozes curiosamente nutridas (e mal nutridas) pela razão, pela sanidade, pela ordem. Prova disso é frase final do livro, que muito mais funciona como um epílogo, só que à maneira de quem o merece: “*Livrai-me, Senhor, dos abestados e dos atoleimados*” (HILST: 2001, A. p, 90)

Outra passagem, que também nos é extremamente significativa, aqui reproduzo para que o leitor tenha uma ideia mais palpável desses dois mundos:

Senhora D, podia por favor abrir um pouco a janela? Só um instantinho, sabe o que é, é que tem um homem aqui que sabe fazer benzedura, sabe o que é Senhora D, espere um pouco, o homem tá dizendo umas coisas, presta atenção, Senhora D. quem? ah sim, o homem tá dizendo que Asmodeu, Asmodeu a senhora conhece né? ele diz que sim que a senhora conhece, então, se a senhora conhece não precisa dizer muito mais, mas o homem tá dizendo que Asmodeu está aí dentro do seu peito, hen? quem mais, moço? Tem mais uma aí Senhora D, péra um pouco que o nome desse é mais difícil, ah sim, Astaroth, é isso, credo Astaroth,

é isso esses dois estão aí, é o homem que diz, ele também tá dizendo que esses é que fazem a senhora assim, viu senhora D? senhora D?
e uma luz na tua cara tão difusa que esses dois são fogo, senhora D
vá depená o sabiá, senão te dou uma carovada uma muqueta
chi, credo, mulher nenhuma fala assim, vade retro.
o quê? Vade retro é uma coisa pros dois que estão aí, pros demônios saírem.
E uma luz na tua cara tão difusa e em pontas que a boca amanheceu com a luz dos rubis, e vi uma pedra exsudando, um extensor encolhendo, um livro tentando olhar-se e ler-se, um sonho caminhando, uma ponte enterrada, isso muito triste uma ponte enterrada. Cisão. Esfacelamento. (HILST: 2001, A. p, 57-8)

Numa clara preferência por um *logos* estrangeiro e acertadamente sustentado por quem não mais pertence ao mundo dos lúcidos, como pensar, através da arte, a questão de loucura? Como e o que pretende dizer essa obra que está sempre fugindo do óbvio? Essas perguntas, acredito, foram — em parte — “resolvidas” ao decorrer desta dissertação. Apenas as refiz aqui porque creio que questionamentos desta ordem devem aparecer sempre que a oportunidade surgir. Gostaria, portanto, de não ser redundante. Melhor, nos determos nas imagens profundamente significativas que o fragmento nos oferece. Começemos pelo “E uma luz na tua cara tão difusa e em pontas que a boca amanheceu com a luz dos rubis, e vi uma pedra exsudando...”: a primeira questão que me surge dessa passagem é com relação ao pronome TUA. Quem está por trás dele? Seria a própria Hillé? Seria o leitor? Ou será que ele, na verdade, funciona tal um jogo linguístico de “faz de conta”, como que nos dizendo um TUA para, na verdade, querer representar MINHA? Eis o profuso e encantador discurso hilstiano. Se considerarmos esse exemplo isoladamente, até que a investida verbal pode não parecer tão fabulosa assim. Porém, essa dinâmica (essa solução — solução? —) narrativa encontrada por Hilst acontece a todo momento; quase não há tempo para respirar. Outra passagem intrigante é “a boca amanheceu com a luz dos rubis”. Se pensarmos com base em nossa discursividade dialética, uma leitura possível seria a seguinte: a boca pode representar a linguagem, o exercício da fala, ou seja, o gesto mais capaz de instaurar a existência humana. O verbo *amanhecer* poderia ser lido como a ação do nascimento, da renovação. Por último, a imagem da luz dos rubis, do vermelho forte e sedutor, denotando paixão, sedução. Então teríamos a seguinte “proposta interpretativa”: estamos diante de uma linguagem nova, recém acontecida e que, no lugar de se mostrar com as cores convencionais do amanhecer, instaura-se a partir de um vermelho contundente e arrebatador. Mas note que, nessa “interpretação”, usei uma estrutura totalmente hipotética, e por um simples motivo: eu também sou um nativo do

pensamento racional; eu não sou o estrangeiro, eu, de certo modo, penso cartesianamente. Não sei se minha “interpretação” ousou em, pelo menos, fugir um pouco desse pensar tão doméstico, tão vizinho do convencional, tão compatriota da racionalidade. Enfim, o romance tem quase noventa páginas de agonia, de indagações, de incertezas — de prolifidade. Sorte de quem o lê.

Outro momento extremamente significativo é o de “uma ponte enterrada, isso muito triste uma ponte enterrada. Cisão. Esfacelamento”. Mais uma vez, aqui, a ideia da passagem, do ir — mas não do chegar —, do percurso que nunca termina, do não-lugar nos aparece. É através do delírio de Hillé que temos acesso a essa preciosa imagem. Imagem que pode ser vista também como referência ao abandono, ideia de distância, de interrupção: Hillé não mais pertence ao mundo dialético e simplista dos que a circundam, Hillé pertence a si, afirma a si mesma, sem nenhum medo ou vontade de razão. É em sua própria impossibilidade de ser que Hillé se faz existir, mas não uma existência comum a qualquer outro, mas sim uma existência que só se faz presente a partir da falência da outra-terrena-e-sã Hillé, antes de sua loucura. Arrancada de si própria, a Senhora D espera sua inevitável aniquilação, sua necessária derrocada. Daí o “D” adicionado por Eund significar Derrelição, que quer dizer desamparo, abandono. Dali para frente, o trágico se avizinha. A ponte enterrada denota, portanto, uma noção de invalidez, de morte.

*

3. A loucura, a ausência de obra.

Os inéditos estudos antropológicos de Michel Foucault renderam à humanidade uma variação crítica de olhar que, sem sombra de dúvidas, revolucionou as relações entre o homem e as sociedades ocidentais, principalmente. Sua preocupação em problematizar o sujeito, em se ater ao como se produziu esse indivíduo moderno, sujeito sujeitado e disciplinado em seus gestos, comportamentos e discursos fez com que fosse possível, hoje, olhar, com um pouco mais de humildade, nossa própria carcaça de noite, nossa própria indigência.

