

ELIZA PRATAVIEIRA

RÚTILO NADA DE HILDA HILST:
DA ESCRITA PERFORMÁTICA À PERFORMATIVIDADE DA CENA

CURITIBA
2017

ELIZA PRATAVIEIRA

RÚTILO NADA DE HILDA HILST:
DA ESCRITA PERFORMÁTICA À PERFORMATIVIDADE DA CENA

Dissertação apresentada como requisito parcial para o título de Mestre em Teoria Literária no Centro Universitário Campos Andrade.
Linha de Pesquisa: Literatura e Intermidialidade

Orientadora: Prof.^a. Dr.^a Anna Stegh Camati

CURITIBA
2017

TERMO DE APROVAÇÃO

ELIZA PRATAVIEIRA

**RÚTILO NADA DE HILDA HILST: DA ESCRITA PERFORMÁTICA À
PERFORMATIVIDADE DA CENA**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:



Profa. Dra. Anna Stegh Camati (Orientadora – UNIANDRADE)



Profa. Dra. Célia Arns de Miranda (UTFPR)



Prof. Dra. Isadora Dutra (UNIANDRADE)

Curitiba, 24 de fevereiro de 2017.

O esqueleto aquecido. Vem vindo o sol. Atraco-me comigo, disparo uma luta. Eu e meus alguéns, esses dos quais dizem que nada têm a ver com a realidade. E é somente isso que tenho: eu e mais eu. Entendo nada. Meus nadas, meus vômitos existir e nada compreender. Ter existido e ter suspeitado de uma iridescência, um sol além de todos os eus. Além de todos os tu. (HILST, 2006, p. 48)

AGRADECIMENTOS

Sou grata a todas as energias que contribuíram para o desenvolvimento deste exercício de pesquisa.

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	vi
RESUMO.....	vii
ABSTRACT.....	vii
INTRODUÇÃO.....	1
1 HILDA HILST E O SISTEMA CULTURAL.....	6
1.1 PROCESSOS DE LEGITIMAÇÃO.....	7
1.2 A FICÇÃO COMO PROJETO.....	25
2 PERSPECTIVAS TEÓRICAS.....	38
2.1 DA ESCRITA AO CORPO.....	43
2.2 A PERSPECTIVA INTERMÍDIA.....	66
3 <i>RÚTILO NADA</i> , 1993.....	72
3.1 REESCRITURA.....	79
3.2 RECICLAGEM CULTURAL.....	85
3.3 PROCESSO.....	88
4 <i>RÚTILO NADA</i> , 2010.....	93
4.1 SINTAXE CÊNICA.....	98
4.2 PROCESSOS INTERMIDIÁTICOS.....	106
4.3 <i>WORK IN PROGRESS</i>	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
REFERÊNCIAS.....	128
ANEXO I : LEITURA ESQUEMÁTICA DE <i>RÚTILO NADA</i>	135
ANEXO II: QUADRO COMPARATIVO “LUCAS, NAIM” E <i>RÚTILO NADA</i>	136
ANEXO III: FICHA TÉCNICA DE <i>RÚTILO NADA</i>	137

'LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>Rútilo nada</i> , por Keiny Andrade.....	96
Figura 2 – Performance de Wellington Duarte em <i>Rútilo nada</i> , por Daniel Fagundes.....	99
Figura 3 – <i>Rútilo nada</i> , por Keiny Andrade.....	101
Figura 4 – Diálogos entre <i>Discóbolo</i> de Mirón e a movimentação de Donizete Mazonas em <i>Rútilo nada</i>	108
Figura 5 – Diálogos entre o <i>Escravo agonizante</i> e o padrão de movimentação de Wellington Duarte em <i>Rútilo nada</i>	111
Figura 6 – Citação da <i>Pietà</i> na encenação de <i>Rútilo nada</i>	112
Figura 7 – Experimentos pictóricos de Francis Bacon em diálogo com a movimentação dos corpos em luta em <i>Rútilo nada</i>	114
Figura 8 – Fotogramas da série <i>Two men in pelvis clothes boxing</i> de Eadweard Muybridge	117

RESUMO

Na primeira década do século XXI, a literatura de Hilda Hilst passa por um processo de canonização por meio de instâncias como a crítica, a academia, e o mercado editorial, e neste movimento as adaptações para a cena tem um papel importante. O fenômeno das encenações criadas a partir das literaturas são uma forma de ressignificar a função da palavra na cena e contribuem para o processo de circulação da obra literária. Esta tendência se intensifica na virada do século e cria espaços para vozes descentradas tanto no campo da literatura como das artes cênicas. Durante o século XX, os preceitos modernos são questionados e isso amplia os pontos de emissão, os modos de composição e as formas de recepção da produção simbólica, recuperando procedimentos pré-modernos e intensificando modos de dizer que causam interferências concretas no contexto. Este processo modifica o estatuto da literatura e da cena, levantando questões sobre jogo, presença, autoria, originalidade e arquivo. *Rútilo nada*, uma ficção homoerótica, publicada em 1993, e a sua encenação, um espetáculo de dança produzido em 2010 pelo Núcleo EntreTanto constituem o *corpus* para o desenvolvimento desta pesquisa interessada nos procedimentos de composição, nas relações entre arte e contexto e nos possíveis diálogos entre escrita e corpo. O texto escrito e a encenação do mesmo passam por processos de adaptação, usam a tradição como fonte compositiva e são produzidos a partir de uma poética de processo. A partir das ideias de reescritura (Blanchot, Barthes e Compagnon); intermedialidade (Hutcheon e Rajewsky); e performance (Cohen, Pavis e Lehmann) proponho uma leitura possível dos modos de pensar a escrita ficcional de Hilda Hilst e a sua presença na cena.

Palavras chave: Textualidades híbridas. Escrita. Adaptação. Performance. Encenação. Dança.

ABSTRACT

During the first decade of the 21st century, the literature of Hilda Hilst undergoes a process of canonization in terms of criticism, academic prestige, and editorial market and, in this course of action, stage adaptations become important. Performances involving literatures constitute a means to resignify the word on the stage and contribute to enhance the mobility of the literary work. This tendency intensifies at the turn of the century and creates space for decentralized voices in the fields of literature and the performing arts. During the 20th century, the principles of modernism are questioned and this enlarges the possibilities of conception, composition and reception of symbolic production, recovering pre-modern procedures and intensifying modes of articulation, which bring about concrete contextual interferences. This process modifies the status of literature and of the theatre, raising questions about play, presence, authorship, originality and archive. *Rútilo nada*, a homoerotic fictional creation, published in 1992, and the respective performance, a dance spectacle produced in 2010 by the Núcleo EntreTanto, constitute the *corpus* for the development of my research concerned with procedures of composition, the relations between art and context, and the dialogical possibilities of writing and body-language. The written text and its stage performance make use of adaptation, explore tradition and bear the mark of a poetics of process. Starting from the notions of rewriting (Blanchot, Barthes and Compagnon); intermediality (Hutcheon and Rajewsky); and performance (Cohen, Pavis and Lehmann), I propose a reading of the modes of composition of Hilda Hilst's fictional writing and its presence in the theatre.

Keyword: Hybrid Textualities. Writing. Adaptation. Performance. Staging. Dance.

INTRODUÇÃO

O projeto “*Rútilo nada* de Hilda Hilst: da escrita performativa à performatividade da cena” é o terceiro registro de um processo que tem início em 2008, envolvendo a escrita ficcional da autora e alguns de seus desdobramentos. Esta pesquisa estabelece diálogos com as reflexões desenvolvidas durante o trabalho de conclusão do Bacharelado em Letras, onde proponho a leitura de aspectos da figura do narrador hilstiano a partir de *Estar sendo. Ter sido*, texto que encerra o projeto ficcional da autora, e o trabalho de conclusão da Especialização em Literatura Brasileira, onde desenvolvo a leitura de *Fluxo-floema*¹, a estreia na ficção.

Durante o período de pesquisa que corresponde ao Mestrado em Teoria Literária, proponho uma leitura sobre os trânsitos entre a escrita ficcional de Hilda Hilst e as suas adaptações cênicas com o objetivo de produzir uma leitura dos pontos de contato entre a composição hilstiana e as manifestações derivadas de sua escrita ficcional. Desenvolvo a pesquisa a partir de *Rútilo nada*, texto publicado em 1993, e da adaptação cênica homônima produzida em 2010 pelo Núcleo EntreTanto de São Paulo (vide quadro VI em anexo).

Observo a presença de questões que se colocam através das escolhas poéticas e dos materiais utilizados no processo de composição tanto da escrita ficcional quanto da encenação. Nesse sentido, proponho uma leitura sobre *Rútilo nada*, uma escrita híbrida, polimórfica, performativa e uma de suas adaptações numa outra interface, que assim como o texto fonte, é igualmente híbrida, polimórfica e performativa. A escolha por uma adaptação cênica não é aleatória. Embora o trabalho literário de Hilda Hilst ganhe espaço na música, artes visuais e cinema, a literatura da autora encontra especialmente nas encenações, um território fértil para a recepção, que com frequência é adaptada, discutida, corporificada e levada ao público a partir de outras materialidades.

Num primeiro momento apresento a posição que Hilda Hilst vem ocupando no sistema cultural brasileiro. Nesta leitura procuro observar as circunstâncias que envolvem o processo de legitimação da obra e os modos como essas mesmas circunstâncias se tornam material de

¹ O trabalho é desenvolvido a partir do que chamo de **narrativa-caleidoscópica**, ou um modo de composição que se afasta das características formais cultivadas pelos seus pares no contexto brasileiro, valorizando a sobreposição de gêneros, a subversão da sintaxe e a incomunicabilidade das vozes narrativas, num processo de dissolução da forma romanesca;

composição da literatura. Apresento um levantamento dos modos como sua escrita tem sido recebida pela crítica, mercado editorial, academia e espaço cultural e por fim apresento a ficção como projeto. A produção ficcional pode ser lida como um projeto artístico articulado que se desenvolve a partir de períodos, marcados pelo amadurecimento das experiências compositivas que a autora desenvolve durante o processo de criação das doze publicações em prosa que compõe seu projeto ficcional.

A ficção de Hilst tem influências de sua experiência no campo da dramaturgia, que acontece no fim dos anos sessenta. A pesquisa da escrita teatral de Hilda Hilst tem sido material para o desenvolvimento de alguns trabalhos sobre as relações entre literatura e cena, como a de Éder Rodrigues (2010) interessado no conceito de performance na escrita de Hilda Hilst, tomando a dramaturgia como ponto central, de Julia Fernanda Lacerda (2013) dedicada aos aspectos formais, estruturais e temáticos de peças autora e de Francisco Alves Gomes (2013) que procura sistematizar na dramaturgia da autora a partir das ideias de poder, opressão e liberdade utilizando as teorias de Foucault. O projeto dramático de Hilda Hilst tem um papel importante no processo de composição da ficção e marca uma transformação importante na poética da autora. Se num primeiro momento Hilda foi poeta, a partir da dramaturgia descobre outras matérias de experimentação. Se a criação de escritas específicas para o teatro é interrompida no fim dos anos sessenta, é para abrir espaço a uma experiência ainda mais complexa que não se restringe apenas a um, ou a outro gênero discursivo. A escrita teatral está presente na ficção de Hilst assim como a poesia também está. Não me parece acaso a forte presença da ficção de Hilda Hilst em manifestações cênicas. As experiências ficcionais da autora ocupam este espaço desde os anos noventa, e a cena, pode ser considerada, no contexto de produção da ficção de Hilda Hilst, uma alternativa a circulação restrita no mercado editorial. Assim, defendo que o projeto ficcional de Hilst se coloca não apenas como um fenômeno literário, mas como um fenômeno literário, performativo e cênico – sendo essas circunstâncias fundamentais para o processo de legitimação da obra.

