

O jogo da e com a língua em Hilda Hilst

Nilze Maria de Azeredo Reguera (USP / UNILAGO)

Resumo

Investiga-se em que medida com Hilda Hilst, em *Fluxo-floema*, destaca-se um tipo de texto que dialoga com o projeto literário moderno, o processo de sua tessitura e o contexto de sua produção, oferecendo ao leitor uma forma paradoxal de contato com a língua, entendida como “sistema de comunicação” e “órgão do corpo”. Lançados originalmente em 1970, os cinco textos da obra dinamizariam com maior ou menor ênfase um tateio com esses elementos, promovendo, a partir de então, um acirrado redimensionamento falacioso e/ou irônico dos mesmos. É assim que em “Floema”, objeto desta investigação, o jogo da e com a língua enredaria um contato sedutor e erótico com a materialidade, corpo e palavra, e, também, com a divindade, o criador, e na ambivalência do gozo transitaria entre o jorro vocabular infinito e o silêncio, reiterando formas de resistência e de violência.

Palavras-chave: autorreferencialidade; autocrítica; alegoria; erotismo; Hilst.

Abstract

This paper investigates the extent to which *Fluxo-floema*, by Hilda Hilst, highlights a type of text that dialogues with the modern literary project, the process of its texture and the context of its production, by offering the reader a paradoxical form of contact with language/tongue, understood both as a “system of communication” and a “body organ.” Originally published in 1970, the five texts from said work promote, with greater or lesser emphasis, the contact with the aforementioned aspects, by enabling a ferociously ironic and fallacious dimensioning of the latter. Therefore, in “Floema,” object of this investigation, there is a play of/with language that develops a seductive and erotic contact with the materiality, the body and the word, as well as with the divinity and the creator. Such contact, in the ambivalence of both derision and orgasm, takes place between an infinite verbal spurt and silence, which reiterates forms of resistance and violence.

Keywords: self-referentiality; auto-critique; allegory; eroticism; Hilst.

Ao se direcionar um olhar crítico em relação à modernidade, ao seu projeto e às suas utopias, sobretudo tal como foram delineados desde o século XIX e, em especial, pelas vanguardas no início do último século, é notável a relação do sujeito com a temporalidade e com o (seu) texto — ou, caso se queira, com a linguagem e a folha em branco. Poder-se-ia indagar em que medida já seriam “clássicos” o ludismo articulado pelo lance poético de S. Mallarmé, o percurso do *flâneur* em C. Baudelaire, a problematização daquele que não se enquadra à estrutura de dominação, exemplificada principalmente pela maquinaria e pelo progresso, em F. Kafka, bem como o fluxo de consciência e as suas dinamizações em J. Joyce, T. Mann ou S. Beckett. Da mesma maneira, no contexto da literatura brasileira, uma visão acerca da “identidade” em Mário de Andrade, o ato digestório em Oswald de Andrade e, em certo sentido, o diálogo ambíguo com o leitor em Machado de Assis.

Presente em diferentes ênfases nas obras desses autores modernos, o trato do sujeito com a matéria verbal ganha amplitude em nossa literatura a partir de meados da década de 1950 com G. Rosa e, sobretudo, C. Lispector, ao trazerem, respectivamente, o encadeamento neologista e a concepção de “dramatização” ou de “encenação”, levando esse leitor, que já se aclimatava com o jogo autocrítico e autossuficiente do texto vanguardista moderno, a perceber que “o texto não é um farrapo do mundo imitado pelo verbo, mas uma construção verbal que traz o mundo em seu bojo” (CANDIDO, 1996, p. XVIII). A escritura passa a se mostrar, então, o grande palco onde se encena a saga do sujeito-narrador, que é, acima de tudo, um *performer*, e que convida o leitor-espectador a adentrar e, assim, atuar nesse mundo ou espaço de simulação e dissimulação.

No mesmo momento em que se dava a canonização de Rosa e de Lispector, e, portanto, do trato que o seus textos pressupunham, Hilda Hilst, depois de transitar pela lírica e pela dramaturgia, lança, em 1970, *Fluxo-floema*, um conjunto de textos sobre o qual até hoje não se teve um olhar pormenorizado. Surge, pois, no cenário de nossa literatura, um expressar(-se) que, ao explicitar ou radicalizar os meandros da encenação e da problemática disso oriunda face à interpretação e aos supostos ou almejados papéis de artista e leitor, *ostenta*, a contrapelo das tendências que lhe eram contemporâneas, a sua própria condição. Assim, num contexto em que, segundo estudiosos como A. Compagnon (2010), coexistiriam uma visão, por vezes “utópica”, que pressuporia o auge do projeto moderno, e outra que estamparia a recusa em relação ao mesmo, e em que na literatura brasileira se fomentava um apelo ao realismo ou ao que poderia dar margem, como apontou F. Süsskind (1985, p. 45), a uma “função compensatória” da verbalização, corporificada em textos de um realismo dito “mágico” ou das memórias acerca da

opressão ou do aprisionamento, tem-se, como será discutido, um acirrado e performático jogo ou trato desse sujeito-criador com a (sua) língua.