Dentre seus inúmeros trabalhos relacionados a temas secreta e suspeitamente engolfados pelos *homens históricos*³⁵, e intencionalmente sufocados pela urgência em se erguer uma história edificante para as nações européias, a *História da Loucura* encontra-se como um inédito divisor de águas porque anuncia a existência e a importância histórica de quem, por tanto tempo, viveu no escuro da ignorância, amordaçado e incompreendido. Mostrar verdadeiramente a loucura não significou apenas “exumar” uma pilha de conceitos e procedimentos “médicos” aplicados nas eras medieval, clássica³⁶ e moderna; também significou, e muito mais, a possibilidade de se conviver com essa doença e, ao mesmo tempo, conhecê-la (agora sim) tanto pelo viés clínico, como pelo antropológico. Para tanto, a única forma mensurável de “mergulho” na loucura é a partir do franco contato com as suas linguagens e com toda a sua carga simbólica cuja presença desperta, ao mesmo tempo, pavor e fascínio.

A *História da loucura*, entretanto, não é um livro que dá voz ao louco, mas que reflete profundamente sobre o danoso peso que os discursos engendrados pela *razão clássica* (principalmente) exercem sobre o pensamento moderno. Para Foucault, os discursos dos homens históricos sobre a loucura tiveram como única preocupação ocultar e mascarar aquilo que a experiência da desrazão tentava, ao seu modo, manifestar. A negação do diálogo com essa experiência foi a atitude mais segura encontrada para se validar a civilização socrática e seu espírito ilimitado de ciência e de vontade de verdade. Se a

³⁵ Essa expressão tem origem em Friedrich Nietzsche quando afirma em *Da utilidade e desvantagem da história para a vida* (1874) que “Esses homens históricos acreditam que o sentido da existência, no decorrer de seu processo, virá cada vez mais à luz; eles só olham para trás para, na consideração do processo até agora, entenderem o presente e aprenderem a desejar com mais veemência o futuro”.

³⁶ Na obra de Foucault, principalmente na *História da loucura, era clássica* refere-se, também, aos séculos XVII e XVIII, ou seja, de Descartes a Kant.

loucura é, portanto, sinônimo de negatividade, falha e desordem, o ato de silenciá-la implica, também, negar, pelo voluntário ocultamento, a própria possibilidade de aproximação com esses predicados, numa clara tentativa de preservar as sociedades ocidentais da força desconhecida da loucura e amplificar o brado consciente daqueles que triunfam.

É que ela [*a loucura*] simboliza toda uma inquietude, soerguida subitamente no horizonte da cultura europeia, por volta do fim da Idade Média. A loucura e o louco tornam-se personagens maiores em sua ambiguidade: ameaça e irrisão, vertiginoso desatino do mundo e medíocre ridículo dos homens (FOULCAULT: 2005. p, 14).

Mas: o que a voz da loucura queria manifestar e que não poderia ser dito livremente a todos? A partir de qual suporte a loucura pôde se manifestar mais explicitamente sem que o “louco” fosse internado ou preso? É claro que estou falando da escritura literária, por isso pus entre aspas a palavra louco, no intuito de designá-la autor, agente da ação de linguagem. É nela (na escritura) que a loucura pode se estabelecer enquanto obra, enquanto linguagem, enquanto discurso, enquanto pensamento. Então, surge-nos um novo questionamento: a loucura é capaz de gerar uma obra? Como? Por que afirmar que a loucura é a ausência de obra? A que obra estamos, de fato, nos referindo? Na verdade, parte dessas perguntas já tiveram o seu lugar ao longo desta dissertação — o leitor já deve ter percebido isso. Por outro lado, nosso foco agora será procurar analisar como podemos conceber o conceito de *obra* ao nos aproximarmos da loucura. Agora, voltaremos a dialogar com Foucault, porém, antes, retomaremos uma obra aqui já citada, *O nascimento da tragédia*, de Friedrich Nietzsche.

Publicada em 1872, mais de quatro séculos depois do *Elogio da Loucura*, e antes da *História da loucura*, *O nascimento da tragédia* traz algumas importantes proposições que agora serão retomadas e/ou inseridas. Não que Nietzsche discuta de forma aprofundada, nesta obra, os fundamentos da loucura e todas as suas concepções e implicações históricas. Nietzsche, na verdade, tangencia a questão ao perceber a experiência da loucura como a intensa manifestação de uma experiência profundamente trágica; e citará como exemplo o filósofo Arthur Schopenhauer e o músico Wagner, em cujas obras é possível perceber as manifestações do lado tenebroso e terrível que também circundam e complementam a vida.

Desse modo, pensando a loucura a partir das categorias expostas por Nietzsche em seu trabalho de 1872, é possível compreender a questão do trágico pelo viés mitológico de Dionísio e Apolo. Nas palavras do filósofo alemão:

A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico, a apolínea, e a arte não figurada da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico de vontade helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática. (NIETZSCHE: 2007. p, 14)

Mas Nietzsche foi além porque, ao propor para a construção de seu livro a recuperação da mitologia grega, cria assim um modelo analítico-comparativo para “atualizar” a sociedade moderna de seu nevrálgico caos, de sua cegueira. A tragédia ática nos ensina que somente a reunião das duas grandes forças, a apolínea e a dionisíaca, pode proporcionar a verdadeira realização da arte. Esses dois “mundos” vivem em constante pulsão e repulsão; o que nos deixa claro que esse encontro não é nada simples, é penoso e árduo, porém totalmente necessário e esteticamente inevitável. Se Dionísio é o deus do caos, do desmedido, da desordem, da fúria alcoólica, é também ao mesmo tempo o deus poético da música que, com sua indisciplina, seduz as paixões. Já Apolo representa a clareza e a ordem das formas, a luminosidade gerada pelos movimentos calculados da composição artística.

A pergunta inevitável que nos surge aqui é: como relacionar loucura e *A Obscena Senhora D* à tragédia grega? E como ligar o “resultado” desse relacionamento à questão da obra?

Eis a tentativa: como já foi dito, a personagem Hillé enlouquece um pouco antes de perder o marido e passa a conviver com um fluxo de vozes internas a si gerador de toda a tensão narrativa. O que fica claro é que, somente após esse encontro com a desrazão, Hillé passa a ter total liberdade de pensamento e de linguagem. O “resultado” desse novo arbítrio — desse excedente — é uma composição estética agressiva, desmedida, zombeteira, profana, espúria, profunda e, logo, também dionisíaca.

