

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários

Suelen Ariane Campiolo Trevizan

GENEALOGIA DO FORA
o lugar da ficção de Hilda Hilst e Juliano Garcia Pessanha

Belo Horizonte

2022

Suelen Ariane Campiolo Trevizan

GENEALOGIA DO FORA
o lugar da ficção de Hilda Hilst e Juliano Garcia Pessanha

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Belo Horizonte

2022

H655.Yt-g Trevizan, Suelen Ariane Campiolo.
Genealogia do fora [manuscrito] : o lugar da ficção de Hilda Hilst e Juliano Garcia Pessanha / Suelen Ariane Campiolo Trevizan. – 2022.
1 recurso online (324 f. : il., fots., tabs.,color., p&b.) : pdf.
Orientadora: Silvana Maria Pessôa de Oliveira.
Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.
Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 289-305.
Apêndices: f. 306-324.
Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Hilst, Hilda. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Pessanha, Juliano Garcia, 1962- – Crítica e interpretação – Teses. 3. Prosa brasileira – História e crítica – Teses. I. Oliveira, Silvana Maria Pessôa de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 869.341



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *Genealogia do fora: o lugar da ficção de Hilda Hilst e Juliano Garcia Pessanha* de autoria da Doutoranda SUELEN ARIANE CAMPIOLO TREVIZAN, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Silvana Maria Pessôa de Oliveira - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Aline Magalhães Pinto - FALE/UFMG

Profa. Dra. Aline Leal Fernandes Barbosa - PUC-Rio

Profa. Dra. Ângela Maria Dias - UFF

Prof. Dr. Antonio Alcir Bernardes Pecora - UNICAMP

Belo Horizonte, 29 de junho de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Aline Magalhaes Pinto, Professora do Magistério Superior**, em 30/06/2022, às 08:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Silvana Maria Pessoa de Oliveira, Professora do Magistério Superior**, em 30/06/2022, às 17:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 01/07/2022, às 16:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Aline Leal Fernandes Barbosa, Usuária Externa**, em 04/07/2022, às 12:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ângela Maria Dias de Brito Gomes, Usuária Externa**, em 04/07/2022, às 16:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1554208** e o código CRC **8363ECA6**.

À faca que liberta das ilusões.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Silvana Maria Pessôa de Oliveira, pela confiança no meu trabalho, pelas leituras cuidadosas e pelo apoio sereno.

À Capes, pela bolsa que me possibilitou a dedicação exclusiva à pesquisa.

Ao Pós-lit, pelo auxílio financeiro para a pesquisa de campo.

Aos professores que participaram das bancas de qualificação e de defesa da tese, pela leitura e pelos questionamentos enriquecedores: Antonio Alcir Bernardes Pecora, Cid Ottoni Bylaardt, Ângela Maria Dias, Aline Magalhães Pinto e Aline Leal Fernandes Barbosa.

Aos professores das disciplinas cursadas na UFMG, pelas contribuições para as reflexões teóricas desta pesquisa: Sérgio Luiz Prado Bellei, Constância Lima Duarte, Luis Alberto Ferreira Brandão Santos, Jacyntho José Lins Brandão, Wander Melo Miranda, Reinaldo Martiniano Marques, Matheus Trevizam, Heloísa Maria Moraes Moreira Penna, Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet, Bernardo Guadalupe dos Santos Lins Brandão e Teodoro Rennó Assunção.

Aos professores da UFPR Milena Ribeiro Martins e Pedro Ramos Dolabela Chagas, pelo vigor intelectual que me contaminou anos atrás e me inspira até hoje.

À Maria Isabel e à Ana Karla, pelo exemplo de resiliência e excelência na academia.

Aos colegas da UFMG, pelos diálogos e pela companhia: Júlia, Marcos, Camila, Zacarias, Juliana, André, Beatriz, Simone, Tiago, Olívia, Joyce, Rafael, Rodrigo e Ananda. Em especial, à Bruna e ao Cabide, pelas estimulantes trocas sobre Hilda Hilst.

À Olga Bilenky, ao Daniel Fuentes, ao Cristiano Diniz e à Luiza Helena Novaes, pelo acesso ao acervo de Hilda Hilst.

Ao Juliano Garcia Pessanha e à Luciana Araújo, pela acolhida e pela aliança.

Ao Wagner Antônio, pelas informações sobre a performance da Feira Plana.

Ao Leo, pelos debates sobre matemática.

Ao Nick, pela ajuda com bibliografias.

Ao Bruno, pela indicação do poema de Tennyson.

À Gisa, pelo incentivo para ir mais longe.

À Laís, pela sustentação.

Aos meus pais, Neide e Tadeo, pelo cuidado.

À Ana e à Deh, pelo amor.

One moment in Annihilation's Waste,
One moment, of the Well of Life to taste –
The Stars are setting, and the Caravan
Starts for the Dawn of Nothing – Oh, make haste!

Omar Khayyam, *Rubaiyat*

Denn strahlender immer erwacht aus schwarzen Minuten des Wahnsinns
Der Duldende an versteinerter Schwelle
Und es umfängt ihn gewaltig die kühle Bläue und die leuchtende Neige des Herbstes,

Das stille Haus und die Sagen des Waldes,
Maß und Gesetz und die mondenen Pfade der Abgeschiedenen.

Georg Trakl, *Gesang des Abgeschiedenen*

Resumo

Entre as diversas tendências literárias que coexistem na contemporaneidade, observa-se uma que se caracteriza pelo trânsito entre diversas áreas do conhecimento e pela radicalização dos gêneros textuais, desembocando numa problematização da própria linguagem. Essa linhagem, afim ao que Michel Foucault nomeou de “pensamento do fora” e Maurice Blanchot de “neuro”, responde à seguinte crise desencadeada pela modernidade: conforme a tecnocracia avança em todo o globo e o especialista ganha primazia sobre o dizer, qual é o papel da literatura? Pelo menos desde o Romantismo, a impotência da palavra literária oferece resistência à superdeterminação social. No campo da filosofia, a transvalorização nietzschiana também atua nesse sentido. No Brasil, dois pontos importantes são a obra de Hilda Hilst (1930-2004) e a de Juliano Garcia Pessanha (1962), escritores que dialogam com o negativo, problematizam-no e, além disso, evocam uma extensa teia de autores críticos à modernidade. Na atualidade, com o esmorecimento do ímpeto revolucionário dos anos 1960 e 1970 e a hegemonia do utilitarismo, a própria negatividade se coloca em questão. Por serem representativas desse fenômeno mais amplo, a escrita de Hilst e a de Pessanha são observadas nesta tese mais de perto, sobretudo, seus textos em prosa. Empregam-se procedimentos metodológicos diversos, a começar pela pesquisa em arquivo e pela crítica literária, a fim de sumarizar a ficção dos dois autores, passando pelo comparativismo para, só então, discutir o problema teórico proposto. Ao investigar de que modo o pensamento do fora teria influenciado certa concepção moderna de literatura e em que medida participa do sistema literário na contemporaneidade, conclui-se que, apesar de sua atuação marginal, continua exercendo a relevante tarefa de promover o olhar sutil e o encontro em tempos de isolamento generalizado.

Palavras-chave: literatura contemporânea; crise da modernidade; pensamento do fora; Hilda Hilst; Juliano Garcia Pessanha.

Abstract

Among the different literary trends that coexist nowadays, there is one that is characterized by the transit between multiple areas of knowledge and by the radicalization of textual genres, leading to a problematization of the language. This lineage, similar to what Michel Foucault called “thought from the outside” and Maurice Blanchot called “neutral”, responds to the following crisis unleashed by modernity: as technocracy advances across the globe and the specialist gains the primacy of the speech, what is the role of literature? At least since Romanticism, the impotence of the literary word offers resistance to social overdetermination. In the field of philosophy, the Nietzschean revaluation also acts in this sense. In Brazil, two important points are the works of Hilda Hilst (1930-2004) and Juliano Garcia Pessanha (1962), writers who dialogue with the negativity, problematize it and, in addition, evoke an extensive web of authors critical to the modernity. Currently, with the waning of the revolutionary impetus of the 1960's and 1970's and the hegemony of utilitarianism, the negativity itself is being questioned. As they both are representative of this broader phenomenon, Hilst's and Pessanha's writing is more closely observed in this thesis, especially their prose texts. Different methodological procedures are used, starting with archival research and literary criticism, in order to summarize the fiction of the two authors, passing through comparativism to, only then, discuss the proposed theoretical problem. By investigating how the thought from the outside would have influenced a certain modern conception of literature and how it participates in the contemporary literary system, it is concluded that, despite its marginal role, it continues to exercise the relevant task of promoting the subtle look and the encounter in times of widespread isolation.

Keywords: contemporary literature; crisis of modernity; thought from outside; Hilda Hilst; Juliano Garcia Pessanha.

Resumée

Parmi les différents courants littéraires qui coexistent à l'époque contemporaine, on peut observer celui qui se caractérise par le transit entre différents domaines du savoir et par la radicalisation des genres textuels, conduisant à une problématisation du langage. Cette lignée, proche de ce que Michel Foucault appelait « penser du dehors » et Maurice Blanchot « neutre », répond à cette crise déclenchée par la modernité : à mesure que la technocratie progresse à travers le globe et que le spécialiste prend le pas sur le discours, quel est le rôle de la littérature ? Au moins depuis le romantisme, l'impuissance du mot littéraire offre une résistance à la surdétermination sociale. Dans le domaine de la philosophie, la revalorisation nietzschéenne agit également dans ce sens. Au Brésil, deux points importants sont l'œuvre de Hilda Hilst (1930-2004) et celle de Juliano Garcia Pessanha (1962), des écrivains qui dialoguent avec le négatif, le problématisent et, en plus, évoquent un vaste réseau d'auteurs critiques de la modernité. Actuellement, avec le déclin de l'élan révolutionnaire des années 1960 et 1970 et l'hégémonie de l'utilitarisme, la négativité elle-même est remise en question. Comme ils sont représentatifs de ce phénomène plus large, les écrits de Hilst et Pessanha sont observés de plus près dans cette thèse, en particulier leurs textes en prose. Différentes démarches méthodologiques sont utilisées, partant de la recherche archivistique et de la critique littéraire, afin de résumer la fiction des deux auteurs, passant par le comparatisme pour n'aborder qu'ensuite le problème théorique proposé. En recherchant comment la pensée du dehors aurait influencé une certaine conception moderne de la littérature et comment elle participe au système littéraire contemporain, on conclut que, malgré son rôle marginal, elle continue d'exercer la tâche pertinente de promotion du regard subtil et la rencontre en période d'isolement généralisé.

Mots-clefs: littérature contemporaine; crise de la modernité ; pensée du dehors; Hilda Hilst; Juliano Garcia Pessanha.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Anotação de Hilda Hilst no livro <i>Rua de sentido único e Infância em Berlim por volta de 1900</i> , de Walter Benjamin	29
Figura 2 – Anotação de Hilda Hilst no livro <i>O homem sem qualidades</i> , de Robert Musil	30
Figura 3 – Grifos de Hilda Hilst no livro <i>Negação da morte</i> , de Ernest Becker.....	43
Figura 4 - Anotação de Hilda Hilst no livro <i>O jovem Törless</i>	59

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Referências mais citadas na obra de JGP (por livro).....	122
Tabela 2 – Comparação estrutural de <i>SN</i> e <i>IS</i>	140
Tabela 3 – Referências comuns à prosa de Hilda Hilst e à de Juliano Garcia Pessanha.....	192
Tabela 4 – Ensaaios na obra de Juliano Garcia Pessanha	224

LISTA DE ABREVIATURAS

Prosa completa de Hilda Hilst (1970-1997)

I – Da prosa: volume I (Companhia das Letras, 2018)

FF – Fluxo-floema (Perspectiva, 1970)

Fx – Fluxo

Os – Osmo

L – Lázaro

U – O unicórnio

Fm – Floema

K – Kadosh (Edart, 1973)

A1 – Agda

Kd – Kadosh

A2 – Agda

Oc – O oco

PDG – Pequenos discursos. E um grande (In: *Ficções*, Quíron, 1977)

P – O projeto

G - Gestalt

E – Esboço

TN – Teologia natural

AI – Amável mas indomável

MNS – Ad majora nato sum

VK – Vicioso Kadek

LN – Lucas, Naim

CE – Um cálido in extremis

GJ – O grande-pequeno Jozu

TNTMT – Tu não te moves de ti (Cultura, 1980)

T – Tadeu (da razão)

M – Matamoros (da fantasia)

Ax – Axelrod (da proporção)

II – Da prosa: volume II (Companhia das Letras, 2018)

OSD – A obscena senhora D (Massao Ohno, 1982)

MOC – Com meus olhos de cão (Brasiliense, 1986)

CRLI – O caderno rosa de Lori Lamby (Massao Ohno, 1990)

CETG – Contos d'escárnio – Textos grotescos (Siciliano, 1990)

CS – Cartas de um sedutor (Paulicéia, 1991)

RN – Rútulo nada (Pontes, 1993)

ESTS – Estar sendo. Ter sido (Nankin, 1997)

Prosa incompleta de Juliano Garcia Pessanha (1999-2021)

TT – Testemunho transiente (Cosac Naify, 2015)

SN – Sabedoria do nunca (Ateliê Editorial, 1999)

IS – Ignorância do sempre (Ateliê Editorial, 2000)

CA – Certeza do agora (Ateliê Editorial, 2002)

IP – Instabilidade perpétua (Ateliê Editorial, 2009)

RNL – Recusa do não-lugar (Ubu, 2018)

FPL – O filósofo no porta-luvas (Todavia, 2021)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
PARTE 1: NAVEGAR.....	16
1 A BUSCA DE HILST	17
1.1 PARA ALÉM DE HILDA.....	18
1.2 AUTORA E OBRA	21
1.3 DEVOÇÃO À BUSCA.....	24
1.4 A BIBLIOTECA-BÚSSOLA	27
1.5 NA ROTA DE KAZANTZÁKIS	32
1.6 VISITAS AOS TEXTOS.....	38
1.6.1 Na ilha de Calipso: uma leitura de <i>Com meus olhos de cão</i>	38
1.6.2 Navegação de cabotagem: fragmentos de um discurso luminoso.....	64
2 O LUGAR DE PESSANHA	101
2.1 MORADA NO ENIGMA.....	103
2.2 O CURRÍCULO DO RECÉM-CHEGADO	109
2.3 ALIADOS.....	119
2.4 O NEGATIVO COMO (ANTI)PROJETO.....	125
2.5 PASSAGEM PELOS LIVROS	129
2.5.1 <i>Sabedoria do nunca</i> (1999).....	133
2.5.2 <i>Ignorância do sempre</i> (2000).....	139
2.5.3 <i>Certeza do agora</i> (2002).....	145
2.5.4 <i>Instabilidade perpétua</i> (2009).....	151
2.5.5 <i>Recusa do não-lugar</i> (2018).....	156
PARTE 2: RELATAR.....	164
3 UMA CASA PARA A ESCRITA.....	165
3.1 MIL FACES SEM HERÓI: DESSUBJETIVAÇÃO.....	169
3.1.1 “Eu é um outro”: outrificação	177
3.1.2 “Olho cósmico”: despersonalização.....	181
3.1.3 “Eterno retorno”: repetição	186
3.2 LABIRINTO DE LIVROS: INTERTEXTUALIDADE	191
3.3 : NOVELO EMARANHADO: GÊNEROS LITERÁRIOS	208
3.3.1 Cortar: fragmento	217
3.3.2 Costurar: ensaio.....	222
3.3.3 Vestir: performance.....	228

4 FORA	234
4.1 DUAS VERSÕES DO FORA: DISTINÇÃO E DISSOLUÇÃO	237
4.2 GENEALOGIA DO FORA	249
4.3 HILST E PESSANHA: SAIR PARA ENTRAR	258
4.4 HÁ FORA NO MUNDO DE HOJE?	274
CONSIDERAÇÕES FINAIS	285
REFERÊNCIAS	289
APÊNDICE A – Referências explicitadas na prosa de Hilda Hilst.....	306
APÊNDICE B – Referências explicitadas na prosa de Juliano Garcia Pessanha.....	311
APÊNDICE C - Obra de Juliano Garcia Pessanha e recepção.....	318

INTRODUÇÃO

Não é possível recorrer à vida para interpretar a obra.
Mas pode-se empregar a obra para interpretar a vida.

Susan Sontag, *Sob o signo de saturno*¹

Se toda filosofia for uma autobiografia como sugere Nietzsche, talvez não seja absurdo atribuir esse mesmo predicado a uma pesquisa de teoria e crítica literária. A partir disso, alguém pode enxergar nesta tese o retrato da ambição e do fracasso de uma pesquisadora. Ela se propõe, num primeiro momento, a descrever duas obras ficcionais densas, a de Hilda Hilst (Jaú-SP, 1930 – Campinas-SP, 2004) e a de Juliano Garcia Pessanha (São Paulo-SP, 1962). Por que tais autores? Porque eles a comovem e a intrigam. Então essa leitora decidiu, diante da escassez de estudos sobre a prosa completa deles², em especial sobre o segundo, escrever a análise que gostaria de ler, mas que não existia ainda.

Sendo diferente a posição de cada um no sistema literário – Hilda, já falecida, é uma autora consagrada, enquanto Juliano, ainda publicando, luta para se inserir no mercado e na academia –, a estratégia para abordá-los também deve se diversificar. Nas páginas a seguir, este é introduzido para um público que provavelmente não o conhece, por isso se explicitam alguns dados biográficos e se fazem comentários mais detidos e individualizados sobre seus livros³: *Sabedoria do nunca* (1999); *Ignorância do sempre* (2000); *Certeza do agora* (2002); *Instabilidade perpétua* (2009) e *Recusa do não-lugar* (2018). Aquela, por dispensar apresentações, tem sua obra ficcional retratada sob dois ângulos em busca em algum detalhe menos explorado: primeiro um *close-up* da novela *Com meus olhos de cão* (1986); depois uma panorâmica dos onze títulos reunidos em *Da prosa* (2018)⁴, tendo por fio condutor temas, *topoi* e aspectos formais recorrentes.

¹ Este excerto está sublinhado na edição portuguesa de *Rua de sentido único e Infância em Berlim por volta de 1900*, de Walter Benjamin, encontrada na biblioteca de Hilda Hilst.

² No caso de Hilda Hilst, é expressivo o volume de estudos acadêmicos sobre ela produzidos nos últimos anos, como aponta Cristiano Diniz em *Fortuna crítica de Hilda Hilst* (2018), no entanto, ainda são poucas as pesquisas que fazem uma leitura transversal de sua prosa completa como a que propomos aqui. Uma exceção é a pesquisa de mestrado de Davi Andrade Pimentel, *A literatura de Hilda Hilst na perspectiva de Maurice Blanchot* (2009).

³ Durante a realização desta pesquisa, Juliano Garcia Pessanha lançou ainda um título em parceria com Evandro Affonso Ferreira, *Epigramas recheados de cicuta* (2018), e outro solo, *O filósofo no porta-luvas* (2021), porém esses não foram incluídos ao *corpus* analisado. O primeiro, por ter participação de outro autor na composição; o segundo, por ter sido publicado na etapa final da escrita da tese, quando os capítulos 2 e 3 já estavam prontos, sendo apenas referido em comentários gerais no capítulo 4.

⁴ A saber: *Fluxo-floema* (1970); *Kadosh* (1973); *Pequenos discursos. E um grande* (1977); *Tu não te moves de ti* (1980); *A obscena senhora D* (1982); *Com meus olhos de cão* (1986); *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990); *Contos de escárnio. Textos grotescos* (1990); *Cartas de um sedutor* (1991); *Rútilo nada* (1993) e *Estar sendo. Ter sido* (1997).

Apenas um instrumento de análise se repete nos dois casos: a listagem e a categorização de referências intertextuais (apêndices A e B). Esse levantamento é quantitativo, porém não exaustivo, já que muitas referências, apenas insinuadas, passam despercebidas. Como a citação é uma prática recorrente em Hilst e Pessanha, a pesquisadora resolveu, por curiosidade, seguir alguns desses fios para descobrir aonde eles levavam e observar padrões.

E assim o autobiográfico se revela já na delimitação e no tratamento inicial do *corpus*, mas não se restringe aí. Este primeiro objetivo, relatar sistematicamente a leitura, ainda parecia pequeno demais para a ambição da pesquisadora; ela desejava atingir a densidade esperada do gênero “tese”. Além disso, uma pergunta martelava ao fundo: como é possível que textos tão diferentes provoquem um efeito de leitura semelhante, isto é, uma súbita saída da realidade para voltar, instantes depois, estranhando tudo? Apesar de conhecer as teorias dos formalistas russos que apontam o estranhamento como traço essencial da literatura, ela não sentia que todo texto literário despertava aquilo, não naquela intensidade. Tomava como parâmetro não apenas sua experiência pessoal, mas também a de outros que lhe relataram a intensidade de ler Hilst e Pessanha. Percebia que a leitura desse *corpus*, se não tivesse sido abortada logo nas primeiras páginas, costuma despertar paixão, tanto no sentido corriqueiro da palavra quanto no religioso. Conversando com hilstianos, a pesquisadora às vezes tinha a impressão de que eles formavam uma espécie de culto, o que a assustava e a impelia à direção oposta, como uma excomungada (ou uma crente ainda mais fervorosa, buscando a solidão do caminho místico?). Se quisesse calar aquela questão rapidamente, poderia concluir que se trata de uma “escrita visceral” – aquilo que revira as entranhas a ponto de desorganizar todo o sistema –, mas um nome genérico como esse não dá conta da especificidade daquelas obras. É preciso lê-las com atenção, essa atenção que Simone Weil tanto ressalta.

Ainda com relação a termos genéricos, outro muito empregado pela fortuna crítica desses autores é o “hibridismo” das formas. A expressão incomoda a pesquisadora por sua vagueza. Parece uma grande caixa de achados e perdidos, onde se colocam os indefinidos, os que não cabem em nenhuma série literária. Então o projeto de pesquisa cresce um pouco mais, alimentado pelo desejo de analisar mais extensa e cuidadosamente o *corpus* literário (capítulos 1 e 2) a fim de classificá-lo de modo mais preciso (capítulo 3). O último passo seria refletir sobre tal categoria num contexto mais amplo, observando ressonâncias com outras obras afins, anteriores e posteriores, para localizar sua posição no sistema literário em geral (capítulo 4). Esse era o plano.

Contudo, planos só servem para explicitar a falta de controle sobre a realidade. Num levantamento bibliográfico prévio para o projeto, chamou a atenção da pesquisadora a

conferência “O pensamento do exterior” (1966), de Michel Foucault, por traçar uma genealogia de autores que apresentam uma crítica sobre o sujeito e a linguagem semelhante à que ela intuía em Hilst e Pessanha. Então, cogitou que talvez já existisse a tal categoria que acomodaria a indefinição deles, só que, ao encontrá-la, o trabalho de inserir os textos aí se tornava automaticamente irrelevante. Por reformular o problema de uma perspectiva muito mais ampla, o ensaio foucaultiano não se prestava a mera categoria de análise. Quando dizem que “o buraco é mais embaixo”, o clichê se aplica perfeitamente, pois o novo conhecimento nada acrescenta; pelo contrário, como lâmina, escava as camadas de convicções.

Com isso, a pesquisadora aprende que o pensamento do exterior/fora não é mero estilo de escrita diferenciado, ou um novo gênero a ser descrito e nomeado, mas o gesto de pôr em questão o entendimento de sujeito, linguagem, pensamento e literatura predominantes na modernidade. Embora aquela conferência trate sobretudo de Maurice Blanchot, Foucault também identifica ali uma série mais antiga de elementos gotejando no subsolo da epistemologia moderna e comprometendo os alicerces do “palácio de cristal” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 38). Contudo, o tamanho do estrago só ficaria mesmo evidente no século XX. Nomeou-se mais tarde a falência do paradigma moderno de “pós-modernidade”, contudo, a abordagem foucaultiana, que muitas vezes coincide com a blanchotiana, parece-nos mais interessante por indicar, em vez de uma subsequência, uma concorrência com a modernidade. A negatividade não substitui a positividade, mas, como viés crítico, depende dela para existir – nada novo desde Hegel.

A partir disso, aquele turbilhão de referências intertextuais identificados no *corpus* literário, acrescido de uma pesquisa exploratória na biblioteca de Hilda⁵ e de entrevistas com Juliano⁶, ganha um sentido. Tanto o diálogo da primeira com os místicos quanto o do segundo com filosofias alemãs e francesas, ambos são permeados pela negatividade. Esta, porém, não é uma categoria estável, e sim a própria recusa da estabilidade. Portanto, mais importante do que identificar o lugar de obras literárias como essas (visão estável de literatura) passa a ser discutir como elas pressionam o sistema literário em geral (visão evolutiva de literatura).

⁵ A pesquisa no arquivo de Hilda Hilst ocorreu em outubro de 2019, em visita à Casal do Sol e ao Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio, na Unicamp. Ali se realizou a digitalização de livros e anotações da autora, o que resultou em 483 megabytes de arquivos de imagens (cerca de 530 fotos). O projeto previa uma segunda consulta mais direcionada à marginalia dos livros citados na tese, mas essa não pode se realizar devido à pandemia de Covid-19. Nos casos em que não dispunha de digitalização do livro, a pesquisa se apoiou na tabela de catalogação do acervo fornecida pelo Instituto Hilda Hilst, que, além dos dados bibliográficos básicos, registra se há presença de grifos e anotações.

⁶ A primeira entrevista com Juliano Garcia Pessanha ocorreu em Londrina, em maio de 2017, e deu origem ao texto “O olhar do limiar”, publicado na revista Pessoa em julho de 2018. Outras foram realizadas desde então, a fim de esclarecer dúvidas pontuais, por e-mail e WhatsApp.

Na etapa final desta pesquisa, então, a crítica dá lugar ao exercício teórico. Procura-se situar o pensamento do fora enquanto uma linhagem que surge e se transforma na modernidade. Além de sistematizar a relação entre aquela série de autores europeus destacada por Foucault com essas duas expressões brasileiras, pensa-se na continuidade do pensamento do fora para além do recorte da pesquisa. Ele ainda tem lugar na contemporaneidade?

Em resumo, esta é a desmedida da pesquisadora que desemboca no fracasso: fazer o panorama crítico de 16 títulos de Hilst e Pessanha, que somam aproximadamente 1.400 páginas; uma análise comparativa entre os dois autores; um estudo sobre o pensamento do fora; e, por fim, a partir de uma perspectiva sistêmica e evolutiva da literatura, estabelecer relações entre esse *corpus* e a referida linhagem.

Para empreender esse périplo, convoca o audacioso Odisseu e uma tripulação de desassossegados. Juntos, dão muitas voltas, desviam-se de geleiras e caem em buracos. Tudo isso para retornar ao mesmo lugar, que não é necessariamente a origem do problema, nem sua solução. Ao menos, que haja algum riso no caminho! Agora, quanto à enormidade do fracasso, isso poderá ser testemunhado na leitura desta tese.

PARTE 1: NAVEGAR

1 A BUSCA DE HILST

Figura: LÜ / O VIAJANTE

I Ching

Fala-me, Musa, do homem astuto que tanto vagueou,
depois que de Troia destruiu a cidadela sagrada.
Muitos foram os povos cujas cidades observou,
cujos espíritos conheceu (...)

Homero, *Odisseia*
Canto 1, vv. 1-4

A trajetória literária de Hilda Hilst, por mais que nos restrinjamos à sua ficção, deixando de lado os outros gêneros praticados por ela, não é simples de apresentar em poucas linhas sem cair num conceitualismo morto que deixa de fora aquilo que mais a singulariza, sua intensidade. Neste capítulo a seu respeito, propomos, então, uma visitação errante por sua obra, com algumas paradas mais longas e outras mais breves. Tomamos como modelo o retorno de Ulisses para casa, já que iremos tratar de outra célebre buscadora de caminhos e criadora de mitos – e quem chamaria simplesmente de “lorotas” as fantásticas histórias contadas por desses dois acerca de si mesmos? Porém, essa estrutura ainda seria demasiado simplista para dar conta das diversas veredas percorridas por Hilst na literatura. Sua biblioteca extrapola os clássicos do Ocidente, revelando um desejo voraz por conhecimento que não parece ser impulsionado apenas por modismos ou pelo cânone acadêmico.

A fim de expressar essa complexa teia de leituras construída por Hilst, cada seção deste capítulo se inicia com um trecho da *Odisseia*, de Homero, e uma figura do *I Ching*, cuja combinação sintetiza a discussão subsequente. Além do caráter artístico mais evidente, ambos os livros já foram tradicionalmente tomados como oráculos, numa tentativa de delinear o futuro e, sobretudo, de promover o autoconhecimento. Na versão do *I Ching* que circula no Brasil, Carl Jung, um dos autores mais presentes nas estantes de Hilst, escreve na introdução: “Na exploração do inconsciente deparamos com coisas muito estranhas, das quais um racionalista se afastaria com horror, afirmando, depois, que nada viu. A plenitude irracional da vida ensinou-me a nunca descartar nada” (JUNG, 2006, p. 23). Essa posição aberta define bem o proceder de Hilst como leitora e como autora, por isso também a adotaremos em nosso proceder. Agora que a sorte está lançada, partamos, e que a Fortuna nos permita retornar para apresentar o relatório desta viagem.

1.1 PARA ALÉM DE HILDA

Figura: CHIEN / OBSTRUÇÃO

I Ching

Ocultou-se [Ulisses] por meio da aparência com um mendigo,
 que em nada se assemelhava junto às naus dos Aqueus.
 Mas assemelhando-se a ele entrou na cidade dos Troianos.
 A todos passou despercebido. Só eu [Helena] o reconheci apesar do disfarce,
 e interroguei-o – mas ele, manhoso, desconversou.

Homero, *Odisseia*
 Canto 4, vv. 247-251

Até o ano 2000, quem quisesse estudar a literatura produzida por Hilda Hilst tinha que lidar com uma dificuldade já de saída, o acesso à obra completa. Seus textos haviam sido publicados, na maioria das vezes, por editoras de pequena projeção e, assim que as edições esgotavam, custavam a ser reimpressas, de modo que demandava do pesquisador um trabalho de garimpo em sebos. A partir de 2001, com a reedição pela Editora Globo encabeçada por Alcir Pecora, que também organizou um aparato crítico para cada volume e um pequeno manual introdutório, *Por que ler Hilda Hilst* (2010), esse problema foi sanado, mas, em seu lugar, surgiram duas novas dificuldades para a pesquisa.

A primeira, quem diria, é a profusão de publicações sobre Hilst, um verdadeiro oceano que Cristiano Diniz procurou quantificar em 2018. O arquivista do Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio (CEDAE/Unicamp) encontrou, de 1949 até o início de 2018, 1263 referências bibliográficas a respeito da escritora, que incluem entrevistas, reportagens, livros (completos ou capítulos), artigos, dissertações e teses. E os trabalhos continuam chovendo desde então, engrossados com a midiatização da Festa Literária de Paraty (FLIP) de 2018, que a homenageou. Nesse cenário, o levantamento de Diniz vai ficando rapidamente obsoleto, mas, ainda assim, é um índice importante que evidencia como uma nova geração de leitores, na qual nos incluímos, revelou-se um terreno fértil para acolher a obra dessa autora. Pelo visto, ela parecia estar certa ao atribuir sua suposta invisibilidade ao fato de que seus livros não chegavam aos leitores, dado que, quando o acesso enfim aconteceu, a resposta foi rápida e caudalosa.

Aludimos à abundância de referências como uma dificuldade, pois o pesquisador hoje precisa lidar com um volume muito grande de análises acumuladas e, não dando conta desse montante, acaba produzindo redundâncias nas publicações – risco a que não temos esperança de escapar totalmente. Aventuramo-nos ainda a sugerir que outro causador de redundância é o fato de a crítica partir, quase obrigatoriamente, de um conjunto restrito de autores que

comentaram a obra de Hilda Hilst: os precursores Anatol Rosenfeld, Nelly Novaes Coelho, Leo Gilson Ribeiro e Alcir Pecora, que, desde as primeiras publicações hilstianas em prosa, tiveram um olhar perspicaz para identificar aspectos centrais desse conjunto de textos, e, mais tarde, Eliane Robert Moraes, que tratou especificamente da questão do erótico. O lançamento do número dos *Cadernos de Literatura Brasileira* sobre Hilst, em 1999, e da coletânea de entrevistas organizada por Cristiano Diniz, *Fico besta quando me entendem*, em 2013, também têm sido referências onipresentes nas pesquisas realizadas nos últimos anos.

Quanto ao teor das análises acadêmicas, Alcir Pecora, debruçando-se sobre os dados coletados por Diniz, percebe duas tendências predominantes: a filiação a uma perspectiva teórica culturalista, sobretudo relacionada a estudos de gênero, e o emprego do comparativismo enquanto procedimento metodológico. A partir disso, o professor da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) alerta para o risco de perder de vista a leitura da obra em sua singularidade: “Juntos, esses dois efeitos colaterais de vulgarização e diluição podem alimentar um movimento autônomo da máquina acadêmica, que gira sobre si mesma e ignora a obra mesma que pretende interpretar.” (PECORA, 2018b, p. 17). Por esse motivo, optamos por abordar os textos de Hilst isoladamente neste capítulo para, só depois de ter descrito suas grandes linhas e dinâmicas internas, adotar a metodologia comparatista e, por fim, levantar algumas discussões teóricas mais amplas.

O segundo obstáculo para ler Hilda Hilst, a nosso ver, é Hilda Hilst. Há uma opinião bastante corrente entre seus conhecidos de que a postura sarcástica e às vezes até agressiva da escritora afastava os editores e a crítica, mas não é a isso que nos referimos. Quando ouço esse comentário pela enésima vez, reproduzido já de segunda ou terceira mão, lembro-me imediatamente de uma fala irônica da escritora em entrevista para a TV Cultura em 1990: “Daqui a cinquenta anos vai ser ótimo, eu na cova, acho que vai ser lindo, eu famosa”⁷. Por um lado, ela acertou novamente, e nem precisou decorrer tanto tempo de seu falecimento para o sucesso vir; por outro, parece-nos que essa popularidade *post mortem* baseia-se não no seu desaparecimento, mas, pelo contrário, na sua sobrevivência enquanto personagem. Essa sua versão mítica pode ser consumida através de uma gama de produtos, ensaios fotográficos, entrevistas, documentários, biografias, exposições, até camisetas e canecas... Cada pedacinho dela vale ouro, e todos querem seu bocado, como o bebê santo de Macon. O mercado sabe bem o que faz. Essa “Hildinha” – a sensação de intimidade também está à venda – é tão sedutora,

⁷ TV CULTURA. **Hilda Hilst TV Cultura**. 1990. (6min38s). Disponível em: <<https://youtu.be/5yeFhO4G2OQ>>. Acesso em: 03 mar. 2020. (6m20s-6m26s).

interessantíssima, que nós, o público, caímos rendidos a seus pés. E isso se torna um obstáculo, porque oblitera a leitura da obra em si, a armadilha sobre a qual Pecora havia alertado.

Daquelas centenas de referências levantadas por Diniz, mais da metade, 782, são textos publicados em periódicos, tanto acadêmicos quanto de ampla circulação, sugerindo que sempre existiu certa curiosidade do público acerca da figura excêntrica de Hilda. A própria autora alimentava essa aura em torno de si cada vez que atuava diante de repórteres, imagem que, ao longo dos anos, foi reforçada por seus conhecidos e pela mídia⁸. A história contada é quase sempre a mesma: a da grã-fina linda e irreverente que abandonou tudo para se dedicar exclusivamente à literatura, mas que, não tendo encontrado a interlocução esperada, acabaria por lançar uma banana ao público. Todavia, se prestarmos atenção à sua literatura, veremos que essa personagem não é tão assídua aí, e sim em entrevistas e noutras performances midiáticas.

O escritor e jornalista José Castello, que teve a oportunidade de entrevistar Hilda e de manter uma relação de amizade com ela, aponta o peso negativo dessa situação: “Há escritores que crescem mais do que sua obra. A Hilda talvez seja um caso. De repente, no final da vida, o personagem Hilda ficou maior do que qualquer personagem que ela escreveu. Isso de repente para a gente é muito engraçado, muito curioso, mas para a obra é péssimo”⁹. Percebemos como principal consequência negativa a imposição de um filtro biográfico para a leitura dessa ficção – por exemplo, afirmar que Hillé, de *A obscena senhora D* (1982), é a própria Hilda e EHUD, seu primo Wilson Hilst ou o amigo José Luis Mora Fuentes. De fato, há diversas referências autobiográficas na obra, como menções diretas a esse último em *Estar sendo. Ter sido* (1997), mas, no escopo de um estudo teórico como este, mais importante do que diagnosticar isso é refletir sobre sua função na estrutura geral do texto e, indo além, no entendimento de obra. Essa é a análise que procuramos fazer, tomando o cuidado para que a chave de leitura biográfica não tome uma dimensão maior do que os indícios textuais sugerem.

⁸ Em depoimento ao documentário *Hilda Humana Hilst*, J. Toledo afirma haver uma mítica em torno tanto do pai louco quanto da própria Hilda, a qual, segundo o amigo, seria na verdade uma pessoa simples e acessível no convívio diário. Diz ele: “A mídia procura buscar uma coisa que seja um pouco mais sensacional do que uma mulher que escreva bem”. Disponível em: <<https://youtu.be/4sxAJkkIqg8>>. Acesso em: 05 mar. 2020. (21m55s-22m04s).

⁹ ITAÚ CULTURAL. **José Castello e Humberto Werneck – Ocupação Hilda Hilst**. 2015. (14m23s). Disponível em: <<https://youtu.be/SeQ9T18ICJk>>. Acesso em: 25 fev. 2020. (14m00s-14m11s).

1.2 AUTORA E OBRA

Figura: CH'IEN / O CRIATIVO

I Ching

Sou Ulisses, filho de Laertes, conhecido de todos os homens
pelos meus dolos. A minha fama já chegou ao céu.

Homero, *Odisseia*
Canto 9, vv. 19-20

Interessa-nos aqui enfatizar essa “personagem que ela escreveu”: a figura do escritor que se depreende de sua ficção, a qual – não tenhamos a ingenuidade de imaginar isto – jamais coincidirá com a pessoa que a concebeu, mas que personifica o projeto da obra que estamos estudando. Para explicitar essa distinção, chamaremos a personagem escritora de “Hilst” e aquela outra, a midiática, de “Hilda”. Esta, dado seu grande carisma, aparecerá inevitavelmente cada vez que evocarmos alguma entrevista – recurso tentador de que lançamos mão já no início deste capítulo –, porém tentamos relativizá-la, considerá-la antes uma testemunha entre outras do que uma atestadora¹⁰ da validade de nossas interpretações. Assim, procuraremos manter em vista que aquela Hilda sobre quem se contam tantas anedotas divertidas, apesar de rutilante, é só uma faceta dessa construção ficcional bastante complexa que chamamos de autor.

É quase inevitável remeter à célebre conferência de Michel Foucault sobre esse assunto, “O que é um autor?” (1969). Quando se fala numa função autoral, o que se coloca em questão ali não é a pessoa que assina, nem mesmo o sujeito do discurso, mas um terceiro elemento que se relaciona ao *status* que determinados nomes próprios outorgam aos textos. Ao se adquirir um livro em que conste o nome “Hilda Hilst” na capa, por exemplo, há uma série de avaliações prévias que se impõem de partida: trata-se de um texto denso, experimental, provocador etc. Esses rótulos estão vinculados à imagem que se construiu coletivamente acerca da autora e não necessariamente condizem com a experiência específica do leitor, embora a influenciem em alguma medida. Assim, a discussão de Foucault sobre o autor abrange também a questão da obra. Afinal, quando a crítica de seu tempo, no auge do estruturalismo, concentrava a atenção na análise do texto, ignorando (ou tentando ignorar) a autoria, ainda se impunha a necessidade de delimitar a obra, o que retoma justo aquele aspecto que se desejava eliminar, pois é a função autoral que confere a especificidade da obra.

¹⁰ Essa é uma leitura possível de “*auctor*” apresentada por Giorgio Agamben em *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha* (1998).

A dificuldade para estabelecer que autora é essa já começamos a experimentar no caso de Hilst, ao apontar a pluralidade de *personae* evocada por seu nome. Quanto à delimitação de sua obra, o desafio não é menor. Isso pode ser exemplificado pelo fato de que seu arquivo, ou pelo menos a parte expressiva que foi adquirida pela Unicamp, inclui originais, rascunhos, recortes de jornais, fotografias, desenhos, diários, anotações avulsas, correspondências, mas deixe de fora sua biblioteca, que continua alocada na casa onde atualmente fica a sede do Instituto Hilda Hilst, em Campinas. Claro que há aí questões diversas implicadas, inclusive da ordem dos afetos, mas pesa também o fato de haver entendimentos discrepantes nas teorias sobre o arquivo no que diz respeito às bibliotecas de escritores. Essas ora são avaliadas apenas por seu valor editorial e incorporadas ao acervo geral de universidades e instituições, ora são consideradas parte da obra, portanto um material de pesquisa integrante do arquivo do escritor. No contato com o Acervo de Escritores Mineiros, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), pudemos observar que ali predomina essa segunda visão, com a qual passamos a compactuar, pois percebemos que os critérios de formação dessas bibliotecas são muito próximos, senão idênticos, aos que norteiam a escrita literária de seus proprietários.

Walter Benjamin descreve a relação com sua biblioteca como uma “arte de colecionar” regida pela afetividade, já que considera a aquisição de cada volume como um encontro (de caráter amoroso, acrescentaríamos), a realização de um destino. Uma frase bastante lembrada do ensaio “Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador” é a de que escrever livros seria a forma mais louvável de obtê-los¹¹. Benjamin desenvolve a ideia mais adiante: “os escritores não escrevem porque são pobres, mas porque estão insatisfeitos com os livros que poderiam comprar e que não lhes agradam.” (BENJAMIN, 1987, p. 229). Por esse perspectiva, poderíamos especular que a biblioteca de um escritor teria sido constituída com a finalidade de atender determinada busca, porém, independentemente do tamanho que atingisse, jamais fornece todas as respostas a seus proprietários, às vezes até nenhuma, de modo que esses precisam continuar a busca na escrita autoral. A insuficiência da biblioteca é constatada pelo personagem hilstiano Hiram no conto “O projeto”, publicado pela primeira vez em *Ficções* (1977): “minha pergunta sem resposta em nenhum livro” (HILST, 2018a, p. 294). Um descontentamento semelhante é expresso por Hillé em *A obscena senhora D*: “tantos livros e nada no meu peito, tantas verdades e nenhuma em mim, o ouro das verdades onde está?” (HILST, 2018b, p. 36).

¹¹ No exemplar deste livro que se encontra na biblioteca da Casa do Sol, tal trecho, parafraseado por Susan Sontag no prefácio, aparece assinalado.

Qual teria sido a busca da autora Hilda Hilst? O que a teria levado a escrever seus próprios livros? Nas últimas entrevistas, o mito Hilda, já bastante solidificado, repetia estas duas motivações: a busca por uma aproximação com o pai, que também fora poeta, e com Deus – duas figuras que, segundo afirmava, tanto a fascinavam quanto a assustavam. Numa declaração de 1986 publicada no *Estado de São Paulo*, ela fornece outra resposta mais complexa:

A pergunta é sempre a mesma. Quem eu sou, por que exatamente essa é a minha vida, será que eu vou terminar como? Será que eu entendi direito o meu processo de vida, soube fazer mais do que eu podia, ou fiz menos? São sempre as mesmas buscas, e talvez exista alguma coisa que eu ainda não compreendi, que está ligada a mim num processo que eu também não sei qual é, mas que é invisível, inaudível, incomensurável. Mas eu sinto que tenho uma afinidade, uma vontade de pactuação com algo que eu desconheço, mas que faz parte do cósmico. Eu acho que o meu caminho é sempre esse, o desejo de me irmanar com o inatingível para ver se descubro o sentido do que é existir. (DINIZ, 2013, p. 93)

Seja essa busca por uma figura paterna (humana ou divina), seja por si própria, ambas as possibilidades sugerem um desejo por conhecer a origem, a causa primeira da vida e, a partir disso, seu destino. A vontade intensa de compreender a existência aproximava Hilst do gnosticismo, não enquanto prática religiosa, mas enquanto atitude obstinada e de inclinação intelectual por adentrar os mistérios da vida. De fato, parte expressiva de sua biblioteca – mais de 300 livros, segundo o catálogo fornecido pelo Instituto Hilda Hilst – é ocupada por textos ligados à espiritualidade, oriundos das mais diversas doutrinas religiosas. Outro dado curioso é que, tanto na ficção¹² quanto em declarações à imprensa¹³, ela divergia de certa tendência entre seus contemporâneos de repudiar termos como “espírito”, “alma”, “místico” e afins. Em meio a uma sociedade cada vez mais materialista devido à consolidação do capitalismo como modelo hegemônico, a busca de Hilst parece ser, na contracorrente, pelo transcendente, mas, paradoxalmente, sua escrita nunca perde de vista a experiência corpórea, daí se configurar de modo cindido, numa estrutura dialógica, como observaremos mais abaixo.

¹² Neste trecho de *O unicórnio*, novela publicada em Fluxo-floema (1970), um editor diz: “Sabe, as tuas peças não têm interesse para o santo povo, porque as tuas santas peças falam do espi... como é? ah, sim, espírito, espírito e você sabe, enfim o espírito você sabe, enfim o espírito, o espi... como é mesmo?” (HILST, 2018a, p. 142).

¹³ Em entrevista de 1981 à revista *Pirâmide*, Hilst comenta: “O termo místico já está carregado de tantas coisas. Eu não tenho medo nenhum de falar este termo, como não tenho medo de falar a palavra ‘alma’, o medo que as pessoas têm.” (DINIZ, 2013, p. 77).

1.3 DEVOÇÃO À BUSCA

Figura: HUAN / DISPERSÃO (DISSOLUÇÃO)

I Ching

Somos Aqueus que desde Troia andamos à deriva
sobre o grande abismo do mar, devido a toda a espécie de ventos.
Queremos voltar a casa, mas seguimos em vez disso
outro caminho. É Zeus, porventura, que assim o quer.

Homero, *Odisseia*
Canto 9, vv. 259-262

Esse perfil inquiridor e inquieto foi amplamente elaborado na prosa hilstiana, rendendo muitos personagens marcantes, como Koyo, Kadosh, Hillé, Amós Kéres... Nota-se em todos esses uma ânsia por santidade – inclusive, o nome “Kadosh” significa “santo” em hebraico – que inviabiliza o pertencimento a este mundo. Ao mesmo tempo, uma retirada completa mostra-se quase sempre impossível, pois algo os segura à matéria. A exceção parece ser Amós Kéres, arrebatado pela loucura. Para esses personagens, a necessidade do toque se confronta com a descoberta de que, sendo Deus intangível, o corpo humano é tudo a que se pode acessar. Em outras palavras, há uma expectativa de que a experiência mística seja erótica, como na conjunção carnal dos noivos descrita no Cântico dos Cânticos, mas esse encontro amoroso acaba ocorrendo só no plano terreno decaído, já que Deus é o amante eternamente ausente.

Quando falávamos em uma inclinação à santidade que se observa em alguns dos protagonistas mais marcantes de Hilst, é importante especificar a que nos referimos. Para não nos enovelarmos em controversas doutrinas religiosas, fiquemos com o ponto de vista da psicologia: “O caráter santo é aquele em que as emoções espirituais são o centro habitual da energia pessoal” (JAMES, 1991, p. 174). As principais características desse tipo de personalidade, segundo o esquema apresentado por William James (1991, pp. 175-176), são: a convicção de que existe um poder ideal, que pode se manifestar como deidades ou até como princípios morais e cívicos, conferindo a sensação de que a existência extrapola questões egoístas e imediatistas; a aceitação voluntária do controle desse poder sobre a vida cotidiana; a satisfação encontrada no apagamento do ego; a ação guiada pela amorosidade, isto é, a predominância do “sim” à vida e aos seres. Como consequência, continua James, é comum, embora não estritamente necessário, que o santo viva de modo ascético, retire sua força principalmente da alma, persiga a pureza e pratique a caridade.

Nesse sentido, são santas tanto Edith Stein, reconhecida como tal pela Igreja Católica, quanto Simone Weil, que viveu e morreu de modo coerente com o seu ideal de fé e civilidade,

duas mulheres muito estimadas por Hilda¹⁴. Esta, apesar de sua biografia pouco revelar de santidade, por mais que ela sempre enfatizasse a admiração pelos santos, demonstrava também expressiva inclinação espiritual em sua escrita. A extensão, a complexidade e a coerência de sua obra indicam como, no campo da literatura, essa autora foi uma fiel devotadíssima. Trata-se de uma decisão deliberada, um projeto de obra que conformava toda sua vida, como sugere este trecho de uma carta escrita por ela a Walmir Ayala, datada de 23 de maio de 1967, pouco após sua mudança para a Casa do Sol:

(...) preciso há algum tempo disciplinar o espírito, faço uma tentativa no sentido de ultrapassar-me, acho que a solidão pode nos conduzir a um início de claridade. Acho que seria bom, se me fosse dada a graça de escrever como os frades da grande cartuxa, escrever sim, se necessário, mas sem nenhuma preocupação de que nos leriam, pensar mesmo que jamais seremos lidos. Escrever em comunhão com o espírito do todo, intensamente, escrever talvez como os frades do deserto, fazedores de cesto a cada dia, o ano inteiro, e depois ter a festa santa de destruir o que foi feito e começar novamente. (HILST, 1967 *apud* CARNEIRO, 2009, p. 21-22)

A partir dessas declarações, talvez não fosse de todo absurdo falar de um tipo de santidade no caso dessa autora. O passo que ela não deu nesse sentido foi o desprendimento do mundo, já que continuava desejando leitores para suas publicações, ainda que de modo paradoxal: em entrevistas, Hilda lamentava as baixas vendas de seus livros, enquanto, nos textos ficcionais, diversos personagens questionavam a inteligência do leitor médio. Mesmo assim, a busca de Hilst para entender o além, corporificada nas leituras e na escrita, não é uma religiosidade frouxa, dessas que se limitam a reproduzir ritos uma vez por semana, mas um trabalho de escavação contínua que duraria algumas dezenas de anos e de publicações.

A imagem da escavação é recorrente em sua ficção, geralmente relacionada à faca, o que se pode observar em “Floema” (*FF*), em “Agda” I e II (*K*) e em *Com meus olhos de cão*, para citar novelas de três livros diferentes. Essa mesma metáfora é usada no budismo para se referir à busca da sabedoria, em sânscrito प्रज्ञा, *prajna*, noção herdada do hinduísmo, já constando nos *Upanishads*. Há um discurso no *Majjhima Nikaya* em que o discípulo, querendo entender racionalmente o funcionamento de um formigueiro, apenas recebe do mestre o conselho repetido de tomar a faca e cavar. No fim da história, Buda explica: “A faca simboliza a nobre sabedoria. A escavação simboliza estimular a energia.” (MAJJHIMA NIKAYA 23),

¹⁴ Na marginalia do exemplar de *L'ennracinement*, Hilda deixou um recado para Simone Weil em que discorda desta sem deixar de expressar sua simpatia pela autora (pp. 116-117): “Querida Simone, você é maravilhosa mas que santa ingenuidade pensar que algum dia isso possa acontecer.” Outro dado interessante é que esse livro é um dos poucos em que Hilda anotou seu nome e a data: 28/12/1970. Sobre Edith Stein, em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, afirmou: “Ela era uma mulher deslumbrante e uma santa também.” (DINIZ, 2013, p. 197).

lembrando que, para os budistas, manter a energia constante é uma das Seis Perfeições, ou seja, uma virtude essencial para se atingir *satori*, a iluminação.

O interessante dessa imagem é que o aprofundamento da investigação não pede uma pá, que pareceria mais adequada ao trabalho por remover maior quantidade de terra a cada investida, mas um objeto pontiagudo e afiado, capaz de cortar de todos os lados as ilusões, como um ato cirúrgico de remoção de camadas sobrepostas àquilo que é (TRUNGPA, 2016, p. 106). Nós – referimos-nos, sobretudo, aos ocidentais – tendemos a ver o conhecimento como algo a ser adquirido e acumulado, um repertório informacional; *prajna*, no entanto, é aquilo que remove máscaras e possibilita a busca, isto é, a curiosidade e a capacidade de fazer perguntas. Perguntar já é uma resposta, nessa perspectiva. Em síntese, como explica um dos discípulos de Chögyam Trungpa Rinpoche: “*Prajna* tem a qualidade de ser uma dúvida criativa – não apenas aceitar as coisas baseado na autoridade ou na fama, mas continuamente cavar mais fundo”¹⁵.

Esse parece ter sido o caminho da autora Hilst. Nos últimos anos de vida, porém, Hilda, a personagem midiática, mostrava-se frequentemente deprimida e amarga com a falta de resposta (dos leitores ou de Deus?). Parecia ter esquecido as palavras que ela mesma colocara na boca de Kadosh: “Sou quase sempre esse, matéria de vileza e confusão para os outros, para os Teus olhos um nada que te persegue, um nada que se agarra às tuas babas, e como é difícil te perseguir, nem rasto, nem estria brilhante (aquela que os caracóis deixam depois da chuva) eu vejo” (HILST, 2018a, p. 189). Eis a sina daquele que questiona: tornar-se pária, tanto na esfera dos homens quanto na divina. Esse tema foi repetidamente trabalhado por Hilst em seus livros de ficção, as várias formas de fracassar e de seguir se lançando a novas tentativas, a despeito (ou por causa) do fracasso. Indicativo disso é o desfecho da novela “Floema” (*FF*), cuja derradeira palavra é “tentei” (HILST, 2018a, p. 162).

Por isso, supomos que a autora, ao se lançar a tal escavação, soubesse quão difícil seria, já que, caso fosse bem-sucedida, chegaria ao nada ou à morte, para mencionar temas característicos de uma geração de filósofos que despontou no período entre guerras (Georges Bataille, Maurice Blanchot, Simone Weil etc.). Conforme declara o protagonista do conto “Lucas, Naim” (*RN*): “ainda que eu não esteja totalmente morto, estou à morte há muitos anos, desde que resolvi olhar o que existia além” (HILST, 2018a, p. 315). Mesmo assim, Hilst demonstrava uma esperança de ser vista pelo Outro, tocar e ser tocada – esse que é um dos grandes motores da literatura. E mais: não parecia esperar um outro qualquer, um leitor apressado ou desatento, e sim

¹⁵ Tradução nossa de: “*Prajna has this quality of creative doubt – not just accepting things based on authority or hearsay, but continually digging deeper*” (LIEF, 2002).

alguém que respondesse com intensidade ao seu chamado e que a acompanhasse na dança do texto, essa união efêmera, mas tão significativa, entre dois corpos amorosos.

Esse foi o palpite que Humberto Werneck expressou no depoimento para a Ocupação Hilda Hilst, realizada pelo Itaú Cultural em 2015¹⁶. Quanto à metáfora da dança, nós a destacamos da própria prosa hilstiana, que é repleta de dançarinos. Observemos este exemplo de *Estar sendo. Ter sido* (1997), que reelabora o “espírito livre” nietzschiano: “vou dançando no arame, algumas piruetas, sou exímio” (HILST, 2018b, p. 357). Por fim, para concluir esta seção, evocamos novamente José Castello, agora para sintetizar o tipo de literatura de que estamos tratando: “A Hilda tinha uma visão da literatura que eu acho assim, para mim, é a mais interessante. A literatura não era um ofício, também não era uma técnica, uma questão técnica, ser bom escritor. Era a vida dela, tudo se misturava”¹⁷. Na sequência, procuramos apontar alguns elementos significativos dessa mistura.

1.4 A BIBLIOTECA-BÚSSOLA

Figura: KUAN / CONTEMPLAÇÃO (A VISTA)

I Ching

Vem até nós [Sereias], famoso Ulisses, glória maior dos Aqueus!
Para a nau, para que nos possas ouvir! Pois nunca
por nós passou nenhum homem na sua escura nau
que não ouvisse primeiro o doce canto das nossas bocas;
depois de se deleitar, prossegue caminho, já mais sabedor.

Homero, *Odisseia*
Canto 12, vv. 184-189

Sendo o propósito central deste capítulo apresentar um panorama da obra ficcional de Hilda Hilst – “obra” entendida por nós de modo amplo, vale lembrar –, passaremos obrigatoriamente por sua biblioteca. É sabido que, ao longo de sua vida, a escritora acumulou milhares de livros. Mesmo com o furto de alguns volumes, a maior parte de sua biblioteca sobreviveu e foi deixada de herança ao amigo José Mora Fuentes e, posteriormente, ao filho deste, Daniel Bilenky Fuentes, atual presidente do Instituto Hilda Hilst. Em 2015, graças a um projeto financiado pelo Itaú Cultural, por meio do Programa Nacional de Apoio à Cultura, e liderado pela arquivista Luiza Helena Novaes, essa preciosa coleção foi higienizada, catalogada

¹⁶ ITAÚ CULTURAL. **José Castello e Humberto Werneck – Ocupação Hilda Hilst**. 2015. (14m23s). Disponível em: <<https://youtu.be/SeQ9T18ICJk>>. Acesso em: 25 fev. 2020. (3m53s-4m48s).

¹⁷ **Ibidem**. (0m19s-0m38s).

e reunida na chamada Sala da Memória, alocada no antigo dormitório de Hilda na Casa do Sol, em Campinas.

Além do trabalho de conservação dos livros, foi feita uma triagem de quais possuíam algum tipo de marca de leitura para digitalização numa segunda fase. Dos 3.125 volumes catalogados, 1.661 têm algum tipo de intervenção¹⁸, e a maioria parece ter sido feita por Hilda Hilst. Contudo, não é possível ter certeza da autoria de todos os grifos e anotações, pois se tratava de uma biblioteca frequentada pelos vários residentes da Casa do Sol e que continuou sendo incrementada por visitantes mesmo após a morte de sua proprietária, o que explica a existência ali de volumes editados depois de 2004.

Tive a oportunidade de visitar a Sala da Memória em outubro de 2019, ocasião em que digitalizei alguns trechos de livros que continham marcas de leitura. Primeiramente, procurei obras de autores que são frequentemente associados a Hilst (Níkos Kazantzákis, Ernest Becker, Samuel Beckett, Simone Weil, Emil Cioran, Vladimir Jankélévitch), mas também coletei dados em livros cujos autores são menos comentados e que chamaram a atenção por apresentarem muitos sinais de leitura (Walter Benjamin, Hannah Arendt, Karl Jaspers, Martin Heidegger, Robert Musil). Como se pode perceber, priorizamos escritores de filosofia e literatura, até para buscar pontos de contato com as leituras de Juliano Garcia Pessanha. Infelizmente, o tempo de que eu dispunha, já que se trata de um acervo privado e de acesso restrito, era curto para o tamanho do trabalho de digitalização que precisava ser feito, e várias hipóteses acerca de outros autores potencialmente relevantes para nossa pesquisa ficaram em aberto para uma visita futura, que acabou não se realizando devido à pandemia de covid-19.

Após algum tempo de contato com os livros da Sala da Memória, já era possível reconhecer a letra da escritora¹⁹, bem como seu gosto por canetas coloridas e o hábito de anotar contas matemáticas (geralmente referentes à idade dos autores ou a transações financeiras). Com a ajuda de Olga Bilenky, administradora da casa e amiga de longa data de Hilda, construímos um repertório de seus traçados: as formas ovais no meio de um parágrafo; o riscado vertical e sutilmente sinuoso cortando blocos mais extensos de texto; os asteriscos nada padronizados; os riscos semelhantes ao sinal matemático de diferença (\neq) depositados nas margens; o grifado que vai destacando palavra a palavra, mais semelhante a arabescos do que a uma reta, etc. Justamente os sinais mais ordinários, um sublinhado simples a lápis por

¹⁸ Dados divulgados em: PAYNO, Mariana. Surpresas no quarto de Hilda Hilst. In: **7faces**: caderno-revista de poesia. Natal, ano 6, ed. 12, ago./dez. 2015, p. 131-138.

¹⁹ Essa familiarização com a caligrafia me leva a crer que as anotações em *Breviario de los vencidos*, de Cioran, e em *Introdução ao pensamento filosófico*, de Jaspers, provavelmente não são de Hilst, por isso evitamos usar os dados coletados nesses exemplares.

exemplo, são os que levantam mais dúvidas. Essa leitura não teria sido de José Mora Fuentes? Ou de algum outro residente que passou por ali? Apesar de a constituição híbrida da biblioteca dificultar que se façam afirmações cabais sobre as marcas de leitura, em compensação, fornece pistas sobre como teriam sido os famosos serões na Casa do Sol, já que alguns dos títulos têm diversos exemplares, provavelmente os que despertaram maior interesse no círculo de frequentadores.

A visita à biblioteca, apesar de breve, ajudou a confirmar a importância dos livros colecionados por Hilst dentro de sua obra. Qualquer um percebe logo nas primeiras leituras de sua ficção que essa é essencialmente intertextual e interdisciplinar – a escrita dos textos começa, desenvolve-se e finaliza junto ao estudo dessa complexa teia de autores –, mas foi o contato com a Sala da Memória que confirmou, para além das histórias que circulam, a enérgica atitude de estudos da escritora. Definitivamente, aquelas não eram leituras de lazer – nota-se uma coerência na composição dessa biblioteca semelhante à de um *corpus* de pesquisa –, assim como a obra de Hilst afugenta leituras relaxadas.

Quanto à sua relação com os autores lidos, em vez de uma influência unidirecional, notam-se confluências, um diálogo que ocorre em diversos sentidos e que se espraia por caminhos inusitados, até por aqueles não totalmente avalizados pela academia – textos especulativos sobre magia e extraterrestres, por exemplo. Há muitos casos de empréstimos de imagens, alguns dos quais veremos com mais detalhes nas análises dos textos, e também situações em que Hilst, ao encontrar ecos de um trabalho seu nos livros que estava lendo, anotou ali o título ou o trecho do próprio texto. Ilustram isso as duas páginas digitalizadas por nós anexadas logo abaixo. A primeira provém de *Rua de sentido único e infância em Berlim por volta de 1900*, de Walter Benjamin, e a segunda, d’*O homem sem qualidades*, de Robert Musil.

Figura 1 – Anotação de Hilda Hilst no livro *Rua de sentido único e Infância em Berlim por volta de 1900*, de Walter Benjamin

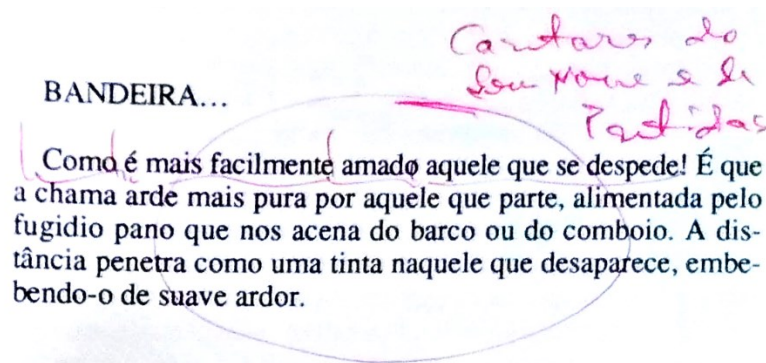
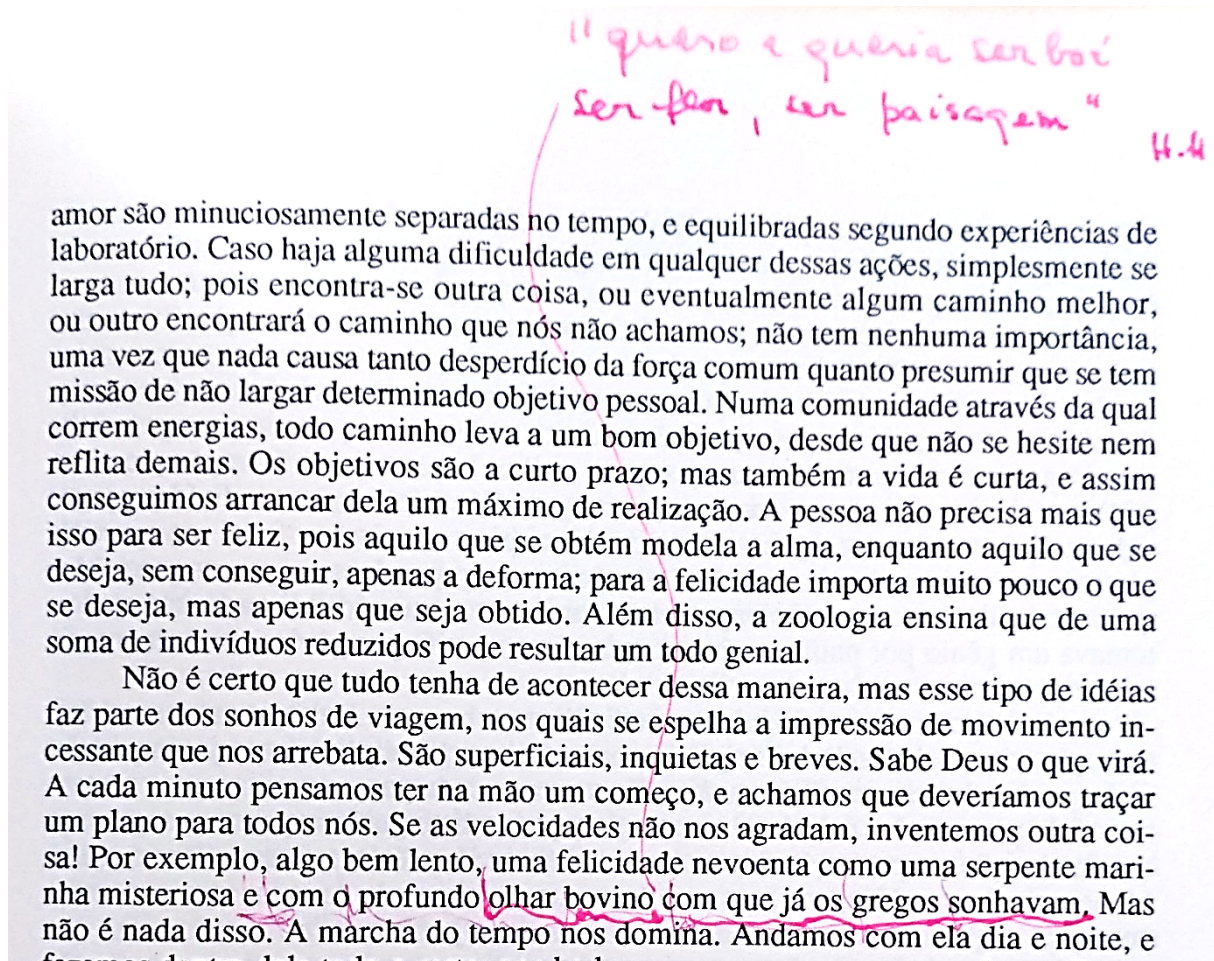


Figura 2 – Anotação de Hilda Hilst no livro *O homem sem qualidades*, de Robert Musil



Fonte: Instituto Hilda Hilst, Sala da Memória (2019).

No primeiro caso, sendo uma edição de 1992, é possível que o ensaio benjaminiano tenha contribuído para o processo de criação de Hilst, já que o livro *Cantares do sem nome e de partidas* foi publicado somente em 1995, mas isso também não elimina a possibilidade de ser uma leitura posterior, pois, como Hilst raramente anotava o ano de aquisição dos seus livros, não há pistas sobre a data em que teve contato com esse texto. Então, pode ser que a autora tenha percebido a relação entre o texto de Benjamin e o seu quando este já estivesse pronto e ela quisesse dar sua contribuição ao trabalho do outro – mas daí estamos no campo da especulação, o que revela certas limitações da crítica genética. Já no segundo exemplo, dado que a edição de Musil é de 1989 e o verso da marginalia provém de uma elegia publicada por Hilst em *Roteiro de Silêncio* (1959), com certeza é a brasileira quem cede versos seus para o enriquecimento do escritor alemão. Esse tipo de leitura é um contínuo emprestar e devolver de

imagens poéticas e de elucubrações teóricas. Outro dado importante é a transversalidade de gêneros: em apenas dois exemplos, vimos que a poesia brota do contato com o ensaio e a ficção.

Nosso propósito, porém, não é fazer crítica genética, isto é, não enfatizaremos o processo criativo de Hilst, embora isso possa acontecer pontualmente a título de curiosidade. Para os fins desta pesquisa, conforme já mencionado, a biblioteca, ou pelo menos os títulos cuja relação com Hilst conseguimos atestar, é vista como parte da obra. E, como estamos adotando um entendimento mais amplo de obra, a casa da escritora também deve ser considerada um elemento importante desse conjunto, como sugere Gutemberg Medeiros (2014). A Casa do Sol sempre despertou muito interesse, sendo outro objeto de intensa mitificação. Como as histórias a seu respeito são amplamente divulgadas, façamos apenas um breve comentário.

Na biografia de Hilda Hilst, repleta de anedotas acerca de sua personalidade intensa, provavelmente um dos episódios mais lembrados é sua decisão, por volta dos 33 anos de idade, de se retirar de São Paulo. Numa propriedade que pertencia à sua família, na zona rural de Campinas, erigiu a Casa do Sol, onde teria encontrado um lugar mais “verdadeiro” para escrever, segundo relatava em entrevistas²⁰. Hilda, talvez para glamourizar a própria história, atribuía essa mudança de vida a um livro que teria vindo ao encontro de suas inquietações existenciais: *Lettre au Greco* (1961), de Níkos Kazantzákis. Essa leitura a teria impulsionado a desenvolver um trabalho literário mais ambicioso, com a incursão por gêneros textuais diversificados, além da produção do que seria reconhecido como o melhor de sua poesia. Apesar da potencial ficcionalização desse episódio, o diálogo com Kazantzákis se confirma tanto pela biblioteca²¹ quanto pela escrita hilstiana. O narrador de *Lettre au Greco* encarna um tipo de escritor semelhante ao que associamos a Hilst: alguém cuja obra é a busca do sentido da vida, e vice-versa. Assim, passando por esses dois pontos, uma linhagem começa a se esboçar.

²⁰ Em 1969, em entrevista ao *Correio Popular*, Hilda explica essa transição: “Eu senti que em São Paulo não iria mais poder trabalhar. Com a vida agitada demais, não iria mais ser possível, pelo menos como eu pretendia trabalhar. Acontece que, ao mesmo tempo que sentia isso, li *Carta a El Greco*, do escritor grego Kazantzákis e esse homem e esse livro modificaram a minha vida totalmente. Pensei comigo mesmo (sic): ‘Vou mudar de vida’. Eu tinha criado para mim uma imagem que não era real. *Agora é a verdade*. Não foi, portanto, uma fuga. *Foi só uma volta à minha verdade, à minha realidade*.” (DINIZ, 2013, pp. 26-27, grifos nossos).

²¹ Na Sala da Memória, constam os seguintes títulos do autor: *S. Francisco de Assis*; *Os irmãos inimigos*; *La liberté ou la mort*; *A última tentação de Cristo*; *O Cristo recrucificado*; *Toda raba*; *Ascese: os salvadores de Deus*; *Lettre au Greco*; *Melissa Thésée*; *L’Odyssé*; *Zorba, o Grego*. A maioria possui marcas de leitura.

1.5 NA ROTA DE KAZANTZÁKIS

Figura: PI / MANTER-SE UNIDO (SOLIDARIEDADE)

I Ching

[Disse Telêmaco:] Não seria possível dois homens combater contra tantos valentes!
(...)

A ele deu resposta o sofredor e divino Ulisses:

“Então dir-te-ei: e tu presta atenção e ouve.

Considera também se para nós dois serão suficientes
Atena e Zeus pai, ou se me deverei lembrar de outro aliado?”

Homero, *Odisseia*

Canto 14, v. 244; vv. 258-261

*Relatório ao Greco*²² é um livro que pulsa vitalidade e, como não poderia deixar de ser, difícil de classificar. Embora na ficha catalográfica da edição consultada conste a categoria “memórias autobiográficas”, Kazantzákis deixara anotado o termo “romance” junto ao título do manuscrito, que seria publicado postumamente. De fato, o texto assemelha-se a um romance de formação, pois apresenta os principais acontecimentos de sua trajetória espiritual, obliterando e modificando fatos que comprometeriam a coerência do percurso, conforme atesta a última companheira do autor, Eleni, no prefácio. A narrativa descreve a ascese vivenciada pelo narrador, isto é, seu percurso de quatro degraus até atingir o “olhar cretense” (ou “relance cretense”, segundo a tradução de José Paulo Paes), de que falaremos logo mais. Organizado de modo cronológico, o relatório se inicia com a curiosidade infantil sobre a vida dos santos e a perplexidade diante da morte, depois aborda suas peregrinações de juventude por mosteiros, bibliotecas e vilarejos, guiadas por motivações religiosas, intelectuais e/ou políticas, encerrando-se com o momento em que o autor, retornado à terra natal, escreve sua obra literária de maturidade e prepara-se para morrer.

Apesar de Kazantzákis ter publicado diversos livros em vida, incluindo romances, poemas, peças teatrais, ensaios, relatos de viagem e traduções, chama a atenção que ele mencione no *Relatório* o processo de criação de apenas dois, sua sequência moderna da *Odisseia* (1938), ainda sem tradução integral para o português, e *Zorba, o grego* (1946), que inspirou uma adaptação cinematográfica supervisionada pelo próprio autor. A restrição aos dois

²² Segundo a consulta feita à Sala da Memória, Hilda teria lido inicialmente a edição francesa do livro publicada pela editora Plon, *Lettre au Greco* (1961), mas depois também teria adquirido a tradução feita por Clarice Lispector. Em língua portuguesa, existem algumas traduções, o que explica a variação do título em português, são elas: a) KAZANTIZAKI, Nikos. **Carta a Greco**. Trad. Armando Pereira da Silva e Armando da Silva Carvalho. Lisboa: Ulisseia, s/d; b) KAZANTZAKIS, Nikos. **Testamento para El Greco**. Trad. Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Artenova, 1975; c) KAZANTZÁKIS, Nikos. **Relatório ao Greco**. Trad. Lucília Soares Brandão. Rio de Janeiro: Cassará, 2014. Nesta pesquisa, optamos por citar trechos da última, a única traduzida direto do grego.

títulos ocorre, porque, diferente das autobiografias tradicionais de escritores, o objetivo desse texto não é enumerar as realizações profissionais mais notáveis do biografado, mas assinalar os fatos decisivos de sua ascensão espiritual. Sob esse viés, a pequena amostra já basta para exemplificar o último degrau de sua formação, o chamado “olhar cretense”, que consiste na consciência de que a vida humana é subida incessante e, tal qual os protagonistas dessas duas narrativas, Odisseu e Zorba, é preciso enfrentá-la com coragem e alegria.

Antes de chegar ao último patamar, o do herói grego e de outros conterrâneos notáveis como o pintor El Greco, Kazantzákis lista três importantes guias espirituais, apresentados nesta ordem: Cristo, Buda e Lênin. O primeiro, com sua promessa de paraíso, protegia-o da visão hedionda do abismo; o segundo, desprendido da esperança de salvação, ensinava um olhar de indiferença sobre o mundo; o terceiro o convocava a assumir sua responsabilidade social, conferindo a Deus um rosto humano. Em todas essas etapas, a busca era sempre a mesma, por uma razão de viver, o que variava era apenas o método – transcendência, niilismo ou imanência. Assim, perseguindo esse único objetivo, o de dar um sentido à sua existência, o narrador chega ao quarto degrau quando percebe e aceita a vida como batalha constante.

A partir dessa percepção, reconhece-se o valor da existência humana não nas vitórias, que jamais são definitivas, mas no potencial criativo da tentativa humana de ultrapassar o animal em direção ao divino, em seu esforço para sintetizar o que parece inconciliável, a matéria e a luz. Observa-se uma amostra desse vocabulário ambíguo, tanto material e bélico quanto espiritual e conciliatório, no seguinte excerto retirado do prólogo: “somos, nós, os mortais, o batalhão dos imortais, nosso sangue é um coral vermelho, e construímos uma ilha sobre o abismo.” (KAZANTZÁKIS, 2014, p. 28). A imagem insular, além de se associar ao próprio Kazantzákis, nascido em Creta, sem dúvida remete também a Odisseu. Pode-se dizer, segundo a perspectiva apresentada no *Relatório*, que o destino do herói, Ítaca, não está ali à sua espera como prêmio de chegada, mas precisa ser *criado* por ele num esforço de superar o impossível, e isso se dá no plano criativo, o ficcional. Lembremos que a principal característica de Odisseu não é a força, mas a astúcia, o que faz dele um grande contador de histórias, elaborando versões maravilhosas (e convenientes) dos fatos.

Do mesmo modo que o herói, o escritor peleja para criar e tanto mais sofre por ter de usar palavras, que o obrigam a “transformar seu impulso interno em imobilidade. Cada palavra é uma duríssima casca que tem dentro de si uma força hostil” (KAZANTZÁKIS, 2014, p. 95). Embora a escrita, num momento inicial do relato, apareça de modo incerto, ora como um alívio fácil (uma resolução ficcional para a desilusão amorosa, relatada no capítulo XVI), ora como um simulacro (a metáfora da cabra que prefere o papel no qual se inscreve a palavra “comida”

ao próprio alimento, citada no XIX), o ato de escrever se revela, por fim, como a derradeira luta do escritor: contra as palavras. Impossível para o leitor brasileiro não se lembrar do poema “O lutador”, de Carlos Drummond de Andrade, que assim se inicia: “Lutar com palavras/ é a luta mais vã./ Entanto lutamos/ mal rompe a manhã.” (ANDRADE, 2012, p. 23).

Lançar-se a uma luta como essa, “vã” porque diz respeito ao vazio e/ou porque está condenada ao fracasso, é tentar ir “ainda mais além” do possível, conforme aconselha o ancestral cretense de Kazantzákis referido como “avô” (KAZANTZÁKIS, 2014, p. 31). Segundo a análise de Carolina Dônega Bernardes sobre a *Odisseia* kazantzakiana, há ali um nihilismo trágico ou heroico herdado de Friedrich Nietzsche, em que predomina a ideia de rebeldia, isto é, o desejo de ultrapassar os limites – lembremos que a imagem do arco esticado até arrebentar serve de epígrafe ao *Relatório*. Esse gesto tende mais à tragédia do que à epopeia. A pesquisadora observa que, embora a forma predominante nesse poema seja a épica, ele não propõe o reestabelecimento da ordem no mundo, como é esperado desse gênero literário; em vez disso, como é típico da tragédia, há “superação e aceitação heroica do inevitável, após a descoberta de que o mundo é a configuração de valores contraditórios e conflitantes” (BERNARDES, 2010, p. 68), o que contribui para a dificuldade de estabelecer o gênero da obra em questão. Ainda que a pesquisa de Bernardes se refira à *Odisseia*, o mesmo raciocínio se aplica à nossa análise do *Relatório*, dado que uma confusão de gêneros textuais semelhante ocorre neste, conforme já comentamos. Esse parece ser um traço importante do projeto literário de Kazantzákis e que se manifesta também no de Hilst.

Um olhar tão enraizado na vida, visceral, não cabe em categorias estanques como as dos tratados filosóficos e dos manuais literários, daí a identificação do autor grego com a filosofia (ultra ou pós, a depender da interpretação) romântica de Nietzsche. A escrita, sob esse viés, não se acomoda, mas lança um grito, e grito de guerra. Uma metáfora interessante empregada no capítulo XXIII, associada simultaneamente a Nietzsche e à Catedral de Notre-Dame, é a da flecha-grito dirigida ao alto para atingir Deus – “atingir” tanto no sentido do fiel (alcançar) quanto no do inimigo (ferir). Esse trecho do *Relatório* retrata a soberba tipicamente juvenil²³, a qual se esfacela já no capítulo seguinte, quando o narrador é abatido pela doença. O jovem passa, então, a simpatizar com o budismo, que propõe uma superação do sofrimento por meio da vigilância ao ego e da desconfiança das ilusões mundanas. Contudo, mesmo quando se

²³ Como exemplo dessa soberba juvenil, Kazantzákis relata ter fundado com seus amigos, ainda adolescentes, uma sociedade para esclarecer e salvar os homens, sua própria versão da *Filiki Eteria*. Essa mesma concepção de sociedade é incorporada por Hilst na novela “O unicórnio”: “Nós líamos bastante, tínhamos enormes propósitos, queríamos fazer uma comunidade, abrir o coração dos outros, dizer sempre a verdade, chegamos a fazer alguns estatutos para essa comunidade mas a coisa mais importante era ter Deus no coração.” (HILST, 2018a, p. 98).

atenua a influência de Nietzsche sobre seu discurso, mantém-se constante na narrativa um campo semântico relacionado à ideia de *ir além*, o que não deixa de ser uma aspiração por transcendência²⁴. Essa ânsia parece assombrar o protagonista do *Relatório* desde a infância e, mal disfarçada em alguns momentos sob a retórica dos discursos budista ou leninista, volta a se manifestar com toda a força quando ele se retira para trabalhar em sua obra literária.

Se o destino humano é uma flecha que aponta para o divino e se a escrita traça uma reflexão sobre esse percurso, isso se não for o próprio percurso, também a literatura, em consequência, excede o corriqueiro e até o aceitável, transborda, lança-se para fora. Tal concepção do literário pode ser observada neste comentário metalinguístico: “Sei bem que o que escrevo nunca será completo em termos de arte; como minha intenção é lutar para ultrapassar as fronteiras da arte, deturpo a essência da beleza, a harmonia.” (KAZANTZÁKIS, 2014, p. 425). Observe-se a presença de movimentos que vêm se repetindo em nossa análise, como “lutar” e “ultrapassar”, agora relacionados diretamente à criação artística. Ademais, nessa citação, infere-se que haja um modelo de obra preponderante, identificado pelas expressões “as fronteiras da arte”, “a essência da beleza” e “a harmonia”, aparentemente um parâmetro clássico de arte, mas que não é seguido pelo autor. Com efeito, aquilo que este produz caracteriza-se, segundo suas próprias palavras, por um viés negativo, como incompleto e deturpado, uma visão tipicamente moderna de obra de arte.

Do mesmo modo, ainda no berço da Modernidade, a obra de El Greco, o interlocutor presumido do *Relatório*, causou estranheza entre seus contemporâneos, que tinham em vista a imitação dos modelos antigos. Na interpretação sugerida por Kazantzákis, esse descompasso não se deve à falta de aptidão ou de empenho do artista, e sim ao desejo de produzir uma obra singular, que confronte os próprios critérios de avaliação. De acordo com essa concepção moderna de arte, aquilo que é excelente, por extrapolar o comum, demanda padrões próprios – está implícita aí a ideia de originalidade, que seria consolidada pelos românticos. Norteia tal atitude uma ambição artística enorme, manifestada por Kazantzákis em sua obra madura. O narrador do *Relatório* sintetiza essa ambição, apesar de ter aspirado por tanto tempo à santidade, ou talvez em decorrência disso, já que o santo também é ambicioso a seu modo, ao procurar ser o mais devotado dos fiéis.

²⁴ Daí dizerem que Nietzsche teria sido o último dos metafísicos, pois, embora desejasse romper com a metafísica ao defender a ideia do eterno retorno, também propôs a noção de *Übermensch* (super-homem ou além-do-homem, dependendo da tradução), o qual, segundo Kazantzákis (2014, p. 322), seria uma esperança de transcender esse *looping*.

Detivemo-nos algumas páginas nesse excuro sobre *Relatório ao Greco*, pois é um texto que Hilda repetidamente evocava para justificar o próprio percurso. Especula-se que tal leitura teria agido sobre ela como uma espécie de chamado literário, uma “conversão”²⁵, expressão corrente na mística que se construiu em torno de sua biografia. Logo, vale a pena observar com mais cuidado esse paralelo. Quando deixamos o discurso biográfico e adentramos os textos literários, rapidamente saltam à vista os diversos personagens escritores. Esses, *grosso modo*, dividem-se em dois grupos: de um lado, os que problematizam a escrita e permanecem na obscuridade; de outro, os que escrevem com facilidade e obtêm sucesso. Os primeiros estão comprometidos com a literatura, e os segundos, com a fama e o lucro. Como nenhum livro de Hilda se tornou *best-seller*, pode-se imaginar com qual grupo ela se identificava.

Muitas das afirmações que fizemos acerca das pretensões literárias de Kazantzákis também poderiam ser estendidas ao modo como Hilst compreendia literatura e a como pelejou com questões muito íntimas nesse campo de batalha. Nelly Novaes Coelho apontava essa relação já em 1974, pouco depois da publicação de *Kadosh*. Na ocasião, a professora escreveu:

Tal como em Kazantzakis (sic), o espírito religioso que alenta a ficção de Hilda Hilst está longe daquela elevação serena, luminosa e majestosa que, via de regra, acompanha as manifestações de espiritualidade. A que se expande nas páginas vertiginosas de ambos se aproxima mais do demonismo do que do angelismo, revelando uma nova atitude em face do divino. A nosso ver, é na presença dessa religiosidade apaixonada e herética, latente em Hilda Hilst, que sentimos vibrar a voz de Nikos Kazantzakis, o poeta, ficcionista, dramaturgo, ensaísta... que apesar de professar um ateísmo radical, deixou em sua obra a inequívoca afirmação de um espírito visceralmente religioso. De uma religiosidade, porém, não-ortodoxa (ou melhor, quase bárbara) que desafiou todos os tabus e limites do cristianismo bizantino, de cujo culto ele se afastou desde cedo, mas de cujo espírito continuou preso. (COELHO, 1974, p. 254)

Há em comum uma entrega de caráter religioso, já comentada por nós em seção anterior. No entanto, segundo alerta Coelho na sequência do texto, não se encontra em Hilst nem o ascetismo nem a voluptuosidade da natureza²⁶ observados na escrita kazantzakiana. A pesquisadora afirma que, para a autora brasileira, pesa mais a questão do “corpo-limite”, que afrouxa as fronteiras do humano com outros entes, e do “corpo a corpo” com Deus. Assim, a experiência propiciada pela prosa hilstiana é de cunho sensorial, passando necessariamente pela matéria, inclusive em suas expressões mais baixas, como as escatológicas.

²⁵ O termo é sugerido pelo entrevistador dos *Cadernos de Literatura Brasileira* e confirmado por Hilda. Cf. DINIZ, 2013, p. 198.

²⁶ Com o nosso olhar privilegiado, de quem pode observar a obra completa, sabemos que isso não se confirma. Em 1980, Hilst publicaria a novela “Matamoros”, com um cenário bucólico bastante vivo e erótico. Além disso, o uso de metáforas a partir de elementos naturais ligadas ao erotismo aparece com frequência em outros textos seus (cf. verbete “Elementos naturais” na seção 1.6.2). No entanto, isso não chega a invalidar o argumento geral de Coelho.

Em suma, observa-se nesses dois autores um entendimento de escrita como exercício espiritual. Em teoria, esse tipo de obra não apresentaria relação de dependência com o mercado editorial, dando mais atenção ao processo do que ao resultado, o objeto livro. Tanto seria assim que este poderia ser destruído sem a sensação de perda, conforme afirmou Hilst a Ayala na carta citada anteriormente. Em decorrência disso, uma imagem que a crítica e a mídia associam recorrentemente a Hilst é a dos rituais de *potlatch*, em que guerreiros ameríndios destroem seus bens mais preciosos para provar a virtude de saber perder²⁷.

Com efeito, o que se busca é uma vivência da escrita, e as palavras impressas no papel não teriam valor em si, pois seriam só uma pálida lembrança daquele momento, de modo que se precisaria continuar sempre escrevendo para acessar tal experiência. Essa perspectiva lembra o tipo de relação que certos líderes ameríndios²⁸ estabelecem com os espíritos da floresta. É preciso ser um iniciado, preparar o corpo e a mente, para receber o tipo de palavra que permaneceria sempre viva no pensamento. Já o registro escrito, quando realizado ou ditado pelos xamãs com a finalidade de atingir outros povos, nada mais é do que uma “pele de imagem” (KOPENAWA & ALBERT, 2015, p. 66), um simulacro. Argumenta o xamã yanomami Davi Kopenawa que o texto impresso, devido à sua materialidade, pode ser destruído pelo fogo e pela água, enquanto a palavra viva dos *xapiris*, apesar de antiga, renova-se continuamente, conforme vai sendo retransmitida às gerações subsequentes.

No texto “O oco”, o derradeiro do livro *Kadosh*, há uma imagem semelhante: a busca pelo saber como uma cadeia, em que cada estágio representa um anel. Embora a metáfora não seja especialmente original, o que inclusive reforça o *ethos* da tradição, ela perturba por caracterizar essa investigação como um perigo. “A humanidade inteira procura pelo começo, ai, quando descobrirem chegaremos ao fim. Espero que comigo aconteça o mesmo. Que eu chegue ao fim. Devo estar no princípio da corrente porque até agora não entendi muita coisa” (HILST, 2018a, p. 247). Quando o narrador tenta descobrir quem ele é, sente um incômodo físico, vê uma mancha vermelha, mas insiste até se lembrar, afinal, é também inerente ao humano a vontade de ir além, tão destacada em nosso comentário sobre Kazantzákis e Hilst.

Esse desejo é expresso n’ “O oco” do seguinte modo: “Há sempre um marco indicando até onde se pode ir, uma estaca, uma cerca, e nós vemos o marco mas não adianta, é só depois

²⁷ Comparação feita por José Castello (2006) em perfil que escreveu sobre Hilst no fim dos anos 1990.

²⁸ Há pistas que indicam o interesse de Hilst pelo xamanismo, tanto em sua biblioteca, como *El xamanismo*, de Mircea Eliade, e *Dicionário das mitologias americanas*, de Hernani Donato, quanto em anotações disponíveis no Arquivo do CEDAE/Unicamp. Numa destas, Hilst anota: “Distinção entre chamán e possesso/ O chamán domina seus espíritos sem se conter em instrumento deles/ Separado da comunidade pela intensidade de sua experiência religiosa” (ARQUIVO CEDAE/UNICAMP, HH I.10.00013, p. 19).

do marco da estaca da cerca que dá vontade de continuar” (HILST, 2018a, p. 242). Esse trecho, além de oferecer um belo exemplo de ritmo da prosa hilstiana, produzido pelas repetições e pela pontuação que subverte as regras da gramática normativa, também ilustra o tipo de investigadora que foi a autora Hilst, que frequentemente se aproxima do exemplo de seus personagens. Para eles, os marcos não são objetivos a serem alcançados, mas obstáculos a serem superados, daí o uso produtivo da imagem do muro ao longo de sua obra²⁹.

1.6 VISITAS AOS TEXTOS

Figura: KOU / VIR AO ENCONTRO

I Ching

Mas depois que Ulisses e Penélope satisfizeram o seu desejo de amor, deleitaram-se com palavras, contando tudo um ao outro.

Homero, *Odisseia*
Canto 23, vv. 300-301

À semelhança de tantos leitores, ouvi e aceitei o convite dos textos de Hilst. Com a mediação de algumas das leituras feitas por ela, que acabaram se tornando também minhas, tentarei descrever meus encontros com esse corpo escrito, contemplado ora em seus detalhes, ora em sua amplitude. A aproximação e o contato exigiram abordagens variadas a cada dia, daí a assimetria dos ensaios que apresento abaixo. No princípio, agi como uma enamorada que cerca cautelosa o objeto de seu desejo, com medo de, sendo muito apressada ou incisiva, afastar o outro, mas também mal escondendo a necessidade de passar o máximo de tempo possível naquela dança. Como resultado, observa-se a verbosidade das primeiras conversas, as noites viradas em confidências, quando tudo no outro é misterioso (seção 1.6.1). Aos poucos, vai-se construindo uma imagem geral do ser amado, então, o olhar se volta para a sutil transformação desse ente. Nessa altura, o esforço se deposita em descobrir a direção para a qual apontam as oscilações (seção 1.6.2).

1.6.1 Na ilha de Calipso: uma leitura de Com meus olhos de cão

A novela *Com meus olhos de cão* (1986), doravante *MOC*, ainda que não seja o texto com maior número de referências intertextuais explícitas³⁰, oferece uma amostra significativa

²⁹ Cf. verbete “Muro & poço” na seção 1.6.2.

³⁰ Cf. verbete “Referências” na seção 1.6.2.

da diversidade da biblioteca de Hilda Hilst. Não sendo excessivas as referências, como é o caso de *Cartas de um sedutor* (1991), podemos observá-las uma a uma com mais atenção a fim de compreender de que modo o acervo da autora foi construído e mobilizado a favor de seu projeto literário. Além disso, tendo sido escrita num ponto intermediário de sua obra ficcional, essa novela concentra de forma madura grande parte das características que se observam no conjunto da obra, por isso a elegemos para iniciar a apresentação do *corpus* hilstiano. Por meio de uma análise em *close reading*, observaremos sua tessitura específica sem perder de vista os grandes movimentos da ficção hilstiana.

A primeira informação que depreendemos das referências intertextuais diz respeito à diversidade. Nesse texto, são citados nomes de variadas áreas, como a matemática: Eratóstenes (276 a.C. - 194 a.C.), Bramine Bascara [Bhaskara]³¹ (1114–1185), Nicolau Copérnico (1473-1543), Cardan [Girolamo Cardano] (1501-1576), Fermat (1601-1665), Bertrand Russell (1872-1970); a filosofia: Zenão³² (333 a.C. – 263 a.C.) e Georges Bataille (1897-1962); a psicologia: William James (1842-1910) e Otto Rank (1884-1939); além da literatura: Buson (1715-1783), Elias Canetti (1905-1994) e Françoise Sagan³³ (1935-2004). Apesar da diversidade, reconhecemos esses campos do conhecimento como alguns daqueles que Hilda Hilst estudava com afinco. Observemos mais a fundo o teor dessas intertextualidades, comentando como elas contribuem para a construção de sentido no texto ficcional em questão.

Com relação aos matemáticos, é evidente e até esperado que seus nomes sejam os mais abundantes, uma vez que o protagonista da novela, Amós Kéres, é um professor universitário que atua nessa área, logo, tal repertório faz parte de seu vocabulário cotidiano. O interessante é que o pensamento matemático, para ele, não se limita a uma ferramenta de trabalho; na verdade, seu aprofundamento nesse raciocínio até o atrapalha no exercício das funções docentes, pois o toma por completo, como transe, num momento em que se espera dele, ao contrário, encadeamento lógico de pensamentos e autocontrole. Em sala de aula, o professor oscila entre formulações inacessíveis aos estudantes e longos períodos de silêncio, por isso, logo no início da narrativa, é repreendido pelo reitor, que sugere seu afastamento temporário.

³¹ Mantivemos a grafia usada pela autora e pusemos entre colchetes os casos em que há outra grafia mais corrente.

³² Embora haja mais de um filósofo antigo com esse nome, a menção a “abelha” nas proximidades parece remeter ao estoico Zenão de Cítio, pois “diz Tertuliano que, segundo Zenão, Deus atravessa o mundo material como o mel atravessa a colmeia.” (RUSSELL, 2015, p. 318).

³³ Diferente dos demais, o nome desta não aparece explícito, mas o incluímos à lista, pois a referência não deixa dúvidas, dado que se cita o nome de um romance dessa autora e, em se tratando de um best-seller que inclusive foi adaptado para o cinema, era de conhecimento geral da época: “Algum gaiato vai citar ‘um certo sorriso’. *Daquela* que Amanda lê.” (HILST, 2018b, p. 75, grifo nosso).

Amós não parece se abalar com a represália, tão entregue que está às suas investigações metafísicas, e também não se incomoda ao ver o casamento ruir junto com a carreira, pois as convenções sociais, o comportamento hipócrita burguês, não oferecem o léxico nem a sintaxe adequada para o que ele gostaria de expressar, aquele “significado incomensurável” (HILST, 2018b, p. 69). Para tratar dessa experiência transcendente, parece-lhe ser preciso “[e]squecer os ‘consideremos’ ‘por conseguinte’ ‘suponhamos’ ‘daí que se deduz’ e tentar a incoerência de muitas palavras” (HILST, 2018b, p. 71), resultando num discurso que, embora empregue frequentemente a terminologia matemática, tende ao poético, como se observa pela recorrência de versos cortando e/ou costurando os parágrafos em prosa³⁴.

Antes de comentar as referências literárias propriamente, observemos ainda a passagem pelos campos da filosofia e da psicologia. Da mesma forma que a matemática procura descrever relações entre entes abstratos, a filosofia também se ocupa de construir sistemas a partir de conceitos, por conseguinte, têm em comum a busca por proposições universalmente válidas e certa inclinação para o racionalismo e o idealismo – claro que, sendo a filosofia um campo de longa tradição, surgem exceções, como a hermenêutica e o pragmatismo. A princípio, tanto a matemática quanto a filosofia poderiam oferecer repertório para enfrentar a grande questão metafísica que abre *MOC* (“Deus?”), no entanto, ambas falham, como sugerem as duas epígrafes da novela, uma de Copérnico, outra de Bataille. Esses dois pensadores, nas suas respectivas áreas, concluem que o conhecimento é muito restrito para o homem, cabendo-lhe apenas perguntas irrespondíveis. Eis a angústia da condição humana, como bem problematiza Kierkegaard, outro filósofo muito citado por Hilda: ter de escolher sem sequer conhecer as opções. Os protagonistas hilstianos, por sua vez, mesmo cientes dessa limitação, não se conformam, recusam-se a abraçar as promessas apaziguadoras das religiões ou do capitalismo e continuam perguntando. Há uma obsessão por lucidez a qualquer custo, mesmo que isso implique o isolamento, atitude recorrente também noutros textos, sendo um dos mais notórios *A obscena Senhora D*, em que a protagonista, repudiada pelos vizinhos e os repudiando, vive trancada em casa.

Compreender os padrões da mente, sobretudo os que causam sofrimento, é o objeto de estudo da psicologia, outra área pela qual Hilst tanto se interessava e que não poderia faltar nesse texto. Apesar de as menções serem breves, basicamente em torno da expressão “verme

³⁴ Essa estrutura anfíbia, para usar um adjetivo relacionado à imagem do “homem-sapo” presente nesta novela, será comentada mais adiante. Cf. verbete “Anfíbio”, na seção 1.6.2.

no cerne”³⁵, atribuída a William James, trata-se de uma concepção essencial para compreender a trajetória de Amós. Na tradução para o português de *The varieties of religious experience* (1902), publicada pela Editora Cultrix em 1991, essa expressão se perdeu na opção por “carcoma”, por isso resgatemos o original em inglês: “*a little cooling down of animal excitability and instinct, a little loss of animal toughness, a little irritable weakness and descent of the pain-threshold, will bring the worm at the core of all our usual springs of delight into full view, and turn us into melancholy metaphysicians.*” (JAMES, 2009, p. 108, grifo nosso). Nas conferências reunidas nesse livro, o filósofo americano identifica dois perfis de indivíduos com relação à experiência religiosa, os nascidos uma ou duas vezes. Os primeiros são naturalmente otimistas, enquanto os segundos são melancólicos devido à fixação na morte iminente – esse é o verme no cerne – que só superarão diante de uma experiência forte de conversão. Como exemplo do segundo grupo, James cita o conhecido caso de Liev Tolstói³⁶. Amós certamente não possui o primeiro perfil, mas teria experimentado a religiosidade depois, como ocorreu ao escritor russo?

Para James, a principal característica dessa experiência, que ele chama de “estado de convicção”, para evitar as armadilhas do termo “fé”, é a êxtase da felicidade, ou seja, “a perda de todas as preocupações, o sentido de que tudo está finalmente bem conosco, a paz, a harmonia, a *disposição de ser*, ainda que as condições exteriores permaneçam as mesmas.” (JAMES, 1991, p. 159, grifo no original). Ele menciona também estes atributos do convertido: a certeza da descoberta de mistérios da vida, embora muitas vezes inexprimíveis em palavras; a substituição da percepção do sofrimento por uma visão renovada e embelezada do mundo; a ocorrência eventual de automatismo, isto é, a dissociação entre o comportamento e a consciência, sendo o tipo mais frequente o fotismo, espécie de alucinação envolvendo imagens.

³⁵ Essa expressão tanto impressionava Hilst que, alguns anos depois, ela a retoma para intitular uma crônica publicada no *Correio Popular*. Cf. HILST, Hilda. O verme no cerne. In: _____. **Cascos & carícias & outras crônicas**. São Paulo: Globo, 2006, pp. 63-66. Tudo indica que ela não a encontrou diretamente em William James, já que o termo não foi traduzido dessa forma em *Variedades da experiência religiosa*. Além disso, “verme no cerne” aparece citado por Ernest Becker (1976, p. 33), inclusive em trecho grifado pela autora em seu exemplar d’*A negação da morte*.

³⁶ Lembremos que Tolstói é uma referência importante para Hilst, sobretudo a novela *A morte de Ivan Ilitch*, citada logo no início d’*A obscena Senhora D*: “queria te falar, te falar da morte de Ivan Ilitch, da solidão desse homem, desses nada do dia a dia que vão consumindo a melhor parte de nós, queria te falar do fardo quando envelhecemos, do desaparecimento, dessa coisa que não existe mas é crua, é viva, o Tempo.” (HILST, 2018b, p. 17). Há também duas menções a essa novela em *Cartas de um sedutor* (HILST, 2018b, p. 232 e p. 250), além de uma referência ao romance *Anna Kariênina* em *Contos d’escárnio – Textos grotescos* (HILST, 2018b, p. 156).

Assim como se observa em tantos relatos catalogados por James, o arrebatamento de Amós se dá no topo de uma colina³⁷, além disso, há o desvelar de um conhecimento antes inacessível e a presença expressiva de cores no relato, como se observa neste trecho:

Rompe-se a negra estrutura da pedra e te vês num molhado de luzes, um nítido inesperado. Um nítido inesperado foi o que sentiu e compreendeu no topo daquela pequena colina. Mas não viu formas nem linhas, não viu contornos nem luzes, foi invadido de cores, vida, um fulgor sem clarão, espesso, formoso, um sol-origem sem ser fogo. Foi invadido de um significado incomensurável. Podia dizer apenas isso. (HILST, 2018b, p. 69)

A partir de então, a face de Amós fica marcada por um sorriso indelével, porém esse não vem acompanhado daquilo que normalmente se associa a tal expressão, a alegria; pelo contrário, o matemático se angustia por se perceber desintegrado, incompatível consigo próprio e ainda distante de Deus, ansiando pela comunhão que nunca vem. “Devora-me, Senhor. Há um mais-menos em mim que só me assusta.” (HILST, 2018b, p. 73). Além disso, a linguagem vai atingindo seu limite e, após a mistura com outros idiomas, caminha para o mutismo. Embriagado, vagando pela cidade, Amós tenta descrever sua lucidez, que mais parece um tipo de alucinação, pois são tantas as variedades da loucura que até se duvida existir algo que não seja tocado por ela. Pascal tem uma frase nesse sentido, recuperada por Ernest Becker para tratar de como os humanos negam a própria finitude:

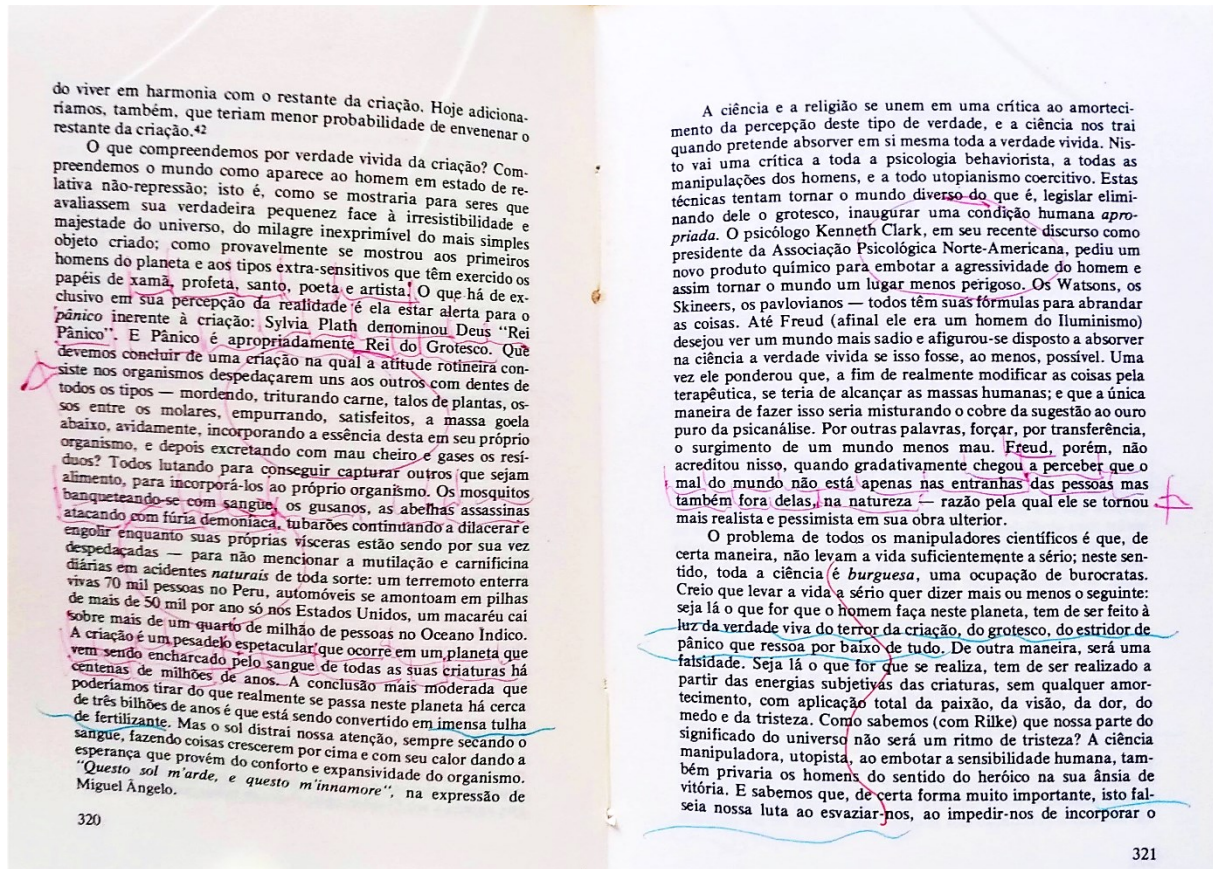
Creio que os que imaginam que uma apreensão total da situação do homem o deixaria insano estão certos, absolutamente certos. Bebês nascem ocasionalmente *com guelras e rabos*, mas isto não é divulgado – ao contrário, é abafado. Quem quer enfrentar face a face as criaturas que somos, lutando e esforçando-se para respirar em um universo que escapa ao nosso conhecimento? Penso que tais fatos esclarecem o significado da arrepiante reflexão de Pascal: “*Os homens são tão necessariamente loucos que não ser louco seria uma outra forma de loucura.*” Necessariamente porque o dualismo existencial torna sua situação impossível, um dilema torturante. *Louco porque, segundo veremos, tudo o que o homem faz em seu mundo simbólico é procurar negar e superar sua sorte grotesca.* (BECKER, 1976, p. 46, grifos no exemplar da Sala da Memória)

O livro de Ernest Becker tanto impressionou Hilst que ela dedica ao autor praticamente todos os seus trabalhos publicados na década de 1980: as novelas *A obscena senhora D* e *Com meus olhos de cão*, além dos livros de poesia *Cantares de perda e de predileção*, *Poemas malditos*, *gozosos e devotos*, *Sobre a tua grande face* e *Amavisse*. No exemplar d’*A negação da morte* que se encontra na biblioteca da Casa do Sol, a costura das páginas simplesmente se

³⁷ A geografia elevada relaciona-se diretamente à ascense, uma vez que o esforço da subida é compensado, na chegada, por uma visão privilegiada. Lembremos as histórias de líderes religiosos que se retiram para meditar no topo de uma montanha (Moisés, Jesus, Maomé etc.), buscando ali tranquilidade, clareza e proximidade com Deus.

desfez, indicando a frequência de seu manuseio. Ademais, entre os vários títulos que tive a oportunidade de folhear, esse era de longe o mais riscado, com grifos em quase todas as páginas, e exibia uma profusão de cores de caneta que pode ser um indicativo do retorno a essa leitura em diversas ocasiões, como se observa na digitalização abaixo:

Figura 3 – Grifos de Hilda Hilst no livro *Negação da morte, de Ernest Becker*



Fonte: Instituto Hilda Hilst, Sala da Memória (2019).

A influência dessa leitura sobre a novela que estamos analisando é evidente, por exemplo no trecho em que o narrador lista as diversas formas de loucura: a busca e a consequente ilusão do conhecimento; a recusa de compreender; o caos decorrente da paixão; a tentativa de controle por meio do trabalho; e, por fim, a loucura de se perceber solitário num mundo cruel. Esses comportamentos são todos observáveis ao longo da narrativa, seja no protagonista, seja em personagens secundários, não há quem escape à loucura, como já disse Pascal — impossível não lembrar ainda *O Alienista* (1882), de Machado de Assis. Contudo, Amós, como a maioria das pessoas, está em negação e se pergunta se é possível aniquilar tudo isso e sobreviver, questão que discutiremos mais adiante.

Gostaria, antes, de assinalar um traço formal interessante dessa novela que está presente também noutros textos de Hilst, a oscilação de perspectivas. São tantas as vozes que atravessam o relato que, a certa altura, o leitor fica em dúvida se se trata de um narrador em primeira ou terceira pessoa. A predominância do foco narrativo divide-se entre o fluxo de consciência de Amós e uma voz impessoal, que o narra à distância, além da presença pontual de falas alheias, sem a separação de travessão ou aspas. Entendemos que essa confusão ocorra, porque o professor, percebendo-se partido em vários eus, luta consigo mesmo, de modo que quem narra talvez seja o tempo todo o próprio Amós, multiplicado nesses eus-outros que veem a si mesmos de fora. Na impossibilidade de travar o corpo a corpo com Deus como fizera Jacó, algum desses fragmentos do sujeito esfacelado assumiria o papel desse Outro eternamente ausente, tornando-se o tão desejado tu para compor um diálogo e atingir uma comunhão³⁸. Em suma, Amós, porque se desdobrou em vários, torna-se capaz de se ver de fora, como num estado dissociativo.

Em uma entrevista publicada em 1981 pela revista Pirâmide, da USP, Hilda menciona o comportamento dissociado e se mostra interessada em aprofundar a discussão sobre o assunto, mas infelizmente os entrevistadores preferiram mudar de tópico na pergunta seguinte. Ficamos, então, apenas com aquilo que a entrevistada dissera por iniciativa própria:

(...) eu me coloco numa postura absolutamente livre, solta, para despertar em mim alguma coisa que eu ainda não sei, não é... eu jamais seria capaz de me desligar deste tipo de comportamento que, de repente, *os analistas, os médicos podem até considerar um comportamento dissociado*, entende? Aliás, isso é até um assunto que eu gostaria de discutir uma hora com vocês, entende? Sobre o *conceito de dissociação que normalmente existe, não é? E as vantagens que de repente podem surgir de uma pretensa dissociação, por uma descoberta vital dentro de você*. (DINIZ, 2013, p. 77, grifos nossos)

Essa é uma pista importante para compreender os personagens hilstianos, atores que incorporam diversas *personae*, bem como a estrutura do narrar, repleta de interferências de vozes invasoras, só que passou despercebida na ocasião pelos entrevistadores. Do ponto de vista da medicina psiquiátrica, os transtornos dissociativos definem-se pela “perturbação e/ou descontinuidade da integração normal de consciência, memória, identidade, emoção, percepção, representação corporal, controle motor e comportamento.” (AMERICAN

³⁸ O tema da busca pela comunhão com Deus está presente desde as primeiras obras ficcionais de Hilst, como se nota em “Floema” (*FF*). Curioso que a autora conecta seus textos não só pelas grandes questões, mas também na repetição de personagens e imagens. Por exemplo, as abóboras, tantas vezes mencionadas por Koyo e Haydum nessa novela, aparecem já na abertura de *MOC*: “Então atirou-se à terra coalhada de abóboras, colou-se a uma toda torta, cilindro e cabeça ocre” (HILST, 2018b, p. 65). A intratextualidade fica ainda mais evidente pela menção em *MOC* aos personagens Osmo (*FF*), além de Isaiah e Kadek (*PDG*), obras publicadas na década anterior.

PSYCHIATRIC ASSOCIATION, 2014, p. 291)³⁹. Em outras palavras, trata-se de um estado passageiro em que aquilo que se reconhece como o conjunto habitual de características de um indivíduo se altera, como se ele se tornasse outro(s). Entre as manifestações relatadas – lembrando que o DSM é constantemente revisto, portanto, há modificações de uma versão para a outra –, constam: o transtorno dissociativo de identidade, antes chamado de “múltipla personalidade”; a amnésia dissociativa, que engloba a fuga dissociativa, na qual alguém se estabelece noutra lugar adotando uma nova identidade sem ter qualquer memória da antiga; o transtorno de despersonalização/desrealização, caracterizado pela sensação de se ver de fora. O próprio DSM-V menciona a semelhança do transtorno dissociativo de identidade com a possessão observada em contextos religiosos, mas não aprofunda a distinção, apenas aponta que, no quadro patológico, a alteração não é desejada, ocorre fora de rituais religiosos e causa sofrimento mental.

No trecho da entrevista citado acima, Hilst problematiza tal definição clínica, provavelmente porque esta adota uma noção de normalidade que implica a unidade e a imutabilidade da personalidade, o que, após a fundação da psicanálise, é uma concepção muito simplista de sujeito. Ademais, o desejo da psiquiatria por rotular os comportamentos humanos e estigmatizar alguns (ou muitos) deles como doenças é, no mínimo, uma atitude autoritária, um projeto de controle dos corpos, segundo a crítica feita por Michel Foucault em suas pesquisas sobre o discurso e as instituições modernas. Hilst, por sua vez, defende a liberdade para sair de si, alterar-se, o que lhe propiciava experimentar o desconhecido.

Essa perspectiva condiz com sua busca incessante por conhecimento nos mais diversos campos e por variados métodos, sem preconceito, encarando os relatos sobrenaturais com a mesma seriedade das pesquisas científicas, como bem ilustra o período em que se dedicou a gravar interferências radiofônicas. Essa abertura para o que está além de si é mais comumente observável em rituais religiosos, mas também pode ocorrer por meio da imaginação e da empatia, grandes auxiliares do artista. Entretanto, em muitos contextos, como no acadêmico, investigações mais intuitivas e performáticas são encaradas de forma pejorativa, como loucura, um rótulo que foi, muitas vezes, atribuído a Hilda, bem como ocorre com seus protagonistas.

³⁹ Na época em que Hilda Hilst deu essa declaração, estava em vigor a terceira edição do DSM, que já incluía os transtornos dissociativos, mas descritos de modo mais sucinto: “*The essential feature is a sudden, temporary alteration in the normally integrative functions of consciousness, identity, or motor behavior.*” (AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, 1980, p. 253).

Amós, tal qual sua criadora, leva muito a sério sua busca existencial, ainda que, contraditoriamente, exiba no rosto um permanente esgar⁴⁰. Por mais que a conduta da maioria seja guiada pela busca de satisfação pessoal, o gozo, o fato de ele estampar um sorriso constante no rosto provoca estranheza e até despeito nos demais. Apenas o colega Isaiah parece compreendê-lo, pois, tendo chegado à conclusão de que nada existe, não espera coisa alguma dos outros e permite-se viver como bem entender, até mesmo coabitar com uma porca. Em resumo, os dois professores recusam-se a lidar com a angústia existencial como a massa, a qual chafurda na embriaguez e no sexo, manifestações de um consumismo exacerbado. Ao rejeitar esse meio mais fácil de aplacar a dor, resta ao protagonista apenas o ostracismo, e é o que faz – a novela termina com a notícia de seu desaparecimento.