Em “Floema”, assim como nos outros textos do livro, notam-se o sujeito-narrador, que sempre se relaciona com o lugar sociodiscursivo do escritor, e sua vagueação pelo espaço que habita (o de dentro, o escuro, o oco, o túmulo, o escritório nos fundos da casa, a terra, o campo), pelos corpos (os seus, os das outras personagens, os das folhas em branco), pelas palavras. Ele sempre se depara com a necessidade de (se) verbalizar, mesmo não sabendo como, ou, curiosamente, não querendo desenvolvê-la. Nesse percurso, destacam-se a problemática relativa à apreensão da incognoscibilidade, ao contato com o divino, e àquela referente à passagem do tempo, que não deixariam de ser recorrentes na produção hilstiana posterior. Desenvolvidos (na tentativa de) comunicação dos sujeitos-narradores, esses questionamentos, num fluxo alegórico, entre maiúsculas e minúsculas, o alto e o baixo, e no espaçamento das palavras na página, vão ressaltando a materialidade da língua — órgão de deglutição e de digestão, instrumento ou sistema de expressão —, confrontando palavras e corpos. É dessa perspectiva que a estrutura do texto hilstiano se erige topograficamente, caracterizando um jogo lúdico, ostentado ou radicalizado, com os recursos modernos, o qual evidencia a materialidade da escritura e dos corpos. Isso é observado desde o início do texto, no diálogo que se desenrola entre Koyo, humano, e Haydum, divino, que pode estar tanto noutro corpo encarnado quando no próprio corpo de Koyo, sendo o “seu nervo”. A disposição das palavras na página alegoriza o próprio jorro vocabular, de maneira que os discursos das personagens sejam propositalmente diferenciados — o de Haydum verticalizado e o de Koyo horizontalizado —, cruzando-se e deixando ver a cruz. Assim é que na modalização do discurso de Haydum se ascende uma fala relacionada ao modo imperativo, estabelecendo de imediato um contato peculiar com o seu interlocutor Koyo:

KOYO, EMUDECI. Vestíbulo do nada. Até... onde está a lacuna. Vê, apalpa. A frente. Chega até o osso. Depois a matéria quente, o vivo. Pega os instrumentos, a faca, e abre. Koyo, não entendes, vestíbulo do nada eu disse, aí não há mais dor, aprende na minha frente o que desaprendeste. Abre. Primeiro a primeira, incisão mais funda, depois a segunda, pensa: não me importo, estou cortando o que não conheço. Koyo, o que eu digo é impreciso, não é, não anotes, tudo está para dizer, e se eu digo emudeci, nada do que eu digo estou dizendo. Umás coisas são ditas compulsoriamente, por exemplo, isso pega a faca e corta, eu quero que pegues, quero que cortes, depois o que eu disser dos paredões da mente, escolhe o mais acertado para o teu ouvido. Agora corta. Koyo, é simples, no fundo é tudo igual, o núcleo, entendes? (HILST, 2003, p. 225-6)

¹ E. R. Moraes (1999, p. 119) destacou a respeito da relação humano-divino que: “Rebaixado ao nível dos atos mais abjetos, o Deus-porco de Hilda Hilst já não é mais a medida inatingível que repousava no horizonte da humanidade. O confronto entre o alto e o baixo, além de subverter a hierarquia entre os dois planos, tem portanto, como consequência última, a destituição da figura divina como modelo ideal do homem.”

A disposição dos discursos é marcada por um ludismo que coloca em cena e reconfigura a herança moderna. O contraste das vozes de Haydum e de Koyo, da verticalidade e da horizontalidade, acentua, assim, o contato que se tem na e com a materialidade. A fala de Haydum, que oscila da tautologia ao silêncio, da precisão à imprecisão, em princípio caracteriza certo aconselhamento que remete à ordenação, que supostamente deveria ser seguida por Koyo: a busca pela decifração que marca o seu próprio martírio. Como a relação entre o humano e o divino não é a pautada pela tradição, Koyo também destina à divindade questionamentos, remetendo o contato entre ambos a um terreno ambivalente, em que o martírio — o ato de se cortar ultrapassando-se as camadas, até atingir a “essência”, o “núcleo” — também poderia ser empreendido por Haydum.¹ Ainda que Haydum seja imenso diante de Koyo, visto que este encara e toca os seus pés e o seu “casco”, Koyo ganha corpo em seu discurso, o qual é proporcionalmente mais longo que o do primeiro, desenrolando-se pela horizontalidade, reificando a sua relação com a terra. Dessa maneira, na interseção dos discursos, do jorro vertical oriundo do divino e da horizontalidade do humano, o lugar de onde se enuncia vai sendo suscitado em sua condição tanto inebriante quanto frustrante, e o corpo, em seu “peso” e em seu envelhecimento, é a medida da reflexão-tateio e da paradoxal (im)possibilidade de contato com essa outra dimensão da existência:

Tateio. Se eu te falo do mais pobre de mim, escutas? Tomo nos braços a fêmea que me deste, tateio o ventre, a coxa, o mais escuro, sobre a fêmea me deito. Tu não sabes, Haydum, o aroma da carne, a coisa dulçurosa que é o gozo, não sabes, mas nos deste o depois, esse depois da carne, a pré-memória, depois da carne a penumbra no peito, uma distância por dentro, uma coisa que pergunta: Koyo, isso te basta? Eu te pergunto, Haydum: tu sangras? Eu sim. Tateio e sangue. Há um mais fundo nas coisas que não sei. NADANADA do fundo, apenas nomes. Ouve: córtex, arquicórtex, mesocórtex, neocórtex. Mas o mais fundo, Haydum, INARTICULADO. NADANADA do veio, NADANADA da fonte. Como queres que eu corte a tua frente? Eu se eu te falo do mais triste de mim, escutas? (HILST, 2003, p. 235)