Especificamente sobre a presença de elementos da cena na ficção de Hilda Hilst, temos as pesquisas de Camila Alexandrini (2014) que desenvolve uma leitura sobre a teatralidade das narrativas a partir dos conceitos de dispersão em Blanchot e escritura e fragmento de Barthes e o trabalho de Sonia da Silva Purceno de Andrade (2013) interessada no potencial dramático de *Fluxo-floema*, com ênfase na narrativa “Fluxo”, propondo uma adaptação teatral

da ficção organizadas em trinta e cinco cenas evidenciando, a partir de uma reordenação estrutural, a presença do teatro na ficção de Hilda Hilst.

No trabalho ficcional da autora temos algumas questões que marcam o processo de passagem da modernidade à pós-modernidade na literatura brasileira e essa transição será estudada a partir de questões que envolvem a relação entre escrita, corpo, intermedialidade e performance. As transformações nos campos da escrita e cena que se intensificam durante o século XX, criando rupturas. Esse processo será observado a partir das teorias de Maurice Blanchot, Roland Barthes, Antoine Compagnon, Linda Hutcheon, Hans-Thies Lehmann e Patrice Pavis. As mudanças deste período de transição, buscam superar o esgotamento de modelos compositivos automatizados e acontece de diversas formas, desde a presença da estrutura fragmentária até a presença do absurdo. As manifestações modernas da literatura buscam apontar a insuficiência das formas estabelecidas por uma, ou por diversas escolas, ou ainda a impossibilidade de expressão daquilo que se percebe a partir de um modelo expressivo específico. A modernidade transforma a literatura numa espécie de laboratório, onde as matérias se combinam, se influenciam e se transformam na busca pela ampliação da potência expressiva e esse processo se intensifica no mundo pós-moderno.

Assim como na literatura, o século XX é um período de grandes transformações no campo das artes cênicas. Um dos sintomas da instituição da modernidade na cena, está ligada à busca da autonomia da linguagem. As diversas experiências nos modos de fazer e pensar a cena, modificam seu estatuto. Se o teatro burguês, forma que seguiu vigente no mundo ocidental até o fim do século XIX, foi marcado pela experiência do dramaturgo e pela subordinação da cena ao texto, na segunda metade do século XX, as manifestações cênicas se afastam da literatura e buscam uma afirmação de autonomia. Independentemente da experiência da escrita, figuras como o encenador e o ator têm o seu papel de mediação renovado. Passam a ser, mais do que sempre, pontes entre um conjunto de textos, discursos, ideias e o público, são leitores criadores de sentido, tradutores. Liberta da necessidade de reafirmar as fontes literárias, a experiência cênica se constitui como um território de multiplicação de sentidos. Assim, o encenador e o ator são coautores de um texto ou de uma seleção de textos. Neste contexto, surgem diversas experiências de entre escrita e cena em relações de troca, reformulação, embate, convivência. Para investigar os processos de trânsito entre as linguagens me apoio nos estudos de intermedialidade de Irina Rajewsky e nos estudos da

adaptação de Linda Hutcheon.

No campo da performance utilizo as teorias de Paul Zumthor e Renato Cohen. Observo a ideia de performance como um campo teórico e poético que abarca uma série de manifestações polimórficas, intermediáticas, intertextuais, ligadas a um desejo de desestabilização do *status quo*, a partir da reinvenção dos corpos e dos modos de ser e estar no mundo, inscritas num amplo leque de possibilidades formais. A noção ganha força primeiramente no campo teórico a partir dos anos cinquenta e se irradia para diversos campos de criação, principalmente a partir da década de sessenta. Procuro, por meio da performance, dar conta de manifestações que se constituem em uma linguagem de soma, irrestritas a uma única disciplina, que resistem as formas representacionais, que são abertas a multiplicidade de leituras e possuem potência de alteração de percepções automáticas sobre o mundo, o corpo e a vida. Nas artes cênicas, a performance é colocada como um campo que fomenta parte da produção contemporânea, tendo como características: a corporeidade, a polimorfia, o desejo de superação da representação e ilusão, e o transbordamento das interfaces. Um modo que busca uma aproximação entre arte e vida. Essas ideias influenciam tanto a produção da escrita como nas possibilidades de encenação, e seus ecos podem ser percebidos com intensidade em grande parte das manifestações do nosso tempo. Os trabalhos que se colocam a partir das transformações do século XX, passam a ser fragmentários e constituídos por uma multiplicidade de elementos: a palavra, o corpo, o espaço, a ação, o gesto, a relação, o som e a imagem, num processo de radicalização da linguagem.

Essas questões serão abordadas na análise de *Rútilo nada* nos campos da composição, relação com a tradição, interação entre corpo e escrita, e por fim de seus traços performativos. *Rútilo nada* se coloca como um texto importante no projeto ficcional de Hilda Hilst. Publicado em 1993, está situado entre dois momentos que optei por denominar **desbunde pornográfico** e **encerramento**. *Rútilo nada* é, portanto, um texto de transição, escrito numa fase madura, que abre os caminhos para o fim de uma trajetória extensa, percorrida durante vinte e sete anos de trabalho contínuo e envolve as doze obras de ficção das quarenta que compõe a sua literatura. *Rútilo nada* é lançado pela editora Pontes, num volume que inclui *A obscena senhora D* e *Quadós*. O texto leva o prêmio Jabuti em 1994 na categoria conto e em 2003, vinte anos após o lançamento da primeira edição, ganha uma nova publicação pela Globo, editora que organiza e publica a coleção das obras completas.

O texto hilstiano trabalha temas ligados a sexualidade, política, transgressão, amor, paixão e morte, questões estudadas em pesquisas como de Ivon Rabelo Rodrigues e Júlia de Souza. A pesquisa de Rodrigues tem foco em questões ligadas ao Amor e a Morte em *Rútilo nada* com ênfase no comportamento dos personagens. A leitura é produzida a partir de uma abordagem psicanalítica da pulsão de morte. Já a abordagem de Souza está interessada nos limites entre humano e animalidade em *Rútilo nada*. Neste trabalho proponho um processo de leitura a partir das ideias de reescritura, reciclagem cultural e processo. Esses conceitos se apresentam a partir de questões como a reescritura, onde a aproximação entre textos indica um movimento de revisão contínuo. A publicação não é necessariamente o fim do processo de escritura. A tradição como matéria compositiva, ou os processos de reciclagem de modelos da cultura e literatura ocidental e a relação que a escrita estabelece com períodos como a Antiguidade, Renascimento, Romantismo e a Modernidade. E, por fim, a ideia de processo enquanto poética, a pesquisa formal, a multiplicidade, a fragmentação, a ideia de montagem e colagem, são elementos que caracterizam sua poética e que aproximam o ato da escrita da ideia de performance e possibilita uma leitura aberta, em constante transformação.

A leitura da encenação de *Rútilo nada* será feita a partir de um processo que envolve a sintaxe cênica, intermedialidade e o *work in progress*. O *Rútilo nada* do Núcleo EntreTanto, (formado por Wellington Duarte, Donizeti Mazonas e Daniel Fagundes) é criado em 2010 e lida diretamente com algumas possibilidades que a leitura do texto de Hilst suscita. A partir da experiência de trânsito entre palavra e corpo, o Núcleo EntreTanto recria o *Rútilo nada* no espaço da cena e o leva à público, colocando-se como mediadores, tradutores, coautores do texto hilstiano. A encenação de *Rútilo nada* é produzida a partir das especificidades de um espetáculo de dança, onde os movimentos corporais, as relações criadas entre os bailarinos, o projeto cenográfico, o projeto de iluminação e as paisagens sonoras, se apresentam como materialidades de uma escrita que se expande ao território da cena.

1 HILDA HILST E O SISTEMA CULTURAL

As especificidades do sistema cultural brasileiro nas décadas de setenta, oitenta e noventa contribuem para a circulação restrita dos trabalhos de Hilda Hilst², mesmo com a existência de um reconhecimento crítico que atribui valor à sua produção literária. É possível observar que a precarização gerada pelo período ditatorial³, no qual as políticas culturais foram suspensas, contribui para o sufocamento dos espaços de produção e circulação dos bens culturais, e esse fato vai se tornando, com o passar dos anos, mais presente nas experiências discursivas da autora. Neste primeiro capítulo, apresento um levantamento da passagem de Hilda Hilst pelo mercado editorial, crítica, academia e manifestações artísticas, instâncias envolvidas no movimento de canonização. Encerro o capítulo com a defesa da ficção como projeto.

A circulação restrita é um panorama vivido pela escritora durante os cinquenta anos de carreira literária, que afeta de modo decisivo a sua relação com a escrita se transformando em uma das matérias de composição de seu trabalho. Levanto algumas possibilidades que marcam a relação de Hilda Hilst com o sistema cultural e que fomentam o reposicionamento de sua literatura no cânone do país. Desenvolvo esta leitura a partir de diversos tópicos. Início abordando as imagens de Hilst, onde enfatizo a imagem pública da escritora, criada a partir das entrevistas e de materiais críticos. Procuro fazer a leitura de uma imagem construída a partir do embate entre a escritora, a imprensa e o sistema produtivo. Essa experiência está presente em diversas instâncias discursivas de Hilst e afetam a produção e a circulação da obra. Em seguida, enfatizo a rede institucional envolvida no processo de canonização do trabalho literário. Prossigo a leitura com ênfase nas questões ligadas ao mercado e ao produto. Proponho uma leitura da relação com as editoras nas décadas de setenta, oitenta e noventa. Aponto algumas características das primeiras edições, apresento os projetos de reedição das obras completas, desenvolvido pela editora Globo, e recentemente anunciado pela Companhia das Letras. Enfatizo o público a partir de um levantamento da recepção dos textos de Hilst em

² Hilda Hilst nasce em 1930 na cidade de Jaú, interior de São Paulo, passa a juventude na capital paulista até instalar-se na zona rural de Campinas em 1966, onde constrói a Casa do Sol, espaço onde produz a maior parte de seu trabalho literário. Morre aos setenta e três anos em 2004 na cidade de Campinas.

³ A ditadura militar no Brasil teve início em 1964, com a interrupção do mandato de João Goulart por meio de um golpe militar. O governo militar no Brasil perdurou por vinte e um anos, sendo encerrado em 1985.

dois espaços específicos: a universidade e o espaços culturais, com ênfase em manifestações ligadas à cena. Finalizo o capítulo apresentando a ficção como projeto. Neste momento aponto a cisão que resulta na ampliação de escopo da produção literária de Hilda Hilst. Estabeleço relações com a produção em prosa nos anos setenta, oitenta e noventa. Apresento as doze publicações que compõe a ficção hilstiana, e apresento as mudanças que vão ocorrendo entre as fases que envolvem o projeto ficcional.