Falta comentar, por fim, as referências literárias. Observemos primeiro as explícitas, Buson, Canetti e Sagan. A diferença gritante entre os elementos desse grupo condiz com a heterogeneidade da retórica hilstiana, que pode ir do sagrado ao pornográfico numa mesma frase, mas também reforça sua concepção de literatura, que ela desenvolve melhor em textos como “Fluxo” (*FF*) e *O caderno rosa de Lori Lamby*. Referimo-nos ao mencionado grupo de personagens escritores que resistem à indústria do entretenimento. Hilda identificava-se assim, dado que alegava produzir uma obra densa e, nas suas palavras, “deslumbrante”, porém sem grande público. Em entrevistas, atribuía esse fracasso ao mercado editorial, que prioriza, segundo ela, uma “subliteratura”⁴¹.

Françoise Sagan representa a categoria dos *best-sellers*, autores que monopolizam os holofotes e recebem os melhores pagamentos enquanto outras vozes interessantes ficam à míngua. Quem a lê é Amanda, uma mulher inteligente, porém vulgar. Parece haver aí um toque de duplo sarcasmo, tanto na caracterização da personagem, bastante mundana, quanto no tipo de literatura que agrada à maioria, isto é, aquela que diverte sem tocar em questões incômodas, seguindo o princípio do “distraídos venceremos”, para usar a expressão de Paulo Leminski.

Já Elias Canetti, embora vencedor de um prêmio Nobel de Literatura, poderia constar noutro grupo mais amplo ao qual seria lícito incluir também William James e Ernest Becker: o

⁴⁰ Quem assistiu ao filme *Joker* (2019), dirigido por Todd Phillips, reconhecerá semelhanças entre os protagonistas, que, aos olhos da opinião pública, agem insanamente ao tentar encontrar um espaço de livre expressão em meio a uma sociedade engessada. “A loucura do aprofundar-se depois olhar à volta e ver o mundo mergulhado em matança e vaidade, estar absolutamente sozinho no mais profundo.” (HILST, 2018b, p. 90). Proponho essa aproximação para ilustrar como é possível estabelecer diálogos produtivos entre a cultura popular de nosso tempo a obra de Hilst, a despeito de essa ter recebido o rótulo de “hermética”.

⁴¹ Hilda usou abertamente esse termo em entrevista de 1991 (DINIZ, 2013, p. 145), ao comentar o lançamento de um livro de Bruna Lombardi pela Companhia das Letras. Sem desmerecer essa atriz especificamente, o que ela critica é o tratamento diferenciado que as editoras dão a escritores que vendem muito em detrimento de outros que têm qualidade reconhecida apenas em círculos restritos de especialistas, sem que esse prestígio se converta em contratos editoriais vantajosos.

das Ciências Humanas. No entanto, optamos por deixá-lo aqui por ilustrar um entendimento amplo de literatura que nos interessa, o qual inclui também a produção ensaística. Além disso, ele representa um segmento da produção literária mais atento às questões sociais, aspecto que os textos de Hilst, por mais que tendam a discussões metafísicas, também exibem. Basta observar como, nessa novela, a crítica à sociedade de consumo se apresenta reiteradamente.

O terceiro nome citado, Buson, sendo o mais amplamente aproveitado na estrutura da narrativa, merece um comentário mais detido. Esse artista japonês atuou tanto na poesia quanto na pintura, compondo, ao lado de Bashô e Issa, a tríade mais famosa de poetas do Período Edo. Entre os mais de dois mil haicais que ele produziu, Hilst cita em *MOC* este traduzido por sua amiga Olga Savary: “Olhai a boca de Emma O! Parece que vai cuspir/ Uma peônia!” (SAVARY, 1980, p. 90).

Segundo o verbete da Encyclopædia Britannica, Emma-ō é o senhor do inferno na mitologia budista, encarregado de julgar a alma dos homens. Na iconografia sobre esse personagem, ele aparece caracterizado com vestes chinesas, segura uma maça e ostenta uma expressão feroz, geralmente com os olhos arregalados e a boca aberta, exibindo os dentes. Sua relação com a morte é de evidente interesse para Hilst, assim como o dualismo da imagem construída por Buson, que vê beleza na boca terrível do deus, comparando seus dentes implacáveis às pétalas delicadas de uma peônia, flor considerada nobre na cultura chinesa. Essa transformação parece similar à conversão descrita por James, quando o pavor da finitude cede lugar à contemplação de um mundo renovado e belo.

A forma sintética do haikai contribui para essa percepção reveladora, pois convida o leitor a observar aquelas poucas palavras e imagens com mais atenção e, no gesto de deter-se, descobrir um novo ângulo além do apresentado inicialmente. Esse gênero poético, composto por dezessete sílabas distribuídas em três versos, fundamenta-se no “preceito budista de que tudo neste mundo é transitório e que o importante é saber-mos feitos de mudanças contínuas como a natureza e as estações” (COELHO, 2009). No haikai citado, a flor remete à primavera, estação que sucede justamente à mais fria e mórbida, o inverno. O ponto de virada do poema é a descoberta de que, assim como a morte ceifa a vida, também a vida brota da morte, um olhar alentador do princípio budista da impermanência.

Difícil falar em haikai e não remeter à célebre análise de Octavio Paz sobre a obra de Bashô, que ressalta nesse gênero poético a crítica da linguagem. Por se tratar de um raciocínio que se aplica também ao poema que vimos comentando, citemos mais longamente o comentário do crítico mexicano:

A linguagem tende a dar sentido a tudo o que dizemos e uma das missões do poeta é fazer a crítica do sentido. Se dizemos que a vida é curta como o relâmpago, não só repetimos um lugar-comum como atentamos contra a originalidade da vida, contra aquilo que efetivamente a faz única. A verdade original da vida é sua vivacidade e esta vivacidade é consequência de ser mortal, finita: a vida está tecida de morte. Mas ao dizê-lo convertemos em dois conceitos, vida e morte, a vivaz e fúnebre unidade vida-morte. Há uma linguagem que diga, sem dizê-lo, essa unidade? Sim, o haiku: uma palavra que é a crítica da realidade, uma linguagem que é a burla oblíqua da significação. O haiku de Bashô nos abre a porta de satori: o sentido e a falta de sentido, vida e morte, coexistem. Não é tanto a anulação dos contrários nem sua fusão como uma suspensão do ânimo. Instante da exclamação ou do sorriso: a poesia já não se distingue da vida, a realidade reabsorve a significação. A vida não é nem longa nem curta, mas é como o relâmpago de Bashô. Esse relâmpago não nos avisa de nossa mortalidade; a própria intensidade de sua luz, semelhante à intensidade verbal do poema, nos diz que o homem não é unicamente escravo do tempo e da morte mas que, dentro de si, leva outro tempo. E a visão instantânea desse outro tempo chama-se poesia: crítica da linguagem e da realidade, crítica do tempo. A subversão do sentido produz uma reversão do tempo: o instante do haiku é incomensurável. (PAZ, 2015, pp. 166-167)

É possível que Hilda conhecesse esse ensaio, pois ele foi reproduzido na antologia de poemas japoneses organizada por Olga Savary, mesmo livro em que se encontra o haicai sobre Emma-ô, só não conseguimos afirmar com certeza, pois esse título não consta na Sala da Memória. Na análise citada acima, destaca-se o papel atribuído à poesia de superar a tendência conceitual da linguagem: em vez de produzir abstrações e imobilizar os sentidos (gerar clichês), as palavras do haicai se reintegram à vida, num entendimento momentâneo que não é racional, mas uma espécie de epifania ou iluminação, para usar terminologias cristã e budista respectivamente. Octavio Paz também sublinha um entendimento de tempo na poesia que favorece o homem, já que o haicai funda um tempo próprio, no qual, durante três versos, tão ligeiros e devastadores quanto um raio, suspende-se a mortalidade, bem como a imortalidade. Dá-se a iluminação, em seu sentido múltiplo: enxergar a luz que emana do mundo (ver), ter um entendimento racional do fenômeno (esclarecer), libertar-se da ilusão de diferenciação promovida pelo nascimento (iluminar-se, atingir o *satori*).

O tempo é uma das grandes questões da obra hilstiana, sobretudo o envelhecer⁴². Esse *topos* aparece explícito já no primeiro poema que abre *MOC*, do qual cito os versos finais: “Descubro-me rei/ Lantejoulado de treva/ As facas golpeando/ Tempo e sensatez. (HILST, 2018b, p. 65). Aqui o tempo e a sensatez, ambos pilares do pensamento ocidental iluminista – a crença de que, pela racionalidade, progride-se –, aparecem como inimigos. Do mesmo modo, a narrativa se encerra com um esquema gráfico que exhibe o sinal de infinito (∞), sugerindo uma vitória sobre o tempo. Esse adversário, combatido desde os versos iniciais, é superado por meio

⁴² Cf. verbete “Tempo” na seção 1.6.2.

do esvaziamento dos sentidos, processo indicado na repetição do neologismo “dessignificando” ao longo da novela e explicitado, por fim, no sinal matemático de conjunto vazio (\emptyset).

Não fosse pela obsessão acerca da figura de Deus e pelo apego às questões metafísicas, o desfecho de Amós poderia ser identificado como o *satori* budista, mas não é o caso. A obra de Hilst não faz apologia⁴³ a qualquer instituição religiosa, mas, como aponta o estudo de Cláudio Willer (2010), parece apresentar inclinação gnóstica. O gnosticismo, apesar de referido no singular, engloba muitos grupos. Em vez de um texto fundador, apresenta uma porção de discursos que divergem entre si, além de ser praticado de forma variada por pequenas comunidades dispersas. Marcado pelo sincretismo, combina elementos do platonismo, do hermetismo, do judaísmo, do cristianismo, do maniqueísmo, do taoísmo etc. *Grosso modo*, essa doutrina descreve o mundo material como obra defeituosa de um deus menor, o demiurgo, e propõe a busca de um conhecimento total como o caminho para a salvação. Essa é sua principal diferença em relação ao cristianismo, que exalta a fé, isto é, a crença naquilo cuja existência não se pode provar. Por outro lado, a gnose também se diferencia do pensamento científico por não valorizar o saber empírico, já que considera o mundo físico degradado (*vazio*, *kenoma*) e não se ocupa dele, optando por experiências místicas a fim de promover a reintegração à perfeição do deus maior, inominável (plenitude, *pleroma*).

Willer observa na literatura hilstiana a presença de um dualismo influenciado pela perspectiva gnóstica, empregado não apenas enquanto tema, mas também como organizador estrutural da obra: “poesia e prosa correspondem a polos da contração e expansão, elipse e hipérbole, e também ao sublime e ao abjeto, luz e sombra, alto e baixo, *pleroma* e *kenoma*.” (WILLER, 2010, p. 428). Contudo, a experiência mística dos personagens hilstianos é caracterizada pelo crítico como um gnosticismo “às avessas”, pois se nota um apego maior à pergunta/busca do que à resposta/salvação. Em mais de um texto, inclusive neste que estamos analisando mais de perto, expressa-se o desejo por dormir em vez de “despertar para o conhecimento” (WILLER, 2010, p. 429). Isso acontece na cena do condenado a caminho da forca, espécie de narrativa dentro da narrativa⁴⁴ que nos servirá de ponto de partida para comentar em breve algumas das referências literárias implícitas em *MOC*.

No gnosticismo, um recurso utilizado para se atingir a unidade anterior ao dualismo é a glossolalia. Essa fala, normalmente proferida durante o êxtase, não se identifica com nenhum

⁴³ Pelo contrário, não se omite de representá-las ironicamente, como as freiras nada santas na peça *A empresa* (1967) e os monges igualmente decaídos na novela “Lázaro” (*FF*), para citar apenas dois exemplos.

⁴⁴ Narrativas em palimpsesto são outro recurso estrutural que a autora usa em abundância, sendo observável sobretudo nos romances *O caderno rosa de Lori Lamby* e *Cartas de um sedutor*, em que os protagonistas são escritores que reproduzem tanto textos seus quanto outros de autoria alheia.

idioma, apenas repete sons sem organizá-los em unidades morfológicas ou estruturas sintáticas. Acredita-se que o nome do deus desconhecido, o verdadeiro, revela-se nessas combinações fonéticas imprevisíveis e irrepetíveis. Willer destaca a coerência entre a prática da glossolalia e o gnosticismo, dado que “o conhecimento total, intransitivo, só pode ser expressado por meio da linguagem intransitiva” (WILLER, 2010, p. 53). São exemplos de glossolalia: o episódio em que os apóstolos de Cristo falam em línguas; o momento dos rituais xamânicos quando espíritos se manifestam; e até, na literatura moderna, as últimas obras de Antonin Artaud.

MOC também poderia integrar essa heterogênea galeria, devido aos dois registros abrindo e fechando a novela que apresentam uma escrita irreconhecível. Ali se identificam uns poucos caracteres de idiomas distintos, mas não há uma coerência global. Talvez expressem o contato de Amós com o deus oculto, além de sua experiência corpórea, por isso tais trechos se posicionam fora dos limites da narrativa. Ao lado dessa escrita indecifrável, desenhos completam a composição. Isso lembra os haicais ilustrados de Buson, até pela escrita vertical, ou talvez remeta a uma forma de expressão primitiva, já que estamos nos referindo à investigação pela origem ou, nas palavras de Octavio Paz, à “busca de uma linguagem anterior a todas as linguagens e que reestabeleça a unidade do espírito” (PAZ, 1991, p. 17).

Com relação ao tempo, o gnosticismo se difere tanto da visão pagã de circularidade quanto da judaico-cristã de linearidade, oferecendo uma terceira via, a da negação do tempo, uma vez que esse se associa ao mundo material e, portanto, é tão degradado quanto ele. “Para o gnóstico, os dois mundos, este temporal e material, e aquele outro, eterno, não têm conexão.” (WILLER, 2010, p. 150). Assim, o tempo também é um tipo de ilusão a ser superada para se atingir a comunhão com o divino, que, sendo eterno, não se submete à temporalidade.

Já próximo ao desfecho de *MOC*, aparece uma sequência de cenas passadas em lugares diversos, separadas apenas por poemas e sem relação temporal explícita entre elas, passando a impressão de serem realidades paralelas ou alucinações. Numa, Amanda conversa com uma amiga sobre as obsessões de Amós, que está trancado no banheiro e se observa ao espelho⁴⁵. Noutra, o matemático menciona estar no sítio da mãe, onde se estabelecera sob um caramanchão de chuchus em companhia da cadela Ronquinha (um aparente duplo da porca hilde). Por fim,

⁴⁵ Há uma intertextualidade provável com Lewis Carroll, apesar de não haver a explicitação de seu nome. A referência ao espelho atua como divisor de mundos na expressão “do outro lado do espelho”, repetida e destacada no início de dois parágrafos para fazer a transição de espaços (HILST, 2018b, p. 94; p. 98). Ademais, Carroll, assim como Amós, expressava problemas matemáticos por meio da literatura, além de ter destacado os aspectos *non-sense* da realidade nas narrativas protagonizadas por Alice. Por fim, talvez deixando-nos levar por uma superinterpretação, percebemos uma releitura do Coelho Branco no poema de *MOC* em que um andarilho com uma equação escrita nas costas escapa ao eu-lírico: “Tentei segui-lo./ Entrou num morro de moitas./ Entrei./ Túnel vazio/ Dando pro todo que caminhei.” (HILST, 2018b, pp. 74-75).

vem a cena mais longa do condenado. Este, acompanhado de três guardas, caminha para a forca e solicita, como último desejo, tirar um cochilo. No trajeto, porém, dá-se uma tempestade que, numa descrição *non-sense*, bem ao estilo de Lewis Carroll, livra-o das sentinelas. O condenado, após cessar o temporal, mesmo sem ter vigias que o obriguem a isso, retoma sua caminhada em direção à forca.

Amós não se entrega à morte por coragem ou senso de justiça, mas por desilusão de haver um destino melhor para si após ter descoberto que “o universo é obra do Mal e o homem seu discípulo” (HILST, 2018b, p. 98). Portanto, respondendo àquela questão que deixamos aberta sobre a possibilidade de conversão de Amós, esse é um “não” à possibilidade de segundo nascimento, um “não” ao mundo. O último poema da novela faz uma espécie de releitura do haicai de Buson às avessas, em que não há o vislumbre iluminador da beleza, mas a denúncia de sua ilusão, num gesto de abandono da esperança: “As armadilhas: Como se um morto/ Acreditasse o girassol da vida/ A crescer sobre o peito.” (HILST, 2018b, p. 100). Há ainda duas cenas em que Amós se encontra em locais distintos antes da notícia de seu desaparecimento, primeiro em sala de aula, mas numa esfera separada dos demais, vendo o mundo desintegrar-se em formas geométricas, e diante do mar, assumindo a perspectiva de um cão.

Não obstante o nome de Kafka não seja citado nenhuma vez na novela – no máximo, há a semelhança da inicial “K” do sobrenome de Amós, que o aproxima dos protagonistas de *O processo* e *O castelo* –, tal visão pessimista de Justiça e de Bem ressoa fortemente com a obra do autor tcheco. Além disso, poderíamos destacar em comum entre os dois universos literários também elementos mais pontuais. A começar pela figura dos guardas burlescos, que revelam o ridículo da encenação de justiça: o que existe são apenas arbitrariedades dos que estão na posição de poder. Outro ponto importante é o olhar atento a criaturas normalmente vistas como insignificantes, como formigas, aranhas, abelhas, sapos, porcos, cães, e a grande identificação com elas a ponto de o próprio protagonista transmutar-se em animal⁴⁶.

Lembremos que, no desfecho d’*O processo*, Josef K, ao morrer executado a facada, exclama enquanto a vista vai se apagando: “Como um cão” (KAFKA, 2005, p. 228). Esse romance parece ser uma influência direta para a escolha do título *Com meus olhos de cão*⁴⁷ e até para a seleção de *topoi* importantes para seu desenvolvimento, como a faca e o muro. Existem

⁴⁶ Esse tipo de metamorfose já havia sido empregado de modo mais destacado no primeiro livro de Hilst, na novela “O unicórnio” (FF).

⁴⁷ Em entrevista publicada no *Estado de São Paulo* em 1986, Hilda Hilst oferece uma explicação para o título: “Por isso minha última novela chama-se *Com meus olhos de cão*, porque no fundo, por mais que você leia, estude, pense, crie e tenha lucidez, você olha o mundo com os olhos de um cão, com o mesmo olhar assim apalermado, meio aguado, como os animais te olham.” (DINIZ, 2013, p. 91).

duas edições d’*O processo* na biblioteca de Hilst, uma em espanhol de 1939, da editora argentina Losada, e outra em português de 1979, da Coleção da Abril Cultural. A escritora não escondia sua admiração por Kafka, que a impressionava sobretudo enquanto personalidade⁴⁸ e com quem ela tentou contato *post mortem* em suas experiências radiofônicas na década de 1970, conforme as gravações resgatadas por Gabriela Greeb para a realização do documentário *Hilda Hilst pede contato*: “Eu queria falar com Franz Kafka, com Pär Lagerkvist, com Camus, com Níkos Kazantzákis, quem mais? Com esses amadíssimos assim, mais amados.” (GREEB, 2018, p. 34).

Além de alguns textos ficcionais da autoria dele, constam na biblioteca de Hilst *Conversas com Kafka* (1951), um relato biográfico assinado por Gustav Janouch, que conviveu com o escritor no período final de sua vida, e dois livros de análise panorâmica: *Interpretação de Kafka* (1968), de Ruy Alves Jorge, e *Franz Kafka: vida heroica de um anti-herói* (1974), de Danillo Nunes. Todos esses exemplares contêm marcas de leitura. Esse último, em especial, apresenta diversos aspectos da biografia de Kafka que parecem ter sido aproveitados na construção do personagem Amós. Por exemplo: a introspecção constante; a relação conflituosa com o pai, que não admitia um filho sensível; a condição permanente de intruso, “alguém que, não sendo agasalhado nem expulso, era apenas tolerado” (NUNES, 1974, p. 50); a obsessiva busca por Deus, visto como grandeza e ausência; a aversão pela sexualidade marital, simbolizada pelo nojo sentido diante do leito conjugal e das camisolas de dormir dos pais⁴⁹; e a identificação do sofrer com a atitude reflexiva: “o ‘mal’ está em ‘despertarmos’ num certo momento para a realidade absurda que nos cerca, e ainda para a nossa própria condição humana.” (NUNES, 1974, p. 389).

Nunes afirma que Kafka se consolava ao pensar na possibilidade da morte, sem desejar propriamente o suicídio. Numa de suas últimas cartas a Milena, cuja data é impossível de precisar, já que essas correspondências não possuem cabeçalho, escreve:

⁴⁸ Em 1981, em entrevista para a revista *Pirâmide*, Hilda declara: “[...] um homem que me impressionou sempre, a vida toda, foi Kafka. Mas a vida dele, ele como pessoa, os diários dele, tudo o que ele colocou naqueles diários. Agora, a obra dele, eu posso ler e tudo, mas não fico mentalmente excitada.” (DINIZ, 2013, pp. 79-80).

⁴⁹ Escreve Kafka a Felice em carta de 19 de outubro de 1916: “[...] *la vue du lit conjugal à la maison, des draps qui ont servi, des chemises de nuit soigneusement étalées, peut m'exaspérer jusqu'à la nausée, me retourner le dedans du corps, c'est comme si je n'étais pas définitivement né, comme si je sortais continuellement de cette vie étouffante pour venir au monde dans cette chambre étouffante, comme s'il me fallait sans cesse aller y chercher une confirmation de ma vie, comme si j'étais, sinon complètement, du moins en partie indissolublement lié à ces choses répugnantes, en tout cas elles collent à mes semelles, mes pieds qui veulent courir restent enfoncés dans la première bouillie informe.*” (KAFKA, 1989, p. 791). Em português: “a visão do leito conjugal na casa, os lençóis usados, os pijamas cuidadosamente espalhados, pode me exasperar a ponto de causar náusea, voltar-me para dentro do corpo, é como se eu não tivesse definitivamente nascido, como se eu sáisse continuamente desta vida sufocante para vir ao mundo neste quarto sufocante, como se eu tivesse que ir continuamente buscar confirmação da minha vida lá, como se eu fosse, se não completamente, pelo menos em parte indissolúvelmente ligado a essas coisas repugnantes, de qualquer forma, grudam nas solas dos meus pés, meus pés que querem correr permanecem presos no primeiro caldo sem forma.” (tradução nossa).

Você tem medo quando pensa na morte? Eu tenho apenas um pavor terrível de sofrer. Isso é um mau sinal. Querer a morte sem o sofrimento é um mau sinal. Caso contrário, eu posso ousar a morte. Fui enviado como a pomba da Bíblia, não encontrei nada de verde, entro de novo na Arca obscura.⁵⁰

A imagem bíblica da arca de Noé, assim subvertida, pinta de forma bastante expressiva o desalento do escritor tcheco, incapaz de encontrar um sinal de esperança neste mundo. Seu retorno à arca, onde os outros esperam dele notícias confortadoras, é o de um fracassado, que, sem nada a oferecer, vem se refugiar na escuridão indiferenciada da origem. Às vezes, o verde que se encontra é apenas o da platitude burguesa, expressa num pijama que combina com o mobiliário de Amós, ou numa experiência mística sobre o morro que impossibilita qualquer consolo posterior na vida mundana. Também sem respostas satisfatórias, o protagonista hilstiano retorna à casa da mãe, ou quase lá, pois troca o conforto da moradia pelo isolamento do lado de fora – espécie de Santo Antão cujo único seguidor é uma cadela. Já não adianta falar, então o matemático desenha e, por fim, libertando-se da forma humana e da linguagem, apenas olha sem saber o nome do que vê.

Ainda relacionando a textos religiosos, vale mencionar que Amós é o nome de um profeta do Antigo Testamento que teria vivido no século VIII a. C. e escrito o livro homônimo, aliás, uma das partes mais antigas da Bíblia, segundo informa Frederico Lourenço (2019) no ensaio introdutório da sua tradução dos livros proféticos. O livro de Amós relata as impiedades praticadas pelo povo judeu contra os mais fracos e a consequente ira divina. Cabe ao profeta anunciar as catástrofes que destruiriam Israel e preparar essa nação para se purificar a fim de se reerguer fortalecida na fé.

Na recente versão de Frederico Lourenço, o tradutor opta por sublinhar o teor poético do texto bíblico, revezando entre prosa e poesia e, assim, endossando a tese já apresentada por Robert Carroll (1983) de que esses narradores são antes poetas do que profetas. No entanto, estamos falando de uma poesia dura e irada, que não é bem recebida pelo povo, sobretudo pelos poderosos. Uma das principais metáforas dessas profecias anunciadas por Amós é a do prumo de Deus, que atesta a falta de retidão de um muro e o condena à demolição, dado que não é possível consertá-lo, senão reconstruindo-o a partir da base. A imagem do muro também é mencionada diversas vezes em *MOC*, principalmente nos poemas. Sua versão hilstiana, porém,

⁵⁰ Tradução nossa para: “*Tu as peur quand tu penses à la mort? Je n’ai qu’une effroyable peur de souffrir. C’est mauvais signe. Vouloir la mort sans la souffrance est mauvais signe. Autrement, je peux oser la mort. J’ai été envoyé comme la colombe de la Bible, je n’ai rien trouvé de vert, je rentre dans l’Arche obscure*” (KAFKA, 1989, p. 1094).

assemelha-se mais ao muro kafkiano do que ao bíblico, pois é percebido pelo protagonista antes como cativo e obstáculo ao conhecimento do que como edificação que representa a constância e a fidelidade de um povo.

Outra diferença é que o Amós hilstiano é um “profeta-poeta” rebelde. Ainda que tenha visto o que ninguém mais viu, a revelação no topo da colina, não sabe como dizê-lo nem tem a quem dizer, apenas vaga com um esgar ambíguo no rosto, mensageiro da própria destruição e/ou salvação, irrelevante para as demais pessoas. Para reforçar o viés fúnebre do protagonista, a autora ainda lhe atribui o sobrenome de Kéres, que na mitologia grega remete a demônios ou morte violenta. O termo em grego (Κήρες), geralmente usado no plural, é empregado por Homero na *Iliada* (canto 2, v. 302), traduzido por Frederico Lourenço como “divindades da morte”. Também aparece em obras de Hesíodo: na *Teogonia* (v. 217), traduzido por Christian Werner como “Perdições” e por Jaa Torrano como “Sortes”, e n’*O escudo* (v. 249), traduzido por Jaa Torrano como “Cisões” e por Glenn W. Most, para o inglês, como “Fates”. Ao manter a escrita próxima ao grego, Hilst explora também a sonoridade do termo em português, que coincide com a conjugação do verbo “querer” na segunda pessoa do singular no presente do indicativo, adicionando uma conotação relativa a desejo.

Outro nome que Hilst desencava da mitologia, mas desta vez romana, é o de Libitina, com quem Amós mantinha relações aos 20 anos, período em que frequentava o bordel de Maria Ancuda para estudar – hábito aparentemente disparatado, mas que endossa a observação feita no início da novela de que universidade, prostíbulo, estado e igreja se assemelham: são instituições que prometem algum tipo de elevação ou êxtase a quem delas se irmana, seja pelo conhecimento, pelo sexo, pelo poder ou pela fé. Libitina, para os romanos, era a deusa dos funerais. Curioso que, assim como se relata na novela uma confusão na nomeação da prostituta, também a divindade foi confundida com outra, a Venus Lubentia, relacionada à “luxuriante natureza” e aos “prazeres da vida”, segundo o verbete na *Encyclopedia Britannica*, daí o acréscimo de um viés relacionado à sensualidade.

A associação de sexo e morte tem uma longa tradição. Pode ser observada, por exemplo, na teoria freudiana acerca das pulsões de vida (Eros) e morte (Tânatos). Antes disso, aparece também como uma das tentações de Santo Antão descritas por Flaubert. No texto deste último, Luxúria e Morte se enlaçam numa só e juntas cantam:

- Apresso a dissolução da matéria!
- Facilito a dispersão dos germes!
- Destróis, para que eu renove!
- Crias, para que eu destrua!
- Ativa o meu poderio!

— Fecunda a minha podridão! (FLAUBERT, 2004, pp. 154-155)

Essa conjunção de uma figura repulsiva com outra atraente resulta numa criatura monstruosa, corpo de mulher com cabeça de caveira, coroada de flores e vestindo uma mortalha, semelhante a um verme dançante na descrição de Flaubert. Santo Antão, sem grande dificuldade, resiste a mais essa tentação, vitória que ele assim justifica: “Rejeito o prazer e me sinto eterno. Assim a morte não é mais do que uma ilusão, um véu, mascarando, de tempo em tempo, a continuidade da vida.” (FLAUBERT, 2004, p. 155). Na sequência, o eremita se indaga por que existe multiplicidade de formas dado que, segundo os dogmas católicos, a Substância é única. Esse questionamento, por ir ao encontro das indagações hilstianas, interessa-nos diretamente. O protagonista de Flaubert ainda especula: “Deve haver, em algum lugar, figuras primordiais, cujos corpos não são mais do que imagens. Se os pudéssemos ver, conheceríamos o laço entre a matéria e o pensamento, aquilo em que consiste o ser!” (FLAUBERT, 2004, p. 155). Tais imagens originárias remetem a um estado de coisas em que não haveria diferenciação entre corpo e espírito, a tão sonhada unidade. Esse é o mistério que sustenta tantas crenças, mas será ele acessível ao homem?

Assim, vamos nos aproximando da questão implícita na notação filosófica-matemática que encerra a novela na forma de duas equações. A primeira iguala o nome de Amós ao sinal de infinito, já mencionada ao tratarmos do tempo; na segunda, SGAR⁵¹ – sigla da expressão “Superfície de Gelo Ancorada ao Riso”, imagem que o narrador atribui a Deus – equivale à letra grega theta maiúscula (Θ) e também ao sinal de conjunto vazio (\emptyset). Para interpretar essas relações, precisamos partir de algumas observações matemáticas, já que o problema se apresenta nessa linguagem.

Tanto na matemática quanto na filosofia e na teologia, é frequente considerarem o infinito como equivalente a Deus. Tal aproximação pode ser observada no seguinte dado histórico destacado por Philip J. Davis e Reuben Hersh em *A experiência matemática*, livro que consta na biblioteca de Hilst contendo marcas de leitura:

Os filósofos gregos consideravam a matemática como uma ponte entre a teologia e o mundo perceptível, físico, e esta visão foi enfatizada e desenvolvida pelos neoplatônicos. Supunha-se que o quadrvium: aritmética, música, geometria, astronomia, já conhecido de Protágoras (faleceu em 411 a.C.) elevaria a mente, por meio da matemática, até a esfera celeste, onde os movimentos eternos eram a forma perceptível da alma no mundo. (DAVIS & HERSH, 1985, p. 82)

⁵¹ Apesar de óbvia e já bastante comentada pela crítica, vale registrar aqui a semelhança da sigla com a palavra “esgar”, um dos *topoi* mais destacados em *MOC*.

Assim, a matemática estabelece conexões das formas variadas e limitadas deste mundo com a dimensão eterna, o que, descrito nesses termos, não parece muito distinto do que se entende por experiência mística. Em suma, “[h]á um desejo matemático avassalador de transpor a distância entre finito e infinito. Desejamos completar o incompleto, alcançá-lo, aprisioná-lo, domesticá-lo.” (DAVIS & HERSH, 1985, p. 184). Os autores ilustram essa intenção humana com a seguinte equação: $\frac{1}{2} + \frac{1}{4} + \frac{1}{8} + \frac{1}{16} + \dots = 1$. Temos, de um lado, o infinito e, de outro o finito, ambos representados nessa expressão matemática como equivalentes. Quando Hilda iguala Amós a “ ∞ ”, ela está realizando uma operação semelhante, a transposição do que é limitado ao ilimitado.

Ao realizar essa passagem, o personagem não pode mais ser apenas Amós, pois se torna potência pura, daí seu desaparecimento enquanto homem historicamente definido, o matemático de 48 anos. A partir desse raciocínio, compreendemos por que o tempo na narrativa se afasta cada vez mais de uma representação sequencial, ainda que jamais tenha sido cronologicamente linear, organizando-se como uma simultaneidade e esboçando vários mundos possíveis. Parece-nos que Amós teria adentrado a eternidade, em que não há antes ou depois, apenas a suspensão do tempo. Reforça essa impressão de presente perpétuo a predominância, nos últimos parágrafos narrados em primeira pessoa, de verbos no presente do indicativo. Já o último parágrafo, retomando a perspectiva de um narrador em terceira pessoa, volta a apresentar verbos no pretérito e faz um relato linear dos acontecimentos ao descrever as ações da mãe de Amós e de sua cachorra, afinal, essas continuam num plano finito.

Para ficar ainda mais clara a descrição desse outro plano para o qual Amós se transfere, a eternidade, gostaríamos de propor um pequeno exercício. Com o dedo, percorramos o sinal de infinito. Se fizermos isso por algum tempo, veremos que o dedo sobe e desce, vai para a direita e para a esquerda, sua trajetória se expande e se retrai, sempre indo e nunca encontrando o final, sempre retornando e nunca atingindo a origem. Essa experiência é interessante para lembrarmos que o infinito é paradoxal, remete não só a enormidades e totalidades, mas também a insignificâncias, aquilo tão infinitamente diminuto que chega ao nada. Portanto, ele é potencialmente tudo, o ser e o não-ser. Compreendemos, então, por que os gnósticos descrevem o deus inominável por meio de oximoros.

É dessa magnitude a revelação de Amós no topo da colina, uma experiência tão arrebatadora que o leva a se trancar no banheiro e a dizer coisas que a esposa julga absurdas, como o súbito interesse por aranhas. Amanda relata a uma amiga esse comportamento excêntrico, que ela só tolera por acreditar que o outro esteja “na hora da loucura, na hora da

morte” (HILST, 2018b, p. 91). A leitora de Françoise Sagan, porém, não se dá conta de que o aparente delírio do companheiro reproduz a mesma elucubração expressa em *Crime e Castigo* pelo personagem Svidrigáilov. Este diz ao protagonista Raskolnikóv:

— A eternidade sempre nos parece uma ideia que não se pode entender, algo enorme, enorme! Mas por que forçosamente enorme? E de repente, em vez de tudo isso, imagine só, lá existe um único quarto, alguma coisa assim como o quarto de banhos da aldeia, enegrecido pela fuligem, com aranhas espalhadas por todos os cantos, e toda a eternidade se resume a isso. Sabe, às vezes me parece que vejo coisas desse tipo. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 300)

A eternidade atingida por Amós é a do êxtase religioso, mas é também a da clausura num banheiro repleto de aranhas. Já que o infinito abrange potencialmente tudo, seria inútil projetar aquilo que, devido a nossas crenças particulares, consideramos de maior valor, portanto, ambas são expressões possíveis. Vamos observando, assim, intertextualidades menos evidentes. Dostoiévski é um autor fundamental para a formação intelectual de Hilst, lido na juventude e considerado por ela o “mais autêntico e complexo” (FOLGUEIRA & DESTRI, 2018, p. 46) entre os escritores russos que conheceu. Só de *Crime e castigo*, há em sua biblioteca três exemplares, de diversas edições – José Olympio, 1952-1953; Abril Cultural, 1982; Ediouro, 1998 –, sendo que a mais antiga delas contém marcações de leitura.

Agora, independente da concepção de eternidade considerada, seria mais esperado que o sinal de infinito fosse igualado a Deus, como se faz tradicionalmente, e não ao homem. Sempre heterodoxa, Hilst causa estranheza ao optar por atribuir à divindade o sinal de vazio da Teoria de Conjuntos⁵², o que parece, a princípio, mero rebaixamento daquele deus descrito como ébrio e imperfeito. Atentemos que, além de “ \emptyset ”, há um “ Θ ”, letra que inicia a palavra grega θεός, “*théos*” (deus). O theta também é uma das letras que o narrador de Boécio vê estampadas no vestido da Filosofia quando esta aparece no cárcere para consolá-lo, abaixo de um “ π ” (pi), iniciais que remeteriam à teoria e à práxis, as divisões do saber filosófico segundo Aristóteles. Existe, porém, uma interpretação alternativa para esse theta, relacionando-o à marca feita em prisioneiros condenados à morte no império bizantino. Explica Henry Chadwick (1980, p. 175): “De acordo com uma curiosa evidência carolíngia, um prisioneiro para o qual a sentença de morte havia sido proferida estava vestido com o traje regulamentar da prisão

⁵² Curioso que um dos fundadores desse ramo da matemática, Georg Cantor, conciliando sua fé luterana com a teoria dos conjuntos transfinitos na qual estava engajado, tenha proposto o conceito de infinito absoluto, para diferenciar o infinito que concerne a Deus daqueles operáveis pela imaginação e pela matemática. Outro fato interessante é que o sinal de vazio que hoje se usa, emprestado do alfabeto dano-norueguês, foi introduzido por André Weil, o irmão de Simone Weil. Essas coincidências formam nós na teia de leituras que estamos construindo, pontos de encontro, afinal, para lembrar a célebre frase John Donne: “*No man is an island*”.

inscrito com uma letra grega theta, sem dúvida representando ‘*thanatos*’ [θάνατος]”⁵³, de modo que Boécio poderia estar projetando sobre a Filosofia sua própria condição de condenado à pena capital, uma vez que ambos estariam sendo aviltados por aquela sociedade injusta.

Ademais, a letra theta, quando não havia uma notação numérica específica na cultura grega, também era usada como equivalente ao número nove. A simbologia em torno desse número é vasta, conforme expõe o verbete do *Dicionário de Símbolos* (CHEVALIER, 2003, pp. 642-644). Ele caracteriza situações de fim de ciclo e plenitude, como a duração da novena e da gestação humana, mas também chega a adquirir uma conotação mais negativa, como os nove dias que Deméter passa no Hades em busca de sua filha. Do mesmo modo, na cultura asteca, existe uma conotação fúnebre, dado que esse é o número de senhores da noite, sendo o deus da morte o líder. Logo, nove abrange a ambiguidade de vida e morte, sentidos que poderiam ser estendidos à letra theta.

Quanto ao conjunto vazio, um dado interessante: esse é o único conjunto que não possui nenhum elemento, o que não é sinônimo de ser algo inexistente. Assemelha-se, isto sim, a um recipiente sem conteúdo, como um vaso, que, mesmo sem trazer coisa alguma dentro, é algo em si (DARLING, 2004, p. 106). Outra notação para ele são as duas chaves, { }, que explicitam a ideia de receptáculo sem preenchimento. Uma curiosa relação entre vazio e infinito foi proposta pelo matemático John von Neumann, que apresentou a possibilidade de se obter o conjunto de números naturais, algo infinito, a partir do conjunto vazio. Quem dá notícias desse raciocínio em linguagem mais acessível ao grande público é Robert Kaplan (2000, p. 211), em sua investigação sobre a história do zero.

Von Neumann começou obtendo um zero a partir do conjunto vazio, já que esse possui zero elementos ($0 = \emptyset$). Depois criou um conjunto contendo o próprio conjunto vazio, isto é, um conjunto que possuía um elemento ($1 = \{\emptyset\}$). Na sequência, um conjunto com os elementos dos conjuntos formados anteriormente, isto é, com dois elementos ($2 = \{\emptyset; \{\emptyset\}\}$), e assim por diante, sempre introduzindo neste novo conjunto um elemento que some os conjuntos anteriores ($3 = \{\emptyset; \{\emptyset\}; \{\emptyset; \{\emptyset\}\}$, $4 = \{\emptyset; \{\emptyset\}; \{\emptyset; \{\emptyset\}\}; \{\emptyset; \{\emptyset\}; \{\emptyset; \{\emptyset\}\}\}$ etc.). Em notação matemática, o conjunto formado por esses infinitos conjuntos, $\{\emptyset; \{\emptyset\}; \{\emptyset; \{\emptyset\}\}; \{\emptyset; \{\emptyset\}; \{\emptyset; \{\emptyset\}\}\} \dots$, equivale, em número de elementos, a $\{0; 1; 2; 3 \dots\}$, justamente o conjunto dos números naturais. Tal demonstração ilustra como o conjunto vazio, por não ter nenhuma

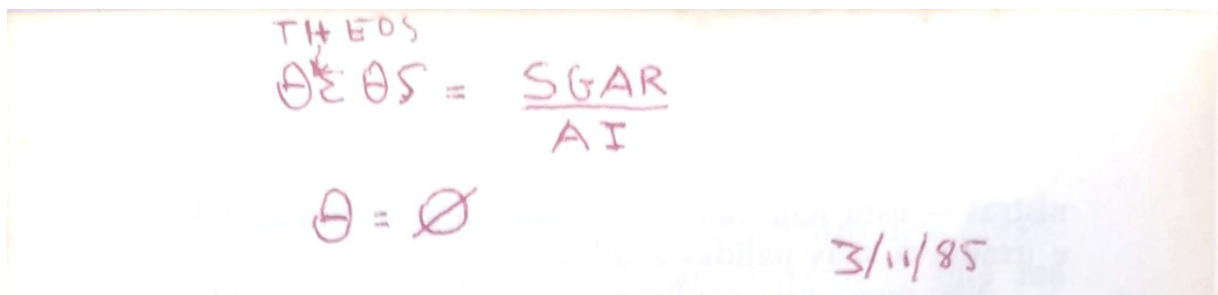
⁵³ Tradução nossa para: “According to a curious piece of Carolingian evidence, a prisoner on whom the death sentence had been passed was dressed in regulation prison clothing inscribed with a Greek Theta, no doubt standing for *thanatos* [θάνατος]”.

conformação inicial, está em estado de potência, podendo tornar-se qualquer coisa. Logo, mesmo não sendo sinônimos, nota-se nele certa similaridade com o infinito.

A partir desse olhar matemático, entendemos o conjunto vazio para além da concepção negativa que tomou na linguagem cotidiana e, assim, aprofundamos nossa reflexão sobre os paradoxos em torno da figura de Deus. Este passa a ser visto como aquele que, por não ter nenhuma perspectiva específica, comporta toda e qualquer perspectiva, como a arca pronta para ser preenchida com o que ali coloquem, ou o caldo informe de que fala Kafka em carta citada acima. Aliás, o uso de qualquer pronome parece inadequado nesse caso, pois é limitador a um gênero, um número, tratamentos que se dão a entes. Uma nomeação para Deus mais compatível com essa concepção talvez fosse a do silêncio. Vejamos, por exemplo, o caso do tetragrama judaico YHWH, que, ao se inserirem vogais para possibilitar sua pronúncia, produz resultados diferentes em questão sonora e semântica (Javé e Jeová, por exemplo), dividindo as interpretações. O silêncio, integrador, produz consonância; a fala, por sua vez, dissidência. Daí a diferença no tratamento da natureza divina para a humana que observamos na novela *MOC*. Esse deus descrito no final não parece mais ser aquele primeiro, ébrio e incompetente, mas o princípio fundador de tudo, aquele que os gnósticos buscam.

Ainda com relação às notações matemáticas, fiz uma feliz descoberta na visita à biblioteca de Hilda Hilst. Manuseando seus livros de modo exploratório, a fim de buscar pontos de contato com o repertório de Juliano Garcia Pessanha, descobri que ela havia lido um autor muito caro a este, Robert Musil, o que foi uma surpresa, pois não me lembrava de qualquer menção ao escritor austríaco em seus livros. Ao folhear *O jovem Törless*, encontrei poucos grifos e, por acaso, topei com a seguinte anotação na última página:

Figura 4 - Anotação de Hilda Hilst no livro *O jovem Törless*



Fonte: Instituto Hilda Hilst, Sala da Memória (2019).

Trata-se de uma feliz exceção em que Hilst anota uma data, o que confirma o registro como anterior à publicação de *MOC*, talvez um *insight* que ela tivera para a equação de

encerramento da novela na qual estava trabalhando. A relação entre as duas narrativas, porém, não é óbvia, devido à distância entre os enredos e os perfis dos protagonistas. Talvez se pudesse supor uma intertextualidade baseada no erotismo e no tabu da homossexualidade, temas frequentes nesse romance de Musil, bem como em alguns textos de Hilst⁵⁴, entretanto, esse não é o caso, conforme indicam as marcas de leitura da autora. Os grifos não são muitos, mas nos parecem todos coerentes com a ficção que ela publicaria cerca de um ano depois, supondo que foram feitos na mesma época da anotação fotografada por nós, como sugere o uso da mesma caneta ao longo de todo o livro.

Há marcas em apenas quatro páginas, todas na segunda metade do romance. São tão poucos os grifos que temos condições de reproduzi-los integralmente abaixo:

[Beineberg diz a Törless:] Todos esses pontos que os professores dizem ser demasiado sutis para que os entendamos e que não devemos ainda nos ocupar com *lâminas pontudas de gelo*, tão admiradas, eriçadas para todos os lados, não servem para nada, pois estão mortas! (MUSIL, 1985, p. 111, grifo de Hilst)

[Beineberg diz a Törless:] — Você ainda se lembra da nossa conversa. Você tinha descoberto aquela pequena peculiaridade na matemática, aquele exemplo do fato de que nosso pensamento não caminha num chão seguro e firme, mas sobre buracos, como que fechando os olhos, deixando de existir por um momento, e chegando, mesmo assim, são e salvo ao outro lado. Na verdade, deveríamos estar desesperados há muito tempo, pois em todos os campos nosso conhecimento é entrecortado de tantos abismos – fragmentos boiando num oceano insondável.

“Mas não nos desesperamos, nós nos sentimos seguros como se nos achássemos em chão firme. Esse sentimento nos acompanha constantemente, nos mantém em pé, pega nosso intelecto nos braços a cada momento, como se ele fosse uma criancinha. Uma vez conscientes disso, já não podemos negar a existência da alma. Tão logo analisamos nossa vida espiritual e reconhecemos a limitação do nosso intelecto, chegamos a sentir tudo isso com bastante clareza. Sentir, compreende? Pois, não fosse esse sentimento, desabaríamos como sacos vazios. (...)” (MUSIL, 1985, pp. 159-160)

[Törless pergunta a Beineberg:] — E como pretende tomar posse de sua própria alma? (MUSIL, 1985, p. 161)

Os trechos assinalados são todos de diálogos entre o protagonista e um dos colegas com quem antipatiza, ambos adolescentes. O romance se passa em um internato frequentado pelos filhos de ilustres famílias europeias, e o conflito gira em torno das torturas físicas, psicológicas e sexuais que alguns estudantes impõem ao colega Basini. Os torturadores são, a princípio, Reiting e Beineberg, depois também Törless acaba aderindo à violência do grupo. O narrador descreve o herói do romance como inseguro e sem caráter bem definido, afirmando que, talvez por esse motivo, procurasse a companhia de jovens que eram “os piores da classe, talentosos e de boas famílias, embora selvagens e violentos, às vezes até grosseiros.” (MUSIL, 1985, p. 14).

⁵⁴ “Lucas, Naim” (PDG), *Rútilo nada e Cartas de um sedutor*, por exemplo, têm protagonistas homossexuais.

Reiting é o mais bruto e ignorante de todos, sendo referido até como maldoso. Beineberg, o mais velho da turma, herdara do pai o gosto por especulações metafísicas, sustentando a “firme crença de que poderia dominar os outros através de forças espirituais incomuns.” (MUSIL, 1985, p. 25). O primeiro, admirador de Napoleão, sentia prazer em submeter outrem a seu poderio; já o segundo alegava estar realizando uma jornada de santidade inspirada na religiosidade hindu, mas de forma claramente distorcida, dado que pretende vencer a limitação da matéria mutilando o corpo do outro.

A certa altura da narrativa, ao olhar para o céu, uma sensação desconhecida e perturbadora invade Törless, que passa a se interessar pelo problema do infinito e pelo modo como a matemática, mesmo mobilizando elementos impossíveis, tais como os números imaginários, conseguia obter resultados concretos. Nesse ponto, torna-se mais clara a relação com a novela de Hilst, e começa a se delinear o contexto em que os excertos citados acima se apresentam. O estudante procura o professor de matemática na esperança de que este esclareça suas inquietações, porém o mestre justifica que não pode fazer isso, pois o adolescente ainda não estaria em condições de entender. Insatisfeito com a recusa, Törless procura estudar filosofia por conta própria, mas a complexidade do livro de Kant que pegara para ler logo o desestimula. É nesse momento que ele se defronta com a limitação de seu conhecimento. Beineberg, então, tenta angariá-lo para suas crenças, insistindo no caráter ilusório das explicações acadêmicas, que não passariam de discurso repetido por iniciados e que jamais atingiriam a razão originária, o fundamento de tudo; por fim, critica a covardia de Törless, acusando-o de ficar no meio do caminho, de não ter coragem para ir além.

Foi desse diálogo que recortamos a primeira citação, em cujas laterais Hilst desenhou arabescos, além de inserir colchetes em torno do trecho “lâminas pontudas de gelo”, que parece ter inspirado a expressão “superfície de gelo ancorada ao riso”, tão importante para *MOC*. Trata-se de uma metáfora para o saber limitado, aquele que constrói elaborados discursos sem nada explicar sobre a origem de tudo. Hilst reformula tal imagem, acrescentando-lhe uma âncora. Amós não se contenta com a superfície de gelo, a explicação rasa, ele desce sempre mais fundo por essa corrente (a corrente do saber, que é citada em “O oco”, conforme já destacamos) até atingir o riso. O conhecimento é um fardo insuportável para o homem, basta lembrarmos que ousá-lo foi o que levou ao pecado original. Desse modo, são poucos os que experimentam descer às profundezas, pois, nas palavras do pai de Amós, “só assim se fica vivo, tentando não compreender.” (HILST, 2018b, p. 93).

Comparando com o uso dado por Musil, assim interpretamos tal expressão em Hilst: a superfície de gelo remeteria às explicações supostamente sólidas e translúcidas das ciências

ditas exatas, mas que, na verdade, são um modelo superficial do real e bastante frágil, podendo se estilhaçar após um golpe mais brusco; já a âncora seria o fundamento, o ponto que a produção universitária não consegue atingir, porque teme adentrar zonas obscuras. Qualquer um que chegue a esse lugar não-mapeado, ao tentar descrevê-lo, soa como louco. Se não há fala possível, então se ri – de modo inconveniente e perturbador. Descrita assim, tal experiência radical do conhecimento figura-se aniquiladora, adjetivo coerente com a ideia de que, para se integrar a Deus, esse conjunto vazio, é preciso deixar de ser um indivíduo, passar pela morte do “si mesmo”. Isso é o que pregam diversas crenças, e o astuto Beineberg tenta manipular o repertório religioso a favor de seu sadismo.

Hilst marcou principalmente falas deste personagem. Ele discursa com frequência sobre a alma imortal e quer buscá-la em Basini por meio de experiências que supostamente o fariam transcender sua superfície conspurcada. Nessas ocasiões, Beineberg hipnotiza o outro e pede que ele, despido, emita sons animais, conforme relata a vítima: “Manda que eu faça isso baixinho, quase ganindo, como um cachorro que late durante o sono. (...) Ele também me manda grunhir como um porco e sempre repete que tenho alguma coisa desse animal.” (MUSIL, 1985, p. 138). Ainda que neste trecho especificamente não haja anotações de Hilst, sua ressonância na novela é notória. Percebemos isso em uma formulação como “[A porca hilde] Sonhava Deus.” (HILST, 2018b, p. 86) e também na identificação de Amós com esses animais. O matemático, sem ter conhecido Beineberg, até porque são de universos ficcionais distintos, concretiza a ambição mística deste, indo além da superfície de gelo para se tornar pura alma imortal.

Beineberg, o personagem que despertou o interesse de Hilst, como se observa no segundo excerto mais longo marcado por ela, acredita que é o reconhecimento da nossa limitação intelectual que nos leva a crer na existência da alma. Então, na terceira citação, Törless, com sua posição mais racional e cética, questiona como ele haveria de atingi-la. A resposta dada pelo adversário vem por meio de um revólver e da ameaça de morte a Basini. No momento em que saca a arma, a face do ofensor se contorce num esgar, semelhante ao de Amós: “Mas Beineberg sorria. Um sorriso estranhamente distorcido, como se não quisesse sorrir, como se fosse apenas o assomo de palavras fanáticas repuxando seus lábios.” (MUSIL, 1985, p. 164).

A partir de então, o aspirante a místico e a assassino passa a fazer apologia da morte, explicando que só a tememos porque vivemos movidos por pequenas excitações cotidianas, enquanto a morte “é o lugar sem marcos, o *abismo imensurável*⁵⁵ no qual despencamos”

⁵⁵ Destacamos “abismo imensurável” nesta citação, porque, após longa reflexão e pesquisa, essa expressão nos pareceu a melhor interpretação para a sigla “AI”, que Hilst escreveu à mão no fim d’*O jovem Törless*, mas acabou

(MUSIL, 1985, p. 166, grifo nosso). Ele conclui, então, que é preciso eliminar a vida para também anular a morte e libertar a alma de sua existência limitada à matéria. Porém, o plano falha quando Basini, tendo se atirado aos pés de seu agressor implorando, “soltava urros de dor, que ecoavam por todos os cantos como os ganidos de um cão” (MUSIL, 1985, p. 168). Isso desperta a fúria e a violência de Beineberg, que vê sua experiência ser arruinada pela falta de adesão do outro. Este, revelando o lado animalesco do homem, mostra que o desejo de sobrevivência do corpo se sobressai à ânsia espiritual por transcendência.

Há de se apontar a esterilidade do desejo de obrigar o outro, sendo que esse nem mesmo acredita na existência de alma, a atingir a iluminação espiritual à força. Não por acaso, esse discurso tanto lembra o da seita de Charles Manson⁵⁶, e nós bem sabemos como isso acaba: “*death to pigs*”. Até hoje jamais se relatou um caso de libertação desse tipo, coagida, apenas situações de pura violência contra o descrente, como bem ilustram os assassinatos cometidos pela Igreja Católica durante a Contrarreforma e tantos outros crimes perpetrados em nome de alguma fé. Faço esse comentário generalizante, pois é a mesma visão que Hilst apresenta em muitos de seus textos acerca das religiões, basta observar, por exemplo, a violência da madre superiora na peça *O rato no muro*.

Amós, mais disposto a ir além do que Beineberg, não envolve outras pessoas, atenta apenas contra a própria vida, porém fracassa, descobrindo que está condenado pela eternidade a ser. Não acreditamos que a novela de Hilst proponha uma cura ou uma libertação espiritual, senão estaríamos lidando com uma escritura sagrada em vez de literatura. Com efeito, a autora, graças à sua ânsia por conhecer o transcendente aliada à dedicação aos estudos, é hábil em mobilizar repertórios religiosos, filosóficos, científicos e artísticos para expressar a angústia de ser uma criatura limitada que deseja nada menos do que o absoluto. Somos, como bem expressa Becker, “deuses com ânus”, ou seja, “excretar é a maldição que ameaça com a loucura porque

não aproveitando em sua novela. Na versão final do texto, SGAR ficou igualado apenas a theta e a conjunto vazio. Em nossa leitura, destacamos a relação de theta com a morte, a qual Beineberg define como “abismo imensurável”. Portanto, nossa interpretação parece coerente com a linha de raciocínio desse personagem: ele propõe que se alcance Deus por meio deste salto no nada, a morte. Outros palpites que surgiram durante a pesquisa para a sigla foram “alma imortal” e “absoluto incomensurável”, ou simplesmente a interjeição de dor “ai!”. Infelizmente, não encontramos índices adicionais para chegar a uma resposta mais conclusiva.

⁵⁶ Ernest Becker também menciona Charles Manson, tomando-o como um anti-herói, um exemplo de crise do heroísmo na sociedade contemporânea, em que os jovens não conseguem se identificar com os valores firmados em sua cultura. Citemos mais longamente este trecho, pois vai ao encontro da sátira social feita por Hilst, que inclusive o sublinhou em seu exemplar: “A grande perplexidade de nossa época, o redemoinho de nossa era, é a mocidade ter detectado (aceitando todas as suas consequências) uma excepcional verdade sócio-histórica: a de que assim como há inúteis sacrifícios pessoais em guerras injustas, também existe um ignóbil heroísmo de sociedades inteiras – pode ser o perversamente destrutivo da Alemanha de Hitler ou o simplesmente degradante e tolo heroísmo da aquisição e exibição de bens de consumo, o acúmulo de dinheiro e privilégios que presentemente caracteriza todo um estilo de vida, seja capitalista ou soviético.” (BECKER, 1976, p. 23).

patenteia ao homem sua abjeta finitude, sua materialidade, a provável irrealdade de suas esperanças e sonhos.” (BECKER, 1976, p. 53). Essa imagem, proposta por um autor tão caro a Hilst, é recriada por ela no sonho do filho de Amós, que visualiza o pai vestindo uma batina a subir uma escarpa (caminho da santidade, ascese), porém exibindo as nádegas nuas quando o vento bate. Esse é um tipo de chiste bem característico de sua prosa, que arranca algum riso em meio ao desespero de nossa condição absurda.

E assim concluímos este primeiro encontro com o texto hilstiano. Tínhamos tanto para dizer um ao outro que mal vimos o tempo passar, porém agora precisamos levantar âncora e partir. Ao contrário do que comumente se diz, percebemos esse *corpus* antes aberto do que hermético. Há tantas encruzilhadas convidando a caminhos vários que sequer sabemos se há, afinal, uma trilha principal. Ávidos por percorrer aquele corpo labiríntico, deixamo-nos levar por algumas dessas vielas e, assim, passeamos pelos mistérios do gnosticismo, pela plasticidade dos haicais, pelas intersecções entre filosofia e matemática na investigação do absoluto, pelas divergentes abordagens da psiquiatria e da psicanálise acerca da mente humana... Falamos de vida e morte, de corpo, espírito e alma, de modernidade e eternidade, sem deixar de dar uma ou outra risada.

Quanto à forma, elegemos a questão da intertextualidade como fio de Ariadne, para que eventualmente conseguíssemos sair desse labirinto. Pelas constantes referências à biblioteca de Hilst, procuramos demonstrar a inseparabilidade das leituras e dos escritos da autora. São muitas as referências explícitas, mas há também tantas outras implícitas, como pudemos apontar: diálogos travados principalmente com autores da alta modernidade, como Dostoiévski, Flaubert, Kafka e Musil, que demandam algum trabalho de escavação por parte do leitor para virem à tona. Foi estimulante esse encontro, mas passamos tempo demais nesta ilha. Com a permissão dos deuses, pouco a pouco, vamos experimentando o caminho de volta para casa.

1.6.2 Navegação de cabotagem: fragmentos de um discurso luminoso

Se permitires ousar
Comparar o que penso
A Ouro e Aro
Na superfície clara
De um solário.

Hilda Hilst, *Exercício nº 1*⁵⁷

⁵⁷ Poema publicado na coletânea *Poesia* (1967). Algumas de suas imagens são retomadas na novela “O unicórnio” (FF): “Quando se escreve é preciso ser lúcido anteparo, lembra do poema, ouro e aro na superfície clara de um solário.” (HILST, 2018a, p. 110).

Entre os tantos adjetivos que a obra de Hilda Hilst recebeu, “luminoso” não é um dos mais recorrentes. Com maior frequência, atribuem-lhe os rótulos de metafísica, obscena, hermética, louca, pornográfica etc. Ainda que algumas dessas qualificações soem tão pouco lisonjeiras, não negamos que tenham certo fundamento. O problema, a nosso ver, é que, repetindo-as à exaustão, sem o exercício de uma reflexão crítica, reforça-se uma imagem de obscuridade que não necessariamente condiz com sua escrita.

Por um lado, se obscuridade for tomada no sentido místico, pode funcionar bem como chave de leitura, como no poema “Canções da alma”, de São João da Cruz (2014, pp. 21-22). Segundo Simone Weil, a “angústia é a suprema noite escura de que mesmo os mais perfeitos necessitam para a pureza absoluta” (WEIL, 2004, p. 78), dado que o sofrimento e a sensação de abandono despertam o desejo do bem, isto é, de Deus, rasgando o homem e criando nele um vazio a ser preenchido pela graça. No poema do qual retiramos os versos da epígrafe desta seção, estabelece-se uma relação direta com a noite escura dos místicos, como se observa nestas duas estrofes finais: “Uma Ideia de Deus/ No meu peito se faz/ E não repousa.// E o mais fundo de mim/ Me diz apenas: Canta,/ Porque à tua volta/ É noite. O Ser descansa./ Ousa.” (HILST, 2017, p. 222). Notemos que, nos versos do místico espanhol, essa busca é “inflamada”, e o coração, ardente, é “luz” guiando “[c]om mais clareza que a do meio-dia”, logo, existe também uma fonte luminosa junto às trevas, como indica o Evangelho (1Jo, 1:5). Na novela “Fluxo”, encontramos essa mesma dualidade na seguinte imagem: “O poço é escuro, a princípio. Depois vai clareando. À medida que você vai entrando, o poço vai clareando.” (I, *FF*, *Fx*, p. 31)⁵⁸. Com efeito, a escuridão não é combatida pela luz, mas oferece a condição ideal para a purificação dos sentidos, de modo que se consiga perceber uma luminosidade divina que sempre existiu.

Por outro lado, acreditamos que a ideia de obscuridade se aplique menos quando usada para tachar os textos hilstianos de obscurantistas, escondedores, sombrios. Dolorosos, sim, mas dor às claras, “luz dorida” (II, *RN*, p. 317), como um enfarto em pleno meio-dia. Descartamos essa segunda linha interpretativa por perceber que o propósito de grande parte dos protagonistas hilstianos, apesar de sua tremenda dificuldade para se expressar, é enxergar a vida com lucidez e, em especial, entender o destino humano. Para tomar mais um exemplo da novela “Fluxo”, em dado momento Ruiska clama: “Lado luminoso, lado estelar, guia de tantas raízes, leva-me

⁵⁸ Doravante, como mencionarei toda a ficção de Hilst correlacionando os diferentes textos, apresentarei as referências neste formato que explicita também a obra, sempre a partir da edição da prosa completa lançada pela Companhia das Letras (2018): número do volume, abreviatura do livro, abreviatura do conto ou da novela quando houver, página. Cf. lista de abreviaturas.

até o vértice, leva-me até o teu ângulo claro, subiremos os dois gozosos, epicenturos, subiremos degrau por degrau, primeiro a fé, depois a esperança, depois a caridade, depois o peito em chaga, lancetado.” (I, *FF*, Fx, p. 41). Expressa-se por essas imagens luminosas a vontade de ascese, que culmina no sacrifício, daí a afinidade desse pensamento com o de Simone Weil, que enfatiza a necessidade da cruz para se experimentar o bem absoluto.

Em outras palavras, essa ficção procura aclarar, esclarecer, elucidar (tanta luz nesses verbos!) o que geralmente não se percebe em meio aos discursos ruidosos do cotidiano: o de dentro, o Ser. Embora os personagens percorram caminhos tortuosos, eles aspiram ao saber⁵⁹ e, como efeito colateral, também proporcionam ao leitor um vislumbre do que está encoberto e esquecido (“ἀλήθεια”, *alétheia*), um olhar vagaroso que permite provar o viés sagrado do mundo (I, *K*, A2, p. 229). Agora, se o público julgará essa visão agradável, já é outra história, afinal, luz em excesso também fere as retinas, “o olho já não vê” (I, *FF*, Fx, p. 52), daí a aversão experimentada por alguns leitores quanto ao teor dessa prosa.

Lembramos, ainda, um trecho d’*A obscena senhora D* bastante citado, em que se define a vida como “uma aventura obscena de tão lúcida” (II, *OSD*, p. 47). Nessa expressão, notemos que “luz” erradia do adjetivo “lúcida”, outra palavra bastante empregada pela autora. Portanto, reafirmamos a pertinência de qualificar esse discurso como luminoso, dado que ele torna visível aquilo que estava oculto, o mistério, ainda que esse se expresse em termos ininteligíveis para o senso comum. É por isso que, mais uma vez recorrendo à análise de Weil, o mistério é da ordem da fé e não da inteligência. Embora não se mostrasse grande entusiasta da literatura de seu tempo, que julgava desenraizada, a filósofa compara a virtude do fiel ao fazer poético: “É belo o poema que compomos mantendo a atenção orientada para a inspiração inexprimível, enquanto inexprimível.” (WEIL, 2004, p. 99). Diante do vislumbre do transcendente – “Ter existido e ter suspeitado de um iridescência, um sol além de todos os eu. Além de todos os tus.” (II, *MOC*, p. 88) –, as palavras podem faltar, mas o poeta é aquele que vive para buscá-las.

Justificado o adjetivo “luminoso”, façamos ainda um último comentário sobre o título desta seção. É evidente que ele alude ao ensaio de Roland Barthes *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977), livro encontrado na biblioteca da Casa do Sol e em cuja estrutura nos inspiramos para tecer as considerações abaixo. Temos nos referido à leitura da ficção hilstiana

⁵⁹ Sem desconsiderar as diferenças entre as obras de Hilda Hilst e Clarice Lispector, que não são poucas, percebemos em comum certo tipo de personagem angustiado pelo desejo de ver a vida para além das aparências, o que muitas vezes é entendido por seus convivas como loucura. Analisamos esse aspecto no caso específico de Lispector neste ensaio: TREVIZAN, Suelen Ariane Campiolo. A luminosa transparência alucinada d’*O lustre*. In: Ribeiro, André Magri; OTHERO, Bruna Kalil; DUARTE, Constância Lima. (orgs.) **Poéticas do devir-mulher: ensaios sobre escritoras brasileiras**. Belo Horizonte: Letramento, 2019, pp. 272-285.

como um encontro amoroso, um desejo de conhecer o outro intimamente, em detalhes, e nesse sentido abordamos a novela *MOC*. Ainda na posição de amante, experimentamos agora outro tipo de contato; afastando-nos alguns passos para perceber a cena mais ampla, observaremos padrões da obra completa. Assim, compomos uma modesta lista de verbetes, em que destacamos temas, aspectos formais e *topoi* que julgamos relevantes na escrita ficcional da autora. Muitas das características elencadas e comentadas abaixo, senão todas, já foram apontadas por outros pesquisadores⁶⁰, o que apresentamos de inédito é o arranjo geral, que reflete nosso próprio percurso por esse *corpus*.

Tal qual Barthes, organizamos os elementos em ordem alfabética, mas, diferente dele, não falamos exclusivamente de questões relativas ao discurso amoroso. Esse tema, tão recorrente na poesia de Hilst, muito influenciada pelas cantigas portuguesas, evidencia-se menos na prosa, ou melhor, aparece transfigurado. No geral, em vez de amor, talvez seja preferível falar em paixão, em sentido religioso, ou em obsessão, tendendo para o viés psicopatológico. Em qualquer um dos casos, Deus é o objeto primário do desejo, por isso, lhe dedicamos um tópico específico entre os miniensaios abaixo.

Quanto ao amor nas relações humanas, esse se configura especialmente problemático na ficção hilstiana. A maioria dos protagonistas é infeliz em seus relacionamentos (Fx, Kd, T, *MOC*, *ESTS*) ou, quando há desejo mútuo, isso geralmente leva ao suicídio ou ao assassinato⁶¹ (Os, A2, LN, CS, RN). Isso torna apropriada uma abordagem sacrificial do erotismo como a de Georges Bataille (2013b), para quem a violência, sobretudo a morte, é considerada uma parte essencial do erótico⁶². Nesse sentido, as relações tabus são abundantes na ficção de Hilst, como os casos de incesto, tanto correspondidos (L, *CETG*, CS) quanto platônicos (A1, *OSD*), pautando a impossibilidade de união plena entre humanos, mesmo entre os mais semelhantes, condenados à descontinuidade e à solidão. Certa harmonia, porém, é atingida às vezes com animais, como Isaiã e a porca hilde (G, *MOC*) ou Jozu e seu rato (GJ), devido ao aspecto idealizado desse amor interespecífico, que amplifica a noção de compaixão. Já no caso de Corina (*CRL*), que chega a concretizar o ato sexual com um jumento, não se observa uma superação da solidão, apenas a persistência do desejo desmedido.

⁶⁰ Entre os ensaios anexados no fim da edição da prosa completa publicada pela Companhia das Letras, Alcir Pecora destaca cinco elementos estruturais, e Carola Saavedra apresenta uma espécie de vocabulário com ênfase nos temas.

⁶¹ O caso de Hillé, n' *A obscena senhora D*, poderia ser uma exceção, já que há um companheirismo de longa data com Ehad, mas lembremos que este falece não muito tempo depois de a companheira cessar de ter relações sexuais com ele. Não é revelada a *causa mortis*, mas parece haver alguma relação entre o desejo insaciado e a morte, ainda que não de causalidade direta.

⁶² Parte expressiva da crítica se envereda por essa linha interpretativa, por isso não vejo necessidade de trilhá-la novamente aqui.

A lista de elementos que apresentamos abaixo não é exaustiva, dado que esta pesquisa se aprofunda na obra de Hilst na proporção que isso possibilite apresentar sua configuração geral para depois problematizar sua relação com outras expressões literárias ligadas ao pensando do fora. Quanto à opção por não discriminar temas, *topoi* e recursos formais, mas apresentá-los misturados, justifica-se pelo fato de um mesmo item eventualmente cumprir mais de uma função, dependendo da narrativa em que está empregado. O objetivo é apresentar esses elementos em suas variadas combinações e funcionalidades, chamando a atenção para sua recorrência.

A repetição é um dado importante deste *corpus* que procuramos evidenciar aqui, pois sugere uma obra única em processo inacabado, uma obsessiva reelaboração daquilo que já se colocava desde o primeiro texto. Esse é um dado que a crítica hilstiana sempre apontou, mas que ficou ainda mais evidente para o público após a compilação da prosa completa em dois volumes pela Companhia das Letras. Procuramos contemplar todos os livros de ficção nos verbetes abaixo, para dar conta da grandeza dessa obra. Lembremos que foram necessárias décadas de escrita constante para Hilst perceber que havia escrito tudo o que queria dizer. Um longo tempo, afinal, “*Denken ist schwer*” (II, *ESTS*, p. 405), ou, em bom português, “pensar é difícil”, conforme a derradeira citação de seu último livro de ficção⁶³.

“Homem-sapo desatando as veias” (II, *MOC*, p. 88)

ANFÍBIO. Entre a lagoa e a terra, saltando daqui para ali, o sapo Liu-Liu só tinha um sonho: mostrar ao seu fiu-fiu que havia outras coisas para ver além do chão.

Língua anfíbia. Ora releva palavra sacra: “guardei palavras numa grande arca e as levarei comigo, não disseram isso em algum lugar? Então guarda para tua arca: lúrido, undívago, intáctil” (II, *OSD*, p. 52). Ora se reveste de casca pedante, artifício reles para disfarçar o “cu” na fala: “culposo de sentir coisa jucunda nesse cultismo, cuidando de me lembrar da minha cuna, repetindo: muito bem, Kadosh cupinudo, muito bem, isso de meter é assunto brilhoso, mas no meu não, moçoilo, ainda que nessas falofórias eu tenha visto a tua espiga

⁶³ Chamou-nos a atenção que, mesmo a frase sendo atribuída a James Ward, filósofo britânico, a citação fosse em alemão. Não há registro no catálogo de Sala da Memória de qualquer obra desse autor, mas, como ele foi professor de G. E. Moore e de Bertrand Russell, os quais, por sua vez, foram mestres de Ludwig Wittgenstein, filósofo que Hilda tanto apreciava, um palpite nos levou a encontrar a citação numa biografia sobre esse último que consta na biblioteca de Hilst contendo marcas de leitura. Wittgenstein teria anotado em um caderno a seguinte reflexão, depois publicada postumamente na coletânea *Culture and value* (1980), organizada por Georg Henrik von Wright, e reproduzida por seu biógrafo: “‘*Denken ist schwer*’ (Ward). O que isso quer realmente dizer? Por que é tão difícil? – É quase como dizer “Olhar é difícil”. Pois aguçar a vista é difícil. E é possível aguçar a vista sem ver coisa alguma, ou permanecer acreditando que se vê alguma coisa sem todavia vê-la claramente. Olhar pode ser cansativo mesmo quando não se vê nada.” (WITTGENSTEIN, 1980 *apud* MONK, 1995, p. 472).

inteira maravilha” (I, *K*, Kd, p. 206). Se o falar da massa é rasteiro – “Dura é minha pica, seu, quando tá em forma” (II, *MOC*, p. 90) –, os cultos também descem num instante: “Condensa névoa e fundura e constrói uma cara./ *Res facta*, aquieta-te./ E agora vejamos as frases corretas para quando eu abrir a janela à sociedade da vila:/ o podre cu de vocês” (II, *OSD*, p. 34).

A elevação e a baixeza da linguagem não são apenas determinadas por uma questão social, ambas habitam os mesmos textos, mostrando que não há pureza nesta terra, só o desejo de a alcançar. Como as palavras cotidianas estão demasiado marcadas, criam-se novas, como os neologismos “pombamora” (I, *FF*, Fx, p. 39), “epicentauros” (I, *FF*, Fx, p. 41), NADANADA (I, *FF*, Fm, p. 146). No silêncio, a sensibilidade se aguça, “palavras-fantasia” brotam em pena: “mormaria, pedaços feitos de morte e de meu nome, amormór, de morte ainda e de pesado amor, loucocim, pedaço feito de cima e inteiro de louco, tarDeus, de tarde avançando no de cima, poncartor, ponte de carne subindo na torre, e outras vindas da terra de ninguém” (I, *TNTMT*, M, p. 392). O trabalho de linguagem se firma na pesquisa e no ouvido atento às potencialidades do dizer. As alternativas são tantas que incluem até um texto mais pobre linguisticamente como *CRL*. Desagradável de ler, porém totalmente justificado: em parte, porque a narradora tem apenas oito anos e sua experiência cultural restringe-se à televisiva, em parte porque ela percebeu que é mais lucrativo trabalhar a língua noutro sentido.

Além do caráter anfíbio dos registros linguísticos, outro traço constante da ficção hilstiana é a oscilação entre vozes e gêneros. Sem marcação gráfica de parágrafos, muitas vezes os blocos de textos engolem tudo e se estendem por páginas – um “mar absoluto”, para usar a imagem de Cecília Meireles –, contendo diálogos, fragmentos poéticos em prosa e versos, fora o atravessamento de historietas, de modo que não é incomum perder de vista quem é o narrador. Da ficção à poesia é um pulo, bem como da escrita para o desenho (cf. verbete “Cores & formas”). Frequentemente os diálogos são apresentados como na dramaturgia, e pode ocorrer de deveras haver uma peça de teatro inserida na narração.

Esse trânsito livre por diferentes zonas se observa em todo seu esplendor em *CRL*, sim, o mesmo livro que chamamos de “pobre linguisticamente”. A menina⁶⁴ escreve seu próprio relato, mas também reproduz diálogos que ouve dos pais, copia uma narrativa alheia (“O caderno negro”), além das cartas de Abel. Essas, que apresentam uma linguagem um pouco mais elaborada do que a de Lori, nem por isso atingem um registro elevado, são pastiches de cartas de amor, com um erotismo perverso e cafona. Lori anota, por fim, pequenos contos

⁶⁴ Para exemplificar as situações anfíbias, refiro-me a Lori como narradora, mas lembremos que o romance é mais complexo do que faço parecer nesta apresentação. Sugere-se que a menina seja criação literária de um escritor, esse sim o verdadeiro narrador, que busca mimetizar o tipo de literatura que agrada ao mercado.

autorais para um livro infantil. Para nos redirmos por ter chamado sua linguagem de pobre, admitimos que justo nesses textos, supostamente escritos por e para criança, ocorre o momento mais poético e filosófico do livro, uma reflexão ontológica. Para encerrar retomando o mote inicial: “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 fiu-fiu, que não sou nada, sou apenas um cu, pensava que era Algo.” (II, *CRL*, p. 149). Como tantos outros trabalhos de Hilst, esse livro termina com um poema (cf. verbete “Poesia”), não só pornográfico como plagiado do pai, para manter o tom geral de pastiche e de subversão mercadológica da obra de arte.

“sou um grande animal, úmido, lúcido” (II, *OSD*, p. 21)

ANIMAIS. Redimensionamento do humano. Uma esperança para os abastados: tornar-se bicho pode humanizar.

Quando criança (crionça?), Hillé descobriu que “o olho dos bichos é uma pergunta morta” e, ao compará-lo com o dos homens, viu “fúria e pompa (...) um mugido de medos garras sangrentas segurando ouro” (II, *OSD*, p. 24). Esse trecho ilustra bem o sentimento de compaixão que os personagens hilstianos exprimem em relação aos animais, em oposição ao nojo pelos homens, estes tão apegados às ambições mais sórdidas.

Não por acaso, o porco, difusamente associado à sujeira, é um dos espécimes mais citados e assume diversos sentidos a depender do contexto. Numa acepção mais corriqueira, aparece como um atributo pejorativo: “O Tosco, ereto sim, mas eternamente porco.” (I, *PDG*, AI, p. 306); “toda a humanidade, ou pelo menos noventa por cento é gente muito porca, é lixo” (II, *CRL*, p. 114). Ampliando seu uso, o vocábulo também ressalta o aspecto animalesco de todo homem, o que não necessariamente é negativo, já que animais desconhecem a crueldade: “tu és porco, Ruiska, e te imaginas homem” (I, *FF*, Fx, p. 52); “uns brancos porcos conviveriam conosco porque se faz preciso para o homem lembrar-se de si mesmo tal um porco lavado mas sempre um porco” (I, *TNTMT*, M, p. 373). Há ainda o aproveitamento do jogo de palavras “corpo/porco”: “ninguém te toca, te pergunto: o corpo-porco ainda é o teu?” (I, *K*, A1, p. 171). Nos incontáveis usos, chega a assumir uma acepção oposta à primeira, tocando a singeleza: “também o porco um pouco triste esfregando-se nos cantos, um aguado-ternura nos dois olhos” (I, *PDG*, G, p. 298); “Havia no bolso direito da calça a fotografia baça de um menino segurando um porco. Atrás da fotografia estava escrito: meu primeiro amor.”⁶⁵ (II, *CS*, p. 279).

⁶⁵ Intertextualidade explícita com o poema “Porquinho-da-índia”, de Manuel Bandeira.

Outro animal amplamente citado é o cachorro – “Tenho imenso respeito aos cães.” (I, K, Oc, p. 259) –, que, assim como o porco (o Porco-Menino, de *OSD*), também tem algum parentesco com Deus: em inglês, “*dog*” e “*god*” são anagramas, jogo de palavras destacado em *MOC*. Os textos mencionam também aranhas, sapos, ratos, pássaros, tigres, lobos, cavalos, jumentos, mulas, entre outros bichos, num olhar de solidariedade sobretudo pelos pequenos: “Duas ou três ratazanas não são muitas mas contam.” (I, K, Oc, p. 285).

Quanto à mula, essa sendo a transfiguração final de Vittorio, em *ESTS*, merece um comentário à parte. Após finalmente ter visto Deus, pequenino como um inseto, menos ameaçador do que o tigre de Kd, o narrador abraça a vocação de poeta-mula: “Casco, subidas/ Isso é tudo de mim/ Mas é tão pouco.../ Tu que me vês/ Guarda de mim, apenas/ Minha demasiada coitadez.” (II, *ESTS*, pp. 403-404). Essa é uma imagem de humildade que se aproxima do espírito cristão, dado que o período de Paixão se inicia quando Jesus entra em Belém montado num jumentinho⁶⁶. Ao mesmo tempo, não abandona o tom cômico da paródia, pois a transmutação asinina remete também à tradição luciânica.

“Junto ao tronco da figueira” (I, *FF*, L, p. 77)

AUTOBIOGRÁFICO. Diz o autor: coloco-me para lembrá-los de que o “eu” nunca chegou a sair; coloco-me porque eu sou tão ficcional quanto os demais personagens.

Vários elementos nos textos ficcionais remetem à vida de Hilda Hilst. Com a ampla publicação de suas entrevistas, além de documentários, exposições e relatos memorialistas a seu respeito, fica ainda mais fácil identificar essas pistas. Sua data de aniversário (II, *CS*, p. 278), suas iniciais (II, *CETG*, p. 199), o apelido de “lacraria” (I, K, A2, p. 224), a educação em colégio de freiras (I, *FF*, U, p. 133 *et seq.*), o episódio das estrelas do Cruzeiro do Sul que se movem⁶⁷ (I, *FF*, Os, p. 64), os nomes de parentes e amigos (I, K, A2, p. 236), a constante alusão à figueira e ao poço (cf. verbete “Muro & poço”), que são dois dos elementos mais emblemáticos da Casa do Sol, a menção a uma senhora que compra um livro que deveras consta na biblioteca de Hilst⁶⁸ (I, *FF*, Fx, p. 19) etc.

⁶⁶ O episódio, celebrado no Domingo de Ramos, é relatado por todos os evangelistas: Mateus 21:1-7; Marcos 11:1-7; Lucas 19:29-35; João 12:14-15. Para citar esse último, “Jesus, encontrando um jumentinho, montou nele, como está dito na Escritura: ‘Não tenha medo, cidade de Sião. Eis que o seu rei está chegando, montado num jumentinho!’”.

⁶⁷ Caio Fernando Abreu comenta em carta: “a estória do Cruzeiro do Sul (ninguém vai desconfiar jamais que você viu MESMO aquilo)” (ABREU *apud* FOLGUEIRA & DESTRI, 2018, p. 86).

⁶⁸ Referência a *La vie et le temps* (1962), mencionado indiretamente por uma citação: “Oh, não, não me atormente assim, eu vou comprar aquele livro lindo que você sempre quis. Qual? Aquele que fala aquelas coisas dos seus autores na primeira página, como é mesmo? Ah, sim: “*tous cinq vénérés par leur pitié, leur tolérance, leur savoir*”

Essas suas pequenas aparições na obra lembram que o discurso tem sempre um sujeito e que este, apesar de seu viés referencial, é sobretudo ficcional. Em *ESTS*, isso fica ainda mais evidente, conforme a identidade de Vittorio se mescla com a de outros personagens hilstianos e pessoas com quem a escritora conviveu. Um leitor que ignorasse quem são essas últimas não teria motivos para desconfiar a partir do tratamento dado a elas, que em nada se diferencia do conferido às criaturas puramente ficcionais. Além disso, a certa altura, o próprio narrador confunde as identidades: “o Matias, ou o Mora, dizia: ora essa, por quê?” (II, *ESTS*, p. 379). Neste outro exemplo, o uso do termo “máscara” reforça o caráter de constructo das identidades: “Poemas de Vittorio com máscara de Luis Bruma, que foi Apolonio, pai de Hillé” (II, *ESTS*, p. 394), lembrando que “Luis Bruma” era um pseudônimo usado por Apolonio, portanto, já apresentava uma camada ficcional no modo como o nome circulava no plano real. Além disso, ele foi pai de Hilda, que criou a personagem Hillé, mas a intermediária é simplesmente cortada.

Assim, o “eu” se revela uma identidade construída a partir de vários outros, o que já não é novidade desde o surgimento da psicanálise, de modo que mesmo o discurso poético, extremamente pessoal, resulta dessa conjunção: “Aqui estou eu. eu Vittorio, Hillé, Bruma-Apolonio e outros.” (II, *ESTS*, p. 401). A escrita hilstiana performa essa pluralidade, explicitando que o olhar para si é sempre, inevitavelmente, um olhar para o outro: “quando falo de mim quero falar de ti, nós dois e todos, nós todos somos um, entende?” (I, *FF*, Fx, p. 50). Isso aparece não só como tema explicitado no discurso, mas também influencia a estrutura do narrar, conforme se observa neste trecho:

Esqueci os dados. As confluências. E não sei quem sou. Antes, dois rios se juntavam: eu e os meus outros. Agora, distorcido, sozinho, acordo sobre uns cascalhos, conchas, de certa forma adequados se me pusesse a estudar Quliologia. E soltos. Vespeiros ataçados pelo fogo, me vêm estes diálogos:
 quem era seu pai?
 um louco.
 sua mãe?
 uma prostituta. (II, *CETG*, p. 219)

Essa reflexão, em que Crasso estranha estar sozinho, sem os outros que o compõem, é atravessada por um diálogo que remete a dados autobiográficos de Hilst⁶⁹. Esse se desenvolve como um interrogatório absurdo em que os inquisidores não acreditam nas respostas e anotam

et leur amour inébranlable et pur de la patrie et de la liberté”. Aquele? Já compraram, ela me diz, o livreiro telefonou ontem e disse: dona, eu estava guardando o livro pra senhora há dez anos mas hoje veio uma velha e comprou.” (I, *FF*, Fx, p. 19).

⁶⁹ Sobre o fato de Bedecilda ter se prostituído, Hilst relata: “Quando estava bem velha, 67 anos, começou a me contar aos prantos que tinha sido prostituta mesmo. Falei: ‘Ah, tá bom, mamãe. Deve ter sido uma experiência incrível!’” (ITAÚ CULTURAL, 2016). Acerca do pai louco, cf. verbete “Loucura”.

o que bem entendem. Eis um interessante exemplo da fragilidade da narrativa autobiográfica, que oscila conforme quem a escreve, por isso Hilst coloca-a no mesmo patamar que a ficção.

“neste verde-amarelo paupérrimo e inflacionário” (II, *CETG*, p. 218)

BRASIL. Um grande país. Analfabetismo, desigualdade e entreguismo colossais. Sem mudanças à vista.

Hilst publicou sua ficção ao longo de três décadas, de 1970 a 1997. Nesse período, o Brasil passou por uma série de mudanças políticas, sociais e econômicas que, embora não fossem abordadas como temas centrais, tampouco deixavam de matizar essa prosa. Mesmo que os protagonistas vivam crises existenciais que poderiam ocorrer em qualquer canto do mundo, há traços de que aquelas situações se passam especificamente no Brasil. A começar pelo fato de se expressarem em português, um idioma marginalizado – “a fedida da puta da língua que ele escreve não pode ser lida porque são todos ANARFA” (II, *CRL*, p. 142). Há também alusões a práticas autoritárias, remetendo às torturas do regime militar – “choques elétricos na vagina, no ânus, dentro dos ouvidos, depois os pelos aqui debaixo incendiados, um médico filho da puta ao lado, rápidas massagens a cada desmaio, vermelhuras, clarões, os buracos sangrando.” (I, *TNTMT*, Ax, p. 415). Abordam-se ainda o subdesenvolvimento econômico, a flexibilização dos costumes, que não necessariamente implicava aumento de liberdades individuais, e a explosão do consumismo conjugado à alienação cultural – o pão e o circo, no caso brasileiro, encarnam-se no futebol e no Carnaval.

Com o fim do governo militar, o novo algoz da população passa a ser a cultura de massa e o consumismo, consequências de uma entrada abrupta na modernidade sem sequer se ter consolidado a democracia (cf. verbete “Referências”). Destacamos duas narrativas que ilustram bem essa situação. A primeira, mais curta, é a do rapaz pobre que, para comprar os objetos que ambiciona, vende a própria mãe (I, *PDG*, TN, p. 303). Esse texto, publicado pela primeira vez em 1977, tornou-se ainda mais pertinente com o passar do tempo e por isso foi republicado como crônica em 1993, acrescido deste *post scriptum*: “Neste nosso Brasil tão saqueado, ter mãe é um capital a ser respeitado.” (HILST, 2006, p. 79). O segundo exemplo é o de Lori Lamby, a menina de oito anos que se prostitui para comprar “coisas lindas que a gente vê na televisão” (II, *CRL*, p. 106).

Para sustentar essa lógica consumista, o trabalhador é cada vez mais explorado – “as bolsas saem cada dia mais bonitas da fábrica e eu saio cada vez pior.”⁷⁰ (I, *PDG*, GJ, p. 329) – , e assim o Brasil perpetua seu destino de país saqueado. Há uma imagem em Ax (*TNTMT*) que expressa com muita acidez a brasilidade, isto é, a experiência de “ser desamparado e grotesco diante de si mesmo e do mundo” (II, *CETG*, p. 206). A história do brasileiro sintetiza-se pelo estupro:

tropeço, estou de braços, de braços pronto para ser usado, saqueado, ajustado à minha latinidade, esta sim, real, esta de braços, as incontáveis infinitas cósmicas fôrnicções em toda a minha brasilidade, eu de braços vilipendiado, mil duros no meu acósmico buraco, entregando tudo, meus ricos fundos de dentro, minha alma, ah muito conforme seo Silva, muitíssimo adequado tu de braços, e no aparente arrotando grosso, chutando a bola, cantando, te chamam de bundeiro os ricos lá de fora seo Silva brasileiro, seo Macho Silva, hê-hê hê-hê enquanto fornica bundeiramente as tuas mulheres cantando chutando a bola, que pepinão seo Silva na tua rodela, tuas pobres juntas se rompendo, entregando teu ferro, teu sangue, tua cabeça, amoitado, às apalpadelas, meio cego cedendo, cedendo sempre, ah Grande Saqueado, grande pobre macho saqueado, de braços, de joelhos, há quanto tempo cedendo e disfarçando, vítima verde-amarela, amado macho inteiro de braços flexionado, de quatro, multiplicado de vazios, de ais, de multi-irracionais, boca de miséria, me exteriorizo grudado à minha História, ela me engolindo, eu engolido por todas as quimeras. (I, *TNTMT*, Ax, p. 429)

Em suma, a imagem geral do país apresentada por Hilst endossa a famosa frase de Millôr Fernandes de que o Brasil é o eterno “país do futuro”, expressão essa inclusive empregada com ironia em *CETG* (II, p. 192). Enquanto esse futuro não chega, haja “rodela”!

“Pinceladas ruivas dentro de um caos laranja” (II, *CS*, p. 287)

CORES & FORMAS. Prosa poética-filosófica: pintar conceitos com palavras, dar corpo ao que não se vê.

O espólio de Hilst contém muito desenhos de sua autoria, os quais têm vindo a público em reedições de sua obra e exposições. Embora não fosse reconhecida profissionalmente como artista plástica, as imagens criadas por ela têm um estilo muito autoral: quase sem tirar a caneta do papel, conduzindo umas poucas linhas por caminhos bem sinuosos – algo semelhante à sua caligrafia barroca –, construía formas humanas, animais e vegetais, não raro fundidas num corpo só. O material que ela mais usava era a caneta esferográfica⁷¹, mas também pintava

⁷⁰ No trabalho de pesquisa de campo na Sala da Memória, descobrimos que essa frase, apesar de não ter qualquer indicativo de ser uma citação, parafraseia um trecho de *L'énracinement*. É a fala de um papa não especificado citada por Simone Weil: “*La matière sort ennoblie de la fabrique, les travailleurs en sortent avilis.*” (WEIL, 1949, p. 81).

⁷¹ VALENÇA, Jurandy. Hilda Hilst: 90 anos da mulher da Casa do Sol. In: **Revista Continente**. Recife, n. 232, abr. 2020. Disponível em: <<https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/232/hilda-hilst--90-anos-da-mulher-da-casa-do-sol>>. Acesso em: 21 abr. 2020.

aquarelas, como as que ilustram o livro *Da morte. Odes mínimas*, em que se nota o uso abundante de cores primárias.

Na ficção, essa sua faceta se revela na articulação de campos semânticos relacionados a formas e cores para descrever o abstrato: conceitos, sensações, emoções. Por exemplo, quando Stamatius descreve sua tapera na praia como “um espaço para refletir e esmaecer... esmaecer as tintas muito vivas da vida, diluí-las num branco acetinado” (II, *CETG*, p. 284), as cores não se relacionam tão-só ao aspecto físico da paisagem, mas sobretudo ao seu estado mental, isto é, à redução dos estímulos externos que lhe acalmam os pensamentos e favorecem a meditação. Ao recorrer a um campo semântico bastante visual, Hilst confere um corpo aos assuntos abstratos, objeto por excelência da filosofia, e assim desenvolve uma prosa poética-filosófica.

Entre as muitas referências a cores, as mais numerosas remetem ao vermelho. Vejamos alguns exemplos: “pego na flor e lhe mostro a suculência do vermelho” (I, *K*, A2, p. 231); “Uma coisa viva rubra aquosa fez-se aqui dentro” (I, *TNTMT*, T, p. 344); “morta talvez tenha a cor que sempre quis, um vermelho urucum, ou um vermelho ainda sem nome tijolês-morango-sépia e sombra, a teu lado eu cromo feito em escarlatim” (II, *OSD*, p. 51); “Sempre me impressionei com a cor vermelha.” (II, *CETG*, p. 157); “o pentelho vermelho de Eulália tem tudo a ver com o meu carmesim de lá de dentro” (II, *CS*, p. 281); “E as feridas. Sanguinolenta e viva/ Esta do dorso/ A cada dia se abre carmesim.” (II, *ESTS*, p. 401). Como os próprios trechos indicam, a relação mais óbvia é com o sangue. Por um lado, denota vitalidade e sensualidade; por outro, violência e morte, logo, essa cor sintetiza alguns dos principais temas hilstianos.

Quanto à forma, destacamos dois padrões, o redondo e o polígono. O primeiro, combinado frequentemente ao vermelho, bem como ao amarelo e ao alaranjado dos frutos maduros⁷², também se relaciona à vida em seu sentido mais amplo. Completude desse tipo, porém, exige olhar aguçado, de modo que a maioria só vê fragmentos, perdendo de vista o todo, como declara Haydum: “fiz muitas coisas redondas, quase tudo, mas talvez só entendas o semicírculo, não vês que continua mais abaixo e assim se fecha em círculo.” (I, *FF*, Fm, p. 147). Conclui-se que a sensação humana de incompletude decorre de um defeito de percepção, o qual só a morte pode reparar, propiciando ao homem um acabamento (cf. verbete “Morte”).

Enquanto as esferas remetem à natureza e a Deus, os polígonos em geral indicam ambientes e situações criadas pelo homem e recebem muitas vezes uma conotação negativa. Alguns exemplos: “O meu quadrado aqui no parque está imundo.” (I, *FF*, U, p. 143);

⁷² A doçura é outra característica frequentemente relacionada à vida, em oposição ao sal, que se associa à morte: “Então ficou pensando em ocos de cara, cegueira, mão corroída e pés, tudo seria comido pelo sal, brancura esticada da maldita, salgadura danada, infernosa salina. (...) Sonhava-se adoçado, corpo de melaço” (I, *PDG*, TN, p. 303).

“meditando múltiplos quadriláteros, centrado ele mesmo no quadrado do quarto, as superfícies de cal, os triângulos de acrílico, suspensos no espaço por uns fios finos os polígonos, Isaiah, o matemático, sobrolho peluginoso, inquietou-se quando descobriu o porco.” (I, *PDG*, G, p. 297); “sangue nenhum à vista, só no cimento dos quadrados, no centro das grades, no escuro das paredes, sangue em segredo” (I, *TNTMT*, Ax, p. 413); “a crueldade – quadrados negros pontilhados de negro” (II, *OSD*, p. 19). As formas criadas pelo homem são angulosas e artificiais, em oposição às redondezas naturais, assemelhando-se a prisões. O interessante é que, nessa geografia da opressão, a compaixão de alguns personagens hilstianos direciona-se aos cantos (U, A2, *CETG*), lugares onde se posicionam os pobres-diabos, os excluídos do centro.

“this too too solid flesh” (I, K, A1, p. 172)⁷³

CORPO. O corpo ferido dos santos. O corpo dançante dos feiticeiros. O corpo envelhecido dos homens. Modos diversos de lidar com a queda.

O caminho espiritual é percorrido apenas por uma minoria, devido à sua estreiteza, enquanto o material é uma imposição a todos os humanos, mas nem por isso está claro o que deve ser feito desse corpo. A concretude não exclui sua fragilidade, “o corpo era um pulsar trêmulo, uma contínua massa viva tentando esconder-se, havia perigo na vida” (II, *MOC*, p. 74). A narradora de U, ainda esperançosa de atingir a santidade, questiona-se: “Os santos não maltratavam o corpo? Meu Deus, que espécie de contrato é preciso fazer com o corpo? Se eu o maltratar em vida, ele me agradecerá na morte?” (I, *FF*, U, p. 138). Para quem opta pelos prazeres da carne, o alívio não é maior, dado que a velhice logo se apossa do tão amado corpo (A1, *ESTS*).

Uma forma que o homem encontrou de lidar com essa instabilidade é a dança, sabendo que essa não é uma opção de lazer, mas luta e sobrevivência, como bem sabe Kadosh: “dançarino sem calendário dentro do teu círculo de fogo hap hap hap vou devorando, e a fronte solarizada, e o carnívoro semblante seduzindo a si mesmo, ah, CADELA CARA CAVADA, até quando devo dançar? Até quando, para que o teu olho se gaste do meu encanto?” (I, K, Kd, p. 210). E assim se tenta seduzir Deus, como também faz Agda, barganhando o adiamento de sua morte: “danço e canto de tal jeito que poderás até esquecer que a ti foi oferecido meu nojo” (I, K, A2, p. 228). Por fim, na velhice, o equilíbrio necessário à dança diminui e a queda do corpo é iminente, conforme descreve Vittorio: “vou dançando no arame, algumas piruetas, sou exímio, enquanto danço sei que estou chorando, sem lágrimas, esgares na cara, torcidas de boca,

⁷³ Trecho de *Hamlet* (ato 1, cena 2) citado por Agda.

um passo em falso agora, caio de lado e quase rompo o baço.” (II, *ESTS*, p. 357). Não confundir com a dança daqueles que só querem esquecer e se divertir, como as amantes de Osmo (Os), pois, para essas, a morte vem a galope.

“Só vejo o dorso de Deus, (...) nunca lhe vejo o rosto” (II, *ESTS*, p. 374)

DEUS. Deus é o bem absoluto, mas o homem, exilado na Terra, só conhece um bem relativo, pouco ou nada diferente do mal. Se até Cristo, o dito filho d’Aquele, sentiu o desamparo em ser humano, ai de nós...

No léxico hilstiano, uma das palavras mais usadas é “Deus”, quanto à recorrência só encontrando um equivalente em “morte” e termos derivados. O primeiro é o incerto que tantos protagonistas buscam, a segunda é a certa que vem buscá-los (cf. verbete “Morte”). Sem se definir por uma religião específica, essa busca, que muitas vezes aparece como caça, tão violenta se torna, dá-se sempre num plano íntimo, em solidão, como a experiência dos místicos. “Me queres ferido, apaziguado, fluido manso por dentro, olho cobiçoso para o teu ser que se faz mudo? Me queres descarnando a tua unha ou arrancando a minha? Surdo-mudo Haydum, chacal do medo, vilão, ainda te agarro, ainda hei de me adentrar no teu de dentro” (I, *FF*, Fm, pp. 157-158). A ânsia pelo encontro é grande, mas nem todos suportam quando ele enfim ocorre. Lázaro dá testemunho disso: “depois de ter visto o Homem, o meu sangue e a minha carne não resistiram.” (I, *FF*, L, p. 78), daí a relação entre Deus e morte.

Tanto Koyo quanto Hillé desejam tocar a unha daquele que não se nomeia, indicativo da pequenez humana diante desse Outro. Além disso, por ser o bem absoluto, o contato com uma ínfima parte sua já proporciona uma experiência do todo, logo, basta uma unha. Esse Deus, porém, só se mostra acessível para poucos, como Agda (A2) e Vittorio (*ESTS*), sendo que, em ambos os casos, a hora da morte desses personagens está próxima. Esse último vê Deus como *mignon*, nascido no meio de uma flor⁷⁴, a própria imagem da delicadeza, mas ficam dúvidas quanto à veracidade da visão, já que a testemunha se embriaga constantemente.

Nesta outra descrição, o divino aproxima-se da versão apresentada pela teologia cristã: “és uma esfera (e eu contornava o círculo) és uma asa (e eu contornava os lados laterais do triângulo) és uno (e eu contornava novamente a esfera) és tríplice (e eu contornava os três lados do triângulo) és infinito (e eu abria os braços).” (I, *K*, Oc, p. 259). No entanto, mais comumente, os textos afirmam uma dissociação entre a figura do criador e a de Jesus. Esse último é descrito de modo positivo, como no delírio de Axelrod, em que ambos estão à mercê da carne e do mundo. Jeshua pergunta a seu companheiro: “também sentes o todo como eu? um todo

⁷⁴ A imagem da divindade nascida de uma flor, sobretudo a lótus, dialoga com o hinduísmo e o budismo.

entrelaçado de sangue e violência? também te sentes homem como eu?” (I, *TNTMT*, Ax, p. 422). Do mesmo modo, Hillé estabelece um paralelo entre si e o Cristo: “se eras homem sabias desse turvo no peito, desse grande desconhecimento que de tão grande se parece à sabedoria, de estar presente no mundo sabendo que há um pai eternamente ausente.” (II, *OSD*, p. 45).

Já Deus nem sempre recebe um olhar positivo. O primeiro fator que depõe contra Ele é a já comentada ausência – “Porco-Menino, menino-porco, tu alhures algures acolá lá longe no alto aliors” (II, *OSD*, p. 27). Os monges em L chegam a declarar que Deus não existe; em CE, Este responde que não está morto, mas apreciaria se estivesse (cf. verbete “Morte”). Até o degenerado Karl ressentido essa distância: “O que nos resta é a orfandade. Não é que sentimos falta de pai e mãe. Somos órfãos desde sempre. Órfãos d’Aquele.” (II, *CS*, p. 253).

Frequentemente os personagens também apontam a crueldade do Criador, como nas palavras de Leocádia: “sei tudo sobre crueldade conheço Deus.” (II, *CS*, p. 273). Mais de uma vez, Ele é comparado a uma criança perversa impondo o sofrimento a seres mais fracos para testar sua reação: “te vejo agora, Soberano, com a loucura pequena das crianças que roubam de repente o pássaro ao ninho só para ver o que sente o pequeno (...). Santíssimo, te falo desse modo porque a humana cabeça tão pequena não compreende loucura agigantada” (I, *TNTMT*, M, pp. 397-398). Ou simplesmente agindo com negligência: “Kadosh também acredita que o divino cospe pra lá e pra cá sem consultar a direção do vento.” (I, *K*, Kd, p. 179).

Embora assídua, essa imagem cruel e/ou insana de Deus não é a única. Aquele que brinca com sua presa antes de devorá-la, o Tigre, apresenta-se como apenas uma versão de Deus, tão feroz quanto este “porco mundo”. Uma pista disso se observa em *CETG*, quando se menciona o catarismo, seita cristã que surgiu na França no século XI como alternativa ao catolicismo e que acreditava na criação do mundo por um espírito maligno, o qual não seria o Deus verdadeiro. Sendo este puro espírito, os homens precisariam purificar-se da instância material para experimentá-lo. Além do catarismo, existem diversas outras crenças dualistas, como o gnosticismo, sobre o qual já comentamos em nossa análise de *MOC*.

Além da dualidade cósmica, algumas das peculiaridades dessas crenças heréticas também se observam em narrativas hilstianas. Por exemplo, a faceta feminina de Deus, que completa a masculina, e a ideia de reencarnação. O primeiro aspecto observa-se em uma descrição de Vittorio em que Deus, além de miúdo, teria “voz de moça e pulsos e canelas finas” (II, *ESTS*, p. 331); o segundo se exemplifica nestes versos: “Um dia fui o asno de Apuleius./ Depois fui Lucius, Lucas, fui Roxana./ Fui mãe e meretriz e na Betânia/ Toquei o intocado e vi Jeshua.” (II, *ESTS*, p. 402). Esse Deus verdadeiro não se esconde porque é sádico, mas porque

o homem precisa passar por um caminho estreito para encontrá-lo⁷⁵. Como apenas poucos conseguem, daí o desgosto e a revolta dos que não podem experimentar o bem tão desejado.

“será possível que até as coisas precisem de seu duplo? (II, *OSD*, p. 52)

DICOTOMIA. O todo fratura-se gerando a diferença, discursos em disputa. Jogo sem fim.

Nas narrativas hilstianas, é comum haver narradores em primeira pessoa que se dirigem a um interlocutor. Este, por sua vez, costuma representar um ponto de vista não apenas diverso, mas diametralmente oposto⁷⁶. Para observar apenas um exemplo entre tantos, em U, o interlocutor diversas vezes desacredita a versão da narradora e aponta hipocrisias no discurso desta: “você é uma estúpida, amor, amor, tudo isso em você não é bondade (...) Vocês os matou, você lhes tirou toda a decência.” (I, *FF*, U, p. 106). Além desse interlocutor não nomeado, a narradora, quando fala em amor, também lida com outras resistências: de seus antigos protegidos (agora convertidos ao discurso empresarial), de um amigo que defende o combate à violência pelas mesmas armas dos agressores e de um editor que rejeita sua escrita por preferir novelas eróticas. A protagonista parece ser a única voz a defender o amor – não confundir com aquele erotismo vendido em bancas –, enquanto todos os demais parecem esquecidos da dimensão espiritual do humano. Então ela, a última de sua espécie, só poderia ser mesmo vista como uma aberração e, incapacitada de falar, acaba proscrita (cf. verbete “Obsceno”). Embates desse tipo também ocorrem entre Koyo e o “corpo-filho-outro” mancomunado com os vizinhos (Fm); Riolo e os filhos (E); Tadeu e Rute (T); Hillé e a população da aldeia, que explicita como a coletividade pode ser ignorante e agressiva (*OSD*) (cf. verbete “Social”).

Outra estrutura dicotômica criada por Hilst são as narrativas que possuem dois narradores, como ocorre em Fm e CS. Na primeira, o diálogo ocorre entre divindade e homem. Embora tentem cooperar, eles não se entendem por terem modos de expressão totalmente diversos. Na segunda, trata-se de dois ex-colegas que divergem quanto ao teor da literatura. O despudorado Karl, amante dos prazeres propiciados pelo corpo e pelo dinheiro, escreve sobre “bandalheiras”, enquanto Stamatius renuncia a todo o conforto para escrever a sério, investigar

⁷⁵ “Entrem pela porta estreita, porque é larga a porta e espaçoso o caminho que levam para a perdição, e são muitos os que entram por ela! Como é estreita a porta e apertado o caminho que levam para a vida, e são poucos os que a encontram!” (Mt 7:13-14).

⁷⁶ Alcir Pecora registra essas “situações polarizadas, até mesmo maniqueístas” no que ele chama de “esquematismo das narrativas”, acrescentando que essa situação inicial se desenvolve de modo a “implodir as duas pontas da oposição” (PECORA, 2018, p. 412). No exemplo que destacamos na sequência, isso se observa pelo gradual desaparecimento das vozes opositoras, não vencidas, simplesmente ignoradas, e a crescente incerteza da narradora quanto ao que gostaria de afirmar. No derradeiro momento, só repete inúmeras vezes que acredita, mas ela própria não parece capaz de dizer em quê.

o oco. O leviano, obviamente, é publicado e obtém sucesso, enquanto o outro não tem a mesma sorte, de modo que seus textos resultam cada vez mais ressentidos e mordazes (Cf. verbete “Literatura”).

“sou a terra (...), sou o fogo dentro da terra, sou essa água passando” (I, *FF*, U, p. 141)

ELEMENTOS NATURAIS. Entre o baixo e o alto, a concentração e a dispersão, a vida desliza em formas variadas: “Umasómúltiplamatéria” (II, *ESTS*, p. 372).

Terra: o corpo, o baixo, o humano. A mais telúrica das personagens é Matamoros, movida pela sensualidade, “horas alongadas revolvendo a terra, alisando minhocas que se tornavam duras” (I, *TNTMT*, M, p. 369). A paixão, a natureza selvagem e o caminhar veloz para a morte estão cravados em seu nome: “Amei de maneira escura porque pertenço à Terra” (I, *TNTMT*, M, p. 388). A terra remete ainda à humildade, lembra de onde todos viemos e para onde retornaremos. Apesar disso, o humano, insatisfeito com o que é, sonha com o etéreo.

Ar: só a graça resiste à gravidade (WEIL, 2004). Quando alguém é tomado por aquela, libertado do peso da identidade e da memória, levita. “Perseguido/ E perseguidor/ Ando colado à terra./ Mas num salto, Senhor,/ (a tua mão aberta à minha espera)/ Posso chegar ao alto.” (I, *K*, Kd, p. 217). Mesmo nos livros mais pornográficos, expressa-se o desejo de sublimação do estado terreno: “Austero, sonho que semeio favas negras e asas sobre uma terra escura, às vezes madreperla.” (II, *CS*, p. 305). Contudo, nos raros casos em que acontece (Oc), a levitação é momentânea, pois a terra sempre chama de volta, a morte está à espreita: “Textos, palavras, e de repente a mão do Porco-Menino me entupindo a boca de terra, de cascalho, de palha.” (II, *OSD*, p. 24).

Água: mobilidade, encontro, transformação, o fluir vital. A telúrica Matamoros é tomada por um amante undífero: “Como se tivesse o corpo de um rio, um patear de águas engolindo a terra, subindo montes e enchendo os buracos com seu corpo borbulhoso de cascata, assim me parecia esse homem que eu tinha” (I, *TNTMT*, M, p. 383). Vittorio, ao refletir sobre a passagem do tempo, também usa imagens áqueas: “de mim, do rio, vai e vindo. águas e luares, eu sendo. bem-vindo e eterno rio onde existo e existindo morro sendo.” (II, *ESTS*, p. 389).

Fogo: o espírito que dá a vida, a purificação da matéria. O filho que Agda carregava no ventre era uma mistura de terra e fogo, semelhante ao deus que se fez homem: “KALAU: escuro esse menino, como se fosse moldado na matéria da terra/ ORTO: como se o fogo o tivesse abrasado/ CELÔNIO: um fogo branco mas mais vivo do que o outro/ KALAU: escuro feito de fogo/ ORTO: queimado, feito de terra” (I, *K*, A2, p. 237). Em estado mais puro, o fogo também

é referido como a fonte do poema, quando Jozu grita “DEUS DEUS” e o poço replica: “Fogo, Jozu, o que mora em ti, Fazedor do poema.” (I, *PDG*, GJ, p. 332).

“lobapaixão colada a mim” (I, *PDG*, LN, p. 313)

EROTISMO. Sendo impossível não pensar, dissolve-se o eu pensante na adoração do outro. Nova obsessão criada.

Ao lado do sagrado e da morte, o erotismo é um dos grandes temas abordados por Hilst e amplamente estudados pela crítica, por isso destacamos apenas alguns poucos aspectos. Já abordamos no texto de apresentação destes verbetes sua relação íntima com a morte, como exemplifica este miniconto elaborado por Amós numa atividade escolar: “O nome dele é Sol e Adultério. O do meu marido é Elias. Meus filhos se chamam Ednilson e Joaquim. Tenho vontade que todos morram. Menos ele. (Aquele primeiro, luz e cama.)” (II, *MOC*, p. 68). Febril de paixão, a enamorada vê a morte como solução para remover qualquer distância do ser amado. Só nessa situação extrema é possível conceber uma união completa, caso contrário, a banalidade do cotidiano esmorece o sentimento.

Um padrão que se repete em vários textos é a diferença de idade entre os amantes⁷⁷, sendo o protagonista geralmente o mais velho⁷⁸ (A1, Kd, LN, *CS*, *RN*, *ESTS*). O parceiro jovem se apresenta muitas vezes como uma distração da angústia decorrente de pensar em excesso. Como alerta Crasso, gente muito pensante desestimula o coito (cf. verbe “Humor”); em tom menos escrachado, Hiram confirma essa lógica de raciocínio: “sou todo impotência na minha rombuda cabeça aqui de baixo, porque há mais volúpia em pensar na esquiva coisa do meu ser de dentro” (I, *PDG*, P, p. 294). Então vêm os conselheiros de plantão sugerir que se busque consolo num corpo jovem e despreocupado, como propõe Ehad a Hillé, e um amigo, a Kadosh. De fato, uma paixão revitaliza, como exemplifica o caso de Lucas: “paixão e velhice, (...) uma vermelha lustrosa alongada e brilhante, inchando o mundo, sereia, magenta à tua volta, me tocas e toda opacidade do mundo é prata e passível de ideia, posso reformular unha e falange, pelos e pobreza, voltar a ser esplêndido-humano, único” (I, *PDG*, LN, p. 314). Todavia, o erotismo em sua expressão secularizada não dissolve a angústia, apenas muda seu foco.

⁷⁷ Associada a essa situação, alguns textos também apresentam alusões à paixão entre filha e pai, seja esse pai humano ou espiritual (Deus).

⁷⁸ A principal exceção ocorre em *CRL*, que talvez nem seja um caso de erotismo em sentido estrito, já que o desejo de Lori se volta para o dinheiro e não para o amante.

“Pega os instrumentos, a faca, e abre” (I, *FF*, Fm, p. 146)

FACA. As ferramentas: adaga, espada, pá. O objetivo: perfurar, cortar, escavar. A incerteza: faca cega em pedra dura... fura?

Desejo de descobrir o que jaz nas profundezas, sob o invólucro duro. A divindade é um dos principais objetos de dissecação: “a lâmina no mais fundo desse todo-poderoso” (I, *K*, Kd, p. 177), porém o instrumento de que os homens dispõem não parece ser o mais adequado: “o que chamamos de faca é brinquedo para a tua espessura. (...) não posso, nem te vejo” (I, *FF*, Fm, p. 150). A tarefa se mostra absurda: “olha, Hillé, aqui tens a faca, corta com ela a pedra, pedaço por pedaço, depois planta e vê se medra” (II, *OSD*, p. 33), sobretudo quando se depende da linguagem para conhecer, “usar a palavra como uma velha espada, corte-cego, sem fio, ferrugem sobre a prata” (I, *PDG*, LN, p. 317).

Num sentido mais positivo de palavra-adaga, observa-se a esperança depositada por Lih na propagação do discurso poético. Se os excluídos dominassem a linguagem, eles próprios se tornariam construtores de muros (cf. verbete “Muro & poço”), adotando a poesia como instrumento de luta: “sobretudo palavra antes de usares a adaga, metal algum pode brilhar tão horizonte, tão comprido e fundo, metal algum pode cavar mais do que a pá da palavra, e poderás lavar, corroer ou cinzelar numa medida justa.” (I, *PDG*, AI, p. 305). Essa era a expectativa do poeta, no entanto, o Corpo Tosco que estava no poder ainda preferia a espada à palavra, e o conto termina com derramamento de sangue do poeta e dos miseráveis⁷⁹.

A associação da faca à morte violenta ocorre também noutros textos. Apunhalada quatro vezes por seus amantes, Agda morre feito um animal sacrificial, destino previsto e aceito, apesar do medo. Desse modo, a imagem do Cristo crucificado se associa a ela e, principalmente, ao filho que carregava no ventre (cf. verbete “Elementos naturais”). O “menino morto” “sangrava nos pulsos” e “no lado esquerdo”, “os pezinhos assim, um sobre o outro” (I, *K*, A2, p. 237). Outra mulher que se entregou à paixão com intensidade também morre perfurada por lâmina: Maria Matamoros “apunhalou-se, enterrou no meio das pernas aquela faca” (I, *TNTMT*, T, p. 364). Já comentamos que paixão e morte são irmãs gêmeas, ambas violentas. No desfecho de *ESTS*, chama-se a morte, que chega armada, de “amada”: “A BUÇA NEGRA VEM VINDO. PUNHAL. VELHICE. ADAGA. CUSPO-LHE NA CARA. ELA SE ARREGAÇA LASSA. MORTE. AMADA.” (II, *ESTS*, p. 405).

⁷⁹ Não é comum na ficção hilstiana o escritor se envolver em disputas políticas, já que ele, desacreditado por todos os grupos ideológicos, geralmente está isolado (cf. verbete “Social”). Esse tipo de envolvimento esperançoso, porém débil, fadado ao fracasso, lembra uma frase de Graciliano Ramos em *Memórias do cárcere* referindo-se à literatura: “As minhas armas, fracas e de papel, só podiam ser manejasdas no isolamento.” (RAMOS, 2008, p. 31).

“Um riso prolongado, um riso eterno” (II, *CETG*, p. 212)

HUMOR. Rir do absurdo, rir para não enlouquecer, ou rir porque já enlouqueceu. É para rir ou chorar? Difícil saber.