A fala de Koyo ilumina tanto o caráter falacioso da linguagem — com os seus “nomes” que parecem não serem capazes de apreender aquilo que está “mais fundo” —, quanto uma característica presente em outros textos de Hilst e que em “Floema” adquire uma concepção dramatizada na culminância desse jogo verbal — a erotização. É assim que o toque “na fêmea” — em Kanah, a sua companheira, ou na palavra, em sua língua —, na indagação acerca da falta relacionada ao desejo poderia provocar *gōzō* — prazer e/ou riso, zombaria. O gozo estaria, pois,

relacionado ao jogo da e com a materialidade, à ostentação vocabular, ao questionamento da existência, fomentando ou fecundando essa organicidade, sendo alimento para o sujeito que indaga:

De um todo de mim esfaimado. Do tempo. Das vozes que perguntam. Das perguntas. Do corpo. Pergunto à minha própria carne: és minha? Pergunto à mulher: Kanah, se colocas a mão sobre o meu peito, sentes uma coisa que pergunta, uma rosácea ferida que pergunta? Não, sinto macio, às vezes linho, superfície repousada. E se colocas a mão sobre a minha fronte, aqui entre os olhos, sentes que Haydum está comigo, teus dedos tocam o fogo? Não, é quase indiferente para minha mão esse retalho de ti. Não me olhes assim, Kanah, como se toda herança da minha raça fosse a brisa da noite, fosse o nada. O olho que não olha. Olham sempre e nada veem. (HILST, 2003, p. 235)

A rosácea indicia em “Floema” a indagação que se desenrola na materialidade da língua e do corpo. Em sua forma espiralada, ela alegoriza o procedimento em jogo, associando-se à excitação — que na prosa hilstiana além de orgânica ou corporal seria também verbal, inorgânica. O jorro orgástico-vocabular não implicaria necessariamente a satisfação corpórea ou a apreensão de sentidos, sendo por isso que o saber de Koyo — também “com o olho” — é diferente do das outras personagens, “que olham sempre e nada veem”.²

Presente em diferentes intensidades ao longo da produção hilsitana, em *Fluxo-floema* o erotismo corporifica e evidencia uma forma de tateio-martirização, de esquadrinhamento do humano e do divino singularmente construída por ser ambivalente e tender à voracidade, fomentando aquilo que se constituiria numa “experiência interior”:

A experiência interior do erotismo exige daquele que a faz uma sensibilidade à angústia que fundamenta a proibição, tão grande quanto ao desejo que teve de a infringir. É a sensibilidade religiosa que une sempre estreitamente o desejo e o terror, o prazer intenso e a angústia. Aqueles que a ignoram, ou só furtivamente conhecem, os sentimentos de angústia, de náusea e de horror vulgares às donzelas do século passado não podem conhecer a experiência do erotismo, mas também não a podem conhecer aqueles que estão limitados por esses sentimentos. De resto, esses sentimentos nada têm de doentio e estão, para a vida de um homem, como a crisálida para o animal perfeito. A experiência interior do homem é dada no momento em que, rasgando a crisálida, o homem tem a consciência de se rasgar a si próprio e não à resistência oposta de fora. Uma imensa revolução se produz quando é capaz de ultrapassar a consciência objetiva que as paredes da crisálida limitavam. (BATAILLE, 1980, p. 35, grifo do autor)

² Koyo, “co o oio”, “com o olho”. Haydum, “hay un”. Os nomes das personagens, quase como hieróglifos, ascendem na/da materialidade, oferecendo-se e resistindo à interpretação, acentuando a tensão entre a realidade e a sua apreensão.

A experiência interior das personagens de Hilst é de alguma maneira pautada pelo contato, pelo toque. Na relação entre Haydum e Koyo, ela é dramatizada pela (auto)dilaceração, que poderia aludir a certa (auto)devoração, e que aponta tanto o processo de perquirição do ser quanto o de defecção-dissecação do (seu próprio) corpo carnal. Por vezes matizada pela violência, esta busca da personagem pode ser encontro, ainda que provisório, mas também estupor, distanciamento ou inação — o “núcleo” será atingido? O “NADANADA” é passível de ser decifrado, apreendido, deglutido?

Nesse sentido, o toque entre as personagens, o toque da mão da escritora/do escritor em seu texto, o toque entre as palavras na folha de papel, que é o palco do espetáculo, dão ao espectador, por vezes didaticamente, uma *estética da materialidade*, que se enreda espacial e temporalmente entre o vestir e o despir, entre a permanência e a transitoriedade. Esse toque, ao acentuar a suspensão ou o trânsito, é erótico. Tem-se, pois, um singular gesto orgânico e existencial, associado aos fluidos e aos contatos corporais, que se coloca entre o profano e o sagrado,

entre a vida e a morte, entre a paz e a violência: a regra — que impõe ordem e disciplina à vida humana, separando-a da animalidade — e a sua transgressão nascem e mantêm-se juntas. A transgressão do tabu, que está essencialmente ligada ao erotismo, não é a sua abolição, mas o seu complemento. O tabu existe para ser violado. A transgressão erótica parece, por isso, algo de diferente e irreduzível, tanto à obediência da tradição como à inovação revolucionária; ela é uma passagem do momento profano do trabalho e da fadiga cotidiana ao momento sagrado do sacrifício e da festa. A sociedade é composta simultaneamente por ambos os momentos: a suspensão do tabu na experiência erótica configura-se portanto como um trânsito [...]. (PERNIOLA, 2000, p. 64)