1.1 PROCESSOS DE LEGITIMAÇÃO

Durante os cinquenta anos de trabalho, Hilda Hilst cria em torno de si, uma série de narrativas que influenciam a constituição de sua imagem pública e interferem na recepção de sua literatura. Estas narrativas são construídas no espaço da imprensa e evocam uma série de temas que estão presentes em seu universo compositivo, como o incesto, o erotismo, a loucura, a reclusão, a recusa, a maldição, o misticismo, a falta de interlocução, o embate do escritor com o sistema produtivo. Cristiano Diniz, organizador do volume *Fico Besta Quando me Entendem* de 2013, defende que o espaço da entrevista é um dos campos de experimentação discursivo de Hilst. A autora cria na imprensa uma determinada imagem, que será reproduzida incansavelmente, em diversas instâncias, cristalizando uma imagem mítica de si no espaço da imprensa:

Tornou-se comum entre leitores e críticos de Hilda Hilst (1930-2004) repetir a avaliação de Anatol Rosenfeld feita no prefácio de *Fluxo-floema*, em 1970: Hilda, como poucos, escreveu notavelmente em três gêneros literários – poesia, teatro e prosa de ficção. Mais tarde vieram as crônicas e não demoraram a incluí-las nesse *mantra* de Rosenfeld. Ao se levar em conta a leitura de uma sequência de entrevistas da autora, entretanto, é possível fazer o mesmo, ou seja, afirmar que ela também soube “escrever” nesse gênero. (DINIZ, 2013, p. 7)

Se Diniz aponta para a possibilidade de tratar a entrevista como um dos gêneros de criação de Hilst, Pécora toca no ponto de contradição, construído por Hilst na relação de embate com a imprensa que a coloca num lugar específico, de pessoa notória, criadora de obra vasta – porém inacessível.

Embora a autora tenha alcançado grande notoriedade pessoal, por conta de uma inteligência

incomum, de um temperamento exuberante, e de uma prontidão de espírito capaz de surpreender a pauta das entrevistas, me parece justo repetir aqui o que ela própria repetia queixosa: a sua obra, de rara extensão e variedade, ainda é largamente desconhecida. Há também pouca crítica abrangente e esclarecedora a seu respeito, embora cresça o número de leituras benfeitas de textos particulares. Neste momento, por exemplo, em levantamento de Cristiano Diniz, já são 46 dissertações de mestrado apresentadas e defendidas sobre ela, inclusive uma na Coruña. Quando esta nota for publicada, talvez esse número tenha sido ultrapassado. O mais comum, entretanto, ainda é que lhe seja feito o tipo encômio diversionista que se amplificou no noticiário de sua morte: mulher ousada, original, avançada para a sua época, louca refinada, explosiva, etc. (PÉCORRA, 2010, p.8)

Essas possibilidades podem ser confirmadas a partir da leitura da imagem de Hilst em diversas entrevistas. Neste momento, passo por algumas delas, reconstituindo, a partir de fragmentos, a imagem pública da autora, criada a partir de uma série de narrativas, numa relação marcada pelo embate com o sistema produtivo. Em diversos textos jornalísticos a biografia da autora, considerada “extravagante” parecia interessar mais do que o trabalho literário.

Alguns desses textos usam como citação uma fonte importante no processo de legitimação do trabalho de Hilst, os *Cadernos de Literatura Brasileira*, que parece ser referenciado para enfatizar não a obra, mas algum traço da biografia, e isso não se faz sem fundamento. O tema do incesto aparece na publicação dos *Cadernos...* antes de qualquer outro assunto. Na sessão denominada “Folha de Rosto”, o texto “Carta ao Pai”, preparado pela equipe do Instituto Moreira Sales, como uma introdução ao impresso, tem início com uma referência a seguinte narrativa: “*Só três noites de amor, só três noites* implorava o pai, sim o pai, ele nunca fizera uma coisa como essa antes [...]” (CADERNOS, 1999, p. 5). A seguir cito parte da introdução e um fragmento da entrevista concedida à *Folha de São Paulo*, feita por Marilene Felinto, na ocasião da estreia da adaptação cênica de *O caderno rosa de Lori Lamby*, onde novamente o tema do incesto é posto em evidência:

Obcecada pela lembrança do pai – o poeta e fazendeiro paulista Apolônio de Almeida Prado Hilst, que enlouqueceu aos 38 anos, quando Hilda era menina –, pelo sexo, pela beleza e loucura, ela escreveu uma espécie de "Kama Sutra" existencial ao longo de meio século de literatura. Estreou em 1950, com o volume de poemas *Presságio*. De lá para cá, sua obra alternou momentos bons e regulares, transitando pelos três gêneros literários. Seus melhores textos como prosadora estão nas narrativas cujo tema são o sexo, o corpo, o gozo. (FELINTO, 1999)

Na mesma entrevista Hilda responde à questão da presença intensa do sexo em seu trabalho a partir da memória do pai e a busca desta figura conhecida pelas narrativas da mãe e

pela herança literária, já que, assim como a filha teve parte da vida dedicado ao exercício da escrita. Apolônio Hilst está como uma das primeiras influências do trabalho literário de Hilda Hilst. Na entrevista à Felinto, a escritora fala da intensidade que esta relação com o pai tem em suas experiências afetivas e conseqüentemente em seu trabalho literário.

Folha – Por que a predileção pelo tema do sexo?

Hilst – Olha, já me perguntaram por que eu tinha sempre homens ou muito bonitos ou ricos.

Folha – Os personagens?

Hilst – Não, os homens da minha vida. (Mostra fotos do pai e dos homens com quem se relacionou.) Eram lindos. Porque era verdade mesmo. São os atributos da divindade. Mas eu tinha uma atração pela loucura também, eu achava deslumbrante ser louco, porque se o meu pai era louco.... Esse que eu admirava tanto, era lindo e louco. As vidas todas me repetiam que meu pai era brilhante. Ainda hoje as pessoas que leem o Apolônio acham ele deslumbrante. Desde pequena eu sabia que ele era ele. Cresci com essa imagem. Então, o único homem mesmo que eu amei na minha vida foi meu pai. Fiquei procurando sem parar um homem parecido com ele. (FELINTO, 1999)

Esse tipo de evocação é comum nas entrevistas e nas leituras críticas de Hilst, e não está restrita a uma narrativa específica. A imagem da mulher linda, rica, genial e sexualmente livre que se torna reclusa, sem rendas, envelhecida, rodeada de cães, em busca frenética pela elevação espiritual e aprofundamento intelectual é repetidamente evocada. Essa imagem difundida na imprensa tem origem nas próprias falas da autora:

Foi assim: quando jovem, eu tinha uma vida muito tumultuada, turbulenta. Gostava muito das emoções. Gostava de me apaixonar muitas vezes (eu me apaixonei muitíssimas vezes). Gostava de viajar, essas coisas de que todo mundo gosta. Mas, aí, a vida foi ficando tão emotiva o tempo todo; aconteciam tantos dramas pessoais! Porque eu me apaixonava muito, mas, depois, me desapaixonava. Era uma coisa estranha. Às vezes a pessoa me via e dizia: “Puxa, eu encontrei a mulher da minha vida”. E eu repetia todas essas coisas que nós dizemos todos: “Eu te amo, meu bem”; “É para sempre?” “Para sempre”; “É até a morte?” “É, até a morte”. Mas então acontecia qualquer coisa química em mim. Eu ia, automaticamente, ficando tristonha. São Francisco diz que “o corpo é o nosso irmão burro”. Ele deseja uma coisa e, depois, deseja outra. Por causa dessa inconstância minha, as coisas iam ficando muito dramáticas: várias pessoas queriam me matar, era horrível. Não era algo que fazia para ofender a pessoa; era algo impossível mesmo de retomar. (RODRIGUES, 2013)

Em uma entrevista concedida ao *Estado de São Paulo*, na ocasião do lançamento de *Estar sendo. Ter sido* em 1997, autora relata aspectos da biografia, divulga o livro e anuncia o fim da carreira literária. Neste fragmento Hilda toca questões procura um sentido místico a experiência de reclusão, e expõe a não-normatividade de suas relações amorosas:

Estado - Você ficou quanto tempo na Europa nessa época?

Hilda - Seis meses. Fui para a Grécia, para o sul da Itália, para Biarritz. Foi uma delícia. Tive uma vida bastante divertida. Aí começou a ficar divertida demais e resolvi que tinha de mudar tudo, porque o meu negócio era escrever e, se continuasse daquele jeito, não ia dar. Foi nessa época também que li aquele livro do Kazantzákis, *Cartas a El Greco*, que me abalou demais e me fez decidir mudar tudo. Resolvi morar na fazenda que minha mãe tinha. Quando dei a notícia para ela, achou que eu tinha enlouquecido. Perguntou: "Vai ficar no mato?" Porque aqui era só mato, não tinha nada. Respondi: "Vou escrever, mãe, senão não vai dar tempo." Então mandei construir esta casa e convidei o escultor Dante Casarini, que era meu namorado, para morar comigo. A gente se casou pouco depois, em 1968. Em 1980, nos divorciamos, mas ele ficou meu amigo e continuou a morar na casa por mais uns dez anos. (FURIA, 1997)

Na entrevista publicada nos *Cadernos de literatura brasileira*, a autora aborda a mudança de espaço, a necessidade da reclusão para a criação do seu trabalho literário e a relação sua relação com questões místicas:

Hilda Hilst. É verdade. Eu acredito nisso, acredito em milagres. Eu mesma já vi milagres aqui. Mas eu quase não falo, só comento com meus amigos as coisas que vi nesta casa. Quando li esse livro, *Carta a El Greco*, resolvi mudar para cá. Resolvi mudar minha vida. Eu tinha uma casa gostosíssima em São Paulo, todo mundo ia lá comer, namorar, dançar – meus namorados, meus amigos, minhas amigas. Aí li o livro e mudei a minha vida. (CADERNOS, 1999, p. 31)

Hilda Hilst faz referência à autobiografia de Nikos Kazantzákis em diversas entrevistas. No texto traduzido para o brasileiro como *Testamento para El Greco* Kazantzákis já debilitado pelas questões que o levariam a morte, relata a sua percepção sobre a proximidade desta experiência e a busca íntima pelo divino, sem qualquer esperança de salvação, mas como um modo contestação e destruição de Deus ou de qualquer verdade divina. Nesta experiência, o isolamento seria necessário para os processos de autodescoberta e desenvolvimento intelectual, (KAZANTZÁKIS, 1976). Hilst descobre os escritos de Kazantzákis e inicia o processo de amadurecimento de seu trabalho literário, que também só poderia acontecer a partir do isolamento:

Quando eu estava com 33 anos, um querido amigo que morreu, Carlos Maria de Araújo, poeta português, me deu um livro de [Nikos] Kazantzákis: “Carta a El Greco”. Eu o li e fiquei deslumbrada. Era um homem que ficava lutando a vida toda até terminar de uma maneira maravilhosa, escrevendo um poema de 33 mil versos, “A nova odisseia”, onde lutava com a carne e com o espírito o tempo todo. Ele desejava ao mesmo tempo esse trânsito daqui para lá. Era o que eu queria: o trânsito com o divino. E também o trânsito com o homem e todas as maravilhas da vida, o gozo físico, a beleza física do outro. Era um consumismo meu, absolutamente terrível, porque ofendia muito as pessoas. Eu me impressionei tanto com a

caminhada desse homem admirável, que resolvi ir morar num sítio. Achei que, longe e de certa forma me enfiando também (porque eu era uma mulher muito interessante), durante um certo tempo bem longo, eu pudesse trabalhar, escrever. E foi maravilhoso. Foi justamente nesse lugar, nesse sítio, que eu, longe de todas aquelas invasões e das minhas próprias vontades e da minha gula diante da vida, pude escrever o que escrevi. Acho que é verdade que qualquer pessoa que deseje realmente fazer um bom trabalho tem que ficar isolada, tem que tomar um distanciamento. É mais ou menos uma vocação. Você sente que aquele momento é o momento e que não há muito tempo. Às vezes, as pessoas dizem: “Eu vou quando estiver mais velho, ou mais velhinha. Ou quando eu estiver pior. Aí eu começo”. Mas acontece que não dá tempo. Então, aos 33 anos, fui para esse sítio onde moro até hoje, e me entreguei a um novo trabalho. (RODRIGUES, 2013)