O filósofo Maurice Blanchot, intelectual de clara inclinação nietzschiana, também fez uma interessante reflexão a respeito do trágico, mais especificamente do pensamento trágico, como vimos. Deixando um pouco de lado a alusão à mitologia grega, o francês entende que:

O homem do mundo vive nas nuances, nas gradações, no claro-escuro, no encantamento confuso ou na mediocridade indecisa: no meio. O homem trágico vive na tensão extrema entre os contrários, remonta do sim e não confusamente misturados ao sim e ao não claramente mantidos em sua oposição. Ele não vê o homem como uma mistura passível de qualidades médias e defeitos aceitáveis, mas sim como um encontro insuportável de extrema grandeza e extrema miséria, nada incongruente onde os dois infinitos se chocam. (BLANCHOT: 2007. p, 31)

É então que nos faz necessário propor uma nova questão: que espécie de obra seria esta que se baseia na concepção do trágico? É bem verdade que já levantamos esse problema, contudo, estou querendo pensar, agora, a obra literária a partir de um olhar um pouco diferente do da concepção anterior (que foi bem blanchotiana). Na *História da loucura* e em *A loucura, a ausência de obra* — artigo escrito em 1964 e publicado posteriormente em *Ditos & Escritos I* —, Foucault deixa claro que o conceito de obra literária pode ser revisto tendo como contraponto seus estudos antropológicos sobre a loucura. Para ele, a obra literária é sempre vista como *obra de razão*, pois se observa nela uma linguagem plena de sentido, ajustada a um código vigente e, de certo modo, agradável ao olhar da crítica; aliás, essa concepção lembra-nos, até certo ponto, o conceito barthesiano de *Texto de prazer*. Por outro lado, a loucura quer dizer exatamente a *ausência de obra*, a ruptura total com essa obra e, portanto, onde há loucura é impossível considerar a existência de obra, de obra de razão. A proposta de Foucault é reposicionar essa noção e pontear o conceito de obra literária com o de *obra de desrazão*. É por esse motivo que nos cabe aqui a aproximação desta com a *obra trágica*. Para ele, as obras de razão nada mais fazem do que contribuir para a sedimentação de um pensamento histórico e estético que vê nos decalques, nos disfarces e nas máscaras um dos indicativos para a decadência da cultura ocidental. A obra de razão seria uma espécie de monumento, de fóssil de onde toda a verdade do mundo emana. Já a obra de desrazão seria aquela em cujo núcleo repousam as ideias de transgressão, insensatez, vazio de sentido e, portanto, flagrante incomunicabilidade de linguagem (a linguagem não pode ser vista, agora, como uma entidade organizada e sempre plausível; ela, na verdade, é falha, apartada, maculada). Para Foucault, a obra de

desrazão só é possível de se realizar na ausência de história, como se estivesse em intenso rumorejo e em constante silêncio sussurrante. As palavras que compõem essa linguagem — essa escritura —, neste momento, não aparentam ter nenhuma referência elucidativa nocional — não aparentam — (o que nos lembra Apolo, no que diz respeito à sua preocupação com o controle).

É difícil perceber, mas, na *Obscena Senhora D*, os influxos apolíneos trabalham secreta e sutilmente para que, onde Dionísio despeja seu canto, haja a possibilidade de uma espécie de “sensatez”, de “concatenação”, mesmo se estando em pleno delírio, em plena vertigem. (Detalhe: ainda que haja o alívio das aspas em *sensatez* e *concatenação*, é bom lembrar que essas palavras não apresentam referência alguma ao mundo dialético da ordem. Elas estão aqui, muito mais, com o intuito de provocar no leitor exatamente esse conflito devastador que, longe de uma resolução, só pode propor uma instância trágica para se pensar a obra moderna e contemporânea). Essa linguagem sussurrante e quase impenetrável só consegue se referir a si mesma — e ao mesmo tempo a ninguém —, como se falasse sozinha, tal um louco, ou mesmo um ébrio (o que nos lembra Dionísio).

É essa concepção de loucura como linguagem ou, mais precisamente, como linguagem que transgride as leis da linguagem, que é signo vazio, sem sentido, sem fundamento, que permite a Foucault, para além de toda oposição, aproximar obra e loucura. A idéia é que, assim como a loucura rompe com os limites instaurados pela razão, situa-se do outro lado da separação, a obra literária moderna põe em questão o limite a que ela é impelida a obedecer pelo fato de ser obra, de ser obra de razão (MACHADO: 2000. p, 42).

Dessa forma, às perguntas feitas há alguns parágrafos atrás, pode-se oferecer uma possibilidade de resposta a partir de duas afirmações. Primeira: não nos esqueçamos de que a loucura é sempre um acontecimento trágico e, portanto, tenso: o louco paira e respira dentro de uma determinada ordem contextual (válida para todos), contudo, vê, pensa e interage como o mundo (ou seria *um mundo?*) a partir de uma ordem própria, enigmática, não-dialética. Segunda: a sutil percepção de Roberto Machado, ao entender que, se para Foucault a loucura funciona como verdade da obra, para Nietzsche, Dionísio é a verdade do mundo. Ou seja: o dionisíaco anda de mãos dadas com a loucura, como se aquele ensaiasse, no momento em que a embriaguez reina, ser aquilo que esta é integralmente e sem volta. Tal aproximação nos fornece o encaixe de que à

obra de desrazão, jamais se poderá descartar seu espírito de liberdade, de excesso, de conhecimento profundo (mas não entendamos conhecimento, aqui, como uma verdade intelectual, sistemática ou utilitária). A ausência, no mundo, do espírito dionisíaco quer dizer derrocada, putrefação intelectual, circunlóquio de ideologias requentadas, mesmice — tristeza. Muito do que compõe a *história monumental* tem a ver com esse descrédito que os *homens históricos* mantêm para com a alegria de Dionísio. Somente ele e seus arroubos são capazes de revigorar nosso espírito humano sem desconsiderar, curiosamente, o lado mais escabroso e assustador da vida. Nas palavras de Nietzsche a contundente constatação:

Há pessoas que, por falta de experiência ou por embotamento de espírito, se desviam de semelhantes fenômenos como de “moléstias populares” e, apoiados no sentimento de sua própria saúde, fazem-se sarcásticas ou compassivas diante de tais fenômenos: essas pobres criaturas não têm, na verdade, ideia de quão cadavérica e espectral fica essa sua “sanidade”, quando diante delas passa bramando a vida cadente do entusiasta dionisíaco. (NIETZSCHE: 2007. p, 27-8)