Uma das principais características da prosa hilstiana é a conjunção entre o trágico e o cômico, afinal, quando se descobre que o destino é funesto para todos, o mais sábio é não levar isso tão a sério. Grotescos, obscenos e ácidos, seus textos provocam simultaneamente aflição e riso, sendo que mais desconcertam do que aliviam, pois esse tipo de humor só realça os horrores do mundo. As anedotas satíricas escritas por Hilst muito se assemelham aos *fabliaux*, talvez porque ambos tenham despontado teimosamente em contextos de religiosidade predominante.

Um exemplo de humor observado já em seu primeiro livro em prosa é a aventura do anão que encontrou uma serpente e... melhor deixar que o personagem conte do seu jeito:

E... Enrabou-me. Hein? Pois foi. Fiquei preso no covil e o rabo de prata entrava na minha víscera, estufava, olha, cheguei a dar dez gritos de prazer, dormi, acordei, e o rabo não saía nem por nada. Disse para a serpente: obrigada amiguinha pelo prazer, pela alegria de ter o teu rabo na minha caverninha, mas agora devo seguir o amigo lá de cima, deixa-me partir, gozei esplendorosamente, obrigadinha.” (I, *FF*, *Fx*, p. 46)

O relato segue por uma página inteira, mas fiquemos apenas com essa amostra. Uma cena de estupro e zoofilia torna-se engraçada devido ao enfoque positivo da descrição (ironia), além do ridículo de se referir ao ato sexual com um vocabulário infantil (uso de diminutivos). Se isso já parece grotesco, como classificar então as descrições do órgão genital divino feitas em *CETG* e *CS*? Trata-se de um riso completamente herético, um grito de liberdade em relação àquele cuja ausência provoca tanta angústia: “o próprio Deus (...) exibiu um não sei quê (como chamar o farfalho de Deus?), um chourição rosado e bastante kitsch, enfeitado de estrelinhas. Fui todo arrebatado por dentro. Vi estrelas (perdão).” (II, *CS*, p. 254). O narrador pede perdão não pela heresia, mas pelo trocadilho que fere a língua, essa, sim, sagrada.

Se a divindade é referida nesses termos, sua igreja não poderia aparecer sob luz mais favorável. Após ter criticado a instituição católica duramente, Crasso propõe mudar de assunto: “Mas vamos às nossas orgásticas, gentis e menos imundas putarias.” (II, *CETG*, p. 168). O texto segue carregado de ironia, elegendo como próximo alvo a ignorância generalizada das pessoas: “Graças ao demo, dono do planeta, há muito pouca gente que pensa. Ainda bem. Tive um grande amor, certa vez, mas a cadelona pensava e cada vez que eu pensava em fodê-la, me vinha: vou brochar com essa dona, meu pau vai minguar com essa doida pensante.” (II, *CETG*, p. 169). Sendo uma dessas pessoas pensantes, Hilst estende a sátira a si mesma, brincando com

sua imagem pública: “Nenéca, é uma peça burlesca, já te disse, ou você acha que o pessoal quer a HH, aquela metafísica croata?” (II, *CETG*, p. 199).

Os exemplos de humor são inúmeros, mas lembremos apenas mais um, o livro de receitas escrito pelos internos do hospício (*CETG*), que não citaremos aqui devido à sua extensão. Ele tanto merece uma leitura integral que Hilst o transformou em crônica, as “Receitas antitédio carnavalesco” (HILST, 2006, pp. 49-53). Ali se recomenda o humor até na morte.

“sobras que me ficaram da Hillé que se foi e permanece em mim” (II, *ESTS*, p. 396)

INTRATEXTUALIDADE. Por que Deus criou os homens? Dizem que por amor. Quanto ao homem, talvez esse crie personagens para conhecer a multidão que habita nele.

Como os textos hilstianos não se prendem a uma narrativa central bem desenvolvida e minimamente realista, ou seja, mal estabelecem um pacto ficcional, acabam propensos ao atravessamento frequente de outros discursos, tanto oriundos de planos reais (cf. verbetes “Autobiográfico” e “Referências”) quanto ficcionais, textos de autoria alheia ou própria. *ESTS*, sendo o livro mais carregado de intratextualidade, é lido como uma espécie de balanço final da trajetória literária de Hilst, em que personagens, assim como poemas e situações ficcionais publicadas antes, retornam implícita ou explicitamente. Esse diálogo, porém, não é exclusividade de *ESTS*, mas ocorre desde *FF*, que já apresenta referências compartilhadas por mais de uma novela, e essa teia de ligações só foi aumentando conforme novos livros foram publicados. Observemos, então, mais alguns exemplos para termos uma noção de sua amplitude e complexidade.

Koyo é visto pelos vizinhos riscando um círculo no chão e gritando “A ESSÊNCIA DA SUBSTÂNCIA, HAYDUM?” (I, *FF*, Fm, p. 154); o protagonista de Oc faz o mesmo gesto e medita sobre a essência de Deus (cf. verbe “Deus”). Em Oc, o narrador conclui que “POLÍTICA É DAR VIDA A TODOS” (I, *K*, Oc, p. 263); em MNS, alguém propaga uma ideia idêntica: “meu amigo h descobriu um dia um dizer-posição, disse: política é dar vida a todos” (I, *PDG*, MNS, p. 308). O narrador de CE é o mesmo de Fm, Haydum, renomeado de GrosseKu: “Tentei explicar o mesmo a um outro, estúpido como tu, se chamava Koyo e ergueu paliçadas à procura da minha unha, paliçadas ao redor do nada” (I, *PDG*, CE, p. 319). Em A2, comenta-se “[q]ue a aldeia já está farta de santas e rameiras porque antes das duas, duas outras transitaram entre o céu e as caldeiras.” (I, *K*, A2, p. 235), possível ligação com Matamoros e Haiága (M), que, assim como Agda, foram amantes de um anjo. Da mesma forma que os vizinhos puseram fogo na casa de Agda (A2), os de Hillé tramam contra ela: “Podemos botar

fogo na casa durante a lua nova.” (II, *OSD*, p. 30). Em *OSD*, surge o assunto: “Em algum lugar alguém falou da metafísica da risada, de tratados até” (II, *OSD*, p. 48), remetendo a Kadek, que “tentou anotações futuras sobre a metafísica da risada” (I, *PDG*, VK, p. 311). Em *CETG*, faz-se referência a *CRL*: “Isso me lembrou um livro que li há algum tempo. Uma putinha chamada Corina: O caderno negro. Mas não gostei não. Era tudo muito jeca.” (II, *CETG*, p. 208).

Essa listagem poderia se estender por muitas páginas, já que as ocorrências são abundantes e diagnosticá-las não é difícil, basta ficar atento. Mais complexo e interessante é pensar por que isso ocorre. Assim como a intertextualidade e as referências autobiográficas, esse recurso agrava a derrubada de fronteiras entre literatura e outros campos, traço frequente na produção ficcional contemporânea, a qual, uma vez superada a pretensão à originalidade, revisita ironicamente tanto o cânone quanto textos das mais variadas procedências. No entanto, parece haver uma motivação a mais no caso de Hilst.

Já observamos que ela não procurava simplesmente contar histórias interessantes e variadas, mas tratava obsessivamente de uma mesma busca pelo sentido da vida, e toda a sua obra é a elaboração dessa busca – semelhante à sinopse que Crasso faz da obra de outro HH: “Há agonias sem fim, homens e mulheres debruçando-se sobre o Nada, o Fim, o ódio, a desesperança.” (II, *CETG*, p. 204). A partir disso, entendemos a repetição de referências como uma simulação da experiência de quem está preso num labirinto (metáfora para a ignorância, a visão restrita da vida) e procura a saída. Vem uma sensação angustiada de familiaridade acompanhada de dúvida – já não teria passado por aquele caminho? Até que, depois de tanto andar, achando que progrediu ao menos um pouco, descobre-se de volta ao ponto inicial. Essa é a aridez da busca espiritual, penar sem saber por quanto tempo, ou mesmo se uma vida bastará, como bem explica São João da Cruz (2014, pp. 77-78). A nosso ver, as autorreferências explicitam a dificuldade de sair de si mesmo, como a reflexão proposta pelo pai de Axelrod: “tu não te moves de ti” (I, *TNTMT*, Ax, p. 414).

Em *ESTS*, observa-se esse mesmo motivo da busca por autoconhecimento, quando Vittorio reflete sobre seu percurso de vida e de literatura, sem estabelecer distinção entre elas:

muitas caras vão surgindo, espio, e lá está um vaidoso, comprometido com as palavras, querendo construí-las, dissolvê-las, e depois outro modorrando sobre elas, degustando... e mais fundo um coitado que só pensa em como se parece a um pobre animal sem irmãos e sem mãe, e que está morrendo meio louco e aos poucos vai perder dentes e cabelo... e nenhuma emoção, só essa de estar aqui se dizendo. (II, *ESTS*, p. 340).

Nessa auto-observação, aparecem-lhe personagens. Muitos desses são escritores como ele, o que é comum nos textos hilstianos (cf. verbete “Literatura”). São “eus” que Vittorio ora reconhece, ora desconhece, máscaras variadas, mas sempre remetendo a uma mesma

perplexidade de existir. Vittorio espia essa multiplicidade que brota em si com curiosidade e passividade, como a atitude contemplativa dos santos, conformado a ela como a qualquer outra demanda do real, sem a encarar como um problema. Escrever a seu respeito, se não muda nada, ao menos contribui para o autoconhecimento, e nisso reside a emoção.

“Literatura para mim é paixão. Verdade. Conhecimento” (II, *CETG*, p. 175)

LITERATURA. Um escritor manipula a palavra com cuidado, espera o tempo necessário para que venha o entendimento. Outro enche sacos e sacos de palavras, sem distinção, e no atacado enriquece. O primeiro diz invejar o sucesso do segundo, mas não move uma vírgula.

A frase subsequente à que recortamos para o título deste verbete é “Matou-se logo depois.” (II, *CETG*, p. 175), referindo-se ao escritor Hans Haeckel, uma paródia autocrítica de Hilda Hilst. Muitos são os personagens que encarnam a figura do escritor sério, o que arrisca tudo pela integridade da obra – “já perdi editor, talvez perca a mulher com o editor, tudo por amor à língua, entendes?” (I, *FF*, Fx, p. 45). Esse tipo considera que “um livro não se faz como se fazem crianças, é tudo uma construção, pirâmides etc., e a custa de suor de dor etc.” (II, *CRL*, p. 133), por isso se indigna com aqueles que obtêm sucesso escrevendo bandalheiras.

Não raramente, tomado pela soberba, o escritor sério despreza seus leitores: “devo viver continuamente vivendo verdades e despejando-as no ventre desses que me leem, eu Rukah feito de dois, de três, vomitando verdades no ventre desses caciques empombados, dessas medusas emplumadas, vomitando o meu ouro no ventre rechonchudo e quente desses dinossauros?” (I, *FF*, Fx, p. 41). Até Osmo, que julga sua história adequada para *best-sellers*, sente-se inseguro quanto à recepção: “O meu medo é que vocês não sejam dignos de ouvi-la” (I, *FF*, Os, p. 54).

Para o escritor sério, até mais ameaçador do que o público é o editor, pois este, tendo o lucro como prioridade, prefere os textos que impulsionem as vendas, aqueles que seguem fórmulas de sucesso, os *best-sellers*. Situações assim são retratadas inúmeras vezes: “É para teu bem que te pedimos novelinhas amenas, novelinhas para ler no bonde, no carro, no avião, no módulo, na cápsula.” (I, *FF*, Fx, p. 33); “um dos editores mais amável me disse: você escreve bem, minha querida, mas por que, hein você não escreve uma novela erótica?” (I, *FF*, U, p. 142); “por que você não começa a escrever umas bananeiras para variar?” (II, *CRL*, p. 108); “É assim que quer o editor. ‘Pode pensamentear um pouco, negão, mas sempre contornando a sacanagem.’ Estou preocupado porque fora as 1500 posições do Kama Sutra devo inventar novas. E novos enfoques.” (II, *CS*, p. 292).

No mercado editorial, obtêm sucesso os que não têm escrúpulos, como Crasso e Karl; a novata Lori Lamby mostra aptidão, mas ainda está aprendendo. Diz o primeiro: “Sempre sonhei

ser escritor. Mas tinha tal respeito pela literatura que jamais ousei. Hoje, no entanto, todo mundo se diz escritor. E os outros, os que leem, também acham que os idiotas o são. É tanta bestagem em letra de fôrma que pensei, por que não posso escrever a minha?” (II, *CETG*, p. 156). O segundo, por sua vez, aconselha: “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 estrume. Continua: Tiu, com a tua mania de infinitude quem é que vai te ler?” (II, *CS*, p. 290). A terceira tenta seguir a fórmula dos *best-sellers*, nada de blocões de texto para não cansar o público: “Depois eles falaram que precisava ter mais conversa, mais diálogo, como eles dizem.” (II, *CRL*, p. 111).

Tendo em vista a dificuldade de se produzir uma literatura necessária e ainda vendável, são abundantes nos textos os comentários metanarrativos. Muitos deles referem-se à limitação da língua: “a minha língua é uma língua de bosta, ninguém fala a minha língua” (I, *FF*, Os, p. 65); “A minha fragilidade é uma coisa que se estende à língua, assim, espicho a língua, recolho-a novamente, digo não, não vou dizer, é tolo, fico dizendo por dentro: de vazios estou cheio... de vazios estou cheio... não vou dizer. Disse-o.” (I, *K*, Oc, p. 282); “Estou cansado de contar essas coisas e tudo o mais, tenho uma vontade muito grande de não contar mais nada, inclusive de me deitar, porque se vocês soubessem como cansa querer contar e não poder” (I, *FF*, Os, p. 64). São limitações de níveis diversos: social no primeiro exemplo, porque o letramento no Brasil é deficiente e, em consequência, não há uma cultura leitora expressiva (cf. verbete “Brasil”); constitutivo nos demais, dado que a língua possui suas próprias falhas, como a abundância de clichês e de cacofonias, fora a incapacidade de comunicar o que foge à percepção geral, daí o cansaço de ter que explicar tanto sem sequer atingir aquilo que se gostaria de dizer.

Os comentários metanarrativos, além de abordar as dificuldades impostas pela língua, referem-se também à composição dos textos. Ali se explicita o que esses narradores entendem por ficção: “Sabe, uma estória deve ter mil faces, é assim como se você colocasse um coiole, por exemplo, dentro de um prisma.” (I, *FF*, U, p. 98); “eu sei que poderia escrever ficção... mas isso não é bem ficção... isso que eu estou contando... Mas você tem uma ideia antiga de ficção, ficção é assim mesmo, com mais enxertos, enxertos de melhor qualidade, você compreende?” (I, *FF*, U, p. 101); “A verdade é que não gosto de colocar fatos numa sequência ortodoxa, arrumada. Os jornais estão cheios de histórias com começo, meio e fim.” (II, *CETG*, p. 156).

Muitas dessas reflexões correspondem à própria escrita hilstiana, que é multifacetada, repleta de enxertos e organizada numa sequência nada ortodoxa. Dada a complexidade dessa ficção, o narrador enfatiza a importância de que o leitor participe ativamente no processo de leitura: “Às vezes facilito as coisas para vocês. Não há de ser sempre. É muito esforço contar e

destrinchar, é preciso deixar alguma coisa para o outro. Mastiguem então. Quem sabe um dia, através de vocês, posso me descobrir.” (I, *K*, Oc, p. 267). Tal interlocução não visa a facilitar o trabalho de quem escreve, mas propor um diálogo por meio da literatura. Essa é a maior esperança do escritor, não importa de qual tipo ele seja.

“loucura é o nome da tua busca” (II, OSD, p. 38)

LOUCURA. O louco busca aquilo cuja existência os demais negam. A herança de um pai louco: uma moradia na perplexidade.

O desejo de atingir um grau extremo de lucidez inviabiliza uma vida regular, essa da maioria das pessoas (cf. verbete “Social”), a postura de pensar em excesso é vista como loucura – “Ele tá louco, Haiága? Não não, apenas se pensa muito, por algumas horas se pensa, pensa em si mesmo” (I, *TNTMT*, Ax, p. 418); “Muito me satisfaz o ainda não te entender por inteiro, se eu te entendesse estaria agarrado à lucidez mas estaria louco, livre como tu mas louco” (I, *TNTMT*, Ax, p. 421). Nos textos hilstianos, portanto, lucidez e loucura são denominações distintas de um mesmo fenômeno, só varia a perspectiva de quem nomeia.

Não só em Ax como em muitos outros textos, o louco coincide com a figura paterna. Para citar exemplos de dois outros livros: “O pai é esquizofrênico, a mãe, uma possessiva gorda, o pai é louco, o pai é louco. Você sabe que o meu pai também era louco?” (I, *FF*, U, p. 98); “era teu pai aquele, neurônio esfacelado, pré-frontal sem antenas, estio estio, inútil travessia do banco ao leito, vice-versa, teu pai sem frêmito, cabeça esplendorosa numa imensa desordem” (I, *K*, A1, p. 172). A imagem do pai louco remete a um dado autobiográfico e também serve à problematização de um deus criador que age de modo insensato, sem se importar com o destino humano (cf. verbetes “Autobiográfico” e “Deus”).

Outra constante na loucura é o riso, que desperta estranheza e até revolta quando os demais não encontram um motivo óbvio para o mesmo. Em E, a fala vaga e o riso do protagonista provocam a agressividade da família: “Inimitável, eu mesmo, Riolo, ria muito depois de repetir infindáveis Esboço. (...) Ele caduca, quer nos matar, faz-se de bobo, está louco” (I, *PDG*, E, p. 299). Pressionado, Riolo chega a riscar no papel o tal esboço, no entanto, ninguém compreende aquele traço, então ele simplesmente se cala, afinal, não é culpa sua se os demais são cegos e limitados.

“só penso na morte, nos meus ossos lá embaixo, no nada que serei” (II, ESTS, p. 335)

MORTE. Temida, amada. Necessária.

Esse é um dos temas centrais na obra de Hilst e também um dos mais estudados pela crítica. Redonda, a morte proporciona a inteireza ao humano (cf. verbete “Cores & formas”), por isso ela é necessária ao entendimento que os personagens hilstianos buscam – “quem sabe se na morte adquirimos uma outra dimensão muito mais viva do que esta aparente dimensão de vida, será possível que é preciso morrer para conhecer o todo da nossa extensa dimensão?” (I, *FF*, Os, p. 62). São muitos os exemplos em que a morte, apesar de temida, propicia o saber integral (cf. verbete “Pergunta”): “Fonte infinitude, infinitude rugindo, doce morte, aí está onde devo procurar meu eu inteiro, gaivota-prumo, agudez, límpido mergulho sobre eu mesmo, alguém de garras na garganta grita: mergulha, Kadosh, lá embaixo a resposta, aqui vive apenas o teu ser pergunta” (I, *K*, Kd, p. 184); “Os mortos sabem tudo, parece-me que os vivos têm muita coisa para ver e assim não ficam sabendo nada.” (I, *K*, Oc, p. 242). Há também o curioso caso de Lázaro, figura bíblica que experimenta a morte e retorna à vida com a sensibilidade transformada, segundo a releitura de Hilst: “Antes da minha morte eu tocava as coisas, sim, tocava-as, mas não descobri o mais fundo (...). Agora, tudo faz parte de mim.” (I, *FF*, L, p. 88).

Excetuando-se os relatos de suicídio (LN, T, *RN*), os homens não têm qualquer controle sobre a própria morte: “te pensas magnífico dizendo as tuas verdades, mas continuas breu para o teu próximo, e todo o teu caminho terá um só destino, a morte, ela sim é grandiloquente, ela é rainha, chega a qualquer hora” (I, *FF*, Fx, p. 53); “sei tão pouco de ti, amiga morte, mas tremo tremo sabendo que tu só visitas os vivos.” (I, *K*, Oc, p. 247). Nem mesmo Deus parece ter esse controle: ancorado a uma criação deteriorada, até ele deseja morrer, mas não sabe como (I, *PDG*, CE, pp. 319-320).

“Era uma vez um corpo e dois polos:/ alto muro e poço”⁸⁰

MURO & POÇO. Dois extremos de um mesmo eixo, verticalidade que sobe e desce. Emparedado, o homem olha para cima e para baixo, só vê pedras, imagina o que há além.

Uma arquitetura que realça os limites, prisão. As paisagens além são inacessíveis para a maioria. Houve aquele rato que sonhou ter subido no muro (I, *FF*, U, p. 122) e o dono de outro rato que deveras descia até o fundo do poço (I, *PDG*, GJ, p. 321-335). As coisas que o primeiro viu e que o segundo ouviu eram maravilhosas, mas logo se seguia a angústia de não apreenderem aquilo por completo – “às vezes escavamos poços tão profundos, de água tão

⁸⁰ Poema completo: “Era uma vez dois e três./ Era uma vez um corpo e dois polos:/ alto muro e poço. Três estacas/ de um todo que se fez, num vértice/ diáfano, noutro espessura de rês/ couro, solo cimentado, nem águas/ nem ancoradouro.” (I, *FF*, U, p. 144). Anos depois, Hilst o reaproveita em seu último livro (II, *ESTS*, p. 368).

gelatinosa, que nos vem um medo de tal poço e de tal conhecer” (I, *TNTMT*, M, p. 405). O primeiro desejava que o muro fosse mais alto, afinal, era apenas um rato; o segundo expressava sua vontade mais secreta: “ficar para sempre no fundo do poço seco com o meu rato” (I, *PDG*, GJ, p. 327), pois Jozu, homem raro, já entendia que o poço, assim como o rato, formava com ele uma unidade (cf. verbete “Três”).

O muro faz pensar sobre os próprios limites, nesse sentido o pai de Ruiska se questionava: “eu existo até onde, eu existo até... até... até que grande muro eu existo?” (I, *FF*, Fx, p. 35). De paredes a muralhas, os cercados são obra dos grandes (I, *K*, Oc, p. 283), separam, impõem uma ordem que perdura mais do que seus construtores. Outro pai aconselha: “é só sentir, minha filha, e olhar além do muro” (II, *OSD*, p. 45), porém quem se arriscou foi marcado a fogo, como sugere o poeta que escrevia a respeito de muros: “Criança me debrucei/ Sobre a tua cinzenta solidez./ E até hoje me queima/ A carne da cintura.” (II, *RN*, p. 322).

O poço, por sua vez, fornece a escuridão necessária ao entendimento. Quem tem um por perto é lembrado com mais frequência da importância de buscar profundezas, cavar e contemplar o vazio. O oco está em muitos lugares, até “lá em cima” (I, *K*, Oc, p. 239), e alguns percebem isso onde quer que esteja, como aquele que diz “tudo à minha volta é o oco” (I, *K*, Oc, p. 266). Todavia, nem todos têm essa sensibilidade, por isso precisam lançar mão de outros recursos, como aquela que cavou um buraco para si no esforço de vencer o corpo que envelhecia (I, *K*, A1, pp. 175-176). Os do primeiro tipo, gente de “fibra frágil”, assim se descrevem: “Eu sou aquele que não é, digo. O nu, o sem nada. (...) O cego. O que se faz presente pela ausência.” (I, *K*, Oc, p. 278). Eles vivem em escuridão perpétua, são o próprio poço, como tão precisamente percebera Jozu.

“homem é um nome incomunicável” (I, *FF*, Os, p. 74)

NOME. Na pia batismal, atribui-se um nome e, com ele, um destino. Se a água escorre pelo corpo, quem garante que o nome ficará?

Os nomes atribuídos aos personagens hiltianos são, no mínimo, exóticos. A composição resulta de processos diversos, alguns mais, outros menos fáceis de identificar. Há os de origem estrangeira, como Osmo, personagem de uma epopeia finlandesa (*Kalevala*); Rouah se assemelha a “ruach”, palavra hebraica que designa ar ou espírito; Frei Benevuto condensa a expressão “bene vuoto”, que significa “bem vazio” em italiano, etc. Outros têm procedência bíblica: Jojoca (referência provável a Jó), Kanah, Rute, Tadeu, Ana, Maria, Simeona, a burra (um paralelo com Simeão, o mago), Amós, Matias, Jozu, Jesuelda e Guzuel

(três corruptelas de Jesus). Assim como esse último trio, há outros que, pela sua parecença, nomeiam grupos de moradores de uma mesma casa: Ruiska, Rukah e Ruisis⁸¹; Hamat, Hiram, Herot, Hakan e Hemin. Há ainda aqueles compostos de palavras relacionadas à caracterização do personagem: Matamoros (mata, amor, morro), Tadeus (ta-Deus, o perfeito), Lori Lamby (a que lambe), Axelrod Silva (o brasileiro que percebe a história como cíclica: axial, roda). Essa é apenas uma amostra pequena de um conjunto de nomes próprios que mereceriam uma pesquisa mais aprofundada.

Acerca desse assunto, destacam-se ainda outras questões: primeira, a atribuição de muitos nomes a Deus – “O SEM-NOME, O SUMIDOURO, GRANDE CORPO RAJADO, CÃO DE PEDRA, MÁSCARA DO NOJO, O MUDO-SEMPRE, SORVETE ALMISCARADO, TRÍPLICE ACROBATA” (I, K, Kd, p. 212) –, o que condiz com uma visão múltipla de Deus sem se prender a nenhuma tradição religiosa específica; segunda, a existência de personagens não nomeados. Os textos U e Oc são dois dos mais vagos nesse quesito, prevalecendo o uso de substantivos comuns: os irmãos, o companheiro, a mãe, o velho, o menino etc.

A tarefa de atribuir nomes significativos relaciona-se ao trabalho do escritor de buscar a palavra justa para representar algo em sua essência: “Era uma vez um homem sem nome que tentava dar nome às coisas.” (I, K, Oc, p. 286). No entanto, o nome pode permanecer recôndito, já que nomear significa dominar o outro, e alguns não se deixam definir, escapam, como no caso de Osmo, cujo nome de batismo sequer chega a ser revelado, apenas seu apelido: “o meu nome verdadeiro, se é que a gente tem um nome verdadeiro, tem sim, mas o nome verdadeiro não interessa.” (I, FF, Os, p. 65). Desse modo, acessa-se a perspectiva de uma das amantes sobre ele, a que o apelidou, mas jamais se saberá quem é esse homem em sua totalidade⁸². O fracasso da pretensão de captar a essência de algo por meio da palavra (cf. verbete “Literatura”) remete à linhagem beckettiana: Molloy não tem certeza de como se chama, Malone muda o nome de seu personagem de Saposcat para Macmann sem qualquer justificativa e, por fim, o terceiro volume da trilogia destaca no título a dissolução completa da palavra – *O inominável*.

“Pergunto-lhe se é um problema de ordem moral ou de semântica” (II, CS, p. 263)

OBSCENO. Obsceno é o que fere o pudor. Que tipo de gesto seria capaz de ofender hoje? Levar a literatura a sério, falar de amor, essas pieguices...

⁸¹ Nos nomes Ruisis e Rukah, identificam-se Isis e Kah (variação de Ba), que são deidades egípcias (TURNER & COULTER, 2001).

⁸² Essa questão já está sugerida na epígrafe de FF, retirada de *Molloy*: “Havia em suma três, não, quatro Molloys. O das minhas entranhas, a caricatura que eu fazia desse, o de Gaber e o que, em carne e osso, em algum lugar esperava por mim. [...] Havia outros evidentemente. Mas fiquemos por aqui, se não se importam, no nosso circulozinho de iniciados.” (BECKETT, 2007, pp. 160-161).

O obsceno se destaca como um dos grandes motivos da obra hilstiana, sendo muitas vezes confundido com pornográfico ou erótico, uma aproximação não muito acurada segundo a leitura de Alcir Pecora (2018a, pp. 414-417). Em sua argumentação, o crítico toma como exemplo *CRL*, cuja obscenidade não se encontra nas cenas de sexo, mas na subversão do conceito de livro, que de objeto artístico transforma-se em item puramente mercadológico. Amplifiquemos, portanto, nosso entendimento de “obsceno” com o auxílio de Roland Barthes:

Tudo que é anacrônico é obsceno. Como divindade (moderna), a História é repressiva, a História nos impede de ser inatuais. Do passado só suportamos a ruína, o monumento, o kitsch ou o nostálgico, que é *divertido*; reduzimos esse passado a apenas sua marca. O sentimento amoroso está fora de moda, mas esse fora de moda não pode nem mesmo ser recuperado como espetáculo: o amor fica fora do tempo *interessante*; não lhe pode ser dado nenhum sentido histórico, polêmico; é nisso que ele é obsceno. (BARTHES, 1981, p. 159, grifos no original)

Entendendo o obsceno como aquilo que foge ao conjunto de valores mais exaltados no presente, chega-se a uma situação em que o amor se torna mais obsceno do que o sexo. Há uma cena tragicômica em *U* que ilustra isso perfeitamente: quando recebe a visita do irmão pederasta, este parecendo formar um casal com a empregada da mãe, o unicórnio tenta expressar sua aprovação à união: “coloquei o meu traseiro entre as grades do meu quadrado e bem à frente do casal, dando a entender, com esse gesto, o seguinte: assim como as duas partes do meu traseiro se completam necessariamente, não podem separar-se, assim também vocês dois” (*I, FF, U*, p. 131). Em resposta, os visitantes queimam o ânus do animal com um cigarro.

Onde está na obscenidade dessa cena? No elogio ao amor, no gesto de mostrar o traseiro ou na violência da resposta? Pelo modo como o texto prossegue, com a narradora (tal qual tantos outros narradores hilstianos) sendo reprimida toda vez que tenta falar em amor, parece que esse sentimento é mesmo o que há de mais obsceno. Que padres estuprem crianças (*I, TNTMT, M*, p. 369) e que essas se prostituam com gosto (*CRL*), isso já parece ter sido incluso à normalidade. Agora, quando uma mulher deixa de ter relações sexuais com seu companheiro e se retira para pensar (*OSD*), apenas ela é tachada de obscena.

“o meu ser pergunta é um estado imutável?” (*I, K, Kd*, p. 179)

PERGUNTA. O recém-nascido chora para ter seus desejos atendidos. Quem já conhece palavra pergunta para se convencer de que exista algum sentido.

Quem é você? Há quem viva tranquilo, ocupando-se apenas dos problemas que podem ser resolvidos. Há quem transfigure a angústia existencial em heroísmo. Há quem desconte a insegurança e o medo nos mais fracos, pensando assim exercer algum controle sobre a vida. Há

quem não dê um único passo sem entender o que isso significa, “afinal tenho alguma coisa em comum com a minha canela? Com o meu próprio corpo? Com o corpo dos outros?” (I, *K*, *Oc*, p. 243). Essas perguntas seguem infinitamente, já quem as faz não sai do lugar.

Os protagonistas hilstianos em geral pertencem a esse último grupo, são perguntadores: “se colocas a mão sobre o meu peito, sentes uma coisa que pergunta, uma rosácea ferida que pergunta?” (I, *FF*, *Fm*, p. 152); “Como é possível ir até o fim da própria vida sem perguntar ao menos: por que é que estou vivo?” (I, *TNTMT*, *T*, p. 362); “quando morremos, morremos definitivamente ou é possível que exista uma outra realidade impossível de pensar agora?” (I, *FF*, *Os*, p. 62). Sem esquecer a mais célebre perguntadora: “por que me chamo Hillé e estou na Terra?” (II, *OSD*, p. 31); “há algum vínculo entre ELE e nós?” (II, *OSD*, p. 29).

Diante desses perguntadores, sucedem três tipos de reação. A primeira é a da ignorância, vinda “dos abestados e dos atoleimados” (II, *OSD*, p. 57), que tacham a paralisia do outro como preguiça, incapacidade ou loucura e tratam-no com violência. A segunda expressa um conformismo de que a resposta jamais chegará ou um temor de que somos incapazes de lidar com ela. O conformista pode ser reconhecido em Ehud: “será que você não entende que não há resposta?” (II, *OSD*, p. 18); o temeroso, no pai de Hillé: “não deixa que faça as minhas mesmas perguntas, a casa deve ficar mais clara, casa de sol, entendes? na sombra, Hillé se faz mais sábia, pesa, mergulha em direção às conchas, quer abri-las, pensa que há de encontrar as pérolas e talvez encontre, mas não suportará, entendes?” (II, *OSD*, p. 45). Afinal, poucos estão preparados para acolher a vacuidade, a falta de sentido, “dentro das pérolas, Ehud, nada, ocas, entendes?” (II, *OSD*, p. 46). Por fim, a terceira reação é a de calar-se. Quase sempre essa é a de Deus, confirmando a condição de desamparo do ser humano (cf. verbete “Deus”) – “D de Derrelição, ouviu?” (II, *OSD*, p. 17).

“eu até fiz poesia mas ninguém nunca lia” (I, *FF*, *Fx*, p. 19)

POESIA. O poeta recebe uma sina como a de Cassandra: ver além, mas ser desacreditado. Gente assim é rara, para o alívio da sociedade utilitarista.

É notória a grande quantidade de personagens escritores, e dentre eles há muitos poetas (*Fx*, *U*, *MNS*, *T*, *RN*). Alguns se referem a si desse modo, outros se revelam ao deixar escapar alguns versos assim de repente, escavando vazios e silêncios em meio a densos parágrafos em prosa. Mesmo um olhar apressado percebe essa intervenção na mancha gráfica: o poeta não só é diferenciado como semeia a diferença na estrutura discursiva majoritária. Versos escritos tanto por Hilst, inéditos ou não, quanto por outrem aparecem no início (*Ax*, *OSD*, *MOC*), no

fim (*CRL*, *RN*, *ESTS*) e no decorrer dos textos. Em todos os livros de prosa se encontra ao menos um poema.

O poeta, não raras vezes, é ridicularizado – “poetas... bóóóóhhhh, um sol no coração e um sentir bóóóóhhhh, tão delicado...” (I, *TNTMT*, T, p. 348). Suas palavras não são levadas em consideração na esfera pública, ele é tratado como alguém “[n]ão apto” (I, *PDG*, MNS, p. 310): “h queria reverência funda pela vida, e os canalhas diziam quê? quê? vida a todos? tira o poeta daí.” (I, *PDG*, MNS, p. 308). Mesmo que, num esforço por pertencer, ele cale sua poesia e troque a estética pela ética, esse destino (ou vício?) poético é difícil de superar. O “vicioso Kadek”, personagem citado em três textos (*VK*, *MOC*, *ESTS*), ilustra o caso extremo de aniquilação: “Trincou a língua para não dizer beleza, adelgaçou a vida, mas encolhido poetou entre babas: alado e ocre pássaro da morte. Totalmente diferenciado, então morreu.” (I, *PDG*, *VK*, p. 312). A morte, contudo, atinge apenas o homem; a poesia resiste. O último livro de ficção de Hilst (*ESTS*) exemplifica bem isso, pois se desenvolve num estilo crescentemente poético, tanto que, próximo ao fim, apresenta apenas uns fiapos de prosa em meio a conjuntos de poemas.

“Isso me lembrou um livro que li há algum tempo” (II, *CETG*, p. 208)

REFERÊNCIAS. A realidade na ficção, a ficção na realidade. Um cria, outro copia, reinventam-se: autor se torna personagem, leitor se torna autor. A literatura não admite fronteiras.

Identificamos na prosa hilstiana 209 menções diretas⁸³ a figuras históricas e/ou a suas obras, montante que abrange escritores (romancistas, poetas, dramaturgos, ensaístas...), artistas plásticos, músicos, filósofos, matemáticos, psicanalistas e psicólogos, cientistas de diversos campos, jornalistas, atores e diretores de cinema, santos, revolucionários, políticos, aristocratas (cf. Apêndice A). As citações oriundas do universo literário aparecem disparadas em primeiro

⁸³ Essas menções incluem: a) citação direta do nome da pessoa, como em: “Não sou Nietzsche, nem sou cavalo, nem sou Lou Salomé.” (II, *CS*, p. 251); b) citação de nome da obra: “rua Juca-Pirama me disse o Júnior.” (II, *ESTS*, p. 355); c) citação de personagem da obra: “HEIDI: Há séculos que sabe de Édipo as origens.” (II, *CETG*, p. 190); d) citação de trecho da obra: “eu deveria ter grifado aquela frase ‘Deus é um nome incomunicável’” (I, *FF*, Os, p. 74); e) paráfrase da obra: “Que tinha uma história muito bonita de um homem que era uma espécie de jardineiro ou que tomava conta de uma floresta, e que esse homem gostava de uma moça muito bonita que era casada com um homem que tinha alguma coisa no abelzinho dele, no pau, quero dizer. E que esse jardineiro ou guarda da floresta ensinou a moça a conversar com o pau dele” (II, *CRL*, p. 118). Há situações em que não conseguimos identificar a autoria de citações e referências indiretas e até mesmo casos em que a autoria remete a uma figura mítica, como ocorre com o *Bhagavad Gita*. Dado que uma listagem mais abrangente das referências demandaria um tempo de que não dispúnhamos no âmbito desta pesquisa, os números são aproximados e dão apenas uma ideia geral da distribuição e da natureza das referências mais explícitas ao longo da obra completa. Para ver a listagem geral das referências, cf. Apêndice A.

lugar (94), bem atrás vêm as filosóficas (24), seguidas de perto pelas políticas (20), pelas espirituais (18) e pelas musicais (16).

Nesse *ranking*, causa estranheza o destaque dado às referências políticas⁸⁴, pois contraria certo estereótipo que circula em torno da obra de Hilst. Com efeito, para escrever textos de conteúdo mais metafísico, a autora teve que responder a pressões sociopolíticas de seu tempo, recusando-se conscientemente a colocar os fatos da ordem do dia à frente de sua busca poética-existencial. Não vemos esse gesto de recusa como alienação, mas como uma opção ideológica com cujo custo ela arcou a fim de preservar sua liberdade de pensamento (cf. verbete “Social”). Independente do modo como se interprete isso, a alusão a figuras políticas feita por Hilst condiz com sua literatura, que recorta momentos sérios da história universal e os carnaliza a fim de criticar a sociedade brasileira, que não valoriza a própria produção artística.

Além de listar os nomes e as áreas de atuação, especificamos ainda seus locais de origem. Embora todos os continentes estejam contemplados, a grande maioria das personalidades é europeia⁸⁵ (146), com destaque para as francesas (32) e as britânicas (23). As referências à Antiguidade greco-romana também são abundantes (23), indicativas de um tipo de relação com o cânone que retomaremos posteriormente. Os brasileiros (27) ficam atrás apenas dos franceses, e o número de estadunidenses é expressivo (19), porém, chama a atenção que não haja nenhum americano que não seja dessas duas nacionalidades. Ainda que constem livros de autores latino-americanos na biblioteca de Hilst, tal diálogo não se registrou na sua escrita ficcional.

Com relação ao número de referências por livro, *FF* alude a 34 personalidades; *K*, a 22; *PDG*, a 10; *TNTMT*, a 8; *OSD*, a 9; *MOC*, a 13; *CRL*, a 16; *CETG*, a 45; *CS*, a 55; *RN*, a 5; *ESTS*, a 45. Apesar de já se perceber a prática expressiva de intertextualidade em seus primeiros livros, os que mais empregam esse recurso são da década de 1990. Estes apresentam uma estrutura mais explicitamente pós-moderna, como se observa na dissolução do sujeito do discurso quando Crasso divide o posto de narrador com Hans Haeckel e com os internos do hospício (*CETG*); no colecionismo de Stamatius, que guarda cacos de objetos quebrados, sobretudo sacros, e livros descartados (*CS*); na paródia de Karl do romance epistolar (*CS*); no gradual desaparecimento de Vittorio atrás das máscaras de outros personagens hilstianos (*ESTS*). Esses personagens que acabamos de citar são ou pretendem ser escritores, além de

⁸⁴ Por ser bastante heterogênea, explicito os critérios dessa categoria: ela abrange não só pessoas que assumiram cargos políticos, mas também agentes cujas ações interferiram diretamente na esfera política, como aristocratas, intelectuais, revolucionários e até espões, como é o caso de Ramon Mercader, o assassino de Trótski.

⁸⁵ Considerando as mudanças geopolíticas ao longo da história, foi inevitável certo anacronismo na divisão de categorias e subcategorias. Dois exemplos: na Antiguidade, não existia uma Europa como a entendemos hoje, mas situamos a maioria dos autores greco-romanos nesse continente; na época do nascimento de Kafka, Praga integrava o Império Austro-húngaro, mas optamos por destacar sua origem tcheca.

procederem de classes privilegiadas, o que explica a erudição de grande parte das referências. Ao mesmo tempo, satiriza-se a missão de escrever a sério em língua portuguesa, por conseguinte, o desfile de nomes literários, tanto canônicos quanto comerciais, também explicita a posição marginalizada dos autores brasileiros (cf. verbetes “Brasil” e “Literatura”).

Referências eruditas se alternam com outras oriundas da cultura de massa, como cinema e televisão, indicadoras de um contexto em que as mídias eletrônicas começavam a se popularizar. Segundo dados do IBGE⁸⁶, em 1970, quando Hilst estreava na prosa, registrava-se a presença de televisores em apenas 24% dos domicílios brasileiros; dez anos depois, esse número subiu para 56% e, em 1991, para 80%. Em consequência, a TV tornou-se um fator muito influente sobre os hábitos dos brasileiros, sobretudo a partir dos anos 1980, promovendo assim a padronização de certos comportamentos, como o consumismo e a licenciosidade infantil. A própria Hilda gostava de acompanhar telenovelas, como registram seus biógrafos, mas nem por isso amenizou as críticas ao conteúdo veiculado na TV e aos seus efeitos sobre a cultura, como se observa nos últimos romances, bem como nas crônicas que publicou de 1992 a 1995 no *Correio Popular*.

Quanto aos seus livros que apresentam menos referências explícitas, observa-se que são principalmente os de curta extensão, com a exceção de *TNTMT*. Apesar de este não ser tão pequeno, coloca-o nessa posição o fato de seu maior texto (M) não trazer qualquer menção ao mundo extraficcional além da epígrafe, de autoria da poeta Lupe Cotrim Garaude. O universo que ali se cria é mítico, logo, ignora discursos anteriores sobre a paixão, performando um gesto inaugural, a descoberta da experiência. É um plano ainda intocado pela sociedade do consumo, por isso o título, não por acaso, tem como complemento a expressão “da fantasia”. Em suma, exceto por este e alguns poucos textos, pode-se dizer que o grande número de alusões a pessoas “do mundo real” e suas obras é uma constante na ficção hilstiana.

No geral, percebemos que esse recurso contribui para questionar as fronteiras entre real e ficcional (cf. verbetes “Autobiográfico” e “Intratextualidade”). Em vista disso, o que parece especialmente contraditório é que as narrativas hilstianas apresentem pouca referencialidade no desenvolvimento de seus elementos básicos – mal explicitam datas e locais⁸⁷ da ação,

⁸⁶ ALVES, José Eustáquio Diniz. **As características dos domicílios brasileiros entre 1960 e 2000**. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Ciências Estatísticas, 2004.

⁸⁷ Há uma curiosa exceção em “O caderno negro”, uma narrativa dentro da ficção criada por Lori Lamby, que, por sua vez, também é uma personagem criada por um escritor fictício. Apesar dessas tantas camadas ficcionais, ali se faz referência a localidades mineiras reais: Cural de Dentro, Serra do Ó, Salinas, Cural da Vara (sic). Hilst, que colecionava e criava palavras inusitadas, não precisou recorrer a neologismos para propor esses trocadilhos sexuais, encontrou-os no mapa de Minas Gerais, estado também conhecido pela influência da cultura caipira, bastante aproveitada na caracterização daqueles personagens “jecas”.

descrições físicas também são raras —, com efeito, os enredos, quando há, não são tão verossímeis. Muitas vezes, os textos são fluxos poéticos que se atêm à descrição de sensações ou a uma listagem de anedotas satíricas, de modo que a inclusão daquelas personalidades históricas e/ou de suas obras atua como um atropelo do real. Optamos por uma imagem violenta, pois tais referências não conferem um lastro realista às estórias, dado que são demasiado diversas e desencontradas, mas intensificam a feição vertiginosa desse narrar, como um “caleidoscópio” (SAAVEDRA, 2018, p. 419). Em vez de contribuir para a descrição de acontecimentos, interpretamos a apresentação caótica desses conteúdos como uma mimetização da estrutura do pensar, ora veloz e novidadeiro (estado ansioso), ora repetitivo (estado obsessivo), quase sempre desorganizado e multirreferencial. Em suma, o que guia o narrar não são tanto os fatos externos, mas os movimentos internos do pensamento.

O turbilhão de nomes advindos de mídias eletrônicas e impressas, além de ser uma amostra do repertório de uma pessoa bem-informada da segunda metade do século XX, em grande parte alude à comunidade de aliados intelectuais que Hilst estabeleceu ao longo de sua vida. Logo, são também vestígios de sua busca pessoal. O real que atropela o leitor, nesse caso, é o da experiência de pensar (cf. verbete “Pergunta”), já que, na cotidianidade, tudo o mais se apresenta de modo automático, sem tempo para a reflexão, e assim o pensamento, pela falta de estímulo, cai num estado de embotamento. Na prosa de Hilst, a atividade intelectual, assim como o amor, também se apresenta como obscena (cf. verbete “Obsceno”).

“de repente ficou difícil viver entre os demais” (I, K, Kd, p. 178)

SOCIAL. Por considerar-se justo, o coletivo impõe sua lei. Essa lei defende o coletivo (a pátria, por exemplo) acima de tudo e de todos. Qualquer divergência é obra de inimigos, os quais devem ser aniquilados pelo bem do coletivo.

Muitos dos protagonistas hilstianos (Ruiska, Koyo, Kadosh, Hiram, Jozu, Hillé, Amós, Stamatius) optam por se retirar, pois sentem que a sociedade lhes impõe demandas que só os afastam de sua missão de autoconhecimento, como afirma Hillé: “Não pactuo com as gentes, com o mundo” (II, *OSD*, p. 21). O tipo engajado, na contramão, ilude-se, crê que está ajudando o outro, quando apenas foge de ter que responder pelos próprios atos: “sei que vais dizer que eu, homem político, devo permanecer junto aos homens, abrir e fechar constantemente as mandíbulas, sei quase tudo de ti, de mim sei nada” (I, *PDG*, P, p. 293).

Seguindo nessa linha de raciocínio, volto a evocar a filósofa Simone Weil, que tinha aversão a quaisquer instituições, mesmo as que reivindicam a defesa dos oprimidos, como sindicatos e igrejas, pois entendia que todas promovem a idolatria de bens relativos (o coletivo)

como se fossem absolutos e, portanto, não passam de um substituto (*Ersatz*) do bem, que só pode advir de Deus. Para essa pensadora, só é livre para entrar na espiritualidade autêntica aquele que se coloca acima do social (WEIL, 2004, p. 160). Em seu exemplar de *L'engracement*, Hilst destacou o seguinte trecho: “Certas coletividades, em vez de servir de alimento, ao contrário, devoram as almas.”⁸⁸ (WEIL, 1949, p. 17).

Essa também é a desconfiança da maioria dos personagens hilstianos, bem como de sua autora, quanto ao social. Eles não aderem a quaisquer ideologias políticas, por perceber o potencial autoritário de todas, isto é, a propensão a assujeitar os indivíduos: “já não sou Axelrod Silva, sou nomes, fachadas, sou máscara, já não penso, pensam por mim, sou credo, sou catecismo, sou bandeira, sou acorde, sou principalmente Político, o peito teso empinado, tenho ideias mas já não sou Axelrod Silva” (I, *TNTMT*, Ax, p. 426). Para citar o sensato Jozu, repetindo o que lhe disse o poço: “direita, esquerda, os dois são bota e farda, os dois a mão que esmaga, rugido, garra sobre o teu livre-arbítrio.” (I, *PDG*, GJ, p. 331). Contudo, aquele que decide manter a individualidade paga um preço alto: “dos dois lados me matam” (I, *FF*, Fx, p. 50). Em suma, o social é a maior ameaça à liberdade de pensamento, pois alista as massas e apaga as divergências. Mas quem consegue viver sem pertencer? Não é de se estranhar, portanto, que o destino de muitos personagens hilstianos, esses que se descolam do social a fim de pensar livremente, seja a morte.

“queria te falar (...) dessa coisa que não existe mas é crua, é viva, o Tempo” (II, *OSD*, p. 17)

TEMPO. Guiado pelo fio de Ariadne, Teseu sai do labirinto, o Minotauro está morto. O herói é tomado por uma sensação de que apenas entrou noutra labirinto, tão maior que nem as paredes consegue ver. Que fio usar ali?

As principais preocupações dos personagens hilstianos relativas ao tempo dizem respeito ao envelhecimento (cf. verbete “Corpo”) e ao desconhecimento da origem. Tanto um quanto outro geram uma sensação de impotência, um medo de chegar ao fim sem ter entendido o que é a vida (cf. verbete “Pergunta”) – “O tempo ao meu redor, tomando tudo, cadela agoureira sobre o ventre, cada vez mais gorda” (I, *FF*, Fm, p. 153). De qualquer forma, não parece ser o tempo o responsável pela queda, ele só elucida algo pré-existente: “O tempo não terá qualquer coisa a ver comigo, acho que com ninguém o tempo tem coisa alguma a ver, diz-se que o tempo passa e que por isso as coisas se corrompem mas não é não, não é não, se as coisas se corrompem é porque há nas coisas um preexistir já corrompido.” (I, *K*, Oc, p. 257). A

⁸⁸ Tradução nossa para: “*Certaines collectivités, au lieu de servir de nourriture, tout au contraire, mangent les âmes*”.

narrativa de Oc, bastante vaga (até para o padrão da obra hilstiana), estrutura-se ao modo de um labirinto, exibindo paisagens muitas vezes repetidas sem qualquer certeza de que se achará uma saída. A experiência de tempo ali, como também ocorre em Fx, *OSD*, *MOC* e outras, é a de um fluir multidirecional, uma associação livre de episódios.

Suspensa a organização de causa e efeito, evidencia-se a ausência dessas relações na vida de qualquer um. Em outras palavras, cada qual vive seu labirinto pessoal, seguindo o próprio fio. Não se sabe quanto tempo alguém permanecerá ali dentro, nem o que há lá fora, ainda assim, vem o desejo de prolongar ao máximo essa experiência de perambular: “me vem a necessidade de saber que ainda sou livre para viver muitíssimos instantes em que vivem o mito, o oceano, o fundo-vivo, e me vem Ulisses voltando e a outra ali, seus eternos bordados, ela mesma eterna.” (II, *ESTS*, p. 361).

Muitos personagens desejariam parar o tempo, como Kadosh: “existindo diante da dor do tempo, O INSTANTE, O INSTANTE que a garra de Kadosh não pode agarrar por inteiro, Instante-Vida que seria preciso pregar dentro do peito.” (I, *K*, *Kd*, p. 182). Com isso, sugere-se que uma vivência plena do presente só seja possível noutra plano transcendente. Transcender ao tempo de cada ser humano, fio tão curto numa teia infinita, implica perceber o tempo não como o de nossa existência na terra, mas como esse todo “enrodilhado” que se desencadeia por gerações e do qual não conhecemos o começo nem o fim. A imagem do novelo, identificável tanto no mito de Ariadne quanto no de Penélope, também é produtiva nos textos hilstianos, assim como a teia e as espirais, denotando eternidade. Os personagens, ao tatear os nós, adivinham uma trama muito maior: “por não acreditar na finitude me perdia no absoluto infinito” (II, *OSD*, p. 18).

“Quero lhes contar do meu ser a três mas é tão difícil” (I, *FF*, *Fx*, p. 39)

TRÊS. Grupo de três unidades ou entidade tripartida. Forma harmoniosa, estável, porém com pontas e cantos.

Na busca por Deus, já vimos que misticismo e matemática se aproximam. Entre formas geométricas e números, destaca-se o três. Triângulo é um polígono associado à sabedoria divina – “tua tríplice goela, tríplices canais rubro intenso estufados, trina onipotência” (I, *K*, *Kd*, p. 200) –, remete aos três níveis do espírito: Atman, Buddhi, Manas, em complemento ao quadrilátero, que representa a matéria. Trindades, além de serem frequentes nas tradições religiosas, como as sagradas famílias nos credos cristão, hindu e egípcio, também habitam em cada ser humano individualmente. Esse é o caso do eu tripartido da psicanálise (id, ego e superego): “meu rosto está dividido em três partes, não é mesmo? O lado esquerdo é o meu

irmão pederasta, o lado direito é a minha irmã lésbica e o pequeno triângulo é o meu todo que se move desde que nasci” (I, *FF*, U, p. 114).

Trios são frequentes enquanto *topoi* hilstianos, mas também como estrutura: três atos da narrativa, três narrativas de um livro, três personagens em codependência conflitante. Alguns desses trios: Ruisis, Ruiska, Rukah (Fx); Maria, Marta, Lázaro (L); Lázaro, Jesus, Rouah (L); Kalau, Orto, Celônio (A2); as três caras de Lucas (LN); poço, rato, Jozu (GJ); Tadeu, Matamoros, Axelrod (*TNTMT*); Matamoros, Haiága, Tadeus (M). Três é a impossibilidade de o homem ser inteiro e, ao mesmo tempo, a variedade consubstancial do Uno. Eis o mistério: “dividido que sou em três, cabeça tronco e membros, como posso ser um e dar de mim, se de tudo o que sou não conheço o segredo?” (I, *PDG*, P, p. 295).

2 O LUGAR DE PESSANHA

Último
Odisseu multi-
ardiloso – no extremo
Avernotenso limite – re-
propõe a viagem.

Haroldo de Campos, *Finismundo*

Mas as sereias têm uma arma mais terrível que seu canto: seu silêncio. Embora não haja sucedido, seria contudo pensável que alguém se salvasse de seu canto, mas por certo não de seu silêncio.

Franz Kafka, *O silêncio das sereias*

Há um pequeno conto de Juliano Garcia Pessanha chamado “Diário de bordo”⁸⁹, que apresenta fragmentos de uma viagem marítima malfadada, à qual apenas o escriba sobrevive. Este, porém, não se sente privilegiado em relação aos companheiros engolidos pela tempestade, pelo contrário, ter de testemunhar o desastre é um fardo para ele. A narrativa se encerra com uma comparação ao herói grego, relido numa chave negativa – “Ulisses sem sombra de Ítaca.” (PESSANHA, 2019, p. 4) –, o que remete ao vazio de um heroísmo sem meta.

No primeiro capítulo, ao apresentar a obra ficcional de Hilda Hilst, a figura de Ulisses nos guiou, como símbolo daquele que se lança incansavelmente à busca e não se vexa de usar ardis diversos se julgar necessário, daí o epíteto “πολύμητις” (*polúmētis*), o “multiardiloso”. Aquelas epígrafes foram retiradas da *Odisseia*, de Homero, epopeia que termina de modo favorável para o protagonista, com seu retorno à terra natal, o triunfo sobre os pretendentes e o reencontro com a família. Mas, depois de saciar as saudades dos entes queridos, teria o esposo de Penélope envelhecido e morrido tranquilamente em Ítaca?

Dante Alighieri, n’*A divina comédia* (1472), propõe um desfecho mais coerente do que esse para o herói, algo semelhante ao conto de Pessanha. No inferno, Ulisses, que nem depois de morto perdera o gosto por gabar suas façanhas, relata sua última aventura. Esta, empreendida quando já era ancião, é referida como “*folle volo*”, literalmente “insensato voo” (*Inferno*, canto XXVI, v. 125). O destino proposto: ultrapassar os limites do conhecido para alcançar o paraíso terrestre. O capitão convence uma pequena tripulação a acompanhá-lo lançando mão destas célebres palavras: “Considerai a vossa procedência:/ não fostes feitos pra viver qual brutos,/

⁸⁹ Esse conto, junto com os textos “Sala de visita”, “Carta entre melancólicos”, “Poema I” e “Poema II”, foi publicado em 2019 pela n-1 edições em formato de cordel para a ocupação 9 de Julho. A série de livretos se chama *A céu aberto*, e o dedicado a Pessanha é o terceiro. Essa publicação pode ser encontrada em formato PDF no site da editora. Disponível em: <<https://n-1edicoes.org/a-ceu-aberto-3>>. Acesso em: 22 jun. 2020.

mas pra buscar virtude e sapiência.” (*Inferno*, canto XXVI, vv. 118-120). Então, os míticos navegadores rumam ao poente, seguindo direto para a própria queda, quando são atingidos por um tufão e naufragam. Esse castigo pelo atrevimento humano condiz com a época em que o texto foi escrito, quando valores medievais ainda perduravam. Ao longo dos séculos seguintes, porém, com a multiplicação de exploradores atuando nos mares e em diversas áreas do conhecimento, o humanismo não tardaria a prevalecer.

Na releitura desse episódio feita por Haroldo de Campos em “Finismundo” (1990), em especial na segunda parte do poema, a modernidade não só está plenamente instalada como o saber técnico consome a humanidade. Estando tudo conhecido e descrito, nada resta para o homem descobrir, e assim ele passa sem deixar legado: “Teu/ epitáfio? Margem de erro: traço/ mínimo digitado/ e à pressa cancelado” (CAMPOS, 2000, p. 130). O poema descreve bem a atmosfera em que o escritor Juliano Garcia Pessanha foi criado: “um Ulisses mais joyceano que homérico perambula pelas ruas cotidianas com a sensação de ‘ter chegado tarde demais para os deuses e muito cedo para o ser’ (Heidegger).” (AZEVEDO, 1997). Ao analisar os versos de Campos por meio dessa aproximação com as obras de James Joyce e de Martin Heidegger, Carlito Azevedo destaca como a ânsia do homem pelo originário, pelo gesto criativo, tropeça na platitude moderna e cai no vazio.

Pessanha, tendo chegado com sede de sagrado a um mundo sem deuses, encontrou em Heidegger e em um grupo de autores afins uma possibilidade de transcendência ateuista e, assim, arriscou seu próprio salto (um *folle volo?*) em direção ao Ser. O diálogo com “Finismundo”⁹⁰ parece-nos bastante fértil para introduzir a obra pessaniana, por isso recortamos alguns de seus versos para as epígrafes deste capítulo. Além disso, seguindo o modelo dialético do capítulo anterior, os combinamos com trechos escritos por alguns dos aliados de Pessanha, autores que o ajudaram a atingir, em sua condição de náufrago, a “província da escritura”. Continuamos falando em buscas, afinal, é isso que move a literatura, mas agora se trata de um Ulisses moderno, “sem sombra de Ítaca”: a figura do homem desenraizado.

⁹⁰ Encontramos uma menção direta a esse poema no texto “Em louvor ao júbilo”, publicado em *Instabilidade perpétua* (2009) (PESSANHA, 2015, p. 258).

2.1 MORADA NO ENIGMA⁹¹

Onde

a desmesura húbris-propensa ad-
 verte: não
 ao nauta – Odisseu (
 branca erigindo a capitânea
 cabeça ao alvo endereçada) pre-
 medita: trans-
 passar o passo: o impasse-
 -a-ser: enigma
 resolto (se afinal) em
 finas carenas
 de ensafirado desdém – ousar.
 Ousar o mais:
 o além-retorno o após: im-
 previsto filame na teia de Penélope

Haroldo de Campos, *Finismundo*

Conhecer-se é errar, e o oráculo que disse “Conhece-te”
 propos (sic) uma tarefa maior que as de Hércules e um
 enigma mais negro que o da Esfinge. Desconhecer-se
 conscientemente, eis o caminho. E desconhecer-se
 conscienciosamente é o emprego activo da ironia.

Bernardo Soares, *Livro do desassossego*

Conta o mito que Édipo, ao decifrar o enigma da Esfinge, livrou-se de ser devorado pelo monstro e ainda foi conclamado herói pelo povo de Tebas, que o coroou rei. Há um problema nessa sinopse que muitas vezes passa despercebido, mas que se evidencia pelo destino trágico do protagonista na peça de Sófocles: enigmas são indecifráveis. Explicações racionais podem oferecer alguma sensação de segurança, mas não anulam a ação do destino, e a Esfinge mais cedo ou mais tarde devora a todos. Aquilo que o filho e futuro marido de Jocasta resolvia era uma mera charada, sendo que a resposta dada (o homem) apenas indicava o enigma que permanecia impenetrável. O passo seguinte seria perguntar “o que é o homem?” ou, numa formulação mais pessoal, “quem sou eu?”, e mesmo a resposta a essas perguntas só desencadearia novas e infinitas perguntas.

Diferente dos fatos, que podem ser investigados, os enigmas, enquanto significações irreduzíveis a um objeto, só são acessíveis pela imaginação e pela especulação (JASPERS, 2011, pp. 126-127). Assim, por ter se atentado apenas aos fatos, a investigação promovida pelo rei tebano para solucionar o assassinato de Laios e, conseqüentemente, livrar sua cidade da peste, pouco progrediu antes da chegada de Tirésias. O adivinho, incapaz de ver as formas externas,

⁹¹ Título inspirado no texto “Espera”, publicado em *Ignorância do sempre* (2000). Em diálogo com Hölderlin, Pessanha (2015, p. 95) escreve: “Permaneço no enigma, pois aquilo que desaloja é o mais hospitaleiro”.

foi quem soube formular o enigma: “de onde vens?” (SÓFOCLES, 2001, v. 415). Como todos sabem, o aprofundamento de Édipo no mistério de sua origem resulta na destruição de uma identidade que lhe era cara, a de herói decifrador de enigmas. Por fim, cego e expatriado, ele passaria o resto de seus dias a vagar como mendicante.

Na leitura de Giorgio Agamben (2007), a culpa de Édipo teria sido menos o parricídio e o incesto do que sua “ὕβρις” (*húbris*, desmedida) diante do simbólico, que o herói pretendeu instrumentalizar a seu favor por meio da decifração. Em outras palavras, sua principal insolência fora supor a existência de um significado escondido por trás do significante que, ao ser explicitado, domaria a ação do monstro. Esse procedimento edípiano não é uma exceção, mas exemplifica um tipo de pensamento, a metafísica, que se tornaria cada vez mais recorrente, até culminar no humanismo, que seria também o início de seu fim.

Com seu gesto, ele [Édipo] abre uma fenda na linguagem, que terá vasta descendência metafísica: por um lado, o discurso simbólico e por termos impróprios da Esfinge, cuja essência é um cifrar e um esconder, e, por outro, aquele claro, e por termos próprios de Édipo, que é um expressar ou um decifrar. Édipo aparece, portanto, na nossa cultura como o “herói civilizador” que, com sua resposta, proporciona o modelo duradouro da interpretação do simbólico. (AGAMBEN, 2007, p. 223)

Identificar essa cisão na linguagem é essencial para entender o lugar de enunciação dos textos de Juliano Garcia Pessanha, que brotam no limiar. Tal posição oferece como vantagem a possibilidade de observar os dois lados sem ter que aderir a um deles. “E é precisamente nalgum rasgo ou buraco do trem, entre a terra redimida e o mundo instituído, que mora o escritor contemporâneo: ele é o mediador com cabeça de Jano.” (PESSANHA, 2015, p. 294). O autor paulistano e seus personagens, a exemplo do deus romano, transitam entre os lados e, como humanos que são, esboçam preferências. No geral, revelam mais afinidade com o território guardado pela Esfinge do que com o edípiano. Esse último se apresenta excessivamente decodificado, explícito, enquanto aquele se preserva misterioso, só podendo ser visto com o “olho da nuca” (PESSANHA, 2015, p. 294), que os homens desconhecem ou mantêm adormecido.

Tomemos um personagem pessaniano típico, o Kafka recriado no texto “A exclusão transfigurada”, que consta no livro *Instabilidade perpétua* (2009), doravante referido pela sigla *IP*. Bem menos intrépido do que Édipo e, justamente por isso, mais íntimo do mistério, ele diz: “Vou registrar esse enigma que me devora” (PESSANHA, 2015, p. 245). Ciente de que não é possível escapar à Esfinge com vida, esse personagem-narrador não se fia no conhecimento nem na astúcia, apenas assume a impossibilidade de decifrar a linguagem do fora e escreve sobre essa limitação.

O fora ou o exterior, essa terra do enigma, demanda mais do que uma frase para ser apresentado, então não o descrevo de imediato. Tentaremos fazê-lo ao longo deste capítulo e dos próximos, sem saber se chegaremos a uma boa formulação, por mais páginas que dedique ao assunto. O próprio Pessanha, que repetidamente trata disso, evita exprimir o fora como conceito, preferindo usar imagens, como o buraco negro⁹² ou a noite que atravessa a teia da aranha⁹³, tal qual fazem os principais filósofos que abordam o tema – Heidegger, Blanchot, Foucault, Agamben etc. Seria possível traduzir essas metáforas sem recair na busca metafísica pelo significado encoberto, justo aquilo a que esses autores tentavam escapar?

Assombrados por esse dilema, teremos de conviver nesta pesquisa com a contradição de apresentar os aspectos centrais da obra de Juliano Garcia Pessanha em linguagem acadêmica, o que parece, no mínimo, uma aberração. Primeiramente, porque qualquer leitor com um pouco de empatia sai dessa leitura rasgado, em crise, de modo que as palavras faltam, sobretudo as do domínio técnico. Em segundo lugar, porque ignorar as rachaduras provocadas pela dor, fingir-se inteiro para, profissionalmente, destrinchar os significados desses textos soa hipócrita. Seria como se, após o macaco kafkiano de “Um relatório para a academia” (KAFKA, 1994) nos descrever as violências sofridas para se tornar homem, respondêssemos a ele: “muito interessante a sua história, agora fique parado que eu vou dissecar seus órgãos para entender como e por que essa transformação ocorreu”. Esse é o mesmo erro que Hölderlin previne no prólogo de *Hipérion*: “Quem apenas cheira minha planta não a conhece e quem a colhe apenas para estudá-la também não a conhece.” (HÖLDERLIN, 2003, p. 11).

É por causa desse tipo de abordagem que o personagem Nietzsche incorporado no texto “O mundo estranhado: esboço de filosofia fisionômica”, publicado em *Recusa do não-lugar* (2018), apresenta um olhar desfavorável à pesquisa acadêmica. Ele a compara à espetacularização praticada por sua irmã, que o exibiu doente a turistas e presenteou Hitler com seus pertences. “A universidade também parece pegar os meus pedaços e embrulhá-los e, em vez de devorar-me por inteiro e nutrir-se de mim, realiza apenas uma cafetinagem parcial.” (PESSANHA, 2018, p. 20). Ignoram-se, assim, as palavras vivas do filósofo, transformando-o num monumento, estagnado e alheio. Como abordar, então, esses textos?

Se os de Hilda Hilst nos convidaram a uma aproximação amorosa, de conjunção passional em sentido místico, os de Juliano Garcia Pessanha impõem o exílio da ferida. Em vez

⁹² Expressão empregada no ensaio “Instabilidade perpétua” (PESSANHA, 2015, pp. 219-223), que consta no livro homônimo.

⁹³ Esta imagem aparece em “Poema cerebral II” (PESSANHA, 2015, p. 98) e “Por uma nova topologia da sanidade” (p. 125), ambos os textos publicados em *Ignorância do sempre*.

de mera variação de estilo, trata-se de um ajustamento de perspectiva, não tão diferente do que fazemos no dia a dia ao estabelecer relações com pessoas distintas. Com isso, não pretendemos mimetizar a voz desses autores, embora o contágio seja inevitável, mas olhar o outro a partir do que ele mostra, e não a partir do que procuramos ver nele.

Ao ler essa obra, percebo-me atravessada pelo desamparo, desconfiando da capacidade humana de acolher aqueles que chegam desarmados. Dói. Descubro, então, que temos uma ferida em comum. Não tenho certeza se ela estava aqui antes da leitura, mas isso não importa muito, e sim o efeito: essa escrita me reconciliou com a dor, me deu a oportunidade de senti-la e escutá-la, de modo que agora posso tentar dizê-la. Nas palavras do Nietzsche pessanhiano: “Eu quero ser devorado e intimizado, encontrado naquilo que sou! Eu peço assim que o meu leitor se apresente!” (PESSANHA, 2018, p. 21). Como se pode observar, quem ensina essa abordagem é a própria escrita de Pessanha, que, mesmo quando dirigida ao público acadêmico, procura ver o outro, isto é, permanece vulnerável para ser afetada por seu interlocutor. O escritor chama isso de performance, pois, de fato, é como os atores procedem, abrindo-se para o outro e permitindo que este *seja* por meio de si.

Um exemplo notável desse tipo de abertura para o outro se observa no ensaio “Heidegger e a velha: falar e não falar sobre *A origem da obra de arte*” (IP). Poderia ser apenas uma síntese e uma problematização competentes da discussão heideggeriana sobre obra de arte se o texto não estivesse atravessado pela experiência. Nesse caso, é importante esclarecer que “experiência” não coincide necessariamente com “relato autobiográfico”, conforme discutiremos mais adiante. Não basta explicitar no corpo do texto um “eu” singular que, em algum momento, leu Heidegger. Indo além, aconselhado por Nietzsche, Pessanha devora as palavras do autor de *Ser e tempo* a ponto de se tornarem suas e, assim, fala de uma perspectiva “po-ética”⁹⁴ que entrelaça a obra lida com a que se está criando.

No referido ensaio, antes mesmo de mencionar os conceitos de “terra” e “mundo”, que estão no cerne da concepção heideggeriana de obra de arte, o conflito entre esconder e revelar ganha corpo já na reflexão metalinguística que abre o texto. Ali, o palestrante expressa seu desejo de chegar despreparado, despir as vestes de especialista, mas logo fracassa nessa intenção, pois teme, com isso, ser reprovado pela audiência. Esse preâmbulo é marcado pela

⁹⁴ Neologismo emprestado de Gilberto Safra. O psicanalista assim explica a relação entre ética e estética, cuja fusão resulta no termo “po-ética”: “O encontro do cuidado ético que permite o surgir de si mesmo é reconhecido como uma experiência de qualidade estética: é uma experiência de encanto, de júbilo, de sagrado. A ética desvela-se como beleza, como verdade, como dignidade, como presença de si e do outro.” (SAFRA, 2004, p. 27).

insegurança, tão bem reproduzida pela atriz Soraya Ravenle em sua performance para o teatro⁹⁵. O conflito interno se expressa na fala e na postura de Pessanha, tomado pela mesma tensão que também sustenta a criação artística. A autoexposição a que o autor se submete na maioria de seus textos é um modo de substituir o discurso metafísico da academia, ou seja, superar a cristalização dos conceitos pela experiência arraigada na carne. Assim, até mesmo uma palestra sobre Heidegger, como é o caso, converte-se em produção literária.

Se esse texto nasceu daquele primeiro encontro com Heidegger que afetou Pessanha, sua construção não se encerra na escrita. Depois disso, há ainda a leitura, ocasião propícia a novos afetos. “Juliano transfigura-se, em parte, nos autores que lê, para ser perpassado e transformado por eles. Do mesmo modo, ele os transforma e os oferece a nós. E deste modo somos atingidos.” (QUILICI, 2015, p. 309). A importância da leitura como continuidade da escrita aparece registrada na longa nota de rodapé que acompanha o ensaio. Citemos um trecho dessa nota que destaca a diferença das performances e das suas respectivas recepções, sugerindo que o texto sempre conserva algum grau de abertura.

Em novembro de 2007, cinco meses após essa primeira leitura pública, fui convidado para falar em Poços de Caldas (MG). Pensei comigo mesmo: “Acho que vou levar o textinho da Velha. Ele reverberou bem lá no Espaço Contraponto...”. Dirigi-me, então, até Poços convicto de que tinha algo bom nas mãos (...). Foi uma de minhas piores “conferências”. Li o texto mecanicamente, sem nada acrescentar. Mal conseguia compreendê-lo. Pedia desculpas a todo momento por não estar podendo pensar. Dizia que tinha acontecido algo e que isso havia me roubado a possibilidade de falar. Ao final, uma das pessoas que assistiam à palestra me perguntou: “Mas, afinal, o que aconteceu? Foi um acidente ou um sequestro relâmpago?”. Então, só então, me dei conta: “Não, foi pior! A Velha estava me esperando aqui em Poços”. (PESSANHA, 2015, p. 269)

A Velha é uma personagem do romance que Pessanha começara a escrever nos anos 1980, mas que nunca chegou a publicar. Espécie de bruxa, ela desdiz e desfaz tudo o que se tenta afirmar, assombrando desde o menino inseguro que quer redigir sua autobiografia sem saber como, até o professor universitário que julga dominar sua área de conhecimento. Ela se apresenta da seguinte forma: “Eu sou a verdade, eu sou o enigma.” (PESSANHA, 2015, p. 267), logo, guarda semelhanças com a Esfinge. A Velha, contudo, não perturba apenas heróis, ela pelega com qualquer um. O artista é um dos seus adversários mais assíduos, de modo que a obra

⁹⁵ Em 2017 e 2018, a atriz apresentou um monólogo inspirado em *IP* que esteve em cartaz no Rio de Janeiro e em São Paulo. Em 2020, durante a pandemia de covid-19, uma nova versão foi gravada em sua casa e transmitida online. Cf. SESC SÃO PAULO. **Soraya Ravenle em “Instabilidade Perpétua” no Teatro #EmCasaComSesc**. 2020. (52min25s). Disponível em: <<https://youtu.be/SQcyOmj0J4c>>. Acesso em: 11 ago. 2020. Há também disponível no YouTube o trecho da performance de Ravenle que se baseia na abertura do ensaio sobre *A origem da obra de arte*. Cf. TODA POESIA. **Soraya Ravenle | A Instabilidade Perpétua | Juliano Garcia Pessanha**. 2019. (3min25s). Disponível em: <<https://youtu.be/UGSAO2h2zgc>>. Acesso em: 06 jun. 2020.

de arte registra a tensão entre o que ele consegue mostrar e o que sua adversária oblitera – assim Pessanha sintetiza com muita agudeza a concepção heideggeriana de obra de arte. O autor segue expondo como a técnica e a ciência, em oposição, eliminam a figura abismal da Velha e, a fim de tudo conhecer e manipular, planificam e clareiam todo o globo. Nesse cenário, a arte, desprovida de qualquer tensão, transforma-se no que Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985) chamam de “indústria cultural”⁹⁶.

Pessanha sugere que, no contexto moderno de desaparecimento da arte, devido à hegemonia das sociedades tecnocratas, a Velha se faz ainda mais necessária. Lutar com ela, apesar de sofrido, é importante para a manutenção de um equilíbrio entre “terra” (a opacidade, a mudez, o nada) e “mundo” (a transparência, o palavrório, o preenchimento), abrindo espaço para o acontecimento. O autor acrescenta que, com a predominância da terra, estaríamos sós e incomunicáveis, desprovidos de qualquer referência, “seríamos o silêncio maciço de Kaspar Hauser” (PESSANHA, 2015, p. 267). Por outro lado, ele completa, com a supremacia do mundo, haveria a total padronização, fenômeno que se constata, por exemplo, em postagens de celebridades nas redes sociais, que seguem um mesmo modelo de felicidade e sucesso.

Para acompanhar a escrita de alguém como Pessanha, que transita entre esses dois extremos, precisamos aceitar a presença da Esfinge e a da Velha, pois apenas elas podem conferir mobilidade e impulso para a travessia. Mas não nos enganemos, elas não se tornarão dóceis só porque as aceitamos. Pelo contrário, continuarão nos ameaçando com o fracasso e a morte, afinal, esse é o papel delas, e é isso que nos aproxima da verdade. A relação litigiosa com o adversário nos fortalece. Entretanto, a metafísica, com sua preferência pela imobilidade, em especial o cristianismo, tratou de condenar a luta, como aponta Nietzsche na *Genealogia da moral* (1887). Se a linguagem da terra é incomunicável e a do mundo, autoritária, então, é na fenda, em luta com a Velha e com a Esfinge, que se faz possível a polissemia, isto é, o poema.

Tal perspectiva, explicitamente heideggeriana, deixou marcas profundas na escrita de Pessanha, por isso, não a perderemos de vista. Este, num primeiro momento de sua obra, identificava-se como o “homem exposto”, que “aninhado na medida do real, é ininterpretável, pois ele já se encontra na indigência da verdade e em sua palavra o dito e o revelado já coincidem, não havendo mais material algum a ser decifrado.” (PESSANHA, 2015, p. 156). Numa fase posterior, a partir de sua aproximação com o pensamento de Peter Sloterdijk, esse modelo ganha mais flexibilidade, com a descoberta de modos de vida no lado de dentro que

⁹⁶ Em *RNL*, sobretudo no texto “O íntimo e o êxtimo”, Pessanha faz um acerto de contas com a Escola de Frankfurt, ao lhe apontar o caráter messiânico e a incapacidade de explicação do mundo atual. Em *IP*, porém, essa virada não havia se completado, sendo possível identificar ali um diálogo mais amistoso com autores da Teoria Crítica.

não haviam sido sequestrados nem automatizados. Heidegger, porém, não será descartado, mesmo após a virada, e sim humanizado e reconduzido ao seu lugar de “gênio da solidão” (PESSANHA, 2018, p. 104), o “místico punk” (p. 161) que propôs uma revolução inviável.

Nesta pesquisa, procuramos descrever o movimento de passagem que a escrita pessaniana realiza por estes lugares: o fora, o dentro e a fenda – é por isso que o autor chama sua obra de topológica, herança da onto-topologia de Heidegger reelaborada por Sloterdijk. Ao mesmo tempo, dado que essa travessia nem sempre é solitária, também identificamos pontos de encontro, isto é, as confluências⁹⁷ com o discurso de outrem. Lembrando que a vulnerabilidade diante do outro está no cerne da escrita de Pessanha, pode-se dizer que essas relações, ainda que muitas vezes se apresentem como acenos passageiros, são expressivas em número e em importância. Se, na prosa de Hilst, muitos dos narradores eram como cavalos possuídos por espíritos alheios, aqui nos deparamos com uma concha que recebe e ressoa vozes distantes. São imagens diferentes para um mesmo fenômeno: a literatura entendida como encontro de alteridades, incorporação, antropofagia e performance.

2.2 O CURRÍCULO DO RECÉM-CHEGADO⁹⁸

(...) – no lugar

da ventura o aventuroso
deslugar – *il folle volo*.
Tentar o não tentado –
expatriado esconjuro aos deuses-lares.

Haroldo de Campos, *Finismando*

E como a posse de qualidades pressupõe certa alegria
por serem reais, podemos entrever como uma pessoa
que não tenha senso de realidade nem em relação a ela
própria pode sentir-se de repente um homem sem
qualidades.

Robert Musil, *O homem sem qualidades*

Ao tratar da obra de Hilda Hilst, não julgamos necessário sintetizar seu percurso como escritora, pois, dada a abundância de publicações tanto acadêmicas quanto midiáticas a seu

⁹⁷ Movimento amigável, o oposto do choque descrito no texto “Pororoca de mundos” (PESSANHA, 2015, pp. 281-282), que exemplifica o desencontro com uma aliada omissa, a mãe. Aí, em vez de um encontro harmônico (confluência), há o encontro violento (pororoca).

⁹⁸ A expressão “recém-chegado” é utilizada mais de uma vez por Pessanha para indicar o estado constante de susto e perplexidade de seus personagens, tendo sido emprestada de Macedonio Fernández (“*Recienvenido*”, no original). “O Recém-Chegado [...] é aquele que olha tudo maravilhado, que tem, por definição, a característica de não pertencer a lugar nenhum e estar sempre olhando tudo pela primeira vez, embora nunca tenha saído de Buenos Aires.” (MINEIRO, 2010, p. 85).

respeito, essas informações se encontram amplamente disseminadas. Já com relação a Juliano Garcia Pessanha, um autor menos conhecido, parece oportuno apresentar, ainda que brevemente, sua trajetória literária. Embora muitos de seus textos narrem episódios ocorridos com ele, sobretudo situações extremas da vida familiar, escolar e amorosa, tendendo ao modelo de caso clínico, esses relatos costumam aparecer com uma moldura ficcional, associados a personagens⁹⁹ como Z, Gombro e JP. Além disso, indicam mais o vazio, a vida que não aconteceu, do que uma biografia propriamente, o que corrobora a perspectiva de “não-nascido” (PESSANHA, 2015, p. 79) ou “aposentado prematuro” (p. 237). Logo, mais negam do que afirmam uma trajetória.

O curioso é que, em plena era digital, um levantamento biográfico sobre Pessanha resulta em um conjunto restrito de dados, basicamente os mesmos que estão disponibilizados em seus livros e no currículo Lattes¹⁰⁰. Para quem tiver tempo e paciência, há algumas palestras suas registradas em plataformas de vídeo (cf. Apêndice C), que revelam mais sobre o escritor do que a maioria das fontes textuais, pois seu corpo também está ali exposto. Em se tratando de um autor vivo, propomos uma apresentação sua baseada no estado atual, isto é, o que pode ser observado no momento presente desta escrita (2020), que na leitura já estará obsoleta, e a partir desse ponto destacaremos continuidades e rupturas com o que veio antes, bem como tendências que se delineiam.

Observemos, para começar, o texto de apresentação de seu currículo Lattes:

É graduado em filosofia pela Universidade de São Paulo (1986), mestre em psicologia clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2009) e doutor em Filosofia na Universidade de São Paulo (2017). Autor de *Recusa do não-lugar* (Ubu-2018), da trilogia *Sabedoria do nunca* (1999), *Ignorância do sempre* (2000) e *Certeza do agora* (2002), também publicou *Instabilidade perpétua* (2009), todos reunidos em nova edição sob o título *Testemunho transiente* (Cosac Naify, 2015), vencedor do Prêmio APCA, Grande Prêmio da Crítica, categoria Literatura. É pesquisador no grupo de pesquisa Filosofia e práticas psicoterápicas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), liderado por Zeljko Loparic, com certificação do CNPq. São suas áreas de interesse a filosofia contemporânea (Nietzsche, Heidegger e Sloterdijk) e as relações entre filosofia e literatura (Kafka, Musil, Gombrowicz, Blanchot e Cioran). É professor da pós-graduação em Formação de Escritores do Instituto Superior de Educação Vera Cruz. Dirige grupos de estudo de filosofia desde 1998.¹⁰¹

⁹⁹ Há apenas duas situações em que o nome próprio do autor também aparece, a micro-história “O mar e a dor” (*IS*) e o ensaio “Nascer para dentro, nascer para fora: a mãe” (*RNL*). Ambas as menções ocorrem em falas da mãe.

¹⁰⁰ A partir dessa constatação, problematizamos a relação entre vida e obra do autor neste artigo: TREVIZAN, Suelen Ariane Campiolo. Juliano Garcia Pessanha em suas obras. In: **Caderno de Letras**. Pelotas: UFPEL, n° 34, mai.-ago. 2019, p. 149-168. Na ocasião, interpretamos a exibição das caixas de remédio durante a performance exclusivamente como exposição da dor. Hoje entendemos esse gesto também como explicitação de sua entrada no lado de dentro, a lembrança de que o stent o mundificara, como se comentará mais adiante.

¹⁰¹ CNPQ. **Currículo Lattes de Juliano Garcia Pessanha**. Versão atualizada em 12 jan. 2019. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/9830726941979187>>. Acesso em: 17 jun. 2020.

Fizemos questão de citá-lo na íntegra para mostrar a divergência dessa abordagem com relação aos textos literários que comentaremos mais adiante. Essa minibiografia profissional foi fornecida à plataforma do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo próprio autor, que está bem ciente das diferenças de registro. No domínio acadêmico, em que predomina a linguagem da eficiência, os méritos intelectuais precisam ser exibidos e comprovados. Assim, o peso das instituições cursadas, dos títulos e dos prêmios recebidos, dos autores pesquisados, das parcerias profissionais firmadas, todos esses feitos se impõem, ainda que o próprio Pessanha não costume ostentar esse tipo de discurso noutros contextos.

O dado desse currículo que mais transparece em sua obra literária é o trânsito pelas áreas de filosofia, psicologia e literatura. O principal motor de sua escrita, porém, oculta-se nas rachaduras quase invisíveis de um texto tão funcional como esse. Referimo-nos a seus fracassos e abandonos. O currículo Lattes, no fim das contas, é mais o retrato de como gostaríamos – e aqui usamos a primeira pessoa, já que também nos encontramos em um contexto universitário – de ser vistos: alguém que sabe o que está falando e fazendo, uma autoridade.

Tendo passado quase duas décadas lançado no vazio, para usar um verbo bem heideggeriano (*geworfen*), Pessanha hoje se mostra determinado a conquistar sua porção de preenchimento, conforme exemplifica o resumo do currículo acima. No livro sugestivamente nomeado de *Recusa do não-lugar* (2018), ele surpreende seus leitores antigos ao declarar a falência do projeto prévio, assim justificando a mudança de posição: “as pessoas preferem um especialista em Deus ao próprio Deus em pessoa, e um comentador de Nietzsche ou de Heidegger a alguém atravessado pela virtude e pelo pensamento – mas, o que é mais importante, acredito que experiências extremas ou limites já não interessam mais.” (PESSANHA, 2018, p. 153). Superado o desejo de transvaloração nietzschiana de sua inadequação, nos últimos anos Pessanha tem se voltado para o domínio da competência, contra o qual ele tanto se revoltara. O fato de haver um currículo seu na plataforma Lattes já é um forte indicativo da virada. Observemos agora as rachaduras desse texto, que dizem respeito às continuidades do percurso prévio de abandonos, quando a desconfiança em relação à positividade o mantinha distante dos meios acadêmicos.

Em uma conversa pública com Manuel da Costa Pinto, crítico que foi um de seus principais incentivadores no início da carreira, Pessanha, como é de seu costume, faz piada de si e do amigo: “Se não fosse ele [o Manuel], eu estaria na carreira acadêmica e estaria talvez

melhor”¹⁰². Isso foi dito em 13 de abril de 2019, no evento *Segundas Intenções* na Biblioteca Parque Villa-Lobos, em São Paulo, um dos registros em vídeo mais informativos sobre a trajetória profissional de Pessanha¹⁰³. Ali, ficamos sabendo que ele havia abandonado graduações em Física (PUC-SP) e em Direito (USP). No Lattes, consta também o início de um mestrado em Filosofia na Unicamp em 1989, orientado por Zeljko Loparic, especialista em Heidegger e Winnicott, e sua interrupção em 1994.

Esses são alguns dos sinais mais evidentes da negatividade de que se ocupa a maior parte de sua obra. O próprio Pessanha confirma essa tendência à recusa: “Na minha vida, eu fui abandonando tudo, eu fui dizendo ‘não’ para as coisas, acho, e até para a literatura eu tentei dizer ‘não’ também, mas aí sobrou isso”¹⁰⁴. Aos vinte anos, já praticava a escrita literária, mas de forma privada, por meio de diários. Estes ofereceram o esboço de muitos dos poemas e dos fragmentos publicados posteriormente, sobretudo nos primeiros livros, embora haja citação desse material até em *RNL*. Enquanto não vinha a público como escritor, Pessanha fazia mestrado e trabalhava como professor de filosofia em escolas e faculdades, mas de modo descontinuado. A angústia não lhe permitia se assentar numa identidade, vivia em estado de perplexidade, como descreve em seus textos.

Quando já estava na casa dos 30 anos, tendo abandonado o mestrado em filosofia, conseguiu ser reintegrado à graduação do Largo São Francisco, na qual jubilara anos antes. O retorno foi possível devido à apresentação de laudos médicos, já que no ano anterior passara por internação psiquiátrica – o uso desse tipo de argumento para sua reinserção é até irônico, dada a feroz oposição de sua obra ao discurso do diagnóstico. Fazia uma nova tentativa de firmar um lugar para si, dessa vez por meio de uma carreira de prestígio social. Tão logo se rematriculou no curso de Direito, em 1997, inscreveu-se no Prêmio Nascente, promovido pela USP e pela editora Abril, e acabou vencendo tanto na categoria de prosa quanto na de poesia. Esse foi seu primeiro reconhecimento público como escritor e, com a visibilidade fomentada por Manuel da Costa Pinto¹⁰⁵, que participara do júri no concurso, o início de sua

¹⁰² BIBLIOTECA PARQUE VILLA-LOBOS. *Segundas Intenções com Juliano Garcia Pessanha*. 2019. (1h25min34s). Disponível em: <<https://youtu.be/M50RVPVbbec>>. Acesso em: 17 jun. 2020. (4min50s-4min55s)

¹⁰³ Desse vídeo provêm muitas das informações expostas nesta seção, que esclarecemos e complementamos em trocas de e-mails com Juliano Garcia Pessanha.

¹⁰⁴ BIBLIOTECA PARQUE VILLA-LOBOS. *Segundas Intenções com Juliano Garcia Pessanha*. 2019. (1h25min34s). Disponível em: <<https://youtu.be/M50RVPVbbec>>. Acesso em: 17 jun. 2020. (8min5s-8min20s.)

¹⁰⁵ Manuel da Costa Pinto foi um dos principais responsáveis por fazer o nome de Pessanha circular nacionalmente, seja no mercado editorial, estabelecendo a ponte com a Ateliê Editorial, seja na mídia, cedendo-lhe espaço na revista *Cult*, da qual era editor. O jornalista também incluiu um verbete sobre Pessanha em *Literatura brasileira hoje* (2004), além de ter assinado o prefácio de *IS*.

profissionalização. Está aí a parcela de “culpa” do crítico pelo desvio de Pessanha da carreira acadêmica, conforme a brincadeira feita no bate-papo mencionado.

Ainda em 1997, publicou *Cadernos do exílio* pela Editora Cone Sul¹⁰⁶. Esse título não está mais disponível para a venda, apenas tivemos notícias dele por catálogo virtual de biblioteca¹⁰⁷ e citação em outro livro¹⁰⁸, mas, segundo o autor nos relatou, contém os mesmos textos apresentados ao Prêmio Nascente: a ficção “Deslocamento” e os poemas de “Diários do exílio”. Por sugestão de Manuel da Costa Pinto, a esses dois textos foi acrescido o ensaio “O ponto K: Heidegger e a psicanálise”, que já havia sido publicado em contexto acadêmico¹⁰⁹. Esse conjunto foi lançado pela Ateliê Editorial com o título de *Sabedoria do nunca* (1999), doravante *SN*, com prefácio de Benedito Nunes.

Já no ano seguinte, saiu *Ignorância do sempre (IS)*, que apresentava uma estrutura semelhante: um conjunto de poemas e fragmentos oriundos de diários, dois ensaios e dois pequenos textos de ficção, além do prefácio de Manuel da Costa Pinto. Em 2002, a publicação de *Certeza do agora (CA)* completaria a trilogia de dignificação do vazio, trazendo como novidade o gênero heterotanatografia. A presença de ensaios também se tornava maior, conforme Pessanha ia canibalizando leituras filosóficas que lhe davam repertório para abordar o fora. Quem assina o prefácio é Peter Pál Pelbart, que viria a orientá-lo no mestrado em Psicologia na PUC-SP poucos anos depois (2008-2009). Sua dissertação, de formato bastante heterodoxo, daria origem ao quarto livro, *Instabilidade perpétua* (2009). Foi ali que ele encontrou um ponto de confluência entre os dizeres da academia e os da literatura, o que não havia ocorrido em sua primeira tentativa de cursar mestrado em Filosofia.

No momento de sua entrada no mercado editorial, Pessanha já havia abandonado pela segunda vez o curso de Direito e, desde 1998, promovia com regularidade em sua casa grupos de estudo sobre filosofia, em que se discutiam principalmente obras de Heidegger e de autores afins. Pouco depois, por sugestão de uma aluna sua, passou a promover também oficinas de leitura em Centros de Atenção Psicossocial (Caps). Nesse trabalho voluntário, que realizou por cerca de cinco anos, levava fotocópias e lia com os pacientes textos literários, como *Memórias do subsolo*, de Fiódor Dostoiévski, *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst, *Os cantos de Maldoror*, do Conde de Lautréamont, poemas de Henri Michaux, Paulo Leminski, Konstantínos Kaváfis, entre outros. Parte considerável desses autores é mencionada nos textos pessanianos

¹⁰⁶ O sobrenome do autor foi grafado pela editora com erro, constando como “Peçanha”, o que dificulta a localização da publicação.

¹⁰⁷ Biblioteca Raul Cortez, em São Paulo. Referência: 869.9 / P364c.

¹⁰⁸ FERNANDES, Maria Helena. **Corpo**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003, p. 104.

¹⁰⁹ Revista Ide, publicação semestral da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, volume 22, 1992.

(cf. Apêndice B), o que indica a importância dessa experiência, junto com a dos grupos de estudo, para a formação de seu repertório.

Por volta de 2010, conforme foi se aprofundando na obra do filósofo alemão Peter Sloterdijk, até então lido como mero continuador do pensamento de Heidegger, Pessanha começou a desconfiar de que sua resistência às instituições mundanas não o direcionava para um lugar mais digno, apenas o deixava sem lugar algum. Percebia com mais clareza seu desejo de criar laços com o mundo, de ter duração e algum poder de ação, em vez de, seguindo o programa de autenticidade pregado por Heidegger, viver na iminência do acontecimento, em estado de susto e perplexidade. Em suma, descobriu que não queria ser místico nem poeta. Data de 2015 seu fatídico *insight* sobre a precariedade da casa (em sentido metafórico) que construíra para si. Isso ocorreu ao matar um rato dentro de casa (agora a literal), episódio relatado em “Nascer para dentro, nascer para fora: a mãe” (RNL):

Após um ano em que apenas um aluno me procurava, as goteiras espalhando-se pela casa, o saldo negativo e o rato que tive de matar para defender o território da cozinha, acordaram-me do delírio e libertaram-me do mantra hipnótico, do estranho relato no qual o desastre humano havia se convertido em privilégio e que o conhecimento da dor e da ruína me asseguravam um destino promissor. Minha revolução para fora do mundo alienado e esquecido não encontrava nenhum parceiro além de meu próprio terapeuta. De um lado, as pessoas com um “eu” não queriam perdê-lo, de outro, os que estavam enlouquecidos ou desabando em angústias psicóticas queriam ganhar um, mas não transfigurar o vazio e o nada para a visita do ser e do poema. A minha pregação pós-metafísica estava reduzida às moças que serviam café no shopping Eldorado: eu tinha me tornado uma espécie de mestre Eckhart de shopping center. Nesse sentido, bastou uma lufada de falta de dinheiro, essa senha para a acessibilidade aos entes, para que minha revolução ontológica desmoronasse. (PESSANHA, 2018, p. 78)

Percebe-se aí como a perspectiva sloterdijkiana, agora lida em sua especificidade, vai tomando o lugar da heideggeriana, no destaque de expressões como “desastre humano”, “parceiro” e “senha para a acessibilidade”, enquanto a “visita do ser e do poema” e a “pregação pós-metafísica”, que remetem ao autor de *Ser e tempo*, aparecem rebaixadas e até ridicularizadas. Naquele ano, Pessanha já estava na metade de seu doutorado sobre a trilogia *Esferas*. A tese, defendida no início de 2017, bem mais conformada à linguagem acadêmica do que a dissertação, ainda que não chegue a ignorar a experiência, principal característica de seu estilo ensaístico, apresenta a seguinte dedicatória: “Dedico este trabalho à obra de Peter Sloterdijk, que me curou do romantismo do aberto e me fez olhar para o mundo de um modo mais lúcido.” (PESSANHA, 2017, p. 4). A leveza recém-conquistada nessas leituras pode ser

observada no tom humorístico¹¹⁰, que transparece no trecho citado acima, em que o aristocrata da negatividade descobre-se um “mestre Eckhart de shopping center”.

Essa mudança de paradigma não decorreu apenas da percepção de que seu trabalho como escritor e mediador de grupos de estudo não lhe garantia nem o mínimo necessário para a subsistência em termos financeiros. O autor parecia ressentir-se, sobretudo, pela falta de comunicação ou de ressonância (para incorporarmos o léxico sloterdijkiano), por isso a ênfase dada, no início da citação, ao único aluno. Afinal, atividades como escrever e lecionar se nutrem do desejo de deixar alguma descendência, em oposição ao “não-lugar”, descrito por Pessanha nestes termos: “O poeta (...) vê o crepúsculo e estremece porque não há ancestrais nem descendentes.” (PESSANHA, 2018, p. 91). No entanto, a instalação no mundo não depende apenas do querer individual, são necessários aliados, como ensina o próprio Sloterdijk. Nas novas tentativas de se estabelecer, mesmo com a presença de aliados, a força da gravidade ainda parecia invencível, de modo que os fracassos persistiam, mais rachaduras naquela narrativa de sucesso do currículo, como se verá a seguir.

Ainda em 2015, seus quatro livros foram reeditados pela Cosac Naify na forma de volume único, a tetralogia *Testemunho transiente*, com o trabalho gráfico cuidadoso característico da casa editorial. Esta, contudo, encerrou suas atividades naquele mesmo ano, afetando o trabalho de divulgação do título, que passou quase despercebido do grande público, apesar do reconhecimento crítico com o Prêmio APCA. Quando Pessanha buscara a projeção de uma editora de prestígio para positivar seu trabalho, este que é, de certa forma, uma coleção de rejeitos acadêmicos¹¹¹, a aliada desapareceu antes que a obra recém-nascida ganhasse autonomia. Mais uma vez, sua voz parecia cair no vazio. Na prática, não era bem assim, pois ele começava a ter uma recepção acadêmica de mais fôlego: no início de 2015, iniciavam-se duas pesquisas de mestrado sobre obras suas, uma na PUC-SP, outra na UFMG (cf. Apêndice C).

No ano seguinte, com o agravamento de seus problemas de saúde que resultou na colocação de um stent, ficou ainda mais claro para Pessanha que a vida só era possível no dentro, graças à arquitetura imunológica tão bem explicitada por Sloterdijk. Independente de qual identidade assumisse, a fatura do plano de saúde precisava ser paga se quisesse continuar vivo. A conclusão a que ele chegou nos textos de *RNL* é que havia lhe faltado até então a “senha

¹¹⁰ Esse aspecto é apontado por Manuel da Costa Pinto na referida conversa com Pessanha no Biblioteca parque Villa-Lobos, bem como nesta resenha, publicada na mesma época: PINTO, Manuel da Costa. Escrita da reconciliação. In: **Quatro cinco um**: a revista dos livros. São Paulo: ano 2, n. 10, abr. 2018, p. 35.

¹¹¹ Em entrevista a Thiago H. Fernandes, publicada em julho de 2020, Pessanha afirma, nestes termos: “Minha escrita nasceu do fracasso acadêmico em produzir textos limpos nos moldes dos *papers* americanos.” (FERNANDES, 2020, p. 503).

de entrada no mundo” (PESSANHA, 2018, p. 37), providenciada só recentemente pela doença. Esta, que aparecia nos seus primeiros escritos como um lembrete da finitude do *Dasein*, do ser-para-a-morte (e aqui retomamos o léxico heideggeriano), passa a ser ressignificada como um chamado à vida amparada. A colocação do stent, somada à luta travada com o rato para defender seu território, torna-se o símbolo da virada, como se observa no parágrafo final de *RNL*:

Um stent mundificou-me a ponto de eu já não mais compreender as rondas exaltadas do passado. Tudo desaguou nesta luta para pagar os custos da saúde e tentar diminuir os efeitos colaterais que reduziram a qualidade de vida deste recém-chegado às zonas de acessos e praças de alimentação do último homem. (PESSANHA, 2018, p. 165)

Nietzsche, que abre *RNL* com a performance “O mundo estranhado...”, é também quem fecha o livro nesse trecho de “Nascer para dentro no mundo de hoje”. Lembremos que o “último homem” é o modo irônico como o filósofo alemão se referia ao sujeito acomodado e apequenado da era moderna¹¹². A instalação no mundo, portanto, não é apaziguadora para Pessanha. Ameaças de outros tipos se impõem, de modo que ele continua em questão. Tendo descartado os críticos à positivação tecnocrática – Heidegger e seus sucessores, sobretudo, os pensadores da Escola de Frankfurt e parte expressiva da filosofia francesa estruturalista e pós-estruturalista –, como ele poderá se esquivar à superdeterminação do mundo sem cair na negatividade e na singularização romântica? O excerto citado acima esboça a iminência de um movimento dialético: o que acontece quando o que esteve fora consegue a senha de acesso para o dentro? Ele será capaz de edificar ali uma casa? Se sim, de que tipo? Se não, onde mais ele buscaria refúgio? E mais especificamente com relação à literatura: uma concha preenchida consegue ainda ressoar? Há a possibilidade do poema no lado de dentro?

São questões que apenas os próximos livros podem responder. Neste momento, meados de 2020, encontramos pistas no texto que Pessanha publicou na revista da Pinacoteca de São Paulo em 2019, “Sobre peso e leveza”, em diálogo com a obra de Artur Lescher. Ao se confrontar com o trabalho desse artista plástico, baseado na leveza e na sustentação, diametralmente oposto ao seu estilo, o escritor aprofunda, em tom ainda mais duro, a autocrítica

¹¹² Na explanação de Oswaldo Giacóia Júnior: “Este é o homem do rebanho e da pacífica felicidade das verdes pastagens. O tipo do último homem, para Nietzsche, determina a verdadeira meta da pequena política, porque nele se torna vitoriosa a tendência moderna à mediocrização dos feitos e ideais humanos, assim como a integração sem resíduos de toda verdadeira personalidade nos processos anônimos da con-formação de corpos e mentes aos circuitos diversos da produção e do consumo em grande escala. Para Nietzsche, tais seriam as condições sociais preparatórias, no mundo moderno, para um ‘consumo cada vez mais econômico de homem e humanidade’, cujo resultado característico seria o auto-apequenamento do homem. Para ele, a tendência hegemônica da modernidade seria ‘aquela inevitavelmente eminente administração econômica total da terra... aquela maquinaria global, a solidariedade de todas as engrenagens’, que ‘representa um maximum na exploração do homem’ Nietzsche, F: Fragmento póstumo do outono de 1887, nº 10 [11], in KSA, vol. 12, p. 459.” (GIACÓIA JUNIOR, 1999).

iniciada em *RNL*. Assim o autor compara as duas perspectivas: “Enquanto o agente da leveza busca alargar o possível, o artista da gravidade aguarda o tombo e a queda, pois julga já ter compreendido que toda possibilidade se funda no impossível.” (PESSANHA, 2019, p. 107). Para Pessanha, o primeiro produz transcendência, cria lugares, não baseado em discurso idealista, mas em esforço, persistência e perícia para fazer levitar objetos e arquiteturas a despeito de sua natureza pesada; já o segundo apenas reinscreve as marcas já dadas, por isso, a arte que produz é “tautológica” (PESSANHA, 2019, p. 110), conformista.

Ao longo do texto, Pessanha descreve-se tomado por sentimentos de vergonha e inveja. Por ter ignorado seus privilégios, isto é, as vantagens de ter crescido na era da leveza e da facilidade técnica, acreditava-se um herdeiro autêntico da “marca-Auschwitz” e escrevia sobre o abismo ao mesmo tempo em que performava a própria queda. Enquanto isso, artistas como Lescher propunham uma “invenção superadora” (PESSANHA, 2019, p. 110) por meio de um movimento ascensional. Na prática, esse último é quem se mostra mais alinhado ao pensamento de Sloterdijk, para quem “culturas (...) são ilhas antigravitacionais no mundo animal da força da gravidade” (PESSANHA, 2019, p. 111). Diante dessa descoberta, Pessanha passaria a julgar patética sua autoidentificação como pastor do ser, o guardador do poema, admitindo que ele próprio havia esquecido como a transcendência exige “disciplina, esforço e superação” (PESSANHA, 2019, p. 113). A obra de Lescher atua ainda como antídoto contra a figura do “último homem”, também evocada nesse texto, pois ressalta que a leveza não é uma dádiva gratuita, mas precisa ser conquistada pela luta constante¹¹³. Esse trabalho indica uma possibilidade de autenticidade no dentro, uma vida cheia de dignidade e orgulho, o oposto da temida massificação.

Quanto às questões levantadas acima, podemos afirmar, então, que a construção da casa no lado de dentro é possível graças à cultura, que resiste tanto à superdeterminação quanto ao desenraizamento característicos da modernidade. Segundo Sloterdijk, citado por Pessanha, essa força está presente desde o primeiro momento em que uma pessoa estendeu uma tenda ou acendeu uma fogueira, sendo esse “o ato humano originário de erguer-se e de criar um lugar para si” (PESSANHA, 2019, p. 111). Na atualidade, isso pode ser observado, por exemplo, nos grafites, por meio dos quais indivíduos marginalizados inscrevem sua presença no coração da

¹¹³ Tanto as ideias quanto o vocabulário empregado por Pessanha nesse texto indicam que Nietzsche continua sendo uma referência forte para ele mesmo após a virada sloterdijkiana. A principal mudança é que o autor de *Assim falou Zaratustra* deixa de se apresentar como um exemplo a ser seguido para se tornar um caso que comprova os males da falta de ressonância na chegada. Em “Esboço de uma filosofia...”, fica claro que Nietzsche, como Kafka, gostaria de estar dentro, mas não pôde dizer os “sim” necessários. Já as leituras que Heidegger e certos filósofos franceses fazem da obra nietzschiana, dignificando o fora, essas, sim, parecem ter sido descartadas nos textos pessanianos mais recentes.

cidade, reivindicando assim alguma visibilidade e, principalmente, o direito de existir numa sociedade que lhes nega qualquer espaço. Aliás, uma novidade nesse texto de Pessanha sobre Lescher é a percepção de sua posição social privilegiada e a relativização de sua narrativa prévia em vista disso. Ele agora parece mais interessado em estudar filosofias epocais, que dão conta dos grandes movimentos sociais, como explicita em um debate realizado em 2018 com o psicanalista Christian Dunker¹¹⁴, o que pode ser uma tendência para seus próximos textos.

Com relação à possibilidade de ressonância, Pessanha, ainda embasado na perspectiva sloterdijkiana, troca o modelo teórico do *self* negativo, o que ressoa porque é oco, pelo das esferas da intimidade. Estas, contrariando o senso comum de que nascemos sozinhos, embalam o bebê desde sua gestação (a placenta, a voz) e vão sendo substituídas por outras maiores ao longo da vida (a mãe, o objeto transicional, a/o amante etc.) (SLOTERDIJK, 2016). Nesse “contêiner luxuoso da intimidade” (PESSANHA, 2019, p. 112), a ressonância também é possível e até mais sustentável, pois, estando o sujeito sempre acompanhado de um outro, compondo uma dividualidade (um “eu-tu”), existe para ele um aliado que responde ao seu canto, e assim se estabelece um dueto.

O mesmo ocorre com os pensadores da negatividade. Eles próprios só são possíveis graças ao amparo, justo aquilo que desprezam em suas teorias, a ligação com indivíduos e instituições que os sustentam, no caso, as universidades, as editoras, o público. Nesse sentido, Peter Sloterdijk faz um comentário sarcástico com relação a Heidegger: “As mal-afamadas caminhadas meditativas de Heidegger por campos e bosques não deixam de ser movimento típico de quem tem uma casa atrás de si.” (SLOTERDIJK, 2000, p. 37). O tipo de trânsito pelo fora que esse filósofo e outros a seu exemplo realizaram não deixa de estar ancorado no dentro, na estabilidade, caso contrário se converteriam em figuras singulares como Estamira¹¹⁵. A moradora do Jardim Gramacho ainda foi ouvida pelos documentaristas, de modo que sua fala repercutiu, mas a maioria de seus semelhantes desaparece sem deixar qualquer legado.

¹¹⁴ NÚCLEO PRÓ-CREARE. **Diálogos**: A reinvenção da intimidade e Recusa do não lugar. (2h17m05s). Disponível em: <<https://youtu.be/WekDSX0iKnY>>. Acesso em: 04 mai. 2020.

¹¹⁵ Estamira é referida por Pessanha em *IP*, no texto “Desrecalque II”, ainda por uma chave de elogio da negatividade. Existe aí um maravilhamento diante de sua singularidade, desconsiderando o sofrimento implicado em ser uma enunciadora de enigmas.

2.3 ALIADOS

Destino: o desatino
 o não mapeado
 Finismundo: ali
 onde começa a infranqueada
 fronteira do extracéu.

Haroldo de Campos, *Finismundo*

As coisas não começam, é indiscutível. Ou não
 começam no momento em que se inventam. O mundo
 foi inventado antigo.

Macedonio Fernández, *Tudo e nada*

A trajetória de Pessanha já se mostrava repleta de aliados mesmo antes de seu encontro com Sloterdijk, só que, diferente deste, a maioria dos companheiros anteriores reforçava nele um *self* negativo. Alguns dos aliados foram destacados acima, outros aparecem explicitados na grande quantidade de epígrafes e dedicatórias em seus livros – tipos de paratexto que Hilst¹¹⁶ também utilizava com abundância. Esses encontros se dão em dois níveis: no textual e no pessoal, o que faz lembrar, mais uma vez, a estrutura empregada por Roland Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso*, que mescla citações livrescas com outras coletadas em conversas com amigos. Embora ambas as fontes sejam relevantes na construção de uma obra, nesta pesquisa não analisamos as menções feitas em dedicatórias, que enfatizam as relações pessoais do autor; atemo-nos apenas às referências citadas no corpo dos textos e nas epígrafes, em que predominam os aliados textuais. Seguimos o mesmo procedimento de coleta de dados do capítulo anterior, por julgá-lo mais fértil para esboçar uma linhagem literária a que pertenceriam os dois autores pesquisados.

Este é o momento em que, dando mais espaço para a linguagem da positividade, desconfiamos de estar traindo a literatura de Pessanha. Talvez essa insegurança seja um bom sinal, indica que não nos esquecemos da Velha, seguimos em combate. A exposição de números e tabelas nesta seção, como no capítulo anterior, não se dá em caráter de “provas irrefutáveis”, mas de “indícios terrestres”, para emprestar uma expressão de Marina Tsvetáieva. Fazemos isso na expectativa de que nos ajudem a delinear os “indícios flutuantes” (ainda Tsvetáieva), isto é, a literatura.

¹¹⁶ Embora o assunto principal deste capítulo seja a obra de Juliano Garcia Pessanha, aproveitamos a exposição de suas referências intertextuais para já estabelecer nesta seção alguns paralelos com os dados levantados acerca de Hilda Hilst. A comparação entre os dois autores esboçada aqui será aprofundada no próximo capítulo.

O primeiro aspecto que se destaca no levantamento feito (cf. Apêndice B) é a quantidade de referências. São 259 nomes, 50 a mais do que os encontrados na prosa de Hilst, a qual, além de mais extensa, já apresentava expressiva intertextualidade. O livro com maior número de personalidades citadas é *RNL* (105), seguido de perto por *IP* (104) e *IS* (95); na sequência, vêm *CA* (58) e *SN* (28). Se, por um lado, podemos constatar que Pessanha cita mais autores do que Hilst, tanto em números absolutos (total) quanto em relativos (referências por livro), por outro, isso não significa que haja necessariamente mais intertextualidade, apenas que ela ocorre de modo mais explícito. Uma explicação para esse número elevado é o fato de Pessanha utilizar gêneros afins ao domínio discursivo acadêmico, como o ensaio, em que a problematização de ideias alheias deve ter suas fontes explicitadas. Além das citações no corpo do texto, é frequente a listagem de referências bibliográficas no fim dos livros, o que também contribui para o inchaço desse número.

Quando se observa a área de atuação das personalidades evocadas, salta aos olhos a primazia da filosofia (108), o que condiz com a formação profissional de Pessanha. Também se destaca a literatura (86), que teve papel essencial na constituição do caráter do autor, agindo de modo informal, nos dois sentidos do adjetivo: sem forma definida e ocorrido fora das instâncias de ensino. Exemplifica a importância da literatura na sua formação um episódio narrado em “A exclusão transfigurada” (*IP*) em que JP, ao apresentar um trabalho escolar sobre o romance *A carne*, de Júlio Ribeiro, descobre em si uma eloquência e uma paixão que não havia experimentado em nenhuma outra matéria. A partir de então, passa a se reunir com colegas para ler e comentar outros textos literários (PESSANHA, 2015, pp. 251-252). As próximas colocações, ocupadas por psicologia (18), sociologia (17) e crítica literária (14), vêm bem atrás. As demais áreas não chegam nem a dez referências cada, isto é, não são tão expressivas quanto essas cinco. Assim, pode-se caracterizar esse repertório como uma combinação de literatura com disciplinas das Ciências Humanas, tendência que vem crescendo entre os escritores contemporâneos.

Pessanha aborda essa questão no ensaio “De um lado a outro do entre” (*RNL*), quando afirma que os especialistas tomaram o lugar do escritor. Como reação, este “tentou imitá-los e converteu-se ele próprio em especialista e profissional da literatura” (PESSANHA, 2018, p. 28). Nos últimos anos, é notável a ampliação do número de pós-graduados brasileiros¹¹⁷, grupo

¹¹⁷ Um estudo realizado em 2015 pelo Centro de Gestão e Estudos Estratégicos (CGEE), órgão ligado ao Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações, apontou que em 2014 se formaram 50,2 mil mestres e 16,7 doutores no Brasil, enquanto em 1996, esse número havia sido de 10,4 mil e 2,8 mil, respectivamente. Cf. ESCOBAR, Herton. Número de mestres e doutores quintuplica em 20 anos no Brasil. In: **Estado de São Paulo**. 05 jul. 2016. Disponível em:

ao qual Pessanha se inclui, o que se relaciona, em parte, com a mudança do perfil do escritor contemporâneo. Apesar da grande erudição de Hilda Hilst e de seu gosto por conversar com professores universitários de diversas áreas, ela própria preferia o autodidatismo. Não se pode ignorar que os estudos para obtenção dos títulos de mestre e doutor proporcionam uma relação mais sistemática com as leituras, impondo-se a explicitação dos pensadores mobilizados, o que essa escritora nem sempre fazia.

Desdobra-se também de seus respectivos contextos biográficos o fato de Hilda, tendo vivido já adulta os anos 1960 e 1970, quando se exigia dos intelectuais uma postura política bem delimitada, mencionar em seus textos diversas figuras do poder público. Já Pessanha, até o momento presente, tem se esquivado desse tipo de discussão. Na turbulência dos recentes anos, isso vem se impondo nos debates públicos, com frequentes perguntas em eventos literários sobre o contexto político atual, mas esse escritor prefere fundamentar seus comentários em modelos propostos por filósofos, em vez de evocar fatos históricos e midiáticos. Ele próprio afirmou, no referido diálogo com Christian Dunker, ter se aprofundado em filosofias epocais mais tardiamente, quando substituiu em seus grupos de estudo Heidegger e Blanchot por Arendt e o Foucault da maturidade, além de ter começado a ler Hegel com mais interesse. Num gesto de honestidade intelectual, Pessanha acaba discorrendo mais sobre os autores que conhece bem, em grande parte os pensadores da negatividade, ainda que sob viés crítico. Sobre questões mais recentes, quase não palpita e, quando o faz, costuma aderir às análises de Sloterdijk.

Quanto à origem das personalidades citadas nos textos pessanianos, a maioria é europeia (182), 70,2% do total, seguida pelas de origem americana (63), 24,3%. Curiosamente, essas proporções quase coincidem com as que observamos em Hilst, 72,7% e 22%, respectivamente. A diferença está na posição dos países. A maior parte dos autores europeus citados por Pessanha é alemã (54), o que é uma novidade. Os franceses se mantiveram em boa colocação (43), porém os nomes da antiguidade greco-romana (10), embora não sejam insignificantes, também não se destacaram tanto quanto na prosa hilstiana. Quanto aos americanos, mantém-se o padrão de os brasileiros ocuparem o primeiro lugar (40), uma proporção de 15,4%, também similar aos 13,1% observados no caso de Hilst. No entanto, os estadunidenses ficam bem atrás (10), fora que Pessanha estabelece algum diálogo com autores latino-americanos, vindos de países como Argentina, Chile, México e Uruguai, o que não se observava na ficção hilstiana.