M. Perniola (2000), a partir da leitura que faz de G. Bataille (1980), destaca uma noção que é fundamental para o entendimento do que Hilst oferece em sua prosa: o trânsito. Se, por exemplo, a personagem, como nos outros textos de *Fluxo-floema*, encontra-se num estado de violência e de inépcia que pode se mostrar aterrorizante, o humor e a ironia que também se deixam ver em sua caracterização promovem o deslocamento e acentuam o trânsito que, da perspectiva da roupagem textual, é pautado por esse jogo ou essa erotização da e com a língua.

Se a experiência do sujeito se dá a partir de seu interior, é justamente a tensão com o exterior e com a própria obra-verbalização que a adensa, permitindo que esses elementos sejam revisitados. Assim, o trânsito se desenrola, até em proporções abismais, não apenas na consciência da personagem, dado o jorro verbal; na intersecção entre espacialidade e tempo-

ralidade, desenrola-se em seu corpo, na relação com as outras personagens, no corpo destas, na sua relação com a língua e, em certo sentido, até no leitor. Se essa configuração deixa ver uma perspectiva a respeito da realidade, no trânsito, outras também se instalam. O choque entre essas vozes não permite a aplainação, visto que o trânsito é por entre as ruínas e os alicerces da tradição, especialmente a ocidental, moldada desde o final do século XIX, cristã. É por esta razão que o discurso metafísico hilstiano não promove a ascese ou a apreensão, mas, sobretudo, revela a *busca*. Em “Floema”, como se destacou, isso se dá tanto por parte do humano quanto do divino, o qual, coerentemente à perspectiva hilstiana, parece estar desprovido do lugar que a tradição lhe reservou:

Koyo, o pórtico vedado, nada sei, NADANADA do homem, se estás à minha frente nem te vejo, melhor, só sei de ti porque subiste na minha unha e levantei o pé, és assim mesmo? Eu não te fiz assim quando te fiz, éramos iguais iguais em tudo, antebraço de pedra, peito extenso. Não sei de abóboras, Koyo, me diz como ela é, fiz muitas coisas e agora não me lembro, fiz umas coisas peludas, outras incandescentes, belo o pelo, belo o fogo, fiz muitas coisas redondas, quase tudo, mas talvez só entendas o semicírculo, não vês que continua mais abaixo e assim se fecha em círculo. Mas abóboras, não sei. É matéria calada, ou fala como tu? Tu pões coisas na boca, trituras com os teus dentes e depois joga fora? Eu não te fiz assim. Alento, gozo de abrir e fechar, gozo do movimento, para gozares sempre. Preenchi o vazio como o que tive à mão. Não sei nada das coisas que me dizes. Tentemos. (HILST, 2003, p. 226-7)

A semelhança que fora contemplada desde a criação do homem por Deus, como na “Gênesis”, na tensão entre o diálogo das personagens é conduzida, numa primeira visada, por essa indagação acerca da existência: ambos procuram respostas. Evidencia-se o ritualismo na/da fala da personagem, de modo que elementos relacionados à terra e à religiosidade — como o fogo, o círculo, o semicírculo, a cerimônia litúrgica — ascendam-se como ruínas, no entrecruzamento de verticalidade e horizontalidade, delineando espacialmente o jogo da e com a língua, palavra a palavra, gesto a gesto. À medida que Koyo também dirige os seus questionamentos a Haydum, esse tatear suscita o não-saber, que é relacionado ao divino — o que permite a Koyo reiterar o desnível da relação de ambos, afirmando a Haydum que este lhe “rouba” o tempo (importunando ou fazendo envelhecer):

E como posso cortar a tua frente? Olha como treme a minha mão. Tremo, só de pensar o que pedes. Haydum, sabemos entre nós que as abóboras têm formas variadas mas nem sabemos por quê, sabemos que a forma, quer

dizer, o formato (inconsequente?) das abóboras, talvez seja controlado pela direção do comprimento, mas não sabemos como isso é feito. Somos para o teu olho como as abóboras, Haydum? Abóbora é cor de... uma cor de fogo. Se eu te disser que a cor da abóbora é entre a laranja e o ocre, se eu te disser, não, não entenderás. É coisa que fizeste como alimento, mastigamos, engolimos depois, e depois expelimos. Também têm feições variadas, muitas cores, uns olham para o alto e ficam cegos, outros, Haydum, a maior parte não olha, a maior parte das abóboras, quero dizer dos homens que fizeste, não vê, olho estufado, cego. Na verdade mais funda querem ver. Não posso ficar muito tempo por aqui, rouba-mes o tempo, quero muito te ajudar, nem sabes, falando das abóboras talvez... talvez entendas. (HILST, 2003, p. 232-3)

A “abóbora”, alimento, indicia, assim como a língua, o objeto de decifração em sua corporeidade — casca espessa, corpo-“matéria calada” a ser ritualisticamente digerido. O ritual, pautado pela organicidade do corpo das personagens, de seus fluidos e de sua matéria, conduz inicialmente à martirização e às ações e aos mecanismos relativos ao processo digestório — na escatologia hilstiana, decifrar é digerir as abóboras-homens, o que a realidade mental e a social apresentam, devolvendo-lhes ruínas, não-adequação. Essas “etapas” pelas quais se desenrola a busca-indagação são, numa *performance* específica, desencadeadas pelo ato da personagem de (se) tocar e de (se) cortar — um gesto-sedução que relaciona e contrasta o divino ao humano, fazendo com que se tenha o ato de ver “com o olho”. Este olho, contudo, “estufado”, pode ser “cego” — Koyo parece ser, nesse sentido, dotado de um saber ou uma experiência que, mesmo na busca-tentativa de decifração, diferencia-o dos homens.