Outro ponto importante, e que reitera a relação *loucura como verdade da obra / Dionísio como verdade da vida*, é que ambas se estabelecem num movimento pendular de aproximação e afastamento de seus “opositores”: *limite* e *Apolo*. É claro que a ideia de que este último e Dionísio vivem em constante auto-incitação já é, de certo modo, bem conhecida, contudo, entre loucura e limite, nem tanto. Isso é constatável quando mais nos aproximamos da seguinte afirmação: “o elemento a partir do qual é estabelecida a relação entre obra e loucura é o limite” (MACHADO: 2000. p, 42). Pois bem, pensemos então na noção de limite como algo totalmente desconhecido e amplo, complexo, sem freio, impensável, impossível de se absolver num pensamento. Caso levemos essa premissa a sério demais, um problema vai ser criado: essa obra de desrazão poderá dizer tudo, ou simplesmente nada. Lembremo-nos agora do capítulo II desta dissertação, quando discutimos o problema (em alguns momentos) entre a loucura e os escritores românticos; vimos que alguns poetas, de fato, procuravam enlouquecer de verdade para que, só assim, fosse possível atingir níveis incalculáveis de delírio. Essa obsessão, todavia, não logrou tanto êxito; muito mais, contribuiu para algumas perigosas simplificações, o que nunca é bem-vindo.

Voltando ao romance de Hilst, caso *A obscena Senhora D* fosse tomada por essa concepção, em parte, romântica, instauraria uma verdade de obra tão distante de uma esfera nocional que nada ou ninguém poderia tocá-la, a não ser que o leitor enlouquecesse e perdesse, assim, toda a sua possibilidade de relação com o mundo concreto. Essa possibilidade, entretanto, ainda é muito frágil, já que enlouquecer não é garantia de compreensão da loucura de outrem. É por esse motivo que, do mesmo jeito que Apolo tenta calar o brado de Dionísio, o limite procura domar o território da loucura. Dito dessa forma, parece até simples, contudo, estou convicto de que não há apenas essa oposição loucura/limite a se considerar do processo da escritura literária. Fizemos essa delimitação, aqui, por uma questão didática. É que a loucura é um mundo novo e totalmente à parte de nossa compreensão. Caminhar — escrituralmente — em direção a esse mundo inaugural deve ser, creio, assombroso; porém, sedutor. Daí Foucault utilizar um termo que muito nos elucidava: a exterioridade. É somente, então, nesse novo território — e que só se demonstra a partir *da e na* loucura — que a obra de desrazão pode ser pensada: “uma relação subterrânea entre a obra e o que ela não é formulam a exterioridade entre elas na linguagem de uma interioridade sombria” (MACHADO: 2000. p, 47). Por isso enxergo um movimento pendular de aproximação e afastamento do limite. Como se esse pêndulo não parasse diante da delimitação, mas que fosse além dela para, numa guinada, retornar ao antes. Esse movimento é repetitivo, vai e volta, é incansável, ao ponto de deixar tonto o leitor-espectador. Ao ponto de hipnotizá-lo, de fazê-lo perder o senso, de delirar.

Para que esse raciocínio se complete é fundamental que não nos esqueçamos de que é pela linguagem que a loucura se torna, de imediato, perceptível. Quando um louco fala, fica evidente que suas palavras caminham num ambiente, para nós, totalmente alheio, alienado. Por mais que tentemos ajustar suas sentenças sintáticas (ou mesmo os fragmentos destas) ao nosso paradigma semântico-contextual, nada parece fazer sentido. Podemos dizer que essa linguagem paira solta, sem razão, num ambiente inteiramente sem limites. Mas — e agora tocamos num ponto-chave — a linguagem que “costura” o texto de Hilda Hilst é, não percamos esta ideia da mente, literária, simbólica. Nas palavras de Roberto Machado:

Pensando a loucura como ausência de obra, Foucault vê um parentesco, uma semelhança, entre ela e a experiência literária: ambas são ruína, derrocada, desmoronamento da linguagem. Mas há uma grande diferença entre as duas, que ele nunca subestimou: a loucura

é desmoroamento total, ruptura absoluta, ao passo que a linguagem literária é construção desse desmoroamento, na medida em que, ao mesmo tempo que força o rompimento com a obra, só existe como obra, se apresenta necessariamente como obra (MACHADO: 2000. p, 43).

É a partir dessa noção foucaultiana, de considerar o texto literário o lugar mais apropriado à reconstrução — e assim à renovação — do desmoroamento que é a linguagem do louco, que nos vem a ideia do apolíneo. Sendo este a face estabilizadora da composição artística, é visível, ao longo da leitura da *obscena Senhora D*, uma intensa preocupação da autora em dar contundência à narrativa. (Falei *contundência* em vez de *coerência* porque muito acredito que esta obra de Hilst — assim como as demais — não busque a sedutora comodidade que a obra de razão oferece). Numa clara teia de sobreposições de vozes, quebras cognitivas, fragmentos sintáticos e tumultuadas descrições que sempre buscam assumir máxima transcendência, sua escritura move-se e emerge, assim, de todo um grande entulho conceitual-lógico-narrativo que impera nas prosas moderna e contemporânea. Mas esse cúmulo de escombros não diz respeito, aqui, somente ao comportado jeito de narrar que parte significativa dos escritores do século XX e XXI se acostumou a ver e repetir. Refiro-me principalmente à matriz de toda a composição inicial da obra aqui investigada: a loucura enquanto território psíquico, linguístico e literário. O espírito apolíneo funciona, nesse sentido, ao propor a reordenação dessa tríade tendo como base o fascinante mundo simbólico da loucura.

Retomando alguns parágrafos atrás, é exatamente neste momento que vale lembrar a importante força dos “opositores” Apolo e limite. Observemos o fragmento do texto de Hilda Hilst em que Hillé, depois do seu auto-abandono e de seu recolhimento no vão da escada, “conversa” com o esposo, que já havia morrido:

Tens uma máscara, amor, violenta e lívida, te olhar é adentrar-se na vertigem do nada, iremos juntos num todo lacunoso se o teu silêncio se fizer o meu, porisso falo falo, para te exorcizar, porisso trabalho com as palavras, também para me exorcizar a mim, quebram-se os duros dos abismos, um nascível irrompe nessa molhadura de fonemas, sílabas, um nascível de luz, ausente de angústia.