Um dado muito interessante deste levantamento é observar quais são os nomes mais evocados. No caso de Hilst, não há nenhum que apareça em toda a sua obra, as citações são mais aleatórias, já que muitas vezes são mobilizadas para compor uma perspectiva carnavalesca e, assim, produzir humor. No caso de Pessanha, o padrão é outro. Existe um grupo bem coeso de autores que o acompanham ao longo de toda a obra e em cujos trabalhos ele se aprofunda, concordando ou divergindo e, em geral, atualizando as discussões iniciadas por eles. Observemos na tabela abaixo quem são eles, lembrando que aqui não consideramos o número de citações, mas a quantidade de livros em que são citados:

Tabela 1 – Referências mais citadas na obra de JGP (por livro)

Frequência	Referência	Livros
6 livros	Fernando Pessoa	<i>SN, IS, CA, IP, TT</i> ¹¹⁸ , <i>RNL</i>
	Franz Kafka	<i>SN, IS, CA, IP, TT, RNL</i>
5 livros	Friedrich Hölderlin	<i>SN, IS, CA, IP, RNL</i>
	Friedrich Nietzsche	<i>SN, IS, CA, IP, RNL</i>
	Martin Heidegger	<i>SN, IS, CA, IP, RNL</i>
	Robert Musil	<i>SN, IS, CA, IP, RNL</i>
	Sigmund Freud	<i>SN, IS, CA, IP, RNL</i>
	Witold Gombrowicz	<i>SN, IS, CA, TT, RNL</i>
4 livros	Arthur Rimbaud	<i>IS, CA, IP, RNL</i>
	Maurice Blanchot	<i>IS, CA, IP, RNL</i>
	Max Weber	<i>IS, CA, IP, RNL</i>
3 livros	Antonin Artaud	<i>IS, IP, RNL</i>
	Benedito Nunes	<i>IS, IP, RNL</i>
	Chuang Tzu	<i>IS, IP, RNL</i>
	Emil Cioran	<i>IS, CA, RNL</i>
	Emmanuel Levinas	<i>IS, IP, RNL</i>
	Ernst Jünger	<i>SN, CA, IP</i>
	Fiódor Dostoiévski	<i>CA, IP, RNL</i>
	Georg Wilhelm Friedrich Hegel	<i>SN, IP, RNL</i>
	Gilles Deleuze	<i>CA, IP, RNL</i>
	Gottfried Benn	<i>CA, IP, RNL</i>
	Henri Michaux	<i>IS, CA, IP</i>
	Herberto Helder	<i>CA, IP, RNL</i>
	Immanuel Kant	<i>SN, IS, CA</i>

¹¹⁸ Embora os quatro primeiros livros tenham sido republicados integralmente em *Testemunho transiente*, esta coletânea foi acrescida de um posfácio assinado por Pessanha, “O trem, o entre e o paraíso terrestre”, que não constava em nenhuma outra edição. Portanto, a sigla *TT* foi adotada para remeter a referências citadas no referido posfácio, enquanto os textos já publicados anteriormente, apesar de replicados na tetralogia, mantêm-se referidos pelas siglas de suas publicações originais (*SN, IS, CA, IP*).

Jean Baudrillard	<i>IS, CA, IP</i>
Karl Marx	<i>CA, IP, RNL</i>
Kasper Hauser	<i>IS, CA, IP</i>
Michel Foucault	<i>SN, CA, RNL</i>
Michel Haar	<i>CA, IP, RNL</i>
Paul Celan	<i>SN, IS, CA</i>
Peter Sloterdijk	<i>CA, IP, RNL</i>
Platão	<i>IS, CA, RNL</i>
René Descartes	<i>IS, CA, RNL</i>
T. S. Eliot	<i>SN, IS, RNL</i>
Theodor Adorno	<i>IS, CA, RNL</i>
Walter Benjamin	<i>IS, CA, RNL</i>
Zeljko Loparic	<i>SN, IS, RNL</i>

Fonte: elaborado pela autora (2020).

Os que aparecem em todos os livros do *corpus* selecionado são os reconhecidos “heróis” de Pessanha: Kafka e Pessoa. O nível de devoção desses dois escritores à literatura, não apenas como meio para ganhar dinheiro (profissão), mas como modo de existir, em estado de constante perplexidade, além da posição estrangeira deles em contraste com a excessiva determinação da vida moderna, tudo isso constituía um modelo que o paulistano procurava seguir em seus primeiros livros. Mesmo agora, após a crítica ao pensamento da negatividade, esses são autores que Pessanha alega continuar lendo e admirando por suas qualidades literárias, embora não deseje mais para si o modo de viver deles, isto é, o desassossego e a espera do lado de fora.

Kafka e Pessoa fornecem o repertório poético para um pensamento negativo, como se observa nestas epígrafes que, não por acaso, aparecem lado a lado em seu primeiro livro, mais especificamente abrindo o ensaio “O ponto K: Heidegger e a psicanálise” (*SN*):

A tarefa que nos cabe é de realizar o *negativo*: o positivo já nos foi concedido. (Franz Kafka)

A *negação* suprema é aquilo a que nós chamamos o *não-ser*. O *não-ser* não é pensável, porque pensar o *não-ser* é não pensar. E contudo, visto que empregamos o termo *não-ser*, ele é pensável, de certo modo. Desde que é pensado, torna-se o ser. Assim o ser sai, por oposição do *não-ser*. O *não-ser* é que o precede, para falar a linguagem humana. (Rafael Baldaya/ Fernando Pessoa)
(PESSANHA, 2015, p. 63, grifos nossos)

A filosofia da negatividade, que, como se nota acima, despontou em países europeus periféricos, ganhou *status* acadêmico graças a um leitor alemão de Parmênides, Martin Heidegger, o “imenso cuco filosófico” (PESSANHA, 2015, p. 157) – epíteto que Pessanha lhe atribui no ensaio “Província da escritura” (*CA*). A imagem do cuco, recortada de um poema de

Anna Akhamátova, designa aquele que mora no não-lugar, mas que eventualmente cruza a fronteira para anunciar aos habitantes da claridade a palavra vinda de longe – percebemos nesse atravessamento da mensagem alguma semelhança com “O recado do morro”, de Guimarães Rosa. “Sem lugar algum a não ser o do trânsito pela zona fronteira, o cuco, esse animal mais morto, é, paradoxalmente, o portador da palavra manifestante e da palavra mais vulcânica.” (PESSANHA, 2015, p. 155). Entre os vários cucos citados no ensaio, vindos tanto da literatura (Kafka, Dostoiévski, Gombrowicz) quanto da filosofia (Derrida, Blanchot, Foucault e Deleuze), Heidegger seria o maior por ter derrubado mais de vinte séculos de metafísica, a herança de Platão, e ainda ter inspirado uma geração notória de filósofos franceses a continuar seu legado – e isso logo após a Segunda Guerra Mundial, que transformara França e Alemanha em inimigas, o que indica quão sedutor era o apelo da proposta heideggeriana.

Na lista dos nomes mais citados por Pessanha, muitos estão ligados a Heidegger. Alguns foram lidos e comentados por este, como Hölderlin, Nietzsche, Rimbaud e Jünger¹¹⁹; e vice-versa: outros o leram e acabaram influenciados por suas ideias, ainda que às vezes revoltando-se contra o mestre, como Blanchot, Levinas, Cioran, Adorno, Foucault, Deleuze, Nunes, Loparic, Haar e Sloterdijk. Nesses dois grupos, identifica-se um mesmo padrão que se estende à quase totalidade da lista acima, com exceção de Platão e Chuang Tzu: são pensadores da modernidade, e a maioria está engajada em apontar os problemas desta era.

Com o triunfo do positivismo na entrada no século XX, o que divergisse das convicções dessa corrente, apresentadas como verdades¹²⁰, passa a ser desacreditado, como se não existisse. Em uma carta de 1934, Marina Tsvetáieva, poeta muito cara a Pessanha, reclama de como essa força obliterante atuava contra sua poesia: “A época não está contra mim pessoalmente, mas PASSIVAMENTE, e eu, eu estou – contra ela – ATIVAMENTE. Eu a detesto, não suporto vê-la – *ela não me vê.*” (TSVETÁIEVA, 2008, p. 444, maiúsculas no original, grifos nossos). Assim, o pensamento da negatividade, como já vinha sendo a poesia romântica nos séculos XVIII e XIX, apresenta-se como resistência, uma rachadura no imponente edifício da modernidade.

¹¹⁹ Apesar de terem sido contemporâneos, Loparic aponta que a leitura de Jünger teria influenciado Heidegger a aprofundar sua crítica à tecnocracia moderna. Cf. LOPARIC, Zeljko. Breve nota sobre Heidegger como leitor de Jünger. In: **Natureza humana**. São Paulo, v. 4, n. 1, p. 217-220, jun. 2002. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302002000100007&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 29 jun. 2020.

¹²⁰ A respeito disso, Gombrowicz escreveu em seu diário: “*Modernity's accent on producing belief proves that it does not already exist.*” (GOMBROWICZ, 2012, p. 39), ou seja: “A ênfase da modernidade em produzir convicção prova que ela ainda não existe.” (tradução nossa).

2.4 O NEGATIVO COMO (ANTI)PROJETO

(...) Teu
 epitáfio? Margem de erro: traço
 mínimo digitado
 e à pressa cancelado
 no líquido cristal verdefluente.

Haroldo de Campos, *Finismundo*

Eu, então, tentei essa vida autêntica, cheia de lealdade à existência em mim mesmo. Mas você quer o quê? Isso não pode ser feito. Isso não pode ser feito, porque essa autenticidade acabou sendo mais falsa do que todos os meus enganos, jogos e saltos anteriores considerados juntos.¹²¹

Witold Gombrowicz, *Diário*

Entre os aspectos da modernidade criticados por Heidegger, o projeto humanista foi um dos principais alvos. Ele trata disso na carta *Sobre o humanismo*, publicada pela primeira vez em 1947 na França, onde o filósofo já encontrava grande receptividade. Ali ele afirma que a decadência da linguagem não é consequência da falência do pacto humanista observada na primeira metade do século XX com a eclosão das duas guerras mundiais, como presumiam seus contemporâneos, mas efeito do próprio humanismo. O missivista explica que, ao instrumentalizar a linguagem para representar e manipular os entes (pensamento utilitário), o homem moderno já se rebaixava, pois havia esquecido que a linguagem era em essência a “casa do Ser” (HEIDEGGER, 1995, p. 55). Essa célebre expressão, que não remete a um conceito propriamente para não recair na metafísica, demanda dos leitores uma sensibilidade poética, daí a escrita tão metafórica e obscura da maioria dos simpatizantes de Heidegger, que buscam uma nova relação com a linguagem, mais demorada e espessa.

Pessanha, em “Província da escritura” (*CA*) como em tantos outros textos, adere à perspectiva heideggeriana. Ele descreve o homem médio do nosso tempo, aquele que está cego para o acontecimento e surdo para a palavra poética, nestes termos: “O blindado móvel em design estético é o homem moderno e ele é o ápice de um fechamento que o fecha inteiramente em si mesmo e sobre si mesmo e já não há espaço para a visitação do afeto ou para o jorro da língua, mas apenas para vivências autofabricadas e autoafetadas.” (PESSANHA, 2015, p. 152). O uso constante de filtros de imagens na atualidade, do qual o Instagram é só um exemplo mais óbvio

¹²¹ Tradução nossa para “*I, therefore, tried this authentic life, full of loyalty to existence in myself. But what do you want? It can't be done. It can't be done because that authenticity turned out to be falser than all my previous deceptions, games, and leaps taken together.*” (GOMBROWICZ, 2012, p. 226). Uma observação contextual: Gombrowicz aqui responde ao existencialismo do pós-guerra, do qual Heidegger involuntariamente foi precursor.

entre tantos outros, exemplifica esse fechamento, pois o que foge às narrativas projetadas é apagado ou passa despercebido. Desse modo, a feiura, a tristeza, a solidão, a precariedade em geral da existência, tudo aquilo que não “agrega valor” vai sendo empurrado para fora da moldura a fim de que desapareça. Mesmo quando se recebe a visita da angústia, o que para Heidegger é uma oportunidade para chegar a si mesmo, “a gente” se desvia dela com o auxílio de algum distrator, uma vez que não temos repertório para lidar com o desconhecido e tampouco sabemos ficar em silêncio. Em vez disso, nosso impulso mais forte, a que as redes sociais atendem com tanta eficácia, é o de narrar, fazendo isso imediatamente e segundo os modelos já disponíveis.

Eis a proposta de Heidegger para nos reconciliarmos com o Ser, o que acabou se tornando um modelo para a filosofia negativa: o homem “terá de aprender primeiro a existir no infável. Terá que conhecer o extravio do público como também a impotência do privado. Antes de falar, o homem terá que deixar-se apelar pelo Ser mesmo com o risco de, sob um tal apelo, ter pouco ou ter raramente algo a dizer.” (HEIDEGGER, 1995, pp. 33-34). Não tão humilde quanto suas palavras, o filósofo alemão, ao se apresentar como enunciador dessa verdade, eleva-se sobre os demais como uma espécie de profeta e assim se retira da possibilidade de diálogo, que é a essência do humanismo. Contudo, esse discurso solitário, para não dizer autoritário, é convertido por Sloterdijk numa carta propriamente quando, na conferência *Regras para o parque humano* (1999), responde ao grande cuco criticando-o.

A resposta é bastante ácida sem, no entanto, comprometer a usual elegância estilística de seu redator, que tacha como “quase históricas” (SLOTERDIJK, 2000, p. 25) as afirmações de Heidegger sobre a vizinhança do humano com o divino – relação essa que explicita o caráter messiânico do discurso heideggeriano sobre o Ser, satirizado por Pessanha em *RNL*. Essa defesa da natureza humana como superior à dos animais não chega, contudo, a se configurar como uma defesa do humanismo. Diferente deste, o pós-humanismo heideggeriano não propõe que o homem sirva ao outro em nome da amizade, mas sim que atenda exclusivamente ao Ser num regime servil que beira a indigência. Por isso elege a imagem do pastor, a quem cabe a missão de aguardar e ouvir a manifestação do Ser, numa prática da ascese digna de um santo.

Considerando um cenário hipotético em que todos abraçassem essa missão, que tipo de comunidade seria possível? Apesar de a descrição heideggeriana ser um tanto vaga, Sloterdijk tenta dar forma a ela, sintetizando-a como “uma igreja invisível de indivíduos dispersos, dos quais cada um a seu modo escuta às escondidas o assombroso e espera as palavras nas quais se expressa o que a própria linguagem concede ao falante dizer.” (SLOTERDIJK, 2000, p. 29). Tal comunidade seria insustentável, a não ser que houvesse o contraponto de agentes da

positividade para atender às necessidades humanas básicas. Logo, não é difícil concluir que negativo e positivo são interdependentes¹²², como Hegel já expressava em sua teoria dialética.

O sentimento de assombro característico dos pastores do Ser aparece repetidamente na obra de Pessanha, já que ele próprio se identificava como alguém que, desencontrado no dentro, recebera o dom de ouvir o poema – e é por isto que dedicou *CA* à mãe, por ela ter lhe presenteado com “o essencial: solidão e exílio” (PESSANHA, 2015, p. 147). Da mesma forma, ao incorporar Estamira¹²³, em *IP*, a narradora agradece ao estupro que a cuspiu para fora e lhe concedeu a vidência (PESSANHA, 2015, p. 276). Quem está fora, ainda que no umbral, não é capaz de reverter a própria condição de degredado, vive em estado de susto, porém, paradoxalmente, pode fazer companhia a outrem e até lhe fornecer algum preenchimento. Isso porque o excluído ajuda outro excluído a encontrar a si mesmo. Tal paradoxo, exposto no fim do ensaio “De um lado a outro do entre” (*RNL*), esboça uma comunidade possível baseada na negatividade e, além disso, exemplifica como a recusa do “não” não necessariamente converte-se no apoio entusiasmado à positividade (reacionarismo).

Quando alguém lê efetivamente os autores da exterioridade, aliando-se a eles, então nesse próprio gesto encontra-se o desmentido da exterioridade e da perplexidade. Se em alguém ressoa vivamente a leitura de Heidegger e Blanchot ou Kafka e Levinas, então o que acontece nessa leitura já não pode ser soletrado no interior da semântica desses autores, mas apenas numa outra que ouse pensar os encontros fortes e uma poética do encantamento. Como pode um autor do exílio ser casa para alguém? E um autor da solidão tornar-se companhia? E assim é. O encantamento existe quando aquilo que encontramos carrega um pedaço de nós mesmos. E é exatamente essa experiência de alegria, ressonância e expansão de si que está ausente na obra dos devotos da exterioridade. Os autores da exterioridade não explicitam aquilo que eles possibilitam: o encontro. (PESSANHA, 2018, p. 41)

Já citamos esse trecho noutras publicações sobre a obra de Pessanha, porém o reproduzimos mais esta vez por considerá-lo uma síntese muito precisa e instigante do trânsito entre o fora e o dentro e da interdependência desses lugares. Em *SN*, o exilado se ressentido de sua exclusão e, mesmo que imite os rituais do dentro, não encontra a chave de entrada; em *IS* e *CA*, ele transvalora sua negatividade em virtude e assume-se como pastor do Ser, alguém que se libertou da ilusão do dentro; em *IP*, ainda dignificando sua estrangeiridade, o que está fora

¹²² A interdependência entre vazio e preenchimento, entre escuridão e claridade e outros pares afins lembra o yin-yang, do taoísmo, que não é tão explicitamente elaborado na obra de Pessanha, mas, de certo modo, fica sugerido em suas referências a Chuang Tzu. Esse, que foi um dos grandes filósofos taoístas, já teria pensado o ser fora da tradição metafísica (PESSANHA, 2018, p. 100).

¹²³ Além de Estamira, observa-se no Apêndice B que Pessanha cita outras duas figuras sem qualquer inserção social a ponto de a coluna “área de atuação” permanecer em branco: Emmanuel Bresson e Kasper Hauser. A exclusão desses é tão radical que eles só muito precariamente conseguem cruzar a fronteira em direção ao lado de dentro para trazer a mensagem do Ser.

começa a estabelecer um diálogo com quem está dentro¹²⁴. Em *RNL*, volta a avaliar a identidade negativa como uma catástrofe e, ressignificando seu encontro com outros excluídos, passa a apreciar mais o encontro em si do que a duvidosa dádiva da negatividade. Assim, como em *SN*, ele deseja dizer alguns “sim”, ser alguém no lado de dentro, contudo, já não está mais disposto a se autofalsear. É uma espécie de retorno ao ponto de partida, com a diferença de que o excluído, agora compreendendo a importância dos aliados para criar mundos, espera pelos encontros fortes que o ajudem a consolidar uma casa no lado de dentro.

Os habitantes do fora, por refletirem sobre o vazio que veem em si e por comunicarem-no uns aos outros, podem compor comunidade e estabelecer território, ainda que precário e de pouca duração, nada muito além de um ligeiro aceno¹²⁵. Isso lembra o desfecho do filme *Melancholia* (2011), de Lars von Trier, em que Justine¹²⁶, a personagem melancólica interpretada por Kirsten Dunst, é a única em sua família capaz de criar um abrigo para o fim do mundo. Divergindo da irmã mais velha, que queria transformar a extinção da Terra numa experiência estética, com vinho e música, a caçula constrói uma “caverna mágica” para as duas e o sobrinho. Ali se funda (gesto positivo) um breve mundo baseado na expectativa do desaparecimento (gesto negativo). Não há promessa de salvação e assim, sem êxtase nem desespero, a cultura propicia um mínimo conforto àqueles três seres humanos diante da morte. A construção é bastante precária, erguida no descampado com algumas varas que pouco ou nada cobrem. Essa arquitetura condiz com o aberto a que Justine sempre esteve exposta e que os demais experimentam naquele episódio em particular. O território criado, para usar um termo deleuziano, é frágil, mas não deixa de ser uma proteção contra a exposição radical.

Quanto a Pessanha, antes mesmo de formular explicitamente que o negativo poderia proporcionar o encontro (*RNL*), ele percebe isso intuitivamente quando descreve a leitura de *Notas do subterrâneo* (também traduzido como *Memórias do subsolo*), de Dostoiévski, como uma feliz descoberta (*IP*). A experiência propiciada pelo livro lhe oferece uma pequena trégua

¹²⁴ Vide os textos das séries “Experiência escolar”, “Experiência natal” e “Experiência terapêutica” (PESSANHA, 2015, p. 277-280). Escritos em forma de diálogo, evidenciam as diferenças entre estar fora e estar dentro.

¹²⁵ Em “Dois tempos” (*IS*), Pessanha escreve: “(Sim, a terra é um exílio, mas é um exílio onde o meu corpo esteve e, um dia, caminhando pela última rua da cidade de Rio Claro, um êxtase percorreu-me o corpo da planta dos pés até a nuca: uma criança havia me saudado!)” (PESSANHA, 2015, p. 103). O aceno da criança dialoga com os versos que Macedonio Fernández escreveu acerca de Jorge Luís Borges quando este era criança: “Vi teu filho saudar/ E então compreendi o que era saudar./ É reconhecer alguém com tanta insistência/ Como a de Deus quando convida uma alma a existir.” (FERNANDEZ, 1998, p. 201). Pessanha cita esse poema no ensaio “Por uma nova topologia da sanidade” (*IS*).

¹²⁶ Os nomes das duas irmãs são muito sugestivos: Claire, a primogênita, é prática, recatada, gentil e bem-sucedida (humanista), enquanto a imprevisível, egoísta e às vezes até cruel Justine remete ao universo sadeano (anti-iluminista). Outro dado interessante é que Justine trabalha como publicitária. Como na contemporaneidade não há espaço para a dádiva da arte, os indivíduos sensíveis são direcionados a fazer algo “mais útil” para sobreviver.

após um longo período de angústia: “Eu o li de um só golpe e, ao terminar, percebi meu coração pulsando quase humanamente.” (PESSANHA, 2015, p. 233). Esse “quase” marca a descrença do narrador quanto à possibilidade de conforto, mas a desconfiança não impede que ali haja o estabelecimento de uma ligação positiva baseada na negatividade – o reconhecimento no outro da mesma falta que sente em si.

Para recapitular: observamos nesta seção dois tipos de comunidade fundada na negatividade. O primeiro modelo, idealizado por Heidegger, não se mostra viável, dado o desinteresse dos homens uns pelos outros, devotados que estão em servir única e exclusivamente ao Ser, o que resulta em dispersão e desencontro. O outro, fundamentado na psicanálise winnicottiana e na filosofia sloterdijkiana, já se revela mais possível, uma vez que o contato com aliados e a incorporação desses outros permite a consolidação do *self* e a criação de mundos. É a relação que o bebê estabelece com os mamilos da mãe; a criança, com seu brinquedo; e, por que não, o exilado, com o livro escrito por outro exilado.

Ilustra isso o encontro do Nietzsche pessariano com JP: “É que o gesto nascido e brotado afirmativamente do meu corpo encontra um aliado que sintoniza com ele, e ambos ressoamos no interior de um espaço vivo e sustentado.” (PESSANHA, 2018, p. 21). Por meio dessa antropofagia, que do sentido psicanalítico se estende também ao literário, o homem se ergue amparado pelo outro. Não importa que o outro tenha pouco ou nenhum preenchimento, desde que haja o encontro forte mencionado por Pessanha. É assim que, paradoxalmente, a negatividade pode fundar comunidade, mas, para isso, usa mecanismos da positividade: o encontro e a sustentação (*holding*, no léxico de Donald Winnicott).

2.5 PASSAGEM PELOS LIVROS

Périplo?
 Não há. Vigiam-te os semáforos.
 Teu fogo prometéico se resume
 à cabeça de um fósforo – Lúcifer
 portátil e/ou
 ninharia flamífera.

Haroldo de Campos, *Finismundo*

De fato, não sou feita para a vida. Em mim — tudo é
 incêndio!

Marina Tsvetáieva, *Vivendo sob o fogo*

Depois de ter comentado algumas questões gerais da trajetória e da obra de Pessanha, agora olharemos seus principais livros individualmente a fim de destacar particularidades. Conforme relatamos, Pessanha escreve literatura desde a década de 1980, mas começou a publicar só no fim dos anos 1990. Suas publicações autorais até o momento são: *Cadernos do exílio* (Cone Sul, 1997); *Sabedoria do nunca* (Ateliê Editorial, 1999); *Ignorância do sempre* (Ateliê Editorial, 2000); *Certeza do agora* (Ateliê Editorial, 2002); *Instabilidade perpétua* (Ateliê Editorial, 2009); *Testemunho transiente* (Cosac Naify, 2015; reedição pela SESI-SP, 2018); *Diálogos e incorporações* (La Sofia Cartonera; Malha Fina Cartonera; Mariposa Cartonera, 2016); *Epigramas recheados de cicuta*, em coautoria com Evandro Affonso Ferreira (SESI-SP, 2018); *Recusa do não-lugar* (Ubu, 2018); *O filósofo no porta-luvas* (Todavia, 2021).

Dessa lista, só não havíamos ainda mencionado *Diálogos e incorporações*, *Epigramas recheados de cicuta* e *O filósofo no porta-luvas*. O primeiro, editado artesanalmente no âmbito do Programa Unificado de Bolsas da USP, não é tecnicamente um livro pelos parâmetros da Unesco, e sim um folheto, uma vez que possui apenas 40 páginas. Trata-se de uma antologia de textos que performam a incorporação, recurso já empregado noutros livros. Algumas dessas performances acabaram republicadas em *RNL*: “O estranhamento do mundo”, “Diagnóstico”, “Apofático à revelia”, “Lugar de poeta” (renomeado de “Não-lugar”), “Gênese de poeta” (renomeado de “(Des)gênese”) e “Eros altaneiro”; outras se mantiveram inéditas: “Os trejeitos do gnóstico: ódio facti”, “Contra toda originalidade” e “Introdução ao amor insano”. A segunda publicação reúne microdiálogos humorísticos que articulam repertório literário e filosófico em máximas de temática variada. Esses textos, que refletem a amizade de Pessanha com Evandro Affonso Ferreira¹²⁷, conjugam qualidades pertencentes aos dois autores: a erudição, o senso de humor e a síntese. Para eles, o papel do escritor pode ser explicitado numa única palavra: “A4” (FERREIRA & PESSANHA, 2018, p. 106). O terceiro, por ter sido lançado próximo à conclusão desta pesquisa, será comentado mais brevemente apenas no capítulo 4.

Além dos livros assinados por Pessanha, textos seus também podem ser encontrados em coletâneas organizadas por outrem (cf. Apêndice C). Grande parte dessa produção foi depois realocada, com mais ou menos adaptações, nas publicações elencadas acima. Existem ainda

¹²⁷ Em romance publicado em 2005, *Zaratempô*, Ferreira transforma Pessanha em personagem. Cito uma amostra dessa ficcionalização: “enfrentei altivo livro-quase-letal dele magnífico Juliano Garcia Pessanha; huifã; texto traz nelas entrelinhas loucura simulada à la Ulisses aquele que semeava pedra em vez de trigo; texto dele transmigra verbo-presente-ecclesiástico pro pretérito: nada havia de novo debaixo do Sol; texto dele Juliano deixa claro-claríssimo-da-silva que não há ensalmos que dê jeito nela insensatez humana; CERTEZA DO AGORA é comovente; é magistral; é devastador; diacho se eu soubesse escrever feito ele Carpeaux terminaria assim: *uma vez Heidegger fez uma tentativa de traduzir seu pensamento citando versos de Hölderlin; ele se reconhecia no poeta; Juliano se reconhece no filósofo.*” (FERREIRA, 2005, p. 35, grifos no original).

criações suas editadas em revistas especializadas, de caráter acadêmico ou cultural. A mais antiga data de 1992, o ensaio “O Ponto K (Heidegger e Freud)”, originalmente publicado pela revista *Ide*, periódico da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, e depois relançado em *SN* sem alterações expressivas. Esse é apenas um exemplo entre muitos, como indica uma análise cruzada dos trabalhos discriminados no Apêndice C.

É, portanto, uma prática comum de Pessoa reformular publicações acadêmicas para adaptá-las ao projeto de seus livros autorais, e ele não esconde isso, dado que, no fim de cada texto republicado, indica os contextos em que aquele trabalho já circulou. Em alguns casos, a transposição para o livro é quase integral; noutros, há algum nível de reescrita, como o escritor explicou em entrevista realizada em Londrina, em maio de 2017:

Suelen Trevizan: Sua escrita é frequentemente caracterizada como híbrida. Você considera todos os seus textos literários?

Juliano Garcia Pessanha: Não, tem que discriminar. Eu acho que lá no livro [*Testemunho transiente*] tem textos não-literários. Talvez só dentro do corpo maior venha um sentido, mas a minha ideia é que eu discrimino isso aí, tanto que não vou publicar minha tese de doutorado, porque quero transformá-la [parte dela, reescrita, integraria *Recusa do não-lugar*]. As passagens que são mais autorais, literárias, que estão mais encarnadas na experiência, eu vou puxá-las, desacademicizar e introduzir mais blocos de experiência, de biografemas. Posso fazer um artigo para uma revista, uma palavra mais abstrata, um *paper*, mas há uma diferença. Para mim, a palavra literária é quando está num estado de palavra-gesto, de palavra como ação, uma palavra que toca o outro. Isso tem a ver com o tempo que aquela experiência ficou incubada em mim. (TREVIZAN, 2018)

Esses *papers*, publicados em revistas ou lidos em colóquios, são uma etapa para a composição dos livros autorais. Ali já se observa como a leitura de alguns autores ressoou com suas questões – e, como afirma no ensaio “Heidegger e a velha” (*IP*): “Pensar é desdobrar o residir numa questão. E, em sentido real, ao longo de uma vida, um homem é atravessado por uma ou duas questões. Ele pensa realmente uma ou duas coisas que o pensam.” (PESSANHA, 2015, p. 268). No entanto, se tomados isoladamente, os *papers* não podem ainda ser considerados literários. Além do caráter mais abstrato, mencionado por Pessanha, geralmente respondem a uma demanda utilitária, o fato de que, num currículo notável, devem constar publicações em quantidade. Por isso, não correspondem à “palavra-gesto” que caracteriza a literatura, mas exclusivamente ao imperativo do mercado de trabalho. O interessante é que alguns desses textos não chegam a passar por uma reescrita significativa antes de serem incorporados aos livros dito literários, como é o caso do ensaio “O ponto K...”, mencionado acima. Mesmo assim, a simples transposição para outro contexto já altera seu efeito.

Uma coisa é ler uma análise da influência de Heidegger na psicanálise numa revista especializada, junto a outros *papers* de peritos da área; outra bem diferente é se deparar com esse mesmo ensaio depois de ter conhecido a trajetória de Z em “Deslocamento” e os pensamentos desse personagem nos trechos de seu diário. K, nesse segundo contexto, deixa de ser um conceito em que se baseia uma argumentação filosófica para encarnar como personagem aparentado de Z. Isso é explicitado na nota acrescida por Pessanha: “(K, investigado neste ensaio, é um irmão imaginário de Z, seu *alter ego* filosófico. Há apenas uma diferença: se Z queria ser um ‘recém-chegado’ [Macedonio Fernández], K, passivamente, desconfiou de poder chegar.)” (PESSANHA, 2015, p. 63). A literatura, nesse caso ou quiçá em todos os casos, não se relaciona à essência do conteúdo e da forma, é apenas uma questão de arranjo e moldura.

Tanto a edição da Cosac Naify de *Testemunho transiente* quanto a da Ubu de *Recusa do não-lugar* conferem as seguintes classificações a esses dois títulos: 1. Ficção brasileira 2. Filosofia 3. Ensaio 4. Memórias. Pessanha possui dois principais grupos de leitores: na área de Filosofia, é lido como filósofo e, na de Literatura, como escritor – semelhante a uma imagem da Gestalt, a percepção oscila de acordo com quem olha. Há ainda os que o leiam como especialista em psicologia ou como uma testemunha do desenraizamento massivo promovido na contemporaneidade. Eu mesma tomei conhecimento de sua obra em um evento sobre literatura, o Litercultura (Curitiba, 2016), mas já assisti a falas suas em um programa de pós-graduação de Filosofia (Londrina, 2017) e até em um hospital (São Paulo, 2019, transmissão online).

No geral, os livros de Pessanha têm em comum uma composição estilo “colcha de retalhos”. São uma coleção de restos, o que condiz com sua lógica de rejeição e fracasso, mas que, reiterados num procedimento de reciclagem estética, encaixam-se harmonicamente num projeto maior de obra. Até 2020, o escritor nunca lançou um livro em formato tradicional, nem texto longo (romance, peça, estudo acadêmico de fôlego...), nem conjunto de produções do mesmo gênero (antologia de contos, poemas, ensaios...). Ao contrário, exceto por *O filósofo no porta-luvas*, lançado em 2021, suas publicações são coletâneas de textos pequenos e médios de gêneros variados, o que explica a classificação das editoras. De fato, há ali ficção e filosofia, escritas em forma de ensaio e memórias, mas nem essa diversidade de categorias dá conta do conjunto, pois há também reflexões concernentes à psicologia e à sociologia, e as formas estendem-se a poema, aforismo, caso clínico e diálogo.

A problematização do gênero e da fronteira entre áreas do conhecimento será melhor desenvolvida no próximo capítulo. Por ora, observaremos alguns textos específicos, escolhidos como amostras de uma mesma questão – qual o sentido de estar no mundo –, que é desenvolvida

com multiplicidade formal: conto, diário, heterotanatografia, performance e ensaio. Optamos por analisar apenas seus projetos de maior fôlego, a tetralogia *TT (SN, IS, CA, IP)* e *RNL*, pois são livros que revelam uma ideia de obra mais amadurecida e, além disso, refletem ativamente acerca da relação entre vida e escritura, propondo e reformulando concepções de literatura.

2.5.1 *Sabedoria do nunca (1999)*

Kafka nem precisa ter o nome repetidamente evocado em *SN* para sabermos que ele é a principal matriz dos personagens pessanianos, basta a inicial K, ponto de interseção entre o nome do escritor e o de seus personagens. Na produção não-ficcional do autor tcheco, destacam-se os diários, as cartas e, apesar de menos conhecidos, os aforismos. Quando os li pela primeira vez, sobressaiu este em que se reelabora ironicamente a imagem nietzschiana do destino humano como uma corda estendida sobre o abismo: “O verdadeiro caminho passa por uma corda que não está esticada no alto, mas logo acima do chão. Parece mais destinada a fazer tropeçar do que a ser percorrida.” (KAFKA, 2012, p. 8). Acharmos que sintetiza bem *SN*¹²⁸, sobretudo os descaminhos e os antiacotocimentos de Z em “Deslocamento”. Em duas linhas, Kafka desmonta a imagem sublime de *Assim falou Zaratustra* (1883) e propõe em seu lugar uma situação banal e rasteira¹²⁹. Para o homem moderno, já não resta qualquer esperança metafísica, os deuses estão mais do que mortos, foram esquecidos.

O mesmo ocorre na ficção de Pessanha, que se inicia assim: “Afinal, como já faz algum tempo que as ninfas abandonaram os bosques” (*TT, SN*, p. 29)¹³⁰. Nesse mundo desencantado, Z reflete sobre a herpes que o incomoda enquanto se encaminha para uma consulta com o dentista. Não se faz nenhuma referência à alma, apenas à manutenção do corpo, que, aliás, exhibe a marca indelével da doença. Diante de circunstâncias nas quais a maioria das pessoas agiria sem refletir, esse anti-herói hesita e tropeça, a ponto de jamais experimentar o repouso em alguma ilusão de estabilidade. Outra semelhança com Kafka é que o nome do personagem (Z)

¹²⁸ Esse mesmo aforismo é citado por Peter Sloterdijk em *Du musst dein Leben ändern* (2009), livro em que a imagem do acrobata é central para se pensar a antropotécnica. Quando encontrei Juliano Garcia Pessanha em São Paulo, em setembro de 2017, esse era o livro que ele estava lendo com seus alunos no grupo de estudos. No momento da publicação de *SN* (1999), porém, o diálogo com Sloterdijk não havia se estabelecido, e a escrita de Pessanha enfatizava apenas o vazio do desencontro.

¹²⁹ Esse aspecto é destacado por Sloterdijk: “*Den technischen Hinweis, daß Nietzsche zur Kraft- und Fülle-Abrobatik neigte, während Kafka der Schwäche- und Mangelakrobatik den Vorzug gab, brauche ich hier nicht weiter zu verfolgen.*” (SLOTERDIJK, 2009, p. 106). Em português: “Não preciso prosseguir aqui com a observação técnica de que Nietzsche se inclinava às acrobacias de força e abundância, enquanto Kafka preferia as de fraqueza e carência.” (tradução nossa).

¹³⁰ Doravante, indicaremos as iniciais do livro junto à página, lembrando que *Sabedoria do nunca, Ignorância do sempre, Certeza do Agora e Instabilidade perpétua* constam em *Testemunho transiente*, e a edição consultada é a da Cosac Naify, editada em 2015, e a de *Recusa do não-lugar* é a da Ubu, de 2018.

lembra o do protagonista d'*O castelo* (K)¹³¹. Para tornar ainda mais precária a condição do indivíduo que nem nome tem, ele é referido com a última letra do alfabeto, o que sugere sua inferioridade. Sem a promessa de salvação da religião (Mt, 20:16), os últimos permanecem sendo os últimos.

“Deslocamento” é a ficção que abre *SN*, a mesma que Pessanha inscrevera no Prêmio Nascente e que o projetou como escritor. Não seria difícil argumentar que se trata de um conto, pois, apesar do caráter vago, entre insólito e filosófico, pode-se reconhecer os elementos básicos do gênero. Um narrador-testemunha – “*Eu mesmo já o vi*” (*TT, SN*, p. 31, grifo nosso) – apresenta o protagonista, Z, que sofre devido à sua falta de existência. Isso se evidencia em diversos episódios organizados numa sequência espaço-temporal, como a infância assombrada por figuras noturnas, a absurda declaração de amor a uma desconhecida, o desaparecimento da mãe, a viagem de ônibus sem propósito... O clímax ocorre quando Z, diante da oportunidade de se vingar de um bêbado que o esbofeteara, acaba orbitando em torno do excesso de substância e unidade do adversário – uma cena muito semelhante, até no tom humorístico, ao duelo entre o sintetista Filidor e o analista Anti-Filidor em *Ferdydurke* (1937), de Witold Gombrowicz.

Embora tenha estreado pelo conto, chama a atenção que Pessanha dificilmente volte a esse gênero. Em toda a tetralogia, só há mais dois exemplos, as “micro-histórias” de *IS*; em *RNL*, nenhum¹³². Alguns de seus textos, inclusive, expressam aversão a certa ideia de ficção, entendida como imitação e falseamento, revelando predileção pelo poema e pelo testemunho. No fragmento “Limite”, lê-se: “Quando todas as outras prosas vão morrendo e se gastando, só a poesia pode nos acordar e reintroduzir-nos na vitalidade e na trama do tempo...” (*TT, SN*, p. 55). Em “Diagnóstico”, publicado no mesmo livro, reafirma-se a superioridade do poético sobre o prosaico ao descrever o típico sujeito romântico, com o qual a maioria de seus personagens se identifica: “Totalmente incapazes da vida atual e profundamente religiosos, sonham com um instante escatológico: com o advento de uma língua de ouro que os restitua de novo ao mundo e os absolva do dolorido e prolongado exílio da Ficção.” (*TT, SN*, p. 62). Apesar disso, a escrita ficcional, se entendida como recurso para exprimir o real informe – semelhante à aceção de

¹³¹ Em “Exclusão transfigurada”, Pessanha retoma a análise de Blanchot para comentar a escolha dos nomes dos personagens kafkianos: “eu gostaria de entrar no hotel como o K do Castelo. Mas o K sabe que não vai entrar. Ele já se sabe um homem separado; sabe que não cruzará a porta de entrada. Já Josef K, meu personagem do Processo, pensa gozar de boa situação dentro do hotel. (...) Por isso, chamei K de K no *Castelo* enquanto Josef K pensa ainda dispor de um nome, pois acredita estar bem ancorado no mundo até que descobre, progressiva e paulatinamente – através do Processo –, que tudo já lhe havia sido arrancado...” (*TT, IP*, pp. 240-241).

¹³² Talvez se possa considerar as performances e alguns dos fragmentos como contos, mas essa classificação demandaria alguma argumentação e dificilmente obteria o mesmo consenso que “Deslocamento”.

“mimesis” proposta por Luiz Costa Lima –, desempenha papel importante na escrita pessaniana, como veremos mais abaixo.

Seu projeto literário e existencial, não só em *SN* como em toda a obra, investiga a possibilidade de existir do lado de dentro do mundo. Nas palavras do narrador acerca de Z, a questão de sua vida é “saber o que é que ‘dá corda ao homem’ e ‘ilumina quem nasce neste mundo’” (*TT, SN*, p. 37). Na maioria dos textos, o escriba examina a si mesmo como caso clínico, um exemplo de “não-nascido”, e assim se expõe radicalmente, daí a importância dos diários. Essa escrita de si fundamenta toda a tetralogia, mas, em *SN*, atua ainda mais explicitamente como espinha dorsal, dada sua posição central e a recorrência com que algumas dessas imagens ecoam nos outros textos. Segundo Pessanha já afirmou em diversas ocasiões, os cadernos de memórias e reflexões escritos nos anos 1980 e começo dos 1990 são o substrato do qual provém a maioria dos fragmentos que publica como poemas em prosa. Apesar de estes serem legíveis e completos quando lidos isoladamente, se forem observados em conjunto, assemelham-se a uma espécie de índice geral de temas e imagens da obra completa, o que evidencia seu caráter germinal em relação às produções mais extensas.

Observemos dois exemplos de repetição quase integral. No conto “Deslocamento”, o narrador diz: “Se ela me perguntasse que coisa é essa, eu diria: ‘É que falta em Z o traço de união, o segredo da aliança, o piparote da entrada no tempo.’” (*TT, SN*, p. 41); enquanto, no fragmento “Primeiro poema do outro”, encontramos: “Você me pergunta que coisa é essa e eu te digo: é que falta em mim o traço de união, o segredo da aliança, o piparote de entrada no tempo.” (*TT, SN*, p. 60). A mudança ocorre principalmente na pessoa pronominal, sendo que o narrador de “Deslocamento” se descola da figura de Z, enquanto no poema essas vozes se fundem numa só. Encontramos outro exemplo num trecho do conto que começa com “Não há nada em mim que possa me acolher...” (*TT, SN*, p. 39), quase a transcrição literal de “Desamparo” (*TT, SN*, pp. 59-60), com sutil variação na pontuação e substituição de uma ou outra palavra.

Algumas ressonâncias se dão de modo mais sutil e num âmbito mais amplo, estabelecendo diálogos com outros livros. Por exemplo, viajando de ônibus, Z pensa em coisas como “folhas secas e ninguém”, “baleia encalhada”, “janelas vistas pelo lado de fora (pelo estrangeiro que, embriagado, vai cruzando uma cidade enfeitada)” (*TT, SN*, p. 35), imagens essas que podemos encontrar também em “Mulher na rua” (*TT, IS*, p. 139), em “Para humanizar Heidegger” (*RNL*, p. 96) e em “Segredo de um amor II” (*TT, CA*, p. 198), respectivamente. Isso indica que há um núcleo comum em torno do qual a obra se estabelece, apesar da variação de gêneros. Os três exemplos são fragmentos poéticos que brotam espontaneamente e acabam

colhidos por quem consegue ouvi-los, o poeta, que atua como “pastor do Ser”. Este, na obra de Pessanha, assume uma conotação romântica, tão marcado pelo estigma da exclusão que “aninhou as longas madrugadas em que a palavra-viva floresceu” (*TT, IP*, p. 283).

Além de “poema” e “palavra”, outros termos-chave se repetem bastante na tetralogia a serviço de uma unidade temática. Para apontar alguns que se destacam nos títulos, temos: “mundo”, “tempo”, “duração”, “lugar”, “fora”, “exílio”, “encontro”, “cansaço”... Aí se percebe nitidamente uma influência do vocabulário heideggeriano, já mencionada anteriormente. Esse léxico, sem dúvida, marca o estilo de Pessanha, inclusive o do conto, que, diferente dos ensaios, não chega a citar qualquer filósofo ou escritor nominalmente – com a única exceção da epígrafe, assinada por Hölderlin. Mesmo sem citar Heidegger, a reflexão filosófica sobre o “ser-no-mundo” é explícita e central, afinal, o conflito de Z gira em torno da sua incapacidade de firmar uma presença no mundo, de passar do *status* de estrangeiro ao de nativo. Ele deseja ser portador de uma história (ter duração) e saber narrá-la, agindo por iniciativa própria, sem precisar copiar os demais. Porém, como sempre fracassa nesse intento, passa pelas situações intocado e acaba por desaparecer sem deixar marcas. Disso decorre a abundância de vocábulos que mostram seu isolamento, como “distância”, “falta”, “solidão”, “vazio” etc.

Mesmo tendo vivido sempre “deslocado” – um dos sentidos possíveis para o título –, Z ainda espera pelo encontro, como indicam estes dois trechos: “Z diante de um mar e uma ânsia de bebê-lo inteiro, junto da desconfiança de que não exista uma boca” e, ainda na mesma página, “estava ilhado e não conseguia passar, queria construir pontes na direção do lado de lá” (*TT, SN*, p. 40). No fim, com o mergulho fatal de Z no “nunca”, o mesmo que já conhecia, mas agora sem esperança de superá-lo, o narrador atribui a culpa dessa vida catastrófica ao mundo moderno. Este, “que diz tudo produzir e compreender, não conseguiu sequer pintar pequenas linhas no rosto de um selvagem.” (*TT, SN*, p. 51).

Heidegger aparece de modo explícito só na terceira e última parte do livro, o ensaio “O ponto K: Heidegger e a psicanálise”. Esse filósofo¹³³ representou um ponto de virada no pensamento do século XX, tendo influenciado, além da psicanálise, a hermenêutica, o existencialismo, a fenomenologia da recepção etc. Durante sua juventude, predominavam na Alemanha o expressionismo e a *Lebensphilosophie* (filosofia da vida), a qual, endossando a herança de Nietzsche, reivindicava a prevalência da experiência vital sobre o entendimento abstrato. Isso favorecia a aproximação entre arte e filosofia, a exemplo do que já ocorrera no romantismo. Tendo se formado nesse contexto, Heidegger não tentaria ser mais um proponente

¹³³ Muitas das informações sobre a trajetória de Heidegger apresentadas aqui e mais adiante provêm do excelente trabalho de síntese e análise realizado por Benedito Nunes em *Passagem para o poético* (1992, 2ª ed.).

de sistema filosófico, e sim um crítico à filosofia como um todo. Assim, gradualmente, abandona a palavra abstrata a favor da poética. A sua versão madura é “difícilmente classificável, entre poeta e místico, a quem não mais colaria o nome de filósofo e para quem a própria Filosofia, identificada à Metafísica, tornara-se suspeita.” (NUNES, 1992, p. 13).

No ensaio “O ponto K”, Heidegger fornece o vocabulário para que se examinem os indivíduos sem presença no mundo, como Z e K. Lembremos que, conforme esclarece Nunes (1992, p. 86), o sentido de ser-no-mundo não é o de “encaixe do *Dasein* no mundo natural”, mas o de “habitar”, isto é, ancorar-se numa base que permita estabelecer vínculos e criar familiaridade com as coisas. Isso é sintetizado na metáfora heideggeriana da casa, que Pessanha recupera em seu texto. Contudo, nesse ponto da obra do escritor paulistano, a estabilidade da casa ainda não é vista com bons olhos, por ser resultante de uma queda irreversível na teia de sentidos mundanos. Dado que o indivíduo não possui a chave para deixar essa construção sem ele próprio se dissolver, morar na casa tolhe “a liberdade da reflexão filosófica” (*TT, SN*, p. 69). É desse raciocínio que se conclui que os “não-nascidos”, os indivíduos exilados no umbral do mundo, estão em vantagem para investigar o sentido do ser, já que foram agraciados com uma visão mais ampla, o referido olhar do Jano, associada à total falta de compromisso ideológico.

Um dado interessante tanto do ensaio quanto do conto é que existe um enunciador em primeira pessoa que não coincide com esses personagens negativos. O primeiro caso já ilustramos em citação acima, o segundo se observa em: “Quando ia visitar K, lembrava-me daquelas palavras de Paul Celan (...) Eu estava ali, mas isso era apenas um inexorável a mais, um nada acrescido e infiltrado em outro nada (não havia um ali), pois K *desconhecia o traço de união e o segredo da aliança.*” (*TT, SN*, p. 63, grifo nosso). Esse exemplo é fecundo inclusive para indicar que o trecho em itálico ecoa as palavras de “Deslocamento” e de “Primeiro poema do outro” destacadas anteriormente. O texto matriz, já vimos, é o do diário, que, recortado e reelaborado, resulta nos poemas em prosa, no conto e no ensaio. O diário é uma produção privada, escrita no calor do momento e muito próxima à vivência do autor. Mas o leitor não tem acesso a ele, apenas às suas reformulações literárias, que acrescentam camadas de distanciamento da figura autoral. Pessanha, para falar da “dor que deveras sente”, cria um personagem para senti-la, um narrador para situá-la e um especialista para analisá-la, nenhum deles coincidindo consigo próprio, num intrincado jogo ao modo de Pessoa.

Acerca da primeira estrofe de “Autopsicografia”, cujo verso final acabamos de citar, Massaud Moisés afirma: “a dor autêntica, experimentada, real, somente se converte em arte (poesia) quando fingida, imaginada, moldada no barro do poema. Transmitir ‘a dor que deveras sente’ não constituiria arte, mas pura confissão, sem maior interesse estético.” (MOISÉS, 1988,

p. 58). Talvez em Pessoa esse procedimento tenha intenção estética, mas provavelmente não em Pessanha. O que parece estar em curso é um salto poético do inefável, o sentimento disforme, para o poema possível, com o auxílio da ficção. Entre os estudiosos de Letras é plenamente difundido que “fingir” e “ficção” têm a mesma raiz latina, “*fingo*”, que significa “atribuir forma”, e não necessariamente “simular” ou “mentir”. Na definição de ficção apresentada por Juan José Saer, “não se escrevem ficções para eludir, por imaturidade ou irresponsabilidade, os rigores que o tratamento da ‘verdade’ exige, mas sim para evidenciar o caráter complexo da situação” (SAER, 2012, pp. 146-147). Porque a verdade é opaca, em vez de autoevidente, a ficção também acumula camadas.

A criação de camadas não visa, portanto, a ocultar a verdade ou a embelezá-la, mas a reunir matéria para o dizer, até que se atinja espessura suficiente para ser revelada de modo concreto no “barro do poema”. A abordagem de Pessanha aproxima-se da noção de “mentira franca” defendida por Nietzsche no caso da arte. “Os poetas mentem demasiadamente, quando eles esquecem que eles mentem, quando eles pretendem dizer a verdade em si mesma, por revelação direta. Somente a ficção que sabe ser tal é benfeitora; senão, ela é uma espécie de automistificação.” (HAAR, 2000, p. 27). Assim, a exposição dos andaimes não deixa esquecer que há sempre um trabalho de construção, até mesmo nas formulações mais simples, como “eu sinto” ou simplesmente “eu”.

Tal manobra nos lembra, por um lado, que autor jamais coincide com narrador e personagem, mesmo na escrita de si, mas também demonstra que o sentimento, sobretudo o traumático, precisa de um outro para ressoar – essa é uma premissa básica, inclusive, para a psicanálise. Sozinha, a dor permanece muda para a consciência; só na relação com o outro vai tomando uma forma discursiva. No poema de Pessoa, aparece mais uma camada nessa cadeia (ou “comboio”) de ressonâncias: o leitor. Na segunda estrofe, fica claro que é o impacto sensível do poema, e não sua qualidade estética, que caracteriza essa recepção. Em “Autopsicografia”, o gesto da leitura é antes uma aproximação da experiência do outro do que um ver-se a si mesmo representado, por conseguinte, tanto o dizer quanto o ler apoiam-se na alteridade.

Em resumo, na estrutura geral de *SN*, observam-se três enquadramentos: 1º) um narrador-testemunha capaz de enxergar a precariedade existencial de Z narra a condição clandestina deste (moldura ficcional); 2º) Z expressa seu exílio em primeira pessoa e na forma de poemas reunidos num diário (moldura confessional); 3º) em linguagem tendendo à

acadêmica¹³⁴, esmiúça-se a perspectiva de K, um alter ego de Z que, estando munido de repertório filosófico para refletir sobre sua posição no mundo, mostra-se mais cético quanto à possibilidade de encontro (moldura ensaística).

A palavra poética de Z e K é marginal, quase inaudível, por isso eles dependem de outrem para se manifestar. No caso do diário, evocam-se aliados literários de renome, como Dino Buzatti e Guimarães Rosa, que não só atenuam a solidão do poeta como dignificam sua singularidade. No conto e no ensaio, é o narrador e o especialista, respectivamente, que dão espessura e visibilidade ao canto do exilado. A literatura, sendo uma abertura para a alteridade, fornece o espaço para o encontro, e assim as figuras negativas passam a ser vistas como são, isto é, como não-ser, sem terem sofrido a positivação de uma abordagem científica. Desse modo, os personagens negativos não chegam a se tornar conceitos manipuláveis, pois o escritor, em vez de se colocar acima deles, olhando-os como objetos, posiciona-se ao lado, tomado pelo sentimento de empatia, ou melhor, de amizade. Esse gesto caracteriza a moldura literária, que abrange todos os gêneros do livro sem abrandar suas peculiares.

2.5.2 *Ignorância do sempre (2000)*

Um primeiro aspecto que chama a atenção neste segundo livro é a simetria do seu título com relação ao do anterior: sabedoria/ignorância do nunca/sempre. Ambos os pares expressam o desejo de transvaloração, associando o que normalmente é visto como qualidade (“sabedoria” e “sempre”) com o que denota carência (“ignorância” e “nunca”). Enquanto a modernidade, direcionada para feitos e conquistas, tende a *ignorar* o “nunca”, Pessanha, por sua vez, reconhece o negativo como um tipo de *saber*. Este é o modo de existência de seus personagens, que desconfiam do “sempre” manifesto pelo pensamento teórico, com seus conceitos ditos universais. Com efeito, suspeitam de qualquer duração, até mesmo de uma autobiografia. O título deste segundo livro, ao combinar novamente positividade e negatividade, agora trocando os termos por seus opostos, aponta para o mesmo embate entre fora e dentro já esboçado no primeiro, mas com uma sutil diferença de perspectiva. *SN* enxerga o fora com empatia, dando visibilidade aos não-nascidos; já *IS* olha para dentro com desdém, criticando a positividade, em especial certo tipo de abordagem psicoterápica.

¹³⁴ Mesmo nos textos mais acadêmicos de Pessanha, como a tese de doutorado, ele permeia argumentação com experiência, indicando de que modo os autores analisados ressoam com suas questões pessoais. Neste ensaio, não é diferente.

A estrutura dos dois livros é bastante parecida, indicando um projeto literário unificado. Os textos de *IS* pertencem aos mesmos gêneros que os de *SN*, e os dois conjuntos de referências bibliográficas têm muitas intersecções. O que muda é principalmente a ordem de apresentação e a quantidade, como se observa abaixo:

Tabela 2 – Comparação estrutural de SN e IS

<i>Sabedoria do nunca</i> (1999)			<i>Ignorância do sempre</i> (2000)		
Gênero	Qtdd.	Págs.	Gênero	Qtdd.	Págs.
Conto	1	23	Poemas e fragmentos	36	17
Poemas e fragmentos	34	20	Ensaio	2	30
Ensaio	1	22	Conto	2	4
Referências			Referências		
Autores citados	28		Autores citados	95	

Fonte: elaborado pela autora (2020).

Embora o número de produções ficcionais tenha dobrado em *IS*, esses contos são bem mais curtos do que “Deslocamento”, só um pouco mais extensos do que cada um dos fragmentos poéticos, aos quais se assemelham por descrever a erupção poética em meio à banalidade. Em contrapartida, a presença de ensaios se avoluma, não só em quantidade de textos como em número total de páginas, o que também influencia nas referências, mais do que triplicadas. O ensaísmo na obra de Pessanha só aumenta com o passar do tempo. Não que a ficção deixe de ser usada como recurso expressivo, mas ela aparece cada vez mais entranhada nos ensaios e em outros gêneros que o autor passa a adotar a partir de *CA* e *IP*, como a heterotanografia e a performance, respectivamente.

Quanto aos fragmentos poéticos¹³⁵, já comentamos que eles se originaram como anotações de diário, mas olhemos alguns desses textos mais de perto, já que abrem o livro e, portanto, dão o tom da obra. A epígrafe dessa seção, de T. S. Eliot, diz: “[...] o ser humano/ Não tolera muita realidade.” (ELIOT *apud* PESSANHA, 2015, p. 89), uma sugestão de que, mesmo nos textos confessionais, os dados biográficos não necessariamente coincidem com a complexa experiência de existir. A existência descrita pelo eu-lírico pessaniano só é possível por meio dessa escrita de si, como se observa na sequência de seis fragmentos denominada

¹³⁵ Uma novidade nos fragmentos poéticos de *IS*: no fim da seção, há uma lista intitulada “Diálogos e contrabandos”, explicitando alguns aliados. Essa escrita antropofágica, típica de Pessanha, afina-se com a de escritores como Macedonio Fernández, para quem nada é original, no máximo pode-se ser um dos primeiros a copiar, e Borges, que reconhece na cópia um gesto criativo e autoral. Entre os nomes citados, aparece o de Hilda Hilst.

“Segredos de uma escrita”. Apresento alguns excertos dessa série, retirados cada um de um fragmento diferente e dispostos na ordem em que aparecem:

(I) Eu buscava algum epicentro debaixo da minha pele e, por isso, eu tinha os meus diários; eles não eram comparáveis à velhinha que abre suas caixas de memória, mas à viagem do exilado buscando residência. (*TT, IS*, p. 90)

(II) Enquanto a mão me escrevia, fabulando um rastro mitológico e inventando o ar onde eu ousasse respirar, o olho “cruel” a tudo assistia. (*TT, IS*, p. 90)

(III) Quando eu morava no lado de fora, o ato de escrever me fingia a ilusão do dentro. Assim, durante anos, fui anotando tudo em meus diários a fim de provar que eu vivia alguma vida (...). Fazendo tudo que escrevia e escrevendo tudo que tentava fazer, eu era um bloco só, uma argamassa única de escrita e de existência. (*TT, IS*, p. 91)

(IV) Assim, ameaçado pela linha de um ocaso, busquei a literatura e debrucei-me nos diários (...). (*TT, IS*, p. 93)

(V) Se a crueldade-da-luz e a ordem-do-universo esmagaram o êxtase do recém-chegado, fugi até a terra dos diários: pude, assim, proteger-me de um devir-ideia e, na companhia da literatura, aguardei a vinda do segundo nascimento. (*TT, IS*, p. 99)

(VI) Então um dorso próximo da estátua debruçou-se nos diários e o olho viu a mão aceitar a gravidade de um combate (...). (*TT, IS*, p. 100)

Apesar de pertencerem a seis poemas diversos, todos os fragmentos circunscrevem uma mesma perspectiva. O enunciador reflete sobre a possibilidade de *ser* algo (“buscava algum epicentro”, “buscando residência”), e disso decorre um *fazer*, o ato de escrever. Em oposição à idealização representada pelo “olho cruel”, tal reflexão se dá num nível corporal, por meio da mão que escreve e assim se inscreve no mundo (o “gesto demiúrgico”, que já aparecia em *SN*), originando uma existência (“fabulando”, “inventando”). É como se o sujeito cartesiano não estivesse satisfeito com a proposição “*cogito ergo sum*”, devido ao seu teor excessivamente abstrato, e precisasse de um lastro material (“bloco”, “argamassa”), tendo que seguir escrevendo seu ser para não desaparecer numa indigência existencial (“ameaçado pela linha de um ocaso”). Logo, existência e escrita se originam do mesmo gesto e nele se confundem: escrevo, logo existo.

Nisso está implícito, primeiro, um entendimento geral de que não há uma realidade objetiva prévia ao sentido (perspectiva hermenêutica) e, ao mesmo tempo, uma especificidade desse eu-lírico. Sendo extrema sua precariedade, nenhum sentido adere a ele, que só sabe refletir ruídos externos, como uma “concha” (*TT, IS*, p. 89) ou um “ovo cortado ao meio” (*RNL*, p. 31), por isso sua escrita-busca se desenrola sem pouso. Enquanto a maioria se assenta nos sentidos correntes e desse material constrói sua identidade, esse eu-lírico se mostra oprimido pela positivação padrão (“a crueldade-da-luz”, “a ordem-do-universo”) e, refugiado na

literatura, decide transformar tal recusa identitária em luta (“aceitar a gravidade de um combate”). Ao se converter de pária em guerreiro, promove-se um tipo de dignificação do fora que Pessanha viria a criticar anos depois, a partir de *RNL*, conforme já comentado.

Essa disputa pelos sentidos se dá não só nos discursos literários, mas também nos psicoterápicos, como se observa nos fragmentos intitulados “Reação terapêutica negativa”. Durante um tratamento psicológico, terapeuta e paciente negociam o entendimento de sanidade, no entanto, não há um equilíbrio de poder entre as partes, já que a palavra final do diagnóstico cabe apenas ao primeiro. O ato de nomear – “forjar um nome-cela” (*TT, IS*, p. 92) – tiraniza, pois prende o outro numa identidade imposta, como Pessanha descreve no segundo fragmento da série: “eu percebi que o alívio sentido por Adão ao nomear as coisas é o puro-inverso do horror que elas sentem quando são nomeadas pela boca-massacre do homem que conhece.” (*TT, IS*, p. 92).

Em *IS*, esse outro-coisificado rebela-se. Ele ousa responder a quem o nomeia e, assim, reivindica o *status* de sujeito, a exemplo da célebre frase de Rimbaud, “*je est un autre*”, em que o verbo, ao concordar com o objeto em vez de com o sujeito, questiona a hierarquia entre os termos. Entretanto, a resposta dada não se parece com a do sujeito, ativa, mas chega pelo viés da negatividade: “Pois vou descobrir a loucura do teu sentido com a minha nudez” (*TT, IS*, p. 92). Em vez de construir algo, esse gesto impotente desfaz os fios da teia de sentidos, de modo a aumentar os buracos e relembrar o nada. A imagem da teia, apresentada no fragmento “Poema cerebral II”, também serve de mote para o ensaio “Por uma nova topologia da sanidade”, por isso examinemos na íntegra esse poema em prosa, que tem como subtítulo “Introdução à gnose”:

Enquanto a aranha cerzia o frágil arabesco da sua teia, vi que a imensidão da noite circundante permanecia atravessando todas as linhas brancas do traçado e que ela passeava dentro da doçura de um abismo. Lembrei-me então de uma outra maravilha cujo nome é homem e descobri o segredo de uma afinidade! Se a aranha faz a teia, o homem tece biografia. Biografia é a tristeza de não ter podido residir no elemento negativo: se o homem foi constringido a abandonar a “simplicidade da noite” pela loucura do nascimento, ele pode, numa lembrança permanente do oculto, suportar a luz cansada que vigora na passagem pelo exílio deste mundo. (*TT, IS*, p. 98)

No início deste capítulo, quando expúnhamos a dificuldade de definir o fora, resistindo à falsa segurança do significado, mencionamos a imagem da noite empregada por Pessanha. Agora temos a oportunidade de apreciá-la na íntegra. Para começar, destacamos a importância da dualidade: a noite só existe em contraste com a teia, como o negativo com o positivo e como o fora com o dentro. A noite expressa falta, ausência, exclusão, oco ou, para usar um termo da tradição filosófica, não-ser. Ali não há base nem material para se construir uma casa, nada que

sustente a duração de uma biografia, que só é possível amparada na teia de sentidos. No entanto, o poema acima caracteriza a positividade como algo indesejável, um tipo de loucura – a tal loucura da busca e do conhecimento, para lembrar um trecho da novela *Com meus olhos de cão*, de Hilda Hilst, analisada previamente. Nesse contexto, o negativo é um sopro vital, já que ajuda a suportar o cansaço provocado pelo excesso de luz.

Notemos no excerto acima a ressignificação do termo “exílio”, que em *SN* caracterizava a existência desastrosa de Z e agora passa a predicar a positividade como um todo. Nesse momento de sua obra, Pessanha deseja exaltar o fora, mas nem por isso ele consegue descartar o dentro. Ora, se a sanidade está na possibilidade de “rememoração permanente do oculto”, ideia que o autor aprofunda nos dois ensaios de *IS*, isso só pode ocorrer na zona da luz, afinal, não faria sentido recordar uma condição vigente.

Quanto àquele que permaneceu na “simplicidade da noite”, sem nunca ter nascido, o que dizer a seu respeito? Quase nada, talvez alguns balbucios, como ocorre em certos poemas de Antonin Artaud ou no êxtase místico. Para quem concebe o mundo pela linguagem da positividade, a zona mais próxima que se consegue vislumbrar – e são poucos que a reconhecem – é a da fenda. Nesse tênue limiar, transitam figuras singulares, como o poeta e o místico. Elas vivem em tensão permanente, ameaçadas de serem dissolvidas no nada ou fixadas no mundo (*TT, IS*, p. 130). Atirados noite afora estão aqueles chamados loucos, os que perderam a coesão da biografia e que, “presos nas profundezas, sumiram de si para sempre” (*TT, IS*, p. 130).

A associação dessas figuras à noite e ao vazio foi amplamente elaborada por Michel Foucault em *História da loucura* (1961), estudo que identifica na modernidade o fortalecimento de um discurso de exclusão da loucura. Na prática, isso se observa na disseminação de asilos psiquiátricos. A internação, nas palavras do filósofo, é “uma operação de aniquilamento do nada” (FOUCAULT, 2007, p. 277) que, paradoxalmente, só confirma o estatuto negativo do louco: seu desaparecimento da vida social é amplamente aceito, porque ele já é visto como um “não-ser”.

Tomando o devido cuidado para não mistificar a loucura, precaução que o próprio Foucault recomenda, há de se considerar a importância dela para que as convicções positivas não se instaurem de modo totalitário. A loucura oferece resistência pelo simples fato de existir. “A palavra quebrada, ao nomear a presença das coisas, aponta para além delas mesmas, aponta para o mistério da aparição e para a dimensão do ocultamento.” (*TT, IS*, p. 136), o que é outro modo de expressar a “rememoração permanente do oculto”. O louco, porém, não consegue comunicar aquilo que ele próprio promove, por isso Pessanha enfatiza que o pilar da sanidade não está na negatividade, mas na sua fronteira com a positividade, pois é ali que o encontro

acontece, em geral viabilizado pelo poeta-profeta. Este atua como um “guardião do umbigo” do homem (PESSANHA, 2003, p. 17), imagem que dialoga de perto com o “pastor do Ser” heideggeriano.

A “palavra quebrada” é mencionada também no outro ensaio de *IS*, “A arte como território do não-poder”, remetendo ao dizer de artistas como Kafka. Conforme já comentamos, para este, a literatura, sendo um modo de existir e não mera profissão, expõe a precariedade em vez do acúmulo de saberes. Sintetiza essa posição de vulnerabilidade necessária ao artista a afirmação de que “aquilo que desaloja é o mais hospitaleiro”, que aparece tanto no poema em prosa “Espera” (*TT, IS*, p. 95) quanto nos dois ensaios (*TT, IS*, p. 110; p. 129). Mas como ensinar esse amigamento do fora? Pessanha responde que isso é impossível, trata-se de algo que simplesmente acontece e que, no máximo, o terapeuta pode ajudar o indivíduo a chegar a si mesmo, em vez de lhe impor uma identidade – e isso não é pouca coisa.

O combate de Pessanha à palavra-ferrete do diagnóstico não se limita a este livro, é uma luta que ele continua travando até em *RNL*. No prefácio que escreveu para *A chave de uma história* (2003), de Gregório Delgado, de quem Pessanha se aproximara durante o voluntariado no Caps, sequer menciona o diagnóstico do automeado “pai de Deus”. Em vez disso, exalta o poeta, esse homem que, por ser esvaziado e ocupar “a posição de pura indigência que caracteriza o artista essencial”¹³⁶ (PESSANHA, 2003, p. 16), recebe a visitação da palavra. Quando há excesso de preenchimento, o sentido abafa a aparição e torna tudo explicável, por isso a maioria de nós não vive em estado de susto e êxtase. A perplexidade que acomete uma minoria de “clandestinos”, como Delgado ou Z, tem uma atuação fundamental em *IS*. Esse sentimento, também chamado de “estranhamento” por Pessanha, como antes já o fizeram Freud e os formalistas russos, é o que confere a debilidade-força da literatura:

Num momento em que a trituração e o desgaste das coisas e dos homens parecem “ininterrompíveis”, e estranhamente nem mesmo percebidos, a região inútil e vagabunda do poema talvez seja (ainda) aquela capaz de salvaguardar as coisas e nomear a violência constitutiva do homem-de-Dentro. (*TT, IS*, p. 117)

As duas micro-histórias que encerram o livro reafirmam a tensão entre o dentro e o fora performada no vão da literatura. O narrador contemplativo de “Mulher na rua”, ao se deparar com uma transeunte excessivamente confiante, ressalta sua diferença, afirmando seu lugar mais verdadeiro do que o da outra – esse é um exemplo do caráter aristocrático que o negativo pode assumir. “O mar e a dor” também descreve uma situação em que o narrador se contrapõe à

¹³⁶ Essa caracterização condiz com a kafkiana, sobretudo a expressa na novela “Um artista da fome”.

postura dos demais, os “embaixadores da realidade” (*TT, IS*, p. 141). Aqui, porém, há dois aspectos que tornam este conto mais complexo do que o anterior. O primeiro é a enunciação de um “destino problemático”, em que o narrador se esquivava tanto de ser poeta quanto de se acomodar na identidade do dentro, o que o lança para um não-lugar, ainda mais precário que o do artista – o subsolo dostoiévskiano, de que falaremos na próxima seção. Outro ponto alto é o bilhete da mãe, que sintetiza com muita clareza o desenraizamento do filho e a impossibilidade de atraí-lo para o lado luminoso. Sem destino nem origem, sozinho, inseguro e em silêncio, o narrador parte numa viagem de ônibus semelhante à de Z, tendo por companhia apenas a pergunta. Apesar de ele dizer “não” a tudo, as condições para a literatura estavam dadas, segundo a perspectiva blanchotiana, sobre a qual também nos debruçaremos mais adiante.

2.5.3 *Certeza do agora (2002)*

Considerando o caminho errático que a obra pessaniana traçou até aqui, o título deste terceiro livro introduz uma novidade. Apesar de sua estrutura ainda se assemelhar à dos anteriores¹³⁷, contém uma afirmativa (“certeza”) que não vem imediatamente seguida por um termo negativo. *IS* finalizara com esta constatação: “Soube que o conhecimento tinha se tornado imprestável e que era necessário precisar os meus caminhos.” (*TT, IS*, p. 142). Essa necessidade seria atendida já no livro seguinte, *CA*, que descreve as veredas que levaram o narrador ao deserto atual, como explicita a epígrafe recortada de Fernando Pessoa: “procuro explicar a mim próprio como cheguei aqui” (PESSOA *apud* PESSANHA, 2015, p. 149). Portanto, passa-se a afirmar algo, a origem do “não-lugar”. Nessa investigação, que se apoia sobretudo na escrita de si, a figura da mãe, já citada nos outros livros, ganha ainda mais destaque.

Tal gesto afirmativo não ocorre, porém, isento de tensão. A estabilidade do substantivo “certeza”, no título, quando combinada com a locução adjetiva “do agora”, resulta numa segurança tão instantânea, sem duração, que mal se diferencia da incerteza. Essa fragilidade é justamente o que conduz à verdade, a uma atitude genuinamente filosófica, em oposição à postura cartesiana, ironizada pelo autor. “Renato Cartesio não era um mago da insegurança, mas, ao contrário, estava ocupado com a certeza e não com a verdade e que a verdade como certeza é bastante diferente da verdade como verdade.” (*TT, CA*, p. 175). Pessanha define a

¹³⁷ Além da similaridade dos três títulos entre si, pode-se destacar também ressonâncias deles com *Ser e tempo*, obra explicitamente citada em todos. A exemplo da obra de Heidegger, os três expressam tipos de relações (sabedoria, ignorância e certeza) que o *Dasein* estabelece com o tempo (nunca, sempre e agora). No projeto gráfico da capa de *Testemunho transiente* criado pela Cosac Naify, a disposição das palavras do título propicia o destaque de anagramas como “ser”, “ente”, “si”, “mente”, “arte” etc., ampliando esse diálogo.

personalidade filosófica como “aquela que está na situação de dizer tudo sem negociar absolutamente com nada e com ninguém, pois seu único antecedente, seu único rodapé e seu único mestre é o grito do primeiro despertar” (*TT, CA*, p. 177). Essa é a postura que sustenta *CA*, um completo desnudamento de si, até atingir o âmago do grito. A autoficcionalização do autor por meio do personagem Gombro atinge um nível tão extremo de autoexposição que nem os trechos de diário haviam alcançado e, assim, resulta numa experiência de leitura dolorosa.

Ainda com relação à estrutura geral do livro, observemos que o ensaísmo segue conquistando mais espaço. Agora são três textos desse gênero, sempre tematicamente ligados aos demais, dando-lhes uma sustentação mais teórica. É um ensaio que abre e outro que fecha o livro, além de o terceiro se localizar na posição central, que, na obra de estreia, pertencera aos poemas e fragmentos. Estes, aliás, reduzem-se para doze textos, que não ultrapassam três páginas ao todo. Isso indica, em parte, certo esgotamento daquele material provindo de diários antigos e, ao mesmo tempo, o amadurecimento da expressão confessional, a qual passa a demandar formas que possibilitem não só o dizer como sua problematização.

Nesse contexto, surge a heterotanatografia, uma forma especialmente intensa de abordar o trauma. O neologismo criado por Derrida (2007, p. 301) e incorporado por Pessanha num sentido próprio chama a atenção desde o sumário, uma vez que, na tetralogia reunida pela Cosac Naify, os textos aparecem referidos pelo gênero, e não pelo título. Embora o termo soe estranho de início, logo se evidencia sua correspondência com a autobiografia, só que numa chave inversa: auto/hetero, bio/tanato e grafia. O radical comum remete à escrita, o que diverge é a perspectiva (si próprio/o outro) e o material (vida/morte). Essa explicação, porém, não responde à seguinte questão: se Pessanha escreve a partir de suas próprias memórias, por que troca “auto” por “hetero” e “bio” por “tanato”? Nas palavras do próprio autor:

Acho que a autobiografia é um relato de uma vida que se realiza no mundo, que encontra os seus entes, os seus objetos queridos e tem um percurso com a qual ela está identificada. A heterotanatografia é daquele que se sentiu estranho no mundo e não achou esse canal da familiaridade em que ele pudesse dizer que estava tendo o desdobramento de uma vida digna, que a pessoa estava ali onde de fato deveria estar. A heterotanatografia é sobre quem está vendo tudo de fora, sem um lugarzinho para si. Então, essa escrita para quem impera a lei do estranhamento eu chamei de heterotanatografia. E acho que meus livros falam de uma passagem de uma heterotanatografia para tentar ir para uma heterobiografia, quer dizer, de encontrar ressonâncias capazes de dar um corpo ao eu desse menino oco da heterotanatografia. (TREVIZAN, 2018)

Mais tarde, em sua autocrítica, Pessanha reconhecera o exagero em se colocar como herdeiro da “marca Auschwitz”, no entanto, isso não significa que a sensação de rejeição e de aniquilamento não tenha sido experimentada por ele, tampouco que sua escrita seja incapaz de

reproduzir o trauma. Em nenhum momento, o autor chega a afirmar que sofreu tanto quanto uma vítima de genocídio, isso sim seria absurdo. A semelhança decorre da sensação de acuamento diante de um projeto amplo que impõe certo modo de viver e anula os demais. No caso nazista, havia um mecanismo para diferenciar, dessubjetivar, instrumentalizar e descartar corpos considerados indesejáveis, os campos de concentração. Estes exemplificam a radicalização da lógica racionalista, em que se atribui um preço à vida humana, cuja preservação passa a depender de um cálculo de suas vantagens. Esse mesmo utilitarismo faz com que um bebê seja concebido como um empreendimento de sucesso e, assim, jamais visto em sua singularidade. A causa da aniquilação é a mesma “ordem fria” (*TT, CA*, p. 197), o “minotauro gelado da objetivação” (*TT, CA*, p. 161), o que varia é o grau.

Percepções hediondas acerca da modernidade são tão antigas quanto ela própria, uma vez que o projeto humanista, na prática, mostrou-se incapaz de eliminar a opressão sobre o homem. O aumento do domínio técnico sobre a natureza trouxe facilidades, disso ninguém duvida, mas, quanto às relações humanas, em vez de levar à fraternidade, a exacerbação do racionalismo incrementou as justificativas e os métodos para a exploração dos seres de todas as espécies, incluindo a nossa. Em *Memórias do subsolo*, Dostoiévski lembra que o homem é caprichoso. Tamanha é sua vontade de poder que estaria disposto a prejudicar a si próprio para continuar a exercê-la. O anti-herói dessa novela reconhecidamente inspirou a filosofia nietzschiana. Além de seu caráter de pária, sem ideais nem crenças, ele nos interessa por seu estilo, que estreita as relações entre filosofia e literatura, além de praticar a escrita de si ao mesmo tempo em que a critica. Por essas semelhanças com a obra de Pessanha, o homem do subsolo nos acompanhará ainda por algum tempo, assim como tem sido uma referência duradoura para o paulistano.

Este, no trecho da entrevista citado acima, refere-se à possibilidade de se atingir uma heterobiografia a partir da heterotanatografia, o que supõe uma concepção terapêutica da escrita. Esse mesmo entendimento também é sugerido no texto de Dostoiévski: “Não sei por quê, mas acredito que, se eu a anotar, [a recordação] há de me deixar em paz.” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 54). Mesmo que o subsolo seja terrível, seu habitante segue falando dele, porque ignorá-lo seria apagar de vez quem foi empurrado para esse lugar, contribuindo para o triunfo daquela sociedade que, a fim de erguer um “palácio de cristal”, elimina o indesejável. Para falar dessas sombras, é preciso ter estado ali, daí a importância do testemunho para a obra pessaniana:

Engana-se quem diz que o horror é inominável, o horror só é inominável para quem só conhece as palavras dóceis, para quem só conhece as palavras meios-termos, mas o horror é dizível na hipótese de que você foi visto por um olho-Auschwitz e você,

tendo percebido que estava sendo visto-e-dito por um olho-boca-Auschwitz, você, simultaneamente, assistiu a tudo isso acontecer. Com uma voz-frieza-de-objeto você pode descrever-mimetizar ao que assistiu enquanto era visto e no-me-a-do como algo exterminável. (*TT, CA*, p. 169)

A potência terapêutica da literatura é discutida por Pessanha também no ensaio “Natalidade e crise do tempo antropológico”, podendo ser lida em duas chaves: a) a literatura é terapêutica enquanto exercício de outrificação, combatendo a hegemonia do “eu”, que guia as vivências modernas como um *script* bem determinado; b) o relato terapêutico é uma possibilidade de revitalização da literatura contemporânea, pelo resgate de experiências viscerais em vez de discursos estetizantes. A normatividade impessoal instaurada pela modernidade leva ao esquecimento tanto da morte (o nada) quanto da natalidade (o que efetivamente foi, é e será a vida do indivíduo), sobrando apenas a máscara, o molde racionalmente determinado. A máscara, como a que a “figura-mãe” veste para cuidar de seu bebê em “Esse-menino-aí”¹³⁸, simula um rosto, mas o recém-chegado logo percebe que aquele sorriso não vem da mulher nem mesmo o saúda.

Ao retratar como seus personagens são aniquilados logo na chegada, Pessanha busca não só compreender as causas disso como criar um ambiente favorável para o efetivo nascimento. Isso não significa igualar-se ao homem apaziguado de dentro, mas conquistar um lugar próprio, singular. O narrador de “Esse-menino-aí” identifica a possibilidade do nascimento no momento em que ele, aos 34 anos, teria transformado seu “quarto- apenas-para-ver-e-para-olhar” num “quarto-para-escrever”. Escrever, reafirmamos, é um gesto essencial para que o *self* negativo ganhe alguma existência, um “primeiro rosto”, mas não basta qualquer escrita. Gombro prenuncia “uma verdadeira filosofia da vida, uma filosofia que mostrasse cada palavra e cada conceito na experiência e no gesto que os geraram” (*TT, CA*, p. 185). Portanto, nem na fixidez do dentro, nem na vertigem do fora, esse personagem acampa na fenda, ali onde o acontecimento brota: “tendo aberto um furo na parede do quarto e tendo visto a estrela

¹³⁸ O título “Esse-menino-aí”, até pelo uso de hifens, estabelece uma analogia evidente com o *Dasein* heideggeriano, geralmente traduzido como “ser-aí”. Em *RNL*, Pessanha comenta sobre o *Dasein* infantil na obra do filósofo alemão: “Heidegger informa que sua criança nasce do movimento de esquiva. O nascedouro do infante heideggeriano é o não. [...] O menino heideggeriano surge esquivo. Onde está o sim jubiloso da criança que, acompanhada do aliado, sente estar criando o mundo? Onde está a criança que se estende, expandindo seu corpo sobre o mundo?” (*RNL*, p. 102). Identificado com o modelo heideggeriano, Gombro descreve os “não” que diz para poder nascer, sozinho, já adulto, desconfiando dos lugares que lhe haviam sido destinados. Segundo descreve, “[...] logo que adentrei no quarto da maternidade não fiquei convencido com a primeira saudação de minha mãe e, não tendo sido atingido por essa recepção, retrocedi em fuga na direção do abismo que me precedera, mas – e aqui reside o detalhe essencial – esse retrocesso aconteceu de um modo tal que enquanto eu retrocedia, simultaneamente eu me agarrava ao fiapo de uma pergunta e essa pergunta, na condição de primeiro estranhamento do mundo, protegeu-me do completo sumiço e do inteiro engolfamento pela escuridão” (*TT, CA*, p. 180). Em suma, Pessanha retrata nesse texto o *Dasein* infantil num nível de detalhes que o próprio Heidegger não chegou a desenvolver.

pontiaguda dançar no abismo negro da noite, percebi, finalmente, que o caminho do mundo não era separável do caminho da morte, e que o abismo e a casa se pertenciam mutuamente num êxtase contínuo” (*TT, CA*, p. 185).

Gombro conclui que a vida passa pelo “caminho da morte”. Uma interpretação errônea disso seria a defesa do sacrifício e a espera pela vida eterna *post mortem*, como a que Beineberg propunha n’*O jovem Törless*, perspectiva comentada no capítulo anterior. Em vez disso, há uma clara influência do pensamento heideggeriano, para quem a morte é sempre pessoal e não necessariamente leva a uma outra vida. Pela consciência prévia da própria morte, o *Dasein* se descobre finito e impotente – na descrição de Pessanha: “o corpo tremeu ao saber-se mortal e eu me surpreendi intrinsecamente contemporâneo da noite de minha ausência” (*TT, CA*, p. 175). Essa abertura põe em questão a suposta segurança da teia de sentidos, o que “tem implicações de ordem ética” (NUNES, 1992, p. 121). Eis a oportunidade para que o homem deixe de se escorar na familiaridade do trato utilitário com o mundo, o que Heidegger chama de “queda”, e, graças à angústia, chegue a si mesmo. É sobre esse ser autêntico que Pessanha busca escrever, mesmo estando ciente dos preconceitos em torno desse jargão, como afirma no ensaio que encerra *CA*, “Pedagogia da perfuração”, uma súpula de *Ser e tempo*.

Apesar de buscarem a vida autêntica, os protagonistas pessanianos estão cercados pela massa dos homens bem adaptados do dentro, por isso, as heterotanografias passam também por estes e conseguem, no máximo, chegar a heterobiografias, a escrita de si pelo outro, mas nunca a autobiografias propriamente. Isso porque a autobiografia já é um tipo de ilusão de identidade do dentro de que ele desconfia (*TT, CA*, p. 190). Gombro, semelhante aos personagens ociosos de Hilst, descreve-se como um “elemento vazado, incapaz de erigir qualquer identidade” (*TT, CA*, p. 182). Por muito tempo, acreditou que essa fosse uma falha sua e tentou ocultá-la copiando os que pareciam seguros em seus papéis, até perceber que, ao falar de si sem essas máscaras, retratava uma lógica de esvaziamento que era mais ampla e oprimia a todos, inclusive os que estavam seguros de si. A única coisa que o diferenciava desses era a perplexidade, que o tornava um “meteoro incandescente”, para usar a expressão mallarmeana da epígrafe. É então que Gombro percebe qual seria o seu combate e de que modo ele se daria: pela literatura – observemos como temas desenvolvidos no capítulo anterior retornam, neste caso, a abordagem de Kazantzákis do fazer literário. Essa literatura, porém, não pode ser a acadêmica, a da palavra-competência, mas uma escrita calcada na dor:

(...) eu preciso da palavra ne-ces-sá-ria para derrotar, para triturar a palavra morta, a palavra bom senso, a palavra psi, a palavra língua ordinária, a palavra jornal, a palavra divã, a palavra belas-letas, a palavra homem-de-letas, a palavra amiga, a palavra

diversão, a palavra talk show, a palavra toda-TV e toda-rádio, a palavra táxi-Habermas, a palavra comunica-Apel, a palavra tísica-Rorty, a palavra associa-Freud, a palavra materna, a palavra ciência, a palavra diagnóstico, a palavra humanista, a palavra moral-polícia; é um bando, é um séquito interminável o das palavras que eu preciso silenciar. (*TT, CA*, p. 170)

Esse excerto oferece uma amostra rica do estilo da heterotanatografia. O primeiro aspecto que destacamos é o excesso de repetições, que não só faz uma afronta ao vocabulário erudito e variado do beletismo, como cria um ritmo¹³⁹ muito próprio. O acúmulo de sintagmas nominais que pouco variam entre si, muitas vezes estendendo-se por longos parágrafos, soa como um mantra, uma invocação ritual. Embora o sentido religioso não se apresente explicitamente, a analogia não parece descabida, afinal, o texto extrapola o relato factual (aspecto representativo) para se lançar como um gesto que reivindica o poder para narrar sua própria vida (aspecto ilocutório), em vez de ser narrado por moldes alheios.

Outra característica interessante, que aqui aparece concentrada, mas que sucede em todo o texto, é a formação de palavras compostas, geralmente mimetizando uma linguagem tecnocientífica, isto é, palavras objetificadoras e explicativas. Isso se evidencia especialmente nos modos como a mãe é referida, que nada revelam sobre a mulher, apenas sobre a função aprendida nos manuais e seguida à risca: “figura-mãe”, “entidade-mãe”, “máscara-mãe”, “beldade-mãe”, “sorriso-mãe”, “estátua-beldade-mãe”. O pai, por sua vez, é mencionado de modo um pouco mais simpático, “um homem bom e provinciano que foi triturado pelo caráter absurdo do mundo em que vivemos” (*TT, CA*, p. 164), talvez por não participar da rotina massacradora do “lugar-casa” e do “lugar-colégio”.

Ao pai se associam dois aliados que, durante a infância de Gombro, encarnam a possibilidade de não ceder à trituração, a cachorra Eloá e o tio Argos, cujo nome, não por coincidência, também remete a um cão, o de Ulisses. A identificação do menino com animais, sobretudo os acuados, ocorre em mais de um momento: ele vê a si e a esses como criaturas oprimidas pelo humanismo, desprovidas de linguagem que os salve do desaparecimento (*TT, CA*, p. 162). O inumano, apesar de vítima, é também o que indica um caminho de resistência. Como um cão, Gombro dedica anos ao “farejamento do mundo” e, como uma cobra, espera produzir um “soro-antiofídico-Naja” que desfaça o palavrório social. A força de sua heterotanatografia não vem dos argumentos, que só provocariam mais falação em resposta. Em vez disso, esse texto põe o leitor diante do olho do animal em vias de ser abatido. Não há palavra

¹³⁹ Acerca do ritmo de “Esse-menino-ai”, cf. SANCHEZ, Francine Rodrigues. **A escrita rítmica de Juliano Pessanha**. Orientador: Annita Costa Malufe. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. São Paulo, 2017.

que justifique ou que console o horror experimentado por esse outro, então, mudos, apenas lamentamos a impossibilidade do abraço¹⁴⁰.

2.5.4 *Instabilidade perpétua (2009)*

Depois de publicar três livros num intervalo tão curto, sete anos decorreram até o quarto título ser lançado. Embora o nome de Pessanha já circulasse na cena cultural paulistana, graças a grupos de estudo, palestras e publicações em periódicos, a recepção de seus textos vinha sendo um tanto tímida, ainda longe de permitir-lhe “viver de literatura”. Apesar disso, o autor seguia no seu ritmo, sem ceder às exigências do mercado, amparado pelo patrimônio familiar, como também o fizera Hilda Hilst. Em entrevista, o paulistano descreve sua escrita como “intermitente”, motivada por “encontros de leitura que sejam fortes” (SANTOS, 2016). Quando esses encontros acontecem, ele preenche folhas de caderno a mão em poucos dias, uma primeira versão que não passa por muitas reelaborações até o texto final¹⁴¹. Essa produção, ainda que integre um “diálogo infinito” em torno de uma ou duas questões, costuma atingir seu termo por razões puramente circunstanciais, como bem observa Maurice Blanchot: formatos e prazos fixados por editores ou outros agentes culturais.

Assim se deu a gênese de “Exclusão transfigurada”, um dos textos mais notórios de *IP*. Em 2008, Tiago Novaes propôs a Pessanha participar da Tertúlia no Sesc-SP, um ciclo de palestras em que escritores convidados discorriam sobre um autor caro para sua formação. O primeiro nome que lhe ocorreu, segundo me contou em entrevista, foi o de Martin Heidegger, mas a organização do evento determinava que as personalidades escolhidas deveriam atuar na literatura, então optou por Franz Kafka. Curiosamente, Heidegger é citado no texto mais de uma vez, ainda que nunca nomeado diretamente, apenas mencionado como “um filósofo alemão que ficou conhecido logo depois que eu morri” (*TT, IP*, p. 239) e outras variações desse epíteto – o inverso do que notamos no ensaio “O ponto K...” (*SN*), em que o personagem

¹⁴⁰ Como este capítulo foi escrito durante a pandemia de covid-19, não poderíamos deixar de lembrar suas vítimas. Afirmar que a morte chegará para todos não consola, pelo contrário, é uma tentativa brutal de torná-la impessoal (Heidegger), de sequestrar o direito de cada um morrer a própria morte (Sêneca).

¹⁴¹ Em entrevista à revista *Opiniões*, Pessanha afirma: “Para mim, não há uma pós-escrita. O escrever, ele mesmo, já é uma transcrição das palavras que ficaram encubadas muito tempo num corpo vazio. No que diz respeito ao tema da burilção e do enxugamento estético posterior, posso dizer que não pratico: já escrevo cada frase como se fosse o último recado que alguém pode enviar sem direito a rascunho.” (FERNANDES, 2020, p. 511). Isso pode ser constatado na sua performance sobre Kafka registrada em vídeo. Ali se observa que o escritor lê as páginas escritas a mão e, se comparamos com a versão do texto publicada, de fato há poucas mudanças no texto.

fantasmagórico é Kafka e o explícito é Heidegger. No momento da leitura, cujo registro em vídeo está disponível no YouTube, Pessanha ainda acrescenta: “é o filósofo do meu coração”¹⁴².

Além do filósofo inominado, alguns nomes insistem em se infiltrar no relato do Kafka pessaniano, todos representantes da perspectiva abismal: Fernando Pessoa, Friedrich Nietzsche e Thomas Bernhard, além de JP, um alter ego do autor. O fato de o narrador estar acompanhado desse grupo não se deve à mera indecisão para escolher apenas um autor querido, mas decorre sobretudo de um entendimento blanchotiano de literatura, antes impessoal do que biográfico. Desse modo, o escritor nunca fala a partir de si mesmo, o que ele faz é silenciar a fim de que a linguagem literária simplesmente *seja*.

Kafka observa, com surpresa, com um prazer encantado, que entrou na literatura no momento em que pôde substituir o “Eu” pelo “Ele”. É verdade, mas a transformação é muito mais profunda. O escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela. Ele pode acreditar que se afirma nessa linguagem, mas o que afirma está inteiramente privado de si. (BLANCHOT, 2011b, p. 17)

Franz Kafka é um dos exemplos tomados por Blanchot para descrever essa literatura do fora, ou simplesmente Literatura, assim como também o são Stéphane Mallarmé, Friedrich Hölderlin, Rainer Maria Rilke, René Char... – repertório muito parecido com o de Pessanha. Este, em vez de “eu, Kafka” (*TT, IP, 237*), poderia dizer “eu, Pessoa” ou mesmo “eu, Pessanha” sem alterar substancialmente a perspectiva que ali se enuncia, uma vez que não fala de “si mesmo”, mas daquele que, ao contrário, nunca chegou a si, o “aposentado prematuro”, imagem também mencionada no texto anterior à performance, a heterotopografia “Equação natal: presença roubada” (*TT, IP, p. 230*). Ficar barrado do lado de fora é um desastre que, se não acabar em dissolução no nada ou na ilusão do sentido, pode presentear com a capacidade de ouvir a palavra literária, o que não deve ser confundido com “instituição literária” (*TT, IP, p. 231*). Esta integra o “palácio de cristal” da positividade, aquela irrompe sem que ninguém a tenha planejado¹⁴³.

No entanto, essa dádiva é essencialmente marcada pela solidão e pelo desamparo, a que a escrita de diários fornece um contraponto para que o “eu” não desapareça por completo, conforme afirma Blanchot: “[os diários] evitam o extremo da literatura, se esta é, de fato, o reino fascinante da ausência de tempo.” (BLANCHOT, 2011b, p. 21). Em seus cadernos, Kafka

¹⁴² TVIDEOM. **A exclusão transfigurada - Juliano Pessanha**. 2008. (34m21s). Disponível em: <https://youtu.be/J6YN03_GHCc>. Acesso em: 04 mai. 2020. (16m57s-16m58s).

¹⁴³ A visão blanchotiana de literatura é bastante restrita, para não dizer aristocrática, às vezes incompatível com perspectivas históricas e sociológicas do sistema literário. Essa discussão será aprofundada no capítulo 4.

registrava repetidamente o desejo de escrever e a dificuldade de levar isso a cabo, alegando falta de tempo e de silêncio, mas também demonstrando desprezo por sua produção fragmentária, além de eventualmente ceder a pressões para se adequar ao modelo familiar pequeno-burguês. Predomina sua condição de exilado, como registra aos 28 anos: “Hoje à tarde, a dor acerca de meu abandono sobreveio de maneira tão penetrante e intensa que percebi que dessa maneira se consome a força obtida através desta escrita e que realmente não destinei a esse fim” (KAFKA, 2018, p. 185). Nem no acolhimento familiar, nem no triunfo literário, ele fica entre um e outro, sentindo-se fracassar duplamente. Para Blanchot, a única vitória possível seria percorrer a infinitude do deserto em que se encontra, não por resignação, mas por querer, e assim conquistar a própria perda (BLANCHOT, 2011b, p. 69). Esse movimento de transfiguração, uma salvação pelo erro, é o que Pessanha realiza em sua performance.

Assim, o eu-ele-Kafka-JP enxerga um valor positivo na vida negativa, essa que nunca chegou a se realizar: “O estranhamento guarda a memória do humano e para além dele mesmo (estranhamento) pressente um mundo onde um rosto possa pulsar e vibrar no encontro de um outro rosto vivo e não de figuras encaixadas na função e na competência-mundo.” (*TT, IP*, p. 245). É o exilado que pode conceber e fundar um mundo possível em que o homem consiga ver e dizer o outro homem. Na leitura do texto realizada no Sesc Pinheiros, em maio de 2008, após ficar mais à vontade diante da plateia, o paulistano acrescentou um comentário pessoal que não consta no manuscrito nem na versão publicada: “Eu fui salvo também pelo Kafka, em parte. A leitura desse texto também é um agradecimento”¹⁴⁴. O paulistano se sentira visto e reconhecido em sua singularidade pelo autor tcheco, algo que não sucedera até então nem nos ambientes chamados de “familiares”, em que as expectativas de um sucesso pré-concebido e o diagnóstico chegaram primeiro, conforme relata nas duas heterotanografias.

Para Pessanha, o fato de Kafka acompanhá-lo em sua ferida – a “amizade da ferida” – autoriza um a falar em nome do outro, a mesma lógica que aplica à ficcionalização de Nietzsche em *RNL*. O resultado não é um falar *sobre* ele (competência), nem falar *igual a* ele (representação), mas deixar que ele fale *por meio de* si. A isso se pode chamar de incorporação, como aparece no título do livreto de 2016, ou de performance, termo empregado em *IP*. O conceito de “performance” assume diversas conotações de acordo com a área que o aplica, variando de artes visuais a esporte. Por ora, fiquemos com um sentido mais amplo, o da ação que se centra no corpo do artista (TAYLOR, 2012, p. 62). Mas que corpo é esse?

¹⁴⁴ TVIDEOM. **A exclusão transfigurada - Juliano Pessanha**. 2008. (34m21s). Disponível em: <https://youtu.be/J6YN03_GHCc>. Acesso em: 04 mai. 2020, 25m13s-25m20s.

Nesse corpo, destaca-se o aspecto ferido e exposto, em oposição ao modo de ser dos “homens do buraco branco”, cujo corpo é blindado pelo “uniforme da identidade”, confundindo-se com ele (*TT, IP*, p. 220) – como ocorre com o protagonista do conto “O espelho”, de Machado de Assis. A doença desmente qualquer ilusão de segurança do dentro e rememora o contágio em seu sentido positivo, o contato transformador com o outro. Quando relacionada à figura de Nietzsche, no ensaio “Em louvor ao júbilo”, a enfermidade aparece como uma oportunidade para o corpo procurar ambientes mais hospitalares. As feridas sinalizam que o molde da caixa em que o indivíduo se encontra não lhe serve e incitam neste a desconfiança acerca dos formatos disponíveis (*TT, IP*, p. 256). Desse modo, oferecem a oportunidade para se libertar do eu autobiográfico, que é outro jeito de se nomear a caixa, e assumir a palavra que brota da dor. Pessanha observa, porém, que o momento atual é especialmente desafiador para se dar esse passo, devido ao avançado aparato técnico-científico para apaziguar e, conseqüentemente, emudecer a dor. Com isso, a literatura, “dáviva de um corpo indomável” (*TT, IP*, p. 261), também está ameaçada.

Segundo Pessanha, Nietzsche pode ser lido de duas formas: como incitador da desconfiança radical, ou como o que busca um amigamento do corpo, uma “lucidez terrestre” (*TT, IP*, p. 262). Nessa segunda perspectiva, ele aparece como o propositor de um mundo mais são. Seu testemunho, conclui o autor do ensaio, convida à passagem da heterotanatografia para a heterobiografia. Embora já tenhamos tratado desse assunto no comentário sobre *CA*, vale a pena observar como a questão reaparece em *IP*: “Escreve uma heterobiografia aquele que, tendo saído para fora da redoma do ideal e para fora da detenção identitária, se pôs à deriva¹⁴⁵ e, amparado no desconhecimento, experimentou cada coisa com a autoridade do próprio corpo! Esse então pode escrever: Sim, aqui eu estive!” (*TT, IP*, p. 259). Reafirma-se aí a preferência, já explícita desde *IS*, pela narrativa experimental à exemplar. Enquanto o “palácio de cristal” representa a modernidade topologicamente, a “máscara do animal racional”, expressão mencionada tanto na performance quanto no aforismo “Cansaço da verdade”, a representa identitariamente. A proposta nietzschiana de sanidade seria descartar a identidade para assumir o risco.

Kafka, diferente de Nietzsche, não pôde dizer esse “sim”. Em vez disso, vestiu a máscara para cobrir o vazio do rosto, embora isso só o ferisse. Desesperado com sua falta de jeito para a vida, invejava os que se lhe apresentavam bem-sucedidos. Como no aforismo de sua autoria

¹⁴⁵ Essa imagem também aparece na performance “Exclusão transfigurada”, em que a literatura se compara a uma palavra numa garrafa lançada ao mar, que atravessa as distâncias para chegar a outros náufragos e filhos do desastre.

que citamos páginas atrás, ele sequer cogita fazer a travessia sobre o abismo, não tem a ousadia de um equilibrista, então se mantém rente ao chão e ainda assim tropeça, lamentando a própria fraqueza. É justamente isso que faz dele uma figura tão humana, um dos poucos olhares capazes de reconhecer um rosto que desfalece, como na imagem do aforismo “Poeta em um mundo sem poema”, também citado na performance.

Quanto aos aforismos, em *IP*, estes vêm para substituir os poemas em prosa, que marcavam presença na trilogia prévia. Não fosse pela introdução de diálogos e pelo tom mais narrativo, não se notariam diferenças substanciais desses novos fragmentos em relação aos chamados de “poemas”. A reclassificação parece ser antes um modo de ampliar a homenagem a Nietzsche, notabilizado por esse gênero textual. Os trinta aforismos, que são dedicados à Velha, mantêm a mesma perspectiva abissal dos livros anteriores. O que se observa de específico neles é a ênfase em superar a autobiografia, questão central de *IP*.

Alguns aforismos se estruturam como diálogos. Neles, figuras do fora confrontam as do dentro, tentando abalar suas certezas, numa postura mais nietzschiana do que kafkiana. Em “Experiência escolar IV”, por exemplo, um menino responde ao professor: “Eu estou querendo te dizer que eu sou ninguém e que, talvez, o ninguém seja o homem.” (*TT, IP*, p. 279). Impossível não associar a autoidentificação como “ninguém” com o chiste que Ulisses, nosso guia de viagem, usou contra Polifemo. Na *Odisseia*, esse não é o único episódio em que o herói oculta seu nome; isso se repete também diante dos pretendentes em Ítaca e, antes disso, no encontro com Nausícaa.

Algumas análises, como a de François Hartog, interpretam a *Odisseia* como uma jornada para recuperar o nome no sentido de autoria, isto é, o direito de narrar a própria história. Quando Ulisses, ainda mantendo incógnita sua identidade no reino dos feácios, ouve o aedo cantar sobre episódios da Guerra de Troia em que estivera presente, ele se emociona, pois, segundo a leitura do historiador francês, percebe-se não coincidente consigo próprio. “Ao chorar, Ulisses faz o próprio luto, pois chora por si mesmo. Quem ele é? Desde o começo de suas errâncias no espaço não humano que se abriu no cabo Mália, ele é um desaparecido: nem morto, nem vivo, perdeu até seu nome.” (HARTOG, 2013, p. 77). Sua comparação com uma mulher enlutada (*Odisseia*, canto 8, v. 523) suscita uma passividade comumente associada ao elemento feminino, que Pessanha também atribui a si em algumas falas¹⁴⁶. Nesse episódio, Ulisses não só se apresenta sem nome como se sente ninguém, vê-se fora do tempo.

¹⁴⁶ Esse comentário aparece na heterotanatografia “Esse-menino-aí” (*TT, CA*, p. 164), bem como na mencionada conversa com Manuel da Costa Pinto. Nesta, Pessanha diz: “No meu caso, até me sentia mulher na escrita, porque

Outro aspecto analisado por Hartog é o uso da terceira pessoa: “Ouvindo Demódoco cantar, Ulisses encontra-se de novo na dolorosa posição de dever escutar a narrativa de suas próprias proezas na terceira pessoa. Como se ele estivesse ausente, como se não estivesse mais ou como se não se tratasse dele.” (HARTOG, 2013, p. 77). Do mesmo modo, na performance “Exclusão transfigurada”, Kafka narra a vida de JP, o alter ego de Pessanha, em terceira pessoa. A diferença entre Ulisses e os personagens pessanianos é que aquele eventualmente releva o próprio nome e, ao dizer “eu”, assume o papel de narrador da sua autobiografia. Esses últimos, por sua vez, mantêm-se na impessoalidade, que, para Blanchot bem como para os jovens Roland Barthes e Michel Foucault, é a perspectiva mais favorável à experiência literária. No rastro desses pensadores, Pessanha defende que o nascimento só é possível quando se preserva esse lugar esvaziado, possibilitando o atravessamento pelo outro, encontro que enfim leva a si mesmo.

Se Ulisses age com audácia na maior parte de suas aventuras é porque confia na sua autobiografia e se acredita um potente herói. Naquele banquete oferecido por Alcínoo, porém, durante um breve instante, ele vivenciou o vazio, a incerteza do não-lugar. Ao silenciar suas bravatas, notou sua ferida e deixou-a latejar até que já não pudesse mais conter as lágrimas. O protagonista homérico experimentou brevemente a perspectiva kafkiana, uma suposição que não é de todo absurda, afinal, a ferida se apresenta a qualquer um. O que varia de um indivíduo para o outro é a opção entre autorizá-la a falar ou tomar uma droga apaziguadora, como a que Helena oferece a seus convidados (*Odisseia*, canto 4, vv. 220-221). É essa mesma droga que o bebê pessariano cospe quando rejeita o “peito de silicone” (*TT, IP*, p. 232; p. 246), à espera de encontros fortes que o levem a si. *IP*, em grande parte, é o registro dessa esperança e demonstra que o desamparo do negativo também propicia algum refúgio enquanto o acalento positivo não chega. Essa perspectiva será aprofundada em *RNL*, conforme veremos a seguir.

2.5.5 Recusa do não-lugar (2018)

Já vimos que, no intervalo de nove anos que separa *IP* e *RNL*, ocorreu uma virada na perspectiva de Pessanha, que substituiu Martin Heidegger como seu “filósofo do coração” por Peter Sloterdijk. O mesmo gesto de agradecimento que o levava a incorporar Kafka na performance de *IP* motivou-o a escrever uma tese de doutorado sobre a trilogia *Esferas*,

não é assim... como é que fala... falocêntrica, eu nunca sei se vou escrever. E eu era tão esburacado, angustiado, que eu achava que eu não era homem” (BIBLIOTECA PARQUE VILLA-LOBOS, 43m36s-43m51s). Outra analogia possível entre os personagens pessanianos e o feminino homérico observa-se no gesto de Penélope de tecer a mortalha de dia e desfazê-la à noite. Ela parece uma aranha dividida entre positividade e negatividade: sob a luz cria e, protegida pela escuridão, destrói, aumentando os buracos e perfomando a ausência do esposo.

pesquisa que fundamenta em grande parte *RNL*. É a força desses encontros que o faz voltar a escrever, portanto, não há planejamento do ato e tampouco ajuste a uma concepção ampla de obra. “O escritor nunca sabe que a obra está realizada. O que ele terminou num livro, recomeçá-lo-á ou destruí-lo-á num outro.” (BLANCHOT, 2011b, p. 11). Na apresentação desse livro, Pessanha afirma que chegou a hora de se despedir “de suas antigas ilusões revolucionárias” (*RNL*, p. 14) a fim de prosseguir a travessia do umbral para o dentro. O estado de constante perplexidade cede, aos poucos, à sensação de intimidade. Já comentamos em que consiste tal mudança de paradigma, agora olhemos com mais atenção seu impacto na escrita literária, observando não só as novidades, que se explicitam sobretudo no nível discursivo, mas também as continuidades, que se percebem de modo mais evidente na forma e nas referências.

Dos 105 autores citados em *RNL*, 49 já haviam aparecido em livros anteriores, e muitos dos nomes novos são comentadores dos pensadores assíduos. O próprio Sloterdijk não é estreante, tendo sido citado antes em *CA* e *IP*, o que muda é seu reposicionamento na obra: de estudioso de Heidegger, passa a ser lido como proponente de um pensamento da intimidade. Quanto à variedade de gêneros textuais, diminui-se o leque, que atingira sua máxima amplitude em *IP*. *RNL* apresenta uma performance, seis ensaios e quinze fragmentos designados no índice como “satélites” e “refrões” (sic), nomes que sugerem dependência e ressonância com os textos maiores, a exemplo do que já ocorria com os poemas em prosa e os aforismos na tetralogia. O ensaio, que é o mais antigo e o mais constante gênero publicado por Pessanha, torna-se preponderante, ocupando 122 páginas, mais de 60% do livro.

Entendemos que a prevalência desse gênero, que serve à discussão de ideias, ainda que de modo bastante livre e pessoal, relacione-se com o retorno de Pessanha ao mundo acadêmico, hipótese já esboçada anteriormente. Ao concluir mestrado e doutorado nos recentes anos, o escritor demonstrou uma maior disposição para se comprometer com esse domínio discursivo. Isso ocorre junto com a percepção de que alianças não produzem necessariamente autofalseamento, mas são a sustentação primordial da vida humana. Como ele mesmo exemplifica em palestras, nenhum bebê chega sozinho nem resistiria muito tempo nessas condições. No pior dos cenários, o recém-chegado topa com aliados insuficientes, que o abandonam e o empurram para um lugar em que precisa dizer muitos “não” para sobreviver. O título duplamente negativo do livro afirma o desejo de parar de dizer esses “não” para poder, enfim, dizer alguns “sim”.

O Nietzsche do primeiro texto representa bem esse gesto. Suas rejeições – à família, à religião, à metafísica – são um niilismo ativo necessário para combater o niilismo passivo, que ele julga nocivo por se opor à vida, ao corpo e ao desejo. Assim, na performance “O mundo

estranhado...”, conhecemos a recepção catastrófica desse personagem no seio familiar, narrada em primeira pessoa. É esse mesmo bebê, desejando intensamente dizer “sim” à vida, quem passa a narrar as tentativas de JP para resistir ao esquadramento do corpo, troca de papéis que já se observava em “A exclusão transfigurada”. Tanto Nietzsche quanto JP se descrevem como recém-nascidos que, tendo encontrado logo na chegada o “corpo morto” da medida (*RNL*, p. 18), recuam para o estado de “pergunta” (*RNL*, p. 16). Aninhados nessa fenda, que é antes um asilo do que uma casa, esforçam-se para chegar ao estado da criança, apresentado em *Assim falou Zaratustra* como o mais pleno, dado que a vivacidade infantil não só aceita como ama o jogo, diz-lhe “sim” sem hesitar. Nesse contexto, o eterno retorno é lido como a esperança de que, para além da indiferença da mãe camelo e da ferocidade opositora do leão que ele se tornara, “volte sempre o vivo” (*RNL*, p. 19).

O tema do nascimento, da fundação de mundos, que já era importante em *CA* e *IP*, continua sendo enfatizado tanto na performance quanto nos ensaios de *RNL*. Certas lacunas deixadas na obra de Heidegger, como o *Dasein* infantil e as determinações existenciais que não levam à queda, parecem inquietar Pessanha. Este segue buscando compreender tais questões noutros autores e acaba por encontrar respostas mais satisfatórias em Winnicott e Sloterdijk. O primeiro foi um psicanalista inglês que elaborou os conceitos de “sustentação” e de “mãe suficientemente boa”, decorrentes da noção de que os aliados são essenciais para o desenvolvimento do *self*. Na ausência disso, o sujeito vaga por uma zona indefinida, sem aderir a nada – o oposto do “eu”, que se reconhece numa história própria. Essa mesma linha de pensamento fundamenta também a primeira parte da trilogia *Esferas*, de Sloterdijk, denominada “Bolhas”, que trata dos primeiros sistemas imunológicos humanos, expondo como é possível ganhar um rosto e um lar em meio à incerteza.

A partir desses dois autores, Pessanha propõe que nos pensemos originalmente como “divíduos”, já que o indivíduo “nasce das visitas e das lentas estadias de hóspedes duradouros. A própria interioridade humana é o precipitado de um encontro.” (*RNL*, p. 72). Essa teoria parte das críticas de Nietzsche e Heidegger na direção de superar tanto a ontologia da substância quanto a epistemologia cartesiana que separa sujeito e objeto, no entanto, supera esses mestres pela capacidade de mapear o lado de dentro sem ser por um olhar pejorativo. A descrição da aliança dos divíduos dignifica o dentro, dado que nesse nascimento não há objetificação nem instrumentalização dos entes: “Aliado hospitaleiro é aquele que proíbe o uso do termo objeto para designá-lo e que não vê plágio e roubo por parte de seu em-frente. Nos duetos originários, o ‘roubo’ é consentido, pois o outro é, simultaneamente, outro e minha própria obra, isto é, eu mesmo.” (*RNL*, p. 71). Sloterdijk (2016), inclusive, adota o termo

“nobjeto”, emprestado de Thomas Macho, para reforçar que o outro, nessa relação, nunca se reduz a objeto. A imagem do menino brincando com bolhas de sabão, empregada em *Esferas I* e retomada por Pessanha em *RNL*, sintetiza essa relação de espelhamento e apropriação. Tendo criado a bolha, a criança não a vê como um objeto que simplesmente usa e descarta, mas uma obra sua insuflada por seu próprio sopro e, portanto, uma parte de si. Logo, há poesia também do lado de dentro.

Sendo esse o lastro teórico do livro, não surpreende que Pessanha retome a figura da mãe, agora para avaliar sua atuação como aliada. O ensaio “Nascer para dentro, nascer para fora: a mãe” começa com a revisão do pensamento de Winnicott e Sloterdijk, em grande parte uma reelaboração da tese de doutorado, para, na sequência, dar testemunho de sua própria experiência. Na mancha gráfica do livro, há uma separação evidente entre as duas partes. Além disso, como novidade, esse texto dispensa os alter egos em terceira pessoa, como Gombro e JP, adotando o pronome “eu”. Neste ponto, parece ter havido uma superação da heterotanatografia não só em direção à heterobiografia, mas a um esboço de autobiografia. A virada não é tão brusca a ponto de se defender o modelo de vida pré-determinado da autobiografia, até porque, em certa altura, há uma oscilação para a terceira pessoa, que indica a preferência ainda pela heterobiografia. O que se nota de inédito é uma diminuição na resistência do narrador-autor de se colocar como um “eu” determinado.

Mesmo depois de ter exposto e acusado na tetralogia quem o abandonara, o caráter amoroso prevalece neste quinto livro. Reconciliando-se com Z, o narrador de *RNL* afirma o desejo de conquistar um lugar no lado de dentro. Pessanha parece estar mais disposto a participar – o passo que Hilda¹⁴⁷ não chegou a dar, embora também desejasse o acolhimento de sua obra e o reconhecimento de sua importância como escritora –, mas sem recair na imitação de outrem nem permitir que sua voz se confunda com as coletivas. Aqui observamos um traço de continuidade na obra pessanianiana. A agressividade da linguagem que atacava o dentro serve agora para criticar os apologistas do fora, redirecionamento esse que implica mais uma autoironia do que um entusiasmo com a positividade. O mundo moderno não deixou de ser tecnocrático nem excessivamente determinante, os narradores pessanianos apenas passam a

¹⁴⁷ A escritora é mencionada no último ensaio do livro, “Nascer para dentro no mundo de hoje”, para tratar justamente desse tema: “Eu observei aos ali presentes que já não havia mais garotas como a Hilda, que mergulhassem a vida no parto de uma obra. Havia, isso sim, mergulhos parciais e quinzenais em residências artísticas em tempos de férias. Mas se Hilda Hilst se identificou diretamente com Joyce, assim como, em gerações anteriores, muitos jovens ainda se inspiravam e se entusiasmavam com a vida dos santos, hoje as pessoas como Hilda e Clarice vão fazer teses sobre Joyce, sobre Clarice e estudar Lacan e Derrida. O espírito analítico é vitorioso e, mesmo nas faculdades de Letras, os operadores teóricos são muito mais disputados que a literatura.” (*RNL*, pp. 153-154).

reconhecer, com melancolia, que não se pode construir uma vida fora dele. Depositam sua esperança nos encontros possíveis, porém não contam com eles, apenas se expõem ao outro e esperam.