José Castello fortalece as narrativas cultivadas pela imprensa em “A maldição de Potlatch” de 1999, texto publicado na coletânea *O inventário das sombras*. O crítico inicia seu trabalho aproximando os processos de Hilst ao conceito de Potlach, estudado por Bataille em *A parte maldita*. Neste texto Bataille escreve sobre a destinação das energias ou riquezas que possibilitam a existência dos seres vivos. Quando um determinado sistema atinge o limite de seu crescimento a ponto de existir uma impossibilidade de absorver mais, a energia excedente tende a ser perdida sem lucro, de modo glorioso ou catastrófico (BATAILLE, 1975, p.60-61). Na perspectiva de Bataille a atividade humana improdutiva é um princípio gerador e uma forma de crítica a lógica utilitarista dos recursos e da energia, cultivada pelas teorias clássicas da economia. O Potlach é um ritual de comunidades ancestrais relacionado a doação, destruição do acúmulo ou da renúncia da riqueza. Em certas comunidades o rito funciona como meio de redistribuição da riqueza a partir da oferta, doação ou destruição do excesso. Trata-se de um sistema em que o valor está no ato simbólico e não na riqueza em si. Neste ritual o interesse está na intensidade das relações geradas pela doação voluntária ou destruição do que é excessivo. Hilst usa a ideia de Potlach como metáfora em seu discurso e Castello utiliza retoma a ideia em seu discurso para fortalecer mais uma faceta da imagem de Hilst. O crítico faz referência ao estereótipo da mulher bela, rica e eroticamente ousada e a partir de sua descrição da imagem física da autora, torna claro seu julgamento, bem como os critérios utilizados para construí-lo, evidenciando mais uma faceta da persona pública de Hilda Hilst – a imagem da bruxa.

Ela vinha atrás dos cachorros, arrastada por eles, com seu vestido largo, a bata da feiticeira, e um sorriso velhaco boiando sobre os cabelos. Tinha o rosto queimado, a pele áspera, e parecia um pouco ofegante, mas mantinha uma postura senhorial, o queixo erguido, o olhar inquisitivo de quem jamais relaxa. (CASTELLO, 1999, p. 97)

O crítico reconta a seu modo a narrativa do processo que leva Hilst ao isolamento na Casa do Sol, e recria ao seu modo a narrativa construída por Hilst em outras entrevistas:

Ela se exilou no sítio da sua mãe ainda nos anos 70, abandonando uma vida agitada, que a levava para os braços de personagens como Dean Martin, que namorara por um mês, e Marlon Brando, que tentara, sem sucesso namorar [...]. Olhei-a de novo e pensei nas fotos da Hilda jovem e sedutora que já tinha visto. Agora, velha, parecia fazer questão de reter em si, como uma das marcas da velhice, todo o peso do ambiente [...]. Hilda que já celebrou a beleza como um triunfo sobre o transitório, agora fazia questão de ser velha – e isso lhe dava, prematuramente, uma envergadura frouxa, um olhar perdido que também era exagerado, pois ela mal passara dos sessenta anos. Parecia tomada por um desprezo pelas aparências, de que a velhice seria o miolo; polpa cheia de ácidos, dores sem nome, duras rejeições, foco febril nos livros. (CASTELLO, 1999, p. 98- 99)

Mais uma vez a figura difundida pelo discurso do crítico se constrói a partir das falas de Hilst, que nesta altura já havia repetido, em diversos registros, as experiências relacionadas à paranormalidade, espiritualidade, esoterismo, ufologia – criando mais uma série de facetas na imagem pública. São amplamente conhecidos os experimentos com gravadores, que chegam à televisão pelas lentes do Fantástico da TV Globo, e são citadas em diversos artigos e entrevistas. As experiências metafísicas eram questões presentes não apenas na literatura e na fala de Hilst, mas em suas práticas cotidianas. Em entrevista a Maurício Stycer da *Folha de São Paulo* em 1997, ela diz "Nunca acreditei que fosse só isso: nascimento, vida, morte e apodrecimento". A ligação de Hilst com o imaterial se transforma numa busca ao sobrenatural feita pela autora a partir da transcomunicação instrumental – o estudo da comunicação entre vivos e mortos a partir de aparelhos eletrônicos, fenômeno investigado pelo cientista suíço Friedrich Jurgenson nos anos sessenta. Numa entrevista de 1978, concedida à Nello Pedra, e republicada no *Fico besta quando me entendem*, Hilda toca na repercussão indesejada causadas pelas experiências com o gravador:

P Seu trabalho literário, por força das condições culturais do país, corre o risco de não ser consumido. Mas, por outro lado, suas experiências com o gravador estão tornando-a famosa. HH Não me sinto atraída pela fama. Mas é lógico que, como escritora, quero ser consumida. Sobre as fitas gravadas, entretanto, tenho tomado cuidado com a divulgação e na medida do possível me recusado a aplacar a sede dos apenas curiosos. Imagine que há pessoas que me procuram dizendo que “também” ouvem vozes. Essas pessoas ignoram o que seja a minha pesquisa neste campo e que, como eu, há milhares de outras pessoas, em todo o mundo pesquisando cientificamente os fenômenos ditos paranormais. (PEDRA, 2013, p. 49)

Há ainda outras facetas da imagem pública de Hilst como a narrativa do “ninguém me lê” que é documentada por diversos críticos. O acesso restrito a obra causa um incômodo crescente que move a autora a experiências como o teatro nos anos sessenta, a ficção a partir dos anos setenta e a gêneros considerados baixos, como a pornografia nos anos noventa. Segue um fragmento onde Castello aborda o ressentimento da autora pela circulação restrita da obra:

Abro a *Folha de S. Paulo* do dia 3 de junho de 1998 e encontro a manchete que já vi tantas vezes: “*Ninguém me leu, mas fui até o fim*, diz Hilda Hilst. [...] A escritora não está só falando de um sentimento mórbido, ou fazendo uma metáfora, ainda que excessiva, para a sua solidão; ao contrário, diz estar segura de que existe uma energia nefasta que age sobre ela e seus livros, impedindo-a de ser reconhecida pelo que é. Hilda pode exhibir, de fato, uma vasta obra, composta de ficções, poemas, textos para teatro, narrativas de humor, pequeno tesouro que permanece, entretanto, no quase absoluto esquecimento e que o meio literário brasileiro, por ignorância, inveja ou outro motivo mais obscuro, se empenha em renegar. Foi por entender que a sua literatura é sempre ignorada, e mais que isso, destruída, que Hilda adotou para si a ideia do Potlatch. (CASTELLO, 1999, p. 93)

Diniz e Destri, no texto *Retrato do artista*, publicado em 2011 no volume *Por que ler Hilda Hilst?*, criam uma leitura das múltiplas facetas dessa imagem pública, concentrando a persona construída na mídia em dois polos:

Os dois retratos têm origem em momentos especiais de sua vida, anunciados como espécies de conversão para a imprensa. E encontram respaldo na síntese que Hilda fará de si a partir da década de 1990: “A santa tirou a saia” – imagem que se desdobrará, por diversos periódicos, em “santa pornográfica”, “santa desregrada”, “a santa e a rameira”. Todas elas decorrem do anúncio feito pela autora ao lançar *O caderno rosa de Lori Lamby*, o primeiro volume da tetralogia obscena: “Daqui para a frente só vou escrever grandes e, espero, adoráveis bandalheiras”. A nova temática da obra seria uma resposta à sua falta de público. Cansada de esperar pelo reconhecimento e empenhada em fazer crescer a venda de seus livros, a autora dizia estar finalmente se tornando consumível. Ocorre, contudo, que o reconhecimento já havia chegado. Se, de um lado, amigos próximos consideraram a nova empreitada uma agressão de Hilst contra a qualidade de sua literatura, outros críticos não tardaram em apontar que ali se mantinha a mesma qualidade literária do restante de sua obra. (DESTRI, DINIZ, 2010 p. 32)

Mais adiante os críticos abordam a dimensão política envolvida tanto na escolha da temática obscena, quanto nas declarações polêmicas direcionadas à imprensa, que passam a ser muito frequentes a partir da década de noventa:

É inegável, entretanto, que se tenha instalado o burburinho. Tratando-se ou não de estratégia de marketing fiel ao produto que pretendiam vender, as declarações alimentaram a curiosidade

jornalística – as reportagens sobre Hilda Hilst se tornam-se frequentes no período. O que a própria autora reconheceu: “Estou conseguindo o que pretendi, ou seja, chamar a atenção para o meu trabalho. Encaro isso como um ato político de tipo diferente. Ato político não é só sair por aí com bandeiras ou uma metralhadora”. E como conjugar a intenção declarada de, pela pornografia, tornar-se sucesso de vendas e o desejo manifesto de realizar um “ato político”? Afinal, pornografia é, por definição, gênero destinado a cumprir um ciclo breve e restrito: possibilitar a realização de um desejo momentâneo, que ela mesma cria. E isso é incompatível com qualquer efeito mais duradouro ou reflexivo do texto. (DESTRI, DINIZ, 2010, p. 33)

Após o anúncio do fim da carreira literária em 1997, Hilst passa a ter uma postura desinteressada, e até impaciente com relação as entrevistas. A autora presentifica um esvaziamento do discurso. A entrevista concedida aos *Cadernos de Literatura Brasileira* acontece nesta fase e, em várias passagens, a autora torna evidente o seu desinteresse pela situação:

CADERNOS: Por falar em pinturas, como está seu interesse por artes plásticas?

Hilda Hilst: [...] agora não faço mais nada. Não escrevo nada, não pinto nada. O que é que vocês querem? Por que vocês ficam tristes de eu não escrever mais? Depois de eu ter escrito mais de 30 livros, e ninguém ter lido, vocês ainda ficam chateados de eu não escrever mais? O Flaubert dizia uma coisa que eu repito sempre: você perde a alacridade do corpo quando não quer mais nada. (HILST, 1999, p. 37)

Num tom semelhante em entrevista concedida à *Folha de São Paulo*, a autora demonstra a desconfiança com que percebe o sistema que legitima seu discurso e na mesma ocasião anuncia o fim do trabalho artístico:

Folha – Você não vai sentir falta de escrever?

Hilda Hilst – Não, agora eu só quero ler os autores de que eu gosto. E eu acho importante que me leiam. Me conhecer é besteira. Não precisa, não é? Está tudo lá, já escrito. Até o dono da editora Gallimard diz que não entende como é que compram tanto o Paulo Coelho e não me compram.

Folha – Mesmo com Lori Lamby no palco, você acha que sua literatura não faz sucesso?