Nessa relação, o chamado sedutor da personagem para que se adentre-galope e que se tenha a almejada apreensão ou decifração-deglutição se vale da matéria que o compõe, as suas vestes ou camadas — “córtex, arquicórtex, mesocórtex, neocórtex” (HILST, 2003, p. 235). O toque ritualizado nessa corporeidade caracteriza, como se analisa, a erotização presente em Hilst — um ambivalente tateio com a língua, na língua, da língua —, por meio de um procedimento que poderia ser relacionado ao que M. Perniola (2000) denomina “panejamento”. O contato do sujeito-escritor com aquilo que apresenta, o contato entre as próprias palavras acentuam, como no contato entre o corpo nu e as roupas que o encobrem, a oscilação entre os dois polos — saber e não-saber, aproximação e distanciamento, ocultação e explicitação. Se “o que conta não é o estar nu, mas ser corpo, carne, matéria” (PERNIOLA, 2000, p. 98), no panejamento reside uma *estética* que ilumina a disposição do tecido no corpo, na matéria, e que fomenta um contato-toque que é sedutor e erótico — o que dá corporeidade ao exercitar

metafísico-existencial hilstiano, a esse jogo-jorro vocabular, orgástico. É dessa perspectiva que tanto “as profundas cavidades formadas pelo tecido do hábito [de religiosos]” quanto o jorro ou a ostentação vocabular “repetem as dobras de um corpo que se oferece ilimitadamente, que convida a rebuscar, a abrir, a fender” (PERNIOLA, 2000, p. 102). O “panejamento” se dá, assim, a partir do chamado sedutor que se lança à personagem, ao receptor, para que ela/ele nele adentre — mesmo que por meio de um erótico e/ou violento gesto violador:

Corta, Koyo, estou intacto, desde sempre sou esse que tu vês. Não vês? Afunda com mais força, levanta acima da cabeça o teu punhal, golpeia muitas vezes. Desde o início te falo, emudeci, e nada me propões. Qual é o pé onde estás? [...] Se por acaso estás aí onde disseste, é porque tens alguma coisa a resolver comigo. Fala mais alto. [...] Tens a faca, abre, já te disse. Usa esse de nove miligramas, esse que acaba com o todo. Alguma coisa deves renunciar, luta comigo. Tenta. Quem sabe se me enganas, falas do teu esforço, mas não estás deitado? Usa a linguagem fundamental, usa o esteio, o formão sobre o cobre, usa o teu sangue, estás me ouvindo? Isso é matéria moldável, não é nada, estás subindo acima do que entendo, te espraia, estás me comprimindo, onde é que tem a cabeça? Sou teu nervo. Sou apenas teu nervo. Com ele, toco o infinito. Não sei da garganta Fica ao redor de ti? Apenas canta? Me louva? Então come de mim, me comendo me sabes. Não medita. Suga. Vai até a seiva, até a sutileza. (HILST, 2003, p. 227-9)

O convite à (auto)fissuração, à (auto)martirização lançado pelo divino caracteriza tanto uma erotização oriunda do contato com o próprio corpo ou com o corpo do outro, quanto um sedutor, fascinante ou violento apelo ao desvendamento, contemplados inclusive por meio dos órgãos relacionados ao processo digestório e ao expressar-se — garganta e língua. Nesse chamado para que se adentre e aprofunde na matéria, há uma ritualização que ao fissurar, desfigurar, destruir a face, suscitaria o desejo que a impulsiona e que a relaciona à violação da “aparência à procura de uma verdade mais essencial, de uma pureza mais radical, de um absoluto” (PERNIOLA, 2000, p. 92). Esse desnudamento ou essa violação não implicariam, todavia, a apreensão do corpo nu, dessa essência — ou aquilo que a tradição logocêntrica projeta como o “significado transcendental” (DERRIDA, 2001, p. 26) —, de modo a gerar prazer, encontro, fusão, e, nessa perspectiva, gozo.

Se, como afirma Haydum, “tudo tem nome e ao mesmo tempo não tem” (HILST, 2003, p. 229), ele, ao descansar depois da criação e “se pensar” — numa *performance* que parodia a gênese —, vale-se de um discurso que, também marcado pela dúvida, parece influenciar Koyo, espiralando-se em busca do

“significado transcendental”, da apreensão-gozo, e, no trânsito entre a exterioridade e a interioridade, pode centripetamente se aprofundar na “matéria moldável”, nos fluidos, no corpo deitado de Koyo, na espacialidade do corpo da escritura. Se aquilo que Haydum vê na realidade e na relação com Koyo se mostra “estilhaço do todo [...], fragmento do nada. [...] [r]ochoso, escarpado” (HILST, 2003, p. 229), o seu gesto tautológico e ritualizado de nomeação-criação, sob o prisma logocêntrico, mostra-se falho e deixa arestas-ruínas na topografia do sujeito. Como consequência, ainda que Haydum esteja em Koyo, sendo o seu “nervo”, não há indistinção, fusão, encontro; ainda que Koyo se valha de instrumentos de seu “cerimonial” — a “faca”, “o [remédio?, a droga?] de nove miligramas”, o “esteio”, o “formão”, a “linguagem fundamental”, o “sangue” — para alcançar ou decifrar Haydum, ele não tem êxito, já que a certeza é falaciosa, a linguagem que pode seduzir também pode gerar desconfiança, dúvida, conflito, tensão, arbitrariedade, violência.