No ensaio sobre a mãe, o narrador deixa claro que essa não o auxiliou na chegada, mostrando-se uma aliada insuficiente, daí a sucessão de desencontros e seu fascínio pela negatividade: “minha anfitriã era cega para a minha existência, não entrava comigo em duetos antropogênicos e nas mutualidades mágicas porque, para ela, eu já era apenas um pedaço dela mesma e, nessa estranha condição, ficava abandonado e desassistido.” (*RNL*, p. 81). O narrador descreve sua vida familiar como um combate constante para transformar a mulher-camelo em mãe. Em vez de caracterizar essa rotina pela repetição, elege um episódio limítrofe para exemplificar suas tentativas violentas de arrancá-la da indiferença, enquanto a adversária, em resposta, expressava sua intenção de eliminar o outro problemático. O confronto relatado, ocorrido em 1996 – mesmo ano em que, na heterotanatografia “Esse-menino-aí” (*CA*), Gombro teria nascido como escritor –, resulta em intervenções policial e psiquiátrica. Nenhuma das duas instituições ajudou na cura do jovem em carne viva. Ele só encontraria alento muito mais tarde, ao descobrir a obra filosófica de Sloterdijk.

No fim do texto, há um salto de 20 anos, justamente para o encontro com esse filósofo, que o salvara. No dia seguinte ao feliz evento, devido ao entupimento de uma artéria, o narrador é levado por uma ambulância. Ali, conta ao enfermeiro que o acompanhava sobre a única vez em que abraçou forte sua mãe: em 2006, após ela ter se suicidado. Apesar da alta carga emotiva da narração, o texto não termina nesse tom. Conforme o doente segue relatando ao enfermeiro sua trajetória literária e existencial, percebe que o acompanhante vai perdendo a paciência e chega a manifestar até antipatia. Isso ilustra como a entrada no mundo não é fácil e não depende apenas da própria vontade. Assim, *RNL* não é ainda uma obra do dentro, mas relata a tentativa de compreender e, ainda sem sucesso, de se adequar a esse lugar. Por ora, o que se consolida é a intervenção médica no corpo do autor-narrador. Desta vez, o capital científico oferecido pela positividade lhe salvava a vida, enquanto a negatividade, talvez por seu tom arrogante, privava-o de amparo na cena da ambulância.

Se investigarmos a etimologia da palavra “adequar”, notaremos que se constitui do prefixo latino “*ad*”, que indica movimento de aproximação, ligado ao radical “*aequo*”, tornar igual. Por um lado, pode remeter à indistinção da massa, na qual a individualidade se dissolve. Por outro, e aqui nos aproximamos do sentido que parece ser o elaborado por *RNL*, remete à ideia do *dividuo*, em que os pares se acomodam na proximidade, criando-se mutuamente. Existe aí um gesto demiúrgico distinto daquele que Pessanha expunha em seus primeiros livros. Em

“Elogio do silêncio” (*SN*), escrevera: “E uma vez que as grandes histórias perderam seu vigor, eu teria que imitar o demiurgo e narrar-me outras que me dessem duração e forjassem os dias onde eu pudesse caber.” (*TT, SN*, pp. 54-55). Esse tipo de criação é a mesma a que ele, na época, atribuía o sentido pejorativo de “ficção”. Já que o modelo positivo se mostrava insuficiente, esses personagens sentiam a necessidade de pôr algo no lugar (*Ersatz*) para ganhar uma autobiografia. Em *RNL*, o solitário gesto autocriador é descartado a favor da união com os aliados. A adequação não se dá em relação a um modelo genérico, mas ocorre de modo dinâmico entre os corpos específicos envolvidos.

Embora o desejo do autor se volte para o encontro, na prática, *RNL* acaba descrevendo mais desencontros. Uma das poucas situações felizes ocorre, curiosamente, não do lado de dentro, mas fora: a possibilidade de os autores da negatividade constituírem comunidade, mencionada no ensaio “De um lado a outro do entre”. Já tratamos desse ponto específico noutra seção, porém o texto como um todo merece que nos detenhamos mais um pouco nele, dado que discute o papel do escritor e da literatura na contemporaneidade, tópico central desta pesquisa.

No início do ensaio, descreve-se um cenário em que a literatura teria perdido o primado do dizer para as ciências humanas, essas mais afins à abordagem explicativa da modernidade e, portanto, valorizadas pelo quesito da competência. O escritor, em resposta a esse fracasso, busca também se especializar, tornando-se um “profissional da literatura” ou “o camaradinho criativo atrás de ideias e histórias, um caçador de vivências e gírias” (*RNL*, p. 28), ou seja, um publicitário. Não é aleatório que Pessanha tenha usado essa imagem, que remete a Maurice Blanchot (2005) e, antes dele, a Heidegger (*Ser e tempo*, § 27). Em *O livro por vir* (1959), especificamente no ensaio “O desaparecimento da literatura”, o ensaísta francês abordava a crise do literário nestes termos:

Em aparência, essa crise e essa crítica lembram apenas, ao artista, a incerteza de sua condição na civilização poderosa em que ele tem pouca participação. Crise e crítica parecem vir do mundo, da realidade política e social, parecem submeter a literatura a um julgamento que a humilha em nome da história: é a história que critica a literatura, e que empurra o poeta para um canto, colocando em seu lugar o publicitário, cuja tarefa está a serviço dos dias. (BLANCHOT, 2005, p. 289)

Observemos que, na visão de Blanchot, a crise nada mais é do que a explicitação da condição incerta em que o artista sempre esteve mergulhado. Diante da condenação histórica, qualquer tentativa para agradar aos juízes do nosso tempo, em vez de resgatar o escritor, só agravaria sua insignificância, afirma Pessanha. Este descreve o “escritor real” como aquele que “tem apenas uma ferida cujo nome desconhece, mas que lhe concede silêncio e uma palavra

gaga e balbuciante” (*RNL*, p. 28). Blanchot, em consonância, afirma que a tarefa do escritor é “a de entrar, mais do que ninguém, numa relação de intimidade com o rumor essencial. É somente a esse preço que ele pode impor-lhe o silêncio, ouvi-lo nesse silêncio e depois exprimi-lo, metamorfoseado.” (BLANCHOT, 2005, p. 323). O silêncio é a dádiva conferida pela “ferida” ou pelo “rumor essencial”, dois modos de remeter àquilo que move os homens, mas que costuma ser abafado pelos gritos autoritários que pré-determinam a experiência coletiva.

Podemos afirmar que Pessanha, mesmo após a alegada virada sloterdijkiana, mantém uma concepção de literatura muito próxima à de Blanchot. Ao mesmo tempo, ele não poupa o filósofo francês de críticas, como: “Eu tinha compreendido que (...) todas as filosofias xenofílicas, nas quais eu havia mamado nas últimas décadas – Bataille, Blanchot, Levinas e outros – eram filosofias muito parciais e minoritárias.” (*RNL*, p. 85). O que, a princípio, parece contraditório se esclarece numa leitura integral e mais atenta do livro. *RNL* não propõe uma ruptura completa com a negatividade, mas apenas um reposicionamento de seus representantes, agora entendidos como meros expositores de uma “analítica da solidão” (*RNL*, p. 39), o que é insuficiente para compreender o mundo em sua totalidade. O ressentimento de Pessanha deve-se a ele ter acreditado que o fora transfiguraria sua ferida em vantagem: “eu me considerava não mais um louco como antes, mas um ser especial, um ser teologicamente investido, falado pela língua originária, um ser que fazia parte de um clube de iluminados, como Kafka, Heidegger, Nietzsche, Blanchot, Lacan e cia. limitada.” (*RNL*, p. 77). O aristocrata do negativo despertou desse delírio quando se viu no meio de sua cozinha, com uma vassoura em punho, lutando contra um rato. Ele, então, entendeu que queria ser alguém, e não mais ninguém.

E como fica a literatura nisso? Se Pessanha julga que “[a] palavra da arte é coisa de recém-nascido ou moribundo, de quem não está acostumado com o mundo, mas sim muito mais tocado por sua emergência e sua desapareição do que envolvido em sua estabilidade.” (*RNL*, pp. 28-29), deduzimos que os escritores necessariamente são fruto do desencontro e da catástrofe, logo, a literatura para ele se fundamenta essencialmente no lado de fora, como já afirmaram Blanchot, Barthes e Foucault, ou no mínimo no entre. O próprio Pessanha brinca que, quando lhe perguntam como incentivar nos jovens o gosto pela arte, ele recomenda a esses pais bem-intencionados que enxotem sua prole, como faz o pai de Gregor Samsa n’*A metamorfose*. O fora não é um lugar desejável ou ilustre, como normalmente se avalia o universo letrado, pelo contrário, é “uma concessão do abandono, é uma dádiva do desencontro” (*RNL*, p. 84). O autor de *RNL*, ao fazer um balanço de sua trajetória, não vê vantagens em ter tido aliados que despertaram nele a desconfiança e o recuo para a fenda, preferia ter se sentido fortalecido desde

cedo para buscar alguma realização e conquistar seu lugar. Contudo, não foi o que teve, então acolhe o destino que lhe cabe, o de escritor – o gesto nietzschiano do “*amor fati*”.

A literatura, afinal, é um fardo que não se escolhe. Ela é necessária para resistir à planificação do globo, para abrir buracos nos muros, para rememorar os rejeitos da civilização. Seus benefícios se estendem tanto aos homens de dentro, que descobrem a existência de paisagens para além de seus condomínios, quanto aos de fora, que dão notícias de sua catástrofe e assim se fazem companhia uns aos outros. Agora, quanto ao escritor em si – que indignação! Exemplifica isso um episódio relatado pelo próprio Pessanha em entrevista publicada na revista *Opiniões* em julho de 2020:

Quando lancei *Recusa do não-lugar*, na Feira Plana, em 2018, aconteceu uma performance e em seguida o público formulou algumas perguntas. Diante de minha dificuldade em responder uma dessas questões, um amigo escritor, o Evandro Affonso Ferreira, que se encontrava na plateia disse: “Ele mudou de estrada, mas continua no acostamento”. O gesto escritural continua plantado no mesmo lugar. (FERNANDES, 2020, p. 506)

Esse comentário vai ao encontro da nossa percepção de que o entendimento de literatura para Pessanha se mantém constante desde o primeiro livro: um dizer que brota da posição marginal do exilado. A influência de Heidegger e de Blanchot passa a ser reavaliada: eles são removidos do altar em que se encontravam, mas não deixam de estar presentes. A própria expansão da escrita ensaística assinala a continuidade do diálogo com este último, que se notabilizou nesse gênero. Kafka e Pessoa, mártires da literatura, continuam sendo admirados, porém não mais adorados nem imitados. O culto de outrora passa a ser satirizado, sendo que a depreciação recai não sobre esses escritores, mas sobre quem se devotou a esses ídolos e lhes acendeu velas como se fossem salvadores. Deslocando a literatura do campo do sagrado, Pessanha ressalta nela seu potencial para propiciar laços de intimidade, mesmo que sua origem remeta ao deserto. A comprovação disso se dá na leitura: basta ver como sua obra, que se nutre da ferida, desperta no leitor sentimentos de empatia e desejo de acolhimento do outro. Nesse sentido, a literatura, diferente daquele que escreve, sempre esteve e continua enraizada no mundo, nas relações eu-tu.

PARTE 2: RELATAR

3 UMA CASA PARA A ESCRITA

Não há prazer mais complexo que o pensamento e a ele nos entregávamos.

Jorge Luis Borges, *O imortal*

Após as errâncias da viagem, “[o] caminho de volta. Eu no caminho de volta. A casa.” (HILST, 2018a, p. 79). Entre paredes e rostos conhecidos, narrar para se familiarizar com o que foi experimentado, erigir um sentido. Mas que casa é essa para a qual se retorna?

Na ficção de Hilda Hilst, a imagem da casa é bastante produtiva. No conto “O projeto”, (*PDG*), o protagonista, Hiram, expressa seu desejo de construir uma casa no deserto usando materiais para refletir o “grande sol de dentro” (HILST, 2018a, p. 295). Essa construção se relaciona mais à paisagem psíquica do que à residência em sentido literal: “Dentro de mim, sagrado descontentamento” (HILST, 2018a, p. 293; p. 296). Encontramos outro exemplo em “Floema” (*FF*), em que Koyo relaciona casa ao gesto de se isolar e perguntar: “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, aguentará, Haydum?” (HILST, 2018a, pp. 154-155). Na segunda “Agda” (*K*), mais uma vez a casa-corpo favorece o pensamento: “casa que não foi feita para morar mas para ser pensada, casa-caminho-morada existindo no de dentro de mim.” (HILST, 2018a, p. 232). Desejando experimentar a vida intimamente, os três protagonistas citados, como tantos outros personagens hilstianos, veem-se acudados por familiares e/ou vizinhos – a oposição já mencionada no verbete “Social” do primeiro capítulo. Os filhos tacham o projeto arquitetônico de Hiram de fantasioso; Koyo acaba emparedado pela paliçada que o separa dos demais; e Agda tem seu corpo rasgado pelos amantes, enquanto sua moradia é incendiada pelos aldeões.

Em suma, muitas das casas na ficção hilstiana se caracterizam como lugares para o recolhimento e a reflexão, o que, em tempos utilitaristas, escandaliza a massa. Poderíamos lembrar ainda Jozu dentro do poço seco (*PDG*), Hillé debaixo da escada (*OSD*), Amós sob o caramanchão de chuchus (*MOC*) e Stamatius num “oscilante de barro e palha, [que] é mais do que tapera mas não é casa também” (HILST, 2018b, p. 284) (*CS*). Esses são recuos mais radicais, pois a indigência se instala mesmo dentro da casa, corrompendo certa ideia de interioridade ou consciência íntegra, dissolvendo qualquer ilusão de solidez e proteção. Os supostos abrigos, pelo contrário, explicitam a instabilidade da vida, como bem sugere o termo “oscilante”, que designa a moradia de Stamatius.

Já nos textos de Pessanha, a casa assume uma dupla concepção: a do buraco branco e a do buraco negro. Pela referência a “buraco”, já se pode notar que ambas as casas são descritas pela perspectiva da negatividade. Não importa em qual dos lados se esteja, sempre haverá precariedade. O que muda é apenas a relação com essa: o autoengano da segurança ou o desvelamento do fora. Principalmente na tetralogia *Testemunho transiente*, a morada do buraco branco, esse lugar da identidade totalmente aderida aos sentidos do mundo, é rechaçada. Como expusemos no capítulo 2, os protagonistas pessanianos são aqueles que, imersos no estranhamento, não se sentem em casa nem no seio familiar e, do lado de fora, observam as luzes das moradas alheias, ora com inveja, ora com soberba. Há aí certa semelhança com a posição heideggeriana, sintetizada pelo escritor paulistano no ensaio “Para humanizar Heidegger: três variações”:

Minha casa é a casa da extimidade, uma casa para os íntimos do estranho. Uma casa erguida na distância, pois o excessivo adentramento, o apoio no ente, rouba o lugar da visão real! Uma casa longe da casa dos homens, para os recuados que têm por missão dizer e guardar o que os adentrados não enxergam. A casa heideggeriana é uma casa rara, uma casa fronteira para moradores com identidade negativa. (PESSANHA, 2018, p. 99)

Gombro e JP, bem como o Kafka e o Fernando Pessoa pessanianos, por viverem no estranhamento, estariam aptos a habitar nessa casa. Mas em que consiste esse habitar? Na conferência “Construir, habitar, pensar”, de 1951, Heidegger recupera o caráter originário desses três verbos, ressaltando que o atual “construir” (*bauen*) já foi sinônimo de “habitar” no alemão antigo (*buan*) e que essa forma arcaica deixa marcas também no registro moderno em algumas conjugações do verbo “ser” (*bin, bist, bis*). Assim, entende-se que “o homem é à medida que *habita*” (HEIDEGGER, 2012a, p. 127, grifos no original). Outro sentido que se desdobra de “habitar” (*wohnen*, em alemão moderno) pode ser observado no termo gótico “*wuan*”, que significa “ser e permanecer em paz”. Disso, o filósofo destaca a ideia de resguardo: “Resguardar é, em sentido próprio, algo *positivo* e acontece quando deixamos alguma coisa entregue de antemão ao seu vigor de essência, quando devolvemos, de maneira própria, alguma coisa ao abrigo de sua essência, seguindo a correspondência com a palavra libertar (*freien*)” (p. 129, grifo no original). Acompanhamos a linha de raciocínio heideggeriana para entender de onde vem sua percepção essencial do habitar, entendido como “um *demorar-se* junto às coisas” (p. 131, grifo nosso). Essa investigação etimológica resgata sentidos esquecidos de “construir”, tais como “deixar habitar” e “deixar ser”.

Já comentamos no capítulo passado a crítica heideggeriana à modernidade: nessa era, constrói-se de modo instrumental e impositivo, sem permitir o habitar essencial. Como resultado, o homem moderno sofre com o desenraizamento, isto é, com a sensação de não pertencimento a lugar algum, já que os lugares não criam espaços – essa demora junto às coisas. Para tornar isso mais palpável, poderíamos pensar no caso de um cobrador de ônibus que faz todos os dias a mesma rota, mas que, quando questionado sobre alguma parada específica, responde nunca a ter visto. Esse trabalhador não tem a preocupação, nem o estímulo, nem o tempo, nem a energia para se demorar nos lugares que atravessa sem perceber, como se não existissem. Sua função/utilidade é bem delimitada: cobrar a passagem e liberar a catraca. Apesar de considerar o desenraizamento um problema na modernidade, Heidegger defendia que essa situação, por ser angustiante, poderia se tornar um apelo para relembrar o habitar no sentido essencial. Desse modo, ele conclui sua conferência afirmando que os limites do habitar, aquilo que o organiza, são os gestos de pensar sobre o desenraizamento e construir – essa última ação entendida não como imposição de formas, mas como um deixar ser. Deixar, inclusive, a angústia ser.

Ao revisar essas lucubrações heideggerianas, observamos como a prosa de Hilst constrói-se tão impregnada delas tanto quanto a de Pessanha, embora este as cite mais explicitamente do que aquela. Não só a obra de Heidegger é uma influência importante para ambos, mas também a filosofia em geral e a ontologia em particular. A equiparação de “ser” e “pensar” tem longa tradição na filosofia ocidental, sendo localizável desde os pré-socráticos, como se observa no fragmento de Parmênides: “... pois o mesmo é pensar e ser” (ANAXIMANDRO; PARMÊNIDES; HERÁCLITO, 2017, p. 57). Essa relação foi reelaborada por Platão e Aristóteles tornando o ser-pensar uma espécie de divindade para os filósofos: “existe algo no homem que corresponde exatamente ao divino, porque o capacita para viver, por assim dizer, na vizinhança do divino. (...) Usando o *nous* [pensamento], e retirando-se espiritualmente de todas as coisas perecíveis, o homem assimila-se ao divino.” (ARENDDT, 2000, p. 104). Hannah Arendt contextualiza que, na Grécia Antiga, ocorreu, primeiro, a substituição dos deuses olímpicos pelo Cosmo (Heráclito) e pelo Ser (Parmênides); na sequência, a filosofia metafísica se sobrepõe à religião – ou se alia, no caso do cristianismo – como promotora da relação com o Ser, ou o Uno (universal), acessível ao homem por meio do pensamento.

O livro de Hannah Arendt que acabamos de citar, *A vida do espírito* (1977), foi um dos que nos saltou à vista na pesquisa exploratória na biblioteca de Hilda Hilst, pois continha muitas marcas de leitura. Circulado com bastante destaque, chamou nossa atenção este trecho:

O pensamento acompanha a vida e é ele mesmo a quintessência desmaterializada do estar vivo. E uma vez que a vida é um processo, sua quintessência só pode residir no processo real do pensamento, e não em quaisquer resultados sólidos ou pensamentos específicos. Uma vida sem pensamento é totalmente possível, mas ela fracassa em fazer desabrochar a sua própria essência – ela não é apenas sem sentido; ela não é totalmente viva. Homens que não pensam são como sonâmbulos. (ARENDR, 2000, p. 143)

Apesar de esse excerto fazer uma apologia do pensamento, na sequência, Arendt destaca como este “traz bem poucos benefícios à sociedade” (ARENDR, 2000, p. 144). Na verdade, continua a filósofa, o pensamento é sempre perigoso para o senso comum, pois dissolve credos e sequer possui uma aplicação prática: o que se pensa só tem valor no ato de pensar. Se pensar constrói um habitar, como já se disse acima, esse habitar é uma intensidade sem duração – a própria ideia da precariedade esboçada nos textos de Hilst e Pessanha. Ao contrário da vida política, direcionada para a ação comunitária, Arendt lembra que a vida filosófica era igualada por Aristóteles à condição do estrangeiro (“ξενικός βίος”, *xenikós bios*), à de alguém sem lar. Quando este foi condenado por impiedade, como Sócrates também havia sido, preferiu o exílio à morte, pois estava ciente de que a casa do filósofo já é sempre “lugar nenhum” (ARENDR, 2000, p. 151).

Em resumo, esse modo de vida filosófico, anterior à transformação da filosofia em disciplina acadêmica e, conseqüentemente, em profissão, implicava não ter um lar. Abandonar a singularidade para viver o absoluto era seu propósito, mas, como sabemos, a metafísica chegou à modernidade em descrédito e, apesar dos esforços de Kant para restaurá-la, a aspiração à universalidade cada vez mais soava como um despropósito para o indivíduo moderno. Conforme este se voltava para questões específicas e práticas, crescia o prestígio da ciência e da técnica. No século XX, Heidegger procurou resgatar a questão do Ser, que fora ostracizada junto com a metafísica, mas decidiu abordar aquela desvinculada desta. Em *Ser e tempo* (1927), procurou abordar o ser-no-mundo (*In-der-Welt-Sein*), contudo, paradoxalmente, nas obras maduras, o filósofo se afastaria cada vez mais do mundo, dizendo “não” aos diversos modos de estar-junto que observava na modernidade. Nesse aspecto, também encontramos alguma semelhança com os personagens hilstianos e com os pessanianos: um desejo intenso de *apenas ser* que acaba recusando os modos de vida predominantes.

Mesmo marcando sua diferença com relação a Aristóteles e à tradição metafísica, Heidegger, de certo modo, reafirma a condição de estrangeiro do filósofo. Uma imagem emblemática de morada em sua filosofia aparece na carta *Sobre o humanismo*: “A linguagem é a casa do Ser” (HEIDEGGER, 1995, p. 24). Contudo, o próprio filósofo é um desabrigado, um

pastor que dorme ao relento, como o guardador de rebanhos pessoano: “Pensar incomoda como andar à chuva/ Quando o vento cresce e parece que chove mais.” (PESSOA, 2005, p. 16). A linguagem que Heidegger enaltece é originária, um advento, de modo que a cultura, bem como qualquer tipo de estabilização do dizer, é descartada de seu leque de interesses. Conforme explica Pessanha,

[s]e os metafísicos, antigos ou modernos, ficam detidos na onipresença do ente, seja para saudá-lo conceitualmente, seja para protetizá-lo ou melhorá-lo tecnicamente, o pós-metafísico reivindica o retorno à casa. *Retornar para casa e curar-se da errância metafísica significa tanto ultrapassar a posição subjetiva como entrar em uma relação modificada com a linguagem.* Aquele que já não experimenta apenas o delineamento do ente, mas habita o clarão da eventualização do ser, já não é um titular ou um proprietário de suas palavras. *É a linguagem do ser que fala através dele,* como se este último dispusesse de um aliado estranho cuja essência é exatamente ser canal aberto e desentupido para o ressoar dizente da oferta incessante do “dá-se”. (PESSANHA, 2018, p. 106, grifos nossos)

Nesse texto, Pessanha apresenta o pensamento de Heidegger a contrapelo, praticamente fazendo uma paródia dele, mas, apesar da tentativa de distanciamento, observamos que a busca dessa “relação modificada com a linguagem” persiste na produção mais recente do paulistano como também é uma constante na de Hilst. Que linguagem é essa na qual o Ser faz sua casa? Não pretendemos aqui explicar os termos heideggerianos – “o que é o Ser?” seria a principal pergunta a se fazer e justo a que teríamos maior dificuldade para responder –, mas, motivados por sua formulação misteriosa, quase mística, procuraremos descrever neste capítulo a relação essencial da obra em prosa de Hilst e Pessanha com a linguagem, destacando pontos de convergência e divergência entre eles. Procuraremos fazer isso sem perder de vista os textos do nosso *corpus* de pesquisa, comentando questões como a dessubjetivação, a intertextualidade e os gêneros literários.

3.1 MIL FACES SEM HERÓI: DESSUBJETIVAÇÃO

(...) às vezes
a cabeça não sabe que os pulmões arrastam
as labaredas do mundo como um grande buraco
de vozes: um rumor
de crepitações: uma força: uma rapidez
entre as formas – espelhos luzindo
atrás dos rostos (...)

Herberto Helder, *Photomaton & vox*

O título desta seção remete ao livro de Joseph Campbell, *O herói de mil faces* (1949), que aborda diversos mitos como versões de um mesmo arquétipo, o da jornada do herói. Embora haja indicações de que Hilda Hilst conhecesse esse estudo, já que consta na sua biblioteca um exemplar dele em espanhol com marcas de leitura, nós o evocamos aqui principalmente pela via da diferença. Nossa linha argumentativa subtrai o herói da fórmula (a essência), restando apenas a diversidade das máscaras (os fenômenos). Estamos lidando com um *corpus* literário pós-metafísico – ainda que Hilst enfatizasse seu fascínio pela metafísica –, em que as múltiplas perspectivas não se acomodam numa unidade, seja por excesso, seja por escassez de elementos.

No excerto citado no fim da última seção, Pessanha descreve a superação heideggeriana da metafísica em dois termos: “ultrapassar a posição subjetiva” e “entrar em uma relação modificada com a linguagem”. Conforme já explicitado, caracterizar essa relação modificada com a linguagem na ficção de Hilst e na de Pessanha é o objetivo principal deste capítulo, mas, para isso, é preciso passar antes pelo primeiro termo. Começamos, então, perguntando: o que se entende por “posição subjetiva”? Para, na sequência, ainda questionar: para que ultrapassá-la? E, por fim: o que isso implica?

Como a bibliografia sobre o tema é bastante volumosa, em prol da síntese, acompanharemos mais de perto o panorama crítico que Luiz Costa Lima faz em *Mimesis: desafio ao pensamento* (2000), relacionando o conceito moderno de “sujeito” com o problema da representatividade na arte. Selecionamos esse estudo por reconhecermos que ele elenca autores fundamentais para a consolidação e a crise do sujeito moderno: Descartes, Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Freud e Foucault. É sabido que, pelo menos desde a década de 1980, Costa Lima vem investigando a questão da mimesis, mas é a partir desse trabalho que ele destaca a necessidade de vincular essa discussão ao sujeito. Isso não só reformulou suas teses anteriores, como abriu seu discurso para um elemento que se tornara tabu após a disseminação de teorias estruturalistas e pós-estruturalistas na academia. O sujeito, muitas vezes igualado ao autor, ou seja, à autoridade, havia sido morto e enterrado por parte expressiva dos filósofos e dos cientistas sociais contemporâneos, então para que exumá-lo?

O teórico maranhense, com mestria, especifica que sujeito era esse tão repudiado ao longo do século XX (o tipo solar) e como sua negação não fez desaparecer certa posição subjetiva, às vezes tão imperial quanto aquela que se tentava superar. Esse modelo solar pode ser sintetizado pela fórmula foucaultiana “a consciência de si em sua identidade” (FOUCAULT, 2009, p. 221). Assim, identidade (*sum*) e consciência (*cogito*) comporiam um núcleo coeso irradiador do conhecimento (*ego*), por meio do qual o homem teria acesso à verdade. Esse tipo

de sujeito, por se calcar na concepção de que o intelecto trabalha dissociado do corpo, teria a capacidade de atuar racionalmente e, se bem instruído, de contribuir para o progresso da humanidade, daí a importância da educação na expansão do projeto humanista. Segundo essa concepção, a obra do sujeito solar seria, em consequência, consciente e intencional, o que reforça a imagem de autor impositivo.

Um dos principais responsáveis por firmar o sujeito que acabamos de descrever, como bem se sabe, foi René Descartes. Seu modelo epistemológico era humanista, pois reforçava a autonomia do indivíduo, que, dotado dos “seus próprios meios de alcance do saber” (LIMA, 2000, p. 83), poderia se certificar da verdade independente da tradição e das autoridades. Nessa perspectiva, o sentido para a vida seria atribuído por pesquisas racionais, que, diferentes das experiências sensíveis, gerariam representações confiáveis sobre o infinito, superando, assim, as limitações físicas humanas. Costa Lima destaca que uma fratura no sujeito já se insinuava desde a proposição cartesiana, pois o desencontro entre o que pensa (ente finito) e a representação produzida (ente infinito) torna problemática a equiparação entre ser e pensar.

Seguindo seu panorama, Costa Lima descreve como tal fratura se evidencia com Immanuel Kant. Para este, o sujeito é uma expressão lógica, “apenas condição formal, não reveladora de uma substância” (LIMA, 2000, p. 104). Em outras palavras, “é parte da engrenagem do entendimento, (...) menos o que age do que aquele que tem seus passos explicados” (p. 111). Portanto, já não é agente soberano, tampouco tem acesso à coisa em si, somente a fenômenos, sendo limitado a uma estrutura que agrega as representações. A principal contribuição de Kant para a experiência estética, segundo Costa Lima, foi expandir a concepção de representação. Em vez de adequação do real a um modelo que pretendesse dominá-lo, isto é, um mapeamento da realidade com o fim de atuar sobre ela, a representação passava a ser entendida como uma “resposta subjetiva” (p. 98), o que enfatiza seu efeito provisório no lugar de um suposto espelhamento objetivo.

Arthur Schopenhauer, na sequência, mudou radicalmente a direção da discussão sobre o sujeito, atenuando o papel do entendimento aí. O conceito-chave schopenhaueriano é o de “Vontade” – não aquela atribuída a um indivíduo específico, mas a que controla todos os seres. O corpo, portanto, passa a ser considerado um fator relevante nesse sistema filosófico, e o sujeito passa longe de coincidir com uma fonte intencional de representações (SCHOPENHAUER, 2005, p. 157). A arte, mais do que expressar uma verdade racionalmente atestada, proporciona um momento de suspensão da ação da Vontade e, portanto, da individualidade. Distanciando-se da concepção iluminista kantiana e aproximando-se da romântica, a arte aqui não informa nem instrui, mas é uma experiência pela qual alguém pode

se tornar um “atemporal puro sujeito do conhecimento destituído de Vontade e sofrimento” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 246) – note-se que Kant por muito tempo se manterá como o referencial, mesmo para aqueles que replicam discordando dele. Essa libertação promovida pela arte se dá em momentos brevíssimos; na maior parte de sua existência, o indivíduo continua à mercê da Vontade e de representações que ele não controla.

Leitor de Schopenhauer, Friedrich Nietzsche avança em sua crítica ao sujeito solar ao incluir a questão da linguagem. Da mesma forma que essa era utilizada para criar “ficções enobrecedoras” (LIMA, 2000, p. 135) sobre o homem, tais como a supremacia da razão sobre o instinto, a linguagem também se tornaria estratégica para expor o estatuto ficcional desses valores disfarçados de verdades. Costa Lima salienta que o filósofo da suspeita não chegou a negar o sujeito ou a subjetividade, apenas desmontou, por meio do método genealógico, aquela versão “espiritualista, intelectual e antimaterial do sujeito” (p. 137) apresentada pela filosofia metafísica como a totalidade, em vez da perspectiva que é.

Adentrando o século XX, então, com Freud, não só se escancara a fratura do sujeito como se estabelece um novo modelo epistemológico. A recém-nascida psicanálise considera que, junto ao consciente, aliás, a menor parte de nossa atividade psíquica, atuam o inconsciente e o pré-consciente. Assim emerge um modelo de sujeito que definitivamente não é uno nem tem controle sobre a realidade e suas representações. Com efeito, ele mal conhece a si mesmo.

O interessante desse panorama apresentado por Costa Lima é que ele identifica a fratura no sujeito já em Descartes e sistematiza como os modelos teóricos seguintes explicitaram um aspecto que estava ali latente, como uma minúscula rachadura que fosse avançando até comprometer todo o edifício – o despedaçamento daquele “palácio de cristal” mencionado por Dostoiévski em *Memórias do subsolo*. Assim, quando comenta o texto foucaultiano “O pensamento do exterior” (1966), Costa Lima discorda que a negação do sujeito solar desemboque necessariamente no pensamento do fora. Primeiro, porque a proposta de remoção do sujeito só fortalece o sujeito-autor que faz tal denúncia, isto é, o próprio Foucault, o que implica, contraditoriamente, a restauração de uma autoridade¹⁴⁸. Segundo, se o modelo solar já apresentava fraturas que o minavam de dentro, algo importante vinha se manifestando nessas

¹⁴⁸ Foucault, provavelmente o filósofo que mais impulsionou a pesquisa sobre o sujeito moderno, amadurece e modifica a própria crítica ao longo de sua trajetória. Em 1980, ele concedeu uma entrevista ao jornal *Le monde* sem assinar – identificando-se apenas como “filósofo mascarado” –, gesto que indica quão ciente ele estava do peso de seu nome (FOUCAULT, 2000, pp. 299-306). A nosso ver, isso também denota certa nostalgia com relação à despersonalização do pensamento como ideal político, que teve seu auge nas décadas de 1960 e 1970. Já na década de 1980, essa perspectiva vinha se mostrando insuficiente para explicar o fenômeno das mídias de massa, que se alimentam do interesse da audiência pela vida das celebridades. Essa distância quase esquizofrênica entre os discursos acadêmicos e os sociais na contemporaneidade também é apontada de modo muito contundente por Costa Lima (2000).

rachaduras e precisa ser considerado, em vez de se descartar todo o sistema. “A arte não ‘cura’ a fratura, mas a expõe, certas vezes até seu limite. (...) Encerrar sua vocação no ato de irrealizar é, paradoxalmente, castrá-la. A arte irrealiza, sim, a unidade do sujeito. Mas a irrealiza para mostrar o sujeito como exposto às suas fraturas.” (LIMA, 2000, p. 161).

Ao eliminar o sujeito da literatura, tentando frear o mecanismo de produção de discursos – estes entendidos como expressão e reprodução da ideologia humanista, logo, como algo indesejável na contemporaneidade –, Foucault excluía junto a possibilidade de gerar representações. É justamente isso que Costa Lima tenta resgatar de modo crítico, propondo uma nova relação com a subjetividade. Embora critique o jovem Foucault, estabelece algum ponto de contato com a obra madura do filósofo francês ao propor um “pensamento de fronteira” (LIMA, 2000, p. 285). Isso se observa na ideia de sujeito fraturado, que já não é mais o sujeito solar em sua plenitude, tampouco a completa dessubjetivação que Foucault destaca n’ “O pensamento do exterior”.

Lembremos que Foucault, nessa conferência, tinha em vista a escrita de Blanchot, que, por sua vez, havia sido fortemente influenciada por Heidegger. Para o filósofo alemão, a relação do homem com a arte é impessoal, isto é, não expressa a interioridade de um sujeito, mas a palavra do próprio Ser. Isso se explicita no ensaio *A origem da obra de arte* (1950), que caracteriza a arte como “reprodução da essência geral das coisas” (HEIDEGGER, 2010, p. 89). O artista, nesse processo, é apenas um meio: “posta-se diante da obra como algo indiferente, quase como uma passagem que se auto-aniquila para a pro-dução da obra, no ato de criar” (p. 97; p. 99). Mais adiante, Heidegger diferencia a palavra bruta (a do cotidiano) da essencial (a da obra de arte), semelhante àquilo que Foucault também sublinhou na concepção blanchotiana de literatura. “Com certeza, também o poeta usa a palavra, mas não assim como os que habitualmente falam e escrevem, que precisam desgastar as palavras. Ele, pelo contrário, de tal maneira que somente assim a palavra se torne e permaneça verdadeiramente uma palavra.” (HEIDEGGER, 2010, p. 119).

Em resumo, para esses defensores da impessoalidade artística, o gesto de criação não é ativo como ocorre no paradigma do sujeito solar. Em vez disso, o artista testemunha, a partir de uma posição distanciada, um “desvelamento” (ἀλήθεια, *alétheia*) do “sendo” (*Seiende*). O lugar dessa manifestação é referido por Heidegger como a “clareira do ser”, e aquilo que se manifesta não é uma propriedade pertencente às coisas nem às proposições, e sim um acontecimento (HEIDEGGER, 2010, p. 137; p. 139). Já caracterizamos essa filosofia como mística, pois, de fato, apresenta similaridade com a revelação religiosa (ἐπιφάνεια, *epiphánia*).

Como bem enfatiza Costa Lima (2000, p. 248), tal dessubjetivação só ressalta o abismo patente na filosofia heideggeriana entre o poético e o mundo. O conceito de sujeito fraturado, por sua vez, apresenta a vantagem de reinsserir a história nessa relação. Para nós, que buscamos fazer uma genealogia, isso é fundamental. Além disso, diante de situações reais limítrofes – o Holocausto é o principal exemplo comentado pelo crítico –, a filosofia negativa mostra-se tão limitada em sua abordagem niilista quanto a universalidade positivista. Qualquer que seja o tipo de ficcionalização adotado, persiste o risco de se cair numa acomodação do trauma por meio da estetização, segundo aponta Costa Lima. Mesmo que se abdique de uma abordagem objetiva de história, apagando o sujeito-autoridade (aquele que afirma “eu sei, foi assim como digo”), certa posição subjetiva ainda emerge nesses relatos traumáticos.

Essa posição, porém, é descentrada e móvel, “não tem acesso à verdade substancial” (LIMA, 2000, p. 340). Como não lembrar os “muçulmanos” descritos por Primo Levi (1988), aqueles que mais enfraqueciam nos campos de concentração e, como potenciais candidatos para as câmaras de gás, mais se despersonalizavam? Mesmo que não fossem mais sujeitos no sentido solar, isto é, senhores da própria narrativa, representações emergem no gesto de escuta ou de leitura desses relatos. Isso indica um processo mais complexo do que o do sujeito que produz conscientemente as representações ou o das representações sem autor porém normativas a seu modo. “O sujeito fraturado é não só um sujeito que não unifica e comanda suas representações senão que é visto no exercício de sua dupla função: apresenta e recebe; produz e suplementa.” (LIMA, 2000, p. 284). Isso porque as representações não estão fixadas nem na autoria nem no texto, mas também são produzidas na recepção, em interação com outros sujeitos igualmente fraturados. Assim, outro grande mérito da teoria costa-limiana é considerar o papel da recepção na produção de sentidos.

Outro teórico contemporâneo que desloca o lugar do pensamento em relação ao sujeito, mas sob uma perspectiva mais simpática à impessoalidade, é Roberto Esposito. Para ele, se a máquina teológico-política distingue a pessoa como aquela detentora do pensamento e, com base nisso, instaura uma biopolítica que hierarquiza todos em relação a essa faculdade – de modo que crianças, doentes mentais e idosos, por exemplo, seriam classes subalternas –, o único modo de abalar essa estrutura de poder seria dissociar pessoa e pensamento. Esposito recupera uma linhagem de autores que fizeram isso, defendendo que o pensamento é exterior, isto é, “que a relação entre pensamento e indivíduo não seja essencial e permanente, mas potencial e contingente” (ESPOSITO, 2019, p. 19). Em outras palavras, já não se entende o pensamento como a substância do homem nem como um atributo dele, mas como algo que lhe ocorre eventualmente e que, por isso, não poderia mais fundamentar o dispositivo da pessoa.

O primeiro dos autores elencados remete ao século XII, bem antes da instauração do sujeito moderno: Averróis. Para este, o pensamento é uma competência acessível a qualquer um e, não pertencendo a ninguém, é de todos. “Nenhum indivíduo sobrevive ao que pensou, de maneira a possuí-lo definitivamente. Todo pensamento transmigra continuamente para outros indivíduos – mais do que sujeitos *de* pensamento, sujeitos *ao* pensamento, em certo sentido ‘pensados’ por ele” (ESPOSITO, 2019, p. 190, grifos no original). Como consequência, o filósofo mouro considera coletivas tanto a inteligência quanto a imortalidade humana – ambas se apresentam em relação à trajetória da espécie, não individualmente.

Outros defensores da impessoalidade evocados por Esposito são: Giordano Bruno, para quem não há formas substanciais, mas um movimento de continuidade entre os seres; Spinoza, segundo o qual não só corpo e mente são inseparáveis nos indivíduos, como também estes compõem uma unidade social; Schelling, que identifica o pensamento como um deslocamento, em que o sujeito se afasta de si mesmo; Nietzsche (de novo ele), que desnaturaliza o controle da moral sobre o pensamento e propõe a reconexão do homem com as forças vitais que o atravessam; Bergson, conforme o qual as imagens surgem de fora para dentro, sendo o sujeito o efeito disso; e, por fim, Deleuze, que caracteriza o pensamento não só fora do sujeito, mas “fora de si mesmo” (ESPOSITO, 2019, p. 253). Embora esse último seja tido por Esposito como o que melhor arquitetou um ataque à máquina teológico-política, é sabido que essa continua em pleno vigor. O filósofo italiano, então, conclui que

[a] única via, não para sair do horizonte da máquina, mas para invertê-lo em sentido afirmativo, é a definição de um plano de imanência não oposto à transcendência, mas que coincida com ela – e somente assim a salvo de seu efeito de divisão excludente. Se a imanência fosse entendida como o simples contrário da transcendência, não faria mais que duplicar sua lógica dual. Para desarmá-la, nada resta senão intensificar sua tensão plural, traduzindo a divisão em diferença – reportando o Um não ao Dois, mas aos muitos de que é constituído. Isso significaria colocar-se não fora da máquina, mas transgredir o confinamento que divide o dentro do fora, o interno do externo, o próprio do comum. Aquilo que deveria ser pensado jamais o foi completamente. Talvez porque seja o próprio impensável do qual nasce o pensamento. Talvez porque o pensamento tenha dificuldade em pensar-se. (ESPOSITO, 2019, p. 254)

Feito esse longo excuroso acompanhando a tese e a argumentação de Luiz Costa Lima e, mais brevemente, a de Roberto Esposito, voltemos às perguntas iniciais desta seção. Observamos que a posição subjetiva, no auge do humanismo, coincidia com o próprio pensamento na figura de uma consciência central e unificada. Esse sujeito solar há séculos vem sendo minado, seja por rachaduras dentro do próprio conceito, seja por críticas vindas de fora, mas nem por isso deixa de fundamentar a política do nosso tempo, conferindo mais poder a alguns sujeitos em detrimento de outros. O desejo de ultrapassar tal posição reflete o anseio por

uma nova organização social, mais igualitária, daí a negação do sujeito ter sido tão forte na filosofia francesa dos anos 1960 e 1970, contexto em que tanto se protestou contra as autoridades políticas e econômicas¹⁴⁹. Enquanto movimento de massa, isso pode implicar uma personalização do inimigo, levando a crer que sua eliminação resolveria o problema. Mas, enquanto questão filosófica, traz novas perspectivas, como a proposta por Esposito, no encalço de Deleuze, acerca da superação da dualidade transcendência-imanência por meio da proliferação da diferença. A subjetividade, então, acaba por retornar – se é que algum dia desapareceu de cena – como manifestação dessa pluralidade, mas deixa de ser essencial para se tornar performática.

E o que isso diz respeito à posição do sujeito na produção literária de Hilda Hilst e na de Juliano Garcia Pessanha? Há em comum com a linhagem apresentada pelo filósofo italiano uma despersonalização de pensamentos, falas e atos, resultando em personagens pouco consistentes. Já com o panorama crítico de Costa Lima, o constante retorno de uma posição subjetiva nesse gesto de tentar apagá-la, afinal, tal negação delata uma autoria – um sujeito não onipotente, mas capaz de produzir representações e de ser produzido por elas. Contudo, não pretendemos apenas “aplicar” os conceitos de impessoalidade ou de sujeito fraturado às vozes que pululam nesses textos ficcionais. Isso seria excessivamente simplista, como se os rótulos capturassem os fenômenos.

Mais do que isso, é interessante observar como a crítica ao sujeito se desenvolveu paralelamente na filosofia, nas ciências humanas e na literatura moderna e contemporânea, tornando cada vez menos nítidas as fronteiras entre esses campos. Ao nos debruçarmos sobre um cenário mais amplo, poderemos delinear a relação entre as obras literárias que estamos estudando e uma virada epistemológica de alcance interdisciplinar. Essa questão será melhor discutida no próximo capítulo. Por ora, seguimos sistematizando como isso se apresenta na linguagem do nosso *corpus* literário, a começar pela questão da subjetividade. Identificamos três tipos de disjunção do sujeito solar na obra de Hilst e na de Pessanha, que detalharemos nos próximos subtópicos: a outrificação do eu; a despersonalização do absoluto; e a repetição do mesmo.

¹⁴⁹ Para um entendimento desse período como transição para uma nova episteme, cf. CHAGAS, Pedro Dolabela. “1970”: arte e pensamento. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2018.

3.1.1 “Eu é um outro”: outrificação

Para entrarmos no espírito deste tópico, falaremos da prosa de Hilda Hilst descrevendo a de outro escritor. Não nos referimos a Arthur Rimbaud, que escreveu a fase do subtítulo acima, mas a outro Outro: Samuel Beckett. Assim que abrimos *Fluxo-floema*, lá está como epígrafe o seguinte trecho de *Molloy* (1951): “Havia em suma três, não, quatro Molloyes. O das minhas entranhas, a caricatura que eu fazia desse, o de Gaber e o que, em carne e osso, em algum lugar esperava por mim. (...) Havia outros evidentemente. Mas fiquemos por aqui, se não se importam, no nosso circulozinho de iniciados.” (HILST, 2018a, p. 15). A variedade de vieses e a impossibilidade de algo ou alguém coincidir consigo mesmo é considerado pelo discurso beckettiano como inerente a toda narrativa. Assim, o que o escritor irlandês e Hilst performatizam em sua literatura, o fracasso de uma escrita linear e isenta de qualquer sombra como a desejada pelo narrador de *Malone morre* (1951), nada mais é do que a radicalização de uma característica presente em qualquer texto. A crise da referencialidade se estende à linguagem como um todo, já que a coluna vertebral da sintaxe, o sujeito, está estremeçada.

Assim, Hilst constrói uma prosa marcada pelo constante questionamento do gesto de narrar, o que Nise Reguera chamou de “destrinçar da narrativa” (REGUERA, 2013, p. 87). A referência ao romance beckettiano extrapola a epígrafe de *FF*. Em *Molloy*, o encadeamento de períodos curtos dentro de parágrafos que se estendem por inúmeras páginas, bem como o emprego de vocabulário repetitivo e a frenética oscilação de assuntos permeada por minuciosas descrições de questões irrelevantes – cinco longas páginas para detalhar métodos de chupar pedras! – resultam num estilo radical, que atenta contra a própria ideia de estilo. Essa mesma descrição se aplicaria perfeitamente à ficção hilstiana.

Não se trata da espontaneidade de uma escrita automática, técnica introduzida pelos surrealistas, e sim de um trabalho crítico sobre a linguagem que enfatiza a limitação e a artificialidade do conhecimento humano, sem esquecer a imbecilidade de grande parte dos diálogos cotidianos. Como bem observa a tradutora Ana Helena Souza, nesta fase, Beckett já tentava se desvincular da influência de James Joyce e se aproximava mais do estilo de Gertrude Stein: “Há uma busca progressiva e deliberada do menos, do não-dito ou do dizer que é escamoteado pelas próprias palavras, da representação da pobreza e da precariedade, com o emprego de recursos literários cada vez mais rarefeitos, embora cada vez mais cuidadosamente trabalhados.” (SOUZA, 2006, p. 26). Esse processo é sintetizado pelo trocadilho em inglês *work in regress*, que arriscaríamos traduzir como “trabalho em desando”, em oposição ao usual *work in progress* (trabalho em andamento).

Quanto aos personagens, eles também regridem, no duplo sentido da palavra, mesmo sem saber para onde. O paradoxal é que não existe uma origem identificável para a qual se poderia dirigir, dado que a memória deles falha, então só lhes resta seguir a esmo e por meios bastante precários, pedalando numa bicicleta sem corrente nem freio, mancando e, por fim, rastejando. De repente, sem entender como aquilo teria sido possível, topam justo com o que estavam procurando, como quando Molloy se descobre de volta à casa da mãe, de cujo endereço sequer se recordava. Moran, por sua vez, cruza com um homem que poderia ser o que ele perseguia, mas não tem certeza e retorna para casa de mãos abanando, fisicamente debilitado e ainda incumbido de escrever um relatório sobre seu fracasso. Essas duas situações ilustram como o indivíduo arrogante, que alega saber e agir com método, não obtém resultados melhores do que o outro mais simplório. O deboche pelo fracasso, por fim, recai sobre todos, daí a crescente identificação do agente Moran com Molloy, o vagabundo “moralmente pernetá”¹⁵⁰ (BECKETT, 2007, p. 59). O esfacelamento que acomete tanto os personagens quanto o enredo, a ideia geral de fracasso, é um traço compartilhado pelos textos de Beckett e Hilst.

Com efeito, são muitos os pontos de proximidade¹⁵¹. Há em comum, por exemplo, o tipo de narração em primeira pessoa na forma de “um jorro” (DINIZ, 2013, p. 76). Não seria adequado chamá-lo de “fluxo de consciência”, pois dissolve a noção de sujeito unitário, logo, sequer haveria uma consciência. Em vez disso, como destacou Alcir Pecora na apresentação da edição de *FF* lançada pela Globo, “é surpreendentemente dialógico, ou mesmo teatral” (PECORA, 2003, p. 10). Tais performances¹⁵² relevam apenas fiapos de personalidades, uma multiplicidade de máscaras que, à semelhança do par deleuziano mencionado acima (imanência-transcendência), aponta para certa unidade na proliferação de diferenças: a do “jogo metaficcional” (CAVALCANTI, 2009, p. 4).

O trio Ruisis, Ruiska e Rukah ilustra bem essa matéria ficcional descentrada, simultaneamente multiforme e unitária. A princípio, parece que a fonte criadora é o escritor (Ruiska), mas ele próprio é frequentemente deslocado por sua sombra (o anão), bem como pelo editor, que controla a publicação de sua obra, e pelos “príncipes do mundo” (HILST, 2018a, p.

¹⁵⁰ Em francês, o termo fica ainda mais cômico por apresentar o sufixo “*iste*”, que forma substantivos relativos a profissionais, bem como a adeptos de certa ideologia ou teoria: “*morelement unijambiste*” (BECKETT, 1951, p. 52), expressão essa destacada no exemplar do romance que consta na biblioteca da Casa do Sol. É provável que o grifo tenha sido feito por Hilst, dado seu interesse pela produção beckettiana e o fato de haver uma marca semelhante (mesma caneta e estilo) no trecho que ela usaria de epígrafe em *Fluxo-floema*.

¹⁵¹ Seleccionei alguns exemplos que se destacaram em minha leitura, a título de ilustração, porém existem muitos trabalhos que se aprofundam nessa intertextualidade, como os de ARAÚJO (2009) e KEMPINSKA (2017).

¹⁵² Seguindo nesse mesmo campo semântico teatral proposto por Pecora, Juarez Guimarães Dias, em sua dissertação de mestrado, propõe a categoria de “narrador-ator” (DIAS, 2010, p. 52), devido ao caráter performático dos textos. Em vez de narrar acontecimentos situados no espaço-tempo, a ação coincide com a própria enunciação, daí seu caráter metanarrativo.

49), que determinam o rumo da história. Vejamos um exemplo de como o texto hilstiano tematiza explicitamente a morte do sujeito em prol da coletividade, questão que estava no auge naquele período de transição dos anos 1960 para os 1970: “[Diz o anão:] não fale tanto de si mesmo agora, porque o certo no nosso tempo é abolir o eu, entendes?” (HILST, 2018a, p. 32).

Assim, quando o suposto eixo de referência (eu) perde a validade em tantas circunstâncias, começamos a nos questionar se a expectativa de que haja um centro faz sentido nesse contexto. “Uma manhã vejo Rukah diante de um improvisado fogão de tijolos e dentro do caldeirão as minhas máscaras, quero dizer, apenas um nariz quase desfeito, metade de algumas testas estupendas, e ele: pai, olha como você mesmo derrete bonito.” (HILST, 2018a, p. 25). Tal qual o garoto, que contempla a destruição das máscaras de Ruiska, o leitor também precisa aceitar a natureza passageira das identidades para conseguir navegar pela prosa hilstiana. Caso busque um fio narrativo coeso, nada o impede disso, mas nem assim escapará à experiência de descentramento quando se frustrar com a desorganização do texto.

Não só em *FF*, mas em toda a prosa da autora, é recorrente que um personagem se desdobre em muitos ou que diversas vozes componham uma unidade – como um coro¹⁵³, mas quase nunca harmônico. Para citar apenas mais um exemplo bem explícito relacionado ao motivo das máscaras, lembremos o narrador de *Estar sendo. Ter sido*. Inicialmente identificado como Vittorio, um homem de meia idade e pai de um rapaz (Júnior), mais adiante, ele assina como “Vittorio com máscara de Luis Bruma, que foi Apolonio, pai de Hillé” (HILST, 2018b, p. 394). Como já comentamos esse excerto no verbete “Autobiográfico”, no capítulo 1, aqui apenas enfatizaremos que essa sequência omite justo a máscara que teria condições de conferir uma unidade ao conjunto: Hilda Hilst, essa sim filha de Apolonio e criadora de Hillé e de Vittorio. Mas, no jogo ficcional, até a ideia de autoria está sob tensão, conforme aponta a teoria literária produzida a partir de meados do século XX. Afinal, o escritor cria conscientemente? Ou recebe a linguagem ditada pelo Ser? Qual é o peso desse nome estampado na capa, mas geralmente ausente do corpo da narrativa?

Na prosa de Hilst, o personagem escritor é o que deseja escrever as verdades ocultas, daí sua obsessão com a metafísica, mas a escrita não depende da vontade dele. O que está a seu alcance é apenas o gesto de se retirar e ficar atento para receber vozes alheias, como o artista heideggeriano, mas sem a certeza de que essas palavras vão se materializar em livro e, muito

¹⁵³ A imagem da coralidade é apresentada por Flora Süssekind para descrever uma tendência da literatura contemporânea. Cf. SÜSSEKIND, Flora. Objetos textuais não identificados. *O Globo*, 2013. Disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>>. Acesso em: 12/11/2018.

menos, se este será lido, compreendido e/ou apreciado. Então, até o autor fracassa na missão de conferir uma representação coesa ao texto. Além disso, a edição e a recepção são processos que não podem ser ignorados, revelando a interferência de muitas subjetividades além daquela “criadora”, cada qual vibrando numa frequência e nenhuma delas plenamente autônoma. Daí a grande valia da teoria de Costa Lima para se interpretar o texto hilstiano.

Nos textos de Juliano Garcia Pessanha, também aparecem com frequência as máscaras, esses elementos que multiplicam e fragmentam as subjetividades ao excluir a possibilidade de se ver o rosto (uma suposta essência). Seus narradores, por desacreditarem a autobiografia, que fixa a identidade numa narrativa coerente, recorrem a gêneros textuais como o poema, a performance e a heterotanatografia para tratar da existência. As duas últimas são relatos feitos por *outros* que compartilham a *mesma* ferida. Comentamos no capítulo 2 os exemplos em que Kafka e Nietzsche narram JP, que os narra por sua vez, num ciclo infinito de saída de si próprio.

Esses textos são impessoais, num sentido, por tratarem de situações que barram a entrada desses personagens no mundo, de modo que eles nunca recebem uma biografia. Sem duração, essa fala remete sempre ao originário, ao acontecimento que irrompe. Também são impessoais, noutro sentido, por enunciarem o pronome na primeira pessoa do singular sem que isso remeta a uma pessoa específica, e sim a uma comunidade de excluídos. A voz do outro, mais do que ocultar a do “eu”, dá a este um corpo e um nome, em suma, a possibilidade de uma narrativa. Observemos uma continuidade desse fenômeno na obra de Pessanha que muitas vezes passa despercebida: embora apenas seus textos recentes enalteçam o “divíduo” em detrimento do solitário “pastor do ser” heideggeriano, mesmo o exílio de seus primeiros personagens já era acompanhado. Do lado de fora, esses invejavam ou desdenhavam o estar-junto dos homens bem adaptados, entretanto faziam isso na companhia dos autores da exterioridade. Então, mesmo aqueles seus primeiros discursos já não remetiam a um indivíduo isolado, mas a toda uma comunidade trans-histórica de marginais – semelhante à esboçada por Maria Gabriela Llansol n’*O livro das comunidades* (1977).

Não só essas vozes se fundem no texto como os próprios corpos se combinam num “corpo comunal” (MAGALHÃES, 2017). Daí a riqueza da performance: são textos em que um incorpora o outro e que convidam a ser reencenados, como tantas vezes Pessanha faz em leituras públicas, e como o próprio leitor concretiza ao se deixar rasgar por esses outros. Está ali o corpo do escritor diante do público, construindo a partir de sua frágil materialidade, a de um corpo doente, um canal para o dizer de tantos outros que o atravessam. Como no gesto de Primo Levi ao recuperar sua experiência no campo de concentração por meio da dos “muçulmanos”, esse testemunho não parte de um sujeito coeso, tampouco remete a tal, mas

reúne tantos outros entes quebrados como ele, possibilitando, assim, um “devir-outro-qualquer” (MAGALHÃES, 2017, p. 98).

Em sua dissertação de mestrado sobre *Instabilidade perpétua*, Yasmin Magalhães enfatiza o aspecto ético dos textos de Pessanha, que se realiza na leitura:

A escritura vai se desenhando, ela mesma, como um lugar da leitura e como um reduto hospitaleiro ou uma comunidade, na medida em que desperta o **pathos articulatório-associativo** desencadeador do *devir*. O ente ou aporte que se deixa traspassar ou que se deixa possuir por essas vozes e dá por si testemunho faz constituir uma voz única, como o princípio da univocidade do ser, faz constituir um **corpo comunal**, que retorna a um sentido de comunidade e à manutenção do *munus*, num jogo afetivo e de reciprocidade, ao mesmo passo que se dá como **corpo brisura**, um corpo articulado, vazado e esponjoso, que se totaliza como um aporte imanente à linguagem e recobre e eclipsa a sua *impropriedade substancial*, sua inessencialidade (seu fundo sem fundo). (MAGALHÃES, 2017, p. 98, grifos no original)

Como os “narradores-cavalo” ou “narradores-atores” de Hilst, também os pessanianos, sendo vazios de biografia e até mesmo de interioridade, servem de suporte para outros igualmente vazios se manifestarem. Essa autoexposição, porém, nunca chega a uma autobiografia, pois é o relato do próprio vazio; no máximo, chega a uma heterobiografia, como a que ele tenta esboçar em *Recusa do não-lugar*. Em resumo, esses personagens não apresentam a densidade observada na maioria dos protagonistas de biografias ou de romances realistas, recorrendo a outras vozes para ganhar um corpo. Mais uma vez, relembramos a imagem do coro, já que estamos tratando de uma composição de intensidades, vozes que se diferenciam umas das outras muito sutilmente, resultando num corpo uno sem apagar a diversidade interna.

3.1.2 “Olho cósmico”: despersonalização

O corpo que recebe vozes alheias é principalmente o do escritor. Este é capaz de, pela diversidade de manifestações, recompor no jogo ficcional a unidade por ele almejada. Na prosa hilstiana, o desejo de ser inteiro se apresenta como a busca por Deus e pelo fazer literário – ποιήσις (*poiésis*) no sentido de pro-dução enfatizado por Heidegger (2012a, p. 16), isto é, levar algo oculto à luz. Na pessanianiana, o sagrado se dissocia de qualquer divindade e se concentra apenas no segundo sentido, a espera pela irrupção da palavra essencial no poema. Em ambas, a literatura coincide com o absoluto e oferece uma perspectiva de transcendência para o sujeito esfacelado.

Descrita nesses termos, fica evidente a proximidade da posição desses sujeitos-escritores – referimo-nos aos personagens, nunca é demais esclarecer isso – com a dos primeiros

românticos. Márcio Suzuki, ao apresentar sua tradução dos fragmentos de Friedrich Schlegel, oferece a seguinte definição para a visão de mundo romântica: “O romantismo pode ser esquematicamente caracterizado como uma trajetória que toma por ponto de partida a forma primordial, se desenvolve por múltiplas formas particulares e busca novamente, pela combinação destas, a unidade da forma.” (SUZUKI, 1997, p. 17). Tal unidade está na obra por vir e não no escritor, que só conhece particularidades. Este, porém, precisa se dedicar à busca, o que implica um novo papel para o escritor:

A ambição literária, entre eles [os primeiros românticos], qualquer forma que ela assuma, procede sempre da ambição de uma função social inédita do escritor – desse escritor que, para eles, é ainda um personagem por vir, e de maneira mais concreta quanto à profissão, como se pode ler no fragmento 20 do *Athenaeum* – e, por consequência, do objetivo de uma sociedade diversa.¹⁵⁴

O fragmento do *Athenaeum* mencionado é aquele em que Friedrich Schlegel descreve um cenário francês favorável à profissionalização do escritor, o que, na opinião dele, influenciava na qualidade das obras produzidas, sugerindo haver em curso na Alemanha alguma melhoria nesse sentido. Muito se descreveu o artista no romantismo como o gênio, mas, se nos ativermos à ideia de obra absoluta, há de se atenuar o papel individual do autor, entendendo-se a literatura como um arranjo mais coletivo e impessoal. Isso porque envolve condições mais gerais de produção do que a de uma sensibilidade privilegiada: ter acesso à alfabetização e à leitura, dispor de tempo e tranquilidade para escrever, haver alguém que edite o livro e um público que o compre etc. Esse novo papel social do escritor o distinguia da massa, que dedica a maior parte de sua vida a conquistar as condições materiais de sobrevivência ou, na versão burguesa, a acumular capital e a gozar os prazeres do consumo. Independente de esse escritor romântico ter mais ou menos empatia pelos membros da massa, ele se afirma como um contraponto a essa, pois está totalmente à disposição para ser visitado pelo pensamento.

Tanto os personagens artistas de Hilst quanto os de Pessanha tendem a rebaixar a maioria acomodada que não se abre ao pensamento nem reconhece o valor de quem o faz. A primeira refere essa massa como “abastados” e “atoleimados”; o segundo, como “homem-coberto” e “homem-mundo”, entre vários outros epítetos. Ambos conferem ao escritor “sério” (para distinguir daquele comercial) um estatuto nobre, porém socialmente estigmatizado. O

¹⁵⁴ Tradução nossa para este excerto em francês: “*L’ambition littéraire, chez eux, quelque forme qu’elle prenne, procède toujours de l’ambition d’une fonction sociale inédite de l’écrivain - de cet écrivain qui pour eux est encore un personnage à venir, et de la manière la plus concrète, quant au métier, comme on peut le lire au fragment 20 de l’Athenaeum - et par conséquent de la visée d’une société autre.*” (LACOUE-LABARTHE & NANCY, 1978, p. 14).

interessante é que, tendo os dois escrito na contemporaneidade e não nos séculos XVIII e XIX, a figura do gênio romântico é retratada por eles já com distanciamento e ironia¹⁵⁵, de modo que esse artista isolado por sua autenticidade também parece um tanto ridículo. Basta lembrar figuras como o pai de Lori Lamby¹⁵⁶ (*CRL*) e o narrador pessariano da micro-história “Mulher na rua” (*SN*). Eles se sentem superiores a outrem por serem dotados de um suposto olhar privilegiado, mas, na prática, não demonstram tal excelência, dado que exprimem antes um desejo pela obra do que uma obra propriamente.

Esses personagens são tão autênticos quanto se creem? Mais uma vez, evocamos a imagem do gênio romântico, que, para Schopenhauer, seria justamente aquele capaz de se esquecer de si próprio para observar o mundo sem a mediação dos interesses pessoais, ou seja, liberto da Vontade. Mais do que atributo pessoal, a genialidade seria um estado que toma raros indivíduos de modo mais duradouro, expandindo sua visão para além do filtro da subjetividade e tornando-a um “espelho límpido da essência do mundo” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 62), um “claro olho cósmico” (p. 66). Há aí um movimento de despersonalização, ainda que isso, paradoxalmente, tenha sido usado para endossar o *status* de um grupo restrito de indivíduos na história da literatura. Como se sabe, o resultado disso foi a neutralização do cânone literário, escondendo suas tantas relações de poder, questão hoje já bastante discutida. Schopenhauer assinala que a excentricidade, essa percepção de uma subjetividade exacerbada, é antes um efeito do que uma condição da genialidade. No entanto, o que observamos no emprego corrente do termo “gênio” é uma mistificação da figura do artista, o que tende a ressaltar a identidade no lugar da dessubjetivação.

O gênio, ao receber a Musa, tendo se aberto para o transcendente, experimentaria o olhar divino e assim teria acesso às ideias subjacentes aos fenômenos. É o que os personagens hilstianos e pessarianos desejam, mas não necessariamente o que obtêm. Logo esbarram na linguagem (como expressar alguma profundidade com essa língua limitada e gasta?) e na comunicação com o outro (quem vai escutá-los e responder-lhes?). Isso nos leva a julgar que sua condição não seja tão privilegiada quanto proclamam, mas uma caricatura do modelo romântico, dado que esse tipo de abertura para a pura objetividade, no mundo de hoje, soa tão

¹⁵⁵ Em *CS*, Karl atribui o adjetivo “gênio” a diversos escritores modernos, ressaltando antes a devassidão e/ou a perversidade do que as qualidades desses. Um exemplo: “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.” (HILST, 2018b, p. 259).

¹⁵⁶ Este é o personagem hilstiano que mais vezes aparece descrito como gênio, tanto pelos amigos quanto pela companheira. Nas palavras de Lori Lamby: “Eu quero falar um pouco do papi. Ele também é um escritor, coitado. Ele é muito inteligente, os amigos dele que vêm aqui e conversam muito e eu sempre fico lá em cima perto da escada encolhida escutando dizem que ele é um gênio. Eu não sei direito o que é um gênio.” (HILST, 2018b, p. 107).

absurda quanto a santidade ou qualquer modo de vida que se devote ao absoluto. Por um lado, esses personagens anseiam pelo absoluto romântico, por outro, não ignoram que o fracasso desse ideal, sobretudo na contemporaneidade, em que a lógica monetária e utilitarista está plenamente instalada, é inevitável.

Daí a constante presença do humor autoirônico nesses textos. Em “O unicórnio” (*FF*), a narradora descreve o desvirtuamento da sociedade que projetara visando à elevação espiritual. Em “Tadeu (da razão)” (*TNTMT*), o poeta torna-se um industrial e, embora ele assim o deseje, não sabemos se conseguirá abrir mão de sua vida luxuosa para reaver a poesia. Em “Para humanizar Heidegger” (*RNL*), sugere-se que o filósofo alemão suportava a angústia graças às aventuras sexuais. Em “Nascer para dentro no mundo de hoje” (*RNL*), o narrador escapa do canto da sereia para se ver soterrado por uma pilha de contas para pagar. A patética luta desses personagens geniais seria mais sublime do que a do homem comum, dado que, no fim, é o modo de vida deste que sempre triunfa?

Apesar de levarem a resultados semelhantes, a diferença entre as duas alternativas está no gesto da escrita, na busca da obra, ainda que fracassada, de modo que sobrevive em Hilst e Pessanha uma dose do romantismo atualizado por Heidegger e Blanchot. O chamado à literatura coloca seus personagens artistas em contato com algo que transcende a individualidade de cada um. Esvaziam-se de si para abrir espaço para um preenchimento misterioso – semelhante ao recebimento da graça descrito por Simone Weil (2004). A prosa de ambos provoca uma sensação de rodeio constante em torno das mesmas questões, como se os textos de cada um integrassem uma única obra, e esses, de fato, resultaram em coletâneas bem coesas quando assim foram editadas pela Companhia das Letras e pela Cosac Naify. Pouco importa a variedade das histórias a serem contadas, já vimos que os personagens e os enredos nem são muito sólidos, tanto que é difícil responder à simples pergunta “sobre o que é este livro?”. Poderíamos generalizar que são ensaios tangendo esta mesma ideia: como ultrapassar os limites da realidade moderna?

Ora, qualquer narrativa, por mais simplória que seja, relata a superação de obstáculos. Sem esse movimento, seriam apenas descrições de cenas rotineiras, o que não despertaria muito interesse, já que o homem é essencialmente inquieto¹⁵⁷. O que o *corpus* analisado por nós traz de novo, então? A diferença destes textos para a maioria das narrativas é que os personagens sabem que os obstáculos são intransponíveis, estão cientes de que a limitação faz parte da condição humana, mas, mesmo assim, buscam superar sua limitação inerente por meio de

¹⁵⁷ A seção dos *Pensamentos* pascalinos dedicada ao divertimento sintetiza sagazmente esse traço humano. Cf. PASCAL, 2005, pp. 49-57.

recursos igualmente limitados – as palavras. É por isso que, ao contrário das narrativas tradicionais, sequer sonham com um triunfo possível (o das normas sociais), mas repetidamente fracassam tentando o impossível (unificar transcendente e imanente). Essa batalha sisífica só pode se desenvolver como um desando e uma desterritorialização. O fragmento “Transbordamento” (*IP*) ilustra bem isso:

Certa vez uma mulher tocou a campainha do meu prédio. Eu desci até a rua, mas eu não lhe dei a mão (como ela queria). Eu disse: eu não moro neste prédio, eu não pertenço à minha cidade e eu jamais coube dentro deste mundo. Existe mesmo o anseio de conhecer o meu país? Se o conhecer, verá, então, um imenso terreno baldio. Num canto ainda há um pequeno animal chamado ferida do amor. Quando esse animal desaparecer, então eu serei teu espelho e já não haverá em mim nada além do buraco que te acolhe. (PESSANHA, 2015, p. 276)

Na prosa hilstiana, o personagem mais emblemático desse desnudamento da identidade é o protagonista do conto “O oco” (*K*), que não tem nome nem biografia. Na maior parte do conto, ele jaz numa praia observando o movimento alheio. Apenas mais próximo ao desfecho, aparece enclausurado numa instituição onde leva choques – se está numa prisão ou num hospital psiquiátrico, não fica claro. Ele nada faz senão rememorar fragmentos de histórias que nem sabe se correspondem ao real, misturadas a imagens mitológicas. Sem origem nem destino, num presente perpétuo, reivindica justamente o direito de nomear as coisas, mas falha. O que haveria, então, para ser narrado quando, para remeter à epígrafe de Albert Camus, “tudo resvalava” por ele?

A narrativa de “O oco” é “labirinto”, “teia” e “caracol”, em suma, um catálogo dos vazios que se espriam pela matéria. Não se pode dizer que esse homem seja algo, ele apenas vagueia em busca de si. Irremediavelmente oco, contempla o desmoronamento das estruturas frágeis que ainda consegue identificar:

Eu sou aquele que é, o Homem disse. Eu sou aquele que não é, eu digo. O nu. Sem nada. O todo partido, partindo a palavra. O que vê o mar, o céu mas não vê nada. O cego. O que se faz presente pela ausência. O acrobata sobre os fios do tempo. Segura-se aqui ali nas texturas da seda, esgarça o que segura, despenca. O corpo da linguagem. O meu corpo. As coisas petrificadas, as salas atravesso-as, atravesso o espaço-cadáver. (HILST, 2018a, p. 278)

Já citamos uma pequena parte desse excerto no capítulo 1 (verbetes “Muro & poço”), mas vale a pena retomá-lo de modo mais extenso e contextualizado para observar o vocabulário da negatividade (“não é”, “nu”, “nada”, “partido”, “cego”, “ausência”, “esgarça”, “despenca”) em contraste com o da positividade (“é”, “todo”, “palavra”, “vê”, “presente”, “segura”, “corpo”,

“coisas petrificadas”). Entre esses polos, há uma transição pela via da fragilidade, em termos como “acrobata”, “fios do tempo”, “texturas da seda”, “atravesso”, “espaço-cadáver”. A nosso ver, não se trata de migrar de um polo a outro, isto é, ir de uma situação para outra que seja mais ou menos favorável, mas de se equilibrar na dobra, ténue umbral¹⁵⁸ de onde se observa o fechado do ser e o aberto do não ser.

Tais imagens, sem dúvida, remetem ao equilibrista nietzschiano, o espírito livre por excelência. Este, na precariedade da fronteira, avança por zonas desconhecidas, sem qualquer garantia. É ele que Zaratustra, “amigo de todos os que fazem longas viagens e não querem viver sem perigo” (NIETZSCHE, 2018, p. 149), vem anunciar. A imagem hilstiana do rato no muro, repetida na peça homônima, no conto “O unicórnio” e aqui n’ “O oco”, sintetiza esse desejo de ir além: “Um homenzinho com pequenas garras escuras, garras que tentam subir no muro dos grandes.” (HILST, 2018a, p. 283). Notamos algo de romântico nessa perspectiva, a busca do absoluto, do além, do olhar liberto da dualidade. No entanto, a diferença essencial com relação aos românticos é que a busca hilstiana, bem como a pessaniana, não se fixa num ideal, dado que os valores se constroem e se destroem ao longo da história.

A unidade, portanto, não está em algum ente privilegiado, e sim em todo rebentar da vida. Conforme explica Scarlett Marton acerca da filosofia nietzschiana, “a noção de vida e o conceito de vontade de potência não são princípios transcendententes; a vida não se acha fora dos fenômenos e a vontade de potência não existe para além do ser vivo. (...) é a própria vida que estabelece valores; é a vontade de potência que avalia.” (MARTON, 2016, p. 21). Por isso, a comparação do nosso *corpus* com os primeiros românticos é mais pontual e modalizada; já com Nietzsche, a proximidade é bem maior, como se verá a seguir.

3.1.3 “Eterno retorno”: repetição

Uma vez que adentramos no léxico nietzschiano, referência essencial na crítica do sujeito, neste tópico seguimos nos apoiando nele. Nas seções anteriores, observamos dois tipos de dessubjetivação no nosso *corpus* literário: primeiro, a dissolução do eu em outro(s); depois, a busca de um olhar absoluto e, conseqüentemente, despersonalizado. Essas são estratégias discursivas que subvertem o dualismo característico sujeito solar, modos de superar dicotomias

¹⁵⁸ Esse tipo de vocabulário fronteiro já foi muito mencionado nesta tese para descrever a obra de Pessanha, mas Hilst também esboça topografias semelhantes, como esta, ainda n’ “O oco”: “Não pensem que ficar à janela queira dizer que se está no jardim, isso nunca. Estar à janela é estar no mesmo edifício onde está a besta, no apartamento ao lado.” (HILST, 2018a, p. 281).

como sujeito-objeto, mente-corpo, transcendência-imanência, eu-tu. Comentaremos agora um terceiro tipo de fratura: o eterno retorno do mesmo.

No capítulo 1, especificamente no verbete “Intratextualidade”, listamos alguns exemplos de referências de Hilst à própria obra. Voltamos agora a essa questão enfatizando a repetição de personagens. Isso ocorre às vezes no mesmo livro, como em *Kadosh*, que tem dois contos nomeados “Agda”, e em *Tu não te moves de ti*, em que os personagens Tadeu, Maria Matamoros e Haiága são citados em mais de um texto. Outras vezes, a referência aponta para outros livros, como a menção em *Com meus olhos de cão* a Osmo, do conto homônimo (*FF*), e a Isaiah, de “Gestalt” (*PDG*). O resultado é que, apesar de as ambientações dessas narrativas serem diversificadas, essas reaparições remetem a um universo ficcional mais amplo que as engloba, o que chamamos de “literatura”.

Apresenta-se, assim, a complexidade do gesto de narrar. Existem mundos distintos na mesma proporção em que existem visões diferentes, e os sujeitos transitam pela multiplicidade interpretativa, que também os recria em cada situação particular. Desse modo, reconhecemos – ou melhor, todos os não fundamentalistas reconhecem – a lógica narrativa perspectivista dentro e fora da literatura. Este é um primeiro aspecto que depreendemos dessas repetições: ao observar o mesmo retornar em diversos contextos, percebemos que há uma infinidade de perspectivas não coincidentes, e isso abala a pretensão à ipseidade.

Naquele primeiro momento em que comentamos a intratextualidade em Hilst, propusemos uma analogia com o labirinto, esse percurso imprevisível e repetitivo que expressa a dificuldade de sair de si. No viés nietzschiano, esse perpétuo reviver não deve ser entendido como um obstáculo a ser transcendido, e também não parece ser o caso aqui. Apesar dos volteios angustiados, tais personagens seguem cientes de que não só a angústia é possível como está garantida. Lembremos que a epígrafe de *Kadosh* trata explicitamente do eterno retorno: “Em direção a muitas mortes, muitas vidas, meu caminho de agora.” (HILST, 2018a, p. 165). Destacamos, então, um segundo aspecto dessas repetições: não se crê num progresso pessoal, numa trajetória de vida coesa; o caminho trilhado por esses personagens revela-se mais amplo do que o de uma única vida humana.

Observemos como isso ocorre com as duas Agdas (*K*). A primeira encaminha-se para a velhice penosamente, ainda gostaria de viver uma paixão. A decadência de seu corpo é o empecilho, situação agravada pelos discursos sociais pejorativos sobre a velhice. Um médico chega a aconselhá-la a se cobrir e a se distrair com a música – arte imaterial –, sequer concebe que ela busque o telúrico, a “raiz-corpo-carne”. Em paralelo, a protagonista se lembra do pai, que parece sofrer de transtorno dissociativo, como tantos outros personagens hilstianos. Ele

inicialmente se refere a si como “esse-único-eu”, depois como “eu-outro” até que, por fim, esse outro eu desdobra-se em muitos de modo autônomo: “a cada manhã o outro não era o mesmo” (HILST, 2018a, p. 174). Agda, tocada pela linguagem do pai, também se fragmenta em termos compostos: “isso-eu”, “Agda-mãe-filha”, “meucorpodele”, “menina-planta”, “menina-pedra”, “menina-terra”. No desfecho, ela morre num buraco, repetindo “TOCAR, NUNCA MAIS NUNCA MAIS.” (p. 176). No entanto, quando a reencontramos na segunda versão, o toque está presente, sim, e muito. O desejo segue forte, só que agora retornam com ele a juventude, a fecundidade e também a morte. Mais um giro, e nenhum tipo de salvação vem; de novo, Agda caminha para a morte certa.

O corpo da segunda Agda, com o da primeira, também se dissolve em formas múltiplas, confundindo-se com o dos amantes que a visitam e a percebem como “coisa-eu”, “corpo-procissão”. Dançarina, a protagonista rodopia, como as espirais que produz instruída pela divindade: “Agda, constrói infinitas espirais de metal, que sejam muito maleáveis, que apenas com teu sopro se faça o movimento, e hás de ver que o de cima vai para baixo e o de baixo volta à superfície, e entenderás tudo se entenderes isso.” (HILST, 2018a, p. 225). Esse movimento espiralado, em oposição ao acabamento do ovo, cuja homogeneidade externa guarda o precioso núcleo, exprime o ir e vir vital. Entendemos que a espiral e o ovo sintetizam a oposição entre o pensamento abissal nietzschiano¹⁵⁹ e a metafísica.

Como sua antecessora, essa “Agda-dilacerada” também teme a morte, mas, por fim, aceita o destino de desfazer-se e refazer-se: “Eu te prometo, Senhor, que sempre vou desejar ser outra.” (HILST, 2018a, p. 228). Quando incendeiam sua casa, ali ainda resta uma espiral. Mesmo que os aldeões se agarrem ao ideal de ordem e estabilidade, chegando a aniquilar essa bruxa tumultuadora, desejando que ela nunca tenha existido, a espiral continua lá a girar, de modo que as Agdas sempre voltam.

O que Nietzsche chama de “pensamento abissal”, em *Assim falou Zaratustra*, é justamente o eterno retorno do mesmo. Ele desenvolve essa questão em diálogo indireto com Pascal, cujo intelecto é referido em *Além do bem e do mal* (1886) como “tão profundo, tão imenso, tão ferido” (NIETZSCHE, 2005a, p. 47). O matemático francês já havia escrito no

¹⁵⁹ Davi Pimentel já apontou a relação da filosofia nietzschiana com a personagem Agda, estendendo a analogia para a escrita hilstiana em geral. A diferença é que ele o faz com a medição de Maurice Blanchot, que reforça a ideia do *niilismo*: “pontuamos que exista nessas duas narrativas um processo de renovação, de nova montagem, em que se destaca a indestrutibilidade da escrita ou, como sugere Blanchot, a impossibilidade da morte da escrita literária.” (PIMENTEL, 2008, pp. 114-115). Nós preferimos destacar o *eterno retorno*, porque enfatiza que o cansaço dos mediocres também retorna junto com os valores mais vigorosos. O *amor fati* consiste em justamente desejar a vida em sua plenitude, não só aquilo que parece mais nobre. A paixão de Agda sempre volta, bem como o pensamento retrógrado dos demais. O “sim” nietzschiano não se direciona apenas a certo estilo de vida, mas à luta perpétua entre esses polos para exercer sua vontade de potência.

fragmento 199 dos *Pensamentos*: “Ardemos do desejo de encontrar uma posição firme e uma última base constante para aí edificar uma torre que se eleve ao infinito, mas todo o nosso alicerce cede e a terra se abre até os abismos.” (PASCAL, 2005, p. 83). Esses abismos são o nada (princípio) e o infinito (destino), entre os quais o homem se posiciona incerto, tentando medir a si próprio a partir desses dois referenciais, que lhe são inacessíveis.

O Zaratustra nietzschiano bem sabe que buscar a elevação é cair nesses abismos (NIETZSCHE, 2018, p. 148). Em sua subida-descida, ele leva às costas um espírito zombeteiro, um anão que tanto nos lembra o companheiro de Ruiska, em “Fluxo” (*FF*). O sábio responde às provocações de seu comensal com coragem, alegando que este não daria conta do pensamento abissal. Na sequência, esboça uma analogia com o portal marcando o ponto de encontro entre dois caminhos que seguem, para frente e para trás, pela eternidade. O nome desse portal é “Instante”. Estabelecida essa imagem, Zaratustra constrói a hipótese do eterno retorno por meio de questões – forma de expressão que também nos lembra outra personagem hilstiana, Hillé (*OSD*):

“Olha esse instante!”, continuei a falar, “Desde esse portal, uma longa rua eterna conduz *para trás*: atrás de nós há uma eternidade.
Tudo aquilo que *pode* andar, de todas as coisas, não tem de haver percorrido esta rua alguma vez? Tudo aquilo que pode ocorrer, de todas as coisas, não tem de haver ocorrido, sido feito, transcorrido alguma vez?
E, se tudo já esteve aí, que achas, anão, desse instante? Também esse portal não deve já – ter estado aí?
E todas as coisas não se acham tão firmemente atadas que esse instante carrega consigo *todas* as coisas por vir? *Portanto* – – também a si mesmo?
Pois o que *pode* andar, de todas as coisas, também nessa longa rua *para lá* – *tem* de andar ainda alguma vez! –
E essa lenta aranha que se arrasta à luz da lua, e essa luz mesma, e tu e eu junto ao portal, sussurrando um para o outro, sussurrando sobre coisas eternas – não temos de haver existido todos nós?
– e de retornar e andar nessa outra rua, lá, diante de nós, nessa longa e horripilante rua – não temos de retornar eternamente? – (NIETZSCHE, 2018, p. 152, grifos no original)

Como o próprio Pascal, Zaratustra manifesta o terror diante dessa visão abissal, mas, diferente daquele, deseja a vida como é, sem recorrer à transcendência – “*Isso* era vida? Muito bem! Mais uma vez!” (NIETZSCHE, 2018, p. 151, grifo no original). Um ponto interessante destacado por Scarlett Marton é que o próprio anão já havia afirmado a ideia do eterno retorno antes, mas sua fala fora rejeitada por representar o perigo do conceito puro, sem respaldo na experiência. O risco pressentido por Zaratustra era o de “ver seu pensamento tornar-se dogma incontestável, sua concepção converter-se em verdade definitiva, sua vivência transformar-se em imperativo categórico” (MARTON, 2016, p. 35). A particularidade da filosofia nietzschiana

é justamente a experimentação. Quando entende isso, Zaratustra dispensa seus discípulos e segue sozinho.

Se fosse possível alguém se autodenominar nietzschiano sem isso soar uma aberração, esse suposto discípulo não poderia copiar os passos do mestre nem defender o estilo de vida deste. A nosso ver, os personagens hilstianos, mesmo quase sem mencionar Nietzsche, honram mais seu pensamento do que os pessanianos, que evocam mais frequentemente esse filósofo. A relação desses últimos com o eterno retorno, num primeiro momento, se dá pela via negativa – sequer enxergam uma vida possível para eles, tampouco desejam sua perpétua repetição. Apenas em *RNL*, começa-se a ensaiar alguns “sim” e ali, finalmente, compreende-se a ferida de Nietzsche. Mas, antes disso, esses personagens recebem inúmeras recusas do mundo e as repetem em resposta. Isso pode ser observado na heterotanatografia “Esse-menino-aí” (*CA*), que parafraseia a imagem do portal citada acima:

(...) fui visitado pelo seguinte pensamento-pergunta: “Quanto tempo vai levar, Gombro, até que você reencontre alguém ou alguma coisa depois de você morrer?”. Comecei, então, a repetir bem baixinho a palavra NUNCA a fim de surpreender o momento exato em que ela chegaria ao fim, mas fui me dando conta, ao acelerar a enunciação da palavra nunca, e ao dizer nunca, nunca, cada vez mais rápido, que aquilo não ia parar nem se deter. O tão esperado momento final a partir do qual algo ou alguém voltariam à minha proximidade parecia abortar-se continuamente. Visualizei então um homem caindo num desfiladeiro cujas rochas estavam marcadas com faixas amarelas de autoestrada e, entrando dentro desse homem visualizado, fui vendo as faixas passarem numa velocidade cada vez mais rápida até que, completamente horrorizado, descobri que aquela queda jamais terminaria e, ainda, repetindo o nunca e o nunca em intensidade cada vez mais forte, senti a medula concentrar-se e ir se gelando progressivamente até que caí no chão, completamente imóvel e paralisado: o infinito havia me estuprado de uma tal maneira que já no dia seguinte, exatamente no dia seguinte, não tendo podido esquecer o que havia se passado e não tendo podido mais procurar ameixas e transeuntes, desenhei com um giz uma linha de quase trinta metros e, pondo-me bem no centro dessa linha, fiz um ponto, um ponto verdadeiramente minúsculo que era o ponto preciso onde estava minha vida. Percebi que ela estava rodeada de morte infinita nos dois lados e, ainda que eu apenas desenhasse como a criança-índio ou a criança-xamã, era, na verdade, a célebre frase pascaliana quem soletrava o seu peso nas minhas vísceras: o silêncio eterno dos espaços infinitos me apavora! (PESSANHA, 2015, p. 174)

No desfecho da heterotanatografia, quando Gombro experimenta uma revelação no seu quarto-para-escrever, tal experiência é ressignificada, de modo que ele sente o ímpeto de dialogar com esses abismos por meio da escrita e, assim, manifesta alguma coragem. Gombro, que faz referência ao escritor Witold Gombrowicz, retornará noutros textos como JP, vestindo as máscaras de Kafka e de Nietzsche. Apesar das mudanças de nome, a linguagem e as referências mundanas (ou a falta de) variam muito pouco, o que leva muitos dos leitores a ingenuamente supor que se trate sempre do próprio Juliano Garcia Pessanha. Já procuramos

afastar esse tipo de leitura no capítulo 2, mas voltamos a repetir: não são relatos autobiográficos; esses personagens encenam, com efeito, o retorno do vivo multiforme a despeito daquilo que tenta limitá-lo (PESSANHA, 2018, p. 19). Eles respondem, ora com timidez, ora com arrogância. Em cada manifestação desses não-nascidos, que mudam de nome, mas cuja trajetória é basicamente a mesma, eles tentam se elevar em plena queda.

É importante ressaltar como o eterno retorno se dá de modo particular em cada um dos dois autores. Em Hilst, analisamos duas personagens com o mesmo nome, mas cujas trajetórias são diferentes. A similaridade é retomada no desfecho, quando ambas as narrativas desembocam em paixão e morte sacrificial na esperança de atingir a plenitude vital. Já em Pessanha, os nomes dos personagens variam, mas todos eles compartilham a condição de exilados, desejando o retorno de uma vida autêntica que lhes permita nascer para dentro. A semelhança nos dois casos é que os embates se dão no plano da imanência. Como nenhuma das obras afirma haver uma vida eterna no plano espiritual, isso só aumenta a intensidade da angústia e da luta e, conseqüentemente, a importância da escrita como performance. Mais uma vez, remetemos a Zarathustra para sintetizar essa aproximação entre os dois autores: “Meu sofrimento e meu compadecimento – que importam? Desde quando visio a *felicidade*? Eu visio a minha *obra!*” (NIETZSCHE, 2018, p. 310, grifos no original).

3.2 LABIRINTO DE LIVROS: INTERTEXTUALIDADE

Quando a arte se veste do tecido mais gasto é que melhor a reconhecemos como arte.

Friedrich Nietzsche, *Humano, demasiado humano*

Seja pela outrificação, pela despersonalização ou pela repetição, observamos acima tipos de fraturas do sujeito. Em oposição ao sujeito solar, tais personagens se desdobram, se esgarçam e reaparecem, a ponto de denunciar a insuficiência dos pronomes – quais os limites entre mim e ti, todos e ninguém? Isso não é exclusivo da ficção de Hilst e Pessanha. Bem se sabe que o modelo político predominante na modernidade é o democrático, que permite o acomodamento (raramente pacífico) de pluralidades numa única sociedade. O romance moderno, nessa toada, abre-se para um plurilinguismo que até hoje atordoa certos leitores, que chegam a se revoltar contra autores por falas de seus personagens ou narradores. Nosso *corpus* se produz nesse contexto, mas, ao mesmo tempo, se destaca dele por atuar de modo mais radical, aproximando-se de autores da alta modernidade que abandonaram a certeza e a coerência para

assumir uma postura abertamente combativa com relação à tradição e à linguagem. Nietzsche é um dos exemplos mais notáveis dessas referências na filosofia, e Beckett, na literatura.

Entendemos, portanto, que Hilst e Pessanha não são fundadores de uma nova estética, mas, de certo modo, continuadores de um movimento filosófico e literário talvez tão antigo quanto a própria modernidade. No entanto, eles não apenas repetem o que os grandes críticos da modernidade já fizeram. Se tomarmos alguns de seus mestres – Doistoiévski, Nietzsche, Kafka e Beckett, por exemplo –, a prosa desses brasileiros não só dialoga com eles como apresenta perspectivas próprias na crítica do sujeito, na relação com o cânone, na estruturação do texto e até na concepção de obra. São essas suas particularidades que estamos tentando descrever neste capítulo para então os situarmos num contexto mais amplo.

Quando comentamos, nos subtópicos acima, as várias reformulações da subjetividade nesses textos, poderíamos ter acrescentado ainda a intertextualidade, como uma questão que reúne os outros três aspectos. Queremos dizer que, ao citar personalidades e obras alheias com tanta frequência, Hilst e Pessanha: a) borram as fronteiras entre um e outro; b) expressam pensamentos que, por terem muitos autores, não têm uma origem definitiva nem pertencem a alguém em particular; c) propiciam o retorno de personagens que extrapolam a própria vida mortal – diferente do que normalmente se entende por legado, esse é um tipo de apropriação mais livre, que não deve nada, ou muito pouco, à figura histórica. No entanto, optamos por abordar a intertextualidade num tópico próprio por essa ser uma característica fundamental do nosso *corpus* de pesquisa que extrapola a questão do sujeito.

Na seção anterior, ao falarmos de eterno retorno, caberia também lembrar que a ficção de Pessanha costuma repetir um pequeno grupo de referências, já mencionadas no capítulo 2: Franz Kafka, Fernando Pessoa, Friedrich Hölderlin, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Robert Musil, Sigmund Freud e Witold Gombrowicz. Já a de Hilst cita nomes mais aleatórios, sem eleger algum que se destaque em todas ou mesmo na maioria das narrativas. Agora, se considerássemos as entrevistas, sem dúvida, haveria nomes que se sobressairiam: Ernest Becker, Georges Bataille, Carl Jung, Níkos Kazantzákis etc.

Observemos agora quais são as referências que Hilst e Pessanha citam em comum em seus textos ficcionais:

Tabela 3 – Referências comuns à prosa de Hilda Hilst e à de Juliano Garcia Pessanha

Referência	Período	Origem	Área de atuação	Livros de HH	Livros de JGP
Arthur Rimbaud	1854-1891	francesa	literatura	<i>OSD, CS, ESTS</i>	<i>IS, CA, IP, RNL</i>

D. H. Lawrence	1885-1930	britânica	literatura	<i>K, CRL, CETG, CS</i>	<i>IP</i>
Daniel Paul Schreber	1842-1911	alemã	direito	<i>CS</i>	<i>IS, IP</i>
Elias Canetti	1905-1994	búlgara	literatura	<i>MOC</i>	<i>IS, CA</i>
Emil Cioran	1911-1995	romena	literatura	<i>CS</i>	<i>IS, CA, RNL</i>
Fernando Pessoa	1888-1935	portuguesa	literatura	<i>CETG, ESTS</i>	<i>SN, IS, CA, IP, TT, RNL</i>
Francis Bacon	1909-1992	irlandesa	artes plásticas	<i>ESTS</i>	<i>IS</i>
Franz Kafka	1883-1924	tcheca	literatura	<i>FF, OSD, CS</i>	<i>SN, IS, CA, IP, TT, RNL</i>
Friedrich Nietzsche	1844-1900	alemã	filosofia	<i>CS</i>	<i>SN, IS, CA, IP, RNL</i>
Georges Bataille	1897-1962	francesa	filosofia, literatura	<i>MOC, CRL, CS</i>	<i>IP, RNL</i>
Henry James	1843-1916	estadunidense	literatura	<i>CS</i>	<i>IS</i>
Homero	Séc. IX-VIII a.C.	grega	literatura	<i>CETG, ESTS</i>	<i>IP</i>
James Joyce	1882-1941	irlandesa	literatura	<i>FF, CS, ESTS</i>	<i>IS, RNL</i>
João Guimarães Rosa	1908-1967	brasileira	literatura	<i>CETG</i>	<i>SN</i>
Jorge de Lima	1893-1953	brasileira	literatura	<i>K, TNTMT, ESTS</i>	<i>IP</i>
Karl Marx	1818-1883	alemã	economia, filosofia	<i>TNTMT, CS</i>	<i>CA, IP, RNL</i>
Ludwig Wittgenstein	1889-1951	austriaca	filosofia	<i>CS</i>	<i>RNL</i>
Machado de Assis	1839-1908	brasileira	literatura	<i>CRL</i>	<i>IP</i>
Marcel Proust	1871-1922	francesa	literatura	<i>FF, CS</i>	<i>CA</i>
Max Brod	1884-1968	tcheca	literatura	<i>OSD</i>	<i>IS, IP</i>
Michel Foucault	1926-1984	francesa	filosofia	<i>CS</i>	<i>SN, CA, RNL</i>
Milena Jesenská	1896-1944	tcheca	jornalismo, literatura	<i>OSD, ESTS</i>	<i>IP</i>
Parmênides	Séc. VI-V a.C.	grega	filosofia	<i>FF</i>	<i>IS, CA</i>
Platão	Séc. V-IV a.C.	grega	filosofia	<i>K</i>	<i>IS, CA, RNL</i>
René Descartes	1596-1650	francesa	filosofia, física, matemática	<i>ESTS</i>	<i>IS, CA, RNL</i>
Samuel Beckett	1906-1989	irlandesa	literatura	<i>FF</i>	<i>IS, CA</i>
Sigmund Freud	1856-1939	austriaca	psicologia	<i>OSD, CETG, CS</i>	<i>SN, IS, CA, IP, RNL</i>
Sócrates	Séc. V-IV a.C.	grega	filosofia	<i>K</i>	<i>RNL</i>
Thomas Mann	1875-1955	alemã	literatura	<i>FF</i>	<i>IP</i>
William Blake	1757-1827	britânica	literatura	<i>CS</i>	<i>IS</i>
William Shakespeare	1564-1616	britânica	literatura	<i>K, CETG, RN, ESTS</i>	<i>SN</i>

Fonte: elaborado pela autora (2021).

São 31 referências em comum, uma interseção considerável. Destaquemos alguns padrões. O mais notável é que, exceto por Francis Bacon, que se expressava nas artes plásticas, todos são autores de obra escrita. Então, apesar de certa interdisciplinaridade, estamos no campo

da palavra, em que a questão de como traduzir o pensamento em escrita, mesmo para quem não escreve especificamente literatura, é primordial. Esses autores são evocados não só por suas descobertas nos respectivos campos, mas muitas vezes por seus relatos de vida, sobretudo as batalhas com a linguagem. Conforme já apontado, o desejo de superação de si para alcançar uma perspectiva mais lúcida e de difícil acesso está em toda a obra de Hilst; já em Pessanha, aparece mais fortemente nos textos recentes, que descrevem a batalha para conquistar a leveza no plano imanente.

Uma diferença no modo como cada um incorpora essas referências é que Hilst muitas vezes enfatiza dados biográficos das personalidades. Em sua biblioteca, podemos observar o costume de anotar data de nascimento e morte dos autores nos livros, além de haver muitas biografias no acervo. Já Pessanha dialoga mais diretamente com as obras, ainda que, na estrutura geral de alguns textos, seus narradores se coloquem na própria pele desses escritores – referimo-nos às performances. Vejamos como essas diferenças se exemplificam no caso de Rimbaud, que, junto com Kafka e Freud, é um dos nomes mais citados por ambos.

Hilst o cita explicitamente em três livros. As duas primeiras citações abaixo são de *Obscena senhora D*; a terceira, de *Cartas de um sedutor*; e a última, de *Estar sendo. Ter sido*.

- (1) Ela Hillé, revisita, repasseia suas perguntas, seu corpo. O corpo dos outros. Como é que foi mesmo isso do Rimbaud carregando ouro? Quarenta mil francos em ouro. Judiou do corpo? Ele tinha uma amante abissínia, ele era delicado e doce com ela, ele andava muito, sempre faminto. Depois não, depois tinha ouro. (HILST, 2018b, p. 31)
- (2) Rimbaud tinha dezenove quando escreveu aquilo (HILST, 2018b, p. 44)
- (3) Rimbaud, o tal gênio: catava os dele piolhos e atirava-os nos cidadãos. Urinava nos copos das gentes nos bares. Praticamente enlouqueceu Verlaine. (E a mãe de Verlaine? O que querem dizer aqueles fetos guardados nos potes de vidro em cima da lareira? Mãe de escritor também não é fácil. Seriam irmãozinhos de Verlaine?) Outro doido. Deu um tiro em Rimbaud. (HILST, 2018b, p. 259)
- (4) começo, igualzinho a Rimbaud mijando no copo de alguém. pena que eu não tenha piolhos pra lançá-los também na cara dos outros. (HILST, 2018b, p. 376)

Pessanha, por sua vez, cita o poeta francês em quatro livros¹⁶⁰. As citações 5 e 6 são de *Ignorância do sempre*; 7, de *Certeza do agora*; 8 e 9, de *Instabilidade perpétua*; 10 e 11, de *Recusa do não-lugar*.

- (5) Poliglota existencial, meu amigo é o maior discípulo de Arthur Rimbaud:

¹⁶⁰ Existe também uma performance sobre Rimbaud em *Diálogos e incorporações*, intitulada “Introdução ao amor insano”, mas como esse livreto não faz parte do nosso *corpus* de pesquisa, ele não foi contado aqui.

A cada ser muitas outras vidas me pareciam devidas. Este senhor ignora o que faz: é um anjo. Esta família é uma ninhada de cães. Em presença de alguns homens, conversei em voz alta com algum outro momento de suas vidas. – Foi assim que amei um porco. (PESSANHA, 2015, p. 103)

(6) **DIÁLOGOS E CONTRABANDOS**

(...)

O OUTRO SOU EU: Rimbaud, Lévinas, R. Char e P. Celan.

(...)

SEGREDO DE UMA ESCRITA IV: Rimbaud.

(...)

AUTODEFINIÇÃO I: Rimbaud e F. Pessoa.

(...)

DOIS TEMPOS: Rimbaud e Mário Peixoto.

CANSAÇO HERMENÊUTICO: Rimbaud. (PESSANHA, 2015, pp. 104-105)

(7) *Eu é um outro.*

RIMBAUD (PESSANHA, 2015, p. 187)

(8) Escreve uma heterobiografia aquele que cancelou o “eu” autobiográfico e tornou-se um outro, um outro que é mais presença do que o eu. Esse realizou o conteúdo da famosa frase de Rimbaud – *Je est un autre* – e, se narrou a peripécia dessa metamorfose e dessa transgressão, escreveu assim uma heterobiografia. (PESSANHA, 2015, p. 259)

(9) RIMBAUD, Arthur. **Uma estadia no inferno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. (PESSANHA, 2015, p. 264)

(10) Aquele que nasce para fora canta, e a desmemória de si converte-se em memória do ser. Quando o relógio do mundo explode, o sino do ser badala na hora da pura dor.* Badala também a exigência da obra, ela própria uma esposa cruel que tira tudo do escritor, tanto o mundo quanto ele mesmo, para deixá-lo na visitação do real.

* Sentença que alude às palavras de Rimbaud no poema em prosa “Mauvais sang” em *Une Saison en enfer* (1873): “Mais l’horloge ne sera pas arrivée à ne plus sonner que l’heure de la pure douleur!” (Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, 1972, p. 98). (PESSANHA, 2018, p. 38)

(11) RIMBAUD, Arthur. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1972. (PESSANHA, 2018, p. 183)

A diferença mais evidente entre os dois conjuntos vai ao encontro daquilo que já dissemos: Hilst trata de Rimbaud principalmente pelo viés biográfico. No excerto 2, até para remeter a uma obra dele, *Une saison en enfer* (1873), não se citam título nem trecho, apenas o ambíguo pronome “aquilo” (índice de desdém ou de assombro?), enfatizando a idade do escritor. Ao transformá-lo em personagem, Hilst o integra ao mesmo plano de seus próprios personagens – afirma, implicitamente, que todos eles são artistas comparáveis. Não estabelece uma proximidade maior com nomes nacionais do que com internacionais, situa-os igualmente na “República mundial das letras”, para usar a expressão de Pascale Casanova. Percebemos, porém, uma oscilação de tratamento nos diversos contextos dessa referência. Em *OSD*, o tom é

de admiração, enquanto em *CS* e *ESTS*, é de deboche, não só em relação a Rimbaud, mas aos escritores em geral. Aliás, os excertos 3 e 4 citam o mesmo episódio, remetendo à postura anárquica do francês como uma máscara carnavalesca que qualquer escritor, como pária universal, poderia vestir.

Pessanha, diferentemente, separa o plano ficcional do referencial, traço possivelmente herdado de seu trânsito por registros mais acadêmicos. Duas das citações (9 e 11) são indicações bibliográficas, apresentadas até nas normas ABNT. Há também citações diretas: uma longa destacada inclusive com recuo de parágrafo (5); outra mais curta que, se não vem entre aspas, tem a autoria devidamente explicitada logo ao lado (8); e encontramos ainda uma terceira na forma de epígrafe (7), paratexto comum tanto aos gêneros acadêmicos quanto aos literários. No excerto 10, quando o narrador incorpora uma expressão rimbaudiana mais camuflada ao seu discurso, ele acrescenta uma nota de rodapé indicando a fonte. O mesmo ocorre no conjunto de poemas de *IS* (6): embora apenas “Cansaço hermenêutico” cite Rimbaud nominalmente, no fim dessa seção há uma lista intitulada “Diálogos e contrabandos”, que explicita outras alusões – e ali o poeta francês aparece cinco vezes. Talvez fosse certa insegurança do escritor neófito de se apropriar demais do outro e ser acusado de plágio, daí o cuidado de declarar e pagar os impostos referentes aos itens “contrabandeados”, legalizando-os no molde acadêmico da citação, o “plágio civilizado” (SCHNEIDER, 1990, p. 40).

Contudo, a partir de *IP*, com a publicação das performances, esse escrúpulo converte-se em canibalismo explícito. Se a construção da intimidade é uma “canibalização amorosa”, conforme Pessanha afirma, seu primeiro alimento foram os autores da exterioridade: “Eu fui me criando muito com esses autores, com essas leituras: Kafka... Sempre escrevi meio tentando mamar nos filósofos para ganhar corpo. Então você se forma sempre a partir de coisas que você encontra no mundo”¹⁶¹. A partir do hiato de quase uma década entre *IP* e *RNL*, quando Pessanha começava a problematizar sua identidade construída pela negatividade – a de um corpo fragilizado, sem condições de duração –, a mudança de discurso se calcaria sobretudo na troca de “cardápio”. Passou a “mamar” em aliados que elogiavam a vida acompanhada. É interessante observar como essa transição aparece nos textos. Mesmo que as primeiras leituras já o tivessem alimentado e formatado, o repertório recente se mostraria mais nutritivo, a ponto de o narrador, fortalecido nessas relações de intimidade que lhe conferiam um “eu”, dispensar muitas das aspas e citações.

¹⁶¹ CANAL ARTE 1. **Juliano Garcia Pessanha** | #Arte1comtexto **Encontros Literários**. (25m47s). Disponível em: <<https://youtu.be/9Ne8WZ8Nxvk>>. Acesso em: 21 mai. 2021. (20m39s-20m58s)

Além de ler e reler essa trilogia [*Esferas*] a ponto de os livros se desmancharem em minhas mãos, eu a comi e a incorporei de tal forma que a mera competência acadêmica não abarcaria sequer um grama dos quilos e quilos que transformei em partes de meu próprio corpo. É por isso, é por causa dessa simbiose, que eu, neste texto, ao usar as palavras e os conceitos de Peter Sloterdijk, decidi nem sempre usar aspas, pois todos esses conceitos foram legítima e verdadeiramente plantados em meu próprio ser como sendo meus. (PESSANHA, 2018, pp. 79-80)

Há plágio possível quando se reconhece que a constituição do *self* é basicamente herdada e formada pela relação com o outro? Nas palavras do psicanalista Michel Schneider, um texto é feito de “[f]ragmentos originais, montagens singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários”; e uma pessoa, não muito diferente disso, de “[m]igalhas de identificação, imagens incorporadas, traços de caráter assimilados, tudo (se é que se pode dizer assim) formando uma ficção que se chama o eu.” (SCHNEIDER, 1990, p. 15). Os arranjos resultantes dessas trocas são inúmeros, indicando a singularidade de cada trajetória humana e literária, mas também apresentando muitos pontos em comum. Disso resulta aquela sensação de familiaridade quando lemos certos livros – “isso fala sobre mim”. Agora, qualquer um conseguiria escrever aquilo? A nosso ver, está aí o tênue limite do plágio.

Para complicar ainda mais: como julgar o caso de alguém que dedique sua vida a ler e a escrever e que, mesmo procurando ser honesto intelectualmente, já não reconheça o que de si foi influenciado por essa ou aquela leitura? Na carreira acadêmica, parte da dificuldade está em desenvolver uma autoconsciência das contribuições de cada autor e ter o cuidado de citá-los. Já na literatura, embora o plágio também implique sanções para aqueles que se apropriam indevidamente da produção intelectual alheia, parece haver uma liberdade maior para homenagear, parodiar e reinventar a tradição. Afinal, a literatura não responde sempre ao que veio e pergunta ao que virá, numa cadeia de argolas infinitas (como naquela imagem hilstiana do conto “O oco”) ou, para fugir à ideia progressista de história, em teias irradiadoras?

Nesse sentido, Thiphaine Samoyault (2008) define a literatura como “memória da literatura”. A expressão nos parece especialmente feliz, pois destaca tanto a autonomia quanto a plasticidade do sistema literário, já que a memória é uma faculdade humana que reformula constantemente as narrativas. “Não há oposição que valha, para a literatura, entre o inédito e o já-dito. Se o roubo de ideia é um crime difícil de se estabelecer, é justamente porque a criação se exerce não na matéria, mas na maneira, ou no encontro de uma matéria e de uma maneira.” (SAMOYULT, 2008, p. 70). Na literatura, forma é conteúdo, então, se uma mesma ideia é expressa em arranjos e contextos diversos, já não é a mesma ideia – como tão bem ilustra *Pierre Ménard*, de Borges. No fim das contas, sendo todo texto composto de colagens mais ou menos

conscientes, a diferença no nível de intertextualidade talvez esteja apenas no esforço de explicitação e no efeito estético disso.

Para além do “mosaico de citações” descrito por Julia Kristeva, que parece enfraquecer ou neutralizar a ideia de uma autoria, observamos aí um significativo trabalho autoral de seleção e composição – também referido como “bricolagem” ou “reciclagem” – que confere a especificidade de cada obra. A biblioteca pode ser virtualmente infinita, mas ninguém a percorre integralmente e nem se relaciona com as obras da mesma forma. Para cada autor, alguns livros se destacam mais e constituem seu cânone pessoal. Ao tentar reconstituir uma genealogia, é importante observar como cada nó manifesta-se numa posição específica, respondendo de forma própria a um dado conjunto de referências e contribuindo ele mesmo para transformar a transmissão da tradição. Os exemplos acima de como Hilst e Pessanha se apropriaram da figura e da obra de Rimbaud ilustram bem isso.

Vejamos, agora, outras características dessas citações comuns aos dois escritores. Para isso, voltemos à nossa tabela, em busca de outros padrões. Com relação à data de nascimento das personalidades citadas, elas se dividem em cinco grupos: Antiguidade (4); século XVI (2); século XVIII (1); século XIX (18); século XX (6). Vale mencionar que, entre os nascidos no século XIX, 15 deles viveram até o XX, ou seja, eram homens – literalmente pessoas do sexo masculino, pois a única mulher mencionada, Milena Jesenská, só despertou o interesse de Hilst e Pessanha em função de sua relação com Kafka – que vivenciaram a época chamada por Eric Hobsbawm de “Era dos Impérios” (1875-1914).

O epíteto atribuído a esse período se justifica não só por haver muitos países regidos por imperadores, mas pelo peso do neocolonialismo na política global desse período. Segundo o historiador britânico, cerca de um quarto dos territórios mundiais era dominado por um pequeno grupo de nações, em sua maioria europeias: Grã-Bretanha, França, Alemanha, Itália, Holanda, Bélgica, EUA e Japão (HOBSBAWM, 1988, p. 91). A influência da metrópole, bem se sabe, não se restringia à economia, isto é, à aquisição de matéria-prima barata nas colônias para onde escoavam produtos industrializados, mas também afetava a cultura. Além disso, deve-se considerar que, embora as relações de poder fossem assimétricas, a circulação de produtos, pessoas e ideias ocorria nos dois sentidos. Com isso, enfatizamos que, ao mesmo tempo em que essas nações se impuseram culturalmente no globo – e não surpreende, portanto, que 11 daqueles 18 autores nascidos no século XIX sejam provenientes desses impérios¹⁶² –, elas

¹⁶² Contamos a Irlanda nesse grupo, pois nesse período ela havia sido anexada à Grã-Bretanha.

também se confrontaram com a alteridade do colonizado e, conseqüentemente, com uma relativização da própria identidade¹⁶³.

Quanto ao local de origem, também se nota um eurocentrismo nas referências comuns a Hilst e Pessanha. As únicas que escapam a essa classificação são três menções a brasileiros e uma ao norte-americano Henry James, que acabou se naturalizando britânico. Isso diz muito sobre o tipo de leitura que constitui o repertório dos dois escritores: basicamente aquela concepção tradicional de cânone ocidental, com destaque para obras da alta modernidade. Por mais que ambos lamentassem a marginalidade das próprias publicações, devido às baixas vendas, essa nunca foi a condição deles enquanto sujeitos leitores. Tiveram acesso a boa educação e livros, inclusive em línguas estrangeiras – ambos, com mais ou menos proficiência, liam em francês, inglês, espanhol e alemão. Certamente isso influenciou no tipo de leitura, porém, essa explicação, sozinha, não é suficiente.

Há de se observar que os escritores alinhados com o “pensamento do fora”¹⁶⁴, dos quais Hilst e Pessanha se aproximaram, são principalmente europeus. Devemos nos perguntar, então, por que essa perspectiva filosófica e literária se desenvolveu principalmente no velho continente. Apesar da enorme influência europeia sobre nossa literatura, as incursões abissais do primeiro romantismo alemão, por exemplo, não inspiraram tanto os autores românticos brasileiros, que dialogaram mais de perto com as versões sociais do romantismo. Por quê? Talvez seja apenas uma questão de acesso à língua e às edições – muitas obras importantes do romantismo alemão só recentemente receberam tradução em português, enquanto a língua e a cultura francesa eram mais difundidas na elite cultural oitocentista brasileira –, ou talvez aquelas questões simplesmente não tenham encontrado terreno fértil no contexto brasileiro.

Aqui, a compreensão da nossa própria nacionalidade, isso dentro do projeto de se construir um país moderno, ainda estava em processo de se fazer, como pontua Fernando Gil ao analisar o papel do romance brasileiro como missão civilizatória no século XIX:

Ao compreender, do ponto [de] vista reflexivo, o romance brasileiro como expressão da realidade local e elemento positivo na construção nacional, os homens de letras estava debatendo, num mesmo passo, o que já havia sido objeto de representação ao longo do tempo, o que estava sendo objeto de representação, o que deveria ser objeto

¹⁶³ Com relação à atitude imperialista, Nietzsche é bastante crítico à sanha europeia e à do Império Alemão em particular. Por exemplo, neste aforismo de *Além do bem e do mal*, ele escreve: “Não parece haver, entre os moralistas, um ódio à floresta virgem e aos trópicos? E uma necessidade de desacreditar a todo custo o ‘homem tropical’, seja como doença e degeneração do homem, seja como inferno e automartírio próprio? Mas por quê? Em favor das ‘zonas temperadas’? Em favor dos homens temperados? Dos homens ‘morais’? Dos medíocres? – Isto para o capítulo ‘Moral como pusilaminidade’.” (NIETZSCHE, 2005a, p. 84).

¹⁶⁴ Por ora, usaremos essa nomenclatura sem entrar no seu mérito, mas, no capítulo seguinte, procuraremos contextualizá-la e questionar sua pertinência na contemporaneidade.

de representação, o porquê da representação de tais objetos, o modo de se apropriar e enunciar linguisticamente estes objetos e por último, mas não menos importante, o modo como que, operando em conjunto, em planos diversos, em momentos diversos e em regiões várias do país, estes diferentes aspectos expressavam e configuravam o desejo do específico nacional, como nação e como literatura. Tudo isso vindo desembocar na aspiração, por parte dos nossos escritores de inventar/criar uma tradição literária, cultural e histórica nacionais. (GIL, 2014, p. 28)

Entendemos que o pensamento do fora, por sua vez, ganha corpo no Ocidente¹⁶⁵ quando a modernidade atinge tal nível de realização que se torna monstruosamente opressiva – talvez Dostoiévski, no contexto russo, seja a grande exceção, mas, se o considerarmos dentro da zona de influência das culturas francesa e alemã, já nem tanto. A resposta a isso pode vir como uma literatura engajada, ainda dentro do espectro positivista, propondo a distribuição das facilidades do desenvolvimento técnico a toda a população, ou como uma literatura que questione o próprio positivismo. Costuma-se expressar essas duas opções como literatura “social” *versus* “intimista”, uma dicotomia simplista, que não esgota as nuances ideológicas e estéticas, mas que ainda aparece em livros didáticos. No caso do Brasil, esse ponto avançado de modernização só seria atingido, e ainda de modo bastante desigual, na segunda metade do século XX. Antes, o “país do futuro”, onde todos os problemas se resolveriam assim que se industrializasse plenamente, era mero projeto, mais vivo nos discursos do que nas ações. (E esses discursos não se mantêm bem vivos até hoje, haja vista a predominância de políticas nacionais desenvolvimentistas até em governos ditos de esquerda?)