Hilst – Eu fico besta. Ninguém me lê, nesses quase 50 anos foi assim, e me descobriram só agora, que estou quase morrendo. Eu ouço dizer muito que as pessoas não me entendem, e quando alguém me entende eu fico besta, porque não sei como é que é escrever compreensivelmente. Acho que você também não sabe, não é? Porque você também tem uma prosa muito bonita.

Folha – Obrigada. Mas você já viu outros textos seus no palco?

Hilst – (Pedê que lhe acendam o cigarro, porque a mão treme.) Eu vi há muitos anos *O Verdugo*. A montagem foi em 73, e gostei muito. Depois teve também *As Aves da Noite*, a que eu também assisti e foi montada pela Rosa Maria Murtinho. Mas nunca deu certo o meu teatro. (HILST, 1999)

A impaciência de Hilst não foi restrita ao campo da entrevista. Em declaração concedida em 1998 para a *Cult*, aborda a experiência de recusa ao convite de uma mesa redonda, no Salão do Livro de Paris:

Cult Você foi convidada a participar do Salão do Livro de Paris deste ano e se recusou a ir. Por quê?

HH Eu não vou mais nem a Pirituba mais. Eu acho um engodo você ter que aparecer e se mostrar. Eu quero que me leiam. Não quero explicar o meu trabalho. Você acha normal ficar explicando? E também eu só sei falar a minha língua. Leio muito bem em francês, mas não saberia falar em outra língua as coisas que eu falo em português. Ir lá para que? Paris era bom quando eu fodia, com vinte anos. (HILST, 2013, p. 180-181).

No fim dos anos noventa, a experiência do embate parece gerar um certo esgotamento. As respostas prontas e as recusas de diálogo parecem mais frequentes ao passo que as questões ligadas à circulação da obra se tornam mais concretas. Como se de alguma forma a presença nas mídias de massa não fosse mais imprescindível. De fato, a recepção, ainda que tardia, estava prestes a acontecer. Em 2000, Hilda assina com a Editora Globo e a partir de 2001, a obra vai, aos poucos, ganhando as prateleiras das livrarias em todas as regiões do país. Sobre a recepção tardia das obras de Hilst, Queiroz levanta algumas possibilidades:

Algumas dificuldades no acesso a seus textos devem-se à conjunção de vários fatores. Primeiro, à complexidade do pensamento, da frase e do discurso lírico e ficcional hilstianos alia-se a perda do espaço da alta literatura face a um público (aí incluído o alunado de Letras) que vem se acostumando à facilidade da cultura midiática de massa, predominante no Brasil nas últimas décadas. Segundo, ao longo isolamento no sítio de Campinas que a autora se impôs a fim de compor sua obra, de modo que mesmo as concessões que faz a um tipo de literatura supostamente “popular” são jogos de cena para um público cujo perfil é ainda aquele de cultura literária acima da média, embora ela justifique a escrita de tais livros, chamadas “de bandalheiras” como *O caderno rosa de Lori Lamby*, em função de leitores ávidos por sexo, embrutecidos pelos clichês da mídia, que dificilmente leriam, ou comprariam, seus livros “sérios”. Um terceiro elemento complicador do amplo acesso à obra hilstiana encontra-se em seu projeto mesmo, na medida em que ela aposta na desconstrução radical e visceral do bom tom e da literatura morna, em favor de uma frase que atinge extraordinárias voltagens líricas, cuja força maior advém do encontro entre os limites do baixo e do alto estilos, onde o escatológico e mesmo o coprológico, se lêem como contraface do mesmo movimento lírico. (QUEIROZ, 2005, p. 92)

A imagem pública da autora foi recebida no espaço da imprensa com o típico sensacionalismo dos meios de comunicação de massa brasileiros dos anos noventa, mais interessados numa narrativa polêmica do que naquilo que Hilda indicava com seus atos de fala. De fato, o mito se espalhou e a obra permaneceu, durante anos, no lugar do acesso

difícil. Apenas a partir da primeira década deste século que as narrativas construídas no espaço da imprensa passam a ser lidas com um olhar menos sensacionalista. Essa revisão da imagem pública que Hilst cria na mídia está ligada a pesquisa de Cristiano Diniz, empenhado em organizar os arquivos e as publicações do gênero entrevista, e ao trabalho de outros pesquisadores, que tornam a relação de Hilda com as mídias assuntos de seus processos de investigação. Em seus estudos, Ana Beatriz Ferreira propõe uma leitura da relação de Hilda Hilst com os meios de comunicação, onde as narrativas são lidas como performances, e indicam movimentos ligados ao projeto literário:

Ao longo de toda a sua biografia literária, Hilda Hilst encontrou na imprensa espaço para a projeção de sua persona, que foi encenada pela autora e construída pela recepção crítica. E espaço para a projeção de sua obra, embora o porte das editoras que a publicaram e distribuíram seus livros não favorecesse o acesso desta obra a um grande público. Na década de 90 através de estratégias discursivas intrínsecas às suas produções (crônicas, ficções narrativas e poemas) e às suas declarações para a imprensa, expandiu e sedimentou sua persona pública. Estas estratégias produziram o efeito de traçar uma persona com perfil iconoclasta carregado nas cores da polêmica, uma presença notável. “Pouquíssimos poetas receberam tanto espaço na imprensa como HH ou despertaram tanto interesse em diretores de teatro e estudantes às voltas com suas teses de doutoramento e mestrado. ”, como declarou Massao Ohno. Ainda na década de noventa, mobilizada pela ética da despedida, operou a simulação de seu desaparecimento anunciando o: “Eu terminei de escrever. É deslumbrante tudo o que escrevi, mas já escrevi tudo o que devia ”. Marcando sua partida com o mesmo vigor com que sedimentou sua presença, instaurou na cena cultural o paradoxo da presença ausente a partir do seu lugar de enunciação. Mobilizou a circulação de sua obra colocando a em jogo como quem faz um desafio ao mercado, implicando sua vida e morte simbólicas neste gesto. (BATISTA, 2011, p. 50-51)

Há ainda muito a ser dito neste aspecto da criação de Hilst, e as pesquisas recentes tem apontado algumas possibilidades. Neste trabalho, essas questões foram abordadas como exercício de contextualização, empenhado em registrar o movimento da literatura de Hilst no sistema cultural neste início de século.

Um outro dado fundamental para o processo de legitimação da literatura de Hilst está relacionado à ampliação das redes institucionais, vinculados a dois processos políticos importantes: o fortalecimento dos espaços e das práticas culturais no país e a ampliação do acesso ao ensino superior e à pós-graduação. Esses processos são importantes para a literatura de Hilst pois é, principalmente, nos espaços de Cultura e de Educação Superior que a sua literatura encontra o público. Ainda que esses movimentos não deem conta nem da proteção e nem do acesso pleno da sociedade brasileira aos seus bens culturais, é inegável que o que se

fez, tanto nos âmbitos das políticas públicas, quanto nos setores privados e da sociedade civil, até o momento, geram resultados.

Com a ampliação do número de estudantes nas áreas de Letras e Artes no Brasil³, é natural que as casas editoriais criem novos produtos voltados para esse público. O interesse da Editora Globo na compra dos direitos para a reedição das obras completas colabora para a legitimação do trabalho, mas não aconteceria se não houvessem instituições importantes envolvidas com a literatura de Hilst e um público para consumi-lo. A coleção da Globo, formada por vinte volumes toca em três pontos importantes: circulação – prejudicada pelo histórico da autora com inúmeras casas editoriais de pequeno alcance; um conceito editorial e gráfico bem definido, que criam uma identidade visual para a obra; e qualidade material, que foi em muitas de suas publicações, um elemento de fragilidade. O processo de organização da coleção das obras completas foi feito por Alcir Pécora, e acompanhado por Hilst, até a sua morte. A editora teve o cuidado de produzir uma identidade padrão para os livros, que comunicam as suas especificidades e ao mesmo tempo criam uma unidade visual, uma espécie de marca, que se repete em todas as capas da coleção, concentrada em vinte volumes. Os livros possuem qualidade material superior e trazem informações biográficas e críticas importantes que interessam, principalmente ao leitor acadêmico. Antes do interesse da Globo na aquisição dos direitos de reedição das obras completas, os textos de Hilst foram publicados por nada menos do que dezenove casas editoriais diferentes, todas na região sudeste, das quais dezoito estão concentradas em São Paulo e apenas uma no Rio de Janeiro. Todas as edições tiveram pouquíssima circulação. Esta relação descontínua com editoras de pequeno alcance, fez com que a literatura de Hilst se tornasse praticamente desconhecida do grande público na segunda metade do século XX.

Apenas amigos e um grupo de iniciados tinham acesso aos textos, o que garantiu que esse trabalho fosse reconhecido por esse grupo seletivo, que desenvolveu as primeiras leituras críticas e os primeiros trânsitos para linguagens como a música, as artes visuais e o teatro, porém esse contexto favorável não conseguiu, por si só, garantir o acesso de um público mais amplo. O mercado editorial transforma o livro em objeto de desejo, tudo indica que o trabalho

³ Em julho 2015, no site do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI), temos referência aos indicadores da pós-graduação stricto sensu no Brasil. Entre 2000 e 2013 temos um aumento no número dos cursos de graduação e pós-graduação em todas as regiões do país e esse panorama possibilitou um aumento de 102% no número de estudantes da área de Linguística, Letras e Artes no Brasil.

da editora Globo conseguiu ativar esse desejo atingindo seus objetivos com a publicação da literatura de Hilda Hilst:

Segundo Daniel Fuentes, presidente do Instituto Hilda Hilst (IHH), entre abril de 2013 e abril de 2014 o faturamento de direitos autorais da autora duplicou. No último ano, o crescimento foi de 60%. Só no último trimestre, foram vendidos 100 mil exemplares de títulos da escritora. Por ano, Hilda Hilst rende cerca de R\$ 700 mil em direitos autorais, incluindo adaptações para o teatro. (ABOS, 2015).

Os dois volumes mais recentes, o *Fico besta quando me entendem* de 2013 – organizado por Cristiano Diniz, que reúne vinte entrevistas concedidas por Hilst no decorrer de sua vida e o *Pornô chic* de 2014 – uma coletânea ilustrada da literatura obscena, acompanhada por uma fortuna crítica, são uma nova experiência editorial. Tratam-se de publicações de luxo, com elevadíssima qualidade material, produzidas para serem muito belas. O *Pornô chic* esteve, durante várias semanas, na lista dos livros mais vendidos – o que parece realmente irônico. Ambas as edições foram produzidas com capa dura, num tamanho maior, e trazem ilustrações inéditas, coloridas e marca página de fita de cetim. As edições parecem retiradas das descrições delirantes das vozes escritoras que habitam a ficção de Hilda Hilst. Em uma passagem de *Fluxo-floema*, Ruiska, um dos escritores em crise do universo de Hilst, tenta negociar questões ligadas a materialidade da publicação, sem muito sucesso: “capitão, por favor me deixa usar a murça de arminho com a capa carmesim, me deixa usar a manteleta roxa com alamares, me deixa, me deixa, me deixa escrever com dignidade. O quê? Ficou louco outra vez?” (HILST, 1970, p. 24). Em 2016 temos ainda novos dados sobre as edições: a Companhia das Letras adquire os direitos para uma nova publicação das obras completas, o que significa que nos próximos anos novas edições da obra estarão em circulação pelas livrarias do país. A Obscena Lucidez, marca ligada ao Instituto Hilda Hilst, organiza um Clube de assinaturas para a difusão de caixas, que colocam em circulação *fac-símile* de parte dos arquivos pessoais da autora.