Nesse ritual de encaração e de toque, a fenda-fissura que se abre como convite sedutor ao adentrar(-se) é matizada com violência ou, ainda, com voracidade vernacular, deixando ver a gestualidade, o peristaltismo do que a modulou — recurso que, ao longo do texto, não deixaria de promover o contato com o contexto ditatorial. Essa violência é a que impulsiona o desejo criador ou devorador:

Talvez te agrade o meu pensamento. Mas até quando?
Se a cada instante uma fibra viva te percorre, não cansas?
Se eu resolver que a minha vida é pergunta e palavra, se eu resolver dizer e perguntar até o sempre, para que a vida faça a própria casa em mim, se eu resolver falar desmedido para todo o sempre, aguentarás, Haydum? [...] Aspira levantando a cabeça, não é rápido esse gesto, aspira muitas vezes, breve, sem ruído, não é fácil, aprendi tudo com as garras que me deste. Cheiro. Garra. Cheirando vou sabendo. A comida. A morte. O caminho para te procurar. Agarro. Vê, estou aqui, ninguém mais está. Seguram-me, não importa, apenas eu estou. Mostra-te, Haydum. Não é ponta nem tem órbita? É cilíndrica? É fusiforme? Se a luz atravessa forma o quê? É móvel? Se reflete e se refrata? Qual é o teu lado raso? Água-viva-luz? O da superfície me escapa. E se eu usar lentes de diâmetros diferentes? Me escapas. O contorno também. O oco. O inclinado. O dedo afunda nisso que não é ponta nem cilindro, nem órbita tem? E se eu usar o traçador para te serrar? O maior, esse que serra o tronco dez vezes eu. Se é matéria mole o traçador rasga, espirra o mole. Vê bem, estou contente da fluidez que me provoca. Não te faças de nojo, de recusa, aprende a explicar o mudo. (HILST, 2003, p. 238-40)

O diálogo-martírio que se desenrola entre Koyo e Haydum parece, paradoxalmente, adiar — ou, nesse sentido, suspender

— a almejada decifração: a “linguagem fundamental”, que se relaciona ao gesto performático e performativo de Deus na criação do homem e do mundo, se presente, torna-se de certa maneira ineficaz, visto que se há o nomeado, há também o “NADANADA”, o vazio, aquilo que “não tem nome”, a fenda, a cicatriz, a morte. A arbitrariedade incutida no ato nomeador ou no ato criador indicia o desejo ou o pressuposto de se controlar ou “explicar o mundo” — o que, em certo sentido, aludiria ao desejo relacionado à tradição metafísica ocidental, tal como comentada por J. Derrida (2001), e ao embasamento desta no “significado transcendental”, a uma suposta origem que seria passível de reconhecimento e que na tradição cristã é relacionada a Deus.

Mesmo que se “fal[e] desmedido”, que se tenham incensantes “perguntas e palavras” ou “lentes de diâmetros diferentes”, a encaração — que se evidencia enquanto processo — é agônica, marcada pela diferença — para Koyo, o divino é que deve “aprende[r] a explicar o mundo”, “aguenta[r]”. Se, como foi dito a Moisés — na *Bíblia Sagrada*, em “Êxodo”, capítulo 33 —, a face de Deus não pode ser contemplada em virtude de Sua plenitude, ou da ordem/ordenança que Dela emana, em Hilst, ainda que as personagens isso almejem, ela não pode ser vista ou enxergada devido, sobretudo, à ruína, ao redimensionado desnível da relação de ambas, ou, até mesmo, à (encenada) violência presente no gesto criador. Se Haydum diz se apresentar “sempre inteiro” ou compartilhar com Koyo algum saber para que “aprend[a] o que desaprendeste”, para que nele faça a sua morada, o gesto a ele direcionado indicia a sedução e, assim, o caráter apelativo e autoritário de Seu discurso — o que contrasta com o percurso de Koyo rumo à almejada apreensão e ressalta o desentendimento decorrente do(s) uso(s) que faz(em) da língua:

Limpa o vazio que preenchi. Deves poder limpar, porque tudo que eu fiz, fiz para o teu gozo, limpo para sujares, sujo para limpares. Não te afastes do nóculo que aprendemos juntos. Sim, Koyo, aprendemos juntos, é a primeira vez que sou chamado e entendo. O passo é um salto que dás quando te moves? Não entendo. Estou todo dentro, de perfil também sou de frente, sou sempre inteiro, usa a linguagem fundamental, sem essa que disseste. Chama-se língua, essa? Não, nada tem a ver com o que eu digo, te fazes catacumba, cripta, deixa a tua morte para depois. Se ali estaremos juntos? Como posso? Nada é junto de mim, nada é distante. Abarco o meu próprio limite. Ronco, pata, casco, tudo é distante, mas pelo som deve ser perto. Pata vibra, ronco vibra, casco é raso mas vibra porque toca. Voltemos àquela que disseste, cor de fogo. Agora me exasperas repetindo Palavra. Cala, Koyo, elabora o mundo. (HILST, 2003, p. 230-1)