Os paulistas Hilst e Pessanha, que vivenciaram a crise da modernidade em pleno curso, poderiam ter respondido por meio do engajamento social explícito, como boa parte de seus contemporâneos, no entanto, penderam para uma subjetividade deslocada e autorreflexiva, que não se identifica com a massa. Por um lado, não chegaram a professar a fé numa revolução social que construísse o paraíso na Terra, isto é, não acreditaram que o homem pudesse ser resgatado de seus abismos. Por outro, também não se fortificaram na própria posição subjetiva. Em vez disso, questionam a posição marginal de escritor. Suas obras se equilibram num beiral, sem cair numa polarização fácil. Portanto, aquela divisão entre literatura social e intimista não as contempla. Tentar detalhar para além disso as inclinações ideológicas desses autores acabaria evocando questões biográficas e psíquicas sobre eles que não cabem aqui.

Outro dado a se destacar nas referências comuns à prosa dos dois é a área de atuação dessas personalidades. Vinte delas atuavam na literatura, nove na filosofia, e há um

¹⁶⁵ Essa história seria bastante diferente se considerássemos nesta genealogia a produção oriental. Esta apresenta registros escritos bem mais antigos acerca da vacuidade, frequente em textos budistas, taoístas e sufistas. O contato ocidental com essas tradições se amplia principalmente a partir do século XIX, com a intensificação da circulação global de povos e mercadorias nas transações neocoloniais.

representante para cada uma das demais áreas (direito, artes, economia, jornalismo, física, matemática e psicologia)¹⁶⁶. Apesar da interdisciplinaridade facilmente identificável nas leituras e nas obras de Hilst e Pessanha, seu embate vital se dá sobretudo na literatura. O caráter essencialmente poroso desta faz um contraponto à hiperespecialização das ciências, de modo a abranger o mundo na sua complexidade, com seus diversos discursos e perspectivas. Como leitores, eles buscam se informar das explicações ofertadas pelas diversas disciplinas, destacando-se a filosofia, a psicologia, as ciências sociais e (no caso de Hilst) as exatas, mas, em vez de responder nos respectivos campos, para leitores especializados, eles reformulam isso na literatura.

Em 1998, quando Bruno Zeni perguntou a Hilst se nunca tinha pensado em escrever filosofia, ela declarou: “Eu escrevo filosofia em todos os meus livros. Com fundo narrativo ou não, é pura filosofia.” (DINIZ, 2013, p. 180). Nesse sentido, há um paralelo com o que Badiou chamou de “inestética”, “uma relação da filosofia com a arte, que, colocando que a arte é, por si mesma, produtora de verdades, não pretende de maneira alguma torná-la, para a filosofia, um objeto seu.” (BADIOU, 2002, p. 9). Em vez disso, é a literatura que toma a filosofia como um braço seu. Quanto a Pessanha, já vimos que ele chegou a tentar em mais de uma ocasião a carreira acadêmica nessa área, mas o canto da sereia da literatura o seduziu e o desviou.

A literatura na contemporaneidade, porém, não goza mais do prestígio social que chegou a ter na época do romantismo. Hoje está bastante claro que a ideia de nação brasileira não vem sendo construída pela atuação de escritores ou dos ditos “intelectuais”, mas sim pelas primordiais atividades extrativistas e agropecuárias, agora na sua versão mecanizada – modernidade a serviço de novos e velhos imperialismos. Textos como os de Hilst e Pessanha tendem a repercutir de modo muito fraco e pontual neste nosso país de não-leitores, como a primeira tanto enfatizava em sua prosa e o segundo apenas começa a descrever. No entanto, eles tampouco pretenderam ser porta-vozes de uma nação. Pertencem, isso sim, a uma comunidade mais abrangente do que a população brasileira e, ao mesmo tempo, mais restrita, pois exercita um nível de reflexão que a maioria das pessoas não cultiva. Suas obras, labirínticas, expressam a experiência do pensamento não só a nível individual, mas remetem a uma comunidade trans-histórica de pensadores, daí a importância de muitas das referências evocadas, pois explicitam quem são seus companheiros.

¹⁶⁶ A soma é superior aos 31 nomes, porque há figuras que atuam em mais de uma área e, portanto, contabilizam em duas ou mais categorias.

Um autor que fez dessa escrita labiríntica uma de suas principais marcas foi Jorge Luis Borges¹⁶⁷. Seus textos, fecundados por bibliotecas, respondem explicitamente a tantos outros livros, catalogados ou perdidos, históricos ou ficcionais, prováveis ou incríveis. Se, por um lado, esses labirintos literários implicam a presença do outro, como no poema “El laberinto”; por outro lado, a visão borgiana de literatura dissolve a diferença entre um e outro na ideia de obra infinita, como no poema-gêmeo “Laberinto” (atenção, esse é outro poema).

O efeito duplo dessa escrita labiríntica pode ser observado em Hilst e Pessanha: aponta para a presença do outro e, ao mesmo tempo, dissolve-o numa totalidade. Outra questão decorrente disso e também ricamente trabalhada por Borges é a da originalidade, relacionada ao plágio, já mencionado acima. A quem pertence uma ideia? Existe uma fonte original? No ensaio “A esfera de Pascal”, o escritor argentino lança a instigante hipótese: “A história universal é, talvez, a história da diferente entonação de algumas metáforas.” (BORGES, 2013, p. 193). Noutro texto ensaístico, “A flor de Coleridge”, ele retoma essa ideia especificamente aplicada à literatura, ressaltando a impessoalidade desta – hipótese, aliás, que nem é originalmente dele, como se observa pelas diversas citações empregadas, o que só reforça o ponto de vista defendido:

Por volta de 1938, Paul Valéry escreveu: “A história da literatura não deveria ser a história dos autores e dos acidentes de sua carreira ou da carreira de suas obras, mas sim a História do Espírito como produtor ou consumidor de literatura. Essa história poderia ser levada a termo sem a menção de um único escritor”. Não era a primeira vez que o Espírito formulava essa observação; em 1844, no vilarejo de Concord, outro de seus amanuenses anotara: “Dir-se-ia que uma única pessoa redigiu todos os livros que há no mundo; a unidade central deles é tal que se torna inegável o fato de serem obra de um único cavalheiro onisciente” (Emerson, *Essays*, 2, VIII). Vinte anos antes, Shelley declarou que todos os poemas do passado, do presente e do futuro são episódios ou fragmentos de um único poema infinito, construído por todos os poetas do mundo (*A Defense of Poetry*, 1821). (BORGES, 2013, p. 198)

Para passar desse “cavalheiro onisciente”, um suposto “Espírito” criador de toda a literatura, à perspectiva divina basta um passo. E nós, que olhamos anacronicamente, bem sabemos que esse passo foi dado no conto “A escrita do deus”, publicado n’*O Aleph* (1949). Ali se espera que a palavra absoluta fale a plenitude, no entanto, ela se manifesta ao longo da história esotericamente, isto é, mantém-se velada para que apenas seus poucos destinatários a decifrem. Em vez de monolítica e ostensiva, como a tábua da lei, é um segredo que se abre para alguns em diferentes tempos e lugares, semelhante ao que os tibetanos chamam de *terma*

¹⁶⁷ Pessanha o cita em mais de uma ocasião. Também há alguns livros do argentino na biblioteca de Hilst, mas não identificamos referências a ele na sua prosa.

(གཏིང་མ་), ensinamentos escondidos para que sejam revelados em tempos mais favoráveis. Nessa relação, o escritor é como um *tertön* (གཏིང་རྫོན་), o revelador de tesouros, o que enfraquece as concepções de autoria e de originalidade.

Se diferentes escritores escrevem variações das mesmas metáforas, às vezes até sem ter lido uns aos outros, como aponta Borges, essas revelações só podem brotar de uma fonte externa à subjetividade. Parece que continuamos perambulando em torno de Heidegger, só que, em vez de o Ser ditar sua mensagem, temos uma orquestração de vozes difusas ecoando pela biblioteca – remetem à tradição literária. Assim, a biblioteca já não pode ser vista como uma seleta coleção de livros para fruição, mas como um labirinto de estantes infinitas que abarca tudo o que foi e que ainda será escrito.

Um corpo estranho

Sonhei que era o corpo da escrita. Estátua de uma deidade grega pichada com infinitas palavras. Vendo-a de fora, não me reconhecia nela, mas suas sensações eram as minhas, como costuma acontecer nos sonhos e na literatura. Éramos uma só, portanto.

Ela tentava dançar. Tive medo de me perder num rodopio seu, sufocar naquele palavreado que disputava espaço comigo, que também era eu. O concreto, porém, nos fixava ao chão. Aprendi que a matéria era imortal e que só o espírito poderia morrer. Primeira visão do horror.

Tentei partir, reaver meu antigo corpo. Descobri, então, que o eu independente, com braços para lutar e pernas para escapar, já não existia. Talvez se eu implorasse para Deus me libertar daquela quimera. Nenhuma voz saía. Todos os tubos da estátua preenchidos, e o próprio Deus dissolvido na argamassa. A coexistência se revelava como imobilidade. O informe era a forma final. Nada mudaria nunca mais. Segunda visão do horror.

Aproximou-se um segundo ente, semelhante ao primeiro, exceto que eu não o sentia comigo. Era o outro. Reparando melhor, era bem diferente de nós. Sem as pichações, reluzia, agigantado. Chegou com violência, nos derrubou. Senti o peso do inimigo sobre meu peito – não o peito da estátua, mas o da sonhadora, que também estava presa num corpo indomável, o do sonho. O outro parecia querer nos aniquilar. Apesar de imobilizado, o corpo da escrita continuava denso e interminável. O colosso, então, nos perfurou. Rompendo-nos, impunha-se. A dor também era interminável no corpo finito da sonhadora, para o qual eu não sabia voltar. Terceira visão do horror.

O infinito havia me estuprado. Só muito tempo depois, acordei, toda dolorida. Medi a temperatura e a taxa oxigenação para ver se não tinha covid. 36,7°C, 99%. Tinha sido mesmo obra do abismo. Como naquela outra noite quando eu soube exatamente o que Nietzsche havia sentido diante do cavalo sendo açoitado, só que disso não sei falar. Bela Tárr chegou muito perto de conseguir, porque dispensou as palavras.

Já eu sigo obcecada por palavras e pensamentos, fiz disso uma profissão. Só nessas últimas semanas, li Pascal, Kant, Schopenhauer, Heidegger, Beckett, Borges, Arendt, Sontag, mestres budistas, além do próprio Nietzsche. Tenho caminhado à beira de abismos, numa expedição científica com a missão de mapeá-los. Flerto com o inconsciente e a loucura só quando ninguém está olhando. Esta antinação que a Hilda e o Juliano também devem ter percorrido se tornou minha terra natal. Aliás, a imagem do estupro, no início do parágrafo anterior, veio do Juliano, que, por sua vez, deve tê-la recebido de algum outro emissário. Às vezes identifico essas referências, às vezes não, é questão de sorte.

O que eu gostaria mesmo de saber é se essas escritas abissais permitem enxergar melhor um abismo pré-existente, ou se são elas que o criam. Para falar dele, recorro a elas, e o abismo se retroalimenta. A história do ovo e da galinha, de novo. Rasgo a fenda mais um pouco para ver melhor, perpetuo a violência sofrida a serviço do entendimento, mesmo alegando que esse não importa tanto.

Há uns anos, tais leituras vêm sendo rearranjadas nesta escrita também conhecida como “tese”. Meus sonhos, sem que eu lhes peça, apresentam suas próprias versões. Garanto que sempre os ignoro, sou profissional. Foi só hoje que cometi esse deslize. Já meu corpo nem mesmo se esforça para manter um ideal elevado, vive sobressaltado, acredita em qualquer coisa, o irmão burro. Por sorte, ele se esconde no corpo da escrita, assim não me delata.

Nomeei o impulso que alimenta este texto de “duende”, como aquele das histórias em quadrinhos. Se isso denuncia certa imaturidade da minha parte, me desculpem. Deve ser por isso que me divirto tanto com o Gombrowicz – e aqui evoco um aliado sério para restaurar minha reputação. O duende segue por si, a despeito de mim. Tudo o que faço é me sentar muitas horas por dia em frente ao computador. Quando leio a produção da véspera, quase nunca a reconheço. A cada dia se instala um novo jogo de forças neste espaço que, olhando retrospectivamente, parece adquirir certa coerência que até ousaria chamar de “eu”. Michel Schneider disse algo muito parecido e até o citei acima, mas só fui lê-lo depois de ter escrito este relato, então a inserção é posterior. Estou quase certa de que os acontecimentos se deram nessa ordem.

No calor do momento, sou mais cavalo que amazona. Anos atrás, as estátuas equinas de Degas me fascinaram tanto que pedi para uma amiga fundi-las num desenho. Expliquei minha intenção para a artista que a realizou: “É a imaginação indomável”. Ela me ofertou um cavalinho enlaçado, e eu o carimbei em todos os meus livros. Atrás do vidro do museu, era encantador, porém logo descobri que eu não estava pronta para ser o bicho solto que dispara assustado noite adentro. Tarde demais, já estou presa no corpo do cavalo, e não há nada que o freie. Preferia aqueles de bronze, tão graciosos, etiquetados e devidamente contextualizados. Acreditei que fossem produtos do planejamento, a tal da obra. Sabia nada de cavalos açoitados, de sonhos, de duendes, dessas forças que não cessam nem jogam conforme as regras.

Tento registrar tudo para ter algum controle da situação, nem que seja no nível do relato. Ou estou apenas copiando porcamente A conversa infinita, do Blanchot? Depois fui ler Companhia, do Beckett, e desconfio de que também o imitei por antecipação. Pastiche pior que seus modelos, esta narrativa não chega nem perto do que experimentei. Não horroriza. É um corpo estranho, excedente, inofensivo – descartável.

Minha cachorra estava lá na noite em que fui Nietzsche, que foi o cavalo, que foi algo que ainda não experimentei. Ela percebeu meu horror, caminhava inquieta ao meu redor, até que enfim se deitou diante de mim. Eu artaudianamente AH AH AH AH AH AH. Nenhuma palavra se apresentava, ou talvez eu estivesse recriando o sânscrito. Minha companheira também não sabia falar. Nos seus olhos aguados, eu só lia a pergunta: por que você ainda tenta? Lembro que o unicórnio hilstiano certa vez respondeu: eu acredito eu acredito eu acredito eu acredito... Quarenta vezes “eu acredito”. Quase quarenta anos, ou nem tanto, vagando no deserto, ainda acredito? Quando tento dizer algo por mim, me vejo pensando e repetindo as palavras dos outros. Não é traço de estilo, nem tentativa de melhorar minha reputação, não desta vez, apenas a impossibilidade de superar o corpo lapidoso da escrita. Aliás, acaba de me ocorrer que foi Kazantzákis quem escreveu isso, ou algo bem parecido.

Samoyault destaca que um problema central relativo à intertextualidade é o da descontinuidade e que cabe à crítica “medir os efeitos poéticos” disso. “Mesmo quando é absorvida pelo texto, a citação abre-o para uma exterioridade, confronta-o com uma alteridade que perturba sua unidade, coloca-o do lado do múltiplo e da dispersão.” (SAMOYAULT, 2008, p. 67). Essa perturbação, parece-nos, está no cerne da escrita de Hilst e Pessanha e é o próprio “verme no cerne” da literatura, isto é, uma instabilidade inata a corroer quaisquer formas fixas. O efeito geral disso é a ausência de centro, uma oscilação de referenciais que desequilibra tanto

os gêneros literários quanto, pela invalidação de parâmetros interpretativos, a própria recepção do texto. Aprofundaremos isso mais adiante, ao tratar dos gêneros literários.

Até aqui, num esforço de gradualmente explicitar uma genealogia, apontamos o diálogo estabelecido por meio da intertextualidade com uma comunidade de aliados ligada ao pensamento do fora. Todavia, não podemos ignorar que algumas referências evocadas pelos dois escritores procedem também da cultura de massa. Essas não aparecem na tabela acima, pois são esporádicas, variadas e não chegam a coincidir. No caso de Hilst, mais frequentes, provêm da literatura *best-seller*, do cinema e da música; no de Pessanha, bem mais pontuais, há um ou outro exemplo do cinema, da TV e da música, mas nenhum da literatura de massa, o que parece apontar para uma maior seletividade de sua biblioteca.

A única referência *pop* que identificamos em comum, mas que não consta na tabela acima, é Xuxa Meneghel. Ela não foi listada, pois Hilst não a cita diretamente, apenas a parodia em *CRL*: “pra eu comprar as coisas que eu vejo na televisão e na escola. Aquelas bolsinhas, blusinhas, aqueles tênis e a boneca da Xoxa.” (HILST, 2018b, p. 107). Além de o nome ser parecido, ambas são figuras midiáticas que vendem produtos associados à sua imagem, despertando nas crianças o desejo consumista. Pessanha também evoca a apresentadora no ensaio “Por uma nova topologia da sanidade” (*IS*), só que sem modificar seu nome. Descreve-a como uma pessoa que, seguindo os modelos do mundo, está “inteiramente confinada no doloroso universo da aparência, desconhecendo o movimento amoroso da aparição.” (PESSANHA, 2015, p. 130).

Cada qual por meio de expressões bem distintas – Hilst pelo humor paródico, Pessanha pela argumentação ensaística –, os dois se apropriam da imagem da Xuxa para destacar um mesmo aspecto da modernidade: a homogeneização na manifestação dos desejos. Essa referência se distingue das demais por não ter caráter genealógico. Com efeito, ela aponta para um fato social aparentemente externo à literatura, mas que diz respeito a esta diretamente na medida em que influencia sua recepção. Apesar da diferença estilística, os dois casos, evocando uma personalidade amplamente conhecida, convidam o leitor a refletir sobre a narrativa possível no Planeta Xuxa. Esse leitor, se for experiente, provavelmente aderirá ao tom crítico – espécie de “sermão para convertidos”. Se não o for, talvez sequer chegue a esse ponto da leitura, tropeçando na dificuldade imposta pela descontinuidade estilística ou escandalizado pelo retrato da pedofilia.

Voltamos a repetir: há aí traços evidentes de uma concepção restrita de literatura, a mesma que reforça a existência de uma “alta cultura”, mas há também uma percepção muito lúcida de que a batalha contra a cultura de massa já está perdida. Seus possíveis adversários são

fracos e jamais teriam acesso ao prestigioso sofá e ao potente microfone do Planeta Xuxa. Que tipo de resistência essa literatura oferece, então? Apenas o relato, jocoso ou melancólico, do fracasso, ou seja, o rastro daquilo que vem sendo apagado.

Em resumo, percebemos a descontinuidade promovida pela intertextualidade em múltiplos sentidos. Pelo viés discursivo e estilístico, ela se manifesta na variação de registros e de gêneros. Pelo referencial, está na alusão constante a mundos não coincidentes, embora tangentes, por exemplo, os universos criados por Franz Kafka e os por Danielle Steel. Pelo genealógico, revela-se na desestabilização da tradição a que o texto se filia. Apesar de toda a erudição na qual os dois escritores “mamaram”, Xuxa também faz parte da experiência deles e, gostem ou não, ela ocupa um espaço tão monumental que, tal qual a muralha da China, pode ser vista até do inóspito Planeta Heidegger, a anos-luz dali.

Como contrapeso à descontinuidade, a intertextualidade também promove uma concepção de obra literária como arquivo, uma busca por atribuir coesão ao fragmentário. Esse aspecto já foi destacado por Foucault no posfácio que redigiu para *As tentações de Santo Antônio*, de Flaubert. Longe de ser uma manifestação de culto ao passado, para o filósofo francês, o gesto flaubertiano de minuciosa pesquisa e composição expande o livro em questão e o situa num contexto mais amplo e sempre atual – o da literatura. “Flaubert é para a biblioteca o que Manet é para o museu. (...) [C]ada quadro pertence desde então à grande superfície quadrilátera da pintura; cada obra literária pertence ao murmúrio infinito do escrito.” (FOUCAULT, 2009, p. 81). E, assim, cada livro coexiste com todos os outros. Isso, que sempre esteve implícito, passa a ficar evidente no corpo dos textos modernos.

O leitor certamente não terá acesso à mesma biblioteca do escritor, por mais que se esforce – como é o nosso caso –, tampouco pode ignorar que ela existe, já que seus vestígios pululam no texto. Quais os efeitos disso, então? Reunir e dissolver, lembrar e esquecer, definir e borrar fronteiras. Essas são as contradições do arquivo, bem como da literatura contemporânea, tão autoconsciente da própria intertextualidade. Assim como a autonomia do sujeito vem sendo questionada desde os primórdios da modernidade, também a do texto está em jogo. A profissionalização do escritor exigirá o mesmo de seu leitor? Ou aquele simplesmente desistiu de dialogar com o “leitor comum”, preferindo seus colegas escritores e a crítica especializada? Faz sentido, afinal, falar em uma “literatura exigente”, como propôs Leyla Perrone-Moisés?

A sensação de soterramento pelo excesso de referências no *corpus* que estamos estudando não é tão diferente daquela promovida pelas mídias eletrônicas, a diferença está principalmente no tipo de interlocução. Parece que Hilst e Pessanha reproduzem esse ambiente

contemporâneo do excesso para, em meio a restos de erudição e de cultura de massa, tudo misturado, tentar esculpir algum lugar favorável à contemplação. Afinal, não é só o ruído midiático que embota a mente, também o excesso de “altas literaturas” pode ser um empecilho para o pensamento, como já alertava Nietzsche.

Como resposta a essa situação, Pessanha evoca a figura de Estamira (*IP*), cujo duplo na literatura hilstiana seria Stamatius (*CS*). A catadora encarna a poesia viva em pleno lixão do Jardim Gramacho, seu ambiente mais favorável. Se o excesso de dejetos, por uma perspectiva, compõe muros assustadores e causa nojo, por outra, propicia a sombra e o silêncio. Já nas salas luminosas e funcionais da cidade, Estamira vira apenas mais uma doente mental, um ruído dissonante na sinfonia das máquinas bem ajustadas. Do mesmo modo, nos textos estudados, entendemos que as inúmeras referências desembocam nessas pilhas de rejeitos para que a palavra poética, protegida à sua sombra, possa aflorar nas rachaduras. Essa concepção de literatura é uma espécie de obra arquitetônica que oferece abrigo do excesso de claridade do mundo moderno. Ali, há espaço para construir, habitar e deixar-ser o pensamento.

3.3 : NOVELO EMARANHADO: GÊNEROS LITERÁRIOS

Prosa, verso, lembranças, imagens ou frases
O que veio do sono, o que veio dos amores,
O que dão os deuses como as circunstâncias
Se reúne neste Álbum de fragmentos dos meus dias.

A depender da hora, ingênuo, absurdo, amável, estranho,
Escravo de uma mosca ou mestre de uma lei,
Um espírito não é senão essa mistura
na qual, em cada instante, se desemaranha o eu.

Paul Valéry, *Mistura é o espírito*¹⁶⁸

A recepção crítica tanto da prosa de Hilst quanto da de Pessanha costuma enfatizar a variedade dos gêneros literários praticados por eles e a hibridização ou até a suspensão das categorias tradicionais. Oscilam os termos para indicar isso, mas o julgamento varia pouco. Sobre Hilst, Anatol Rosenfeld, já em 1970, em introdução a *FF*, escreveu: “Semelhante diferenciação [hegeliana dos gêneros] perde o sentido em face dos textos em prosa de Hilda Hilst, já que neles todos os gêneros se fundem.” (ROSENFELD, 1970, p. 15). Também não

¹⁶⁸ Tradução nossa do poema de Paul Valéry “Mélange c’est l’esprit”. Como priorizamos o sentido literal ao poético, reproduzimos o original na íntegra: “*Prose, vers, souvenirs, images ou sentences/ Ce qui vint du sommeil, ce qui vint des amours./ Ce que donnent les dieux comme les circonstances/ S’assemble en cet Album de fragments de mes jours./ Selon l’heure, naïf, absurde, aimable, étrange./ Esclave d’une mouche ou maître d’une loi./ Un esprit n’est que ce mélange/ Duquel, à chaque instant, se démêle le moi.*” (VALÉRY, 1957).

poderíamos esquecer o comentário de Eliane Robert Moraes sobre o “gênero menor” das últimas ficções hilstianas, o erótico: “a autora perverte as leis literárias, criando uma prosa em que os gêneros se degeneram. Uma prosa degenerada.” (MORAES, 2003). Alcir Pecora, por sua vez, fala de uma “produção prolífica e errática entre gêneros literários muito diversos e mesmo a mistura sem precedentes deles todos no interior de cada texto”, bem como de uma “anarquia dos gêneros” (PECORA, 2008, p. 2; p. 3). Em suma, parte considerável dos críticos destaca uma atitude combativa por parte de Hilst. Espécie de fora-da-lei, conforme sugerem algumas expressões citadas acima (“perverte as leis”, “anarquia”), a autora lutava com o peso da tradição para conquistar a liberdade de escrita. Ao mesmo tempo, é interessante observar que, no processo de superar o cânone, este necessariamente aparece e se reafirma.

Já sobre Pessanha, lemos na apresentação divulgada pela editora Ubu: “Sua obra é marcada por um hibridismo de gêneros, entre eles, ensaio, conto, aforismo, heterobiografia e heterotanatografia.” (PESSANHA, 2018, p. 189), o que Jucimara Tarricone chama de “um emaranhado de gêneros” (TARRICONE, 2014, p. 200). Leyla Perrone-Moisés refere-se à sua produção como sendo “de gênero inclassificável” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 243). Nessa mesma linha, Gilberto G. Pereira diz que a produção do paulistano “[e]stá no território da literatura contemporânea, onde nada se define por inteiro, tudo flutua, nada se confirma, tudo se estranha e se questiona.” (PEREIRA, 2018).

Ainda que sua obra, até o momento, não tenha tido a mesma projeção da de Hilst, também foi lida e comentada por Alcir Pecora. Este assinala, na tetralogia pessaniana, “a composição estruturada como um cuidadoso arranjo de diferentes gêneros” e reflete sobre o resultado disso: “[t]al variedade de registros logra um notável efeito de expansão de universo de referência da narrativa que se vai construindo residualmente – um fenômeno que, visto pelo lado inverso, também evidencia a potência teórica e analítica da ficção assim elaborada.” (PECORA, 2012, p. 55). Essa observação vale tanto para a já comentada intertextualidade – o advérbio “residualmente” pertence ao mesmo campo semântico da estética da reciclagem – quanto para os gêneros. Interessa-nos “a potência teórica e analítica” sublinhada pelo crítico nesse tipo de ficção. No entanto, para nos aprofundarmos nessa análise, precisamos primeiro voltar aos românticos.

Eles foram determinantes para delinear o entendimento moderno de literatura ao se distinguirem daquilo que se costuma chamar de “beletrismo”, isto é, os parâmetros artísticos neoclassicistas, que valorizavam a imitação da natureza e os modelos de representação

consolidados pela tradição. Em vez disso, os primeiros românticos¹⁶⁹ reivindicavam a liberdade criativa tanto no aspecto formal quanto no temático, para que o gênio produzisse irrestritamente *rumo ao* absoluto. Paradoxalmente, o período de estabelecimento da noção de literatura moderna coincide com seu esvaziamento conceitual: ao mesmo tempo em que o campo ganhava especificidade social com a profissionalização do escritor e a constituição de um mercado editorial, também preconizava certa inespecificidade no plano da expressão, em nome de uma sempre renovada autoteorização. Por isso, no conhecido fragmento 116 do *Athenaeum*, Schlegel fala num gênero “em devir”, já que não está previamente dado, tampouco chega a se fixar. Em consequência, o fragmento enquanto gênero, por evidenciar o inacabamento da obra, se tornaria característico da estética romântica. Outra forma de destaque seria o romance, também referido como “poesia romântica” por Schlegel e descrito nestes termos:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas da arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor. (SCHLEGEL, 1997, p. 64)

Esse trecho inicial do fragmento 116 enaltece não só a mistura de gêneros como a incorporação da vocação crítica pela “poesia romântica”. Cada obra literária, a partir disso, passaria a estabelecer a própria concepção de literatura. Uma categoria que abarque potencialmente tudo, no entanto, corre o risco de se tornar teoricamente inútil, pois não revela nada específico sobre seus elementos, não produz conhecimento sobre eles. Essa inespecificidade do conceito de “literatura”, por um lado, é um dos pontos problematizados por Luiz Costa Lima em *História. Ficção. Literatura* (2006), por outro, é posto no centro de teorias sobre o contemporâneo, como expõe Florência Garramuño em *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (2014). Para os românticos, que exigiam justamente a autonomia do literário, ou seja, um espaço independente do discurso racional, embora não necessariamente alheio a ele, tal esvaziamento se aproximava mais de uma vantagem do que de um problema.

Além dos parâmetros de categorização, a relação do artista com o crítico também mudaria na entrada do século XIX. A costumeira avaliação das obras segundo modelos

¹⁶⁹ Enfatizamos que isso se dá no primeiro romantismo, aquele associado ao grupo de Schlegel, pois em outras circunstâncias, a estética romântica também adotou parâmetros mais fixos e conservadores, por exemplo o catolicismo de Chateaubriand, o nacionalismo de Alencar etc.

clássicos cede ao culto da singularidade artística. O escritor romântico, dizendo-se indiferente à crítica normativa, teorizava na própria obra de arte e, assim, dispensava formatações alheias conforme lhe conviesse. Nesse sentido, o prefácio de Victor Hugo a *Odes et Ballades* (1826) é ilustrativo: “O pensamento é uma terra virgem e fértil em que as produções querem crescer livremente e, por assim dizer, ao acaso, sem se classificarem, sem se alinharem em canteiros como os ramalhetes num jardim clássico de Le Nôtre ou como as flores da língua num tratado de retórica”¹⁷⁰. Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy (1978) sintetizam bem essa operação literária quando expõem que

o romantismo não é nem “a literatura” (eles [os românticos] inventaram esse conceito) nem mesmo, simplesmente, uma “teoria da literatura” (antiga ou moderna), mas a teoria ela mesma como literatura ou, o que dá no mesmo, a literatura se produzindo ao produzir sua própria teoria. O absoluto literário é também, e talvez antes de qualquer coisa, essa operação literária absoluta.¹⁷¹

A partir disso, a questão da hibridização de gêneros em Hilst e em Pessanha ganha uma dimensão mais ampla do que a estilística: “a potência teórica e analítica” de que falava Pecora. Quando esses escritores produzem estruturas que não são harmônicas nem familiares ao leitor, este fica impedido de simplesmente se concentrar na fábula e de, bem ambientado, se emocionar com as peripécias narradas. Em vez disso, ele é constantemente confrontado quanto à sua concepção de literatura, como se essa se reinventasse a cada obra (BLANCHOT, 2005, p. 293).

Posso dizer que experimentei isso no meu primeiro contato com *Testemunho transiente*, quando o lia ainda sem qualquer intenção de pesquisa. Ao interromper a leitura para ir trabalhar, lembro-me de ter percorrido o trajeto de todos os dias como uma alienígena que pisava na Terra pela primeira vez. Aderida às narrativas pessanianas, eu não entendia como as demais pessoas sabiam com certeza quem eram e ainda conseguiam funcionar sem sobressaltos. Sem o amparo de um pacto ficcional, eu tinha sido atingida pela dissolução dos limites entre literatura e realidade, ou melhor, entre a ficção literária e a ficção cotidiana, e me espantava que qualquer coisa existisse. Do mesmo modo que aquele livro parecia sistematicamente estranho, o mundo se revelava estranhamente sistemático. Ambos me despertavam suspeitas.

¹⁷⁰ Tradução nossa de: “*La pensée est une terre vierge et féconde dont les productions veulent croître librement, et, pour ainsi dire, au hasard, sans se classer, sans s’aligner en plates-bandes comme les bouquets dans un jardin classique de Le Nôtre, ou comme les fleurs du langage dans un traité de rhétorique.*” (HUGO, 1826 *apud* MACÉ, 2004, p. 202).

¹⁷¹ Tradução nossa de: “*le romantisme n’est ni « de la littérature » (ils en inventent le concept) ni même, simplement, une « théorie de la littérature » (ancienne et moderne), mais la théorie elle-même comme littérature ou, cela revient au même, la littérature se produisant en produisant sa propre théorie. L’absolu littéraire, c’est aussi, et peut-être avant tout, cette absolue opération littéraire.*” (LACOUÉ-LABARTHE & NANCY, 1978, p. 22).

Essa é a estratégia do “estranhamento”, que Pessanha abertamente exalta na primeira fase de sua prosa, efeito provocado pela expressão dos discursos deslocados dos contextos em que costumam circular. Ao ser tomado por uma desconfiança tão intensa, sensação que a prosa de Hilst também costuma despertar, o leitor passa a questionar o papel da literatura em geral. De cara, os dois escritores já descartam o entretenimento como um de seus propósitos. Não que isso seja interdito ou inconciliável, pode até ser um efeito colateral agradável, mas, no caso deles, qualquer chance de relaxamento logo esbarra no perigo de uma desorganização sem volta. Esse teria sido um dilema para Hilda Hilst, conforme José Castello relata: “Ela tinha essa dúvida ética que era se ela tinha direito, ou até que ponto tinha direito, de entregar todo esse caos, essa convulsão que era a escrita dela, ao leitor, pois isso desorganizaria o leitor, o leitor passaria a sofrer disso”¹⁷². Um jogo de alto risco, sem dúvida.

Em posfácio escrito para *TT*, numa fase em que já começava a desconfiar de seu antigo romantismo, mas ainda não chegava a formular isso explicitamente, Pessanha aborda a relação do estranhamento com a arte nestes termos:

Uma primeira coisa, portanto, protege o abrigo da arte: a potência do estranhamento. Nela o interior do trem é experimentado como exílio e falta de lugar, pois a dor própria ao estranhamento comunica ao homem que ele não pertence ao espaço medido e saturado do interior do trem. O estranhamento é um afeto de passagem e o seu “não” para os compartimentos do trem retém, incubado, o “sim” para uma outra pertença, a do lugar aberto e destituído de medida onde a jovialidade e a celebração podem acontecer. O culto ao estranhamento, hoje tão em moda nos meios psicanalíticos e acadêmicos, prende numa moldura a turbulência do negativo, impedindo que ele realize sua tarefa até o fim, pois, como já disse, o estranhamento é passagem, é desejo de partir, e, uma vez experimentado até o fundo, rasga a argamassa metálica do trem e nos coloca sentados no formigueiro da incandescência, no cometa onde a criança enlouquece de lucidez. (PESSANHA, 2015, pp. 293-294)

A metáfora do trem remete à sociedade moderna, que caminha a alta velocidade rumo ao desastre. Nesse cenário, o artista é o que rememora a origem, a vida anterior ao embarque, e pressente outras paisagens, em vez de, como a maioria dos passageiros, acomodar-se numa cabine e chamá-la de lar. No entanto, segundo alerta o autor, mesmo o discurso artístico de liberdade pode perder a potência se domesticado pelas instituições, resultando na “liberdade moderada” do último homem nietzschiano, sensatez que mingua a vontade de liberdade propriamente. O tom crítico está na percepção de que mesmo o estranhamento que garante a autonomia da arte pode virar um dispositivo, uma forma de organizar e moldar a experiência. O fora descrito por Pessanha, por sua vez, não leva a um conhecimento mais amplo ou mais

¹⁷² ITAÚ CULTURAL, 2015 (2m12s-2m32s).

eficiente, e sim à aniquilação – de si, da literatura –, daí a insustentabilidade de certo modelo romântico e de seus filhotes contemporâneos, sua eterna precariedade. Se, num extremo, o último homem deseja apenas o entretenimento seguro, no outro, o romântico, ao sacrificar todas as certezas, desemboca na loucura e/ou na morte¹⁷³.

Na prosa de Hilst, um exemplo bem característico dessa busca radical pelo absoluto é o de Kadosh – lembrando que o nome do personagem já indica sua condição separada (talvez incontornável) em relação aos demais. Ainda que o objeto de obsessão do protagonista seja Deus, a “caça” se dá no plano da linguagem, então, do ponto de vista de quem lê, coincide com a busca pelo absoluto literário. Esse texto dá um passo adiante no cruzamento de gêneros e de registros que já se observava em *FF*. Além da usual mistura de prosa e verso, com o tom oscilando entre solenidade e baixeza (o estilo “anfíbio”, já descrito no capítulo 1), apresenta também listas de perguntas – outra semelhança com *Molloy* para somar às já citadas na seção 3.1.1 – e cenas teatrais. Estas são facilmente identificáveis: o nome dos personagens aparece antes das respectivas falas, e há rubricas entre parênteses.

Tais diálogos dramáticos mostram Kadosh interagindo com vários interlocutores. Alguns soam místicos, mas com um quê de decadência, como os vinte e um e o mago Karaxim; outros são abertamente ordinários, a ponto de nem nome receberem, como a esposa, os amantes e um casal de amigos. Agora, o encontro mais desejado e importante, aquele com a divindade, ocorre de modo velado e incerto, camuflado na verborragia dos longos parágrafos em prosa. Enxotado pela divindade, que não quer ser encontrada – o absoluto seria irrealizável, ou inenarrável? –, Kadosh abandona o ambiente esotérico da masmorra para se integrar ao mundo. O que ele encontra é o “estar-com” da queda heideggeriana.

Nenhuma anêmona estriada, nem reluzente majestade, nada de palavras sutis, o ser, a forma, ductilidade, substância, Kadosh incorpora-se, toma corpo no todo, agrega-se, Kadosh corpo presente na cosmurgia, cose-se, faz parte, colabora, corrobora, o espírito corroído coexistindo com a mulher-carne-coxa (HILST, 2018a, p. 196)

A partir dessa monótona descrição da queda de Kadosh, em que a sílaba “co” se repete numa espécie de cacarejar, o texto desemboca em um diálogo teatral não mencionado no parágrafo anterior, pois é o único excluindo o protagonista – refiro-me àquele entre os empregados da casa. Essa cena incorpora muitos elementos de subgêneros teatrais cômicos, tanto o tipo de personagem quanto o registro linguístico. O tema, surpreendentemente filosófico,

¹⁷³ A obra de Georges Bataille, volto a repetir, é bastante pertinente para descrever essa experiência estética, mas não será detalhada aqui por já haver muitos estudos que fizeram isso de modo competente, como a tese de Aline Leal Fernandes Barbosa (2017), para citar apenas um.

apesar da abordagem rebaixada, é o pertencimento – ser parte de algo maior. No trecho seguinte, o ponto de vista narrativo volta a se colar a Kadosh. O tom novamente se eleva, distinguindo-se do usado pela maioria dos personagens; a temática, porém, não se altera, mantém-se no campo ontotopológico:

E me pões fogo em todos os lados, sou isto e aquilo, não sou isto nem nada, em nenhum lugar estou, dentro das águas sou esse que nado à superfície, quero sol na cara, espio o lá de fora, guloso, arquejante, e dentro das águas o ventre raspando a areia procuro procuro, de repente um impulso rápido vertical, pulo fora, estou nos ares (HILST, 2018a, p. 198)

Constatamos que Kadosh, anfíbio, participa de diferentes ambientes, mas não pertence a nenhum, dado que procura constantemente o que está além de seu alcance. Sloterdijk nomeia essa necessidade humana do salto para um outro elemento de “mudança” (do grego μεταίκισις, *metoíkesis*) ou “alotopia”: “Não são os homens peixes que alinham em respirar através de pulmões e interpretar o cosmos?” (SLOTERDIJK, 2008, p. 55). Alguns estão mais propensos do que outros ao salto, como é o caso de Kadosh. Esse *télos* mutante caracteriza não apenas o personagem, mas os textos hilstianos em geral. Como já tratamos desse tipo de personalidade “devotada” no capítulo 1, enfatizemos agora a questão textual.

A afirmação que inicia o parágrafo anterior, “participar sem pertencer”, é justamente a descrição de gênero apresentada por Jacques Derrida em seu comentário sobre *La folie du jour* (1973), de Maurice Blanchot. O filósofo francês lança uma instigante hipótese: “E se houvesse, alojada no próprio coração da lei [do gênero], uma lei de impureza ou um princípio de contaminação? E se a condição de possibilidade da lei fosse o *a priori* de uma contra-lei, um axioma de impossibilidade que enlouqueceria o sentido, a ordem e a razão?” (DERRIDA, 2019, p. 253). Essa contaminação também poderia ser chamada, conforme o autor sugere na sequência, de “degenerescência” (p. 254), palavra da mesma família das que Eliane Robert Moraes tem repetidamente empregado para descrever a prosa hilstiana. Derrida explica que a diferença surge a partir da repetição, como uma célula cancerígena, por isso, no próprio ato de gerar, ao dar continuidade à genealogia, já se degenera.

Além disso, o filósofo discute a questão dos limites, observando como aquilo que separa não pertence ao que foi separado. Ele ressalta que a própria nomenclatura de gênero se mantém externa ao *corpus*, por isso um texto, por mais que participe de um ou mais gêneros, nunca lhe(s) pertence. Em outras palavras, o gênero “agrega o *corpus* e, ao mesmo tempo, no mesmo piscar de olhos, ele impede que eles se fechem, que se identifiquem com ele mesmo. Este axioma de não fechamento ou de incompletude cruza nele a condição de possibilidade e a

condição de impossibilidade de uma taxonomia.” (DERRIDA, 2019, p. 262). Isso se observa com mais nitidez em autores como Blanchot, cuja obra torna as classificações frequentemente inadequadas. Com efeito, Derrida elege *La folie du jour*, essa narrativa sem narrativa, como exemplar nesse aspecto, justamente porque “contra-exemplar de tudo” (p. 281).

A prosa de Hilst e a de Pessanha também segue nessa linha, inclusive jogando com as expectativas sociais sobre os rótulos. Ambos publicaram livros cujos títulos explicitam o gênero, muitas vezes pela chave irônica: *Pequenos discursos. E um grande; Contos de escárnio – Textos grotescos; Cartas de um sedutor; Testemunho transiente; Epigramas recheados de cicuta*. Além disso, em *TT*, os textos são elencados no sumário pelo suposto gênero. Ali há nomenclaturas mais tradicionais (poema, fragmento, ensaio, aforismo, performance, entrevista), e também uma que subverte o sentido estabelecido (uma micro-história que nada diz respeito à historiografia proposta por Carlo Ginzburg), além de outra inventada pelo autor (heterotanatografia).

Também chama a atenção nesse sumário o uso do termo genérico “ficção”, em vez de “conto” ou “novela”. A expressão também foi usada por Hilst para nomear a coletânea *Ficções* (1977), como já o fizera Borges em 1944. Do mesmo modo que o argentino convertia as mesmas ficções em ensaios, a depender da edição em que o texto saía, a brasileira também transpunha narrativas curtas e até poemas para crônicas. Já comentamos no capítulo 2 que Pessanha também costuma cruzar a linha entre o ficcional e o não-ficcional quase sem mexer na estrutura dos textos, apenas mudando o rótulo. No seu caso, em particular, joga com os gêneros acadêmicos: artigo científico e até tese de doutorado tornam-se ensaios e performances.

Na contemporaneidade, a divisão entre ficção e não-ficção parece dizer mais respeito à estratégia editorial do que à estrutura textual. Obras como a série *Minha luta* (2009-2011), de Karl Ove Knausgård, põem esse limite em xeque. Romance ou autobiografia? Para tratar dessa zona cinzenta, o termo “autoficção” tem sido bastante evocado. Hilst, no século XX, ainda dialogava mais pontualmente com o aspecto autobiográfico em sua prosa; já Pessanha, que pertence à mesma geração do norueguês, no século XXI, transita mais livremente de um lado para o outro, sem se comprometer com nenhum deles. Percebemos aí uma reformulação teórica mais ampla, que abrange não só os gêneros como todo o campo literário.

Nos últimos anos eu tinha cada vez mais perdido a fé na literatura. Eu lia e pensava, isso tudo foi inventado. Talvez fosse porque estivéssemos completamente rodeados por ficções e narrativas. Aquilo tinha inflacionado. (...) A única coisa que para mim ainda tinha valor, que ainda era repleta de significado, eram diários e ensaios, a literatura que não dizia respeito à narrativa, não versava sobre nada, mas consistia

apenas em uma voz, uma voz única e pessoal, uma vida, um rosto, um olhar que se podia encontrar. (KNAUSGÅRD, 2014, p. 556)

A necessidade humana de narrativas que organizem e signifiquem a existência é suprida hoje não só pela literatura, mas também pela indústria audiovisual (filmes, séries, *games*, redes sociais etc.). Essa concorrência agrava o estado de crise e autorreflexão do campo literário, o qual, desde o início do século XX, já vinha perdendo sua hegemonia sobre certas questões para as ciências humanas. Se as narrativas se tornaram banais, como supõe Knausgård, então o que sobra para a literatura, e em especial para os gêneros em prosa? Uma tentativa de resposta é dada no fim da citação acima: ser “uma voz única e pessoal”, como aquelas encontradas em diários e testemunhos. Hoje se espera da literatura que não apenas conte histórias, mas que suscite uma experiência significativa, um encontro. E essa expectativa talvez não possa mais ser atendida apenas por narrativas tradicionais, baseadas em gêneros estabelecidos. A busca da forma, a transformação da vivência numa experiência outra, é a questão com a qual o autor precisa lidar, explicita Knausgård no primeiro volume de sua série, e as respostas dadas a uma demanda tão complexa são variadas.

Nesse contexto, não surpreende que descrições de gênero feitas noutras épocas se mostrem insuficientes e, eventualmente, sejam abandonadas. Ao mesmo tempo, também não podemos esquecer que a heterogeneidade sempre esteve no cerne da organização dos gêneros, como sublinha Marielle Macé (2004, p. 28). Com relação ao século XX especificamente, a pesquisadora destaca duas principais tendências. A primeira é a tentativa de, sem descartar por completo a sistematização aristotélica e a hegeliana, inserir um quarto termo aí: a autobiografia ou o ensaio. A segunda é a fragilização dos gêneros e, em seu lugar, o destaque dado a categorias mais gerais, como “palavra”, “fragmento”, “movimento”. Isso, conclui ela, contribui para o delineamento atual do campo literário:

A afirmação do ensaio, mais uma vez, supôs, segundo o princípio dos vasos comunicantes, uma nova divisão entre a escritura literária e a escritura do conhecimento, mostrando o quanto, depois da queda do humanismo, a literatura e as ciências humanas disputam seus territórios e seus objetos (...). A historicidade dos gêneros é tanto aquela, interna, de sua evolução e de suas relações quanto aquela, externa, da comunicação entre o espaço literário e seu exterior.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Tradução nossa para: “*L’affirmation de l’essai, encore une fois, a supposé, selon le principe des vases communicants, une nouvelle partition entre l’écriture littéraire et l’écriture de savoir, manifestant combien, après le deuil de l’humanisme, la littérature et les sciences humaines se disputent leurs territoires et leurs objets (...). L’historicité des genres est aussi bien celle, interne, de leur évolution et de leurs relations que celle, externe, de la communication entre l’espace littéraire et son dehors.*” (MACÉ, 2004, p. 46).

Algumas dessas questões já foram suscitadas no capítulo 2, quando comentamos o ensaio “De um lado a outro do entre”, de Juliano Garcia Pessanha, que diagnostica essa mesma disputa entre literatura e ciências humanas, assinalando o fracasso daquela diante destas. Como, no âmbito desta pesquisa, endossamos o valor da abordagem histórica, observaremos a seguir a influência de alguns gêneros no nosso *corpus* – o fragmento, o ensaio e a performance –, tomando-os nos seus respectivos contextos, e não como modelos estáticos. A nossa opção por esses três gêneros especificamente já deixa transparecer que percebemos no *corpus* estudado uma abertura maior ao movimento e à interação com a recepção. O descentramento e a consequente oscilação de referenciais é o que esses três gêneros têm em comum. Comentemos agora suas especificidades nos dois autores em questão.

3.3.1 Cortar: fragmento

Na prosa de Hilda Hilst, é preciso distinguir, de um lado, o que temos chamado de “escrita anfíbia”, a mistura tanto de registros linguísticos quanto de tipos literários (narrativa, drama e poesia), e, de outro, o “fragmento”. A primeira, estilo constante em sua obra, promove uma série de quebras nos textos, porém não chega a abandonar certa linha narrativa que, apesar de ser mais ou menos difícil de identificar, se mantém do início ao fim. Já o segundo é um texto autônomo não necessariamente conectado ao todo – “perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho” (SCHLEGEL, 1997, p. 82) –, recurso que aparece sobretudo nos três livros da “trilogia obscena” (*CRL*, *CETG* e *CS*) e nas crônicas. Como não incluímos as crônicas no nosso *corpus* de pesquisa, observemos como isso ocorre nos outros três títulos.

CRL, como o título já sugere, é um caderno infantil de recortes, semelhante àqueles que as garotas costumavam preencher com letras de músicas, poemas, recados de amigos, uma espécie de catálogo de gostos e afetos. A particularidade do caderno de Lori é que ela, apesar de ter apenas oito anos de idade, reúne relatos nada singelos das próprias aventuras sexuais. Eis a linha narrativa principal, que aparece permeada por uma miscelânea de outros textos menores, nos moldes dos *fabliaux*, conectados entre si apenas pela abordagem geral obscena. A esses últimos chamamos “fragmentos”, embora não necessariamente coincidam com a concepção clássica e romântica desse gênero.

A prosa fragmentária de moralistas franceses e ingleses nos séculos XVII (Pascal, La Rochefoucauld) e XVIII (Shaftesbury), que inspirou o Círculo de Jena, buscava uma expressão mais livre para o pensamento filosófico, por meio do *Witz* (em alemão), também chamado de *esprit* (em francês) ou *wit* (em inglês). O termo é comumente traduzido para o português como

“chiste”, opção que até o aproxima do modo como Hilst mobiliza o fragmento, contudo, essa é uma concepção mais recente, conforme resgata Fernando M. F. Silva. Ele esclarece que, se nas primeiras referências, no século VIII, *Witz* aparecia como “entendimento”, isso chega à obra de Kant como “imaginação”, sem se desconectar de todo daquele primeiro sentido. Assim, “liga o melhor dos dois mundos: sustenta tanto a análise das representações quanto sua repentina transformação em inspirações ou explosões espontâneas do gosto (‘rapidez da fantasia’); ampara racionalidade e intelectualidade, assim como imaginação e ingenuidade (‘razão engenhosa’)”¹⁷⁵. Por meio dessa ponte entre racionalidade e fantasia, os românticos aspiravam a uma organicidade na escrita, sendo que o fragmento se assemelharia a um órgão. Este, ao mesmo tempo em que é um microcosmo autônomo, de funcionamento próprio, também faz parte do “sistema-sujeito”, uma vez que no romantismo, conforme apontam Lacoue-Labarthe e Nancy (1978), é a subjetividade que confere a unidade para o conjunto heterogêneo dos fragmentos.

Como interpretar, à luz dessa trajetória do gênero “fragmento”, a presença, em *CRL*, desses textos menores – primeiro o “Caderno Negro”, depois “O cu do sapo Liu-Liu e outras histórias”? E mais, em *CETG*, dos escritos póstumos de Hans Haeckel, das “Pequenas sugestões e receitas de espanto antitédio para senhores e donas da casa” e do “Teatrinho nota 0” (nº 1, 2 e 3)? E, por fim, em *CS*, dos contos de Stamatius e do conjunto “Novos antropofágicos”?

Como primeiro padrão, observamos que a trilogia é composta de narrativas mais longas, as primeiras assim publicadas por Hilst, que até então só escrevera contos e novelas, portanto, talvez coubesse classificar esses três títulos como “romances”. Ora, a mistura de diversos gêneros está na constituição básica do romance moderno, logo, não haveria nada de tão extraordinário se explicássemos a presença dos fragmentos ali desse modo. Mesmo assim, percebemos uma diferença em relação ao que se apresenta, na sequência, em *ESTS*, que também costuma ser classificado como romance. Esse retoma a fórmula das novelas dos anos 70 e 80 de inserir poemas escritos pelos protagonistas, expressando suas angústias. No entanto, por mais que façam sentido se lidos separados, esses excertos poéticos não chegam a se afastar expressivamente da linha narrativa principal, por isso não os consideramos fragmentos. Já na trilogia, até os contos e poemas são textos que quase nada dizem sobre seus criadores, pouco dialogam com o enredo desenvolvido até então. O efeito disso na leitura é o de uma miscelânea no seu sentido mais primitivo. Em latim, *miscellanea*, derivada de *misceo* (misturar), era como

¹⁷⁵ Tradução nossa para: “links the best of two worlds: it stands for the analysis of representations, as well as for their sudden transformation into inspirations or spontaneous outbursts of taste (‘quickness of fancy’); it stands for rationality and intellectuality, as well as for imagination and ingenuity (‘raison ingénieuse’)” (SILVA, 2020, p. 170).

se chamava a “alimentação grosseira dos gladiadores” (TORRINHA, 1942, p. 523) – em bom português, um mexidão. Essa perspectiva explicita o humor escrachado que está na raiz desses três livros – semelhante ao estilo do humorista Costinha, que costumava inserir uma piada dentro de outra –, nos quais os fragmentos se imiscuem como os restos de comida que ressaltam o sabor do novo prato.

Outro aspecto a se destacar é que tais fragmentos hilstianos, apesar da linguagem chula, se inserem no campo literário e/ou no cultural. Em *CRL*, são textos produzidos pelos personagens para atender certa demanda editorial, a das ficções eróticas. Em *CETG*, exemplificam dois pontos de enunciação na produção literária – o do escritor metafísico Hans Haeckel e o dos pacientes do hospício – distantes pelo tom (melancólico e carnavalesco, respectivamente), mas próximos no flerte com o transtorno dissociativo, uma versão patológica do jogo ficcional. Em *CS*, reproduzem exercícios literários de Stamatius para atender às expectativas dos suplementos literários. O termo “antropofágico”, no título do último conjunto de fragmentos, remete a dois momentos de sistematização da nacionalidade na cultura brasileira: a primeira fase modernista (década de 1920) e o tropicalismo (décadas de 1960 e 1970). Isso, nos anos 1990, quando *CS* foi publicado, já pertencia mais ao nicho acadêmico do que ao espírito de época predominante, então tal abordagem aparece na prosa hilstiana sobretudo como paródia do discurso erudito.

Também não se pode ignorar que todos esses fragmentos têm em comum o fato de serem muito engraçados, e nesse sentido o termo “chiste” cabe perfeitamente. Tudo se apresenta como uma grande piada, até a literatura, tão irrelevante na vida do brasileiro médio. Relacionando os dois aspectos, a erudição e o humor, identificamos certo legado da ironia romântica. Constantino Luz de Medeiros (2014) aponta a “bufonaria transcendental”, a “parábase” e o “autoaniquilamento” como elementos constituintes dessa. Do mesmo modo, na prosa hilstiana, os comentários metalinguísticos frequentemente saltam para o primeiro plano. Para ficar em apenas um exemplo, cito na íntegra o segundo fragmento de “Novos antropofágicos” (*CS*):

Tínhamos discussões intermináveis. Eu lhe mostrava meus textos e ele dizia: tu não tens fôlego, meu chapa, tudo acaba muito depressa, tu não desenvolve o personagem, o personagem fica por aí vagando, não tem espessura, não é real. Mas é só isso que eu quero dizer, não quero contornos, não quero espessura, quero o cara leve, conciso, apressado de si mesmo, livre de dados pessoais, o cara flutua, sim, mas é vivo, mais vivo do que se ficasse preso por palavras, por atos, ele flutua livre, entende? Não. E ajeitava os óculos, não e não. Achei conveniente não lhe mostrar mais os textos. Ele me encontrava e insistia: hof hof hof, fôlego, meu chapa, fôlego, espanta as nuvenzinhas flutuantes, dá corpo às tuas carcaças, afunda os pés no chão. Eu implorava: para com isso, para, um dia quem sabe tu entendes. Não entendeu. Na frente de amigos, de minha mulher, de meus filhos ele começava: hof hof hof, fôlego meu chapa. Um dia fomos à praia. Entre uma caipirinha e outra propus-lhe nadar até

a ilha. Disse um sim chocho, mas topou. No meio da travessia, enquanto ele se afogava, eu aperfeiçoava a minha *butterfly*, e meu ritmo era rápido, harmonioso, cheio de vigor. Gritei-lhe antes de vê-lo desaparecer: fôlego é isso, negão. Estou em paz. E dedico-lhe este meu breve texto, leve, conciso, apressado de si mesmo, livre de dados pessoais, muito mais vivo do que ele morto. (HILST, 2018b, p. 297)

Essa escrita sem “fôlego” nem “espessura”, longe de se afastar do “real”, como alega um dos personagens (o crítico), é expressão de “vigor” na visão do outro (o escritor). Esse paradoxo se assemelha ao raciocínio desenvolvido pelos românticos: “O indivíduo se autolimita, abre mão do todo, para assim poder se abrir ao todo.” (SUZUKI, 1998 *apud* MEDEIROS, 2014, p. 64). Essa pretensão ao absoluto, conforme já comentamos, logo esbarra na limitação humana, portanto, só pode existir numa relação irônica. Em consequência, a expressão do gênio apenas é possível por meio de fragmentos, assim como até as obras da Antiguidade cultuadas só chegam a nós aos pedaços, monumentos em ruínas (LACOUÉ-LABARTHE & NANCY, 1978, p. 78). Sob o viés organicista, a obra atinge sua plena realização ao mesmo tempo em que se destrói, como a flor que desabrocha apenas para liberar o pólen, ser fecundada e morrer. Lembremos que “pólen” é a imagem usada por Novalis para se referir ao fragmento. Esse gênero, portanto, sintetiza a potência literária de gerar algo novo (LACOUÉ-LABARTHE & NANCY, 1978, p. 70).

Tal perspectiva diz respeito não só à literatura, mas também à filosofia à medida em que essa foi se distinguindo da metafísica, o que resultou numa reaproximação dos dois campos ao longo da modernidade. Além dos românticos, outro autor ainda no século XIX reconhecido pela obra fragmentária foi Nietzsche. Ele provocava os leitores que lhe cobravam a exposição de um sistema: “Então acham que é uma obra aos pedaços, somente porque lhes é oferecida (e tem de ser) aos pedaços?” (NIETZSCHE, 2017, p. 52). Pelo contrário, quem o lê mais extensamente observa-o inteiro na escrita, pois esse filósofo escrevia a partir da própria experiência e, justamente por isso, não poderia apresentar um fechamento, uma coerência. Conforme expõe no prólogo de *Humano, demasiado humano II*, quando um livro vem à luz, seu conteúdo já está caduco e ultrapassado: a escrita eterniza o que já se moveu.

Isso também se observa na escrita filosófica-literária de Pessanha, que acompanha suas mutações ainda em curso. *SN* e *IS* são bastante próximos na descrição do sujeito esvaziado; *CA* radicaliza ao converter o fora em posição privilegiada; *IP* traz um começo de suspeita; e *RNL*, por fim, expressa a revolta com a filosofia negativa. Todos esses livros têm estruturas bastante fragmentárias, mais até do que os de Hilst, pois sequer têm uma linha narrativa de fundo. Dentro desses arranjos heterogêneos, se destacam textos breves que também caberia chamar de “fragmentos”: trechos de diários, pensamentos e poemas em prosa. Assim como os aforismos

nietzschianos, eles têm títulos individuais e se agrupam por temas. Por um lado, há alguma variedade temática, ainda que pequena, por outro, a perspectiva subjetiva se mantém constante: o enunciador é sempre alguém que fala de uma zona limítrofe, geralmente tendendo para o fora.

Listamos a seguir um exemplo de cada livro para mostrar a onipresença desse “eu” atuando como princípio organizador dos fragmentos:

O “lado de fora”

Eu nunca estive a caminho. Fiquei vagando no puro “lado de fora”, na vergonhosa zona pré-natal onde a rede do destino não alcança, por maior que tenha sido a violência com que isto, um dia, foi lançado... (*TT, SN*, p. 55)

Entre-mundos

Quando a palavra verdadeira interrompeu a vertigem dos nomes e fez cessar o deslizamento dos outros, descobri que eu era apenas um enfeitado pela língua do país inexistente, alguém que se sustenta no puro salto de uma dor...
(– E a casa-da-ilusão, jamais erguida, mostrou sua pertença ao território da “última fronteira”.) (*TT, IS*, p. 104)

Lugares

Eu vim de muito longe, mas teu corpo acolheu a mendicância e disse sim ao universo da fome que era o meu. Da janela do teu quarto vi, todos os dias, a árvore e o jasmim... e quando você me perguntou por que eu tive de partir, expliquei que meu coração era uma pergunta e meu esqueleto, inquietação. (*TT, CA*, p. 198)

Desrecalque I

(Nietzsche)

Enquanto muitos buscam bálsamos e anestésicos para suas feridas, eu amei tanto as minhas que só enxergo através delas.
(Quem fala a partir da cicatriz instaura o silêncio.) (*TT, IP*, p. 276)

Antropologia melancólica

O pássaro ferido em minhas mãos não formulou sequer a perda do voo. Já eu, que tudo formulei e tudo disse, suspeito não ter tido asas para nada. (*RNL*, p. 94)

Em todos esses fragmentos, nota-se um “eu” destacado, o que, à primeira vista, soa até contraditório numa escrita que se apresenta como impossibilidade de uma autobiografia. Com efeito, isso reforça a pertinência da análise de Luiz Costa Lima: a voz que critica o sujeito impõe-se como um sujeito ainda mais autoritário. Essa subjetividade é a linha que perpassa todos os fragmentos, costurando-os numa unidade. Contudo, não se trata da unidade metafísica, a do conceito, mas a da vida em curso, no sentido do que Wilhelm Dilthey chama de “moderna filosofia da vida” (DILTHEY, 2014, p. 54). Semelhante à descrição que Blanchot faz de Nietzsche, “não se satisfaz com conhecer, ele deve tornar-se aquilo de que fala.” (BLANCHOT, 2007, p. 99).

Observemos ainda que, em oposição ao “eu”, insinua-se o “outro” – esse que é alcançado pela “rede do destino”, que constrói a “casa-da-ilusão”, que possui um quarto com vista para “a árvore e o jasmim”, que busca “bálsamos e anestésicos para suas feridas”, que cai

sem formular “a perda do voo”. O movimento geral realizado nesses fragmentos é o de marcar uma distinção em relação a essa alteridade. Portanto, o “eu” não vem para falar positivamente de si – e até por isso não constitui uma autobiografia –, mas para assinalar a diferença. Um traço formal repetido é o uso de reticências, sobretudo no conjunto de *SN*, o que insinua a existência de algo que extrapola aquela fala e não cabe ali.

Isso desemboca no que Blanchot chama de “dialética real”, em que o pensamento assume posições extremas sem chegar a uma síntese, a um ponto minimamente estável, pois é justamente o fracasso do homem totalizador que se denuncia (BLANCHOT, 2007, p. 119). Assim, a mediação, essa distância infinita entre um e outro, também referida como “relação”, é o que está em jogo nesses textos. Aqui seguimos reproduzindo a leitura de Blanchot sobre os fragmentos nietzschianos, para quem “a diferença, essencialmente, escreve” (p. 128). A obra de Pessanha, que tanto se nutriu desses autores, se apresenta com esta missão: a de inscrever a diferença, repeti-la até a exaustão para desestabilizar as afirmações do “buraco branco”. Em vez de sobrepor um *modus operandi* mais desejável a outro incômodo, prolifera a pluralidade – a já mencionada estratégia deleuziana para implodir a dualidade.

3.3.2 Costurar: ensaio

Lembremos que, antes de Nietzsche, houve Montaigne. Muitas das ideias centrais da filosofia nietzschiana, por exemplo a variação do entendimento de “verdade” no curso da história de acordo com a relatividade dos valores, já se insinuavam nos *Ensaio*s (1580). Ambos os autores acenam para uma aproximação entre a filosofia e a vida cotidiana e se expressam com um estilo pessoal e fluido. O alemão o fazia nos fragmentos, já mencionados acima, e o francês, nos ensaios, ambos gêneros onipresentes na obra pessaniana. Nesse segundo caso, não digo que seja uma influência direta, já que Pessanha revela ser leitor mais atento de outros ensaístas – em um e-mail que me enviou em 10 de abril de 2017, listou três: Maurice Blanchot, Octavio Paz e Benedito Nunes –, mas certamente se alinha a um tipo de relação com a escrita consolidada por Montaigne. Para explicitar isso, observemos dois trechos do ensaio “Da presunção”:

Falta muito para que minhas obras me satisfaçam, e quanto mais as retifico mais me aborrecem: “quando as releio, envergonho-me de as ter escrito, pois vejo nelas muitas coisas que, mesmo a meus olhos indulgentes de autor, são indignas de perdurar”¹⁷⁶. Tenho sempre uma ideia em mente, mas não a percebo com nitidez. Sem cessar entrevejo, como em sonho, uma forma melhor, mas não a posso apreender nem

¹⁷⁶ Ovídio, *Epistulae ex Ponto*, I, v. 15.

realizar. Quanto à ideia mesma, não é nunca de primeira ordem. Isso induz-me a concluir que as produções desses espíritos tão ricos e grandes de outrora ultrapassam, de muito, o extremo limite de minha imaginação e do que aspiro atingir. (MONTAIGNE, 2016, p. 618)

Minha linguagem nada tem de fácil e fluida; é antes áspera, livre, desregrada. Quero-a assim, não por decisão e sim por tendência natural, mas sinto que às vezes não me controlo suficientemente e que em me esforçando por evitar o artifício e a afetação, caio no excesso contrário: “procuro ser breve e torno-me obscuro”. (MONTAIGNE, 2016, p. 619)

Esse tipo de autoavaliação não é isolado, com efeito, está no cerne do gênero “ensaio”. A escrita de Montaigne, conforme descreve André Scoralick na introdução da edição consultada, brota do recolhimento do escritor em sua biblioteca a fim de buscar a si mesmo. Isso se dá num contexto humanista, em intenso diálogo com o legado da Antiguidade, misturado a uma retórica confessional – daí a aproximação que se costuma fazer entre ensaio e autobiografia. Isso se alinha ao então recente paradigma da modernidade, em que o indivíduo, ganhando mais importância, torna-se tema de reflexão (STAROBINSKI, 2018, pp. 16-17). Ao afirmar reiteradamente a vulgaridade de sua empreitada, com “irônica modéstia” (LUKÁCS, 2015, p. 42), rebaixando-a ao mesmo tempo em que a justifica, Montaigne só explicita o quanto essa combinação era uma novidade em seu tempo.

Esse “eu” que se confessa, entretanto, não está tão sozinho quanto parece à primeira vista. Ele faz sua autoanálise amparado por leituras, como se observa pela abundância de citações, que poderíamos considerar, sob certa perspectiva, fragmentos. O ensaio seleciona, combina e comenta esses fragmentos de modo autoral. A escrita se confunde com a leitura, as anotações de marginalia se deslocam para o centro do texto ensaístico. Dado que não há hierarquias bem definidas, o estilo resultante disso exhibe certo “desregramento”, para recuperar a autodescrição de Montaigne. Em oposição ao fechamento do tratado filosófico, que expõe sentenças, o ensaio é o processo de julgamento, aquilo que está em aberto (LUKÁCS, 2015, p. 52). Devido a esse estado de incerteza, Jean Starobinski afirma que é “o gênero literário mais *livre* que há” (STAROBINSKI, 2018, p. 23, grifo no original) e que, por isso, desperta a desconfiança dos regimes autoritários, afeitos à ordem e à segurança. A escrita ensaística, independente do tema desenvolvido, desestabiliza as estruturas vigentes e, portanto, carrega em si um gesto político.

Quanto à composição, Lukács destaca um paradoxo nesse gênero que é semelhante ao do retrato, dado que “faz parte da sua essência não extrair coisas novas do nada, mas simplesmente reordenar coisas que em algum momento foram vivas.” (LUKÁCS, 2015, p. 43). Na arte contemporânea, esse rearranjo de elementos conhecidos, a estética da reciclagem,

tornou-se uma prática corriqueira, conforme constatamos na atual valorização do *work in progress*, em vez da obra-prima. O ensaio, não só como gesto, mas como gênero textual, transita intensamente entre as ciências humanas e a literatura e, embora já tenha séculos de história, não se deixa classificar com facilidade. É uma obra de crítica ou de criação artística? Produções como as de Elias Canetti, Octavio Paz, Jean Starobinski, Susan Sontag e Silviano Santiano exemplificam essa polivalência.

Por mais que as definições de ensaio sejam abrangentes, a ponto de Lukács chamar de ensaístas tanto Platão quanto os escritores místicos, não esqueçamos a evolução histórica desse gênero. Atualmente ele circula, sobretudo, no domínio discursivo midiático (em revistas como a *Cult* e a *Serrote*) e no acadêmico, numa configuração semelhante à dos *papers* americanos¹⁷⁷. Quando aparece no meio literário, costuma vir acompanhado de uma advertência indicando que se trata de um “gênero híbrido”, a tal classificação tão esvaziada e, portanto, tão coringa nas sinopses preparadas pelas editoras.

Considerando o contexto em que Pessanha se tornou escritor, fica evidente por que ele pratica tanto esse gênero. Ora, esse autor também passeia pelos dois domínios. Seu primeiro ensaio, publicado em 1992 numa revista especializada em psicanálise, era o tipo de comunicação esperada de um mestrando. No fim dos anos 1990, ao se afastar da carreira acadêmica, assumiu a figura pública de escritor, passando a performar com mais frequência em eventos culturais. Cerca de dez anos depois, quando retornou para a universidade para obter os títulos de mestre e doutor, teve de lidar, mais uma vez, com a exigência acadêmica de publicar *papers*. Naquele momento, porém, sua imagem de escritor já estava mais estabelecida, então ele escrevia a partir dessa condição anfíbia. Um exemplo é sua dissertação de mestrado, que deu origem ao livro *IP* sem precisar passar por modificações expressivas.

Em síntese, os ensaios de Pessanha chegam às versões publicadas nos livros a partir de três origens: a) meio acadêmico; b) evento cultural; c) texto inédito. Observemos o peso dessas fontes em cada livro:

Tabela 4 – Ensaios na obra de Juliano Garcia Pessanha

Livro	Nome do ensaio	Publicação/apresentação original	Classificação da origem
<i>SN</i>	O ponto K: Heidegger e a Psicanálise	Revista Ide, 1992	acadêmica

¹⁷⁷ Com relação a essa adaptação do gênero, Bento Prado Jr. comenta com amargor: “[O ensaio] está, hoje, em estado terminal, agonizante. Ele foi substituído pelo gênero *trash* do *paper*, inventado pela Universidade Norte-Americana (segundo o lema ‘*publish or perish*’) e multiplicado pela indústria dos congressos de filosofia no Mundo Globalizado.” (PRADO JR., 2005, p. 26).

IS	A arte como território da não-poder	IV Colóquio Heidegger, 1998	acadêmica
IS	Por uma nova topologia da sanidade	Fórum de Ideias do PIDA/CAPS-Itapeva, 1999	acadêmica
CA	Província da escritura	Livraria Cultura, 2001	cultural
CA	Natalidade e crise do tempo antropológico	Revista Insight: Psicoterapia e Psicanálise, 2002	acadêmica
CA	“Pedagogia” da perfuração	Revista Cult, 2001	cultural
IP	Instabilidade perpétua	Encontro Maurice Blanchot, 2005	acadêmica
IP	Em louvor ao júbilo	Casa das Rosas, 2008	cultural
IP	Heidegger e a velha: falar e não falar sobre <i>A origem da obra de arte</i>	Espaço Contraponto, 2007	cultural
RNL	De um lado a outro do entre	Encontros de Interrogação, 2012	cultural
RNL	Sloterdijk: pensador do Dentro	Tese de doutorado, 2017	acadêmica
RNL	Nascer para dentro, nascer para fora: a mãe	<i>Recusa do não-lugar</i> , 2018	inédita
RNL	Para humanizar Heidegger: três variações	Revista Ideação, 2018	acadêmica
RNL	O íntimo e o êxtimo	30ª Bienal de SP, 2012	Cultural
RNL	Nascer para dentro no mundo de hoje	Curso livre de preparação do escritor, 2017	Cultural

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Essa tabela explicita, em primeiro lugar, a prática de reunir em seus livros textos já lidos ou publicados anteriormente – dos ensaios listados, apenas um é inédito. A novidade, de fato, não é um valor importante na obra de Pessanha, até porque suas questões, maturadas ao longo de anos, variam pouco. Não é a surpresa que confere a intensidade de sua obra, mas, pelo contrário, a repetição, já que esses conjuntos de textos, apesar de heterogêneos na forma, repisam sempre a relação tensa entre o dentro e o fora. A única mudança expressiva na abordagem do tema é a perspectiva – antes se olhava o dentro a partir do fora, depois *RNL* inverte isso –, ou seja, mudam os métodos de mapeamento, mas a zona a ser representada se mantém.

Tomemos como exemplo o texto “De um lado a outro do entre”. Uma primeira versão havia sido apresentada oralmente já em 2012, três anos antes da publicação de *TT* pela Cosac Naify, mas não entrou nesse projeto, ainda bastante heideggeriano, tendo de esperar mais seis anos para integrar o sloterdijkiano *RNL*. Pessanha já conhecia a obra filosófica de Sloterdijk há bastante tempo, mas lhe faltava o encontro pessoal e a ressignificação de seu estado de “menino oco” para o ensaio tomar sua forma final. Nesse meio tempo, o texto circulou noutros meios,

no jornal *Pausa* (2013) e na coletânea *Indisciplinables* (2016), até que a perspectiva apresentada por ele ganhasse espessura suficiente para compor com outros textos um livro.

Outro ponto importante é o aumento da presença dos ensaios na produção mais recente de Pessanha. Isso se relaciona à concepção de literatura que ele desenvolve mais explicitamente em “De um lado a outro do entre”, já comentada no capítulo 2: a província literária, com o avanço das especialidades acadêmicas, perde influência, e o escritor precisa buscar uma nova relação com a linguagem. Aí se nota uma enorme diferença para a perspectiva de Hilst. Esta, por mais que se interessasse e se informasse sobre diversas áreas do conhecimento, de modo que parte expressiva de sua biblioteca é composta por ensaios e estudos científicos, ainda considerava a ficção literária como uma forma de expressão privilegiada. Ela não escreveu ensaios em sua acepção mais tradicional, deixava isso para os críticos profissionais, ou melhor, exigia isso deles.

Uma concepção mais ampla como a de Lukács considera o ensaio um gesto de questionamento extremo, que pode se realizar por intermédio da arte, como ocorre nos textos de crítica, ou dispensar essa mediação, dirigindo-se diretamente à vida. Sob esse ponto de vista, talvez se poderia identificar algo de ensaístico na prosa de Hilda Hilst. Diversos filósofos também seriam ensaístas nesse sentido, sendo Sócrates o maior exemplo desse modo de vida (LUKÁCS, 2015, p. 47). Na contemporaneidade, uma obra filosófica que reúne essas características de modo exemplar, é a de Giorgio Agamben. Pensamos, em especial, no seu livro *Ideia de prosa* (1985), cujos textos são o que João Barrento (2013, p. 11), retomando uma expressão de Henri Michaux, chama de “*Essai-Échec*” – literalmente, tentativa-fracasso. No texto “Ideia de enigma”, o italiano escreve:

Depois de muita reflexão, um filósofo chegou à conclusão de que a única forma legítima de escrita seria aquela que imunizasse sempre os leitores contra a ilusão de verdade que poderia suscitar. “Se chegássemos a saber”, costumava ele repetir, “que Jesus ou Lao-Tsé tinham escrito um romance policial, isso parecer-nos-ia indecente. Do mesmo modo, um filósofo não pode defender uma tese nem emitir opiniões sobre um problema.” Por isso decidi ater-se àquelas formas simples que são o apólogo, a fábula, a lenda, que até o Sócrates moribundo não tinha desdenhado e que parecem sugerir ao leitor que não as leve muito a sério. (AGAMBEN, 2013, pp. 107-108)

Aqui, ao contrário da maioria das anedotas desse livro, o protagonista não é nomeado – talvez Agamben refira-se a si próprio, talvez a um filósofo hipotético, não importa, até porque a narrativa se encaminha justamente para o apagamento da autoria. As tais formas anedóticas breves assemelham-se às que Agamben emprega em *Ideia de prosa*. Mesmo assim, seu leitor corre grande risco de levá-las a sério, afinal, a assinatura do filósofo, sua fama, já as marcou a

ferro. Então, a tentativa de inacabamento, tão característica do ensaio, também fracassa aqui diante das forças que buscam um fechamento, as interpretações. Os personagens-escritores hilstianos também escrevem “anedotas para não serem levadas a sério”, os já mencionados fragmentos satíricos, só que o fazem como párias, com a intenção de expor a irrelevância da literatura na sociedade brasileira. Enquanto os textos de Montaigne e os de Agamben expressam admiração pelos antigos, os de Hilst desmoralizam a tradição.

Em *CRL*, por exemplo, o sobrenome da protagonista, além de todas as conotações que a crítica normalmente destaca (o ato de *lamber*; o cordeiro como símbolo de inocência...), parece se referir também ao ensaísta inglês Charles Lamb¹⁷⁸. A exemplo desse, que adaptou as narrativas de Shakespeare para jovens leitores, Lori traduz a literatura erótica para a linguagem infantil. Ambos praticam o ensaio ao comentar a tradição, contudo, o primeiro divulga e valoriza o cânone, enquanto a segunda o subverte, como se observa neste trecho: “E o Lalau dizia que preferia o Marcial, e esse eu roubei do escritório do papi. É muito esquisito, eu quase não entendi nada, só entendo que também tem a palavra cona.” (HILST, 2018b, p. 136).

Entre as diversas formas que o ensaio tomou na história brasileira, Alexandre Eulálio (2018) enfatiza a íntima relação entre o desenvolvimento desse gênero e o da imprensa, listando como expressões ensaísticas: o artigo, o panfleto, a epístola, a crônica, o folhetim, a paródia, a crítica, a conferência literária, a autobiografia... Apesar de considerá-los todos ensaios, eles se diferenciam quanto aos graus de subjetividade, erudição, polêmica, formalidade, humor, entre outros fatores. A crônica, o folhetim e a paródia, formas satíricas mais coloquiais e populares, são justo as mais presentes na prosa de Hilst. Desse modo, vê-se que sua verve ensaística passa longe da acadêmica de Pessanha. A ficção hilstiana é mais combativa e política, ironizando não só o autoritarismo do regime militar, mas sobretudo as políticas culturais deficitárias no país. Seus personagens são anarquistas, e suas narrativas, apesar de certo esquematismo apontado por Pecora (2018), encenam a impossibilidade da síntese, isto é, de acomodação dos pontos de vista divergentes. Seguindo a linha de Bataille, a oposição apresentada pela ficção hilstiana se manifesta como riso, algo que não consegue ser capturado pela lógica.

Hilst, em suma, leva a característica do inacabamento ensaístico a um nível mais extremo – uma pergunta desemboca em novas perguntas, e as respostas pouco importam. Pessanha, por sua vez, já expõe algumas afirmações, ainda que débeis e, eventualmente, abandonadas. Tomando os textos deste individualmente, nota-se que reproduzem de forma mais explícita o ensaio acadêmico; ao mesmo tempo, em momentos específicos e no arranjo geral de

¹⁷⁸ Na biblioteca de Hilst, há um exemplar anotado do livro que Lamb publicou com sua irmã, *Tales from Shakespeare*, edição de 1963.

seus livros, apresenta um movimento mais amplo de caráter ficcional – narrar a vida possível¹⁷⁹. Já a obra hilstiana faz o contrário: seus textos, individualmente, são narrativas ficcionais (contos, novelas, romances), mas em momentos específicos e no arranjo geral, desenvolvem movimentos ensaísticos, uma busca metafísica tão insaciável quanto a de Sócrates e que, portanto, só pode conduzir à morte.

3.3.3 *Vestir: performance*

Com a reedição da poesia completa de Hilst, hoje o leitor tem acesso fácil ao poema que aparecia na quarta capa da primeira edição de *Amavisse* (1989):

O escritor e seus múltiplos vêm vos dizer adeus.
Tentou na palavra o extremo-tudo
E esboçou-se santo, prostituto e corifeu. A infância
Foi velada: obscura na teia da poesia e da loucura.
A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito
Tempo-Nada na página.
Depois, transgressor metalescente de percursos
Colou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra.
Poupem-no do desperdício de explicar o ato de brincar.
A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.
O Caderno Rosa é apenas resíduo de um “Potlatch”.
E hoje, repetindo Bataille:
“Sinto-me livre para fracassar”. (HILST, 2017, p. 530)

O eu-lírico desse poema, após resgatar sua trajetória literária, anuncia uma nova perspectiva, a de artista que destrói a reputação num gesto de liberação completa, como no *potlatch* ameríndio descrito por Bataille no ensaio “A noção de dispêndio” (BATAILLE, 2013a). Curiosamente, essa máscara sacrificial, que é apenas uma entre tantas, predomina nas leituras sobre a obra hilstiana; as demais, “seus múltiplos”, tendo dito adeus, desaparecem do horizonte de expectativa de muitos leitores. É fato que, após as festas dionisíacas de *CRL*, *CETG* e *CS*, máscaras mais apolíneas reaparecem em *RN* e em *ESTS*, mas de modo espectral, apenas para confirmar o adeus, afinal, “pensar é difícil”, e a morte inevitavelmente chega para esses pensantes. Chega não só para o velho Vittorio, mas também para o jovem poeta Lucas: “Antes da sombra, Lucius, quero dizer da dor de não ter sido igual a todos. Minha alma velha buscava entendimento. Quero dizer da dor mas não sei dizer. Estou sangrando por todos os buracos.” (HILST, 2018b, p. 318).

¹⁷⁹ Em *O filósofo no porta-luvas* (2021), primeiro romance publicado por Pessanha, às vésperas de publicar 60 anos de idade, parece haver uma recalibração disso. Com a predominância do gênero ficcional, o ensaio passa para a posição de fragmento dentro do arranjo maior do romance, como a palestra do escritor e a questão da prova do concurso.

A mesma trajetória descrita no poema acima era enfatizada por Hilst nas entrevistas que concedia. Do mesmo modo que ela foi uma grande ensaísta nas crônicas, também foi uma notória performer nas entrevistas. A coletânea destas organizada por Cristiano Diniz é, sem dúvida, um dos livros mais cativantes da produção hilstiana – no bom e no mal sentido do adjetivo. Crônicas e entrevistas, ainda que não integrem o *corpus* desta pesquisa, são duas porções de sua obra que mereceriam estudos atentos, inclusive investigando seu teor ficcional, como sugeriu a professora Eurídice Figueiredo na defesa de dissertação de Bruna Kalil Othero Fernandes, na UFMG, em fevereiro de 2020.

Quanto a Pessanha, ele também participa com frequência de eventos midiáticos. Coloca-se disponível, inclusive, para receber alunos em sua casa. Em setembro de 2017, tive a oportunidade de participar de um desses grupos de estudo, em que se leu e comentou um trecho de *Du mußt dein Leben ändern*, de Peter Sloterdijk. Antes disso, eu assistira a atuações de Pessanha no evento Litercultura, em Curitiba (2016), e numa banca de mestrado em Filosofia, em Londrina (2017). De lá para cá, foram muitas as apresentações dele que vi pelo Youtube, tanto em circuitos acadêmicos quanto culturais. Em algumas, ele parece ter crises de ansiedade semelhantes às de Z e Gombro, o que nos tenta, como ocorre com as entrevistas de Hilst, a igualar o autor a seus personagens. No entanto, testemunhei vários outros aspectos de Pessanha que não se evidenciam nos seus livros: a facilidade de conversar com qualquer pessoa, o riso frequente, a generosidade, o gosto por compartilhar uma refeição. Então, sofri uma saudável desilusão que me fez sair do papel de leitora ingênua para atuar como crítica: Pessanha não é Gombro nem Z, não é nem mesmo o “Juliano” da micro-história “O mar e a dor”.

No artigo “Juliano Garcia Pessanha em suas obras” (TREVIZAN, 2019), refleti sobre a divergência entre a imagem de escritor que eu encontrava presencialmente e aquela dos textos. Minha experiência desses anos observando com atenção tanto o autor quanto a obra tornou evidente que a performatividade ocorre sempre, não apenas quando o artista é entrevistado, mas também quando diz “ele” nas heterotanografias ou “eu” nas performances. Por mais que Pessanha assegure que escreve muito próximo aos fatos, são presenças diferentes, relações diversas com o espaço e com seus interlocutores – e note-se que igualamos “presença” a “relação” para fugir de um paradigma substancialista. Mesmo quando Pessanha lê os próprios textos, como ocorre no audiolivro *Fragments heterotanográficos* (2016), já não coincide com aquele que os escreveu. Todavia, o fato de ele ler em público e de fazê-lo com frequência é significativo, pois, ao jogar com a incoincidência de identidades, ataca a pretensão à biografia típica do “buraco branco”.

O público, por sua vez, no ato individual de leitura, pode sofrer um processo temporário de identificação com o narrador – uma dissociação consigo para tornar-se o outro –, isso porque ele também passa a dizer “eu”. O ato da leitura, portanto, é performático, um diálogo em que “meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente, à sua. Daí o ‘prazer do texto’; desse texto ao qual eu confiro, por um instante, o dom de todos os poderes que chamo *eu*.” (ZUMTHOR, 2014, p. 63). Sobretudo a leitura em voz alta, seja a realizada pelo leitor, pelo escritor ou pelo ator, ritualiza a linguagem e potencializa o efeito devastador desses textos. Afinal, a quem pertence aquela ferida tão pulsante? Ela passa a doer em todos, nos que a dizem e nos que a escutam.

Esse encontro, essa experiência compartilhada da “energia poética”, é semelhante à sensação de um grupo de pessoas envolvidas por uma canção – e é a voz que permite isso. Essa “união laica”, esse “mistério primitivo e sacral” (ZUMTHOR, 2014, p. 39) é reiterável mesmo na leitura moderna, que tende a ser solitária e silenciosa. A hipótese do medievalista é de que o desejo pela voz na contemporaneidade segue intocado, embora nem sempre concretizado. “Para o homem do fim do século XX, a leitura responde a uma necessidade, tanto de *ouvir* quanto de *conhecer*. O corpo aí se recolhe. É uma voz que ele escuta e ele reencontra uma sensibilidade que dois ou três séculos de escrita tinham anestesiado, sem destruir.” (ZUMTHOR, 2014, p. 60, grifos nossos).

Destacamos acima os verbos “ouvir” e “conhecer”, pois nos parece que sintetizam as estratégias dos textos em prosa pessanianos e hilstianos, respectivamente. Lembremos que o primeiro conjunto de textos busca o nascimento possível, performando um *dueto* com o aliado “que dá continuidade ao *tom* que o outro emite, a ponto de os polos se confundirem numa *musicalidade* una e única.” (PESSANHA, 2018, p. 70, grifos nossos). Já o segundo, além de atuar no plano sensível, aspira também ao conhecimento transcendente, daí “a máxima estreiteza no campo da literatura e da metafísica” (HILST, 2018a, p. 348). É assim que, nessas obras específicas, observamos como a performance da leitura implica tanto ouvir quanto conhecer. O contato com ambas ocorre no plano corporal. Assim, a palavra literária conduz a esses dois tipos de *percepção*, e isso se realiza não por causa do sentido abstrato da linguagem, mas por meio do gesto de enunciá-la. Como sintetiza Graciela Ravetti, “[o] transgênero performático privilegia a voz, quer mostrar o movimento, registrar a ação e produzir efeitos de sensações.” (RAVETTI, 2003, p. 87).

Anos atrás, quando eu não entendia bem os textos que hoje pesquiso, gostava de lê-los em voz alta, e o efeito variava pouco: sentia-me tomada por uma febre. Isso não acontecia quando lia as obras de Liev Tolstói, Silvina Ocampo, J. M. Coetzee ou Maria Valéria Rezende,

para tomar exemplos de escritas muito apreciadas por mim, mas bem diversas entre si. Então não parecia ser algo desencadeado por todo texto literário, tampouco uma mera expressão da paixão de seu leitor. Assemelha-se mais ao efeito da poesia, em que o leitor frequentemente *sabe* os versos, no sentido originário do verbo “saber” (saborear), sem precisar entendê-los. Não presumo que todos os leitores tenham essa mesma experiência quando leem poesia ou os autores do nosso *corpus*, mas constato isso a partir desse caso concreto de recepção que conheço bem, o meu. Acredito que essa potência esteja no texto, mas que sua realização dependa sempre da performance do leitor – logo, é necessária alguma abertura por parte dele. Em resumo, a leitura da prosa hilstiana e da pessaniana, em especial aquela feita em voz alta, *pode* criar um espaço para que indivíduos excluídos pela lógica ultrarracionalista moderna se encontrem, mas esse encontro só se dará se o leitor aceitar o convite do texto.

A performance, diferente do espetáculo, é sempre uma ação de resistência: “Não somos apenas espectadores, somos atores sociais com o potencial de intervir e responder ao poder”¹⁸⁰. Se nos anos 1960 e 1970 a performance, entendida aqui como transgênero artístico, reintroduziu o corpo na arte (TAYLOR, 2012, p. 61), ela também passou a explorar os limites desse e a transformá-lo. Assim como notamos no ensaio, há aqui um gesto político. Performances desnaturalizam identidades, mostrando como gênero, sexualidade, classe e nacionalidade, por exemplo, não são essenciais, mas performáticas. Para o artista mexicano Guillermo Gómez-Peña, a performance é

um “território” conceitual com clima caprichoso e fronteiras cambiantes; um lugar onde a contradição, a ambiguidade e o paradoxo não são apenas tolerados como estimulados. As fronteiras de nosso “país da performance” estão abertas aos nômades, aos imigrantes, aos híbridos e aos desterrados.¹⁸¹

Essa descrição ontotopológica aproxima-se das que já temos destacado em Hilst e, sobretudo, em Pessanha. Nesses dois, é interessante observar como, por serem indivíduos socialmente inseridos, esse tipo de performance fica menos explícito em suas apresentações como escritores, mas aparece constantemente nos seus textos. Nos livros da primeira, vemos se esfocar a identidade de mulher em “Agda” (K), a identidade de poeta em “Tadeu” (*TNTMT*), a identidade de professor em *MOC*, a identidade de criança em *CRL*, a identidade de

¹⁸⁰ Tradução nossa de: “No somos solamente espectadores, somos actores sociales con el potencial de intervir y responderle al poder.” (TAYLOR, 2012, p. 47).

¹⁸¹ Tradução nossa de: “un 'territorio' conceptual con clima caprichoso y fronteras cambiantes; un lugar donde la contradicción, la ambigüedad, y la paradoja no son sólo toleradas sino estimuladas. Las fronteras de nuestro 'país del performance' están abiertas a los nómadas, los emigrantes, los híbridos y los desterrados”. (GÓMEZ-PEÑA, 2009 *apud* TAYLOR, 2012, p. 13).

heterossexual em *RN* etc. Nos do segundo, questiona-se qualquer pretensão à identidade, desconfia-se de toda biografia. Essas são escritas de desestabilização, desterramento, para retomar o léxico de Gómez-Peña.

Outro tipo de performance que se observa mais especificamente na obra hilstiana é a incorporação de linguagens não-verbais em seus livros. Hilst, que tanto questionava a imagem do escritor, acabou extrapolando não só os gêneros textuais, que são cristalizações das expectativas sobre o texto, mas o próprio plano da escrita. Já comentamos isso no capítulo 1, ao tratar dos desenhos que abrem e fecham a novela *MOC*. Encontramos outro exemplo curioso na primeira edição de *CRL*, lançada por Massao Ohno. Além de haver ilustrações assinadas por Millôr Fernandes na capa e no miolo do livro – uma paródia do segmento editorial infantil –, a contracapa exhibe uma foto de Hilda criança, com tranças e uniforme de marinheiro, acompanhada da legenda: “Ela foi uma boa menina”.

A presença desse corpo não deixa de ser uma performance, que põe o plano biográfico em tensão com o ficcional. Há uma alta dose de ironia nessa brincadeira, já que a “boa menina” se “foi”, e agora a mulher que ela se tornou nos conta a história de uma menina não tão boa – ou muito boa segundo os critérios da sociedade do espetáculo. Então nos perguntamos: o que é ser “boa”? Essa mulher, que “foi uma boa menina”, é uma boa escritora? Esta é a polêmica que a trilogia obscena instaura: o que é “boa” literatura? A esta altura, já enfatizamos suficientemente que o “transgênero performático” provoca o público, incitando-o a dar uma resposta, por isso nossos comentários nesta subseção dizem respeito sobretudo à recepção do *corpus*, e menos às características intrínsecas desse.

Outra concepção dicionarizada de performance, mais ampla, é a de “desempenho”, muito empregada no campo empresarial e no esportivo. No literário, não é tão comum tratar de performance do autor ou do texto, no entanto, Leyla Perrone-Moisés cunha uma expressão que remete à performance do leitor, “literatura exigente”. “São livros que não dão moleza ao leitor; exigem leitura atenta, releitura, reflexão e uma bagagem razoável de cultura, alta e pop, para partilhar as referências explícitas e implícitas.” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 243). Nesse grupo de autores “desafiadores”, ela inclui Juliano Garcia Pessanha. A pesquisadora afirma que o público desses é “um número restrito de leitores, tão inteligentes e refinados quanto eles, leitores que só podem aparecer numa parcela educada da população.” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 251). Em outras palavras, leitores provenientes principalmente do meio acadêmico.

Perrone-Moisés pode falar de sua própria leitura, como eu tenho falado da minha – e nossos casos só confirmam a descrição acima –, mas somos apenas duas leitoras, uma amostra pequena demais para ser generalizada. Este é um dos grandes problemas quando a crítica se

arrisca a falar em recepção dos textos sem ter pesquisado o público real. Fora essa ressalva, diversos aspectos destacados pela professora da USP na linhagem que ela chama de “literatura exigente” coincidem com o que temos realçado no nosso *corpus*. Vejamos:

Esse tipo de literatura prolonga a experimentação praticada na alta modernidade sem, no entanto, repeti-la; ela já assimilou as conquistas do passado. Seus autores não se conformam com os limites genéricos anteriores à modernidade, mesclam todos os gêneros livremente. A estrutura narrativa não segue o tempo linear da intriga, mas mistura vários segmentos temporais. O enunciador passeia livremente entre a narrativa e as digressões filosóficas ou poéticas. A tendência para a fragmentação, tanto da intriga como do ponto de vista do narrador, que já se anunciava nas obras da modernidade, é agora levada ao extremo, sem preocupação com uma coerência totalizadora. É uma experimentação exercida menos na própria linguagem verbal do que na disposição do discurso, e a dificuldade de sua leitura decorre mais dos subentendidos desse discurso do que do vocabulário ou da sintaxe empregados. São obras que procuram dizer algo a respeito de nosso tempo que não é dito na linguagem atual dos meios de comunicação. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 238)

As palavras-chave aqui são: experimentação; mistura de tipos e gêneros textuais; fragmentação; superação da linguagem midiática, mais no plano discursivo do que no sintático e no lexical. A esses aspectos, Perrone-Moisés acrescenta ainda a desconfiança com relação ao sujeito, à possibilidade de se contarem histórias e, conseqüentemente, à instituição literária; a valorização das insignificâncias e dos rejeitos; o descrédito da escrita engajada; a exposição suscinta, pouco analítica. Esse conjunto de características parece remeter àquilo que se costuma chamar de “estética pós-moderna”. No entanto, ao nomear o grupo de “literatura exigente”, a pesquisadora acrescenta a intenção de considerar também a recepção, o que, no nosso caso, não temos feito senão pontualmente.

Então, ao remeter ao “pensamento do fora” não estaríamos também nós atribuindo um nome distinto àquilo que já está contemplado pela literatura dita pós-moderna? Apesar de haver muitas semelhanças entre a descrição acima e a que detalhamos ao longo deste capítulo, acreditamos que não. Isso porque procuramos identificar uma linhagem literária e filosófica mais longeva na história, que se manifesta explicitamente pelo menos desde o romantismo e cuja principal característica é a busca de alternativas ao *logos* moderno – referimo-nos ao “pensamento do fora” descrito por Blanchot e Foucault. Disso trataremos mais detalhadamente no próximo capítulo.

4 FORA

*One equal temper of heroic hearts,
Made weak by time and fate, but strong in will
To strive, to seek, to find, and not to yield.*

Alfred Tennyson, *Ulysses*

No primeiro capítulo, fomos guiados pelo Odisseu homérico e pelo kazantzakiano para descrever a ficção de Hilda Hilst, que sai em busca da Literatura com “l” maiúsculo. Sua obra é propulsionada pelo desejo do absoluto, mas, errando sempre, goza apenas das aventuras mundanas decorrentes da busca fracassada. No segundo capítulo, nosso guia continuou sendo o esposo de Penélope, só que na versão reformulada por Kafka n’ “O silêncio das sereias” e por Haroldo de Campos em “Finismundo”: perdido na falta de sentido da modernidade, o herói cai na platitude. Nesse contexto, a escrita de Juliano Garcia Pessanha recusa a linguagem da técnica e a prudência do último homem; em vez disso, recorre a um heroísmo romântico, cruzando limiares no enalço do poema, até que se percebe anacrônica e sem lugar.

Após essas duas excursões, no terceiro capítulo, enfim se aportou em terra supostamente firme, retornava-se ao lar. Nós tomamos a imagem da casa não como espaço físico, mas como retiro privilegiado para o pensamento. Ali, enquanto o herói repousava, suas perambulações foram apresentadas pela crítica-aedo, que, amparada na teoria e na própria experiência, destacou padrões naquele *corpus* que, até então, fora explorado de modo panorâmico. Numa perspectiva geral, notamos que as expedições de Hilst e Pessanha buscavam transcender as limitações humanas e acabaram por descobrir, às vezes com prazer, mas principalmente com angústia, o imanente, a diferença. Assim, destacamos no nosso *corpus* de pesquisa três aspectos formais que constroem uma relação pós-metafísica com a linguagem: a dessubjetivação de personagens e do narrador, a intensa intertextualidade e a mobilização de gêneros especialmente fluidos e descentrados (o fragmento, o ensaio e a performance). Mapeados esses pontos comuns às duas obras, chega a hora de situá-las historicamente e de perguntar de onde esse tipo de linguagem vem e para onde se encaminha.

Agora, apelamos a um Odisseu anglófono, que se converte em Ulysses. Não nos referimos à famosa releitura de James Joyce, e sim a uma anterior que ainda resiste ao apequenamento do homem moderno: a versão romântica de Alfred Tennyson. O poema “Ulysses”, de 1833, reproduz a voz do herói já idoso, que, insatisfeito com a estabilidade do lar, celebra sua próxima viagem. Apesar das semelhanças com a proposta de Dante Alighieri,

comentada no capítulo 2, essa versão inglesa desconhece a morte; pelo contrário, seu principal traço é a vitalidade pulsante, o desejo de viver ao máximo a multiplicidade.

Desde o início do poema, o eu-lírico enfatiza sua distinção em relação aos conterrâneos, “(...) *a savage race,/ That hoard, and sleep, and feed, and know not me.*” (TENNYSON, 1842, p. 88), descrevendo-se como inquieto e errante: “*I cannot rest from travel: I will drink/ Life to the lees (...)*” (p. 88). Como sua identidade se faz e se refaz no contato com as alteridades, ele é incapaz de deixar uma obra própria e acabada, um legado. Nem mesmo o filho, Telêmaco, representa isso para ele – “(...) *He works his work, I mine.*” (p. 90) –, portanto, o herói segue em viagem, experimentando sempre. Contudo, não parte sozinho, antes convoca seus pares para a aventura. Esses outros, apesar de não se lhe assemelharem na cultura nem no sangue, são todos navegantes como ele, gente que busca algo além de conforto e segurança. Juntos, constituem uma tripulação do desassossego, para remeter ao repertório pessoano. Essa comunidade se mantém nômade não por estar desiludida; na verdade, fazem-no justamente por exaltar o gesto criador: “(...) *the deep/ Moans round with many voices. Come, my friends,/ 'T is not too late to seek a newer world.*” (p. 90).

Em resumo, o herói deseja criar um mundo, superar o que está dado. Observamos desde já que esse gesto criador não é positivo nem mesmo dialético, pois não chega a construir algo, é antes a intensidade do desejo, o perpétuo devir. Estamos no âmbito da negatividade, o que também não significa negar tudo o que existe, e sim passar por todas as coisas sem método nem pouso, errando, sem aderir sequer à identidade de pária, como bem descreve Maurice Blanchot: “No lugar onde me encontro pelo erro, não reina mais a benevolência da hospitalidade nem o rigor, também tranquilizador, da exclusão.” (BLANCHOT, 2001, pp. 64-65). O ensaísta francês compara esse curioso movimento, que não progride nem regride, mas desvia, com a “estranha andada de caranguejo” (BLANCHOT, 2001, p. 72). Poderíamos lembrar os personagens mancos e perdidos de Beckett, mas ainda maior é a semelhança com o texto de Pessanha “Equação natal: presença roubada” (IP), em que o protagonista-narrador, quando criança, ao celebrar e imitar o movimento de um caranguejinho na praia, é rapidamente tachado pela família de “louco”.

De fato, a loucura e o fora/ exterior se aproximam, pois, no entendimento de Blanchot, alinhado à perspectiva foucaultiana, ambos se caracterizam pela “ausência da obra”.

— (...) Eu diria mesmo que toda obra literária importante o é tanto mais que ela põe em funcionamento, mais direta e puramente, o sentido deste giro o qual, no momento em que ela vai emergir, faz estranhamente cair a obra onde se mantém, como seu centro sempre descentrado, a inoperância: a ausência da obra.

— A ausência da obra, um outro nome para a loucura.

— A ausência da obra onde cessa o discurso, para que venha, fora da palavra, fora da linguagem o movimento de escrever atraído pelo exterior.” (BLANCHOT, 2001, p. 72)

No entanto, loucura e literatura não são sinônimas. Embora se assemelhem no conflito com os discursos hegemônicos, apenas a segunda é capaz de libertar o escrever. Essa libertação se dá quando se deseja o nada, o que não ocorre no primeiro caso. A loucura, segundo observa Blanchot, é o modo como a sociedade limita e interioriza o fora, transformando-o em lugar de exceção e, assim, incluindo-a à possibilidade (BLANCHOT, 2007, p. 174). Já o entendimento blanchotiano de literatura equivale a esse desejo do nada, a reiteração do impossível, ou seja, o que não consegue ser fixado pelas possibilidades. Isso também ressoa com a mística de Simone Weil, aproximação que já havíamos destacado com relação à ficção de Hilda Hilst, sobretudo quando aquela afirma que a graça só se manifesta se houver o vazio. Essa é uma ideia de salvação em que o indivíduo, em vez de se encaminhar para a plena realização, a glória, dirige-se para a autoaniquilação, a dissolução no impessoal.

Desejar o nada implica a aceitação da própria morte, e quem está disposto a assumir esse risco incorre num heroísmo trágico, como o que a própria Weil demonstrou em sua trajetória pessoal. Hilst e Pessanha, em certa medida, também incorporaram esse aspecto à sua performance midiática como escritores, mas esse retrato é muito incompleto e poderia ser facilmente refutado por outros aspectos da biografia deles. Num plano teórico, que nos interessa mais, Blanchot percebe esse gesto, que ele chama de “niilismo radical”, também na escrita de Nietzsche: “O super-homem é aquele em que o nada se faz querer e que mantém, livre para a morte, essa essência pura de sua vontade desejando o nada.” (BLANCHOT, 2001, p. 109). Com esses exemplos, queremos apontar para a existência de um pensamento do fora mais sistemático – por falta de adjetivo melhor, usamos esse tão positivo e inadequado ao contexto – do que a mera expressão de um viajante solitário. Então, neste capítulo, procuraremos apontar alguns desses pensadores do fora e de que modo a ficção de Hilst e de Pessanha dialoga com essa linhagem.

Mas, voltando ao nosso guia, por que Ulysses, que tanto pelejou para rever o lar, não consegue se acomodar em casa? Por que, mal retorna, já volta a partir? O que ele busca lá fora? Ou melhor, o que é esse além que tanto o atrai? Começemos, então, pela descrição do “fora”, situando-o historicamente no pensamento moderno e contemporâneo para ter condições de, na sequência, explicitar sua relação com o modo como Hilst e Pessanha compreendem o espaço literário.

4.1 DUAS VERSÕES DO FORA: DISTINÇÃO E DISSOLUÇÃO

O inexistente é nada. Mas ser nada não é de modo algum nada ser. Ser nada é inexistir de modo próprio a um mundo ou um lugar determinado.

Alain Badiou, *A aventura da filosofia francesa no século XX*

No pensamento francês sobre literatura desenvolvido em meados do século XX, há diversos autores que evocam a questão do fora/exterior. Se fôssemos abordar de modo cronológico seu desenvolvimento nesse contexto, uma das primeiras publicações a serem mencionadas talvez devesse ser *A experiência interior* (1943), de Georges Bataille, depois *A parte do fogo* (1949), de Maurice Blanchot, *O grau zero da escritura* (1953), de Roland Barthes, e só então a notória conferência “O pensamento do exterior” (1966), de Michel Foucault. No entanto, preferimos não partir de nenhum desses, mas d’*A conversa infinita* (1969), de Blanchot, pois, lançado após os demais, resulta de uma longa convivência com a questão (1953-1965). Como resultado, conforme o título já indica, o fora é apresentado aí de modo bastante amplo, sob vários vieses, conversando com diversos autores.

Na nota de abertura d’ *A conversa infinita*, lemos:

Escrever, a exigência de escrever: não mais a escrita que sempre se pôs (por uma necessidade nada evitável) a serviço da palavra ou do pensamento dito idealista, ou seja, moralizante, mas a escrita que, por sua força própria lentamente liberada (força aleatória de ausência), parece *consagrar-se apenas a si mesma, permanecendo sem identidade* e, pouco a pouco, libera possibilidades totalmente diferentes, *um jeito anônimo, distraído, diferido e disperso de estar em relação*, um jeito por intermédio do qual *tudo é questionado*, e, para começar, a ideia de Deus, do Eu, do Sujeito, depois da Verdade e do Uno, depois a ideia do Livro e da Obra, de maneira que essa escrita (entendida em seu rigor enigmático), longe de ter por meta o Livro, assinalaria, antes, seu fim: *escrita que se poderia dizer fora do discurso, fora da linguagem*. (BLANCHOT, 2001, p. 8, grifos nossos)

Esse trecho evidencia a essência do fora: ele é uma questão do escrever, ou melhor, é o escrever em questão, ou ainda, é uma “nova relação entre literatura e o real” (LEVY, 2011, p. 11). Tatiana Salem Levy, em pesquisa de mestrado sobre a experiência do fora, destaca que sua função é menos conceitual do que questionadora. Colocado nesses termos, notamos certa semelhança com o *Dasein* heideggeriano. Como este, o pensamento do exterior não existe à parte do mundo, mas justamente inserido nele e questionando perspectivas que se apresentem aí como totais. No entanto, se estremece discursos estabelecidos não é para propor novos valores – nada é colocado no lugar do que foi questionado. Assim, a literatura implode, a ponto

de sua realização implicar o próprio desaparecimento, como Blanchot enfatiza n' *O livro por vir* (1959).

Observe-se que não se trata de substituir a literatura que atua como porta-voz e reprodutora da ideologia burguesa por outra revolucionária, como propunham os marxistas. Em vez de combater uma estrutura opressiva invertendo a hierarquia, isto é, adotando o discurso de grupos minoritários, o desgaste das instituições de poder se dá pela reprodução de seus próprios discursos à exaustão. Para Blanchot, tal repetição neutraliza as ideologias, pois, ao mesmo tempo em que essas deixam de aparecer como a verdade única e naturalizada, isso ocorre sem qualquer pretensão à síntese. Desse modo, o dualismo do pensamento dialético, que norteava a tradição filosófica dos últimos dois milênios e meio, é posto em xeque. Com efeito, o pensamento do exterior aproxima-se mais de noções como a “dobra”, de Deleuze, e a “*différance*”, de Derrida. Tendo em comum a pluralidade de perspectivas, essas e outras contribuições da “virada linguística” abalaram um dos principais pilares da literatura e da filosofia de caráter humanista: o propósito de revelar a essência por trás da aparência, “o sentido profundo” da linguagem.

Alain Robbe-Grillet, no ensaio “Um caminho para o romance do futuro”, de 1956, descreve essa ruptura no calor do momento:

A revolução que foi realizada tem um bom porte: não apenas não consideramos mais o mundo como nosso bem, nossa propriedade privada, calcada sobre nossas necessidades e domesticável, como ainda por cima não acreditamos mais nessa profundidade. Enquanto as concepções essencialistas do homem viam sua ruína, com a ideia de “condição” substituindo a partir de então a de “natureza”, a **superfície** das coisas deixou de ser para nós a máscara que ocultava seu âmago, sentimento este que levava a toda espécie de “aléns” da metafísica. (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 19, grifo no original)

Diferente da maioria dos críticos, que entendeu a análise de Robbe-Grillet como a proposta de uma nova estética, que ficaria conhecida como *nouveau roman*, Blanchot compreende esse momento como uma mudança de paradigma mais ampla, uma superação da própria estética. Assim, a literatura ocupa um lugar de destaque nos ensaios d' *A conversa infinita*, mas não só ela está em questão, como também a filosofia, a teologia, a psicanálise e as ciências humanas em geral. Nota-se aquilo que já havíamos comentado no capítulo anterior ao retomar a leitura de Pessanha sobre Heidegger: esse tipo de pensamento busca outra abordagem da linguagem, o que Blanchot chama de “neutro” – assim como Barthes o faria posteriormente, em conferências da década de 1970, reformulando a noção de “grau zero”.

Segundo a caracterização feita por Blanchot, “[o] neutro é aquilo que não se distribui em nenhum gênero: o não geral, o não genérico, assim como o não particular. Ele recusa a pertença tanto à categoria do objeto quanto à do sujeito.” (BLANCHOT, 2010, p. 30). Isso se dá por meio da fala fragmentária, que não conduz à unidade de uma síntese (p. 42). O neutro expressa o desejo de dissociar-se da razão logocêntrica e, conseqüentemente, dos discursos que, ambicionando refletir e ordenar o real, controlam os sentidos, como tradicionalmente propõem a filosofia metafísica e a teologia. A literatura, nesse contexto, não só se diferencia dessas duas como passa a combatê-las, até como atuação política. Então, procura outras referências, como o pensamento pré-socrático e o pós-metafísico, além da teologia apofática. Em nosso *corpus* de estudo, notamos que Hilst dialoga principalmente com essa última, e Pessanha com os primeiros.

Entretanto, o que Blanchot chama simplesmente de “literatura” não engloba tudo o que se costuma compreender como tal na contemporaneidade, mas apenas uma pequena parte que inclui autores como Hölderlin, Mallarmé, Kafka, Artaud... e, no nosso entendimento, também englobaria Hilst e Pessanha. Não se pode esquecer, contudo, que romances de entretenimento, até hoje, são gêneros predominantes no mercado editorial – o Prêmio Jabuti até criou recentemente uma categoria para contemplá-los. Tentar ignorar isso é reforçar o preconceito que exclui a dita “cultura de massa” das pesquisas acadêmicas, criando um enorme ponto cego na crítica ao virar as costas para o leitor, limitando assim as análises sobre a sociedade em que se insere. Por isso é necessário, ao ler os ensaios de Blanchot, situá-los historicamente e relativizar suas posições.

Devemos lembrar, por exemplo, que, para Blanchot, cultura e arte se contrapõem. Enquanto a primeira oferece uma unidade das relações, com o objetivo de apresentar respostas à experiência humana, a segunda é um ato questionador que expande os limites do questionar e, assim, impossibilita a resposta. Por um lado, a cultura procura fixar a literatura, elegendo obras-primas que explicitem os limites desta; por outro, a arte, suspeitando da cultura, tenta escapar aos discursos unificadores (BLANCHOT, 2010, p. 171). Essa não é uma relação pacífica, já que ambas disputam entre si para disseminar seus próprios valores.

Alinhado ao espírito da época em que escrevia, Blanchot destaca nesse livro de 1969 a missão transgressora da literatura: “Invisivelmente, a escrita é convocada a desfazer o discurso no qual, por mais infelizes que nos acreditemos, mantemo-nos, nós que dele dispomos, confortavelmente instalados. Escrever, desse ponto de vista, é a maior violência que existe, pois transgride a Lei, toda lei e sua própria lei.” (BLANCHOT, 2001, p. 9). Como é muito vívido o imaginário em torno da Geração de 68, parece-nos desnecessário listar as inúmeras revoluções

sociopolíticas do momento. O turbilhão contestador desse período, conforme descreve Pedro Dolabela Chagas (2018), marca a transição da episteme “1800” para a “1970”, sendo que essa última abarca um período maior do que própria década que a nomeia, seguindo em curso até hoje. Evocamos esses dois marcos, pois eles remetem a duas abordagens da literatura que, cada uma a seu modo, elaboram o fora.

Segundo Chagas, há vários aspectos que indicam a mudança de um cronótopo para o outro. Para começar, conforme se entra no paradigma “1970”, o projeto universalizante do iluminismo, típico do “1800”, que exaltava o Homem, o Conhecimento e a História enquanto unidades, se fratura na infinidade das particularidades. Em outras palavras, o “globo” se dissolve em “espuma”, para remeter a imagens empregadas por Sloterdijk na série *Esferas*. Não há mais pretensão à síntese, e as descrições abstratas perdem lugar à medida que o pensamento se torna explicitamente ação política. Nos estudos literários, não é diferente. O belo, que a filosofia kantiana definia como desinteressado, passa a ser visto como ponto de concorrência entre diferentes sistemas de valores. Como bem lembra Chagas (2018, p. 52), trata-se de uma expansão da crítica iniciada ainda no século XIX por Nietzsche, só que o filósofo alemão a desenvolvia mais especificamente no campo da moral, ao expor a verdade como uma construção histórica a serviço da vontade de potência.

Diante das evidências de que certos conceitos não passam de juízos de valor datados, a crítica literária tem duas alternativas: ou se refaz a cada nova obra, ou julga as novidades segundo os critérios já estabelecidos. Ambos os movimentos, revisionismo e reacionarismo, acontecem simultaneamente, o que só evidencia o caráter litigioso do campo artístico, mais explícito conforme o paradigma “1800” declina. Desse modo, o cânone vai deixando de ser visto como um monolito incontestável, embora ainda defendido por muitos até hoje. As obras-primas, antes exemplos supremos de pureza e acabamento, convertem-se em meros textos. Isso, além de alargar os *corpora* das pesquisas acadêmicas, implica leituras mais diversificadas, relacionadas a outros textos e envolvendo o leitor e os meios de produção, ou seja, entende-se que as leituras estão necessariamente situadas no mundo. No meio acadêmico e artístico, a crença em sentidos originais ou absolutos fica abalada. Na verdade, até consensos mínimos tornam-se uma pretensão difícil de se alcançar, por isso, a expressão “obra-prima” também cai em desuso, como Blanchot assinala nesses ensaios das décadas de 1950 e 1960.

Todavia, ao mesmo tempo em que se torna mais difícil distinguir na contemporaneidade “arte” e “cultura de massa”, avaliações que ressaltem tal oposição estão longe de desaparecer. Se Pessanha, em *RNL*, responde criticamente a Adorno, é porque o pensamento da Escola de Frankfurt continua relevante. E aí está um ponto importante para a nossa discussão: será que o

pensamento do fora, apesar de seu caráter contestador sublinhado por Blanchot, não reforça a distinção social de um certo conjunto de obras? Afinal, essa literatura, ao recusar se comprometer com os valores da coletividade para evitar corroborar regimes políticos e econômicos totalitários, não cai, por outro lado, numa exortação a certo heroísmo isolado e reacionário? Aqui nos aproximamos do questionamento de Costa Lima ao jovem Foucault mencionado no capítulo passado: essa crítica a todos os discursos não seria um discurso ainda mais autoritário, já que se considera imune às ideologias? Não nos referimos apenas a um privilégio conferido a escritores específicos (a tal genialidade), mas a certa concepção de literatura que, mesmo sendo uma perspectiva minoritária, coloca-se como a única literatura, ou a mais legítima, a verdadeira.