O mercado editorial dá um passo importante, mas esse passo só confirma um processo que já estava acontecendo. Houve, durante toda a carreira de Hilst, uma série de situações de legitimação. E, se por um lado essas situações não puderam garantir que sua literatura fosse plenamente acessada – por outro, não significou tenha sido completamente ignorada:

CP e MLP Mas você recebeu prêmios importantes?

Hilda Sim. Sou alguém sobre quem as pessoas falam, mas meus livros não são lidos. As pessoas me diziam: “Escuta, você não é conhecida porque ninguém te vê. Você não está fazendo como deveria ser feito”. Eu não tenho nenhuma vontade de me colocar nestas situações: ser poeta e dar conferências, falar sobre si mesmo, sobre o trabalho que fazemos, não! Isso me enche o saco. As pessoas manipulam, pedem para você se produzir, porque você é um escritor, e eu me recuso a fazer isso, me recuso. Posso parecer uma estúpida, mas meu trabalho é sagrado. Eu escrevo. Que me deixem escrever, então. Ao mesmo tempo, a poesia me proporcionou grandes alegrias nesses momentos em que eu parecia ter encontrado uma forma exata de traduzir esse resíduo, a essência da emoção. Mas é verdade que isso teve muito pouco eco. Acho que as tentativas que eu fiz em seguida, meu teatro, a ficção, foram tentativas de aproximação. Um *ir em direção ao outro*. Mas algo trágico aconteceu, porque foi um fracasso completo, a distância ainda é muito grande. Como se a comunicação devesse se manter impossível. (PISA, LAPOUGE-PETORELLI, 2013, p. 42)

Hilda Hilst ganhou sete prêmios literários, entre eles dois Jabutis. Seu trabalho é lido, desde os anos cinquenta em diversas interfaces como a música, o teatro e as artes visuais, e traduzido para o francês, inglês, italiano, alemão e espanhol. Hilst tem espaço em importantes veículos de comunicação – centenas de páginas em periódicos de grande, médio e pequeno alcance, contribuindo com entrevistas, publicando fragmentos de seu trabalho, recebendo críticas positivas e negativas. Concede uma série de entrevistas a jornais e revistas, suas contribuições se espalham por veículos de grande, média e pequena circulação como a Folha de São Paulo, o Estado de São Paulo, e a Revista Cult, o jornal O Globo, a revista Caros Amigos, o Diário de Campinas, o Jornal Nicolau, entre outros. Os espaços de Hilst nos meios de comunicação não se restringem às mídias impressas. A autora esteve em emissoras de televisão como a TV Cultura divulgando suas experiências, e as suas performances chegaram até mesmo em veículos televisivos muito populares, como o Fantástico, da Rede Globo. Hilda Hilst tem ainda seu trabalho lido por críticos importantes como Anatol Rosenfeld, Caio Fernando Abreu, Eliane Robert de Moraes, Leo Gilson Ribeiro, Nelly Novaes Coelho, Renata Pallottini, Alfredo Hansen, Jorge Coli, Alcir Pécora, Humberto Werneck, entre outros. Dois anos antes da publicação do primeiro volume da Coleção das Obras Completas, a autora tem uma edição dos *Cadernos de literatura brasileira*, do Instituto Moreira Sales dedicado exclusivamente ao seu trabalho literário.

Com o processo de publicação das obras completas, outros movimentos surgem: a consolidação do Instituto Hilda Hilst (IHH), que depois de um amplo debate jurídico, consegue o tombamento da Casa do Sol como patrimônio cultural da cidade de Campinas. O IHH transforma a casa da autora em espaço culturalmente vivo: constrói um teatro de arena

no quintal, mantém um programa de residências artísticas permanentemente, cria uma revista virtual com apoio de editais públicos, organiza a biblioteca pessoal, cria um espaço de memória dentro da casa e mantém ainda uma pequena loja que vende livros e outros produtos ligados ao universo pessoal e literário de Hilst. O IHH desenvolve parcerias com instituições importantes como o Sesc, o Itaú Cultural e a CPFL, para a concretização de projetos como “E se eu ficasse eterna?” a “Ocupação Hilda Hilst” e a construção da “Sala da Memória”.

A academia também tem papel importante neste processo. Os eventos acadêmicos, os grupos de trabalho e os pesquisadores extrapolam as universidades paulistas, e fazem com que as leituras de Hilda Hilst circulem em todas as regiões do país – e não apenas nos cursos de Letras, mas também nas Artes Cênicas, Comunicação, Cinema, Ciências Sociais, Psicologia e Artes Visuais. Nos anos noventa Hilda abre um diálogo com a universidade através do “Programa Artista Residente”, da UNICAMP que consistia em fomentar o contato de artistas importantes da cena cultural brasileira com a comunidade acadêmica. A instituição adquire no mesmo período, parte dos arquivos da autora, que passa a compor o acervo do CEDAE, “Centro de Documentação Alexandre Eulálio”. Essas relações fomentam algumas pesquisas nos anos noventa, principalmente em universidades paulistas, por conta do acesso ao material. Com o movimento de circulação das obras, uma nova rede, muito mais ampla, de estudantes acadêmicos descobrem a literatura de Hilda Hilst, e a tornam material de suas investigações nos mais diferentes níveis: da iniciação científica ao doutoramento. Apresento a seguir alguns dados sobre a presença de Hilda na academia no contexto atual, procurando estabelecer um panorama dos modos como sua literatura tem sido lida hoje no espaço da universidade.

Numa busca pela Plataforma Lattes, uso *Hilda Hilst* como palavra chave. A partir do filtro “doutores”, encontro o registro de 300 envolvidos, entre orientadores, autores de artigos, produtores artísticos ou técnicos e pesquisadores de mestrado e/ou doutorado, que desenvolvem seus trabalhos a partir de algum aspecto da literatura de Hilst. Quando altero o filtro para “outros níveis”, o número chega à 367, entre doutorandos, mestres, mestrandos, especialistas, graduados e graduandos. Numa busca pelo Google Acadêmico, pude notar que as concentrações dos estudos sobre a literatura de Hilda Hilst ainda estão na UNICAMP, USP e UNESP, porém há pesquisadores trabalhando em todas as regiões do país, em universidades de grande, médio e pequeno porte.

Há por fim, um grupo significativo de artistas, das mais variadas linguagens, leitores

de Hilda Hilst que vem ampliando os modos de ler a sua obra, a partir dos trânsitos entre linguagens, da proposição de novas materialidades, e dos diálogos que estabelecem entre o próprio fazer artístico e o processo compositivo da autora. Hilda experimenta a escrita para teatro entre 1967 e 1969 período onde a repressão do governo militar aumenta e a produção teatral se torna território de resistência poética e política. Neste período o desejo de Hilst é estabelecer diálogos com o contexto de produção e criar uma comunicação direta com o público. Das oito peças produzidas no fim dos anos sessenta chegam aos palcos *O Visitante* e *O rato no muro*, encenadas no Teatro Anchieta como exame dos alunos da Escola de Arte Dramática da USP. A maior parte da escrita para teatro de Hilda Hilst permanece sem publicação oficial por muitos anos e as montagens deste período são produzidas a partir de originais datilografados, cópias que a autora distribui entre amigos e que circulam de mão em mão, sem publicação em livro.

A única peça que possui publicação oficial neste período é *O Verdugo* que recebe o Anchieta em 1969 e acaba publicada na coletânea vinculada ao prêmio em 1970. No início da década de setenta a circulação dos originais gera algumas encenações em circuitos amadores e universitários. Em 1969 *O rato no muro* tem uma temporada no Festival de Teatro de Manizales, e no teatro Cacilda Becker em São Paulo. A encenação é produzida pelo grupo de teatro universitário da USP, com direção de Terezinha Aguiar. Em 1972 *O verdugo* estreia em Londrina pelo circuito amador. Em 1973, a mesma peça tem sua primeira encenação profissional dirigida por Rofran Fernandes. A montagem é feita com mais de vinte intérpretes numa temporada de três meses no Teatro Oficina, e após a temporada, temos um longo silêncio em torno da escrita teatral de Hilda Hilst. Sobre as características deste aspecto da produção, Éder Rodrigues diz:

A escrita dramaturgica de Hilst foca-se no poder subversivo que a palavra congratula em contato com o ato que a força cênica lhe agrega. É uma palavra de força política, com suspensão existencial às questões humanas que inquieta tanto o sentido individual quanto a coletividade. Mas não é um teatro facilmente determinado em correntes únicas de influências ou inserção. Sua constituição é híbrida, derrubando qualquer indício direto que queira extrair vertentes políticas, engajamentos sumários ou superficialidades poéticas. É um teatro que mistura os elementos que equaciona, que esfacela a realidade e arquiteta outras esferas de tratamento possíveis ao teatral. (RODRIGUES, 2010, p. 17)

Nos anos noventa, antes da primeira coletânea de teatro publicada em livro, temos

uma referência crítica à dramaturgia de Hilda Hilst, que Elza Cunha Vincenzo faz no volume de 1992, *Um teatro da mulher*, publicado pela Editora Perspectiva. Até o ano 2000, o teatro de Hilst é praticamente desconhecido, já que apenas *O verdugo* tem publicação. A primeira reunião é publicada pela Editora Nankin em 2000, no volume intitulado *Teatro Reunido I* que abarca parte da produção teatral. Em 2008 a Editora Globo lança o volume *Teatro Completo* – e só então toda a dramaturgia de Hilda Hilst chega ao público. A partir daí surgem os trabalhos acadêmicos e novas montagens a partir de a sua escrita teatral. Em 2010, a Ruminar Cia de Teatro, de Curitiba monta *O visitante*, e Éder Rodrigues defende seu mestrado intitulado *Teatro Performático de Hilda Hilst* na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

A produção de peças escritas especificamente para a encenação é abandonada pela autora no fim dos anos sessenta, porém a experiência dramatúrgica se coloca como uma das bases para toda a produção ficcional, que vem logo em seguida. Em todos os textos de ficção – de *Fluxo floema* de 1970 à *Estar sendo. Ter sido* de 1997, Hilda Hilst lança mão de uma escrita que incorpora elementos do teatro, da dança e da performance. A experiência cênica é presentificada e ressignificada na materialidade do texto ficcional e não é por acaso que no fim dos anos noventa, a sua produção ficcional começa a ganhar a cena com intensidade.

Em 1999, *O caderno rosa de Lori Lamby* tem a sua primeira encenação. Logo em seguida, em 2000, o livro *Estar sendo. Ter sido* é lançado no Teatro Oficina, com uma leitura dramática dirigida por Vandim Nikiu. Em 2000 o espetáculo *HH Informe-se* estreia no Rio de Janeiro com a direção de Ana Kfori, e no ano seguinte *Cartas de um sedutor* ganha uma encenação também no Rio de Janeiro. Em 2002 Ana Kfori volta a adaptar Hilda Hilst com o espetáculo *Fluxo*. Em 2004, ano da morte da autora, José Mora Fuentes funda o Instituto Hilda Hilst, com sede na Casa do Sol, em Campinas, e o neste mesmo ano estreia em Porto Alegre a peça *Hilda Hilst in claustro*, com direção de Roberto Oliveira. A encenação acontece no Hospital Psiquiátrico São Pedro. Em 2005 sai a adaptação de *Agda* estreia no Festival de Teatro de Curitiba com a direção de Moacir Ferraz e no mesmo ano Zeca Baleiro lança o álbum *Ode descontínua para flauta e oboé*, projeto desenvolvido em parceria com Hilda Hilst, e a convite dela, para musicar os poemas de *Júbilo memória e noviciado da paixão* de 1975. Os poemas de Hilst musicados por Zeca Baleiro, foram cantados por vozes de interpretes como Ná Ozzetti, Maria Bethânia, Verônica Sabino, Ângela Ro Ro e Zélia

Duncan, entre outras. Em fevereiro de 2015, Zeca Baleiro reúne os artistas que participam do álbum, numa apresentação única, que acontece no auditório do Ibirapuera, em São Paulo. Dez anos depois de seu lançamento, o disco tem a sua existência renovada no palco.