O conflituoso afastamento que vai se delineando de Koyo em relação a Haydum, que lhe “escapas”, é pautado por uma defecção que vai lhe remetendo ao contato com a terra, o visceral, o orgânico, o animalesco. Se antes a “abóbora”, objeto de decifração, remeteria ao contato inicial entre ambos, agora ela deixa ver a jornada de decifração de Koyo — a sua *via dolorosa* —, cujo saber, que também é sentir, nessa martirização se mostra diferenciado em relação ao do próprio divino. A não-adequação de Koyo, que vai se fazendo “catacumba”, “cripta”, divagando e transitando da materialidade à fluidez, é ressaltada tanto no contato com Haydum quanto no contato com as pessoas, e de certa maneira marcada pelo autoritário e violento intuito de se “adequá-lo”. Da perspectiva da sociedade, ele deveria deixar o seu “ócio”, a sua “febre”-riqueza vocabular, a sua “teia de amor” e se enquadrar em outra — a teia economicamente produtiva — que supostamente lhe daria sustento para a sua família e lucros:

Guarda os teus fios de seda. Se enxergam a tua teia, vão te puxando sempre. Enterra, Koyo, essa teia de amor, é bom usares cal antes da terra, cal, porque, já te explico, alguns têm a mania de escarafunchar o que não veem, e se descobrem os teus fios de seda, é mais um Koyo, entendes? Enterra na terra, não em ti. Entra na fila. Na hora do recreio, bem, isso é um conselho, chega mais perto: mete. Ou limpa as tuas escovas. Da roupa, do dente, do cabelo. Vai limpando, isso descansa. Enche o teu ócio, horta também é bom, a cultura das batatinhas é excelente, dá muitas pragas, mas se tiveres cuidado, o olho em cima, o pó que mata dá grandes resultados, quem sabe o tomate, é bem difícil, esse sim, é preciso ter cuidado, mas que alegria depois, já pensaste Koyo, se usasses a febre que tens, em alqueires de tomate? O importante no tomate é fazer trabalhar a família. Depois... os lucros. (HILST, 2003, p. 47-8)

Koyo alegoriza, em sua material fluidez, o ritualismo de uma língua que, não sendo “a fundamental”, a divina-criadora ou a indecifrável, instaura e reitera a sua “teia de amor”, em busca da decifração. As perspectivas que se direcionam a Koyo valem-se, em certo grau, de um discurso sedutor e de uma violência que martirizam o seu corpo, a sua língua. Se esta, instrumento de expressão do poeta/artista, pode, da perspectiva dos que lhe aconselham, propiciar lucros, bens materiais e, assim, satisfação, gozo, da perspectiva da experiência interior, ela daria corpo e voz à busca, ao trânsito entre sucumbência e resistência. Se Koyo parece não bater na porta dita “certa” ou aderir a um tipo de discurso, a sua indagação-busca parece, todavia, não se findar — o “amor” que é devoção e entrega, também é apego e resistência. Nesse sentido, ele pode gozar, isto é, apossar-se do que apresenta, resistindo, no espiralado jogo tautológico, à re-

sistência que lhe é imposta, aos olhares avaliativos da sociedade e de Haydum.

No cruzamento de discursos e de perspectivas, a violência advinda do divino — o qual “cobiça” Koyo, o seu “de dentro” — indicia que na sedução haveria também um ato de usurpação: na visão de Koyo, Haydum é “chagal do medo”, “vilão”, “Hiena”. O divino, nessa reconfiguração disfórica, quer se fazer encarnado e comprime Koyo. Há, contudo, um prisma irônico, marcado pela frustração, que acentua a não-adequação da personagem bem como dessa relação: o gozo de Koyo pode ser, então, fluidez, trânsito, não permitindo que nem o vazio nem a essência se plenifiquem — se “Porco-Haydum” se aproxima, Koyo, objeto ou ruína de desejo, pode ser “obstáculo” à usurpação ou à devoração.

Se, como é defendido em N. Reguera (2011), em Hilst, diferentemente do que então predominava na literatura brasileira, *reitera-se* a “experiência cotidiana da contradição e da fratura” (SÜSSEKIND, 1985, p. 57), Haydum e Koyo reiteram junto à sedução, ao erotismo e à violência, o jogo ambivalente da língua, que engendra movimentos de resistência. Na tensa e paradoxal relação que se estabelece com a teia econômica, política e social, com as forças nela atuantes, esse sujeito-escritor poderia dramatizar um papel ambíguo e não menos representativo na literatura do último século: de “droga” — remédio e veneno —, *phármakon*:

Chamava-se *pharmakós*, na Grécia, o bode expiatório sacrificado (morto ou expulso) para purificar a cidade dos males que a afligiam. Com tal objetivo, um certo número de indivíduos degradados e inúteis era regularmente mantido em Atenas, por conta do Estado. [...] tal costume [...] consistiria exatamente no exercício de uma violência ritualizada que purifica e protege a comunidade do desencadeamento de uma violência ilimitada e total; na raiz dessa teoria está o pressuposto de que só a repetição ritual da violência, ao provocar um efeito catártico e benéfico, afasta e preserva a sociedade da barbárie. O sacrifício humano ou animal (enfim, o que implica o derramamento de sangue) é o único *phármakon*-remédio ao *phármakon*-veneno da violência generalizada [...]. (PERNIOLA, 2000, p. 55, grifo do autor)