[...]

procura compreender, Hillé, agora que estou morrendo
compreender o que, Ehund?

nomeia as ilusões, afasta-te da vertigem

hen?

loucura é o nome de tua busca. Esfacelamento. Cisão.

derrelição.

também senhora D, também. quando eu não estiver mais, ouviu? quando eu não estiver mais evita o silêncio, a sombra, procura o gesto, a carícia, um outro, procura um outro, e que ele

conheça teu corpo como eu conheci, ensina-o se for inábil e tímido, busca tua salvação, empurra o espírito para uma longa viagem, afasta o espírito
Toma-me, Mãe Primeira, estou cega e no fundo do rio, encolho-me, todos os buracos cheios d'água, vejo passar agigantados sentimentos, excesso ciúme impotência, miséria de ser, quem foi Hillé se nunca foi um nome? Hillé doença, obsessão, tocar as unhas desse que nunca se nomeia, colocar a língua e a palavra no coração, toma meu coração, meu nojo extremado também, vomita-me, anseios, estupores, labiosidades vaidosas, toma os meus sessenta, sessenta anos vulgares e um único aspirar, suspenso, [...] (HILST: 2001, A. p, 55-6).

O fragmento acima nos deixa claro que a ideia de limite se confirma muito no que diz Machado sobre a reconstrução do desmoronamento quando a linguagem literária procura caminhar pelo difícil território que é a linguagem estrangeira; linguagem esta que alicerça a obra de desrazão. Quando uma das vozes afirma “porisso trabalho com as palavras, também para me exorcizar a mim”, percebe-se uma nítida preocupação com a gênese do processo escritural simbólico. De imediato, infere-se que a força apolínea tem sua enorme funcionalidade na composição do que poderíamos chamar “enredo” da *Obscena Senhora D.*

No diálogo perceptível, a voz de Ehud afirma: “loucura é o nome de tua busca. Esfacelamento. Cisão”, ao que Hillé complementa ou corrige: “derrelição”. Derrelição, como já foi dito, significa *desamparo, abandono*. Agora, com certa nitidez, as matizes estruturais da narrativa aqui analisada parecem ser colocadas. É justamente na busca desse espaço de quebra, de destruição total, de abandono, de silêncio profundo que a obra trágica de Hilda Hilst se anuncia: ou seja, na impossibilidade de obra, erige-se essa *lacuna rasurada* difícil de ler, pouco agradável ao olhar comum e, portanto, impossível fechar num conceito estável por qualquer estudioso. Entretanto, como já foi dito, toda essa seqüência de encaixes pouco convencionais estabelece-se em uma ordem de extrema contundência frente à proposta de se escrever um diferente romance ou, como prefiro, um relato estrangeiro.

O último parágrafo do fragmento nos dá uma boa noção de algo que muito ocorre ao longo da obra: o delírio. É obvio que o delírio, do ponto de vista médico, ocorre por uma série de razões que aqui não nos cabe esmiuçar; por outro lado, considerando o delírio um escapamento maior da experiência alucinativa na escritura literária, fica-nos evidente que essa experiência beira e transpassa o impossível. Sendo assim, traduzir o delírio em linguagem útil é praticamente (caso fosse possível fazê-lo ao pé da letra)

impossível. Por esse motivo, a “malha textual” da *Obscena Senhora D* precisa dialogar com os mais diversos gêneros para que seja possível uma representação mais plausível desse desconhecido universo simbólico. Por isso, uma das características mais flagrantes da escrita de Hilst é a anarquia dos gêneros. Aqui, especificamente, um deles nos é totalmente especial: o dramático. (Não foi à toa que essa obra já recebeu mais de uma adaptação para os palcos). Lido do começo ao fim, sem interrupções, esse texto de Hilst muito nos exige uma associação com os jogos de luz (principalmente alternâncias entre claro-escuro), mudança mínima de cenário, abrir e cerrar de cortinas, monólogo, fruição e desprendimento. A experiência do delírio emerge da obra de uma forma muito visual. Em determinados momentos, é possível “montar” na cabeça toda a cena que nos passa diante dos olhos. Nos momento em que Hillé “dialoga” com as vozes que lhe aparecem e, de repente, surge algum vizinho a perturbá-la, a quebra de cenário é nitidamente visível, a luz escura desaparece e a claridade volta; volta a clareza da ignorância.

Por outro lado, o delírio também funciona como outro importante mecanismo formal dentro da obra: ele aciona a possibilidade de imagens poéticas que, além da beleza, respondem por um interessante magma promovedor de enlevo. As imagens mais estranhas ou escatológicas parecem sofrer uma espécie de mergulho nas águas da exterioridade e, quando reaparecem ao leitor, apresentam uma carga poética densa e inconfundível. Isso desfaz qualquer opinião grosseira de que a prosa de Hilda Hilst seja apenas erótica, trate somente de obscenidade ou coisa parecida. De modo contrário, um mundo totalmente poético se constrói aos olhos do leitor atento de Hilst e, caso esse mesmo leitor tenha contato com sua poesia — não nos esqueçamos de que, antes de iniciar seu trabalho de prosa, Hilda Hilst já era poeta — perceberá a presença de um fluxo escritural cuja base é exatamente a poesia. Aliás, não só na *Obscena Senhora D*, mas em quase todo o seu trabalho ficcional, é possível notar a inserção de poemas, dando-nos notícia de um vínculo que parece nunca ter se desfeito. O início da *Obscena Senhora D*, inclusive, é marcado com um poema, que transcreverei agora:

Para poder morrer
Guardo insultos e agulhas
Entre as sedas do luto

Para poder morrer
Desarmo as armadilhas
Me estendo entre as paredes

Derruídas

Para poder morrer
Visto as cambarias
E apascento os olhos
Para novas vidas.
Para poder morrer apetecida
Me cubro de promessas da memória.

Porque assim é preciso
Para que tu vivas.