Em 2006 *Osmo* tem a sua primeira adaptação para o teatro, com a direção de Fernando Quinas. Em 2008 estreia *A obscena senhora D*. O projeto é fruto da parceria entre Germano Mello e Suzan Damasceno, e tem direção de Donizeti Mazonas e Rosi Campos. No mesmo ano estreia a adaptação *Jozu – O encantador de ratos* projeto realizado em parceria pela atriz Carla Tausz e José Luiz Mora Fuentes. A peça estreia na Mostra Fringe de Teatro, em Curitiba. Em 2009, mais um projeto de encenação desponta em São Paulo: *Hilda Hilst e o espírito da coisa*, com atuação de Rosaly Papadopoul. No ano seguinte, estreia o espetáculo de dança *Rútilo nada*, nos porões do teatro Ademar Guerra em São Paulo, com direção e composição musical de Daniel Fagundes, e performance de Wellington Duarte e Donizete Mazonas. No ano de 2012 grupo Matula estreia a segunda adaptação de *Agda* em São Paulo e em 2013, estreia *Matamoros*, com direção de Bel Garcia – projeto que propõe encenações em espaços expositivos, como museus e galerias de arte. No ano de 2014 estreiam uma nova versão de *Matamoros* com Maíra Gestner e Luciana Froés e uma nova versão de *Osmo* é levada à cena por Donizeti Mazonas, com direção de Suzan Damasceno. Em 2015 estreia *Meu lado homem: um minicabaré de escárnio*, encenação baseada em *Cartas de um sedutor*, com música de Luiz Gayotto, dramaturgia de Marcelo Romagnoli e atuação de Luis Mármore. Em 2016 temos a estréia de *Floema* no teatro de arena da Casa do Sol com direção de Donizetti Mazonas e atuação de Flavia Couto e Maurício Coronado, com cenografia da artista plástica Suiá Burger Ferlauto, e *Três luas* – espetáculo de dança criado a partir do álbum *Ode descontínua para flauta e oboé*, dirigido por Suely Machado do grupo *Primeiro ato*.

Há ainda outras relações de Hilda com o teatro: Em 2011 a Casa do Sol é tombada como patrimônio histórico e cultural da cidade de Campinas e em 2012 a gestão da Instituto Hilda Hilst dá início ao projeto de construção do teatro de arena na Casa do Sol. Sem apoio de editais públicos, a equipe começa a levantar dinheiro para a execução do projeto a partir da venda direta de livros e do *crowdfund*, no ano seguinte teatro de arena é inaugurado na sede do Instituto, com a encenação de *Jozu o encatador de ratos*. Em 2014, o Programa de Pós-Graduação da USP promove o *Colóquio Hilda Hilst Ter sido. Estar sendo* – que reúne

diversas mesas redondas e entre elas uma específica, denominada *Encenações* onde Donizeti Mazonas e Gabriela Greeb são convidados para uma conversa sobre o trânsito da literatura de Hilda Hilst para o teatro e o cinema. O evento também promove a exibição de vídeos e registro de espetáculos teatrais. Alguns meses antes o Sesc Belenzinho organizava o evento *E se eu ficasse eterna?* Reunindo fotografias do acervo pessoal da autora, exibição de trabalhos de teatro e dança, leituras dramáticas, oficinas, palestras e um cabaré performativo em torno a literatura de Hilda Hilst – os eventos marcam os 10 anos sem Hilda Hilst. O evento seguiu um formato semelhante ao *Palavra viva*, de 2005, promovido pela atriz Beatriz Azevedo em parceria com o Sesc – evento composto por leituras dramáticas dos textos de Hilda Hilst e uma série de conferências críticas.

Em 2015, o Itaú Cultural promove a exposição *Ocupação Hilda Hilst*, expondo em galeria o arquivo: cadernos, vídeos, fotografias, desenhos e originais datilografados. A exposição acontece num espaço que faz referência ao ambiente da Casa do Sol e o material é exposto como registro do processo de composição da escrita. O evento reúne, além das imagens, áudios, filmes, depoimentos e uma série de adaptações cênicas da obra de Hilda Hilst. Neste mesmo ano, o Itaú Cultural, em parceria com o Instituto Hilda Hilst iniciam o projeto de organização da *Sala da Memória* na Casa do Sol, no cômodo que abriga a biblioteca pessoal da autora.

A partir deste breve levantamento, podemos ter a dimensão do impacto da literatura ficcional de Hilda Hilst na cena, principalmente a partir no fim da década de noventa. É evidente que há uma mudança de estatuto de sua escrita no contexto do sistema cultural do país e os trânsitos para a cena são apenas mais um dos muitos sintomas deste novo estatuto que se constitui a partir de diversos discursos de legitimação, que envolvem uma rede complexa entre mercado editorial, academia, instituições culturais, artistas e público.

Neste momento, a sua literatura encontra o grande público – aquilo que se coloca como uma busca obsessiva, durante os cinquenta anos de produção, se torna possível neste início de século, por conta de uma abertura das instituições, do mercado editorial, das universidades, dos pesquisadores, dos espaços culturais, dos artistas e do público – que marcam uma ampliação do incipiente sistema cultural do nosso país.

1.2 A FICÇÃO COMO PROJETO

No início nos anos setenta, Hilda Hilst dá início ao seu projeto ficcional tendo publicado, a esta altura sete livros de poesia, produzido toda a sua dramaturgia, desenvolvido projetos em parceria com artistas como Adoniran Barbosa, Antônio Resende de Almeida Prado e Gilberto Mendes, empenhados no trânsito entre poesia e música, e por fim, já tendo recebido algum reconhecimento crítico pela produção poética e dramática, através dos prêmios PEN Clube de São Paulo em 1962, por *Sete cantos do poeta para o anjo* e o Prêmio Anchieta em 1969, pela peça *O verdugo*.

O projeto ficcional é iniciado, então, a partir de uma bagagem significativa na experiência da escrita literária e marca um momento de cisão. Desta cisão surge uma ampliação do escopo da produção, onde Hilst cria as primeiras ficções, logo após a experiência de escrita para o teatro – abandonada no fim dos anos sessenta. O movimento que gera essa ampliação de escopo, leva Hilst à experimentação de outras formas expressivas e é resultante de uma urgência de comunicação, que passa a acompanhar a autora como uma busca, que vai crescendo no decorrer dos próximos trinta anos de carreira, tornando-se uma matéria potente de sua criação. Hilst partiu da restrição que o público e o mercado editorial brasileiro tem sobre o consumo de poesia e a autora apresenta o desejo desde suas primeiras experiências literárias, de ser popular, lida.

Nos anos setenta, os gêneros curtos passam a interessar o mercado editorial brasileiro que publica, neste período, uma série de novos contistas como Luiz Vilela, Roberto Drummond, Ignácio de Loyola Brandão, Ivan Ângelo, Moacyr Scliar e Ricardo Ramos e coloca os veteranos como João Antônio, Dalton Trevisan, Lygia Fagundes Telles, Rubem Fonseca e Fernando Sabino a publicar suas experiências em gêneros narrativos concisos. A experiência ficcional de Hilst passa a acontecer no mesmo período e indica uma nova tentativa de interlocução com o mercado editorial. Nas décadas seguintes, Hilst experimenta a prosa mais estendida, mas seu estilo parece distante também dos romancistas que dão continuidade a linha regionalista, com Mário Palmério, Bernardo Élis, Antônio Callado, Josué Monteiro, João Ubaldo Ribeiro, Roberto Drummond ou Ana Miranda, e a distância se torna maior se levarmos em consideração a linha do Romance Policial inaugurada por Rubem Fonseca, ou as Linhas Memorialísticas e do Realismo Fantástico que não se colocam em sua

escrita com força de definição. Mas há alguma consonância: como muitos escritores do mesmo período, Hilst faz de sua prosa um território de legitimação de pluralidades. Porém ela o faz de um modo completamente diferente de seus pares. Hilst parte de um outro pressuposto. Sobre a formação literária de Hilst, Willer diz:

Hilda se formou no ambiente literário da geração de 1945, do pós-modernismo, e do imediato pós-geração de 45, impregnado pela leitura de dois grandes poetas, cuja absorção está no intertexto de sua obra. Um desses poetas, Jorge de Lima, foi o grande poeta do modernismo brasileiro, ainda não suficientemente valorizado, muito religioso, muito místico e muito paradoxal. Escreveu uma obra colossal, *Invenção de Orfeu*. Se fosse devidamente lida no Brasil, *Invenção de Orfeu* seria reconhecida como um dos monumentos literários do século XX. Outro autor que, sem dúvida, Hilda leu muito, e que tem uma relação ambivalente com o sagrado, o sagrado como destruição, a teofania, o contato com o numinoso, com o sublime, com a experiência de pavor, é Rainer Maria Rilke. [...]. Na obra dela, porém, a maior relação é com a filosofia. Ela certamente leu os existencialistas, leu Rudolf Otto, que escreveu *O sagrado*, para quem a experiência do numinoso era uma experiência de horror. Hilda sabia muito bem disso. Outra absorção é a de Georges Bataille, que é a vertente satírica das obras obscenas dela, escritas como provocação. Em *Caderno rosa de Lori Lamby, Contos de Escárnio e Cartas de um Sedutor*, Bataille é frequentemente citado. No *Caderno rosa* ele é Batalha. A cultura literária e filosófica de Hilda era muito ampla, e incluía, obviamente, os clássicos. Na São Paulo das décadas de 1950, 1960, convivia-se com a literatura. Hilda era muito ligada à Lygia Fagundes Telles, que continuou fiel até o fim a Hilda e aguentou todas as loucuras dela, que não foram poucas. Havia um contato direto com a criação literária, que é muito importante. (WILLER, 2013, p. 243-244)

O estilo erudito de Hilst, recupera da tradição modelos canônicos que vão desde os cantares bíblicos até a novela epistolar libertina – passando pelas cantigas galego portuguesas, a canção petrarquista, a tradição mística espanhola e o idílio árquade, até as experiências mais radicais da modernidade, como aponta Pécora (2010, p. 10-11), bem como os seus temas, ora profundamente metafísicos e místicos, ora profundamente eróticos ou polêmicos, unidos a fragilidade do mercado editorial dos anos de chumbo e ao recuo do sistema cultural, tornam a sua ficção tão, ou ainda mais distante do público do que a poesia. O projeto ficcional de Hilst foi criado a partir de uma atitude experimental, e com bases distantes dos grupos literários brasileiros do mesmo período. Essas escolhas colocam o seu trabalho num território de pouca interlocução. Sobre as características da prosa de Hilst, Pécora afirma:

[...] é notável a prática da fusão, da quase colagem por meio da qual Hilda articula em um só texto todos os gêneros que pratica, como faz por exemplo n'*A obscena senhora D* Encontram-se lá trechos de poesia lírica (seja pela inclusão de versos na narrativa, seja pela adoção de uma prosa ritmada), de diálogo teatral, com sucessão de réplicas (fazendo com que até o

chamado fluxo de consciência tome forma dialógica) e mesmo de crônica (ao comentar acontecimentos ou personagens históricas conhecidas). Não é gratuito, portanto, o fato de que *A obscena senhora D*, *Tu não te moves de ti*, como outros textos de Hilda Hilst tenham recebido várias adaptações teatrais, nem é despropositado pensar em “prosa poética” ou talvez mais apropriado em “prosa rítmica”, quando se trata de referir obras como, por exemplo, *Fluxo Floema* ou *Kadosh*. A predominância do ritmo elocutivo sobre a sequência narrativa é uma questão literária importante a ser pensada na obra hilstiana. (PÉCORA, 2010, p. 11)

A defesa da ficção de Hilst como um projeto artístico é sugerida por alguns críticos – e esta possibilidade se sustenta a partir da coerência temática e compositiva que Hilda mantém em sua prosa, mesmo com as mudanças que pontuo nas passagens de um momento à outro. Para propor uma leitura da ficção de Hilda Hilst como projeto, procuro articular as produções ficcionais em quatro momentos: **primeiras experiências**, **experiências de maturação**, **desbunde pornográfico** e **encerramento**. Os critérios para a divisão dos textos nestes momentos são as questões compositivas e temáticas que a autora propõe durante o trajeto ficcional.