Então lembramos que Pessanha, em suas obras recentes, não está só respondendo à Escola de Frankfurt, a Blanchot e a Heidegger, mas ao “romantismo do aberto” em geral, que se manifesta de formas diversas e há bem mais tempo. O fora não é uma novidade do cronótopo “1970”. Foi no romantismo que se consolidou o domínio discursivo de uma minoria, os que supostamente conheciam e valorizavam a “boa arte”, sobre a maioria que apreciava as obras com base em outros critérios. Conforme aponta Chagas, a *distinção* é uma característica central do cronótopo “1800”, no qual o romantismo se engendra. Assim, a arte, “sequestrada” por esse seleto grupo de cultuadores – a expressão não é desse pesquisador, mas minha, para enfatizar a crítica aqui proposta –, também se retira da sociedade.

A arte foi desconectada da vida prática, segregando-se do *socius* que ela criticava política e esteticamente. Para escapar à degeneração causada pelo Estado, pelo capital e pela “razão instrumental”, os românticos delimitaram um espaço “u-tópico”, um “não-lugar” em relação à realidade social: em sua opinião consensual, esse era o espaço ocupado pela arte. Levada ao limite, a construção desse espaço social paralelo implicava um enorme comprometimento pessoal com a arte, que passava a estar colocado no centro da vida: se apenas ela livrava o esteta da corrupção, ele devia estar à altura da salvação que ela proporcionava – ele devia “viver para a arte”, pois apenas tal intensidade tornaria a comunicação sobre a arte (a “conversa sobre poesia” de Schlegel) uma prática libertadora. (CHAGAS, 2018, p. 117)

Com a intenção de preservar a pureza de sua missão, esse artista se fecha para o outro. Semelhante ao santo, retira-se para o deserto – *topos* muito usado por Blanchot (2011b) na descrição de escritas como a de Kafka – para escutar a palavra supra-humana. A arte romântica, assumindo para si uma espécie de missão salvífica, apresenta-se como reflexiva e crítica, de modo que as “estéticas negativas” ganham espaço e legitimidade aí (CHAGAS, 2018, p. 161). Curiosamente, o artista-gênio, em teoria o mais capaz para liderar uma revolução do espírito, sequer experimenta aquilo que critica. Ele age de acordo com os próprios parâmetros, sem se

dirigir a ninguém, uma vez que seu público está por ser criado. Hoje sabemos que esse público está sempre por vir e, ironicamente, mingua antes de se consolidar.

Por fim, o próprio artista se menoscaba no isolamento que criara para si, como bem ilustra a ficção hilstiana “O unicórnio” (*FF*). Nessa narrativa, um trio de companheiros manifesta a intenção de fundar uma comunidade para promover a elevação espiritual, mas dois deles debandam para o capitalismo selvagem, enquanto a terceira (a narradora), que não abandonara o caminho original, se transforma literalmente numa besta. Então conclui: “Era tudo vaidade. No fundo nós nos achávamos excepcionais, eu sei que sou diferente de muitos, todos aqueles que escrevem são diferentes de muitos, mas agora é preciso ser homem-massa, senão não há salvação. Nós achávamos que a maior parte da humanidade era estrume, lixo, merda.” (HILST, 2018a, p. 98).

Notemos aí como o idealismo romântico primeiro se confunde com esnobismo e depois é engolido por um discurso mais característico de 1970, o da revolta popular. No entanto, esse também não se sustenta no texto, aparece sob o viés irônico, já que o “homem-massa” menospreza a alteridade tanto quanto o aristocrata espiritual. Ainda que o socialismo seja uma perspectiva em voga na época, a narradora o descarta tão rápido quanto o faz com o capitalismo. Nem acima da massa (1800), nem parte dela (1970), mas destituída de qualquer identidade, desaparecendo (o fora). Qualquer ímpeto heroico, qualquer afirmação identitária, tanto espiritual quanto material, naufraga, restando apenas a ressaca do relato sobre as utopias fracassadas. Talvez o único ideal que resista nesse conto seja o amor, o desejo de comunhão com o outro, mas a distância é intransponível, o que só reforça a frustração geral. Uma das tentativas de alcançá-lo resulta na ridícula ode ao amor pela exibição das nádegas, que já comentamos no capítulo 1 (cf. verbete “Obsceno”).

Reparemos que a posição dos ensaios blanchotianos acerca da literatura é igualmente escorregadia e difícil de definir. Por um lado, opõe-se ao discurso do absoluto, por outro, descola-se da linguagem cotidiana. Nem aristocrática, nem burguesa ou popular, a literatura pretende ultrapassar as ideologias dadas. Contraditoriamente, porém, Blanchot critica os que se declaram ideologicamente isentos, pois isso, segundo ele, seria a ideologia mais dominante, por se impor de forma sorrateira. Então, o que essa concepção de literatura parece reivindicar não é uma ideologia específica, nem a total ausência de ideologias, mas a possibilidade criadora inesgotável, a “fala plural”, que não se estabiliza na criação de algo, mas segue em movimento deslizando e infinito – como as aventuras do Ulysses de Tennyson.

Em resumo, o neutro, que o crítico francês relaciona à literatura, não é o que se entende correntemente por isenção ideológica, mas uma dissolução dos discursos na abundância desses.

Como já dissemos, repete-se a diferença ao infinito, resultando numa corrosão de toda identidade. Esta é a violência própria da literatura, seu embate com a lei: nem se adequa nem se opõe à norma, mas, pela profusão de vieses, torna impossível qualquer padrão. No capítulo passado, já havíamos apontado essa característica no modo como a prosa de Hilst e a de Pessanha constroem-destruindo e destroem-construindo as subjetividades, a tradição literária e os gêneros textuais.

O unicórnio hilstiano, quando termina o texto repetindo 40 vezes “eu acredito”, não explicita o objeto, complemento verbal obrigatório nesse caso; o que sua fala sublinha é a própria disposição em seguir falando o que não consegue afirmar. Tal afirmação, que pode existir ou não, é menos relevante do que o ato de falar, a linguagem. Não por acaso, essa reflexão sobre a fala performática é o ponto de partida de Foucault n’ “O pensamento do exterior” e também já aparecia no ensaio “A literatura e o direito à morte”, de Blanchot, publicado quase duas décadas antes. O texto de Hilst é um bom exemplo da complexa operação literária descrita por ambos. Para deixar mais claro como isso ocorre, observemos estas três sentenças:

- I. Há isto.
- II. Eu acredito [nisto].
- III. Ele não acredita [nisto].

Quando Hilst escreve “eu acredito”, evidencia-se a distância infinita da fala em relação ao objeto (“isto”), que desaparece. Nomear é duplicar, e essa operação já enuncia a morte daquilo que se nomeia, optando-se pelo nome (BLANCHOT, 2011a, pp. 332-335). O modo como a oração II se apresenta, escancarando a falta por meio de sua estrutura sintática incompleta, revela esse jogo linguístico. Há uma diferença enorme entre essa sentença e a primeira, em que a linguagem se apresenta como referencial, transparente. Em I, vigora a crença de que exista algo que possa ser apontado e que não será modificado pelo ato de nomear, equivale a dizer “isto está ali, veja”. Em outras palavras, afirma-se aí a existência de algo anterior à linguagem e independente dela. Essa é a perspectiva da linguagem cotidiana, ingênuo. Na frase proposta por Hilst (II), não é apenas o olhar de um sujeito que se acrescenta, mas a impossibilidade do objeto enunciado. Além disso, ela lembra a presença, ainda que fantasmática ou virtual, do outro, que nós explicitamos na sentença III – se há uma crença, aquilo não é absoluto, logo, também convive com a descrença de outrem.

Então a percepção da verdade fica mais complexa e escorregadia. Não porque cada um perceba algo diferentemente, crer ou não crer sequer se aplica a um objeto pré-existente. O que está em jogo é o desejo de se estabelecer uma relação com esse inexistente (o “isto”) – criando-

o ou decriando-o. A partir dessa reflexão, Blanchot apresenta uma definição de literatura que ele repete e reformula à exaustão em ensaios posteriores: “é a presença das coisas, antes que o mundo seja, a perseverança das coisas depois que o mundo desapareceu, a teimosia que resta quando tudo desaparece e o estupor do que aparece quando não há nada.” (BLANCHOT, 2011a, p. 336, grifo no original). Em outras palavras, é o “esforço trágico” de revelar aquilo que o ato de revelar elimina – e aqui lembramos a reflexão de Agamben sobre a esfinge e o enigma, mencionada no capítulo 2.

Segundo a síntese apresentada por Tatiana Salem Levy, a literatura para Blanchot é o desejo do outro enquanto outro, o qual não pode ser expresso pela linguagem do um. O que a escrita do fora representa, na verdade, é o estranhamento intransponível. “Nela, tudo se torna imagem, ou seja, tudo se desdobra em sua outra versão. Ao se exteriorizar, a palavra literária constitui o outro do mundo, que está tão colado a este quanto o imaginário ao real.” (LEVY, 2011, p. 27). Trata-se, então, sempre da distância, da não coincidência de um com o outro, tampouco consigo próprio. É o que *varia*, o que está *fora de si*, nos diversos sentidos dessas expressões. Daí a importância da justaposição enquanto estratégia de escrita, em vez da tradicional composição (BLANCHOT, 2010, p. 43), resultando numa narrativa que se apresenta como partes dissociadas em vez de uma entidade coesa.

Na ficção de Hilst, já apontamos mais extensamente a dissociação na leitura que fizemos de *MOC* (seção 1.6.1). Na de Pessanha, isso se observa nas performances, em que o narrador se desdobra em outrem (seção 3.3.3). Esses autores, portanto, escrevem a partir desse entendimento inquieto e perturbado de literatura. Para eles, é impossível narrar qualquer história, ainda que sob vieses parciais e irônicos. A incerteza e o fracasso marcam então a performance literária, como bem ilustra a trajetória dos tantos personagens-escritores dessas obras. Mesmo impotentes, esses seguem escrevendo, não por visarem à realização de uma meta (a obra), mas porque a fala é o lugar essencial da diferença, a manifestação da condição estrangeira. Como bem observa Novalis, numa imagem que Blanchot também emprega, “o desprezível tagarelar é o lado infinitamente sério da linguagem” (NOVALIS, 2021, p. 177), encaminhando-se para a questão: “um escritor é bem, somente, um arrebatado da linguagem?” (p. 177).

Dada sua precariedade, esse escritor se assemelha ao suplicante, imagem evocada por Bataille n’*A experiência interior* e retomada por Blanchot n’*A conversa infinita*. Ambos se referem ao estrangeiro que, por nada possuir, está em condições de performar a fala diante dos deuses. Diferente do homem do lar, que se abriga na segurança de uma verdade, o suplicante vive “sem horizonte”, mergulhado na “existência trágica” – essa imagem da casa como

oposição à estrangeiridade é bem explorada no ensaio de Pessanha “O ponto K: Heidegger e a psicanálise” (*SN*), conforme já vimos. Ao mesmo tempo em que não se satisfaz com as lutas mundanas (perspectiva dialética), o suplicante também não pode se unir a Deus (perspectiva transcendental). Ele é o sem lugar, ou melhor, sua única e frágil morada é a fala – e aqui voltamos para o léxico de Heidegger, que tanto influenciou o pensamento francês no pós-guerra. Por isso, é na literatura que o estrangeiro encontra sua comunidade, mas sempre em termos transitórios, sem alívio possível – Deleuze, em *Kafka: por uma literatura menor* (1977), esmiuça essa relação no caso específico do autor d’ *O processo*, estrangeiro até na própria pátria, já que escrevia em alemão, e não em tcheco.

O que transforma alguém em escritor, a partir dessa concepção de literatura, não é uma qualidade inata (um privilégio), mas o desencontro catastrófico, o desterramento, como expõe Juliano Garcia Pessanha em *RNL*. Assim, esse entendimento de literatura, pela perspectiva do fora, não acomoda nem consola, mas escancara o desconhecido como tal. Blanchot, como Bataille, a apresenta como a crueldade, o mal, dado que é a ausência da unidade, da lei, de Deus. Nesse sentido, Blanchot questiona se o homem seria capaz de literatura:

Mas estaria ele [o homem] jamais pronto para acolher um tal pensamento, que, libertando-o da fascinação da unidade, arrisca-se a convocá-lo, pela primeira vez, para tomar a medida de uma exterioridade não divina, de um espaço todo de questões, excluindo inclusive a possibilidade de uma resposta, já que toda resposta cairia mais uma vez necessariamente sob a jurisdição da figura das figuras? Isso redundaria talvez em perguntarmos: o homem é capaz de uma interrogação radical, quer dizer, no final das contas, o homem é capaz de literatura, quando esta se desvia para a ausência de livro?” (BLANCHOT, 2010, p. 100)

A prosa de Hilst, do princípio ao fim, segue buscando Deus, a inteireza da esfera, mas aparentemente nunca o encontra, apenas fragmentos e pontas, como se observa na sua estrutura dispersa. A de Pessanha, que inicialmente ostenta sua condição separada, tenta transvalorar isso em qualidade, mas também deixa entrever certo ressentimento por lhe ter sido negado o pertencimento. Parece, portanto, haver em ambos os casos um desejo pela unidade, mas que convive com a percepção de sua impossibilidade. Assim, esses textos oscilam de um extremo a outro, num movimento sempre tenso, sem encontrar sequer uma paz provisória, nenhuma esperança de transcendência. Essa é a escrita da angústia, extremada, que rejeita posições equilibradas – fica evidente seu desprezo pelo “último homem”¹⁸², o acomodado. Expressa-se

¹⁸² Sintetiza bem esse desprezo à prudência a escrita de Bataille, que, baseando-se na crítica moral de Nietzsche, entende a harmonia como obra daquele que anulou o desejo, isto é, própria do homem ressentido. Este prefere a estabilidade e a previsibilidade do projeto à vida: “A preocupação com a harmonia é uma grande servidão.” (BATAILLE, 2020, p. 90).

frequentemente o anseio pelo pouso, como o próprio Odisseu o faz na *Odisseia*, no entanto, nunca se experimenta o alívio de fazer parte. Quando alguma chance de isso ocorrer se apresenta, por exemplo a tentativa de aproximação dos vizinhos em *OSD*, essa é imediatamente descartada. Em suma, esses personagens desconfiam de tudo, mas não o fazem para confirmar a solidez de suas posições, e sim por preferir as perguntas às respostas (cf. verbete “Pergunta”, no capítulo 1).

Mas, repetindo a questão de Blanchot, o homem é capaz de uma interrogação radical? Uma resposta coerente a tal pergunta só poderia se dar na forma de interrogação. Assim, não relataria uma conquista, um ponto de chegada, mas o próprio gesto de busca incessante. Foi isso que observamos nas obras ficcionais que descrevemos nos capítulos 1 e 2. É o que Pessanha chama de “romantismo do aberto” e que ele tenta superar em suas obras recentes, mas do qual tem dificuldade de se desligar, dado que ainda deposita suas esperanças de inserção social na própria literatura. É curioso que Rimbaud, indo na direção oposta ao abandonar a literatura ainda jovem, também não deixa de, a seu modo, fazer um gesto romântico, pois indica que não se pode escrever levemente, dado que a escrita exige uma completa entrega – é “o próprio gesto de emudecer” (CARPEAUX, 2010, p. 2123). Tanto um quanto outro expressam duas posições extremas próprias a essa visão de literatura: apreender tudo e aniquilar-se no nada. Tais respostas, sendo radicais, não se sustentam e, sem duração, nunca esgotam o movimento de perguntar – esse “pendular”, para usar a expressão que Nilze Maria de Azeredo Reguera (2013) emprega em sua análise de *FF*.

No romantismo enquanto expressão literária propriamente, observa-se a presença do “perguntar” (*fragen*) na raiz da palavra “fragmento” (*Fragment*) (TORRES FILHO, 2021, p. 14), gênero tão valorizado por esse movimento, conforme exposto no capítulo passado. Na condição de “perguntador”, o escritor romântico é um filósofo, como defendiam Schlegel e Novalis. No sétimo dos “Fragmentos logológicos”, este escreve: “parece-nos a filosofia, como Deus e amor, ser tudo. Ela é uma ideia mística, eficaz ao extremo, *penetrante* – que os impele para todas as direções. A decisão de filosofar – Procurar filosofia é o ato da manumissão – o golpe sobre nós Mesmos.” (NOVALIS, 2018, p. 98, grifo no original). “Deus”, nesse contexto, não é uma unidade estável, mas o princípio supremo que move incessantemente o espírito, como Novalis explica pouco adiante, no nono fragmento. Filosofar aqui é a inquietude desse questionar. No século XX, Blanchot faz uma afirmação semelhante, mas trocando o termo “filosofia” por “literatura”, o que indica uma continuidade da interpenetração desses campos proposta pelos românticos.

Após Novalis e antes de Blanchot, houve ainda Nietzsche fazendo essa ponte, mas em sentido inverso dos românticos – é o filósofo quem se transforma em escritor. Lembremos, contudo, que essa aproximação entre filosofia e literatura, intensamente anunciada no século XVIII e consolidada ao longo do XIX, não é uma novidade. Com efeito, retoma uma abordagem antiga, em que mística e filosofia não haviam ainda se separado, isto é, antes da escolástica na Idade Média (HADOT, 2014, p. 65). Na Antiguidade, também as artes se integravam a ambas, sendo que a autonomização desse campo é característica da modernidade. Sem a base mística, integradora, a filosofia se converte em disciplina acadêmica, e a literatura, em belas-artes. Nesse processo moderno de especialização das áreas do saber, as relações com o conhecimento foram se tornando cada vez mais instrumentalizadas e desconectadas da vida, até que se chega a um ponto de exaustão desse modelo que conduz à ascensão da “filosofia da vida” na virada do século XIX para o XX.

Heidegger, um dos que seguiram na contracorrente da instrumentalização da linguagem, expõe que o sentido grego de filosofia – não a fala sobre filosofia, mas o próprio filosofar – atira os filósofos no espanto. Nessa disposição, diz ele, ocorre um demorar-se, uma atenção, um retroceder diante do ente que propicia a correspondência com seu ser, a escuta do seu apelo (HEIDEGGER, 2018, pp. 37-41). Escutar pressupõe um falar, logo, esse jogo se dá no âmbito da linguagem.

Mas pelo fato de a poesia, em comparação com o pensamento, estar de um modo bem diverso e privilegiado a serviço da linguagem, nosso encontro que medita sobre a filosofia é necessariamente levado a discutir a relação entre pensar e poeitar. Entre ambos, pensar e poeitar, impera um oculto parentesco porque ambos, a serviço da linguagem, intervêm por ela e por ela se sacrificam. (HEIDEGGER, 2018, p. 46)

Aqui se nota outro ponto de convergência entre filosofia e literatura, o que, no entanto, não implica uma completa identificação entre elas no entender de Heidegger. Essa atenção, esse cuidado com o ser que se dá na linguagem é o que ele chama de “ec-sistência” – redigida desse modo para diferenciá-la do sentido metafísico de “existência”. Equivale à vida filosófica ou poética descrita no capítulo 3: habitar numa morada precária, já que não se constitui identidade, na vizinhança do ser, guardando sua verdade. O filósofo, como o poeta, não se serve da palavra, mas serve a ela, num processo de despersonalização sobre o qual não nos estenderemos, pois também já o comentamos criticamente nos capítulos 2 e 3. Nessa perspectiva de filosofia, não cabe ao filósofo responder à questão, mas corresponder ao questionar sobre a essência do ser, ou seja, experimentar o espanto de que as coisas sejam.

Observe-se que o prefixo grego “εκ” em “ec-sistência” remete ao fora, ao sair de si mesmo, “o golpe sobre nós Mesmos” de que falava Novalis no fragmento citado acima. Como Pierre Hadot (2014, p. 37) enfatiza, não é um determinado objeto que é posto em questão no diálogo filosófico socrático, mas o próprio interlocutor é impelido a prestar atenção em si e a tomar cuidado. Filosofia nesse sentido é, portanto, um exercício espiritual praticado no âmbito da linguagem, o que poderia ser promovido também pela literatura.

Então Heidegger, retomando essa tradição e dialogando com ela, pergunta se o homem moderno é capaz de filosofar. Já Blanchot, pouco depois, pergunta se o homem é capaz de literatura. A semelhança na formulação das perguntas revela como o entendimento blanchotiano de literatura se aproxima das proposições heideggerianas sobre a linguagem. Ambos desenvolvem questões que já instigavam os românticos, os quais, por sua vez, tentavam resgatar uma utopia de arte total que percebiam e admiravam em obras da antiguidade (RANCIÈRE, 2021, p. 32). Esses marcos sugerem uma linhagem de nosso interesse, que atravessa os cronótopos “1800” e “1970” no sentido de buscar uma linguagem filosófica e/ou poética que se desembarace da função representativa e utilitária. Não se trata de uma adesão consciente e deliberada a um movimento estético específico (seja o romantismo, o simbolismo ou as vanguardas modernistas), mas de um gesto reiterado de resistência à disposição moderna, isto é, um romantismo entendido do modo amplo como propõem Michael Löwry e Robert Sayre.

A tese central desses dois pesquisadores é de que “o romantismo representa uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista, em nome de valores e ideais do passado (pré-capitalista, pré-moderno)” (LÖWRY & SAYRE, 2015, pp. 38-39). Então eles entendem o romantismo como uma visão de mundo (*Weltanschauung*) que surge com a própria modernidade e continua até a contemporaneidade, por exemplo, no ecossocialismo, logo, tem um escopo mais abrangente do que aquilo que se costuma rotular como estética romântica. Apesar do caráter ambigualmente revolucionário e reacionário do romantismo, Löwry e Sayre ressaltam que esse apresenta características próprias de seu tempo, é essencialmente uma “autocrítica’ da modernidade” (p. 43).

Nesse movimento negativo, os românticos (em sentido amplo) se retiram das relações predominantes de seu tempo e tendem a se isolar em suas posições. Tal gesto de recusa é uma perspectiva do “pensamento do fora” que aparece nos dois cortes vistos, tanto no cronótopo “1800” quanto no “1970”, no entanto, no primeiro aparece como distinção e no segundo, como dissolução. Assim, percebemos certa afinidade entre o pensamento do fora e o romantismo como visão de mundo, ao menos no fato de que ambos rejeitam a concepção moderna de sujeito

do conhecimento. O fora, contudo, parece ser ainda mais radical, já que não procura alternativas no passado nem na revolução, mas abdica de qualquer ideal e até mesmo da perspectiva humana. Essa é a despersonalização característica das narrativas de Kafka e de Beckett, também observável no unicórnio, na fase inicial da ficção hilstiana (*FF*), e na mula, na fase final (*ESTS*). Observaremos a seguir outros exemplos de pensadores que, nas análises de Blanchot e de Foucault, compõem essa linhagem.

4.2 GENEALOGIA DO FORA

Quanto de verdade *suporta*, quanto de verdade *ousa* um espírito?

Friedrich Nietzsche, *Vontade de potência*

A epígrafe acima traz uma concepção de verdade que foge à abordagem metafísica, incluindo também o feio e o incômodo da experiência. Se a verdade, segundo a crítica nietzschiana, decorre de certo desprezo pelo real que desemboca numa supervalorização do conceito, esse excerto remete às coisas vis de que a filosofia não costuma tratar. No capítulo 2, já destacamos em *IP* uma representação similar: a figura da Velha, que destrói qualquer pretensão do narrador pessariano à fixidez. Essa verdade não está a serviço do projeto humanista: em vez de compensar a finitude do homem, atira-o no desespero de suas limitações.

Com essas imagens em mente, repetimos outra vez a pergunta de Blanchot: o homem é capaz de uma interrogação radical? Por quanto tempo ele tolera conviver com a Velha plantando a incerteza em seus discursos e ações? Ou, na formulação hilstiana: “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?” (HILST, 2018a, pp. 154-155). Mas é possível, por outro lado, ignorar completamente a questão? Então talvez coubesse também perguntar o contrário: o homem é capaz de uma afirmação/negação inabalável?

A tensão entre afirmar/negar (convicção) e questionar (suspeita) está presente na trajetória humana em geral. Essa disputa, como Thomas Kuhn (2000) apontou no campo científico especificamente, é o que determina que paradigmas se mantenham por mais tempo ou que sejam logo substituídos por outros. O que há de particular no momento histórico para o qual voltamos nossa atenção, esse auge do projeto moderno que marca também o início do seu declínio, algo que se observa sobretudo na Europa dos séculos XIX e XX, é uma inclinação maior para o polo do questionamento. Na investigação pela verdade inabalável, a pretensão de Descartes, tudo acabaria por ser contestado, mesmo aquilo que resistira inicialmente ao

escrutínio, Deus e o sujeito pensante, de modo que até o instrumento de análise (a consciência) fica estremeado. A primeira crítica kantiana, ao se desviar do modelo epistemológico cartesiano, tem papel decisivo nisso, e as pesquisas de Charles Darwin, ao aproximar o homem mais do animal do que do divino, só intensificam o processo em curso.

Analisando esse período, Nietzsche diagnostica que, após ter negado a verdade aos fenômenos projetando-a em Deus, a civilização judaico-cristã se veria desamparada quando a ciência, essa versão moderna do niilismo cristão, não legitimasse a existência de Deus. “Nesse sentido, a mentalidade niilista é responsável pela desmistificação de seu próprio mito fundamental. Assim, a crise niilista na Europa é resultado da autossuperação da mentalidade niilista.” (PANAÏOTI, 2017, pp. 53-54). Se não está na religião nem na ciência, onde estaria a verdade, então? Não é a verdade propriamente que declina, mas a certeza de uma determinada interpretação que se apresentava como a verdade. É nesse cenário de desilusão que o pensamento do fora se dissemina com mais força, pois aquilo que servira de fortaleza por tantos séculos mostrava-se inseguro. Sair, então, já não é mais um gesto de ousadia de uns poucos rebeldes, e sim mera aceitação da instabilidade como condição básica da existência – a antiga percepção de Heráclito, só que agora sem a vitalidade grega, que, na avaliação de Nietzsche, fora minada por quase dois milênios de moralidade cristã.

Outra descrição muito precisa desse cenário de abalo das convicções é a feita por Eça de Queiroz no romance *A cidade e as serras* (1901). Ali, a alta sociedade parisiense *fin du siècle*, simbolizando o ápice de refinamento da cultura europeia, chafurdava em modismos nos campos científico, artístico, religioso e político, sem conseguir levar adiante qualquer projeto, sempre perseguindo um ideal mais novo. No fim, tudo não passava de jogos discursivos para entreter os salões. O protagonista desse romance, já começando a desconfiar da ilusão cosmopolita, decide partir de Paris após ouvir esta análise de um amigo: “Uma turba indisciplinada, meu Jacinto! Nenhuma fixidez, um diletantismo estonteado, carência completa e cômica de toda a base experimental...” (QUEIROZ, 2011, pp. 76-77). Após mencionar a moda do “culto do eu” (romantismo), o interlocutor segue listando tantas outras:

— Pois bem! Logo depois foi o Hartmanismo, o Inconsciente. Depois o Nietzismo, o Feudalismo espiritual... Depois grassou o Tolstoísmo, um furor imenso de renúncia neocenobítica. Ainda me lembro dum jantar em que apareceu um monstro dum eslavo, de guedelha sórdida, que atirava olhos medonhos para o decote da pobre condessa de Arche, e que grunhia com o dedo espetado: – “Busquem a luz, muito por baixo, no pó da terra!” – E à sobremesa bebemos à delícia da humildade e do trabalho servil, com aquele Champanhe Marceaux granitado que a Matilde dava nos grandes dias em copos em forma de Sã-Graal! Depois veio Emersonismo... Mas a praga cruel foi o Ibsenismo! Enfim, meu filho, uma Babel de Éticas e de Estéticas. Paris parecia demente. Já havia uns desgarrados que tendiam

para o Luciferismo. E amiguinhas nossas, coitadas, iam descambando para o Falismo, uma moxinifada místico-brejeira, pregada por aquele pobre La Carte que depois se fez Monge Branco, e que anda no Deserto... Um horror! E uma tarde, de repente, toda esta massa se precipita com ânsia para o Ruskinismo! (QUEIROZ, 2011, p. 77)

O autor português, como de costume, faz um retrato bastante irônico, do qual não escapa o próprio Nietzsche, também mencionado como um dos modismos. Mas certamente há diferenças entre os nomes listados, haja vista quais foram esquecidos e quais se notabilizaram com o passar do tempo. E o autor de *Humano, demasiado humano* não só passou no crivo da história como deixou uma profícua descendência no século XX.

Diante dos excessos exemplificados acima, Nietzsche alertava para o risco de um “novo budismo” na esteira de Schopenhauer, um pessimismo e uma recusa completa do mundo, considerado mau. Em resposta, ele se apresenta como uma espécie de “anti-Buda”. Assim como Sidarta fizera na Índia, denunciava três mitos do niilismo, só que na cultura europeia: o eu, o Ser e a sublimidade (PANAÏOTI, 2017, p. 94). Entretanto, diferente de seu duplo indiano, não propõe qualquer forma de transcendência do sofrimento, mas um acolhimento deste e das experiências todas, o *amor fati*¹⁸³. Sua hipótese do “eterno retorno”, que comentamos brevemente no capítulo 3, representa um “sim” diante da vida, sempre reiterado. De acordo com essa análise psicológica, o homem vive para exercitar a vontade de potência, isto é, para expandir seu campo de ação, e Nietzsche acredita que a grande saúde só pode ser conquistada quando se vivencia isso sem culpa nem ressentimento. Foi por querer curar a cultura europeia que ele empreendeu tantas batalhas contra a moral, o cristianismo e até a filosofia, que impõem a fixidez e, conseqüentemente, o nojo pela vida.

Mas é possível atingir uma vontade de potência tão livre, uma expansão dos limites implacável? A ausência de esperança de chegar a um fim, essa “sabedoria louca” de que fala Chögyam Trungpa (2015), só parece possível numa perspectiva que ultrapasse a vida humana individual. Agora, se considerarmos que somos seres-para-a-morte, alguma hora, quando a morte se realiza, toda possibilidade cessa para o sujeito, e o questionar também, inevitavelmente. Por isso a filosofia de alguns herdeiros de Nietzsche, como Heidegger e Blanchot, enfatiza este tema, a angústia diante do desaparecimento iminente, que, segundo eles,

¹⁸³ Em sua tese, Antoine Panaïoti (2017) defende que a diferença entre a filosofia budista e a de Nietzsche é menor do que este próprio julgava. O gesto de marcar uma distinção talvez se dirija antes à leitura schopenhaueriana do que ao *darma*, do qual Nietzsche não parece ter feito um estudo aprofundado. Apesar de essa tese inicialmente provocar estranheza, concordamos com ela. Quando se lê uma definição da atitude da iluminação como esta apresentada por Chögyam Trungpa, percebe-se uma grande semelhança com o *amor fati*: “Não rejeita o que surge no caminho nem se torna apegada ao que surge no caminho. É apenas ver as coisas como elas são. Assim, é uma abertura total e completa – completa boa vontade em encarar o que quer que surja, em trabalhar com aquilo e relacionar-se com aquilo como parte do processo geral.” (TRUNGPA, 2015, p. 28).

é o modo mais próprio do homem. Também percebemos isso em Hilst, cujos grifos no exemplar de *Ser e tempo* de sua biblioteca se concentram nos parágrafos sobre a morte, interesse que se explicita em sua ficção. Muitos de seus personagens temem a morte e pensam nisso obsessivamente. Entretanto, a literatura continua para além deles: a eternidade mora nessa impessoalidade, como a concepção de pensamento de Averróis mencionada no capítulo passado. Essa literatura, assemelhando-se à filosofia pós-metafísica, aparece como a expressão não de uma subjetividade, mas do pensamento que atravessa diferentes sujeitos.

Em suma, apenas superando a perspectiva subjetiva, como essa literatura é capaz de fazer, é possível pensar na possibilidade do questionamento infinito. Assim, o pensamento do fora coincide com a morte do sujeito. Isso se dá em dois sentidos: primeiro, como alguém que fala a partir de sua morte iminente; segundo, como o sujeito, essa construção gramatical, estilística, metafísica e política, que desaparece. Em ambos os casos, o sujeito morre para que a linguagem se revele no seu fervilhar infinito. Na primeira acepção, podemos pensar em Hillé (*OSD*), Amós (*MOC*) e Vittorio (*ESTS*), que, com a intensa justaposição de vozes e de gêneros, acabam eliminados das próprias narrativas. O desgaste da palavra é tal que essa perde o sentido, chegando a se apresentar como sinais gráficos não pertencentes a qualquer língua, ou é substituída pelo desenho, conforme vimos na análise de *MOC*. A segunda acepção pode ser ilustrada pelas versões pessanianas de Kafka e Nietzsche, cujas narrativas, oscilando as pessoas gramaticais e sobrepondo tempos, evocam não um indivíduo específico, mas inúmeros sujeitos ocios (TREVIZAN, 2019, pp. 160-161). Como resultado, a autobiografia se revela uma impossibilidade, já que o sujeito não se reconhece mais como uma entidade autônoma; com efeito, ele se converte num espaço vago que pode ser preenchido por diversos nomes sem, com isso, ganhar mais determinação.

Como esses personagens, temos perseguido o questionar sem limites, indo de um lado para o outro sem chegar a um termo, porque a síntese extinguiria a questão. Isso é o que Deleuze chama de “pensamento nômade” ao descrever “um novo tipo de livro” como os aforismos nietzschianos, mas que também seria adequado para designar os dois *corpora* ficcionais desta pesquisa¹⁸⁴. Tais textos convidam à experiência de “estar no mesmo barco”, como a tripulação do Ulysses romântico: “Remar junto é partilhar, partilhar alguma coisa, fora de qualquer lei, de qualquer contrato, de toda instituição. Uma deriva, um movimento de deriva, ou de ‘desterritorialização’” (DELEUZE, 2005, p. 355). Contra a imposição do sentido profundo, os

¹⁸⁴ Discorreremos mais detalhadamente sobre essa relação nômade com a literatura contemporânea neste ensaio: TREVIZAN, Suelen Ariane Campiolo. Escrita andarilha: Nietzsche e a literatura contemporânea de língua portuguesa. In: *Diacrítica*, vol. 35, n. 3, 2022, pp. 232-249.

nômades lutam pelo “direito ao contra-senso” (p. 351), aspirando a uma “descodificação absoluta” (p. 354). Nietzsche, no entender de Deleuze, é um expoente da contracultura moderna, logo, uma referência fundamental para o pensamento do fora. É por isso que ele consta nas duas genealogias que comentaremos a seguir, como já aparecia naquelas do capítulo 3 questionando o sujeito solar, uma proposta por Costa Lima e outra por Esposito.

As genealogias de que trataremos agora, apresentadas por Foucault e Blanchot, reúnem pensadores que desconfiam desse conhecimento compreendido como “tranquila continuidade discursiva” (BLANCHOT, 2001, p. 36). O pensamento do fora, de que eles tratam, se contrapõe à versão escolástica da filosofia que culmina no racionalismo iluminista. Para se tornar objeto de ensino, o filosofar, que é vivo, recebe um verniz de estabilidade, apresentando-se como coisa transmissível. Institucionalizados, os cursos de filosofia ensinam uma história do pensamento, mas não necessariamente exercitam o pensar. Poderíamos estender esse raciocínio à situação da literatura nas escolas e nas universidades, em que a linguagem é mais ferramenta de análise do que experiência artística. O fora, por sua vez, não pertence a este ou àquele campo do conhecimento, mas os atravessa de modo violento: rasga os manuais, ri dos programas.

O discurso filosófico sempre esteve numa relação essencial com a lei, a instituição, o contrato, que constituem o problema do Soberano e que atravessam a história sedentária das formações despóticas às democracias. O “significante” é verdadeiramente o último avatar filosófico do déspota. Ora, se Nietzsche não pertence à filosofia, é talvez porque ele é o primeiro a conceber um outro tipo de discurso como uma contrafilosofia. Ou seja, um discurso antes de tudo nômade, cujos enunciados não seriam produzidos por uma máquina racional administrativa que tem os filósofos como burocratas da razão pura, mas por uma máquina de guerra móvel. (DELEUZE, 2005, pp. 361-362)

Ora, se a filosofia nessa concepção se equipara à lei, o pensamento do fora é a transgressão. Essa escrita, como uma “máquina de guerra”, tem caráter político, mesmo que não expresse adesão a esta ou àquela ideologia, porque se imiscui no seio da estrutura de poder a fim de implodi-la. Sua ascensão parece se dar justo no auge do imperialismo europeu, pois o pensamento positivista se manifesta de modo mais explícito nessa reorganização do globo para atender à lógica utilitária do capitalismo. O pensamento do fora é essa força antissistêmica que reage ao domínio racionalista da modernidade recusando-o. É romântico num sentido amplo, apaixonado pela questão desestabilizadora. Ou ainda, pecaminoso, criminoso, imoral, ilógico, degenerado, se o caracterizarmos da perspectiva da lei. Recusando o livro (tanto a lei secular quanto a escritura sagrada), mostra-se inoperante, nada propõe além da questão. É nesse sentido que Blanchot define literatura – equiparando-a ao pensamento do fora – como ausência do livro: uma recusa de toda e qualquer lei.

Mas como esse tipo de pensamento tem se manifestado ao longo da história? A conferência “O pensamento do exterior”, de 1966, especula sobre uma potencial relação com textos místicos como os de Pseudo-Dionísio e da teologia negativa. Contudo, Foucault sugere isso de modo hesitante, já que os religiosos saem de si com o propósito de se encontrar em consequência, então eles ainda têm por meta o fortalecimento da interioridade, que é o oposto do pensamento do fora. Com mais segurança, identifica a perspectiva do fora nas produções de Sade e Hölderlin, já na modernidade. Enquanto o primeiro “só deixa falar, como lei sem lei do mundo, a nudez do desejo” (FOUCAULT, 2009, p. 222), o segundo expressa uma espera infinita diante da ausência dos deuses¹⁸⁵. Só que a Europa do século XVIII prezava especialmente o método reflexivo, isto é, o pensamento que interioriza o mundo, por isso, segundo Foucault, o pensamento do fora ainda não teria encontrado terreno fértil ali para se propagar. Algo mudaria na segunda metade do século XIX, pois já floresce nos textos de Nietzsche e de Mallarmé, e vai se manifestando de modo mais explícito ao adentrar o século XX, nos escritos de Artaud, Bataille, Klossowski e Blanchot.

Entre esses pensadores listados por Foucault, é Blanchot quem recebe maior destaque, pois, ao se retirar de sua obra, se manifesta como a presença daquilo que se oculta. Para o conferencista, essa seria a própria realização do pensamento do fora, uma busca do além de si mesmo que não desemboca numa transcendência integradora. Ao tentar descrever esse pensamento, como nós também temos feito, Foucault alerta para o risco de, pela reflexão, interiorizá-lo numa teia de significados, daí a importância do contrassenso destacado por Deleuze na escrita nietzschiana: sempre se escreve aquilo que já não é¹⁸⁶. Também *A conversa infinita* vem à luz meio atrasada, com muitas repetições e talvez até superada. E faz sentido que seja assim, afinal, essa não é uma linguagem que explica e incorpora, mas que reverbera infinitamente no vazio, algo que, extrapolando a relação sujeito-objeto, se experimenta sem a pretensão de controle, sem uma ação ativa. Para remeter a uma imagem muito recorrente em Nietzsche e seus herdeiros, essa linguagem é um jogo que não se joga para ganhar (convencer e dominar), mas pelo prazer de jogar (equilibrar-se no caos).

¹⁸⁵ Como essa descrição se assemelha muito à interpretação mais consagrada de *Esperando Godot* (1952), de Beckett, é importante ressaltar uma diferença crucial: apesar de o sujeito em Hölderlin já estar desamparado e em vias de desaparecer, percebe-se ainda um encantamento que se manifesta na linguagem, o que já não ocorre em Beckett.

¹⁸⁶ Isso fica bem ilustrado no início de *Humano, demasiado humano II*: “Devemos falar apenas do que não podemos calar; e falar somente daquilo que superamos – todo o resto é tagarelice, ‘literatura’, falta de disciplina. [...] Nesse sentido, todos os meus escritos, com uma única e substancial exceção, devem ser *retrodatados* – eles sempre falam do que ‘deixei para trás’” (NIETZSCHE, 2017, p. 7).

Negar seu próprio discurso, como o faz Blanchot, é fazê-lo incessantemente passar para fora de si mesmo, despojá-lo a cada instante não apenas daquilo que ele acaba de dizer, mas do poder de enunciá-lo; é deixá-lo lá onde ele está, longe atrás de si, para estar livre para um começo – que é pura origem, pois ele tem apenas a si mesmo e ao vazio como princípio, mas que é também recomeço, pois é a linguagem passada que, se escavando a si própria, liberou esse vazio. Nenhuma reflexão, mas esquecimento; nenhuma contradição, mas a contestação que apaga; nenhuma reconciliação, mas o repisamento; nenhum espírito na conquista laboriosa de sua unidade, mas a erosão infinita do exterior; nenhuma verdade se iluminando, enfim, mas o jorro e a miséria de uma linguagem que desde sempre já começou. (FOUCAULT, 2009, pp. 224-225)

Nessa descrição, observamos elementos que já havíamos destacado antes ao tratar dos ensaios blanchotianos: recusa-se o discurso a fim de combater uma instrumentalização da linguagem que serve ao poder de determinar o que é o aceitável (a lei); ao se libertar, a linguagem não se direciona para sua origem, pois supera até o desejo de estabelecer causalidades típico dos discursos reflexivos; em vez disso, ela se repete num perpétuo recomeçar; por fim, a proliferação do excessivo não acumula nem constrói, mas escava e dissolve. No contato com o pensamento do fora, não se ganha nada – no máximo, algum capital cultural se o interiorizarmos por meio do discurso acadêmico, como temos feito nesta tese –, pelo contrário, sai-se esvaziado dela. A dádiva do vazio não é lá muito agradável, como bem exemplificam os personagens de Hilst e Pessanha: instala-se como angústia.

Perguntas como “o que é o pensamento do fora?”, “o que ele traz de novo?”, “como ele serve à produção de conhecimento hoje?”, com as quais temos frequentemente nos deparado na escrita desta tese, são irrespondíveis nos termos do fora, pois partem justo da perspectiva positiva de conhecimento de que se procura escapar. Mas a abordagem da comunidade acadêmica, à qual nos dirigimos, é essencialmente positiva, por isso devemos dar algumas respostas. Ao fazê-lo, produzimos mais discurso sobre o fora, afastando-nos de seu registro. Nós contextualizamos, categorizamos, sugerimos causalidades, homogeneizamos a linguagem num conjunto coeso de significantes e ainda aspiramos a fazer isso com alguma clareza. Foucault e Blanchot, por sua vez, ainda que também tenham o pensamento do fora como assunto, não se colocam como seus intérpretes, mas convidam a navegar junto nesse mar aberto.

Em consequência, ao fim da conferência “O pensamento do exterior”, a sensação costuma ser de incapacidade tanto para sintetizar o que foi escutado/lido quanto para aplicar aquilo de alguma forma. Isso decorre do tipo de relação que se estabelece com a filosofia e a literatura – como vivência, em vez de reflexão. Não que a reflexão não seja um tipo de vivência, mas ela se limita ao definir de antemão o modo como se dará: um sujeito dirigindo-se a um objeto para, com a mediação de sua consciência, representá-lo discursivamente. A vivência experimentada num sentido mais amplo não tem método nem roteiro, inclui o corpo por inteiro,

superando o esquema sujeito-objeto. Nesse sentido, Marguerite Duras, autora bastante presente nos ensaios de Blanchot bem como na biblioteca de Hilst, descreve a escrita como algo “selvagem” (DURAS, 2021, p. 34), o “desconhecido de si mesmo” (p. 64). Em suma, a questão não surge como produto de uma reflexão, mas extrapola e atravessa a consciência individual.

No ensaio “O pensamento e a exigência da descontinuidade”, sem propor um estudo exaustivo, até devido ao gênero textual empregado, Blanchot lista exemplos de dois tipos de pensamento: a linguagem da continuidade (esférica) e a palavra plural (fragmentária), conceitos que julgamos corresponder ao pensamento do dentro e o do fora, respectivamente. Como exemplos deste, o ensaísta cita de modo genérico “os grandes textos chineses (...), certos textos do pensamento hindu, a primeira linguagem grega, inclusive a dos diálogos.” (BLANCHOT, 2001, p. 30). Já na corrente da continuidade, lembra a *Suma teológica*, de São Tomás de Aquino, modelo da institucionalização da filosofia para atender ao propósito de ensinar, sendo que ali a pergunta se apresenta como pretexto para a resposta, que já está pronta.

Não concluamos rapidamente que se trate de mera diferença entre Oriente e Ocidente, embora esse aspecto tenha alguma pertinência, haja vista a intensificação do discurso orientalista na Europa a partir do fim do século XVIII (SAID, 1990, p. 15). Mesmo tendo pontos em comum com filosofias orientais, o fora só se apresenta como tal – uma contrafilosofia – no seio da civilização ocidental, como reação ao racionalismo em se que baseia a identidade europeia. Assim, Blanchot também identifica como exceções ao discurso expositivo textos ocidentais modernos, de pensadores como Pascal, Spinoza, Montaigne e Descartes.

Se o nome de Descartes causa estranheza em tal lista, o ensaísta logo justifica que as meditações cartesianas, diferentes do texto tomista, não se estruturam como perguntas respondidas, e sim como um movimento de busca interrogante, que sempre avança para a próxima interrogação. Além disso, como Costa Lima (2000) bem observa, mesmo a filosofia cartesiana sendo apontada como fundadora do sujeito solar moderno, ali já se insinua uma fratura: a impossibilidade de identificação entre o sujeito finito e a linguagem do pensamento infinito. É essa cisão que Pascal, pouco depois, explicita com mestria nos *Pensamentos* (1670), embora sua intenção declarada fosse catequizadora. Nesses dois exemplos, percebe-se, então, que a linguagem do fora não é um estilo, nem é intencional. É um tipo de pensamento que aparece a despeito de um projeto autoral, é a angústia que racha as certezas.

Além do ensino, atividade tradicionalmente relacionada à filosofia, observável já em Heráclito, Sócrates, Platão, Aristóteles e, na modernidade, em Kant e Hegel, Blanchot lembra que o pensador também pode desempenhar outros papéis, como: a) o homem de laboratório; b) o homem da práxis e c) o escritor. Apesar de o pensamento do fora não depender diretamente

de ações, e sim do tipo de relação que se estabelece com a linguagem, é possível observar que ele é mais recorrente em algumas circunstâncias do que noutras. Por exemplo, no ensino é menos comum. Ora, se a distância entre os interlocutores na fala plural é intransponível, de acordo com Blanchot, então, numa situação pedagógica, a função do mestre “negativo” não seria a de aplacar essa diferença, mas a de manter o desencontro. Então é compreensível que esse método não faça tanto sucesso em instituições de ensino. Juliano Garcia Pessanha até satiriza como seria uma lição de exteriorização nesta anedota de *RNL*:

(...) quando em *talk-shows* literários perguntam-me o que é possível fazer para incentivar nos filhos o hábito da leitura e o gosto pela arte, invariavelmente respondo que a melhor maneira de kalkanizar uma criança e torná-la poeta é cuspi-la para fora do mundo e arremessá-la na Sibéria da exterioridade. Então, acrescento alguns exemplos possíveis, como o do pai que pede ao filho um livro e em seguida bate o livro na nuca do menino e diz: “Mas não era isto!”, e quando o garoto retruca: “Mas, pai”, o pai o encara friamente e ri: “Você acredita mesmo que tem pai?”. Esse exemplo mostra como expulsar alguém de Dentro para Fora. (PESSANHA, 2018, p. 84)

Notemos, em primeiro lugar, como esta fala de Pessanha ainda se alinha à posição de Blanchot, mesmo recusando-a no projeto geral do livro: literatura coincide com o pensamento do fora, logo, para saber apreciá-la e produzi-la, é preciso ser expulso do mundo. Observemos ainda que o diálogo pedagógico, assim como a escrita segundo esse entendimento de literatura, é uma mediação impossível de ser realizada, por isso a fala plural se mostra sempre tensa e interrompida. Nos termos de Blanchot: “Essa relação inclui a ausência de medida comum, a ausência de denominador comum e portanto, de certa forma, a ausência de relação entre os termos: relação exorbitante.” (BLANCHOT, 2001, p. 34). Esse desencontro não é um dom que provoca júbilo, como indica Pessanha na historietta acima, pois a atividade do escritor nunca chega a uma conclusão que não coincida com a própria aniquilação. A conclusão desse raciocínio seria: não faz sentido ensinar literatura, pois ela irrompe do trauma e da desconexão – e quem voluntariamente desejaria isso para si? Aqui, em vez de eleito, o escritor é justamente o que não foi escolhido por ninguém para nenhum tipo de associação: o pária.

O pensamento do fora também é menos comum no cientista (o homem de laboratório) e no ativista (o homem de práxis), que partem de certos pressupostos para compreender e transformar o mundo. Observemos que as atividades de ensinar, produzir ciência e atuar politicamente fundamentam instituições essenciais num estado de direito, por isso costumam se manifestar de modo positivo. Escrever literatura, se essa for compreendida como produção cultural, também pode se encaixar nesse sentido positivo. No entanto, já dissemos isto, não é assim que Blanchot compreende a literatura, que, para ele, não se estabelece nem faz acordos,

mas desvia sempre. Por isso é na arte que o pensamento do fora fala com mais frequência, e o filósofo que se lança nesse tipo de investigação costuma ser visto de modo híbrido, como um filósofo-escritor.

Às vezes nós também temos falado indistintamente de filosofia e literatura, sem aplicar a separação moderna das áreas de conhecimento, isso porque a linguagem do fora atravessa limites. Essa é uma questão presente em textos de Blanchot e Foucault, com os quais temos dialogado mais de perto, e também se destaca noutros autores franceses desse período (anos 1960-1970), como Deleuze, Derrida e Barthes. Esse último, por exemplo, no ensaio “Da ciência à literatura” (1967), defende o uso do termo “escritura”, que remete à linguagem de modo integral, rejeitando a separação entre função referencial e poética que normalmente distingue o discurso científico do literário (BARTHES, 2004, p. 10). Essa posição está alinhada ao momento histórico, dado que a derrubada de fronteiras está no cerne das lutas da geração de 1968, em oposição à hierarquização dos saberes, vista como opressora.

Até hoje, já que aparentemente não superamos o cronótopo 1970, o direito à diferença e a valorização sociocultural da pluralidade são questões de destaque nos debates políticos. Contudo, embora também tenha um viés democrático, o fora não desemboca em discursos afirmativos, pois isso só fortaleceria a ideia de sujeito, mas segue diferindo sempre, inclusive diferindo do discurso da diferença. Então cabe perguntar se esse pensamento/essa literatura, que se recusa a aderir às grandes questões da contemporaneidade, consegue germinar noutros terrenos além da filosofia francesa daquele período. Esta pesquisa é motivada pela percepção de que o pensamento do fora ressoa fortemente nos dois autores brasileiros do nosso *corpus*, que começaram a produzir ficção logo após o período que consideramos seu auge na filosofia francesa. Agora, o próximo passo é observar como a ficção de Hilst e a de Pessanha se relacionam com essa tradição e se contribuem para sua perpetuação.

4.3 HILST E PESSANHA: SAIR PARA ENTRAR

Zombar da filosofia é verdadeiramente filosofar.

Pascal, *Pensamentos*.

O conhecedor dos homens! ele finge ser infantil com
[crianças
Mas a árvore e a criança procuram o que está acima de si.

Friedrich Hölderlin, *Falsa popularidade*¹⁸⁷

¹⁸⁷ Tradução nossa do poema “*Falsche popularität*”: “*O der Menschenkenner! er stellt sich kindisch mit Kindern/ Aber der Baum und das Kind suchet, was über ihm ist.*” (HÖLDERLIN, 1995, p. 116).

O texto é (deveria ser) essa pessoa desenvolta que mostra o traseiro ao *Pai Político*.

Roland Barthes, *O prazer do texto*

A primeira questão a se investigar sobre a relação entre nosso *corpus* de pesquisa e a linhagem que temos procurado descrever é se há uma adesão declarada. Hilst e Pessanha começaram a publicar ficção nas décadas de 1970 e 1990, respectivamente, logo após o pensamento do fora ter tido ampla projeção na filosofia francesa. Como os dois costumam citar leituras diversas nos seus textos literários, essas são situações em que a biblioteca transparece na ficção deles, então observaremos aí se há um diálogo explícito com a perspectiva do fora.

Para começar, é sabido que ambos são leitores interessados em filosofia. No caso de Pessanha, que completou graduação e doutorado na área, isso é óbvio, além de essa ser a categoria mais frequente de suas referências, conforme vimos no capítulo 2. No caso de Hilst, isso é observável tanto pela composição de seu acervo (135 títulos da Sala da Memória foram categorizados como “filosofia”) quanto pelo tipo de intertextualidade em sua obra, apontada no capítulo 1. Mas tais constatações ainda são amplas demais, já que o pensamento do fora é apenas um entre os tantos desdobramentos da filosofia moderna, então é preciso olhar quais foram os filósofos lidos e se esses deixaram marcas na obra literária de Hilst e Pessanha.

Para nossa surpresa, não encontramos na biblioteca de Hilst nenhuma obra de Maurice Blanchot, que também não é mencionado em sua ficção. De Michel Foucault, nos deparamos apenas com *A Mulher/Os Rapazes: da história da sexualidade* (1997) e *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão* (1977), ambos sem marcas de leitura. Em compensação, há uma biografia escrita por Didier Eribon sobre o autor de *Vigiar e punir* com anotações¹⁸⁸. Relaciona-se a isso o fato de que, nas únicas menções a Foucault na ficção hilstiana, ambas em *CS*, uma caricaturize um dado biográfico e outra desloque o título de uma publicação sua numa correspondência erótica, sem se aprofundar nas ideias desenvolvidas pelo autor: “Foucault: saía às noites, todo de couro negro, sadô portanto, ou masô, dando e comendo roxinhos.” (HILST, 2018b, p. 259); “P.S.: 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, 2018b, p. 238).

¹⁸⁸ É explícito o interesse de Hilst pela vida dos autores: com 214 títulos, “biografia” é a quarta maior categoria do acervo. Também já observamos que, ao citar um autor, ela frequentemente se apropria de dados biográficos dele em vez de textos.

Vários outros filósofos que temos evocado nesta tese também não têm presença expressiva no acervo¹⁸⁹ ou, quando aparecem, são em edições posteriores à morte de Hilst, indicando uma inclusão feita pelos administradores do espólio, e não pela escritora. Esse caso se aplica especialmente a Nietzsche, cujas edições catalogadas são *Assim Falou Zaratustra*, de 2004; *O Anticristo*, de 2000; *O nascimento da tragédia*, de 2007; *Crepúsculo dos Ídolos*, de 2008; e *Além do bem e do mal*, de 2005. Encontramos também uma coletânea mais antiga de excertos organizada e traduzida por Alberto Ramos, *Nietzschiana* (1949), porém sem marcas de leitura. Não acreditamos que Hilst desconhecesse a obra do filósofo alemão, dado o testemunho de Juracy Valença¹⁹⁰, e até porque ela cita esse filósofo em *CS*, mas não tivemos acesso a edições anotadas por Hilst a fim de avaliar o grau de seu envolvimento com as ideias nietzschianas.

O que se percebe, na verdade, é uma grande variedade nas leituras filosóficas de Hilst. Em sua biblioteca, há autores tão heterodoxos quanto sua ficção, muitos deles dialogando com as ciências e/ou o misticismo – esse é um aspecto muito característico dela que não observamos no repertório de Pessanha. Para citar uns poucos exemplos dessas leituras heterodoxas: A. J. Ayer, Martin Buber, Pierre Teilhard de Chardin, Gilbert Keith Chesterton, Erich Fromm, Fulcanelli, Max Scheler, Ludwig Wittgenstein... Contudo, os filósofos mais recorrentes no acervo de Hilst são estes: Simone de Beauvoir (13 livros, 10 com marcas de leitura); Jean-Paul Sartre (9 livros, 6 com marcas de leitura); Bertrand Russell (6 livros, 4 com marcas de leitura); Jacques Maritain (5 livros, todos com marcas de leitura); Martin Heidegger (5 livros, 4 com marcas de leitura); Platão (5 livros, 4 com marcas de leitura); Hannah Arendt (4 livros, todos com marcas de leitura); Maurice Merleau-Ponty (4 livros, 3 com marcas de leitura). Dessa lista, encontramos na ficção de Hilst menções a Sartre (*PDG*, *ESTS*), Russell (*MOC*, *CETG*), Maritain (*FF*) e Platão (*K*).

¹⁸⁹ Para citar apenas as edições anteriores à morte de Hilst e que, portanto, têm chances de terem sido lidas por ela, encontramos: de Deleuze, *Conversações* (1992); de Derrida, *Do espírito* (1990); de Barthes, *Fragmentos de um discurso amoroso* (1988) e *Incidentes* (1988). No entanto, nenhum desses é mencionado na ficção hilstiana.

¹⁹⁰ “Nunca esqueço quando, semanas depois de estar morando na Casa do Sol, pedi a ela para ler meus poemas e opinar sobre eles. Eram cerca de 20 poemas, creio, que selecionei de uma série de mais de 50 escritos entre os 18 e 21 anos, em Maceió. Hilda pediu para eu lê-los em voz alta, pois assim ela saberia o tom, o ritmo que eu tinha dado aos poemas, e que ao final da minha leitura opinaria. Concordei e me pus a ler os poemas. Ao final, Hilda me olhou com firmeza, pegou no meu braço com delicadeza e disse calmamente: ‘Ju, se você pensa que é poeta está completamente enganado, isso é uma merda, não é poesia. Ainda’. E levantou da cadeira, foi até a estante de livros ao lado e escolheu três livros. Eu jurava que seriam de poesia, mas não. Hilda me dá os volumes e diz para eu ler e que depois iríamos comentar sobre. Eram *Ecce Homo*, do Nietzsche; *O livre arbítrio*, do Schopenhauer; e *Temor e tremor*, do Kierkegaard. E eu, de cara, perguntei: ‘mas Hilda, são todos de filosofia!’. E ela responde: ‘sim, Ju, um grande poeta é mais que tudo um grande filósofo. E é a filosofia que vai te apontar uma direção para a poesia, para dentro’.” (VALENÇA, 2020). Curiosamente, nenhum desses três livros consta na Sala da Memória, o que nos dá uma mostra do desfalque que o acervo sofreu – livros presenteados ou furtados – antes de vir a ser catalogado.

Como já observamos acima e também mais longamente no capítulo 3, parte dessas referências trata de aspectos biográficos dos autores, muitos em tom de galhofa, como esta em *CETG*: “Bertrand Russell, para citar só um exemplo, começou a ficar enojado de sua mulher quando soube que a sogra vendera a dentadura do falecido.” (HILST, 2018b, p. 216). Então, o propósito da citação não parece ser o de discutir suas ideias filosóficas, mas compor uma comunidade de escritores em sentido amplo em que não há distinção entre o plano biográfico e o bibliográfico – a vida feita de livros, e os livros feitos de vida. Assim, a percepção do real apresenta-se tão ficcional quanto a literatura, e a conexão entre um e outra se dá pelo chiste, um ataque à seriedade da especialização do conhecimento. Nesse aspecto, sim, podemos observar uma relação com o fora, pois o questionamento da linguagem objetiva promovido pelo chiste está no cerne dessa dissolução dos discursos e, conseqüentemente, das fronteiras do saber.

Agora, quanto à obra específica desses filósofos, não notamos um interesse mais destacado pelo pensamento do fora que pela metafísica. Com efeito, como Hilst frequentemente afirmava em entrevistas, suas investigações se inclinavam sobretudo para a questão do ser e da eternidade, só que, como nunca parecia se satisfazer com as diversas vertentes idealistas (platonismo, cristianismo, idealismo alemão...), ao pesquisar novas perspectivas, tanto no misticismo quanto nos vários ramos da ciência, deparava-se sobretudo com os fenômenos. Assim, a abordagem que melhor contempla sua perspectiva filosófica parece ser a da fenomenologia, que, na descrição de Pierre Thévenaz, “visa às essências, e desemboca na existência” (THÉVENAZ, 2017, p. 175). Seu comprovado interesse por Sartre, Heidegger e Merleau-Ponty vão nesse sentido. Também não há de se ignorar seu trânsito pela psicanálise (há 68 livros classificados como “psicologia” em sua biblioteca), um campo do conhecimento que tanto surge da crise da metafísica quanto contribui para agravá-la.

Essas referências, em geral, apontam para a falência da metafísica enquanto estratégia de investigação, portanto se posicionam em resposta ao mesmo oponente que o do pensamento do fora, mas, diferente deste, aquelas ainda se dão num plano institucional (científico-acadêmico). Um autor que extrapola isso e que nem sabemos se podemos chamar de filósofo, porque ele, sim, rompe com a filosofia, é Georges Bataille. Na Sala da Memória, encontramos estes livros de sua autoria, a maioria contendo marcas de leitura: *Minha mãe* (1985), *O erotismo* (1988), *O abade C.* (1982), *O azul do céu* (1986), *História do olho* (2003), *História de ratos* (1988), *A parte maldita* (1975). Não é nenhuma novidade o apreço de Hilst por esse autor – ela mesma o declarava em entrevistas –, e essa intertextualidade já foi bastante trabalhada pela fortuna crítica. O que estamos propondo de novo aqui é a hipótese de que Bataille teria sido um dos principais intermediários entre Hilst e o pensamento do fora. Aline Barbosa (2017) aponta

a “transgressão” como ponto de similaridade entre ambos e também estende essa relação a Nietzsche, o que consideramos uma análise precisa. Acrescentamos que essa característica não só os aproxima como os insere numa linhagem maior, a do pensamento do fora.

Provavelmente Bataille é o filósofo-escritor da biblioteca hilstiana que melhor performa essa ruptura com o projeto iluminista, mas não seria a única referência ali ligada ao pensamento do fora. Não podemos esquecer também a figura de Kierkegaard, que, embora não se destaque em número de livros presentes na biblioteca¹⁹¹, deixou marcas explícitas na prosa de Hilst, haja vista o título de *CS*, que parodia o *Diário de um sedutor* (1843), relação já apontada pela fortuna crítica. O filósofo também é citado em *CETG*: “Eu que na mocidade havia lido Spinoza, Kierkegaard, e amado Keats, Yeats, Dante, alguns tão raros, mas deixem pra lá, enfim que bela droga o que eu vinha fazendo da minha vida.” (HILST, 2018b, p. 168).

A maioria das referências ligadas ao pensamento do fora, porém, não se encontra na seção de “filosofia” do acervo e sim na de “literatura”, de longe a maior categoria da Sala da Memória, com 1496 livros. Referimo-nos a Marquês de Sade, Novalis, Fiódor Dostoiévski, Arthur Rimbaud, Antonin Artaud, Franz Kafka, Georg Trakl, Fernando Pessoa, Robert Musil, André Gide, Samuel Beckett, Marguerite Duras, Níkos Kazantzákis, Clarice Lispector¹⁹²... Tendo já destacado a proximidade entre filosofia e literatura na perspectiva do fora, isso nos leva a supor que Hilst tenha estabelecido contato com esse pensamento sobretudo por meio da literatura e do mesmo modo lhe respondeu, mas nem por isso deixou de filosofar aí.

Não podemos esquecer ainda seu interesse por “espiritualidade”, a segunda maior seção de sua biblioteca, com 323 livros. Analisando os títulos contidos nessa categoria, notamos que, além da estética negativa, Hilst demonstra familiaridade também com a teologia apofática, que o próprio Foucault, como vimos, especulou como uma raiz possível do pensamento do fora. A negação, no contexto místico, muitas vezes não se diferencia da afirmação, pois, ao se apresentarem simultaneamente, contrariando a lógica, evocam uma dimensão transcendental da linguagem (TANAHASHI, 2018, p. 189). Nesse sentido, o fora, além de resposta à epistemologia, à cultura e à política moderna, também se manifesta como um tipo de relação

¹⁹¹ Há duas cópias do tomo da coleção *Os pensadores* dedicado a Kierkegaard (1979), uma delas com marcas de leitura, e uma edição d’*O desespero humano* (2009).

¹⁹² Não queremos, com esta lista, que sequer é exaustiva, afirmar que esses são autores que escrevem intencionalmente ou apenas no registro do fora, mas que neles se observam alguns elementos da estética negativa. No caso de Gide, por exemplo, pensamos em especial no livro *O Imoralista*, que consta na biblioteca de Hilst com marcas de leitura. O que ali se chama de “imoral”, por contrariar o padrão de comportamento burguês, entendemos como equivalente à dissolução do sujeito racional, já que o protagonista se deixa tomar pelo livre fluxo dos desejos sem tentar domar ou justificar aquilo. No entanto, tomando sua obra completa, não afirmaríamos que Gide em rigor seja um escritor “do fora”.

com o sagrado: mais íntimo, porque não é mediado pelas instituições religiosas, e ao mesmo tempo mais impessoal, pois o transe místico, ainda que por instantes, solapa o sujeito.

Isso já não descreveria a relação de Pessanha, cujo contato com o pensamento do fora parece ter sido mais sistematizado, por meio dos filósofos que temos citado neste capítulo, geralmente em contexto acadêmico. Claro que, semelhante ao caso de Hilst, há também o apelo de escritores como Dostoiévski, Kafka e Pessoa, mas não podemos esquecer que seu desassossego o encaminhou para uma graduação em filosofia e um doutorado nessa área, além de um mestrado em psicologia. Lembremos que Pessanha, ainda na década de 1980, iniciara uma pesquisa acerca de Heidegger e que, se abandonou a dissertação antes de concluí-la, alegando não se adaptar à escrita acadêmica, depois retomou os estudos para obter os títulos de pós-graduação. Nesse hiato, no fim da década de 1990 e no começo dos anos 2000, buscava se expressar prioritariamente na literatura, fugindo à palavra institucionalizada, mas, frustrado com a falta de repercussão dessa escolha, reconsiderou a abordagem acadêmica.

Assim como o Zaratustra nietzschiano, que saiu de sua caverna em direção à cidade, mas lá só conseguiu angariar a companhia de um defunto, Pessanha se decepcionou por ter encontrado tão poucos interlocutores. Ambos descobriram que a multidão prefere assistir ao espetáculo do equilibrista, com uma distância de segurança, a atravessar perigosamente a corda bamba. Também como Zaratustra, optou por falar a uns poucos companheiros nos grupos de estudo que tem ministrado há anos em sua casa, até que, descolando-se desse referencial filosófico, compreendeu que ele próprio necessitava de pertencimento. Reconhecia, assim, que as instituições, antes vistas apenas como opressoras, também vinham lhe dando suporte à vida. Encerrava sua revolta contra o mundo.

Ele, que mais explicitamente se lançara ao fora – fazendo-o por falta de opção num primeiro momento, depois apoiado em discursos que transvaloravam o não-lugar –, em algum ponto de sua trajetória passou a legitimar o desejo pela vida acompanhada e julgou digna a luta para conquistar isso. Tal virada, na verdade, retoma suas origens, afinal, a vontade de ser celebrado pelo outro sempre esteve lá, mas, paradoxalmente, achou que a realizaria pela negação do mundo. Num certo sentido, isso surtiu efeito ao encontrar aliados no universo filosófico-literário. Até que o estômago de Dom Quixote roncou, e os gigantes voltaram a ser moinhos, mais desejáveis por fornecer o farelo nutritivo do que a aventura. Pessanha, hoje, descreve sua passagem pelo fora como um delírio romântico, um desejo por distinção. Em seus textos, continua tratando do fora, mas de outra perspectiva, narrando-o a partir do lado de dentro, como catástrofe.

Em nota para *O filósofo no porta-luvas*, romance lançado quando esta tese já se encaminhava para a conclusão e, por isso, não incluído ao *corpus* analisado no capítulo 2, o escritor declara: “Este romance curto dá continuidade ao velório do meu romantismo libertário e, nesse sentido, *O filósofo no porta-luvas*¹⁹³ prossegue o trabalho de luto iniciado com o livro *Recusa do não-lugar*” (PESSANHA, 2021, p. 92). Tal mudança se anunciava desde quando começamos a delinear esta pesquisa, ainda em 2016, ao nos surpreendermos com um escritor que, num evento literário, negava toda sua obra. Na ocasião, Pessanha, tendo lançado há pouco a coletânea *TT*, deveria divulgá-la ao público, esse era o objetivo daquela apresentação, mas ele insistia que sua obra estava superada e que não tinha grande valor. Em 2018, formalizou essas críticas em *RNL* e, em 2021, expôs sua nova visão de literatura em *FPL*. É a primeira vez que publica uma narrativa mais longa e estruturada, com enredo, personagens, tempo e espaço bem delimitados.

Não poderia estar mais alinhado à modernidade ao adotar seu gênero literário mais prestigiado, o romance. Certamente já não é aquele romance dos séculos XVIII e XIX, mas se aproxima deste que faz sucesso de crítica na contemporaneidade. Breve e paródico, brinca com a “arapuca do narcisismo transcendental da escrita de si” (PESSANHA, 2021, p. 73), amparado muitas vezes no gênero “ensaio” e, em decorrência disso, ainda exibindo bastante intertextualidade. Satirizando a si próprio, o profeta despe o manto da singularidade e aceita seu destino epocal, para evocar o léxico pessaniano. O ex-candidato a pastor do ser, ao adentrar a cidade dos homens, cai direto nas questões mundanas – o trabalho, a saúde, o casamento e, acima de tudo, o dinheiro. Esse romance não deixa esquecer que tudo custa dinheiro e que boa parte das nossas ações são motivadas por sua obtenção, constatação também observável a partir das contas que Hilst fazia na marginália de seus livros. O protagonista Frederico¹⁹⁴ aceita a própria queda quando reconhece que a modernidade já não é o inimigo, mas sim o que o sustentou até àquele ponto, inclusive sua longa e malfadada revolta de “homem do subsolo do Shopping Eldorado” (PESSANHA, 2021, p. 49), imagem retomada de *RNL*.

Todos, em alguma medida, passeiam pelo fora, quando dizem “não” ao que está dado e buscam o que está “depois do marco da estaca da cerca” (HILST, 2018a, p. 242), quando

¹⁹³ Doravante *FPL*.

¹⁹⁴ Curiosamente, mesmo havendo um personagem chamado “Juliano Pessanha”, Frederico se assemelha mais ao autor empírico do que o personagem que leva seu nome. Essa já não parece ser uma estratégia de negar o eu autobiográfico como notamos em textos anteriores, mas um reconhecimento de que o desenvolvimento do *self* decorre da canibalização do outro. Em outras palavras, tornar-se si mesmo depende dessa aliança com o outro, como indicam os estudos de Donald Winnicott. Portanto, a divisão de si mesmo em dois personagens, que, por fim, se combinam para narrar uma histórica única e coesa representa o processo terapêutico de entrada no mundo. Essa mesma estratégia pode ser observada, por exemplo, na série televisiva *Russian doll* (2019).

duvidam, quando se revoltam, quando experimentam, quando se desequilibram... Essa mobilidade é humana. A cultura grega, na leitura de Nietzsche, foi vigorosa por levar essa dinâmica em consideração, fazendo da “ὕβρις” (*hybris*, o que ultrapassa a medida) o grande mote da tragédia. Agora, a partir do momento em que se instaura um projeto que promete a felicidade pela ação racional, em que a exploração lúdica vira expedição com metas bem definidas, sem mistérios nem riscos, as sociedades adoecem¹⁹⁵. Parte expressiva da literatura moderna critica esse discurso da fixidez e do controle, tentando alargar os limites da cultura. Afinal, o que é mais moderno do que criticar a modernidade?

Nessa guerra, temos destacado um grupo mais radical de escritores que não se satisfazem com apenas reivindicar um movimento equilibrado entre luzes e sombras, porque isso também lhes parece uma atitude racionalizada¹⁹⁶. Não. Eles desejam a tormenta, a navegação sem volta, para além dos parâmetros culturais. Essa radicalidade é o que distingue o pensamento do fora em relação à literatura moderna em geral. É desse gesto radical que Pessanha se despede em sua obra mais recente, optando pela aliança e pelo compromisso com a literatura moderna. Vale assinalar, de novo, que essa virada não desemboca necessariamente na massificação, dado que o pensamento crítico não o abandona, mas ele resolve participar do jogo em vez de, à margem, denunciar sua delusão.

A mudança de rota o leva ao encontro destas palavras de Renato Rezende, artista muito citado em *FPL*: “Ele se mundava. Mudava-se, de si mesmo para si mesmo; entrava no mundo. O mundo, lugar habitado, onde se habita. Mudava-se, então, para si mesmo.” (REZENDE, 2013, p. 16). Aqui percebemos uma apropriação subversiva do vocabulário heideggeriano: esse habitar é mundano, mas nem por isso menos autêntico, pois continua sendo um gesto de deixar-ser. A diferença é que esse lançar-se já não se dá no vazio, e sim numa teia de relações que ampara o indivíduo. Contudo, notemos que, mesmo essa rede de segurança, que visa a preservar a vida do equilibrista, não o desobriga de treinar e de se superar para conseguir atravessar a corda bamba, portanto, não livra o homem da luta nem o diminui – essa é a perspectiva sloterdijkiana que tanto encantou Pessanha nos recentes anos.

¹⁹⁵ Sobre essa questão, lembramos o aforismo 179 de *Aurora*: “Tornar a sociedade a prova de ladrões e de incêndio e infinitamente cômoda para qualquer trato e troca, e transformar o Estado numa espécie de providência, no bom e no mau sentido – esses são objetivos baixos, moderados e nada imprescindíveis, que não se deveria buscar com os mais altos meios e instrumentos que *existem* – os meios que se deveria *guardar* para os mais altos e raros fins! Nossa época, embora fale tanto de economia, é esbanjadora: esbanja o que é mais precioso, o espírito.” (NIETZSCHE, 2016, pp. 121-122, grifos no original).

¹⁹⁶ Essa é a principal crítica que essa literatura faz à psicanálise, além de certa substancialização, ainda que complexa e partida, do *self*.

FPL ficcionaliza o percurso pessoal do escritor e o apresenta como um exemplo da catástrofe que retroalimenta a negatividade. O que antes vinha sendo tratado como autenticidade em *TT* virou caso clínico em *RNL* e, por fim, novela exemplar em *FPL*. Tal trajetória é reconstruída de modo quase didático no esquema dos oito capítulos dessa narrativa. Os dois primeiros, “O guru” e “O Judas”, mobilizam um vocabulário místico para descrever um jovem “massacrado” (PESSANHA, 2021, p. 11) que, com a ajuda de um terapeuta portador da palavra do fora, converte sua inadequação em vocação. O terceiro e o sexto capítulos, que têm o mesmo título, “Dois eventos” (I e II), narram limiares, uma porta que o protagonista atravessa para abandonar o guru e outra para entrar no mundo. No entanto, a transição de um lugar a outro não é imediata, e Frederico passa um tempo numa espécie de limbo, no qual já não acredita na narrativa da distinção, mas tampouco se adequa às exigências mundanas. Os capítulos quatro e cinco, “Sob as estrelas” e “As palestras”, bem no centro da estrutura narrativa, operam uma síntese das duas perspectivas, apresentando uma série de encontros, com Kazuo, Renato Rezende e Juliano Garcia Pessanha, que permitem a Frederico lidar com seu ressentimento a fim de adentrar amorosamente no mundo. Esses companheiros atuam como aliados do protagonista, desempenhando o papel de “mães suficientemente boas” para ele; diferentes da mãe biológica e do terapeuta, lhe permitem não só ganhar um corpo como conquistar autonomia. Por fim, os dois últimos capítulos, “O concurso” e “O filósofo no portaluvas”, relatam experiências mundanas de Frederico, não num tom decadente, como se esperaria de um leitor de Heidegger, mas de humor e esperança.

Embora o nome do protagonista remeta a Nietzsche – e há uma clara relação com a fase intermediária de sua obra, que diminui o papel da arte e ressalta o da ciência na manutenção humana –, o principal filósofo de referência em *FPL* é Wilhelm Dilthey. Este, no começo do século XX, procurava definir a filosofia em outros termos além da busca do universal empreendida pela metafísica, destacando sobretudo seu “nexo histórico”. Isso significa reinsserir os homens, o mundo e o tempo no discurso filosófico. Não por acaso, ele se tornou o “filósofo no portaluvas” de Frederico. Em vez de se ocupar de conceitos desconectados do cotidiano, o protagonista passa a carregar consigo uma foto e um livro de Dilthey, que remetem ao desejo de viver aqui e agora.

Amparado nesse novo aliado, o protagonista toma consciência de que, mesmo sua prévia fuga do mundo, fora um produto histórico: “julgando-me singular e único, não passava, na verdade, de uma marionete epocal de religiões modernas e rebeldia parisiense.” (PESSANHA, 2021, p. 71). Então, no lugar da “mágica”, ele coloca o “trabalho” (p. 73). Essa virada é bem explicitada nos miniais espalhados pelo livro em monólogos interiores, diálogos, palestras

e, por fim, na prova de concurso. Aí se contextualiza historicamente o surgimento das estéticas negativas e se problematiza sua obsolescência na contemporaneidade, como se observa neste trecho do capítulo 4:

O privilégio dos rasgados e estranhos ficou para trás no relógio epocal. Até nisso Frederico era obsoleto. Esse privilégio foi uma herança heideggeriana. Após o desastre das duas guerras mundiais e da bomba atômica, cabia voltar ao originário e repensar toda a tradição. A razão também estava mancomunada com o mal. Salvavam-se os estranhos, os não interventores, os a-rationais. Cézanne, Hölderlin, Tsvetáieva, Van Gogh, Trakl, Duras, os guardiões do originário eram a esperança de um outro começo e a melhor aparição do humano. Eles salvavam o mundo. Seu pensar, seu logos originário, era um agradecer. *Denken é Danken*. Esses seres apontavam para outro começo, além do niilismo. Eram os pedagogos de uma outra forma de habitar o aqui. Frederico, na medida em que não tinha competência para nada mundano, apoiou-se naqueles educadores para continuar se sentindo especial e diferente. O guru reproduziu, assim, a mesma coisa que havia se passado entre Frederico e a mãe. Mas o homem especial desaparecera já nas primeiras corridas de táxi. Não ser mais o passageiro servido, mas aquele que depende do taxímetro, foi uma transformação radical. Frederico levou uma lição e percebeu que, nesta imensa China que se abre sobre o globo, os estranhos já não importam muita coisa. A luz do originário poderá pulsar ainda para alguns aposentados como o Kazuo. A espiritualidade da transcendência finita e da terra como paraíso aqui mesmo poderá ser cultivada por aqueles que puderem comprar um pouco de silêncio e de escuridão. Mas, para nós aqui, imersos em paisagens saturadas e luz artificial, o clarão seguirá como um assunto clínico; para nós, interessados em que a vida não termine neste século, a senha da ciência importa mais que a do poema. Será necessário escutar os cientistas e programar cada milímetro de ação, de consumo e de lixo, se quisermos sobreviver como civilização. A relação de Frederico com seu corpo protético e sua docilidade e obsessão com a regularidade dos medicamentos são um bom emblema para a vida hiper-sistêmica do século XXI. Quando o próprio planeta Terra se converte numa aeronave, conforme a imagem de Sloterdijk, tudo tem de estar calibrado e explicitado. O século XXI é o deserto dos iniciadores e dos libertários. Nesse sentido, o nosso homem da terceira idade pertence ao século, pois nele as próteses, as medicações e o corpo fazem uma argamassa só. Em contextos hiper-sistêmicos, os estranhões são contabilizados em termos patológicos e mesmo os poetas já se envergonham de dizer o clarão estrangeiro. Preferem zanzar pela aeronave técnica, colhendo estilhaços de luz e se perguntando sobre a poesia. (PESSANHA, 2021, pp. 52-53)

Nota-se já de saída a diferença de linguagem com relação aos livros anteriores. Se *TT* é salpicado de poemas, que ainda persistem em *RNL* na forma de satélites e refrãos, em *FPL*, de poesia há apenas um vestígio na página 63, que se manifesta e se esvai sem maior repercussão – epifania desprezada, como a “máquina do mundo” de Drummond. A escrita agora se apresenta como análise e reflexão, aproximando-se ainda mais do domínio discursivo acadêmico, ainda que apoiada na trajetória ficcional de Frederico. Esse texto poderia, se não estivesse aqui na posição de *corpus* literário, facilmente embasar pesquisas sobre a arte na modernidade, uso que alguns pesquisadores já têm dado à obra de Pessanha quando a cita em artigos.

Embora não apareça nesse trecho em particular, outro aspecto linguístico decorrente da queda é o uso frequente de termos chulos, que, diferente do observado na prosa de Hilst, servem

menos para produzir humor do que para dessacralizar a visão de mundo de Frederico. Seu convite para adentrar o mundo se dá por um xingamento: “Você é um filho da puta!” (PESSANHA, 2021, p. 50). A fala cotidiana, ainda que vulgar, tem sua importância reconhecida, é preciso ouvi-la e manipulá-la para navegar no mundo. Ainda que ela não eleve nem salve o espírito, promove a mediação entre os sujeitos, e isso não é pouca coisa. Claro que empregar a fala cotidiana não garante o sucesso na comunicação, já que essa também é opaca e ambígua a seu modo, mas já é um passo na direção do outro.

Apesar de ter sido bastante comentada nesta tese, também vale assinalar no excerto acima a mudança de paradigma, que troca Heidegger e Blanchot por Dilthey e Sloterdijk. Em consequência, a experiência do fora, antes singular (o espanto diante da abertura do ser), passa a ser retratada como histórica: existiram causas e condições favoráveis para sua proliferação na transição do século XIX para o XX e que hoje já não estão dadas na mesma intensidade. Se a modernidade alocou o individualismo no cerne da lei, como aponta Costa Lima (2005) em sua análise dos ensaios de Montaigne, esse sujeito chega à escrita de Kafka dilacerado, então, conforme se encaminha para a contemporaneidade, o grito romântico de uma individualidade exacerbada representa cada vez menos uma libertação, e cada vez mais as amarras da lei. Com efeito, o individualismo parece estar na raiz da atual ameaça de extinção da humanidade, como Pessanha sugere a partir da leitura de Sloterdijk. Portanto, ser subversivo e maldito nos dias correntes talvez se apresente como a ousadia de dizer “nós” quando todos dizem “eu”, como tem feito Greta Thunberg no contexto político internacional.

No mundo atual, que carece de um comprometimento com o coletivo, o que o fora tem a oferecer? Talvez ainda seja uma jornada de liberação, mas apenas num nível individual para aqueles poucos que consigam comprar o *ticket* de entrada, isto é, cuja existência esteja protegida por um capital econômico que banque um espaço de recolhimento e solidão. Em *FPL*, esse é o caso de Kazuo, que conta com uma aposentadoria, e de Cecília, que “soube capitanear o desastre” (PESSANHA, 2021, p. 45) doutorando-se em Estudos Religiosos e Filosofia numa universidade norte-americana de renome. Saindo do plano ficcional, podemos lembrar a própria Hilda, cujo patrimônio familiar a manteve, bem ou mal, toda a vida. No entanto, para a grande maioria das pessoas sem bens, dependentes do salário para sobreviver mês a mês, o desajuste corre o risco de virar patologia, sendo Estamira um caso exemplar, então, em vez de libertação, converte-se em motivo para que a sociedade questione e até confisque a autonomia desses sujeitos.

O discurso foucaultiano de libertação da loucura ainda goza de prestígio na atualidade, como se observa nas tentativas de Frederico para converter os pacientes do Caps em poetas,

mas uma questão o acompanha: quem tem condições de bancar isso? A herança recebida pelo protagonista se esvai em poucos anos, e ele não encontra nenhum mecenas disposto a financiar sua existência poética, então o trabalho se impõe, primeiro como taxista, depois, com a deterioração do cenário econômico global, como motorista de aplicativo. Com o amadurecimento do personagem, ao acordar da fantasia aristocrática de sua mãe e se reconhecer como classe trabalhadora, o imperativo do trabalho deixa de ser visto como o maior dos horrores. Isso lhe ensina que a realização da vocação de profeta depende de condições materiais tanto quanto da fé pessoal. Além disso, como Sloterdijk responde a Heidegger, a positividade não é adversária da negatividade, mas alicerces desta. Só é possível dizer “não” ao mundo se houver os que, reiterando o “sim”, produzem as condições básicas de sobrevivência do grupo.

E os personagens hilstianos, em algum momento eles deixam de buscar a distinção? A nosso ver, a resposta breve seria “não”, mas essa negação, sendo bastante matizada, demanda uma explanação um pouco mais longa. Olhando a ficção hilstiana dos anos 1990, em especial a “trilogia obscena”, temos de tomar o cuidado para não acreditar na performance midiática de que Hilst estaria “dando uma banana para os editores” e “escrevendo bandalheiras para vender mais”. A escritora nunca se comprometeu com o gosto popular nesse sentido, tanto é que não se tornou *best-seller* em vida. Mesmo o aumento das vendas de seus livros nos recentes anos está mais ligado a estratégias de *marketing* promovidas por editoras e outros agentes culturais do que ao texto literário em si, ainda bastante inóspito para a média dos leitores. Por mais que a polêmica da “trilogia obscena” tenha projetado midiaticamente os novos textos, a virada mais significativa desse período é bem menos explícita.

Diferente do que Hilst alegava, não houve uma mudança expressiva em sua escrita quanto aos temas e à linguagem, afinal, o erotismo, a reflexão sobre o papel marginal do escritor e o humor escrachado já apareciam desde o primeiro texto de *FF*, como apontamos no capítulo 1. Agora, por mais que o fracasso e o deboche estivessem anunciados em sua estreia na ficção, nesse primeiro momento, tais aspectos conviviam com algo de sagrado, uma reverência à literatura. O escritor não se dobrava às pressões coletivas. Embora falhasse na missão de se fazer ouvida pela maioria, a literatura tinha uma tradição sólida, amparada pelos “escritores sérios”, que se sacrificam para perpetuá-la. Estes, nas primeiras ficções de Hilst, apesar de serem raros e de pagarem um alto preço por sua excepcionalidade, trazem à luz textos de grande impacto, que seduzem novas gerações de artistas para preservar esse legado. O que se transformou duas décadas depois foi que os novos livros carregam consigo, intra e extratextualmente, a experiência empírica da escritora que, aos 60 anos, abandonava qualquer esperança de ver sua literatura reverenciada e, concluindo que o sistema literário em geral se

deteriorava com a intensificação do consumismo, se entregava ao jogo já perdido ainda mais livre e descomprometida. Portanto, a distinção nesse segundo cenário só se exacerba. Pode rir de tudo quem, estando à parte disso, joga segundo suas próprias regras.

Sua recusa às regras mercadológicas não se materializou na alardeada pornografia de mau gosto – lembremos que a pedofilia já aparecia em “Matamoros (da imaginação)” (*TNTMT*), e a zoofilia, em “Fluxo” (*FF*), mas esses elementos naquele contexto não escandalizaram tanto quanto em *CRL*, *CETG* e *CS*, já que não se fizera um alarde midiático sobre isso. Na verdade, o que mudou na “trilogia obscena” foi o modo de representar a comunidade literária “séria”: essa passa a ser descrita como uma grande farra. Escritores, que já eram marginais, descem mais ainda de nível, passando a ser pervertidos e anti-heróis.

Agora uma ressalva importante: mesmo nessas condições vis, continua-se lendo e escrevendo sobre escritores e suas obras, então há algo na literatura “séria” que a mantém viva e que a faz merecedora de atenção a despeito de seu desprestígio social. Esse “algo” é o elemento de distinção que Hilst preservou em toda sua trajetória de escritora. A reverência ao espaço literário, antes explícita, não desaparece, apenas se mascara de pseudo-rebaixamento, como na fábula *A raposa e as uvas*. No registro hilstiano, a moral da história seria: uvas sempre despertam um desejo forte, ainda que tenham apodrecido nas parreiras por falta de quem as colhesse; cantemos, então, o seu mofo, pois até esse tem grande valor. “Nunca a arte demonstra melhor o seu mágico dom como nesse escárnio de si mesma. Porque, ao fazer o gesto de aniquilar a si mesma, ela continua sendo arte e, por uma maravilhosa dialética, sua negação é sua conservação e triunfo.” (ORTEGA Y GASSET, 2001, p. 77).

Hilda pode ter se desencantado do mercado editorial, mas nunca da literatura, tanto é que continuou lendo e escrevendo até seus últimos anos de vida. Jamais parece ter duvidado de sua relevância enquanto escrevia, ao contrário da provocação de Pessanha em *FPL*. Essa diferença talvez decorra do fato de trinta anos os separar e de o mundo nas últimas décadas haver mudado na velocidade da luz, mas essa explicação parece rasa. É mais provável que a relação de cada um com a literatura, embora houvesse referências e práticas comuns, já de saída fosse diferente, até por condições materiais distintas comentadas acima.

Ambos, como qualquer escritor, desejavam que seus textos fossem lidos e causassem impacto nos leitores, mas Pessanha somava a necessidade de que isso se tornasse uma profissão que lhe garantisse o sustento diário. Se Hilst reclamava da falta de dinheiro, também não considerava exercer uma profissão. O máximo que cedeu foram os breves períodos em que escreveu crônicas para o *Correio Popular* (1992-1995) e ministrou palestras na Unicamp no âmbito do Programa do Artista Residente (1985-1986), mas ambas as experiências foram

marcadas pela recusa de se enquadrar nos gêneros textuais demandados. Escrevia crônicas e fazia conferências, mas não era cronista nem acadêmica; era, sobretudo, poeta.

O protagonista de *FPL*, por muito tempo, também sustenta o discurso de que, sendo poeta-profeta, não precisaria se enquadrar às relações capitalistas; paradoxalmente, aguardava o sucesso do dentro sem cumprir qualquer requisito exigido pelo mundo. É notável a diferença dessa situação com relação às condições de trabalho de Hilda Hilst, que pôde bancar sua “existência poética” graças aos bens de sua família e às suas relações sociais. Já o flerte de Frederico com o pensamento do fora não dura tanto, uma vez que se baseia num desejo de distinção disfarçado de abertura e dissolução, mas que não pode ser sustentado por sua classe social. Ignorar as condições mundanas de existência não faz com que elas desapareçam. Iludido, ele nega o mundo na esperança de, parecendo aos olhos dos demais alguém diferenciado, ser visto e acolhido como especial.

Assim, ele espera que o mundo sinta sua falta, o convide para voltar e, mais, recompense seu sacrifício com a posição de príncipe. Há uma moralidade religiosa aí de que “os últimos serão os primeiros” (Mt, 20:16), mas a grande ironia é que ninguém sequer percebe sua ausência. Então, temendo o risco de desaparecer de vez, ele decide retornar mesmo sem o convite. Ocupa o lugar que lhe é possível, o último, mas o faz tomado pelo ressentimento. Só conquista certa dignidade conforme se abre para os encontros amorosos, que, por serem frágeis – a cachorra é cega, a esposa o abandona –, demandam dele cuidado e constância. Escrever e publicar um romance, algo que Pessanha faz pela primeira vez, exige essa dedicação longa e paciente, portanto, *FPL* não só tematiza a dificuldade de entrar no mundo como performa isso. Para quem olha para dentro pela perspectiva do fora, parece que, até para se tornar um mundano, a porta é estreita.

Ao mesmo tempo em que é densamente povoada por vozes textuais, a comunidade literária também é solitária. Entrar ali exige um tipo de abandono de si, dessa vida prática que nunca cessa mesmo quando a leitura faz esquecer dela. É, de certo modo, semelhante à escolha espiritual, um dizer “não” ao mundo. Mas, em contrapartida, a que se diz “sim”? À lucidez, talvez. Como Hilst escreve em carta a Mora Fuentes: “E quem sabe se alguém um dia, através da gente, se entende um pouco mais, dá um passo à frente?”¹⁹⁷. Apesar das motivações e das trajetórias distintas, Hilst e Pessanha têm em comum o fato de que se batem com o próprio pensamento. Não “produzem” literatura como algo pré-concebido, mas pensam o pensar, sendo

¹⁹⁷ Carta de Hilda Hilst a José Mora Fuentes de 3 de julho de 1980 lida no podcast Hysteria (4m43s-4m53s). Disponível em: <<https://hysteria.etc.br/series/rascunhos-esquecidos-de-uma-caixa-sem-saida/especial-hilda-hilst/>>. Acesso em: 21 mar. 2022.

a literatura o espaço onde se dá esse acontecimento. Isso que chamamos de literatura outros chamam de filosofia. No registro do fora, o limite entre uma e outra pouco importa.

Quem se deixa tomar intensamente pelo pensamento do fora atua como uma espécie de vanguarda que pretende ultrapassar não apenas o que está dado, mas a si mesma, já que essa não tem duração; mal se realiza, já se torna obsoleta. “O poeta começa onde o homem acaba. O destino deste é viver seu itinerário humano; a missão daquele é inventar o que não existe. Desta maneira se justifica o ofício poético. O poeta aumenta o mundo, acrescenta ao real, que já está aí por si mesmo, um irreal continente.” (ORTEGA Y GASSET, 2001, p. 54). Segundo a descrição do filósofo espanhol, a voz que se manifesta nessa concepção de poesia é pós-humana, “anônima”, sendo Mallarmé um dos maiores expoentes. Se não há sucesso possível para a obra de arte vanguardista, que está sempre a seguir adiante, menos ainda haveria para o artista, como testemunhou Hilst e como tem experimentado a seu modo Pessanha.

Quando observamos a trajetória de ambos como agentes culturais tentando promover seus livros, notamos em comum a dificuldade pessoal de engajamento no mercado editorial brasileiro. Tanto uma quanto o outro lançaram boa parte de suas obras por editoras pequenas, geralmente administradas por amigos seus. Pessanha mudou sua estratégia só em 2015, ao levar sua obra para a Cosac Naify e, depois, para a Ubu e a Todavia, que, apesar de serem casas editoriais fundadas há poucos anos, são gerenciadas por editores com conhecimento de mercado. Hilda passa a ser publicada pela Globo apenas no fim da vida, graças à mediação de amigos, e pela Companhia das Letras mais uma década após sua morte.

Não se trata apenas de dificuldade de fazer o jogo diplomático com os editores, mas de distanciamento da cena cultural brasileira em geral. Já observamos isso em suas leituras e referências: eles remetem mais a Dostoiévski e Kafka do que a Machado de Assis e Guimarães Rosa, por exemplo. Dialogam mais com a literatura “universal” (diga-se, a chancelada pela capital literária, Paris) do que com a nacional, pois suas práticas literárias não se enquadram nos modelos estabelecidos localmente. Com isso, estamos longe de afirmar que Machado e Guimarães sejam provincianos, pois eles próprios participaram desse jogo: o primeiro tomando para si o crédito dos modelos literários internacionais quando o repertório brasileiro ainda não tinha capital expressivo; o segundo, já em condições de dialogar com a tradição nacional acumulada, afirmando a poesia dos falares locais, mas ainda respondendo à lei moderna da experimentação narrativa.

Pascale Casanova (2002) explica que, se a capital literária é Paris, as regiões periféricas precisam de seu endosso. O Brasil, como Hilst tanto repetia, certamente é um país marginal na “República mundial das letras”, e seu sistema literário é fraco demais para estabelecer as regras.

O curioso é que, para um escritor “excêntrico” ser reconhecido pelo centro, não basta reproduzir modelos estabelecidos, é preciso tensioná-los de modo que as inovações modifiquem a lei, que passaria a incluí-las. Assim, como ressalta Casanova, os escritores “excêntricos” têm mais lucidez quanto ao caráter litigioso da literatura, pois “têm de lutar não apenas, como os escritores dos espaços mais dotados, contra a influência política nacional, como também contra a ascendência internacional que pode ser ela própria exercida ao mesmo tempo política e literariamente.” (CASANOVA, 2002, p. 107). Só que, para terem condições mínimas de participar dessa disputa, precisam circular nas línguas do centro (sobretudo, o inglês e o francês). Hilst começou a superar essa barreira só na década de noventa, com traduções de textos seus para o francês, enquanto Pessanha¹⁹⁸ ainda se restringe ao público lusófono. Casanova cita o exemplo de Beckett, que, ciente da marginalidade de sua Irlanda, mudou-se para a França e passou a escrever em francês, posteriormente encarregando-se ele próprio de traduzir seus textos para o inglês.

Essas questões apontadas por Casanova consideram a literatura enquanto um sistema que surge na modernidade, com o estabelecimento das línguas nacionais. Ao mesmo tempo em que se insere na geopolítica internacional – por exemplo, com a leva de descolonizações após a Segunda Guerra, novos agentes entraram no cenário literário reorganizando-o –, sua dinâmica é autônoma, soberana em relação a leis nacionais. Sendo o pensamento do fora também uma manifestação moderna, já observamos que em alguns pontos coincide com a literatura moderna. No entanto, diferem quanto à meta. A arte moderna tem um valor que não se abala, a própria arte, que se mantém inclusive quando faz sátira de si mesma. Já o pensamento do fora não se detém em valor algum, portanto, a própria arte estaria destinada a desaparecer. É por isto que essa é uma linhagem estéril: ou ela não se realiza nunca, ou desaparece. Seu destino é sempre o nada. Ao perceber isso, Pessanha muda a perspectiva de seus textos e adere a formas consolidadas da arte moderna, como o romance.

Quanto a Hilst, já vimos que a negatividade se manifesta em seus textos menos ligada aos filósofos pós-metafísicos do que à teologia e à estética negativa – seus personagens mergulham no nada na esperança de encontrar a unidade (a esfera, o todo, Deus). Então, o desejo manifestado não é o de desaparecer, mas o de continuar pela eternidade. Seu gesto

¹⁹⁸ Segundo nos informou Juliano Pessanha, há traduções de seu texto “Esse-menino-aí” para o inglês e o espanhol. A primeira, porém, nunca chegou a ser publicada, foi apenas performada no festival de teatro Baltic Circle, em Helsinki, em 2009; e a segunda foi publicada na revista mexicana *Crítica*, n. 175, em 2017. Encontramos também um pequeno trecho do texto “Exclusão transfigurada” traduzido para o espanhol e publicado no catálogo da Feira Literária de Guadalajara de 2013, disponível em: <https://issuu.com/filguadalajara/docs/brasil_2013>. Acesso em 23 mar. 2022.

literário consiste em sair e se deixar rasgar pelo fora para voltar depois fortalecida e, se possível, inteira. A dissolução, portanto, seria um meio para atingir o ser, como um ritual de purificação pelo fogo para preservar apenas o que é puro e inteiro. Na obra hilstiana, uma imagem que evoca isso são as espirais que resistem ao incêndio na casa de Agda (HILST, 2018a, p. 236). Se ela não encontrou Deus, ao menos conquistou o reconhecimento do sistema literário, aquilo que Pessanha ainda labuta para obter.

Olhando a obra de Hilst como conjunto, o que nossa posição histórica permite fazer de um modo que a própria autora não podia, percebemos que a busca metafísica se mantém em toda a produção e sempre acompanhada da sátira, da queda inevitável. Mesmo a “trilogia obscena” não abandona esse modelo, apenas dá mais espaço à sátira do que ao discurso do sagrado. Na sociedade brasileira da década de 1990, o discurso religioso já dava sinais de decrepitude, não representando mais um apelo tão forte com a ampla instalação do mundo de consumo, por isso também diminui, embora nunca tenha desaparecido, na prosa de Hilst. Os desafios humanos vão se tornando ainda mais elementares num mundo sem Deus. Para se desviar da cultura massificada, não é preciso apelar a gestos radicais de santidade, como o retiro de Kadosh; basta parar, silenciar e pensar. É até interessante observar que Hilst escreve crônicas na década de 1990, quando qualquer escrita pensante já se apresenta como um gesto de rebeldia. Num contexto em que nem mesmo um livro sobre prostituição infantil chama a atenção do público, o ato escrever torna-se obsceno em si, até um gênero breve e desprezioso como a crônica.

Com isso, percebe-se como a literatura se tornou mesmo irrelevante na contemporaneidade. Quando Hilst encerrava sua carreira, Pessanha começava a sua, ainda esperançoso de, através da literatura, ganhar o mundo. Esses escritores até chegam a participar de eventos literários e a receber aplausos da reduzida plateia de leitores, mas, mesmo uma tendo mais projeção do que o outro, ambos estão longe de ser uma voz relevante para o debate público como o escritor já foi no Brasil na década de 1930, por exemplo. Então, chegamos a nossa derradeira questão: o pensamento do fora ainda tem espaço na literatura atual?

4.4 HÁ FORA NO MUNDO DE HOJE?

A “realidade” espreita constantemente o artista para impedir sua evasão. Quanta astúcia pressupõe a fuga genial! Deve ser um Ulisses ao inverso, que se liberta de sua Penélope cotidiana e entre escolhos navega para a bruxaria de Circe.

Na contemporaneidade, após a atitude de vanguarda ter se incorporado à tradição, nada mais choca ou subverte senão aos falsos moralistas. Ao se instalar tão ampla, a realidade estaria encobrindo o horizonte, isto é, apresentando-se como a única perspectiva? Se tudo é possível e previsto, existe ainda um lado de fora, um limite que não foi atravessado? Diante da infinidade de caminhos assinalados, e isso vale não só para a arte, o que resta para ser criado? Esse é o legado maldito dos modernistas. Ao suspender todas as normas, chega-se a um ponto em que não há mais normas para serem suspensas, e o gesto criador se esvazia.

Temos observado até aqui de que modo a ficção de Hilst e a de Pessanha, com suas particularidades, se alinham ao fora e, ao mesmo tempo, temos delineado uma genealogia desse pensamento. Os autores dessa linhagem, concentrados na transição do século XIX para o XX, têm uma postura crítica quanto à modernidade. Problematizando, sobretudo, a relação moderna com a realidade, em que, na ausência dos deuses, a mediação recai sobre um sujeito que pretende produzir conhecimento objetivamente e manipulá-lo segundo seu planejamento racional. Como resposta, tais obras enfraquecem a concepção de sujeito solar, bem como a de uma literatura reveladora do sentido profundo das coisas. Barthes faz uma boa descrição dessa concepção de linguagem no ensaio *O prazer do texto*, de 1973, mesmo ano em que Hilst publicava *Kadosh*:

Como *exteriorizar* (colocar no exterior) os falares do mundo, sem se refugiar em um último falar a partir do qual os outros seriam simplesmente relatados, recitados? Desde que nomeio, sou nomeado: fico preso na rivalidade dos nomes. Como é que o texto pode “se safar” da guerra das ficções, dos socioletos? – **Por um trabalho progressivo de extenuação.** Primeiro o texto liquida toda metalinguagem, e é nisso que ele é texto: nenhuma voz (Ciência, Causa, Instituição) encontra-se *por trás* daquilo que é dito. Em seguida, o texto destrói até o fim, *até a contradição*, sua própria categoria discursiva, sua referência sociolinguística (seu “gênero”): é o “cômico que não faz rir”, a ironia que não se sujeita, a jubilação sem alma, sem mística (Sarduy), a citação sem aspas. Por fim, o texto pode, se tiver gana, investir contra as estruturas canônicas da própria linguagem (Sollers): o léxico (neologismos exuberantes, palavras-gavetas, transliterações), a sintaxe (acaba a célula lógica, acaba a frase). Trata-se, por transmutação (e não mais somente por transformação), de fazer surgir um novo estado filosófico da matéria lingüística; esse estado inaudito, esse metal incandescente, fora de origem e fora de comunicação, é então coisa *de* linguagem e não *uma* linguagem, fosse esta desligada, imitada, ironizada. (BARTHES, 1999, pp. 42-43, grifo em negrito nosso, grifos em itálico no original)

Ao preferir “transmutação” a “transformação”, Barthes remete a um deslocamento da linguagem, um atravessamento de limites, uma mudança de estatuto do literário, mais do que a uma adaptação formal e estilística, que é um mecanismo constante de assimilação dentro desse sistema. Tratamos, no capítulo 3, desses processos de extenuação da linguagem nas obras

ficcional de Hilst e Pessanha: o desaparecimento do sujeito, a abundância de citações e a subversão da divisão tradicional de gêneros. A fala do fora não só é desorganizada como desorganiza o sistema literário. A linguagem desliza por diversos meandros inexplorados, sem meta, até não poder mais, até o fim da literatura. Então, um ponto a se destacar no fora é que ele não é autossustentável, mas necessariamente caminha para a própria dissolução. O novo é a superação de si. Se há um sentido na viagem de Ulysses, não é o de recuperar sua velha pátria nem o de conquistar um mundo novo, mas simplesmente lançar-se e navegar até o fim do mundo. A partir disso, perguntamos se esse tipo de pensamento perdura na contemporaneidade.

Ora, ainda existe algo que chamamos “literatura”. Então, ou o pensamento do fora não se realizou plenamente, pois isso teria resultado na extinção da palavra literária, e segue seu processo de extenuação da linguagem, ou a literatura atual se transformou noutra coisa, sem qualquer relação com o pensamento do fora. No segundo caso, poderíamos especular que a literatura hoje talvez descenda da vertente realista, que, desenvolvendo-se em paralelo ao pensamento do fora, tê-lo-ia superado em questão de popularidade, obliterando-o. Como afirma Carpeaux, a partir da análise de Albert Thibaudet: “cada vez que se descobre uma nova profissão, uma nova classe, uma nova cidade, um novo continente, surge o neonaturalismo.” (CARPEAUX, 2010, p. 2247). E, num mundo em constante transformação como é o moderno, o material para a escrita realista-naturalista é abundante.

Em qualquer um dos dois cenários, uma primeira constatação é a de que, se a concepção blanchotiana de literatura persiste, ela já não é, como provavelmente nunca foi, uma expressão majoritária. Como nos lembra Ortega y Gasset, “em todas as épocas em que existiram dois diferentes tipos de arte, um para minorias e outro para a maioria, esta última foi sempre realista.” (ORTEGA Y GASSET, 2001, p. 29). Mesmo sendo minoritária, parece-nos que essa literatura radical não desapareceu. Em nossas leituras exploratórias, além das de Pessanha, encontramos outras produções contemporâneas nessa linha, de autores como Nuno Ramos, Marcelo Ariel, Enrique Vila-Matas, Renato Rezende... logo, há manifestações ao menos em alguns nichos. Podem não ser os livros preferidos do grande público, mas ainda gozam de grande prestígio junto à crítica, quando chegam a ter projeção, o que nem sempre é o caso.

Fora aqueles citados por Leyla Perrone-Moisés sob o rótulo de “literatura exigente”, uma dessas obras que nos chamou a atenção foi o romance *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* (2014), de Gonçalo M. Tavares, a começar pelo modo como a editora o apresenta. A contracapa exhibe uma avaliação recortada do jornal francês *Le Figaro* tachando o autor de “[u]m Kafka português”. Hoje, após a reiterada exaltação do autor tcheco pela academia, sua obra integra o cânone, e ele próprio tornou-se um personagem com alto valor no

mercado literário – fala-se, inclusive, numa *Kafka-Industrie*. Essa sua capitalização como uma grife acadêmica ilustra como a cultura se apropria da literatura. O que era estranho, com o aval das autoridades literárias, vira o exemplar e, assim explicitado, torna-se inofensivo. Gonçalo Tavares, apesar de já ter vencido o Prêmio Portugal Telecom em 2007, sendo um autor àquela altura ainda jovem e que escreve em língua portuguesa, é vinculado à marca “Kafka” como uma estratégia editorial. Desse modo, traz a promessa implícita de uma experiência intensa e desestabilizadora, porém segundo parâmetros reconhecidos.

De fato, trata-se de um livro estranho, mas nada tão hermético para leitor que já mergulhou em obras da alta modernidade. Em vez do herói com uma interioridade complexa, há personagens coisificados, presos a rotinas absurdas ou dedicando-se a missões, por um lado, dispendiosas e, por outro, inúteis ou fracassadas. Sem propósito nem planejamento, o mote tantas vezes repetido por eles é “continuar, apenas continuar” (TAVARES, 2015, p. 110). Além disso, há uma oscilação do foco narrativo entre primeira e terceira pessoa que atinge, por fim, a completa despersonalização, quando os protagonistas, Marius e Hanna, se dissolvem na multidão. Perguntas como “quem é você?”, “qual é a sua origem?”, “qual é o seu destino?”, suscitadas pelo encontro inicial dos dois, não têm resposta nessa sociedade de anônimos. Há, isto sim, fragmentos de narrativas que compõem um panorama da humanidade desamparada, sem identidade nem tradição, preenchendo sua vida com tarefas que só fazem diferença para os raros indivíduos que prestam atenção nisso; já para o sistema político e econômico vigente, são invisíveis. Com relação ao anonimato, à dissolução do protagonista e à falta de sentido de sua viagem, guarda certa semelhança com *Hotel Atlântico* (1989), de João Gilberto Noll, e com *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu.

Embora essa descrição d’*Uma menina...* talvez já seja suficiente para demonstrar sua aproximação com o pensamento do fora, gostaríamos de nos deter um pouco mais no personagem Agam Josh, o artista que cria frases e pinturas microscópicas. Tendo dedicado tanto tempo a isso, seu olho esquerdo, o que sempre olha pelo microscópio na hora de escrever e pintar, hipertrofiou. A dissimetria resultante, apesar do aspecto horrendo, tem a vantagem de lhe oferecer dois tipos de visão, uma adaptada ao mundo e outra que o protege do mesmo. Para Agam, essa possibilidade de fuga é necessária à sobrevivência, pois a imposição da realidade lhe é insuportável, como descreve na sequência:

Sinto que se abusa da realidade. Alguém parece estar continuamente a trazer pelas linhas de caminho-de-ferro carregamentos gigantescos de realidade, como se esta tivesse mesmo um peso, fosse feita de um material concreto, e alguém, uma instituição de origem e fins desconhecidos, estivesse encarregado de manter os fornecimentos. Confesso que sempre tive um certo receio dos comboios de mercadores. Ninguém

explica o que os comboios transportam. O que sei é que esses comboios de mercadorias não param. Por vezes, tenho pesadelos a pensar o que eles descarregarão no limite final da linha, num sítio qualquer a que os olhos normais não têm acesso. (TAVARES, 2015, p. 157)

O que propicia sua fuga dessa realidade excessiva é a produção artística, substituta da religião na modernidade. É importante ressaltar que a obra-de-arte, na concepção de Agam, diferencia-se do espetáculo que o campo artístico se tornou na contemporaneidade, com suas grandes exposições e ruidosas feiras. Com efeito, a concepção artística que se desprende desse romance é a de uma experiência individual que exige um treinamento do olho para se ver o que não está explícito. Esse olho é chamado de “religioso” (TAVARES, 2015, p. 157), pois a descoberta da visão sutil depende de recolhimento e silêncio, como na jornada espiritual. Percebe-se aí certa semelhança com a perspectiva romântica, mas sem o viés da distinção. Ter um olhar diferenciado não habilita o artista a liderar uma revolução dos costumes, ele é antes um clandestino tentando não ser engolido pelo mundo. Outra diferença é que, se o artista se incomoda com a realidade, tampouco se nega a vê-la ou a retratá-la. A arte pode ensinar esse outro olhar e, ao mesmo tempo, só se dá a ver quando já existe esse outro olhar. Contudo, não é capaz de promover a revolução social, no máximo, é o solo onde questões afloram. Uma transformação mais ampla, conforme o romance de Tavares parece indicar, só ocorreria pela mobilização coletiva no espaço público.

Em síntese, Agam assemelha-se a Jano, o deus bifronte evocado por Pessanha no posfácio de *TT*, já citado no capítulo 2. Como essa deidade, o artista não está inserido no mundo nem excluído dele, mas no limiar, olhando para as duas possibilidades. Um aspecto com que devemos tomar cuidado, vale ressaltar novamente, é não confundir esse espaço neutro com isenção. Pelo contrário, o umbral é a completa exposição ao dentro e ao fora e, não oferecendo qualquer refúgio identitário, impele a sempre seguir adiante. O fora não é um lugar a que se chega e se estabelece, pois não é simplesmente uma paisagem diferente do dentro, mas uma relação outra com o espaço. Sendo uma sucessão infinita de limiares a serem cruzados, remete à impossibilidade de ser algo e de permanecer assim. É como o ponto que Hilst coloca entre as expressões “Estar sendo” e “Ter sido” no título de seu último livro de ficção – não é possível parar no ponto, deve-se seguir adiante. Essa lógica pode ser resumida também pela fala de uma personagem d’*O livro das comunidades*: “não és tu que me importas, é o seguinte” (LLANSOL, 2014, p. 11).

A relação de Tavares com o fora, porém, não é idêntica à de Blanchot, que opta pela fala (murmúrio) em substituição à visão (clareza). N’*A conversa infinita*, lemos: “Falar é não

ver. Falar libera o pensamento desta exigência ótica que, na tradição ocidental, submete a [sic] milênios nosso contato com as coisas e convida-nos a pensar com a garantia da luz ou sob a ameaça da ausência de luz.” (BLANCHOT, 2001, p. 66). Já o escritor português não rejeita a visão, apenas acrescenta-lhe o aprendizado de uma outra visão, mais sutil e menos pragmática. Seu romance olha para uma Europa contemporânea fraturada, que não superou o nazismo e dá sinais de repeti-lo, agora em relação à horda de imigrantes que buscam refúgio do desastre político, econômico e ecológico provocado pelo capitalismo global. Não por acaso, grande parte da narrativa se desenvolve em Berlim.

Nesse contexto, a despersonalização não diz respeito apenas a negar o sujeito solar, que já se encontra bastante desacreditado, a ponto de sua nostalgia hoje se encarnar em figuras hediondas de ditadores, mas à necessidade de se comporem coalizões para lutar pela sobrevivência de todos. Superado o tempo dos heróis, os problemas contemporâneos exigem uma participação ampla, mas o romancista não indica o direcionamento dessa ação, pois dar direções não é a função da literatura – isso é o que a realidade já faz. O fora, como o apresentado por Pessanha, pode remeter a um desejo romântico por distinção, mas aqui, na versão de Tavares, preserva um papel político urgente¹⁹⁹. Fugir do mundo, neste caso, não é se alienar, mas se permitir conceber mundos alternativos, mais livres e saudáveis – o próprio exercício da ficção. A imagem de uma democracia radical por vir ecoa a análise de Deleuze a respeito de *Bartleby, o escrivão*, de Melville:

O que Kafka dirá das literaturas menores e o que Melville já diz da literatura americana de seu tempo: visto que há poucos autores na América, e uma vez que o povo lhes é indiferente, o escritor não está em situação de ser bem-sucedido enquanto mestre reconhecido; porém mesmo no fracasso continua sendo ainda mais o portador de uma enunciação coletiva que já não depende da história literária e preserva os direitos de um povo por vir ou de um devir humano. Vocação esquizofrênica: mesmo catatônico e anorético, Bartleby não é o doente, mas o médico de uma América doente, o *Medicineman*, o novo Cristo ou o irmão de todos nós. (DELEUZE, 1997, p. 103)

Essa releitura do Cristo substitui o herói salvador da humanidade por aquele que suspende a lei paterna e, ele próprio liberto do papel de messias, abraça seu aspecto humano, como irmão de todos. O *topos* do pai ameaçador ainda que ausente – “Não posso dizer o nome [do pai.] (...) Arrancam-me os olhos!” (TAVARES, 2015, p. 84) – é fundamental para o romance de Tavares, como o próprio título indica. A princípio, Marius tenta ajudar Hanna a

¹⁹⁹ Na obra de Hilst, isso é exemplificado de modo mais explícito nos contos de *PDG*, sem confundir atuação política com literatura engajada. Essa última nunca foi praticada pela autora, que inclusive satirizava a pressão de seus pares para que escrevesse sobre política.

encontrar seu genitor, até que, depois de um tempo, percebe que seguíam sem procurá-lo (p. 159). No entanto, isso não é visto como um fracasso daquela parceria, pois a figura paterna não era mais o elo que os unia àquela altura, e sim a amizade. É importante observar que, mesmo sendo questionado várias vezes se era o pai de Hanna, Marius nunca assume essa função, mantendo-se numa posição mais igualitária: “Ela sabia, tinha a certeza de que aquele homem era seu amigo e nunca – estava Hanna certa –, nunca lhe arrancaria os olhos ou a língua, aquilo que ela tanto receava.” (p. 211).