O ritual de expiação e de purificação que o “bode expiatório” encarna poderia remeter ao do poeta, do artista-criador, aos narradores-personagens de *Fluxo-floema* e à sua condição de vagueação. Como consequência, “o efeito catártico e benéfico”, que socialmente legitimaria o ato de violência em relação ao não-adequado, não se faz presente à maneira da Antiguidade, pois essa “catarse”, entendida como contato ou busca, é tão ambivalente quanto a sedução e a martirização, e aponta a organicidade do trânsito entre os elementos dessa relação. Se na Antiga

Grécia esse “bode”, o não-adequado, morria ou era afligido em favor da adequação-expição da sociedade, em *Fluxo-floema*, ele, encarnado-encarado por esses sujeitos-narradores, insistentemente retorna, promovendo, inclusive, um contato com a rede de forças vigentes. No corpo da escritura encena-se, pois, um ambivalente ritual de “expição”, por meio do qual o sujeito, em seu gozo com a língua, convoca aquilo que foi deixado de lado, presentificando a alteridade. Assim,

a espectralidade faz com que algo rebaixado e recalçado pela ciência e pela religião [e, acrescentemos, pela tradição] retorne com insistência perturbadora, assombrando as certezas e revelando que sempre estivera lá, mesmo que reprimido, [...] por ser uma manifestação que mobilizará as ordens do ideal e do sensível sem se reduzir a nenhuma delas. O espectro do pai de Hamlet, na tragédia shakespeariana, se tornou uma das figuras mais eloquentes dessa “falha” da metafísica, pois pertence tanto ao espírito quanto à matéria. (SANTOS, 2005, p. 259)

A insistência do “recalçado” em se presentificar na fala e no corpo da personagem, na escritura de Hilst, acentua a paradoxalidade da indagação metafísico-existencial, o seu caráter performativo. Se ilusória ou almejadamente se projetou a apreensão da essencialização ou da origem, com base no gesto nomeador e arbitrário da língua — e em relação com este, no gesto criador de Deus —, ao se instaurar o trânsito e a impossibilidade de adesão plena a um dos significados, o não-adequado ou o recalçado alegoriza em sua singular materialidade (ou materialização), o martírio resultante do chamado sedutor à decifração. Na relação entre presença e ausência, “espírito” e “matéria”, na intersecção da temporalidade, ecoam insistentemente a inexorável condição de *apego* à língua. Assim, se ela é desejada ou necessária, dela também não “se escapa”, sendo, pois, “droga”.

O sujeito, que é “condenado” e que em seu apego à verbalização e à materialidade desta e de seu corpo “condena-se”, imprime no texto que se apresenta ao leitor uma expiação que parece não evitar ou eliminar o fato de que uma violência maior possa se presentificar, podendo residir nisso, um viés irônico, inclusive. Se na Antiguidade essa fora a justificativa para o ritual expiatório, na atualidade, no contexto de produção, de publicação ou desta leitura, nota-se que ela, embora almejada, parece não ser mais plausível, visto que o sujeito em sua condição de vagueação não é liberto de sua saga de defecção, tendo apego por ela. *Koyo-phármakon*, sendo foco do olhar avaliador da sociedade e da divindade, alegoriza, em sua fluida matéria, o trânsito: se da perspectiva econômico-social reinante ou de uma esperada verbalização-atuação, ele parece ser “improdutivo”, em seu indagar-decifrar-sentir ele se mostra singularmente

“produtivo”, podendo, até mesmo, “ostentar” a (sua) língua. Nesse sentido, essa língua que poderia levar à ascese, ao *provocar* e *ser* falha-fenda-fissura desencadeia a defecção — um ritual de ruinação, de contato e gozo, de prazer e possessão, entre a tradição e a sua corrosão, entre as palavras e os corpos — o jogo da e com a língua.

Referências

- BATAILLE, G. *O erotismo: o proibido e a transgressão*. Trad. João Benard da Costa. 2ª ed. Lisboa: Moraes Editores, 1980.
- CANDIDO, Antonio. No começo era de fato o verbo. In: LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* 2ª ed. Ed. crítica. Coord. Benedito Nunes. Paris: Association Archives de la Littérature Latino-américaine, des Caribes et Africaine du XX^{ème} siècle; Brasília: CNPq, 1996, p. XVII-XXIII.
- COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galéry. 2ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- DERRIDA, J. Semiologia e gramatologia: entrevista a Julia Kristeva. In: _____. *Posições*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 23-44.
- HILST, H. Floema. In: _____. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003. p. 221-49.
- MORAES, E. R. Da medida estilçada. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*: Hilda Hilst. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, out. 1999. p. 114-26.
- PERNIOLA, M. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*. Trad. Maria do Rosário Toschi. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- REGUERA, N. M. de A. *Hilda Hilst e o seu pendular em Fluxo-floema*. São José do Rio Preto, 2011. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista. 191p.
- SANTOS, A. C. dos. Desconstrução e visibilidade: a aporia da letra. In: NASCIMENTO, E. (Org.) *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005. p. 257-68.
- SÜSSEKIND, F. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.