(HILST: 2001, A. p, 15)

Quem seria essa segunda pessoa, esse *Tu*, única entidade possível de permanecer viva, ou melhor, de simplesmente permanecer? Roland Barthes, teórico francês, afirma algo curioso em seu conhecido artigo *A morte do autor* “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES: 2004. p, 57). Já pela epígrafe, portanto, percebe-se que essa escritura terminal da *obscena senhora D* manifesta uma curiosa contemplação diante do vazio assustador que se está na iminência de alcançar (na iminência), num movimento pendular de admiração e, ao mesmo tempo, de afronta. E quando escolhi usar a expressão “escritura terminal” para caracterizar a obra aqui em destaque, fi-lo com a intenção de revelar que enxergo, também, um movimento de morte da linguagem, como se ela estivesse fenecendo ao se inscrever como escritura.

Abaixo, selecionei algumas imagens intimamente ligadas à poesia. Fique à vontade, leitor — delire:

Quem foi, Ehad, quem apagou meu envoltório de luz, quem em mim pergunta o irrespondível, quem não ouve, quem envelhece tanto, quem desgasta a ponta dos meus dedos tateando tudo, quem em mim não sente? (HILST: 2001, A. p, 73)

E apesar dessa poeira de pó, de toda cegueira, do aborto dos dias, da não luz dentro da minha matéria, a imensa insuportável funda nostalgia de ter amado o gozo, a terra, a carne do outro, os pêlos, o sal, o barco que me conduzia, umas manhã de quietude e de conhecimento, umas tardes amora brevíssimas espirrando sucos pela cara, rosada cara de juventude e vivez, e uma outra cara de mansa maturidade, absorvendo o que via, lenta, os ouvidos ouvindo sem ressentimento. (HILST: 2001, A. p, 34)

*

Este olhar sobre *A Obscena Senhora D*, nem de longe, traz a completa reflexão que pretendia, no início desta dissertação, fazer. Para uma obra tão complexa e aberta a possibilidades de leitura, qualquer artigo, monografia, dissertação ou mesmo tese, sempre terá a chance de não encerrá-la, de dizer sempre o parcial, de inscrever sua maneira particular de inacabamento. Aqui, portanto, inscrevo a minha própria falha. Minha feliz ousadia maculada.

De fato, a obra que mais traduz o pensamento hilstiano de escritura é, sem dúvida alguma, esse romance. Mas note que meu discurso não se mostra em defesa; ele é, na verdade, uma constatação: *A Obscena Senhora D* é obra mais difícil de Hilda Hilst; dela, o leitor só tem uma chance de se aproximar: é se permitindo o máximo possível a um contato com sua ausência de obra, sua negatividade, sua afirmação incessante, sua, enfim, errância contínua. Contudo, creio que o momento é de pensar mais demoradamente sobre essa obra, de esperar que seu silêncio possa me dizer mais, me confundir mais, me destituir mais. Há muitas passagens que merecem uma atenção toda especial, exatamente por sua contundente capacidade de irresolução, força poética e prolificidade no que diz respeito às questões da prosa contemporânea.

Esta outra conversa, contudo, tem que ser adiada.

4. Um reserva que não se incomoda em ser um eterno reserva

Depois de dois anos de leituras, escritas e reescritas, ficam algumas sensações claras e outras, um tanto quanto, confusas. O tema desta pesquisa não foi previamente pensado com a benevolência do tempo, não houve a perseguição por um objetivo. Eu não escolhi o tema *loucura*, ele, bem dizer, me escolheu. Porque tocou minha sensibilidade, provocou meus paradigmas e incendiou meu pensamento em direção ao fogo, à parte do fogo. Por isso, não ousou dizer que estou concluindo algo. Eu, apenas, enxergo algumas coisas na literatura de Hilda Hilst, coisas que julgo importantes, sensíveis e fundamentais ao pensamento contemporâneo.

Em *A loucura, a ausência de obra*, Foucault diz: “talvez, um dia, não saibamos muito bem o que pode ter sido a loucura” (FOUCAULT: 2006, A. p, 210). Sim, concordo com Foucault e sinto, de forma muito atenta, o peso de suas palavras, pronunciadas há 45 anos. Se, em 1964, Foucault já nos chamava a atenção para essa possibilidade, fico imaginado o que diria ele hoje sobre o que se pensa e o que se acreditar ser a loucura. Numa era totalmente digital, em que as informações transitam com muito mais liberdade, mas, por outro lado, com menos zelo e acolhida, qualquer pensamento pouco convencional ou agressivo tende ao arrefecimento. Mas Foucault morreu, não podemos requisitá-lo agora para pedir seu conselho. Cabe, somente a nós, o cuidado para com esse pensamento, para com essa instância humana com a qual temos uma enorme dificuldade de nos relacionar.

De fato, os discursos da psicologia, psicanálise e da farmacologia vêm se esforçando para criar um método, uma linguagem ou uma fórmula que aquiete e destitua a ideia de loucura nas sociedades ocidentais contemporâneas. Os loucos têm que ser eliminados, riscados da convivência em sociedade; ou: os loucos têm que ser domesticados. Essas três áreas do conhecimento — da verdade, da razão, do poder — vêm cumprindo, e muito bem, o seu papel positivo de higiene sanitária no mundo de hoje. Só que, a reboque, a instituição *literatura* segue igual trajetória, já que constantemente se serve, num gesto de diálogo, dos conceitos gerados por tais áreas do conhecimento. Os discursos que se avolumam em forma de artigos, monografia, dissertações e teses tentam dizer uma verdade, confirmar um método, perpetuar um pensamento, engessar

uma diretriz. Faz parte do pensamento atual — o do século XXI — o desejo pela cristalização de um produto, pela conservação de ponto de vista. Talvez, já que estamos numa virada de século, fosse mais oportuno o gesto da ponderação, da humildade, do respeito e do acolhimento.

Para viver no mundo de hoje é preciso discernimento, sanidade, controle. Mas: será que o homem — desde a sua origem institucional — conseguiu, de fato, alcançar a serenidade da vida positiva, desvinculando-se por total de toda a estranheza insuportável que sempre o corroeu? Viveria, portanto, a contemporaneidade a salvo de melancolias profundas, manias transtornadoras ou mesmo livre do todo e qualquer gesto de transgressão? Creio que não. Mas é preciso fazer uma divisão aqui: se na Idade Média houve um certo olhar positivo para a loucura — já que o louco foi entendido com alguém especial, dotado de certa visão que ninguém tinha —, no decorrer dos séculos seguintes, culminando no século XIX, a loucura começou a receber uma série de “etiquetas” à luz de uma concepção nosológica; ou seja, o louco não é mais um ser especial, mas sim um ser doente: tem-se início a associação entre loucura e doença. Assim, fazer desaparecer a doença mental é fazer desaparecer também a loucura. Daí Foucault dizer que:

O jogo bastante familiar de nos mirarmos do outro lado de nós mesmos na loucura, e de nos pormos na escuta de vozes que, vindas de muito longe, nos dizem do modo mais próximo possível o que somos, esse jogo, com suas regras, suas táticas, suas invenções, suas astúcias, suas ilegalidades toleradas, não será mais, e para sempre, senão um ritual complexo cujas significações terão sido reduzidas às cinzas. (FOUCAULT: 2006, A. p, 211).