A literatura que tem este caráter – a “amizade da ferida”, para usar uma expressão pessaniana – não tenta resgatar a lei antiga, nem criar uma nova, mas se move espontaneamente impulsionada pelo afeto. Assim, a visão e a fala se libertam do controle da lei e se permitem brincar. É curioso que essa liberdade já tenha sido reivindicada nos ensaios de Robbe-Grillet sobre o novo romance, mas tal gesto foi interpretado como a proposta de uma nova estética, isto é, mais uma forma que disputava a atenção do público com outras. Isso ocorre, porque o sistema literário, diante de inovações, busca acomodá-las e, normalizando-as, continua ditando a lei. Para fazer um elemento estranho caber na série dominante, deforma-o (TYNIA NOV, 2013, p. 149). A concepção de literatura do fora, sendo sem caráter, resiste à acomodação, já que, como na fórmula do *Sutra do Coração*, a forma é vacuidade.

No entanto, devido ao mecanismo de assimilação do sistema literário, não basta um Melville, um Kafka ou um Beckett para suspender a lei em definitivo. Inclusive, esse fim definitivo provavelmente nunca ocorrerá, por ser um estado permanente, contrário à mobilidade do fora. Sua resistência, portanto, só faz sentido se for constante, plural e sutil, como a dos irmãos Stamm, no romance de Tavares, ao colar anonimamente cartazes em várias cidades, ou a de Agam ao escrever frases invisíveis a olho nu. E assim tal comunidade de estrangeiros, mendigos e escritores malditos, essa literatura menor, realiza sua marcha desaparecida, fracassada, manca, torta, despropositada, mas segue sempre em frente.

No caso da obra de Hilst, que, nos recentes anos, incorporou-se ao cânone nacional, até se pode, como já ocorre, fazê-la caber nas tendências contemporâneas, mas a potência desestabilizadora de seus textos, como a dos kafkianos e beckettianos, não desaparece. Sua escrita transborda e escapa quando cercada pelas categorias da crítica, até mesmo se colocada na caixa blanchotiana. Ainda que sua obra fascine autores novatos, como ocorreu com Caio Fernando Abreu e José Mora Fuentes, ela não chega a fundar uma escola, pois o pensamento do fora não pode ser ensinado – é um caminho a ser percorrido em profunda solidão e angústia.

Quanto a Pessanha, mesmo que o próprio autor dirija críticas duríssimas à sua obra anterior, denunciando as facilidades da escrita visceral, seus primeiros livros também não

perderam a força explosiva à luz dos novos. Afinal, já é senso comum que o texto não está sob o controle do autor, e os sentidos independem de um sujeito central. Então, enquanto a leitura performar a recusa, limites serão questionados e atravessados. Para dar a ver essa comunidade do fora, que Blanchot chama simplesmente de “literatura”, listamos alguns autores ao longo desta tese, mas esses apenas estão ali como criações ficcionais, diferem do autor empírico, e a mesma lógica se aplica ao leitor. “Não é a ‘pessoa’ do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma *imprevisão*, do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo.” (BARTHES, 1999, p. 9, grifo no original). Portanto, os textos mais antigos de Pessanha, não importa qual fosse a motivação do autor ali, continuam pertinentes ao criar um espaço onde o jogo é possível. Aí se pode brincar com a linguagem e experimentar, pois, quando se relaciona com ela sem uma suposta mediação da consciência, as palavras e os sentidos ganham plasticidade, e a realidade também.

O maior risco que o fora corre é que a experimentação linguística se torne a norma e vire um novo estilo, uma nova imposição. Se o sistema literário acomoda a diferença para se manter ditando a lei, por que não faria isso com os excêntricos? Uma das críticas de Pessanha em *FPL* é justamente a de que o pensamento do fora perdeu sua pertinência na atualidade, sua potência subversiva, tornando-se apenas mais um modismo acadêmico.

Nessa mesma direção, Damián Tabarovsky descreve o cenário argentino dos anos 1980 como o estabelecimento de um contracânone. Em outras palavras, quando a narrativa da suspeita se converte no cânone, como ocorreu ali, ela reorganiza os valores do sistema literário de modo que a potência desorganizadora passa a ser normativa. O mesmo se deu, por exemplo, com o romantismo, o simbolismo e o *nouveau roman*: tornaram-se categorias tão fixas e autoritárias quanto as normas clássicas, das quais a literatura moderna procurava se diferenciar. Kafka, Beckett e Joyce hoje são parte da “tradição moderna”, por isso o pensamento do fora não é um estilo específico, mas um gesto que só existe enquanto for performado.

Tabarovsky faz uma apologia do fora como resposta à literatura “café com leite” da atualidade, mas sem nomeá-lo dessa forma. Opta pelo termo “literatura de esquerda”, que nos parece infeliz por coincidir com uma nomenclatura político-partidária mais restrita do que aquilo que ele pretende descrever. Outro problema que percebemos no ensaio dele é a proposta de apresentar algo novo em relação ao *gauchismo* (daí deriva a locução adjetiva “de esquerda”) dos anos 1970, mas que, sem dar qualquer crédito a Blanchot – no máximo uma breve menção a Barthes –, apenas repete sua descrição de literatura. Vejamos neste trecho como o neutro blanchotiano retorna transvestido de novidade:

Enquanto o mercado e a academia escrevem a favor de suas convenções, a literatura que me interessa – *a literatura de esquerda* – suspeita de toda convenção, inclusive as próprias. Não busca inaugurar um novo paradigma, mas pôr em xeque a própria ideia de paradigma, a própria ideia de ordem literária, qualquer que seja essa ordem. (...) Essa literatura não se dirige ao público: se dirige à linguagem. Não se trata da oposição romance de trama *versus* romance de linguagem – que é o mesmo que dizer: mercado *versus* academia –, mas de algo muito mais ambicioso: escolhe a própria trama para narrar sua decomposição, para pôr o sentido em suspenso; escolhe a própria linguagem para perfurá-la, para buscar esse lado de fora – o fora da linguagem – que nunca chega, que sempre se posterga, se desagrega (a literatura como forma de digressão) esse fora, ou talvez esse dentro inalcançável: a metáfora do mergulho (a invenção de uma língua dentro da língua); não mais o mergulho como busca da palavra justa, bela, precisa (o coral iluminado submerso), mas como o momento em que a caça submarina se extravia e se converte em lataria, ácido, vidro moído, coral de vidro moído (a exploração de um navio afundado). (TABAROVSKY, 2017, pp. 16-17)

As semelhanças não param aí. Tabarovsky ainda descreve a “literatura de esquerda” como “a língua fora do poder” (p. 18), que se situa “na pura negatividade” (p. 18), guia-se pelo “inacabamento” (p. 20), em “trânsito ininterrupto” (p. 20), gerando “inoperância” (p. 20) e “indeterminação” (p. 21), “rejeita a comunicação” (p. 22) e “expressa a fala da multiplicidade de solitudes” (p. 22). “A literatura de esquerda não busca ser reconhecida, mas questionada: se dirige, para existir, até um outro que a ponha em xeque, e inclusive a negue.” (p. 22). Trouxemos esses vários recortes para mostrar que não só o sentido geral como os termos específicos são os mesmos empregados por Blanchot.

Independente se houve plágio voluntário ou não, o ensaio do argentino nos interessa por refletir sobre a posição do escritor na contemporaneidade, após as inovações da geração de 1968 terem sido incorporadas ao cânone e, decodificadas pela academia, perderem seu potencial subversivo. Esse é também o ponto com o qual nos debatemos na reta final desta pesquisa. Há lugar para o pensamento do fora hoje, sobretudo com a crise do mercado editorial e da academia, que dependem da afirmação de valores humanistas para resistir ao autoritarismo político e econômico que as ameaça? Tabarovsky é bem direto em sua resposta: não. Indiferente à democracia e à cultura, que são sustentadas pelas literaturas comercial e acadêmica, para ele, o destino do escritor *gauche* é tensionar o sistema a ponto de ser expulso dele, portanto, só lhe resta o “sem lugar” (TABAROVSKY, 2017, p. 36), ou seja, o “não-lugar” pessanianiano.

Pessanha, num primeiro momento, rejeitou o sistema de trocas culturais moderno como Tabarovsky, mas atualmente recusa o “não-lugar”. Também nós tendemos a nos aproximar mais da posição conciliadora de Sloterdijk, que reconhece a relação simbiótica entre o fora e o dentro. Aquele “não” radical, sem um esforço mínimo para compreender a lógica do mundo, parece-nos ingênuo ou, pior, uma estetização desumana, como a ode ao grito do mendigo que ninguém ouviu, sufocado pelo trânsito da avenida. A revolta também perde sua potência quando

é encenada diante de uma audiência que não vê a hora de sair do teatro para se encaminhar ao restaurante da moda. Parece-nos que o grito se realiza não nesses extremos de invisibilidade e hiperexposição, mas quando dois indivíduos descobrem a medida comum, isto é, quando um vê/ouve o outro. E esse encontro demanda um espaço em que essas pessoas suspendam por um instante a marcha apressada dos deveres.

Esse espaço do encontro é criado pela literatura, e pouco importa se ela depende de uma série de negociações comerciais e concessões. O mercado editorial e a academia, ainda que integrados ao capitalismo, dão condições materiais para isso. Se as pessoas vão parar, se vão se ver/ouvir, isso já foge ao domínio dessas instâncias. A escolha é sempre individual, e aí se percebe que o dentro serve de suporte, mas não é determinante. Como pesquisadora acadêmica, fico perplexa com este paradoxo: eu preciso ler muitos livros e responder imediatamente a eles, numa velocidade e numa eficiência de máquina que violentam o que essas leituras me dizem; ao mesmo tempo, se eu não me adequasse ao sistema acadêmico, não teria condições para lê-los, pois meu tempo e minha energia seriam consumidos por outros trabalhos. Se não houvesse quem lesse “profissionalmente”, sabe-se lá se muitos desses livros continuariam existindo e circulando, e nós precisamos deles para não sermos engolidos pela realidade. Paradoxalmente, a radicalidade do fora é necessária para se atingir um equilíbrio na modernidade, ainda que essa nunca tenha sido a meta desse pensamento. Sem esse gesto destruidor, não seria possível criar nada hoje, pois é ele que libera espaços e possibilidades.

Mas, numa versão radical, pura, o não-lugar é insustentável. Já abordamos essa questão diversas vezes ao longo desta tese. Ao mesmo tempo em que aí se realiza a literatura, o fora é um lugar de passagem, inóspito à vida humana. Quem aí se detém corre o risco de enlouquecer (ou vai para lá porque já enlouqueceu?), e os exemplos da nossa lista não são poucos: Hölderlin, Nietzsche, Artaud, Trakl... O humor, como o praticado por Hilst e Pessanha, parece promover certo distanciamento saudável, uma releitura da ironia romântica, levando a desorganização para o plano da brincadeira.

Mesmo o Odisseu homérico usou um stratagem para ouvir o canto das sereias sem pagar o preço por isso. Escutando-o amarrado ao mastro, sua experiência teria sido pior do que a dos que pagaram esse saber com a vida? Não sabemos, pois estes não deixaram uma obra que relatasse a experiência. Algum abrigo, portanto, é necessário para que haja a literatura, um teto, papel e lápis, no mínimo. Então alguns, como Pessanha, enfim entendem a necessidade dos confortos do lar – como o próprio Heidegger buscava acolhida nos “mergulhos clandestinos no corpo das mulheres” (PESSANHA, 2018, p. 109). Viver sem casa, sob as intempéries, pode dar

um senso de heroísmo por um tempo, mas logo reduz o herói a mendigo – versão moderna do suplicante num mundo sem deuses, totalmente invisível e silenciado –, que não escreve.

Ao mesmo tempo, tentar ignorar ou aniquilar esse “sem lugar”, como o iluminismo tentou fazer e como os governos higienistas ainda fazem, também é um tipo de loucura e/ou morte: uma vida exclusivamente dentro do lar sufoca e adocece, como a experiência de quarentena durante a pandemia de covid-19 mostrou numa escala mundial. A arte, sendo o umbral, propicia o lançar-se para essa experiência de navegação arriscada e, ao estabelecer onde aquilo começa, também se apresenta como saída de emergência, uma luzinha indicando o caminho de volta. Oferece alguma segurança, porque media aquilo que, experimentado de modo imediato, só poderia levar à perda de si, à dissociação completa, mas sem criar a ilusão de uma segurança total. É, no máximo, como a segurança da mão que nos oferecem no escuro: pode ser uma companhia, uma partilha, mas não faz a escuridão sumir.

No terceiro capítulo, citamos um relato de Castello sobre como Hilda se questionava eticamente se sua literatura poderia desorganizar o leitor. A nosso ver, ocorre justamente o contrário. A literatura é um modo de dar a ver a desorganização, que é desprovida de linguagem, enquanto o que de fato nos desorganiza é o que nos atinge sem nos darmos conta. Não afirmamos que a arte promova uma consciência, no sentido do sujeito solar, mas, semelhante a Agam, ensina uma visão sutil, não dualista. Vê-se e não se vê, por isso se vê. Procuramos propositalmente nos expressar usando um oxímoro típico da teologia negativa, pois tal visão nunca é nítida, é antes um vislumbre (por escassez) deslumbrante (por excesso) que sempre falha e desaparece ao mesmo tempo em que se apresenta²⁰⁰.

Assim, voltamos à concepção blanchotiana do neutro, que, sim, ainda nos parece pertinente mesmo numa época de irrelevância da literatura. A imposição de um sentido forte, na modernidade, foi se pulverizando até virar falta de sentido na contemporaneidade. Mesmo que o escritor não seja mais a voz que indica o sentido profundo e verdadeiro das coisas, a literatura ainda pode oferecer, além do mar revolto, uma tripulação bravia disposta a navegá-lo conosco.

²⁰⁰ Essa imagem remete tanto a Didi-Huberman (2011) no ensaio *Sobrevivência dos vagalumes* quanto a Giorgio Agamben (2007) em *O que é o contemporâneo?: a luz que, por sua sutileza, dá a ver a escuridão*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Identificar separando, fala de entendimento,
 Ultrapassar negando, fala de razão,
 Sobra a fala literária que ultrapassa duplicando, cria
 repetindo e, por meio do redizer infinito, diz uma primeira
 vez e uma única vez até essa palavra a mais em que a
 linguagem desfalece.

Maurice Blanchot, *A conversa infinita*

Se toda filosofia for uma autobiografia como sugere Nietzsche, talvez não seja absurdo atribuir esse mesmo predicado a uma pesquisa de teoria e crítica literária. No entanto, eu mesma só fui perceber o quanto este trabalho era autobiográfico próximo ao seu fim. Nas primeiras leituras e em parte da composição do texto, acreditava estar sendo guiada por uma lógica externa, um projeto com hipóteses e métodos bem delimitados. Contrariando meu *corpus* de pesquisa, eu me julgava um par de olhos ligado a um cérebro e nada mais. Esquecia que o tal projeto se gestara nas minhas entranhas, fecundado pelo desejo de entender por que a escrita de Hilda Hilst e a de Juliano Garcia Pessanha, mesmo sendo tão diferentes, me moviam de modo semelhante. Essa intuição viera de um hábito antigo de ler em voz alta. No caso específico desses autores, como costuma ocorrer quando ouço cânticos em latim ou mantras em sânscrito, idiomas que mal conheço, eles me levavam para um estado de profundo silêncio, quase um transe. Contudo, não bastava sentir, eu queria trazer essa experiência para o plano consciente, explicar por que isso acontecia – a tal da curiosidade científica. Supondo haver um padrão nos gêneros textuais, na sintaxe e no ritmo, escrevi um projeto registrando a intenção de aprender a língua desses autores e, tendo me apossado daquilo, dar os nomes precisos às coisas. Minha postura de pesquisadora repetia a mesma conduta da católica que preferia estudar centenas de páginas de Santo Agostinho a rezar um único pai-nosso. A tese já nascia autobiográfica e assim se manteve conforme fui mudando meus paradigmas. Nos anos dedicados à pesquisa, aprendi um olhar mais sutil, que já não via as coisas sobre as quais operava uma mudança, só via a mudança em curso deixando rastros que chamávamos de coisas. Essas descobertas eram fascinantes, mas vinham limitadas por uma meta incompatível, a do conhecimento impessoal. Primeiro, ainda me julgando um par de olhos sem história – como um “oco” ou uma “concha ressonante” –, achei que poderia reconstruir as experiências de Hilda e Juliano. Por cinco anos, li os livros que eles leram, seguindo a premissa de Nietzsche em *Ecce homo* acerca da dieta saudável. No começo, tentava perceber uma coerência interna, imaginava o que buscavam naquelas leituras e como as digeriam. Nessa projeção descabida, tinha certeza de que Hilda

ficara tão assombrada com as palavras de Simone Weil como eu própria fiquei. Como alguém não ficaria? Em pouco tempo, percebi que os pressupostos desse método estavam completamente errados, pois partiam da crença numa figura autoral forte e num projeto literário consciente, além de uma imagem iluminista de ser humano guiado por desejos, interesses e capacidades compartilhados. Mesmo conduzido por princípios errôneos, esse exercício gerou um saber precioso, pois, ao contrário do pretendido, me mostrou que eu tinha um corpo e uma história e que, portanto, reagia de modo único àquelas leituras. Não era a Hilda e o Juliano que eu estava investigando, mas minhas próprias projeções. Então parei de buscar coerências internas. Tudo que eu poderia fazer com relação aos dois escritores era ficcionalizá-los, como eles haviam feito com os autores que liam e até consigo mesmos, mas jamais resgatar, por qualquer método que fosse, sua intenção autoral. Até porque (desculpe pela obviedade desta afirmação) a literatura não é o produto direto de uma decisão consciente, há muito mais coisas envolvidas aí, questões internas e externas que antes definem o sujeito-autor do que são definidas por esse. Então, superado o paradigma da consciência centralizadora, processo que se observa sobretudo no capítulo 3, a pesquisa se assumiu como um passeio por esse caos. Aliás, o termo “passeio” já tinha aparecido na minha banca de qualificação em sentido ambíguo. O professor Alcir Pecora, na ocasião, disse que eu passeava bem pelos textos, o que remete à capacidade de fazer uma descrição ampla do *corpus*, o que seria positivo do ponto de vista acadêmico, e à incapacidade de me aprofundar numa questão teórica, o que seria negativo. Concordo com ambas as conotações e o faço tomada de alegria, pois aprender a passear, para alguém tão espartana e pragmática como eu, foi uma conquista. E esse passeio, tornando-se habitual, teve seus momentos de prazer, como aquele verão que passei mergulhada em alguns livros de matemática que constavam na biblioteca de Hilda, tentando me aproximar de Amós Kéres. Não sei se ela ficou tão empolgada quanto eu estudando o conceito de vazio, talvez sequer tenha lido aqueles textos com atenção, mas isso já não importava. O que sempre esteve em questão nesta tese, mas que só se evidenciou conforme o texto foi ganhando corpo, é que essa literatura não se propõe a representar algo existente, portanto, não tem um projeto literário guiando-a, mas ela fala o falar, pensa o pensar, ficcionaliza o ficcionalizar. Essa dobra é o sair de si que a caracteriza e que também é capaz de tirar o outro de si – por “outro”, entenda-se tanto o leitor quanto a literatura. Já não há uma representação comunicável, mas o próprio processo de representar em curso, performance da qual o leitor participa. Por muito tempo resisti a terminologias filosóficas francesas, como a “dobra” deleuziana, em parte por preconceito, em parte por temer ficar aprisionada numa perspectiva teórica de meio século atrás e ainda por cima importada. Mas o fato é que muitas delas são produtivas, embora não

suficientes, para pensar meu *corpus* de pesquisa, afinal, elas fermentam a partir das mesmas questões diante da modernidade. Ignorar a filosofia francesa para me deter na grega (Heráclito, Parmênides, Platão...) e na alemã (Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger...) levava a lugares semelhantes, pois esse foi o caminho que os franceses também percorreram. Pessanha, que começou a publicar literatura só na década de 1990, pegou essa filosofia da negatividade toda bem registrada, boa parte dela traduzida para o português e já compondo ementas acadêmicas, então aderiu mais explicitamente a ela e também mais duramente a rejeitória duas décadas depois. Nós preferimos nos espelhar na postura de Luís Costa Lima, que cria um afastamento crítico sem descartar as reflexões francesas sobre a literatura e o sujeito na modernidade. Então entendemos a pertinência de Maurice Blanchot e Michel Foucault, ao mesmo tempo em que os situamos como parte de uma linhagem maior de pensamento. Num certo sentido, são herdeiros do romantismo e da filosofia alemã, mas também pontos ultrapassados numa discussão teórica que segue fomentada por outras vozes, mais atentas a questões do século XXI. Uma voz como a de Peter Sloterdijk, por exemplo, acrescenta uma resposta mais dura a Heidegger do que a dos franceses, mas ainda sustenta uma admiração por Nietzsche. Antes dele, Kazantzákis, a seu modo, também havia atravessado diversos discursos românticos para desembocar numa versão nietzschiana de Odisseu. O que ambos ensaiam, como Hilst e Pessanha, é o salto, essa grandeza que só se revela ao ser humano por um instante e cuja busca, portanto, nunca cessa. Esses escritores-filósofos habitaram as páginas desta tese, foram meus companheiros de passeio. E a literatura? Ela sempre esteve lá, pois, na perspectiva do fora, nada a separa da filosofia. Com isso, minha concepção de literatura ganhou mais mobilidade e, ao mesmo tempo, mais peso. Graças aos gêneros ensaísticos e performáticos, o espaço literário se expande e se reinventa, mas também se adensa como prática pensante, incômoda. Assim, o entretenimento torna-se difícil, e o riso, se não for irônico e intelectualizado, soa louco, vindo de quem ultrapassou todas as regras e vê a si mesmo superado. O fora é essa radicalidade, o flerte com os extremos. Do mesmo modo que pode pender para a liberdade, também pode pender para o autoritarismo (vide Heidegger). Sua vantagem é que não estaciona em nenhum ponto, afinal, não é possível parar quando se atravessa a corda bamba. A proposta de saúde de Sloterdijk, lendo Nietzsche com cuidado, é justamente a do equilibrista: a busca pela harmonia, que não é mistificação nem nojo da vida, mas um esforço sobre-humano de conquistar alguma duração, mesmo ciente de sua brevidade. Já não é a ilusão de permanência da metafísica, mas a sustentação possível e dinâmica em curtos intervalos de tempo, como a força desenvolvida pela bailarina para transformar o salto em voo. Apesar de não serem poucas as leituras extremadas que se fez de Nietzsche, como a de Bataille,

lembramos que o filósofo alemão admirava os textos dos antigos e os de Goethe, justamente por seu equilíbrio; não suportava a arte romântica nem a engajada, mas amava a arte madura e comunicável. Esse é um dos tantos paradoxos nietzschianos. Seu anseio maior era a materialização de um povo, não de gênios/santos isolados. Se estes existem, como ele próprio foi uma voz solitária, isso não é um grande feito, mas um sinal da decadência da época. Desse modo, leio a figura do andarilho proposta por ele como o gérmen de um povo por vir, pois ele se retira para se pôr a caminho do encontro. A literatura de Pessanha, bem nietzschianamente, se modifica conforme encontra novas leituras. Já a de Hilst parece manter certa constância na sua posição de *kadosh*, separada. Como artista, ela tentou se comunicar, sobretudo no teatro e nas crônicas, e também não se esquivava de entrevistas, participava de homenagens e premiações; sua literatura, porém, nunca cedeu, nem mesmo quando anunciava uma suposta adesão às leis de mercado. Os gestos de conciliação, quem os faz são os críticos, já que sua morte facilitou a apropriação dessa obra tão espinhosa e singular e sua associação às tendências contemporâneas. Sua escrita, como a percebo, é o desejo pelo absoluto sabendo-o impossível, pura teimosia. Procurou Deus até na dobra humana mais vergonhosa, o ânus, mas encontrou lá o nada, a literatura. Caiu na via negativa não por escolha, mas pela repetição fracassada de perguntas metafísicas. Portanto,

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.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- _____. **Ideia de prosa**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- _____. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- _____. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**: inferno. Edição bilíngue. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- ALVES, José Eustáquio Diniz. **As características dos domicílios brasileiros entre 1960 e 2000**. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Ciências Estatísticas, 2004.
- AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. **Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais, quinta edição (DSM-V)**. Tradução de Maria Inês Corrêa Nascimento et al. Porto Alegre: Artmed, 2014.
- _____. **Diagnostic and statistical manual of mental disorders, third edition (DSM-III)**. Arlington, VA: American Psychiatric Association, 1980.
- ANAXIMANDRO; PARMÊNIDES; HERÁCLITO. **Os pensadores originários**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 2017.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **José**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ARAÚJO, Rosanne Bezerra de. **Nilismo heróico em Samuel Beckett e Hilda Hilst**: fim e recomeço da narrativa. Orientador: Arturo Gouveia de Araújo. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009.
- ARENDDT, Hannah. **A vida do espírito**: o pensar, o querer, o julgar. Tradução de Antônio Abranches, César Augusto R de Almeida e Helena Martins. 4ª ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- AZEVEDO, Carlito. A integridade da poesia. In: **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 20 abr. 1997. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs200415.htm>>. Acesso em: 23 jun. 2020.
- BADIOU, Alain. **A aventura da filosofia francesa no século XX**. Tradução de Antônio Teixeira e Gilson Iannini. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. **Pequeno manual de inestética.** Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BARBOSA, Aline Leal Fernandes. **Sob o sol de Hilda Hilst e Georges Bataille.** Orientadores: Rosana Kohl Bines e José Thomaz Almeida Brum Duarte. Tese (Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2017.

BARRENTO, João. Prefácio. In: AGAMBEN, Giorgio. **Ideia de prosa.** Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, pp. 11-17.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso.** 2. ed. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

_____. **O grau zero da escrita seguido de novos ensaios críticos.** Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2000.

_____. **O neutro:** anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **O prazer do texto.** Tradução de Jacó Guinsburg. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **O rumor da língua.** Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior:** seguida de Método de Meditação e *Postscriptum* 1953: Suma Ateológica, vol. 1. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

_____. A noção de dispêndio. In: BATAILLE, Georges. **A parte maldita,** precedida de “A noção de dispêndio”. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 2ª ed. Revisada. Belo Horizonte: Autêntica, 2013a, pp. 19-33.

_____. **O erotismo.** Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013b.

BECKER, Ernest. **A negação da morte.** Tradução de Otávio Alves Velho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

BECKETT, Samuel. **Molloy.** Paris: Les Éditions des Minuit, 1951.

_____. **Molloy.** Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2007.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. In: _____. **Rua de mão única.** Obras escolhidas: volume 2. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 227-235.

BERNARDES, Carolina Dônega. **A Odisseia de Nikos Kazantzakis:** epopeia moderna do heroísmo trágico. Orientador: Marcos Antônio Siscar. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto

de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista. São José do Rio Preto, 2010.

BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**: edição pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.

BIBLIOTECA PARQUE VILLA-LOBOS. **Segundas Intenções com Juliano Garcia Pessanha**. 2019. (1h25m34s). Disponível em: <<https://youtu.be/M50RVPVbbec>>. Acesso em: 17 jun. 2020.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 1**: a palavra plural. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

_____. **A conversa infinita 2**: a experiência limite. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

_____. **A conversa infinita 3**: a ausência de livro, o neutro o fragmentário. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

_____. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

_____. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Jorge Luis. **Nova antologia pessoal**. Tradução de Davi Arrigucci Jr., Heloisa Jahn e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. **Hilda Hilst**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, out. 1999.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. 10ª ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2005.

CAMPOS, Haroldo de. Finismundo. In: _____. **Melhores poemas**. Seleção de Inês Oseki-Dépré. São Paulo: Global, 2000, pp. 125-130.

CANAL ARTE 1. **Juliano Garcia Pessanha | #Arte1contexto Encontros Literários**. (25m47s). Disponível em: <<https://youtu.be/9Ne8WZ8Nxvk>>. Acesso em: 21 mai. 2021.

CARNEIRO, Alan Silvio Ribeiro. **Kadosh e o sagrado de Hilda Hilst**. Orientadora: Suzi Frankl Sperber. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, 2009.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2010.

CARROLL, Robert. Poets not prophets: a response to 'Prophets through the looking-glass'. In: **Journal of the study of the Old Testament**. Vol. 8, n. 27, out. 1983, pp. 25-31.

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASTELLO, José. A maldição de Potlatch. In: _____. **Inventário das Sombras**. Rio de Janeiro: Record, 2006, pp. 91-108.

CAVALCANTI, José Antônio. O lugar hilstiano. In: **Garrafa**. Rio de Janeiro, v. 7, n. 20, pp. 1-7, abr./jun. 2009.

CHADWICK, Henry. Theta on Philosophy's dress in Boethius. In: **Medium Ævum**. Vol. 49, n. 2, 1980, pp. 175-179.

CHAGAS, Pedro Dolabela. **"1970"**: arte e pensamento. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2018.

CHEVALIER, Jean [et al.]. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Verda da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

CNPQ. **Currículo Lattes de Juliano Garcia Pessanha**. Versão atualizada em 12 jan. 2019. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/9830726941979187>>. Acesso em: 17 jun. 2020.

COELHO, Nelly Novaes. Haiku. In: **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/haiku/>>. Acesso: em 13 jan. 2020.

_____. Qadós: a busca e a espera. In: **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 24 mar. 1974, p. 254.

CRUZ, São João da. **Noite escura**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

DARLING, David. **The universal book of Mathematics**: from abracadabra to Zeno's paradoxes. Nova Jérsei: John Wiley & Sons, 2004.

DAVIS, Phillip J.; HERSH, Reuben. **A experiência matemática**. Tradução de João Bosco Pitombeira. Rio de Janeiro: Francisco Alvez, 1985.

DELEUZE, Gilles. Bartleby, ou a fórmula. In: _____. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997, pp. 80-103.

_____. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. Pensamento nômade. Tradução de Milton Nascimento. In: DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta e outros textos**. São Paulo: Iluminuras, 2005, pp. 351-364.

DERRIDA, Jacques. A lei do gênero. Tradução de Nicole Alvarenga Marcello e Carla Rodrigues. In: **Revista TEL**. Irati, v. 10, n. 2, pp. 250-281, jul./dez. 2019.

_____. **O cartão-postal**: de Sócrates a Freud e além. Tradução de Ana Valéria Lessa e Simone Perelson. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arberx. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DILTHEY, Wilhelm. **A essência da filosofia**. Tradução de Marco Antônio Casanova. Petrópolis: Vozes, 2014.

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

_____. **Fortuna crítica de Hilda Hilst: levantamento bibliográfico atualizado (1949-2018)**. Campinas: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações; UNICAMP/IEL/CEDAE, 2018.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e castigo**. Tradução de Paulo Bezerra; gravuras de Evandro Carlos Jardim. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **Memórias do subsolo**. Tradução de Boris Schaiderman. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

DURAS, Marguerite. **Escrever**. Tradução de Luciene Guimarães de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. **Emma-õ**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Emma-o>>. Acesso em: 13 jan. 2020.

_____. **Ker**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Ker>>. Acesso em: 21 jan. 2020.

_____. **Libitina**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Libitina>>. Acesso em: 21 jan. 2020.

ESCOBAR, Herton. Número de mestres e doutores quintuplica em 20 anos no Brasil. In: **Estado de São Paulo**. 05 jul. 2016. Disponível em: <<https://ciencia.estadao.com.br/noticias/geral,numero-de-mestres-e-doutores-quintuplica-em-20-anos-no-brasil,10000061216>>. Acesso em: 25 jun. 2020.

ESPOSITO, Roberto. **Dois: a máquina da teologia política e o lugar do pensamento**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

EULALIO, Alexandre. O ensaio literário no Brasil. In: PIRES, Paulo Roberto (org.). **Doze ensaios sobre o ensaio**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2018, pp. 144-201.

FERNANDES, Maria Helena. **Corpo**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.

FERNANDES, Thiago H. Persistência do não lugar literário: algumas questões com Juliano Garcia Pessanha. In: **Opiniões: revista dos alunos de literatura brasileira**, n. 16, jul. 2020, pp. 501-511.

FERNÁNDEZ, Macedonio. **Tudo e nada**: pequena antologia dos papéis de um recém-chegado. Tradução de Sueli Barros Cassal. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio**. 5. ed. Versão 7.0. Dicionário eletrônico. Curitiba: Positivo, 2010. (CD-ROM)

FERREIRA, Evandro Affonso. **Zaratempô**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____; PESSANHA, Juliano Garcia. **Epigramas recheados de cicuta**. São Paulo: SESI-SP, 2018.

FLAUBERT, Gustave. **As tentações de Santo Antônio**. Tradução de Luís Lima. São Paulo: Iluminuras, 2004.

FOLGUEIRA, Laura; DESTRI, Luisa. **Eu e não outra**: a vida intensa de Hilda Hilst. São Paulo: Tordesilhas, 2018.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos (vol. 3)**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Manoel Barros da Motta e Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2009.

_____. O filósofo mascarado. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos (vol. 2)**. Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, pp. 299-306.

_____. **História da loucura**: na Idade Clássica. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GIACOLA JUNIOR, Oswaldo. O último homem e a técnica moderna. In: **Natureza humana**. São Paulo, v. 1, n. 1, jun. 1999, pp. 33-52. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24301999000100003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 19 jun. 2020.

GIL, Fernando Cerisara. **Sobre a formação do romance brasileiro**: uma antologia (1836-1901). Curitiba: Editora UFPR, 2014.

GOMBROWICZ, Witold. **Diary**. Tradução para o inglês de Lillian Vallee. Londres: Yale University Press, 2012.

_____. **Ferdydurke**. Tradução de Tomasz Barcinski. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GREEB, Gabriel. **Hilda Hilst pede contato**. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2018.

HAAR, Michel. A crítica nietzschiana da subjetividade. Tradução de Francisco Rüdiger. In: **Revista Famecos**. Porto Alegre, nº 13, dez. 2000, pp. 23-45.

HADOT, Pierre. **Exercícios espirituais e filosofia antiga**. Tradução de Flávio Fontenelle Loque e Loraine de Fátima Oliveira. São Paulo: É Realizações, 2014.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Tradução de Andréa Souza de Menezes et al. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Edição bilíngue. Tradução de Idalina Azevedo da Silva e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Ed. 70, 2010.

_____. **Ensaio e conferências**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão; Gilvan Fogel; Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2012a.

_____. **O que é isto – a filosofia?** Tradução de Ernildo Stein. Petrópolis: Vozes, 2018.

_____. **Ser e tempo**. Edição bilíngue. Tradução de Fausto Castilho. Campinas: Editora da Unicamp; Petrópolis: Vozes, 2012b.

_____. **Sobre o humanismo**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

HELDER, Herberto. **Photomaton & vox**. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2017.

HESÍODO. **Hesiod**: vol. 1 e 2. Tradução de Glenn W. Most. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

_____. **Teogonia**. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

_____. **Teogonia: a origem dos Deuses**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.

HILST, Hilda. **Cascos & carícias & outras crônicas: (1992-1995)**. São Paulo: Globo, 2006.

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

_____. **Da prosa: volume 1**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018a.

_____. **Da prosa: volume 2**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018b.

HOBSBAWM, Eric J. **A era dos impérios**. Tradução de Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Hipérion: ou o eremita da Grécia**. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

_____. **Poesia completa**. Tradução para o espanhol de Federico Gorbea. 5ª ed. Barcelona: Ediciones 29, 1995.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2011.

_____. **Ilíada**. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Livros Cotovia, 2005.

HYSTERIA. **Especial Hilda Hilst**. Locução de Paula Santiago, Ana Cândida e Vanessa Del Nigri. Podcast. (10m09s). Campinas: Instituto Hilda Hilst, 24 jul. 2018. Disponível em: <<https://hysteria.etc.br/series/rascunhos-esquecidos-de-uma-caixa-sem-saida/especial-hilda-hilst/>>. Acesso em: 21 mar. 2022.

ITAÚ CULTURAL. **E o que foi a vida?** 2016. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/hilda-hilst/e-o-que-foi-a-vida/?content_link=23>. Acesso em: 20 abr. 2020.

_____. **José Castello e Humberto Werneck – Ocupação Hilda Hilst**. 2015. (14m23s). Disponível em: <<https://youtu.be/SeQ9T18lCJk>>. Acesso em: 25 fev. 2020.

JAMES, William. **As variedades da experiência religiosa**: um estudo sobre a natureza humana. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1991.

_____. **The varieties of religious experience**: a study in human nature. Adelaide: University of Adelaide, 2009.

JASPERS, Karl. **Introdução ao pensamento filosófico**. Tradução de Leonidas Hegenberg e Octanny Silveira da Mota. São Paulo: Cultrix, 2011.

JUNG, Carl. **Prefácio**. In: I CHING: o livro das mutações. Tradução do chinês para o alemão de Richard Wilhelm. Tradução do alemão para o português de Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto. São Paulo: Pensamento, 2006, pp. 15-26.

KAFKA, Franz. **Aforismos reunidos**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

_____. **Diários 1909-1912**. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2018.

_____. **Oeuvres complètes**: vol IV. Tradução para o francês de Marthe Robert, Alexandre Vialatte e Claude David. Paris: Gallimard, 1989.

_____. **O processo**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. O silêncio das sereias. Tradução de Luiz Costa Lima. In: **Cadernos de leituras**, n. 70. Belo Horizonte: Chão da feira, 2017.

_____. Um relatório para a academia. In: KAFKA, Franz. **Um médico rural**: pequenas narrativas. Tradução de Modesto Carone. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 57-67.

KAPLAN, Robert. **The nothing that is**: a natural history of zero. Oxford: Oxford University Press, 2000.

KAZANTZÁKIS, Níkos. **Relatório ao Greco**. Tradução de Lucilia Soares Brandão. Rio de Janeiro: Cassará, 2014.

KEMPINSKA, Olga. Hilda Hilst lê Samuel Beckett. In: **Teresa**: revista de Literatura Brasileira. São Paulo, n. 18, 2017, pp. 35-47.

KNAUSGÅRD, Karl Ove. **Um outro amor**: Minha luta 2. Tradução de Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. Tradução de Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc (orgs.). **L'absolu littéraire**: theorie de la litterature du romantisme allemande. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LIEF, Judy. What is Prajna? In: **Lion's Roar**: buddhist wisdom for our time. 1 mai. 2002. Disponível em: <<https://www.lionsroar.com/the-sharp-sword-of-prajna/>>. Acesso em: 08 mar. 2020.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Limites da voz**: Montaigne, Schlegel, Kafka. 2ª edição revisada. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

_____. **Mimesis**: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LLANSOL, Maria Gabriela. **O livro das comunidades**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

LOPARIC, Zeljko. Breve nota sobre Heidegger como leitor de Jünger. In: **Natureza humana**. São Paulo, v. 4, n. 1, p. 217-220, jun. 2002. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302002000100007&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 29 jun. 2020.

LOURENÇO, Frederico. Nota introdutória a Amós. In: **Bíblia**: vol. III: os livros proféticos. São Paulo Companhia das Letras, 2019, pp. 39-43.

LÖWRY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contracorrente da modernidade. Tradução de Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.

LUKÁCS, Georg. Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper. In: _____. **A alma e as formas**. Tradução de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, pp. 31-53.

MACÉ, Marielle (org.). **Le genre littéraire**. Paris: Flammarion, 2004.

MAGALHÃES, Yasmin Franca Merelim. **O corpo comunal de Juliano Pessanha**: espectros de uma instabilidade perpétua. Orientadora: Silvana Maria Pessôa de Oliveira. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

MAJJHIMA NIKAYA 23: Vammika Sutta. Tradução de Michael Beisert. Disponível em: <<https://legacy.suttacentral.net/pt/mn23>>. Acesso em: 08 mar. 2020.

MARTINS, Paulo Bastos (coord.). **Hilda Humana Hilst**. 2002. (52m13s). Disponível em: <<https://youtu.be/4sxAJkkIgg8>>. Acesso em: 05 mar. 2020.

MARTON, Scarlett. O eterno retorno do mesmo, “a concepção básica de Zaratustra”. In: **Cadernos Nietzsche**. Guarulhos/Porto Seguro, v. 37, n. 2, jul./set. 2016, pp. 11-46.

MEDEIROS, Constantino Luz de. A forma do paradoxo: Friedrich Schlegel e a ironia romântica. In: **Trans/form/ação**, Marília, v. 37, n. 1, jan./abr. 2014, pp. 51-70.

MEDEIROS, Gutemberg. Hilda Hilst e o espaço de pensar o humano. In: **Kultme**, São Paulo, 10 fev. 2014. Disponível em: <<http://kultme.com.br/kt/2014/02/10/hilda-hilst-e-o-espaco-de-pensar-o-humano/>>. Acesso em: 15 out. 2019.

MINEIRO, Imara Bemfica. Literatura, teoria e crítica em Macedonio Fernández: apontamentos de leitura. In: **Em Tese**. Belo Horizonte, v. 16, n. 2, 2010, pp. 77-87.

MOISÉS, Massaud. **Fernando Pessoa**: o espelho e a esfinge. São Paulo: Cultrix, 1988.

MONK, Ray. **Wittgenstein**: o dever do gênio. Tradução de Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**s. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Editora 34, 2016.

MORAES, Eliane Robert. A prosa degenerada. In: **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 10 mai. 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1005200308.htm>>. Acesso em: 06 mar. 2019.

MUSIL, Robert. **O jovem Törless**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. **O homem sem qualidades**. Tradução de Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

_____. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. **Aurora**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. **Humano, demasiado humano**: um livro para espíritos livres, volume I. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.

_____. **Humano, demasiado humano**: um livro para espíritos livres, volume II. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **Obras incompletas**. Seleção de Gérard Lebrun. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora 34, 2014.

NOVALIS. **Pólen**: fragmentos, diálogos, monólogo. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. 2ª ed. Rio de Janeiro: Iluminuras, 2021.

NÚCLEO PRÓ-CREARE. **Diálogos**: A reinvenção da intimidade e Recusa do não lugar. (2h17m05s). Disponível em: <<https://youtu.be/WekDSX0iKnY>>. Acesso em: 04 mai. 2020.

NUNES, Benedito. **Passagem para o poético**: filosofia e poesia em Heidegger. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1992.

NUNES, Danillo. **Franz Kafka**: vida heroica de um anti-herói. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. Tradução de Ricardo Araújo. 3ª ed. São Paulo: Cortez, 2001.

PANAÏOTI, Antoine. **Nietzsche e a filosofia budista**. Tradução de Marcello Borges. São Paulo: Cultrix, 2017.

PASCAL, Blaise. **Pensamentos**. Tradução de Mário Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PAYNO, Mariana. Surpresas no quarto de Hilda Hilst. In: **7faces**: caderno-revista de poesia. Natal, ano 6, n. 12, ago./dez. 2015, pp. 131-138.

PAZ, Octavio. A poesia de Matsúo Bashô. In: _____. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2015, pp. 155-167.

_____. Leitura e contemplação. In: PAZ, Octavio. **Convergências**: ensaios sobre literatura e arte. Tradução de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, pp. 7-44.

PECORA, Alcir. A morte de HH como questão literária. In: **REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários**. Vitória, n. 4, 2008, pp. 1-10.

_____. Cinco pistas para a prosa de ficção de Hilda Hilst. In: HILST, Hilda. **Da prosa**: volume 2. São Paulo: Companhia das Letras, 2018a, pp. 407-417.

_____. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. **Fluxo-floema**. São Paulo: Globo, 2003, pp. 9-13.

_____. Notas sobre a *Fortuna crítica de Hilda Hilst*. In: DINIZ, Cristiano. **Fortuna crítica de Hilda Hilst**: levantamento bibliográfico atualizado (1949-2018). Campinas: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações; UNICAMP/IEL/CEDAE, 2018b, pp. 8-17.

_____. **Por que ler Hilda Hilst**. São Paulo: Editora Globo, 2010.

_____. Singular Filosofia. In: **Cult**. São Paulo, v. 174, nov. 2012, p. 55. Disponível em: <<https://blog.atelie.com.br/2012/11/singular-filosofia/#.YL53XPIKjIU>>. Acesso em: 07 jun. 2021.

PEREIRA, Gilberto G. A estética da demolição de Juliano Pessanha. In: **Jornal Opção**. Goiânia, n. 2230, 08 abr. 2018. Disponível em: <<https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/a-estetica-da-demolicao-de-juliano-pessanha-121764/>>. Acesso em: 07 jun. 2021.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PESSANHA, Juliano Garcia. **Diálogos e incorporações**. São Paulo: La Sofia Cartonera; Malha Fina Cartonera; Mariposa Cartonera, 2016.

_____. Diário de bordo. In: **A céu aberto**. São Paulo: N-1 Edições, n. 3, abr. 2019, pp. 3-4. Disponível em: <<https://n-1edicoes.org/a-ceu-aberto-3>>. Acesso em: 22 jun. 2020.

PESSANHA, Juliano Garcia. **Fragmentos heterotanatográficos**. São Paulo: Livro Falante, 2016.

_____. **O filósofo no porta-luvas**. São Paulo: Todavia, 2021.

_____. **Peter Sloterdijk**: virada imunológica e analítica do lugar. Orientador: Ricardo Fabbrini. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, Departamento de Filosofia. São Paulo, 2017.

_____. **Recusa do não-lugar**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

_____. Roceiro pé no chão. In: DELGADO, Gregório. **A chave de uma história**. São Paulo: Livraria do Desassossego, 2003, pp. 15-18.

_____. Sobre peso e leveza. In: **Artur Lescher**: suspensão. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019, pp. 103-113.

_____. **Testemunho transiente**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PESSOA, Fernando. Autopsicografia. In: **Arquivo Pessoa**. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/4234>>. Acesso em: 11 ago. 2020.

_____. **Poesia completa de Alberto Caeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PIMENTEL, Davi Andrade. **A literatura de Hilda Hilst na perspectiva de Maurice Blanchot**. Orientador: Cid Ottoni Bylaardt. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2009.

_____. O corpo-escrita de Agda: prelúdios niilistas em Hilda Hilst. In: **Scripta**. Belo Horizonte, v. 12, n. 23, 2º sem. 2008, pp. 114-130.

PINTO, Manuel da Costa. Escrita da reconciliação. In: **Quatro cinco um: a revista dos livros**. São Paulo, ano 2, n. 10, abr. 2018, p. 35.

_____. **Literatura brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2004.

PRADO JR., Bento. Sartre e o destino histórico do ensaio. In: SARTRE, Jean-Paul. **Situações I**. Tradução de Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005, pp. 7-26.

QUEIROZ, Eça de. **A cidade e as serras**. São Paulo: Ática, 2011.

QUILICI, Cassiano Sydow. Mapas para o atravessamento. In: PESSANHA, Juliano Garcia. **Testemunho transiente**. São Paulo: Cosac Naify, 2015, pp. 309-311.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do Cárcere**. 44ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis: cenas do regime estético da arte**. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Editora 34, 2021.

RAVETTI, Graciela. O corpo na letra: o transgênero performático. In: CARREIRA, Luiz Antunes N. et al. (orgs.). **Mediações performáticas latino-americanas**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003, pp. 81-90.

REGUERA, Nilze Maria de Azeredo. **Hilda Hilst e o seu pendular**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

REZENDE, Renato. **Auréola**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. Tradução de T. C. Netto. São Paulo: Editora Documentos, 1969.

ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: HILST, Hilda. **Fluxo-Floema**. São Paulo: Perspectiva, 1970, pp. 10-17.

RUSSELL, Bertrand. **História da filosofia ocidental: livro 1: a filosofia antiga**. Tradução de Hugo Langone. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SAAVEDRA, Carola. A palavra deslumbrante de Hilda Hilst. In: HIST, Hilda. **Da prosa: volume II**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, pp. 419-432.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. Tradução de Luís Eduardo Wexell Machado. In: **Revista FronteiraZ**. São Paulo, n. 8, jul. 2012, pp. 145-150.

SAFRA, Gilberto. **A po-ética da clínica contemporânea**. São Paulo: Ideias e Letras, 2004.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como Invenção do Ocidente**. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANCHEZ, Francine Rodrigues. **A escrita rítmica de Juliano Pessanha**. Orientador: Annita Costa Malufe. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. São Paulo, 2017.

SANTOS, Débora Duarte dos. **Garcia Pessanha: uma conversa do Fora para o Dentro**. Malha Fina Cartonera. 23 mar. 2016. Disponível em: <<https://malhafinacartonera.wordpress.com/2016/03/23/garcia-pessanha-uma-conversa-do-fora-para-o-dentro/>>. Acesso em: 07 jun. 2020.

SAVARY, Olga (org. e trad.). **O livro dos hai-kais**. São Paulo: Massao Ohno; Roswitha Kempf, 1980.

SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento**. Tradução de Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2005.

_____. **Metafísica do belo**. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Editora da Unesp, 2003.

SESC SÃO PAULO. **Soraya Ravenle em “Instabilidade Perpétua” no Teatro #EmCasaComSesc**. 2020. (52m25s). Disponível em: <<https://youtu.be/SQcyOmj0J4c>>. Acesso em: 11 ago. 2020.

SILVA, Fernando M. F. Kant on the Concept of Witz. In: **Estetika: The European Journal of Aesthetics**, LVII/XIII, no. 2, 2020, pp. 163-182.

SLOTERDIJK, Peter. **Esferas I: bolhas**. Tradução de José Oscar de Almeida. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

_____. Letzte Hungerkunst: Kafkas Artistik. In: _____. **Du musst dein Leben ändern: über Anthropotechnik**. Frankfurt: Suhrkamp, 2009, pp. 100-117.

_____. **O estranhamento do mundo**. Tradução de Ana Nolasco. Lisboa: Relógio D'Água, 2008.

_____. **Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo**. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

SOARES, Bernardo. Muitos têm definido o homem. In: **Arquivo Pessoa**. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/4531>>. Acesso em: 02 jul. 2020.

- SÓFOCLES. **Édipo rei**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SONTAG, Susan. Sob o signo de Saturno. In: BENJAMIN, Walter. **Rua de sentido único e infância em Berlim por volta de 1900**. Lisboa: Relógio D'Água, 1992, pp. 7-31.
- SOUZA, Ana Helena. **A tradução como um outro original: Como é** de Samuel Beckett. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? Tradução de André Telles. In: PIRES, Paulo Roberto (org.). **Doze ensaios sobre o ensaio**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2018, pp. 12-26.
- SÜSSEKIND, Flora. Objetos textuais não identificados. In: **O Globo**, 2013. Disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>>. Acesso em: 12 nov. 2018.
- SUZUKI, Márcio. A gênese do fragmento. In: SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997, pp. 11-18.
- TABAROVSKY, Damián. **Literatura de esquerda**. Tradução de Ciro Lubliner e Tiago Cfer. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.
- TANAHASHI, Kazuaki. **O sutra do coração: um guia abrangente para o clássico do budismo mahayana**. Tradução de Marcelo Nicolodi. Teresópolis: Lúcida Letra, 2018.
- TARRICONE, Jucimara. Uma breve introdução à poética de Juliano Garcia Pessanha. In: **Cadernos de Subjetividade**. São Paulo, n. 16, 2014, pp. 199-210.
- TAVARES, Gonçalo M. **Uma menina está perdida no seu século à procura do pai**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- TAYLOR, Diana. **Performance**. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2012.
- TENNYSON, Alfred. Ulysses. In: _____. **Poems**: vol. II. London: Edward Moxon, 1842, pp. 88-91.
- THEVENAZ, Pierre. O que é a fenomenologia? a fenomenologia de Merleau-Ponty (1952). **Revista do Nufen**. Belém, v. 9, n. 2, 2017, pp. 169-176. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-25912017000200013&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 18 fev. 2022.
- TODA POESIA. **Soraya Ravenle | A Instabilidade Perpétua | Juliano Garcia Pessanha**. 2019. (3m25s). Disponível em: <<https://youtu.be/UGSAO2h2zgc>>. Acesso em: 06 jun. 2020.
- TORRANO, Jaa. Escudo de Heracles: poema de Hesíodo. In: **Hynos**. São Paulo, ano 5, n. 6, 2º sem. 2000, pp. 185-221.

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. *Novalis: o romantismo estudioso*. In: NOVALIS. **Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. 2ª ed. Rio de Janeiro: Iluminuras, 2021, pp. 7-21.

TORRINHA, Francisco. **Dicionário Latino Português**. Porto: Porto Editora, 1942.

TREVIZAN, Suelen Ariane Campiolo. A luminosa transparência alucinada d'*O lustre*. In: Ribeiro, André Magri; OTHERO, Bruna Kalil; DUARTE, Constância Lima. (orgs.) *Poéticas do devir-mulher: ensaios sobre escritoras brasileiras*. Belo Horizonte: Letramento, 2019a, pp. 272-285.

_____. Escrita andarilha: Nietzsche e a literatura contemporânea de língua portuguesa. In: **Diacrítica**, vol. 35, n. 3, 2022, pp. 232-249.

_____. Juliano Garcia Pessanha em suas obras. In: **Caderno de Letras**. Pelotas: UFPEL, nº 34, mai.-ago. 2019b, pp. 149-168.

_____. O olhar do limiar: entrevista com Juliano Garcia Pessanha. In: **Revista Pessoa**. São Paulo, 13 jul. 2018. Disponível em: <<https://www.revistapessoa.com/artigo/2612/o-olhar-do-limiar>>. Acesso em: 28 mar. 2019.

TRUNGPA, Chögyam. **Além do materialismo espiritual**. Tradução de Octavio Mendes Cajado. Teresópolis: Lúcida Letra, 2016.

_____. **Louca sabedoria**. Tradução de Eduardo Pinheiro de Souza. Petrópolis: Lúcida Letra, 2015.

TSVETÁIEVA, Marina. **Vivendo sob o fogo**. Seleção, organização e prefácio de Tzvetan Todorov. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

TURNER, Patricia; COULTER, Charles Russell. **Dictionary of Ancient Deities**. Oxford: Oxford University Press, 2001.

TV CULTURA. **Hilda Hilst TV Cultura**. 1990. (6m38s). Disponível em: <<https://youtu.be/5yeFhO4G2OQ>>. Acesso em: 03 mar. 2020.

TVIDEOM. **A exclusão transfigurada - Juliano Pessanha**. 2008. (34m21s). Disponível em: <https://youtu.be/J6YN03_GHCc>. Acesso em: 04 mai. 2020.

TYNIANOV, Iuri. Da evolução literária. In: TODOROV, Tzvetan (org.). **Teoria da literatura: textos dos formalistas russos**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Ed. Unesp, 2013.

VALENÇA, Jurandy. Hilda Hilst: 90 anos da mulher da Casa do Sol. In: **Revista Continente**. Recife, n. 232, abr. 2020. Disponível em: <<https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/232/hilda-hilst--90-anos-da-mulher-da-casa-do-sol>>. Acesso em: 21 abr. 2020.

VALÉRY, Paul. **Oeuvres**: tome 1. Paris: Gallimard, 1957.

WEIL, Simone. **A gravidade e a graça**. Tradução de Dóris Graça Dias. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.

_____. **L'enracinement**. Paris: Gallimard, 1949.

WILLER, Cláudio. **Um obscuro encanto**: gnose, gnosticismo e poesia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

WINNICOTT, Donald. **O brincar & a realidade**. Tradução de Jose Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

APÊNDICE A – Referências explicitadas na prosa de Hilda Hilst

Referência	Livro	Área de atuação	Origem
Akira Kurosawa	<i>ESTS</i>	Cinema	Japonesa
Albert Camus	<i>K, CS</i>	Literatura	Franco-argelina
Albert Einstein	<i>TNTMT</i>	Física	Alemã
Amyr Klink	<i>CETG</i>	Navegação	Brasileira
André Gide	<i>FF, PDG</i>	Literatura	Francesa
Annie Besant	<i>RN</i>	Espiritualidade	Britânica
Apolonio Hilst	<i>FF, PDG, TNTMT, ESTS</i>	Literatura	Brasileira
Apuleio	<i>ESTS</i>	Literatura	Romana
Arthur Conan Doyle	<i>ESTS</i>	Literatura	Britânica
Arthur Koestler	<i>CS</i>	Jornalismo	Húngara
Arthur Rimbaud	<i>OSD, CS, ESTS</i>	Literatura	Francesa
Baruch Espinoza	<i>PDG, CETG</i>	Filosofia	Holandesa
Baskhara	<i>MOC</i>	Matemática	Indiana
Bertrand Russell	<i>MOC, TNTMT</i>	Filosofia, Matemática	Britânica
Billie Holiday	<i>CETG</i>	Música	Estadunidense
Bing Crosby	<i>K</i>	Música	Estadunidense
Bruno Bettelheim	<i>CS</i>	Psicologia	Austríaca
Bruno Giorgi	<i>CS</i>	Artes plásticas	Brasileira
Buson	<i>MOC</i>	Literatura	Japonesa
Camille Desmoulins	<i>ESTS</i>	Direito, Política	Francesa
Carl Gustav Jung	<i>CS</i>	Psicologia	Suíça
Carlos Drummond de Andrade	<i>TNTMT</i>	Literatura	Brasileira
Catulo	<i>FF, CRL, CETG</i>	Literatura	Romana
Catulo da Paixão Cearense	<i>CETG</i>	Literatura	Brasileira
Charles de Talleyrand-Périgord	<i>CS</i>	Política	Francesa
Claude Debussy	<i>K</i>	Música	Francesa
Cleópatra	<i>CS</i>	Política	Egípcia
Cruz e Souza	<i>ESTS</i>	Literatura	Brasileira
D. H. Lawrence	<i>K, CRL, CETG, CS</i>	Literatura	Britânica
Dalton Trevisan	<i>CRL</i>	Literatura	Brasileira
Daniel Paul Schreber	<i>CS</i>	Direito	Alemã
Danielle Steel	<i>CS</i>	Literatura	Estadunidense
Dante Alighieri	<i>CETG</i>	Literatura	Italiana
Dante Casarini	<i>K</i>	Artes plásticas	Brasileira
Daphne du Maurier	<i>CETG</i>	Literatura	Britânica
Demócrito	<i>FF</i>	Filosofia	Grega
Domenico Scarlatti	<i>K</i>	Música	Italiana
Edvard Grieg	<i>CETG</i>	Música	Norueguesa
Elias Canetti	<i>MOC</i>	Literatura	Búlgara
Elizabeth Taylor	<i>CETG</i>	Cinema	Britânica
Emil Cioran	<i>CS</i>	Filosofia	Romena

Eratóstenes	<i>MOC</i>	Matemática	Grega
Errol Flynn	<i>ESTS</i>	Cinema	Australiana
Euclides da Cunha	<i>CETG, ESTS</i>	Jornalismo, Literatura	Brasileira
Eugène Ionesco	<i>FF</i>	Literatura	Romena
Ezra Pound	<i>CETG</i>	Literatura	Estadunidense
Fernando Pessoa	<i>CETG, ESTS</i>	Literatura	Portuguesa
Francis Bacon	<i>ESTS</i>	Artes plásticas	Irlandesa
Francis Jeason	<i>PDG</i>	Política	Francesa
Francisco de Goya	<i>ESTS</i>	Artes plásticas	Espanhola
Françoise Sagan	<i>MOC</i>	Literatura	Francesa
Franz Kafka	<i>FF, OSD, CS</i>	Literatura	Tcheca
Friedrich Nietzsche	<i>CS</i>	Filosofia	Alemã
G. K. Chesterton	<i>CS</i>	Jornalismo, Literatura	Britânica
Galileu Galilei	<i>FF</i>	Astronomia, Física	Italiana
Geoffrey Chaucer	<i>K</i>	Literatura	Britânica
George Washington	<i>CETG</i>	Política	Estadunidense
Georges Bataille	<i>MOC, CRL, CS</i>	Filosofia, Literatura	Francesa
Gertrude Stein	<i>FF</i>	Literatura	Estadunidense
Gian Lorenzo Bernini	<i>CETG</i>	Artes plásticas	Italiana
Gilka Machado	<i>CRL</i>	Literatura	Brasileira
Giovanni Pierluigi da Palestrina	<i>FF</i>	Música	Italiana
Girolamo Cardano	<i>MOC</i>	Matemática	Italiana
Gonçalves Dias	<i>ESTS</i>	Literatura	Brasileira
Greta Garbo	<i>CETG, ESTS</i>	Cinema	Sueca
Gustav Mahler	<i>PDG</i>	Música	Checo-austríaco
Gustave Flaubert	<i>CRL, ESTS</i>	Literatura	Francesa
Havelock Ellis	<i>CS</i>	Psicologia	Britânica
Henry James	<i>CS</i>	Literatura	Estadunidense
Henry Miller	<i>CRL</i>	Literatura	Estadunidense
Hildegarde von Bingen	<i>CS</i>	Espiritualidade	Alemã
Homero	<i>CETG, ESTS</i>	Literatura	Grega
Honoré de Balzac	<i>ESTS</i>	Literatura	Francesa
Ignácio Loyola de Brandão	<i>CRL</i>	Jornalismo, Literatura	Brasileira
Irmãs Brönte	<i>CS</i>	Literatura	Britânica
Ivan Gontcharov	<i>CS</i>	Literatura	Russa
Jackie Collins	<i>CS</i>	Literatura	Britânica
Jacques Maritain	<i>FF</i>	Filosofia	Francesa
James Joyce	<i>FF, CS, ESTS</i>	Literatura	Irlandesa
James Ward	<i>ESTS</i>	Filosofia	Britânica
Jaqueline Susann	<i>CS</i>	Literatura	Estadunidense
Jean de La Fontaine	<i>CRL</i>	Literatura	Francesa
Jean Genet	<i>FF, CS</i>	Literatura	Francesa
Jean-Paul Marat	<i>TNTMT</i>	Jornalismo, Política	Suíça
Jean-Paul Sartre	<i>PDG, ESTS</i>	Filosofia, Literatura	Francesa

Joana D'Arc	<i>FF</i>	Espiritualidade, Política	Francesa
João Cabral de Melo Neto	<i>CETG</i>	Literatura	Brasileira
João Guimarães Rosa	<i>CETG</i>	Literatura	Brasileira
João Silvério Trevisan	<i>CS</i>	Jornalismo, Literatura	Brasileira
Johann Sebastian Bach	<i>CETG</i>	Música	Alemã
Johanna Spyri	<i>CETG</i>	Literatura	Suíça
John Cowper Powys	<i>CS</i>	Filosofia, Literatura	Britânica
John Keats	<i>CETG</i>	Literatura	Britânica
Jorge Coli	<i>ESTS</i>	História da Arte	Brasileira
Jorge de Lima	<i>K, TNTMT, ESTS</i>	Literatura	Brasileira
José de Alencar	<i>CRLI</i>	Literatura	Brasileira
José Mora Fuentes	<i>K, PDG, ESTS</i>	Literatura	Brasileira
Joseph Campbell	<i>FF</i>	Antropologia, Espiritualidade	Estadunidense
Joseph Haydn	<i>FF</i>	Música	Austríaca
Karl Marx	<i>TNTMT, CS</i>	Economia, Filosofia	Alemã
Karlheinz Stockhausen	<i>K</i>	Música	Alemã
Lênin	<i>FF, CETG</i>	Política	Russa
Liev Tolstói	<i>OSD, CETG, CS</i>	Literatura	Russa
Lord Byron	<i>CETG</i>	Literatura	Britânica
Lou Andreas-Salomé	<i>OSD, CS</i>	Literatura, Psicologia	Russa
Luciano dos Anjos	<i>ESTS</i>	Jornalismo	Brasileira
Lucrécio	<i>CETG</i>	Literatura	Romana
Ludwig Wittgenstein	<i>CS</i>	Filosofia	Austríaca
Lupe Cotrim Garaude	<i>PDG</i>	Literatura	Brasileira
Machado de Assis	<i>CRLI</i>	Literatura	Brasileira
Madame de Staël	<i>CS</i>	Literatura	Francesa
Madame Grand	<i>CS</i>	Política	Dinamarquesa
Madame Lebrun	<i>CS</i>	Artes plásticas	Francesa
Mao Tse Tung	<i>TNTMT</i>	Política	Chinesa
Marc Chagall	<i>CS</i>	Artes plásticas	Bielorrussa
Marcel Proust	<i>FF, CS</i>	Literatura	Francesa
Marcial	<i>CRLI</i>	Literatura	Romana
Margaret Mitchell	<i>CETG</i>	Literatura	Estadunidense
Margarete Buber-Neumann	<i>ESTS</i>	Política	Alemã
Marguerite Duras	<i>CETG</i>	Literatura	Francesa
Mário Gruber	<i>ESTS</i>	Artes plásticas	Brasileira
Marion Zimmer Bradley	<i>CETG</i>	Literatura	Estadunidense
Marlon Brando	<i>CETG</i>	Cinema	Estadunidense
Marquês de Sade	<i>PDG</i>	Literatura	Francesa
Max Brod	<i>OSD</i>	Literatura	Tcheca
Messalina	<i>CS</i>	Política	Romana
Michel Foucault	<i>CS</i>	Filosofia	Francesa
Michelângelo	<i>CETG</i>	Artes plásticas	Italiana
Milena Jesenská	<i>OSD, ESTS</i>	Jornalismo, Literatura	Tcheca

Millôr Fernandes	<i>CRL</i>	Jornalismo, Literatura	Brasileira
Modest Mussorgsky	<i>OSD</i>	Música	Russa
Napoleão Bonaparte	<i>CS</i>	Política	Francesa
Newton Bernardes	<i>ESTS</i>	Física	Brasileira
Nguyen Van Cuc	<i>FF</i>	Política	Vietnamita
Nicolau Copérnico	<i>MOC</i>	Astronomia, Matemática	Polonesa
Níkos Kazantzákis	<i>FF</i>	Literatura	Grega
Noam Chomsky	<i>RN</i>	Linguística, Política	Estadunidense
Oscar Wilde	<i>CRL, ESTS</i>	Literatura	Irlandesa
Otto Rank	<i>MOC, CS</i>	Psicologia	Austríaca
Ovídio	<i>K, CS, ESTS</i>	Literatura	Romana
Padre Antonio Vieira	<i>ESTS</i>	Espiritualidade, Literatura	Portuguesa
Papa Sisto IV	<i>ESTS</i>	Espiritualidade, Política	Italiana
Pär Lagerkvist	<i>FF</i>	Literatura	Sueca
Parmênides	<i>FF</i>	Filosofia	Grega
Paul Nizan	<i>ESTS</i>	Jornalismo, Literatura	Francesa
Paul Verlaine	<i>CS</i>	Literatura	Francesa
Pedro Álvares Cabral	<i>K</i>	Navegação	Portuguesa
Percy Bysshe Shelley	<i>CETG</i>	Literatura	Britânica
Pero Vaz de Caminha	<i>K</i>	Navegação	Portuguesa
Petrarca	<i>FF, RN, ESTS</i>	Literatura	Italiana
Pierre de Fermat	<i>MOC</i>	Matemática	Francesa
Piotr Ilitch Tchaikovski	<i>CETG</i>	Música	Russa
Pitágoras	<i>FF</i>	Filosofia, Matemática	Grega
Platão	<i>K</i>	Filosofia	Grega
Plotino	<i>CRL</i>	Filosofia	Romana
Princesa de Lamballe	<i>CS</i>	Política	Italiana
Radclyffe Hall	<i>FF</i>	Literatura	Britânica
Ramon Mercader	<i>CS</i>	Política	Espanhola
Régine Deforges	<i>CETG</i>	Literatura	Francesa
René Descartes	<i>ESTS</i>	Filosofia, Física, Matemática	Francesa
Richard Burton	<i>CS</i>	Cinema	Britânica
Roberto Piva	<i>CS</i>	Literatura	Brasileira
Roman Polanski	<i>CETG</i>	Cinema	Francesa
Rosvita de Gandersheim	<i>ESTS</i>	Espiritualidade, Literatura	Alemã
Roxana	<i>ESTS</i>	Política	Persa
Rubem Fonseca	<i>CRL</i>	Literatura	Brasileira
Rudolph Valentino	<i>ESTS</i>	Cinema	Italiana
Samuel Beckett	<i>FF</i>	Literatura	Irlandesa
Santa Bárbara	<i>FF</i>	Espiritualidade	Grega
Santa Maria Alacoque	<i>FF</i>	Espiritualidade	Francesa
Santa Teresa d'Ávila	<i>FF, K</i>	Espiritualidade	Espanhola

Santa Teresa de Lisieux	<i>FF</i>	Espiritualidade	Francesa
Santo Antão	<i>K</i>	Espiritualidade	Egípcia
São Bernardo	<i>FF</i>	Espiritualidade	Francesa
São Clemente	<i>K</i>	Espiritualidade	Romana
São Francisco	<i>FF</i>	Espiritualidade	Italiana
São Jerônimo	<i>FF</i>	Espiritualidade	Romana
São Sebastião	<i>ESTS</i>	Espiritualidade	Romana
São Tomás de Aquino	<i>FF</i>	Espiritualidade	Italiana
Sch. An-Ski	<i>K, CETG</i>	Literatura	Bielorrussa
Sêneca	<i>K</i>	Filosofia	Romana
Sergei Rachmaninoff	<i>ESTS</i>	Música	Russa
Sigmund Freud	<i>OSD, CETG, CS</i>	Psicologia	Austríaca
Silvana Mangano	<i>CETG</i>	Cinema	Italiana
Simon Schama	<i>CS</i>	História da Arte	Britânica
Sócrates	<i>K</i>	Filosofia	Grega
Sófocles	<i>CETG, ESTS</i>	Literatura	Grega
Sophia Loren	<i>ESTS</i>	Cinema	Italiana
Søren Kierkegaard	<i>CETG, CS</i>	Filosofia	Dinamarquesa
Stéphane Lupasco	<i>ESTS</i>	Filosofia	Romena
Stephen Jay Gould	<i>CETG</i>	Biologia	Estadunidense
Sylvia Plath	<i>K</i>	Literatura	Estadunidense
Terêncio	<i>CETG, RN</i>	Literatura	Romana
The Kingston Trio	<i>K</i>	Música	Estadunidense
Theodore Schroeder	<i>CS</i>	Psicologia	Estadunidense
Thomas Mann	<i>FF</i>	Literatura	Alemã
Victor Tausk	<i>OSD</i>	Psicologia	Eslovaca
Virgílio	<i>PDG</i>	Literatura	Romana
Virginia Woolf	<i>CS</i>	Literatura	Britânica
Vladimir Horowitz	<i>CETG</i>	Música	Ucraniana
Wernher von Braun	<i>TNTMT</i>	Engenharia	Alemã
William Blake	<i>CS</i>	Literatura	Britânica
William Butler Yeats	<i>CETG</i>	Literatura	Irlandesa
William James	<i>MOC</i>	Filosofia, Psicologia	Estadunidense
William Pitt	<i>CS</i>	Política	Britânica
William Shakespeare	<i>K, CETG, RN, ESTS</i>	Literatura	Britânica
Wolfgang Amadeus Mozart	<i>CS</i>	Música	Austríaca
Yukio Mishima	<i>CS, ESTS</i>	Literatura	Japonesa
Zenão de Cítio	<i>MOC</i>	Filosofia	Grega

APÊNDICE B – Referências explicitadas na prosa de Juliano Garcia Pessanha

Referência	Livro	Área de atuação	Origem
Adam Phillips	<i>RNL</i>	Psicologia	Britânica
Adam Smith	<i>RNL</i>	Economia, Filosofia	Britânica
Adolf Hitler	<i>RNL</i>	Política	Alemã
Adolf von Harnack	<i>IS</i>	Espiritualidade	Alemã
Agostinho	<i>IS</i>	Espiritualidade, Filosofia	Romana
Alain Badiou	<i>RNL</i>	Filosofia, Literatura	Francesa
Alexandre A. Martins Maduenho	<i>RNL</i>	Psicologia	Brasileira
Allan Kardec	<i>IS</i>	Espiritualidade	Francesa
Aluísio Azevedo	<i>IP</i>	Literatura	Brasileira
Álvares de Azevedo	<i>IP</i>	Literatura	Brasileira
André Duarte	<i>IS, CA</i>	Filosofia	Brasileira
Andrei Tarkovski	<i>IS</i>	Cinema	Russa
Ángel Xolocotzi Yáñez	<i>RNL</i>	Filosofia	Mexicana
Anna Akhmátova	<i>CA</i>	Literatura	Ucraniana
Anselm Jappe	<i>RNL</i>	Filosofia	Alemã
Anthony Giddens	<i>IS</i>	Sociologia	Britânica
Antonin Artaud	<i>IS, IP, RNL</i>	Literatura	Francesa
Antonio Gamoneda	<i>IP</i>	Literatura	Espanhola
Arion Lothar Kelkel	<i>IP</i>	Filosofia	Francesa
Aristóteles	<i>IS</i>	Filosofia	Grega
Arnold Gehlen	<i>RNL</i>	Filosofia, Sociologia	Alemã
Arthur Rimbaud	<i>IS, CA, IP, RNL</i>	Literatura	Francesa
Arthur Schopenhauer	<i>SN</i>	Filosofia	Alemã
Augusto dos Anjos	<i>IP</i>	Literatura	Brasileira
Axel Honneth	<i>RNL</i>	Filosofia, Sociologia	Alemã
Benedito Nunes	<i>IS, IP, RNL</i>	Crítica literária, Filosofia	Brasileira
Benito Mussolini	<i>RNL</i>	Política	Italiana
Blaise Pascal	<i>CA</i>	Filosofia, Matemática, Física	Francesa
Bruno Schulz	<i>CA</i>	Literatura	Polonesa
Cai Werntgen	<i>RNL</i>	Filosofia	Alemã
Camille Claudel	<i>CA</i>	Artes plásticas	Francesa
Carl Schmitt	<i>RNL</i>	Direito, Filosofia	Alemã
Carla Cordua	<i>RNL</i>	Filosofia	Chilena
César Giobbi	<i>IP</i>	Jornalismo	Brasileira
Christian Dubois	<i>IP</i>	Filosofia	Francesa
Chuang Tzu	<i>IS, IP, RNL</i>	Filosofia	Chinesa
Clarice Lispector	<i>IP, RNL</i>	Literatura	Brasileira
Claude Lévi-Strauss	<i>RNL</i>	Antropologia	Francesa
D. H. Lawrence	<i>IP</i>	Literatura	Britânica
Daniel Halévy	<i>IP</i>	História	Francesa

Daniel Paul Schreber	<i>IS, IP</i>	Direito	Alemã
Daniel Pereira Andrade	<i>IP</i>	Sociologia	Brasileira
Didier Anzieu	<i>IS</i>	Psicologia	Francesa
Didier Franck	<i>IP</i>	Filosofia	Francesa
Dieter Claessens	<i>RNL</i>	Antropologia, Sociologia	Alemã
Dino Buzzati	<i>SN</i>	Literatura	Italiana
Diógenes de Sinope	<i>RNL</i>	Filosofia	Grega
Donald Woods Winnicott	<i>IS, RNL</i>	Psicologia	Britânica
Edmund Husserl	<i>CA, RNL</i>	Filosofia, Matemática	Alemã
Elias Canetti	<i>IS, CA</i>	Literatura	Búlgara
Elsa Oliveira Dias	<i>RNL</i>	Psicologia	Brasileira
Emil Cioran	<i>IS, CA, RNL</i>	Literatura	Romena
Emmanuel Bresson	<i>IP</i>		Francesa
Emmanuel Levinas	<i>IS, IP, RNL</i>	Filosofia	Francesa
Eric Alliez	<i>IP</i>	Filosofia	Francesa
Ernildo Stein	<i>IS</i>	Filosofia	Brasileira
Ernst Bloch	<i>RNL</i>	Filosofia	Alemã
Ernst Jünger	<i>SN, CA, IP</i>	Literatura	Alemã
Estamira	<i>IP</i>		Brasileira
Esteban Vernik	<i>CA</i>	Filosofia	Argentina
F. Scott Fitzgerald	<i>RNL</i>	Literatura	Estadunidense
Fernando Pessoa	<i>SN, IS, CA, IP, TT, RNL</i>	Literatura	Portuguesa
Fiódor Dostoiévski	<i>CA, IP, RNL</i>	Literatura	Russa
Francis Bacon	<i>IS</i>	Artes plásticas	Irlandesa
François Guéry	<i>IP</i>	Filosofia	Francesa
Françoise Dastur	<i>IP</i>	Filosofia	Francesa
Franz Kafka	<i>SN, IS, CA, IP, TT, RNL</i>	Literatura	Tcheca
Franz Werfel	<i>IP</i>	Literatura	Austriaca
Friedrich Hölderlin	<i>SN, IS, CA, IP, RNL</i>	Filosofia, Literatura	Alemã
Friedrich Nietzsche	<i>SN, IS, CA, IP, RNL</i>	Filosofia	Alemã
Galileu Galilei	<i>RNL</i>	Astronomia, Física	Italiana
Gaston Bachelard	<i>IP, RNL</i>	Filosofia	Francesa
Georg Büchner	<i>IP</i>	Literatura	Alemã
Georg Simmel	<i>CA, IP</i>	Sociologia	Alemã
Georg Trakl	<i>SN, IS</i>	Literatura	Austriaca
Georg Wilhelm Friedrich Hegel	<i>SN, IP, RNL</i>	Filosofia	Alemã
Georges Bataille	<i>IP, RNL</i>	Filosofia, Literatura	Francesa
Georges Poulet	<i>IP</i>	Crítica literária	Belga
Gérard-Georges Lemaire	<i>IP</i>	Crítica literária, Editoração, História	Francesa
Gerd Bornheim	<i>IP</i>	Filosofia	Brasileira
Gianni Vattimo	<i>IP</i>	Filosofia	Italiana
Gilberto Safra	<i>IP, RNL</i>	Psicologia	Brasileira
Gilles Deleuze	<i>CA, IP, RNL</i>	Filosofia	Francesa
Giorgio Agamben	<i>IP</i>	Filosofia	Italiana

Gottfried Benn	<i>CA, IP, RNL</i>	Literatura	Alemã
Grace Kelly	<i>IP</i>	Cinema	Estadunidense
Graciliano Ramos	<i>IP</i>	Literatura	Brasileira
Guillaume Apollinaire	<i>IS</i>	Literatura	Francesa
Günther Anders	<i>IS, IP</i>	Filosofia	Alemã
Guy Debord	<i>CA</i>	Cinema, Filosofia	Francesa
Guy Van de Beuque	<i>IP</i>	Cinema, Matemática	Brasileira
György Lukács	<i>IP, RNL</i>	Crítica literária, Filosofia	Húngara
Hannah Arendt	<i>IP, RNL</i>	Filosofia	Alemã
Hans Jonas	<i>RNL</i>	Filosofia	Alemã
Hans Ulrich Gumbrecht	<i>RNL</i>	Crítica literária, Filosofia, História	Alemã
Hans-Georg Gadamer	<i>IP</i>	Filosofia	Alemã
Harold Searles	<i>IS, RNL</i>	Psicologia	Estadunidense
Haroldo de Campos	<i>IP</i>	Literatura	Brasileira
Harry Guntrip	<i>RNL</i>	Psicologia	Britânica
Heinrich Ott	<i>IS</i>	Física	Alemã
Heinz Kohut	<i>IS</i>	Psicologia	Austríaca
Hélio Salles Gentil	<i>IP</i>	Filosofia, Psicologia, Sociologia	Brasileira
Henri Michaux	<i>IS, CA, IP</i>	Artes plásticas, Literatura	Belga
Henry James	<i>IS</i>	Literatura	Estadunidense
Heráclito	<i>IS, CA</i>	Filosofia	Grega
Herbert Marcuse	<i>CA</i>	Filosofia, Sociologia	Alemã
Herberto Helder	<i>CA, IP, RNL</i>	Literatura	Portuguesa
Herman Melville	<i>IS</i>	Literatura	Estadunidense
Hermann Hesse	<i>IP</i>	Literatura	Alemã
Hilda Hilst	<i>IS, RNL</i>	Literatura	Brasileira
Homero	<i>IP</i>	Literatura	Grega
Immanuel Kant	<i>SN, IS, CA</i>	Filosofia	Alemã
Imre Kertész	<i>IP, TT</i>	Literatura	Húngara
Isaac Newton	<i>IS, CA</i>	Astronomia, Física, Matemática	Britânica
Italo Svevo	<i>IS</i>	Literatura	Italiana
Jacques Derrida	<i>IP, RNL</i>	Filosofia	Francesa
Jacques Lacan	<i>IS RNL</i>	Psicologia	Francesa
James Joyce	<i>IS, RNL</i>	Literatura	Irlandesa
Jânio Quadros	<i>RNL</i>	Política	Brasileira
Jean Baudrillard	<i>IS, CA, IP</i>	Filosofia	Francesa
Jean-François Lyotard	<i>SN</i>	Filosofia	Francesa
Jean-Pierre Couture	<i>RNL</i>	Ciência política	Canadense
Joanna Hodge	<i>CA</i>	Filosofia	Britânica
João Augusto MacDowell	<i>IP</i>	Filosofia	Brasileira
João Barrento	<i>IP</i>	Crítica literária	Portuguesa
João Guimarães Rosa	<i>SN</i>	Literatura	Brasileira

Joel Birman	<i>IP</i>	Psicologia	Brasileira
Johann Gottlieb Fichte	<i>IS, CA</i>	Filosofia	Alemã
Johann Wolfgang von Goethe	<i>RNL</i>	Literatura	Alemã
Jonathan Crary	<i>RNL</i>	Crítica de arte	Estadunidense
Jorge de Lima	<i>IP</i>	Literatura	Brasileira
Jorge Luis Borges	<i>SN, IS</i>	Literatura	Argentina
José Donoso	<i>IS</i>	Literatura	Chilena
José Oscar de Almeida Marques	<i>RNL</i>	Filosofia	Brasileira
Joseph Conrad	<i>IS</i>	Literatura	Britânica
Joseph Gabel	<i>IS</i>	Sociologia	Húngara
Juan Carlos Onetti	<i>IS</i>	Literatura	Uruguiaia
Júlio César	<i>RNL</i>	Política	Romana
Júlio Ribeiro	<i>IP</i>	Literatura	Brasileira
Jürgen Habermas	<i>CA, RNL</i>	Filosofia, Sociologia	Alemã
Karl Löwith	<i>IS</i>	Filosofia	Alemã
Karl Marx	<i>CA, IP, RNL</i>	Economia, Filosofia	Alemã
Karl-Otto Apel	<i>CA</i>	Filosofia	Alemã
Kasper Hauser	<i>IS, CA, IP</i>		Alemã
Kurt Gödel	<i>SN</i>	Filosofia	Austríaca
Lao-Tsé	<i>RNL</i>	Filosofia	Chinesa
Laurens ten Kate	<i>RNL</i>	Filosofia	Alemã
Léon Issakovitch Chestov	<i>IP</i>	Filosofia	Russa
Leonard Cohen	<i>RNL</i>	Música	Canadense
Leonardo da Vinci	<i>IS</i>	Artes plásticas	Italiana
Lewis Carroll	<i>IP</i>	Literatura	Britânica
Leyla Perrone-Moisés	<i>IP</i>	Crítica literária	Brasileira
Lúcia Castello Branco	<i>RNL</i>	Crítica literária, Literatura	Brasileira
Luciana Araújo Marques	<i>RNL</i>	Crítica literária, Jornalismo	Brasileira
Lucien Goldmann	<i>IS</i>	Filosofia, Sociologia	Romena
Ludwig Wittgenstein	<i>RNL</i>	Filosofia	Austríaca
Luiz Alberto Hebeche	<i>IP</i>	Filosofia	Brasileira
Luiz Felipe Pondé	<i>IP</i>	Filosofia	Brasileira
Macedonio Fernández	<i>SN, IS</i>	Literatura	Argentina
Machado de Assis	<i>IP</i>	Literatura	Brasileira
Malcolm Lowry	<i>IS</i>	Literatura	Britânica
Marcel Proust	<i>CA</i>	Literatura	Francesa
Márcia Chieppe	<i>RNL</i>	Literatura	Brasileira
Margaret Little	<i>RNL</i>	Psicologia	Britânica
Maria Cristina Franco Ferraz	<i>IS</i>	Filosofia	Brasileira
Maria Gabriela Llansol	<i>RNL</i>	Literatura	Portuguesa
Maria Lucia Homem	<i>RNL</i>	Crítica literária, Psicologia	Brasileira
Marina Ivánovna Tsvetáieva	<i>IP, RNL</i>	Literatura	Russa
Mário Peixoto	<i>IS</i>	Cinema, Literatura	Brasileira

Marthe Robert	<i>IS</i>	Crítica literária	Francesa
Martin Heidegger	<i>SN, IS, CA, IP, RNL</i>	Filosofia	Alemã
Massimo Cacciari	<i>IP</i>	Filosofia	Italiana
Masud R. Khan	<i>RNL</i>	Psicologia	Paquistanesa
Maurice Blanchot	<i>IS, CA, IP, RNL</i>	Filosofia, Literatura	Francesa
Max Brod	<i>IS, IP</i>	Literatura	Tcheca
Max Horkheimer	<i>RNL</i>	Filosofia, Sociologia	Alemã
Max Weber	<i>IS, CA, IP, RNL</i>	Sociologia	Alemã
Melanie Klein	<i>IS, RNL</i>	Psicologia	Austriaca
Michael E. Zimmerman	<i>IP</i>	Filosofia	Estadunidense
Michel Dentan	<i>IS</i>	Literatura, Editoração	Suíça
Michel Foucault	<i>SN, CA, RNL</i>	Filosofia	Francesa
Michel Haar	<i>CA, IP, RNL</i>	Filosofia	Francesa
Michel Leiris	<i>IS</i>	Crítica de arte, Literatura	Francesa
Milan Kundera	<i>IP</i>	Literatura	Tcheca
Milena Jesenská	<i>IP</i>	Jornalismo, Literatura	Tcheca
Mircea Eliade	<i>IP</i>	Espiritualidade, Filosofia	Romena
Modesto Carone	<i>IS</i>	Literatura	Brasileira
Nagarjuna	<i>IS, RNL</i>	Filosofia	Indiana
Nemesio González Caminero	<i>IS</i>	Filosofia	Espanhola
Nicolae Ceaușescu	<i>RNL</i>	Política	Romena
Nicolas Boileau	<i>SN</i>	Literatura	Francesa
Niklas Luhmann	<i>IP</i>	Sociologia	Alemã
Nikolai Berdiaev	<i>IP</i>	Filosofia, Política	Russa
Nikolai Gogol	<i>IP</i>	Literatura	Russa
Nikolai Lobachevsky	<i>RNL</i>	Matemática	Russa
Norbert Bolz	<i>RNL</i>	Filosofia	Alemã
Octavio Paz	<i>SN, IS</i>	Crítica literária, Literatura	Mexicana
Oswald Spengler	<i>RNL</i>	Filosofia, História	Alemã
Otto Pöggeler	<i>IS</i>	Filosofia	Alemã
Pablo Bagedelli	<i>RNL</i>	Filosofia	Argentina
Parmênides	<i>IS, CA</i>	Filosofia	Grega
Paul Celan	<i>SN, IS, CA</i>	Literatura	Romena
Paul Cézanne	<i>RNL</i>	Artes plásticas	Francesa
Paul N. Evdokimov	<i>RNL</i>	Espiritualidade	Russa
Paul Ricoeur	<i>RNL</i>	Filosofia	Francesa
Paulo de Tarso	<i>RNL</i>	Espiritualidade	Romana
Pedro Madrigal Devesa	<i>IP</i>	Filosofia	Espanhola
Peter Handke	<i>CA, TT</i>	Literatura	Austriaca
Peter Koslowski	<i>IS</i>	Filosofia	Alemã
Peter Pál Pelbart	<i>IS</i>	Filosofia	Húngara
Peter Sloterdijk	<i>CA, IP, RNL</i>	Filosofia	Alemã
Piero della Francesca	<i>IS</i>	Artes plásticas	Italiana

Pierre Bourdieu	<i>IS</i>	Sociologia	Francesa
Pierre Hadot	<i>RNL</i>	Filosofia, História	Francesa
Pierre Héber-Suffrin	<i>IP</i>	Filosofia	Francesa
Pietro Citati	<i>IP</i>	Crítica literária	Italiana
Platão	<i>IS, CA, RNL</i>	Filosofia	Grega
Rafael Sanzio	<i>IS</i>	Artes plásticas	Italiana
Rainer Shürmann	<i>CA</i>	Espiritualidade, Filosofia	Alemã
René Char	<i>SN, IS</i>	Literatura	Francesa
René Descartes	<i>IS, CA, RNL</i>	Filosofia, Física, Matemática	Francesa
René Schérer	<i>IP</i>	Filosofia	Francesa
Ricardo Piglia	<i>IS, IP</i>	Crítica literária, Literatura	Argentina
Richard Rorty	<i>IS, CA</i>	Filosofia	Estadunidense
Richard Wagner	<i>RNL</i>	Música	Alemã
Robert Musil	<i>SN, IS, CA, IP, RNL</i>	Literatura	Austriaca
Robert Walser	<i>TT</i>	Literatura	Suíça
Roberto Calasso	<i>IP</i>	Literatura	Italiana
Roberto Juarroz	<i>CA</i>	Literatura	Argentina
Roberto Machado	<i>IP</i>	Filosofia	Brasileira
Rudiger Safranski	<i>IS, IP</i>	Filosofia	Alemã
Samuel Beckett	<i>IS, CA</i>	Literatura	Irlandesa
Samuel Taylor Coleridge	<i>RNL</i>	Literatura	Britânica
Sándor Csoóri	<i>IS</i>	Literatura	Húngara
Sérgio Fingerhann	<i>IP</i>	Artes plásticas	Brasileira
Sigmund Freud	<i>SN, IS, CA, IP, RNL</i>	Psicologia	Austriaca
Sócrates	<i>RNL</i>	Filosofia	Grega
Sophia de Mello Breyner Andresen	<i>IP, RNL</i>	Literatura	Portuguesa
Stéphane Mallarmé	<i>CA</i>	Literatura	Francesa
Stephen Hawking	<i>CA</i>	Física	Britânica
T. S. Eliot	<i>SN, IS, RNL</i>	Literatura	Estadunidense
Takuboku Ishikawa	<i>IP</i>	Literatura	Japonesa
Theodor Adorno	<i>IS, CA, RNL</i>	Filosofia, Sociologia	Alemã
Thomas Bernhard	<i>IS, CA, IP, TT</i>	Literatura	Austriaca
Thomas J. Wilson	<i>IS</i>	Filosofia	Alemã
Thomas Kuhn	<i>CA</i>	Filosofia, Física	Estadunidense
Thomas Macho	<i>RNL</i>	Filosofia	Austriaca
Thomas Mann	<i>IP</i>	Literatura	Alemã
Vilém Flusser	<i>IP</i>	Filosofia, Jornalismo	Tcheca
Walter Benjamin	<i>IS, CA, RNL</i>	Filosofia, Sociologia	Alemã
Werner Marx	<i>IS</i>	Filosofia	Alemã
Wilfred Bion	<i>SN, IS</i>	Psicologia	Britânica
Wilhelm Dilthey	<i>IP</i>	Filosofia	Alemã
William Blake	<i>IS</i>	Literatura	Britânica
William Shakespeare	<i>SN</i>	Literatura	Britânica

Witold Gombrowicz	<i>SN, IS, CA, TT, RNL</i>	Literatura	Polonesa
Xuxa Meneghel	<i>IS</i>	TV	Brasileira
Zaratustra	<i>RNL</i>	Espiritualidade	Persa
Zeljko Loparic	<i>SN, IS, RNL</i>	Filosofia	Croata

APÊNDICE C - Obra de Juliano Garcia Pessanha e recepção

OBRA (ATÉ 2021)

1) *Livros*

- 2021 - O filósofo no porta-luvas (Todavia)
 2018 - Recusa do não-lugar (Ubu)
 - Epigramas recheados de cicuta – em coautoria com Evandro Affonso Ferreira (Sesi-SP)
 2016 - Diálogos e incorporações (La Sofia Cartonera; Malha Fina Cartonera; Mariposa Cartonera)
 2015 - Testemunho transiente (Cosac Naify; reeditado em 2018 pela Sesi-SP)
 2009 - Instabilidade perpétua (Ateliê Editorial)
 2002 - Certeza do agora (Ateliê Editorial)
 2000 - Ignorância do sempre (Ateliê Editorial)
 1999 - Sabedoria do nunca (Ateliê Editorial)
 1997 - Cadernos do exílio (Cone Sul)

2) *Participação em coletâneas*

- 2018 - V. In: PESSANHA, Juliano Garcia; MELO, Tarso de; PRATES, Lubi; CALLEGARI, Jeanne. **Quelônio Solto #4**. São Paulo: Editora Quelônio, 2018.
 - Microesferologia e ontologia da intimidade. In: RIBEIRO, Caroline Vasconcelos (org.). **Ontologia e psicanálise: diálogos possíveis**. São Paulo: DWWe, 2018, pp. 52-70.
 2016 - Declínio da arte e apresentação de figuras extremas. In: BOSCO, Francisco; SOSHA, Eduardo; AGUIAR, Joselia (orgs.). **Indisciplinables**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016, pp. 29-40.
 - Apresentação heterodoxa de um ponto cego de Heidegger visto por Sloterdijk. In: QUEVEDO, Rafael Campos; MIRANDA, Wandelson Silva de (orgs.). **Trechos de um diálogo demorado: ensaios sobre literatura e filosofia**. São Luís: EDUFMA, 2016, pp. 143-166.
 2014 - O gesto repetido em Nietzsche. In: FINGERMANN, Dominique (org.). **Os paradoxos da repetição**. São Paulo: Annablume, 2014, pp. 47-53.
 2013 - Poeta em um mundo sem poema. In: NOVAES, Thiago (org.). **Tertúlia: o autor como leitor**. São Paulo: Sesc, 2013, pp. 107-122.
 2008 - Instabilidade perpétua. In: FONSECA, Tania Mara Galli; PELBART, Peter Pál; ENGELMAN, Selda (orgs.). **A vida em cena**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008, pp. 9-12.

3) *Produção acadêmica*

- 2018 - Para humanizar Heidegger: três variações. In: **Revista Ideação**. Feira de Santana: v. 1, n. 38, p. 294-303.
 2017 - **Peter Sloterdijk: virada imunológica e analítica do lugar** (tese de doutorado).
 - Musil e Benjamin: a ética do homem sem qualidades e o empobrecimento da experiência (em coautoria com Luciana Araújo Marques). In: **Cadernos Benjaminianos**. Belo Horizonte: v. 11, pp. 2-14.

- 2014 - Ensaio de filosofia fisionômica: Nietzsche e o estranhamento do mundo. In: **Natureza Humana**. São Paulo: v. 16, pp. 141-148.
- 2009 - **Instabilidade perpétua** (dissertação de mestrado).
- 1992 - O Ponto K (Heidegger e Freud). In: **Ide**. São Paulo, v. 22, pp. 80-89.

4) *Textos publicados em jornais e revistas*

- 2019 - Contos. In: **A céu aberto**, n. 3. São Paulo: n-1 edições, abr. 2019. Disponível em: <<https://n-1edicoes.org/a-ceu-aberto-3>>. Acesso em: 22 jun. 2020.
- Sobre peso e leveza. In: **Artur Lescher: suspensão**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019, pp. 103-113.
- 2015 - Aforismos. In: **Rapsódia**: almanaque de filosofia e arte. São Paulo: 01 mai. 2015, pp. 107-108.
- 2014 - Fulguração da palavra. In: **Revista E**. São Paulo: 03 fev. 2014, pp. 48-49.
- 2013 - Como fracassar em literatura? In: **Pausa**. Belo Horizonte: 01 jun. 2013, pp. 16-20.
- 2010 - Juliano Garcia Pessanha (entrevista). In: **Teresa**, n. 10-11, p. 8. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116826>>. Acesso em: 22 jun. 2020.
- 2009 - Aforismos. In: **Polichinello**. Belém: 30 abr. 2009.
- Na companhia de Kafka: a exclusão transfigurada. In: **Calibán**: uma revista de cultura. Rio de Janeiro, n. 12, pp. 89-99.
- 2006 - Equação natal: presença roubada. In: **Trópico**. 31 mar. 2006.
- 2005 - O trem, o entre e o Paraíso terrestre. In: **Literatura e Sociedade**. São Paulo, 01 mai. 2005, pp. 214-216.
- 2003 - Trecho de heterotanatografia. In: **Ciência & Cultura**. São Paulo: 06 jan. 2003, pp. 64.
- 2002 - Heterotanatografia. In: **Rapsódia**: almanaque de filosofia e arte. São Paulo: 01 mai. 2002, pp. 87-105.
- Existência e medicalização. In: **Insight**: psicoterapia e psicanálise. São Paulo: 04 fev. 2002, pp. 19-24.
- Natalidade e crise do tempo antropológico. In: **Insight**: psicoterapia e psicanálise. São Paulo: 01 fev. 2002, pp. 19-24.
- 2001 - Província da escritura. In: **Cult**. São Paulo: 01 jul. 2001, pp. 25-31.
- Ser e Tempo: uma pedagogia da "perfuração". In: **Cult**. São Paulo: 01 mar. 2001, pp. 55 - 57.
- 2000 - O enigma da finitude (em coautoria com P. Schiller). In: **Insight**: psicoterapia e psicanálise. São Paulo, 03 jul. 2000, pp. 17 - 24.

5) *Palestras, performances, aulas e entrevistas (vídeos)*

- 2021 - **MESA REDONDA: Juliano Pessanha e Carola Saavedra - Horizontes psicanalíticos da escritura**. Disponível em: <<https://youtu.be/1BzJiduKnFQ>>. Acesso em: 24 abr. 2022.
- **Todavia ao vivo — Lançamento de O FILÓSOFO NO PORTA-LUVAS**. Disponível em: <<https://youtu.be/tgtrOF3CpM>>. Acesso em: 24 abr. 2022.
- **CONFRARIA DA PALAVRA - Edson Cruz recebe Juliano Garcia Pessanha**. Disponível em: <<https://youtu.be/wW1yOzDqKbA>>. Acesso em: 24 abr. 2022.

- **Um exercício para a escrita: conversa com Juliano Garcia Pessanha.** Disponível em: <<https://youtu.be/5K3KfD9XAAE>>. Acesso em: 24 abr. 2022.
 - **Juliano Garcia Pessanha - Esferas I: Bolhas (Sloterdijk) - Especialização do Instituto Dasein [Aula].** Disponível em: <<https://youtu.be/5gsYvtqsrKs>>. Acesso em: 24 abr. 2022.
 - **Recusa do não-lugar: uma conversa com Juliano Pessanha [Prelo #27].** Disponível em: <<https://youtu.be/MiNOIoAXjGo>>. Acesso em: 24 abr. 2022.
 - **Literatura e Filosofia na Busca pelo Dizer - com Arturo Gamero e Juliano Garcia Pessanha.** Disponível em: <<https://youtu.be/oVKdw2wE3ag>>. Acesso em: 24 abr. 2022.
 - **XI Colóquio Terapêutico: Sloterdijk e a Psicologia, com Juliano Garcia Pessanha.** Disponível em: <<https://youtu.be/JVOeaZYUmrI>>. Acesso em: 24 abr. 2022.
- 2020 - **Juliano Garcia Pessanha no HH Filosófico do Costa Mattos.** Disponível em: <<https://youtu.be/2ByzbU13j80>>. Acesso em: 24 abr. 2022.
- **Claudicações: conversas sobre saúde mental - Com Juliano Pessanha.** Disponível em: <<https://youtu.be/NQkejetfzZc>>. Acesso em: 24 abr. 2022.
 - **Conversa com Juliano Garcia Pessanha.** Disponível em: <https://youtu.be/vZRY9G_lfME>. Acesso em: 24 abr. 2022.
 - **JULIANO GARCIA PESSANHA E MARTIM VASQUES DA CUNHA | Diálogos Necessários.** Disponível em: <<https://culturaemcasa.com.br/video/juliano-garcia-pessanha-e-martim-vasques-da-cunha-dialogos-necessarios/>>. Acesso em: 24 abr. 2022.
 - **Ler, pensar, escrever | Live com Juliano Garcia Pessanha.** Disponível em: <<https://youtu.be/QaHKBAzAlig>>. Acesso em: 24 abr. 2022.
 - **7º encontro do projeto Reflexões Filosóficas.** Disponível em: <<https://youtu.be/f4puQSSRhZw>>. Acesso em: 11 ago. 2020.
 - **Você precisa mudar a sua vida - encontro do Atelier Paulista.** Disponível em: <<https://youtu.be/Tgj7Z7uPTpM>>. Acesso em: 01 jul. 2020.
 - **Sobre Peter Sloterdijk Parte 1 | Aula com Juliano Pessanha.** Disponível em: <<https://youtu.be/9HNjrlk8SK0>>. Acesso em: 01 jul. 2020.
 - **Recusa do não-lugar – Uma conversa com Juliano Garcia Pessanha.** Disponível em: <<https://youtu.be/FSS4iybIqcM>>. Acesso em: 04 mai. 2020.
 - **Debate: ano passado eu morri, esse ano eu não morro - 06.02.2020.** Disponível em: <<https://youtu.be/NXkdCA6iPHo>>. Acesso em: 04 mai. 2020.
- 2019 - **Juliano Garcia Pessanha | #Arte1Contexto Encontros Literários.** Disponível em: <<https://youtu.be/9Ne8WZ8Nxvk>>. Acesso em: 04 mai. 2020.
- **Segundas Intenções com Juliano Garcia Pessanha.** Disponível em: <<https://youtu.be/M50RVPVbbec>>. Acesso em: 04 mai. 2020.
 - **O dois como condição de formação do hum | Ser-No-Mundo-Junto-Aos-Outros.** Disponível em: <<https://youtu.be/Xs1tZJoXSiQ>>. Acesso em: 04 mai. 2020.
- 2018 - **Flip 2018 - "Obscena, de tão lúcida".** Disponível em: <<https://youtu.be/YbMi3MAoq8Y>>. Acesso em: 04 mai. 2020.
- **Sumo T1 E2.** Disponível em: <<https://youtu.be/2A5-8kfQ8RI>>. Acesso em: 04 mai. 2020.
 - **DIÁLOGOS: A Reinvenção da Intimidade e Recusa do Não Lugar.** Disponível em: <<https://youtu.be/WekDSX0iKnY>>. Acesso em: 04 mai. 2020.

- **Quintal Amendola - Lançamento do livro Recusa do Não Lugar com Juliano Pessanha.** Disponível em: <<https://youtu.be/HDZ8WPj7d-w>>. Acesso em: 04 mai. 2020.
- **Documentário “Vazio: Oficina de Tudo”.** Disponível em: <<https://youtu.be/CZvgCw4SvP4>>. Acesso em: 04 mai. 2020.
- 2017 - **Segundas Intenções - Juliano Garcia Pessanha.** Disponível em: <<https://youtu.be/ahesR8NNRLk>>. Acesso em: 04 mai. 2020.
- **Filosofia Pop: Adolescência.** Disponível em: <<https://youtu.be/c8GKiSxIRcw>>. Acesso em: 04 mai. 2020.
- **Juliano Pessanha, no I Seminário Online de Escrita Criativa.** Disponível em: <<https://youtu.be/Y6bSsT8FQHw>>. Acesso em: 04 mai. 2020.
- 2016 - **DCzz 2016 - Conversas Transversais_ Juliano Pessanha.** Disponível em: <<https://youtu.be/E5hG8Q8CyB4>>. Acesso em: 04 mai. 2020.
- **Juliano Pessanha - Performance Invisível, Pensar a literatura incomparável.** Disponível em: <<https://youtu.be/hCC0ob7BRrI>>. Acesso em: 04 mai. 2020.
- 2015 - **Sobre "Testemunho transiente", de Juliano Garcia Pessanha.** Disponível em: <<https://youtu.be/smvSBzwUQwk>>. Acesso em: 04 mai. 2020.
- **Pauliceia literária: Mesa 10 - Hóspedes do Estranho.** Disponível em: <<https://youtu.be/rupeTLHpfZg>>. Acesso em: 04 mai. 2020.
- **Juliano Garcia Pessanha: Mergulhar no mundo ou recuar do mundo?** Disponível em: <https://youtu.be/e8_M-KXWxdw>. Acesso em: 04 mai. 2020.
- **O estranho e o íntimo.** Disponível em: <<https://youtu.be/PHAE6gbj8gE>>. Acesso em: 04 mai. 2020.
- **Palestra Metamorfose em Kafka.** Disponível em: <<https://youtu.be/h7iRdh4ZiRc>>. Acesso em: 04 mai. 2020.
- 2014 - **Conversações - “A noção do fracasso”, por Juliano Garcia Pessanha.** Disponível em: <<https://vimeo.com/94743728>>. Acesso em: 04 mai. 2020.
- 2013 - **Sloterdijk - Hora da Coruja - JustTV - 02/10/13.** Disponível em: <https://youtu.be/hg0YE_nVn2c>. Acesso em: 04 mai. 2020.
- **Puzzle: "A palavra como poética de voo".** Disponível em: <<https://youtu.be/EgSolaYjF9s>>. Acesso em: 04 mai. 2020.
- **O Gesto repetido de Nietzsche e o tema da repetição na sua obra - Juliano Pessanha.** Disponível em: <https://youtu.be/eiTI6oe_6AY>. Acesso em: 04 mai. 2020.
- 2012 - **Como Fracassar em Literatura? - Encontros de Interrogação (2012).** Disponível em: <<https://youtu.be/FjNvFd12mZY>>. Acesso em: 04 mai. 2020.
- **O Trem, o Entre e o Paradiso Terrestre - Juliano Pessanha.** Disponível em: <<https://youtu.be/KPrSIecTMmo>>. Acesso em: 04 mai. 2020.
- 2011 - **Juliano Garcia Pessanha - Entrelinhas 15/05/2011.** Disponível em: <<https://youtu.be/cqyis5NmGR4>>. Acesso em: 04 mai. 2020.
- 2009 - **Corposcidades.** Disponível em: <<https://youtu.be/WCeRQ3dkKH8>>. Acesso em: 04 mai. 2020.
- 2008 - **A Exclusão Transfigurada - Juliano Pessanha.** Disponível em: <https://youtu.be/J6YN03_GHCc>. Acesso em: 04 mai. 2020.

RECEPÇÃO

1) Recepção e releituras da obra de JGP em vídeo

- 2021 - **S05E75: O Tango de Satã: O filósofo no porta-luvas, de Juliano Garcia Pessanha**. Disponível em: <<https://youtu.be/wRH7IMvygpo>>. Acesso em: 24 abr. 2022.
- 2020 - **Soraya Ravenle em “Instabilidade Perpétua” no Teatro #EmCasaComSesc**. Disponível em: <<https://youtu.be/SQcyOmj0J4c>>. Acesso em: 11 ago. 2020.
- 2019 - **Soraya Ravenle | A Instabilidade Perpétua | Juliano Garcia Pessanha**. Disponível em: <<https://youtu.be/UGSAO2h2zgc>>. Acesso em: 04 mai. 2020.
- 2018 - **Recusa do não-lugar | Christian Dunker | Falando daquilo 36**. Disponível em: <<https://youtu.be/eCUv6lu8TKg>>. Acesso em: 04 mai. 2020.
- 2016 - **Pílulas contemporâneas XV apresenta Juliano Garcia Pessanha**. Disponível em: <<https://youtu.be/oa-LnF7F4W0>>. Acesso em: 04 mai. 2020.
- 2015 - **[Poema] Ápice - Juliano Pessanha**. Disponível em: <<https://youtu.be/-l4GPuLTj1I>>. Acesso em: 04 mai. 2020.

2) *Recepção acadêmica*

- 2020 - TREVIZAN, Suelen A. C. Juliano Garcia Pessanha, o motorista do acostamento. In: **Scripta**. Trevizan, S. A. C. (2020). Juliano Garcia Pessanha, o motorista do acostamento. *Scripta*, v. 24, n. 52, pp. 534-542.
- FERNANDES, Thiago H. Persistência do não lugar literário: algumas questões com Juliano Garcia Pessanha. In: **Opiniões: revista dos alunos de literatura brasileira**, n. 16, jul. 2020, pp. 501-511.
- 2019 - TREVIZAN, Suelen A. C. Da literatura: ensaio, performance e fracasso. In: **Scripta**. v. 23, pp. 115-126, 2019.
- TREVIZAN, Suelen A. C. Juliano Garcia Pessanha em suas obras. In: **Caderno de Letras**, v. 1, pp. 149-169, 2019.
- 2018 - FERNANDES, Thiago H. Uma casa perto da casa dos homens para JP. In: **Em tese**. Belo Horizonte, v. 24, n. 2, mai./ago. 2018.
- 2017 - MAGALHÃES, Yasmin Franca Merelim. **O corpo comunal de Juliano Pessanha: espectros de uma instabilidade perpétua**. Orientadora: Silvana Maria Pessoa de Oliveira. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2017.
- SANTOS, Débora Duarte dos. 'Do 'cisne errante dos sangrentos rastros' ao desalojamento como identidade: uma leitura de Testemunho Transiente (2015), de Juliano Garcia Pessanha'. In: **Falas breves**, v. 4, pp. 33-44.
- SILVA, Francine Sanchez da. **Ritmo e sensação: uma leitura de Heterotanatografia, de Juliano Pessanha**. Orientadora: Annita Costa Malufe. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2017.
- 2016 - SOEIRO, Ricardo Gil. Do exílio à espera: o espanto na escrita de Juliano Garcia Pessanha. In: **Convergência Lusíada**, n. 35, jan./jun. 2016.
- 2014 - TARRICONE, Jucimara. **Uma breve introdução à poética de Juliano Garcia Pessanha**. Cadernos de Subjetividade (PUCSP), v. 1, pp. 199-210.
- TEIXEIRA, Ângela Castello Branco. **A experiência de ler Juliano Garcia Pessanha: a heterotanatografia e a escrita topográfica**. In: *Revista Croma*, v. 2, pp. 200-204.
- 2013 - CABRAL, Cleber A.; FARIA, M. F. Conversa aos quatro ventos: entrevistas com Juliano Garcia Pessanha, Antonio Carlos Secchin e Maria Valéria Rezende. In: **Em Tese**. Belo Horizonte, v. 19, pp. 321-327.

- LABANCA, Maraíza. Pela 'rugosidade da vida': a solidão e a escrita como rotas de fuga em Juliano Pessanha. In: **Em tese**. Belo Horizonte, v. 19, pp. 76-84.
- 2012 – OLIVEIRA, Luis Henrique B. de. **Juliano Pessanha e a chegada em tempos de indigência**. Orientador: João Pedro Benzaquen Perosa. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2012.
- 2008 - MALUFE, Annita Costa. A identidade vazia ou o si-mesmo como nada (Z, personagem de um conto de J. Pessanha). In: **Uniletras**, v. 30, p. 08.
- 2002 - LEOPOLDO E SILVA, Franklin. Sabedoria do nunca (resenha). In: **Natureza humana**. São Paulo, v. 4, n.1, jun. 2002.

3) *Recepção em jornais, revistas e blogs*

- 2022 - PETRÔNIO, Rodrigo. **'Um Filósofo no Porta-Luvas' trafega entre o romance e a filosofia**. Disponível em: <<https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,um-filosofo-no-porta-luvas-trafega-entre-o-romance-e-a-filosofia,70003974286>>. Acesso em: 24 abr. 2022.
- 2021 - PEREIRA, Gilberto G. **A escrita do abismo e a solidão extraordinária**. Disponível em: <<http://ermiracultura.com.br/2021/11/13/a-escrita-do-abismo-e-a-solidao-extraordinaria/>>. Acesso em: 24 abr. 2022.
- NUNES, Isis Carina. **Lacan Litoral entrevista Juliano Garcia Pessanha**. Disponível em: <<https://www.lacanalitoral.com/entrevista-com-juliano-pessanha>>. Acesso em: 24 abr. 2022.
- NIGRI, Yasmin. **'O filósofo no porta-luvas': livro de Juliano Garcia Pessanha explora discurso vazio**. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/o-filosofo-no-porta-luvas-livro-de-juliano-garcia-pessanha-explora-discurso-vazio-25314866>>. Acesso em: 24 abr. 2022.
- 2020 - FERREIRA, Evandro Affonso. **Hoje, entrevista com Juliano Garcia Pessanha**. Disponível em: <<https://terceiramargem.org/2020/11/08/hoje-entrevista-com-juliano-garcia-pessanha/>>. Acesso em: 24 abr. 2022.
- 2018 - FERRO, Thiago. **A vergonha de Juliano Garcia Pessanha**. Disponível em: <<https://www.peixe-eletrico.com/single-post/2018/05/06/A-vergonha-de-Juliano-Garcia-Pessanha>>. Acesso em: 19 jun. 2018.
- LEAL, Odorico. **Etnologia do exílio**. Disponível em: <<https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/l/etnologia-do-exilio>>. Acesso em: 22 jun. 2020.
- MACIEL, Maria Esther. **Juliano Garcia Pessanha extrai de suas calamidades escrita que busca renovar literatura**. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/07/juliano-garcia-pessanha-extrai-de-suas-calamidades-escrita-que-busca-renovar-literatura.shtml>>. Acesso em: 22 jun. 2020.
- OVIEDO, André. **O quanto leva para chegar até aqui**. Disponível em: <<https://medium.com/a-constru%C3%A7%C3%A3o/o-quanto-leva-para-chegar-at%C3%A9-aqui-2f2e9c5371e9>>. Acesso em: 22 jun. 2020.
- PEREIRA, Gilberto. **A estética da demolição de Juliano Pessanha**. Disponível em: <<https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/a-estetica-da-demolicao-de-juliano-pessanha-121764/>>. Acesso em: 19 jun. 2018.
- PINTO, Manuel da Costa. Escrita da reconciliação. In: **Quatro cinco um: a revista dos livros**. São Paulo: ano 2, n. 10, abr. 2018, p. 35.

- TREVIZAN, Suelen. O olhar do limiar: entrevista com Juliano Garcia Pessanha. In: **Revista Pessoa**. São Paulo, 13 jul. 2018. Disponível em: <<https://www.revistapessoa.com/artigo/2612/o-olhar-do-limiar>>. Acesso em: 28 mar. 2019.
- 2017 - FERREIRA, G. B.; DIONIZIO, M. J. Escrita de Exílio: sobre a obra de Juliano Garcia Pessanha. In: **Jornal Folha de Londrina**. Londrina, 11 maio 2017.
- 2016 - BARBALHO, Thiago. Ler Juliano é urgente. Disponível em: <<https://medium.com/ornitorrinco-site/ler-juliano-%C3%A9-urgente-8aa6a96c3e62>>. Acesso em: 24 abr. 2022.
- MARQUES, Luciana Araújo. Testemunho de Testemunho transiente ou Carta a J.P. In: **Revista Pessoa**. Disponível em: <<https://www.revistapessoa.com/artigo/2090/testemunho-de-testemunho-transiente-ou-carta-a-j.p.>>. Acesso em: 07 jun. 2020.
- SANTOS, Débora Duarte dos. **Garcia Pessanha**: uma conversa do Fora para o Dentro. Disponível em: <<https://malhafinacartonera.wordpress.com/2016/03/23/garcia-pessanha-uma-conversa-do-fora-para-o-dentro/>>. Acesso em: 07 jun. 2020.
- 2012 - PECORA, Alcir. Singular filosofia. In: **Cult**. São Paulo: 01 nov. 2012.
- 2009 - ARIEL, Marcelo. **Sobre "Instabilidade perpétua", de Juliano Garcia Pessanha**. Disponível em: <<http://teatrofantasma.blogspot.com/2009/11/sobre-instabilidade-perpetua-de-juliano.html>>. Acesso em: 22 jun. 2020.