É nítida a preocupação de Foucault. E foi por isso, suspeito, que ele se voltou tão atentamente para as artes e, em especial, para a literatura, já que a literatura não é científica. Contudo, é bom deixar claro que ele se voltou para a escritura literária, para o texto, ou seja, para o efeito dessa linguagem dentro de ser; Foucault não se voltou para a instituição *literatura*, para a academia, para os discursos sobre a literatura como feitos de grande brilhantismo da humanidade. O importante, agora, é que façamos um ajuste de contas, ou seja, uma desvinculação entre os termos loucura e doença mental. Esses dois conceitos foram, num gesto de supra-razão, juntados e, conseqüentemente, confundidos por anos. Entendo, agora, o porquê de tanta gente se esquivar ou se distanciar — e com certa ironia — da proposta de pensar a escritura ao lado da loucura,

pois, no mais das vezes, associa-se loucura à doença, só que a literatura não é uma patologia. Eis o porquê de tanta estranheza da parte de quem está de fora.

Decidi trabalhar com esse tema quando compreendi que a loucura propiciava ao homem uma certa legibilidade para o mundo e para si próprio. Isso parece estranho, mas é como se a loucura fosse capaz de oferecer uma possibilidade de crítica a todos os sistemas, exatamente pelo fato de ela não pertencer a sistema algum. É aqui que se instala um problema: a *escritura literária* não é um sistema, mas a *instituição literatura* o é. Ou seja, quando decidi pensar com as categorias da ideia de loucura, imediatamente iniciei uma crítica ao *sistema literário* (terminologias, conceitos, linhas de pesquisa etc.); ou seja: iniciei uma crítica ao poder.

Contudo, quem desejar escrever algo mais atentamente sobre Hilda Hilst constatará que — caso esse *quem* se afeiçoe com a sua escritura — a única maneira de pensar sua obra é a partir de uma forte crítica à própria literatura. Daí ser notório o tom metalinguístico em quase todas as suas obras de ficção. Por outro lado, sua metalinguagem não é explicativa, mas sim repulsiva a todo e qualquer esquemas de simplificação. Sua escritura, portanto, estará sempre fazendo troça de nós, acadêmicos, estudiosos, intelectuais. Podemos citar uma passagem de *Contos de escárnio / Textos grotescos*, em que Crasso diz que, quando decidiu escrever seu livro, o demônio lhe apareceu:

Presumo que cada um de nós vê o seu demônio. O meu tomou essa forma: um senhor de meia-idade mais pro balofo que por atlético, linguista, e muito interessado nos esotéricos da semântica, da epistemologia, coisas essa que nunca vou saber o que são. (HILST: 2002, B. p, 110)

Eu poderia citar uma dezena de passagens em que se verifica esse repúdio ao pensamento institucionalizado da — e na — literatura, mas, paremos por aqui.

Voltemos a Foucault quando afirma que “a literatura [...] está prestes, pouco a pouco, a tornar-se, por sua vez, uma linguagem cuja fala enuncia, ao mesmo tempo em que ela diz e no mesmo movimento, a língua que a torna decifrável como fala” (FOUCAULT: 2006, A. p, 217). Se entendermos a afirmação de Foucault como uma “profecia”, então esta é a hora bem-vinda de nos voltarmos para os confins da loucura, hora difícil de

olhar para o nossa própria miséria, nosso lado noite, nosso avesso também mantenedor de todos os nosso gestos, sejam eles de beleza, carinho ou benevolência, sejam eles de agressão, violência ou preconceito. A loucura não pode ser vista, por outro lado, como a astúcia de uma significação que todos nós temos de forma guardada — como se fosse uma pólvora à espera de mínima faísca —, mas como uma rica *reserva* de sentido. A loucura é, bem dizer, um pensamento alternativo, um pensamento exterior, onde é possível, sim, nosso próprio auto-reconhecimento; onde é possível uma legibilidade fora dos paradigmas carbonizados pelos excessos de razão, verdade e poder. Aquilo que, aos olhos da corrente ocidental, é tão perfeito, tão bonito, tão pronunciável.

A loucura, por fim, é esse pensamento reserva que jamais reivindicará a titularidade de absoluta do jogo da linguagem. Ela aceita essa reserva, só pode ser uma reserva, se contenta com o não-reconhecimento, se contenta em ser o erro debaixo da rasura, pois sabe que, quando todos os sistemas falham, é ela que emerge, mostrando-se com todo o seu poder de derrisão e de beleza. Ela está aí, inscrita num não-deciframento, num mistério profundo e possível. Ela habita a escritura.

Apuremos o ouvido e escutemos seu rumorejo, aproximemo-nos do seu silêncio.

Porque não me tocaste, Senhor, e nem me pensaste sóbrio os sofrimentos, 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, A. p, 87).



BIBLIOGRAFIA

Obras impressas citadas e consultadas:

ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. 1989. Editora Rocco. Rio de Janeiro 1994.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 1997, L&PM Pocket, Porto Alegre.

_____. *Quincas Borba*. 2006, Martin Claret, São Paulo.

_____. *Contos escolhidos*. s/d, Galex, São Paulo.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*, Rio de Janeiro, Record, 1996.

AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna*. 1997, Ediouro, Publifolha, São Paulo.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2004, Martins Fontes, São Paulo.

_____. *O prazer do texto*. 2004, Editora Perspectiva, São Paulo.

_____. *Aula*. 2004, Editora Cultrix, São Paulo.

BARBOZA, Jair. *Schopenhauer*. 2003, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro.

BIRMAN, Joel. *Freud & a filosofia*. 2003, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. 1949. Editora Rocco, Rio de Janeiro.

_____. *A conversa infinita*. 2007, Editora Escuta, São Paulo.

_____. *O livro por vir*. 2005. Editora Martins Fontes, São Paulo.

_____. *O espaço literário*. 1987, Editora Rocco, Rio de Janeiro.

BLACKBURN, Simon. *Dicionário Oxford de filosofia*. 1997, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 1994, Cultrix, São Paulo.

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault*. 2004, Autêntica, Belo Horizonte.

CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual, essa nossa (des)conhecida*. 1984, Editora Brasiliense, São Paulo.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. 1993, Editora 34, São Paulo.

DRUMMOND, Carlos. *A rosa do povo*, 1996, Editora Record, Rio de Janeiro - São Paulo.

FELÍCIO, Vera Lúcia. *A procura da lucidez em Artaud*. 1996, Editora Perspectiva, São Paulo.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. 2005, Editora Perspectiva, São Paulo.

_____. *A Ordem do discurso*. 2007, Edições Loyola. 15ª edição.

_____. *As palavras e as coisas*. 2007, Martins Fontes, São Paulo.

_____. *Ditos & Escritos*. 2006, Volume I, Editora Forense Universitária, Rio de Janeiro (A).

_____. *Ditos & Escritos*. 2006, Volume III, Editora Forense Universitária, Rio de Janeiro (B).

HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*. 1991, Paulicéia, São Paulo.

_____. *A obscena senhora D*. 2001, Editora Globo. São Paulo, (A).

_____. *Fluxo-Floema*. 2001, Editora Globo. São Paulo, (B).

_____. *Tu não te moves de ti*. 2001, Editora Globo. São Paulo, (C).

_____. *Estar sendo, Ter sido*. 2001, Editora Globo. São Paulo, (D).

- _____. *O caderno rosa de Lori Lamby*. 2002, Editora Globo. São Paulo, (A).
- _____. *Contos D'escárnio. Textos grotescos*. 2002, Editora Globo, São Paulo (B).
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida (pulsações)*. 1999, Editora Rocco, Rio de Janeiro.
- LONGO, Leila. *Linguagem e psicanálise*. 2006, Editora Jorge Zahar, Rio de Janeiro.
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 2000, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro.
- _____. *O nascimento do trágico*. 2006, Jorge Zahar Editor Rio de Janeiro.
- _____. *Nietzsche e a verdade*. 1999. Graal. Rio de Janeiro.
- MATOS, Maria Vitalina Leal de. *Introdução à poesia de Luís de Camões*. Lisboa, 1992, Biblioteca Breve.
- MORAES; Eliane Robert. *Lições de Sade*. 2006, Iluminuras, São Paulo.
- MOISÉS; Leyla Perrone. *Altas Literaturas*. 1998. Companhia das Letras. São Paulo.
- _____. *Flores da escrivãzinha*. 1990, Companhia da Letras. São Paulo.
- _____. *Inútil poesia*. 2000, Companhia da Letras, São Paulo.
- _____. *Texto, crítica, escritura*. 2005, Editora Martins Fontes, São Paulo.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 2004, Editora Cultrix, São Paulo.
- NETO, João Cabral de Melo. *Obras completas*. 2003, Nova Aguilar, São Paulo.
- NIETZSCHE; Friedrich. *O nascimento da tragédia*. 2007, Companhia de bolso, São Paulo.
- _____. *Além do bem e do mal*. 2007, Companhia de bolso, São Paulo.
- _____. *A gaia ciência*. 2005, Rideel, São Paulo.
- PESSOTTI, Isaias. *Os nomes da loucura*. 1999, Editora 34, São Paulo.

- PLAZA, Monique. *A escrita e a loucura*. 1989, Editora Estampa, Lisboa.
- QUEIROZ; Vera. *Hilda Hilst: três leituras*. Editora Mulheres. 2000.
- QUINET, Antonio. *Psicose e laço social*. 2006, Jorge Zahar, Rio de Janeiro.
- RIVERA, Tania. *Arte e psicanálise*. 2002, Jorge Zahar, Rio de Janeiro.
- ROSEN, Charles. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. 2004, Ateliê Editorial, Editora Unicamp, São Paulo.
- ROTerdã, Erasmo de. *O elogio da loucura*. 2003, L&PM Pocket, Porto Alegre.
- SANTNER, Eric L. *A Alemanha de Schreber*. 1996, Jorge Zahar, Rio de Janeiro.
- SANVITO, Wilson Luiz. *O mau gênio do cérebro*. 2006, A Girafa Editora, São Paulo.
- SAUSSURRE; Ferdinand de. *Curso de Linguística geral*. 2006. Editora Cultrix, São Paulo.
- SILVA, Márcio Seligmann-. *O local da diferença*. 2005, Editora 34, São Paulo.
- SILVA, Jorge Antônio e. *Arthur Bispo do Rosário, Arte e loucura*. 2003, Editora Quaisquer, São Paulo.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. 2005, L&PM Pocket, Porto Alegre.
- TANNER, Michael. *Nietzsche*. 2004, Loyola, São Paulo.

Obras digitalizadas citadas ou consultadas:

- SADE, Marquês de. *Filosofia na Alcova*. s/d.
- BATAILLE, Georges. *La literatura y el mal*. 2000, Editora Elaleph.
- BATAILLE, Georges. *El erotismo*. s/d, Scan Spartakku.

Revistas citadas ou consultadas:

Entre Livros: *Memórias da guerra*. Ano 03, número 28.

Cult: *A sedução e o sarcasmo de Hilda Hilst*. Ano 02, número 12.

Cult: *Bertoldo Brecht*. Ano 02, número 07.

Viver Mente & Cérebro: *O silêncio das emoções*. Ano 08, número 143.

Psique: *Os rumos da saúde mental*. Ano 03, número 28.

Sites consultados e citados:

<http://www.hildahilst.com.br/>, acessado em 29 de março de 2009.

http://www.germinaliteratura.com.br/enc_pecora_ago5.htm, acessado em 29 de março de 2009.

<http://www.triplov.com/poesia/Holderlin/Cinco-poemas/Empedocles.htm>, acessado em 25/02/2009.

Artigos citados ou consultados

“O Alienista”: ou a ciência como religião. Adriane Camara de Oliveira. In *À roda de Machado de Assis: ficção, crônica e crítica*. João Cezar de Castro Rocha (Org.). Chapecó: Argos, 2006.