O que chamo de **primeiras experiências** diz respeito ao período de 1970 à 1977, onde são publicados *Fluxo floema*, *Qadós* e *Ficções*. A **experiência de maturação** está ligada a uma mudança estilística da produção ficcional, que abarca o período de 1980 à 1986, envolvendo o processo de produção e publicação de *Tu não te moves de ti*, *A obscena senhora D* e *Com meus olhos de cão*. Durante o período entre 1991 e 1992, Hilst se lança à experiência do **desbunde pornográfico** que abarca a publicação da famosa trilogia obscena, composta por *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos de escárnio e textos grotescos* e *Cartas de um sedutor*. E por fim, a experiência do **encerramento**, que dá conta do período de 1993 a 1998 e envolve a publicação de *Rútilo nada*, a organização das crônicas em *Cascos & Carícias* e a publicação de *Estar sendo. Ter sido*.

O período das **primeiras experiências** é marcado pela criação de narrativas curtas, numa produção que se aproxima de gêneros como o conto ou a novela. Neste momento Hilda Hilst constitui as bases de toda a sua experiência ficcional. *Fluxo floema*, a estreia na ficção, é publicado em 1970, pela editora Perspectiva e reeditado pela Globo em 2003. O volume é constituído por cinco narrativas *Fluxo*, *Osmo*, *O Unicórnio*, *Lázaro* e *Floema* – e conta, em sua primeira edição com uma apresentação sintomática, onde Anatol Rosenfeld, propõe uma leitura consciente da experiência ficcional de Hilst, intitulada *Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga*. A leitura de Rosenfeld se coloca como um material crítico fundamental – uma

das bases de estudo do trabalho ficcional de Hilst, e que propõe algumas chaves de leitura para sua prosa:

É apenas por conveniência que os textos do presente volume foram chamados de “ficção” ou “prosa narrativa”. Para Hegel o gênero narrativo-épico é o mais objetivo. A êle contrapõe-se, dialeticamente, a antítese subjetiva do gênero lírico, sendo o dramático a síntese, visto reunir, segundo Hegel a objetividade épica e a subjetividade lírica. Semelhante diferenciação perde o sentido em face aos textos de Hilda Hilst, já que nêles todos os gêneros se fundem. Êles são épicos no seu fluxo narrativo que às vezes parece ter a objetividade de um protocolo, de registro de fala jorrando, associativa, e transcrita do gravador; mas são, ao mesmo tempo, nas cinco partes - “Fluxo”, “Osmo”, “O Unicórnio”, “Lázaro”, e “Floema” - a manifestação subjetiva, expressiva, torturada, amorosa, venosa, àcida e licenciosa de um Eu lírico que extravasa avassaladoramente os seus “adentros”, clamando com “garganta agônica”, do “limbo do lamento”, tateando e sangrando, em busca de transcendência e transfiguração. Entretanto êste mesmo se desdobra e triplica, assumindo máscaras várias, de modo que o monólogo lírico se transforma em diálogo dramático, em pergunta, resposta, dúvida, afirmação, réplica, comunhão e oposição dos fragmentos de um Eu dividido e tripartido, múltiplo, em conflito consigo mesmo. Contudo, as vozes (que não se manifestam no pretérito da narrativa, mas amalgamando as formas do presente lírico e dramático) submergem na corrente de uma linguagem de espantosa invenção, de barroca criatividade, vozes quase indistintas, visto a autora cuidar de não diferenciá-las pelos símbolos tipográficos corriqueiros. Dêste modo se fundem, de nôvo, quase irreconhecíveis, no Eu lírico, portador do rasante turbilhão verbal que, lançado contra as pedras e obstáculos, forma redemoinhos de “floema” engasgado, detendo-se, gago, a língua se torna objeto de si mesma, se autocomentando, se autocriticando, e autoflagelando, chegando até a autodestruição, para depois recompor-se e prosseguir, levada pelo impulso da maré verbal. (ROSENFELD, 1970, p.14-15)

Nas cinco narrativas de *Fluxo floema*, temos um texto marcado pela subversão dos gêneros. As narrativas são construídas a partir da proliferação de vozes, num território *nonsense*, produzidas a partir de uma forte relação com a tradição, onde erudição e estupidez coabitam, se misturam e se tornam parte de um mesmo movimento.

Em 1973 Hilda lança *Qadós* numa edição produzida pela Edarte. Em 2002, na ocasião da reedição, Hilst modifica o título da obra para *Kadosh*. Em entrevista aos *Cadernos...*, Hilda aponta *Qadós* como um de seus textos preferidos: “Eu acho *Qadós* deslumbrante, esse livro que ninguém entende” (CADERNOS, 1999, p. 39). Um fragmento de *Qadós*, – *Agda* – foi traduzido para o francês em 1977 e publicado numa coletânea chamada *Brasileiras* feita por Clélia Pisa e Maryvonne Lapouge-Petorelli. Este mesmo fragmento foi traduzido, posteriormente para o inglês, por Elizabeth Lowe e publicada em 1978 numa edição chamada *Love Stories: a Brazilian Collection*, pela editora Hamburg, republicada em 2009 na *Oxford Antology of the Brazilian Short History*, em Nova York pela Oxford University Press. Em

1992, uma nova tradução é feita para o inglês, por Darlene J. Sadlier, publicada em *One Hundred Years after Tomorrow: Brazilian Woman's Fiction in the 20th Century*, editada pela Indiana University Press. *Qadós* teve pouca repercussão no momento de sua publicação – e só foi descoberto com a edição de *Ficções* em 1977, que sai pela editora Quíron, num volume que reúne as cinco narrativas de *Fluxo Floema*, as narrativas de *Qadós* e mais dez textos inéditos, que formam *Pequenos discursos e um grande*. 'Teologia Natural', uma das narrativas de *Pequenos discursos e um grande* é traduzida para o inglês em 1989 por Dawn Jordan e publicada na antologia *Short Fiction by Latin American Women*, pela editora Buffalo, de Nova York. *Ficções* leva o prêmio da associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), em 1977, na categoria Melhor Livro do Ano. A apresentação do volume é feita por Léo Gilson Ribeiro, outro crítico importante no contexto de legitimação da prosa de Hilda Hilst. Sobre *Ficções*, Ribeiro diz:

Os textos em prosa de Hilda Hilst têm todos o ritmo vagaroso de sementes. Suas palavras, frases, conceitos germinam atemporalmente na retina e na percepção de quem os lê. Em todos há uma desapiedada visão do animalesco, do visceral agarrado como um molusco repelente a um altar incompreensível. Deus? Um sádico imperfeito que esboçou seres humanos para temê-Lo e adorá-Lo. A velhice que mineraliza aos poucos o corpo, dando à flacidez e às rugas o tom acobreado, metálico da lenta necrose orgânica. (RIBEIRO, 1977)

A partir da publicação de *Tu não te moves de ti* em 1980, produzido pela Editora da Livraria Cultura, e reeditado em 2004 pela Globo, Hilst passa a sugerir uma ligação mais intensa entre as narrativas, criando uma estrutura mais próxima do romance. Esta mudança formal abre as **experiências de maturação**, que dá conta do período entre 1980 a 1986, onde Hilst passa a experimentar a prosa de modo mais estendido. Esta fase é marcada pelas publicações de *Tu não te moves de ti*, *A obscena senhora D* e *Com meus olhos de cão*.

Tu não te moves de ti é composto por três narrativas aparentemente independentes, mas que se conectam pela repetição de certas imagens. As narrativas são 'Tadeu (da paixão)', 'Matamoros (da fantasia)' e 'Axelrold (da proporção)'. Tadeu é um sujeito adequado, bem sucedido, que em certa altura da vida se percebe exausto e passa a ter delírios com um certo lugar. Matamoros nasce e vive num lugar, muito semelhante aquele que habita os delírios de Tadeu. Ela vive uma relação amorosa, sensorial e erótica com o “homem irreal”. Porém, desconfia que é traída pelo homem com a própria mãe. A tensão criada por esta possibilidade

aniquila Matamoros, culminando no suicídio – ato trágico, de violência extrema. Axelrold é um professor universitário numa viagem de trem que retorna à casa dos pais, situada num lugar, de paisagem idêntica à de Tadeu e Matamoros. A repetição desta paisagem, bem como a relação entre os títulos (da paixão), (da fantasia), (da proporção), amarram as narrativas de um modo inusitado, criando abertura para uma série de possibilidades de leitura. Na experiência de criação de *Tu não te moves de ti*, Hilda cria um repertório formal de encadeamento que será utilizado na produção de narrativas estendidas.

Em seguida, Hilda publica *A obscena senhora D*, considerada pela crítica uma das obras mais importantes no contexto da produção ficcional. Editado em 1982, pela Massao Onho, o texto teve repercussão internacional, sendo traduzido para o francês por Maryvonne Lapouge-Petorelli e publicado pela Gallimard em 1997. A obra é o volume 12 da coleção Grandes Nomes da Literatura da Folha, lançada em junho de 2016, e foi escolhida por Alcir Pécora como texto de abertura da coleção das obras completas, em 2001. Em sua “Nota de Organizador” Alcir Pécora diz:

Creio que a precedência possa ser justificada, em primeiro lugar, porque *A obscena senhora D* representa um momento de perfeito equilíbrio de desempenho, no qual se cruzam todos os grandes temas e registros da prosa de ficção que Hilda Hilst vinha praticando desde o início dos anos 70. Estão aí, por exemplo, os votos amorosos, sinceros, terrenamente sensuais, até os extremos dramáticos de despojamento em favor do outro pelo bem dele mesmo; as inquietações metafísicas mais sanguíneas e arrebatadas, como as dúvidas teológicas mais rigorosamente inteligentes, nascidas muitas vezes como questões do corpo, mas perdidas já de seu caminho, desviadas de todo o hábito, pisando num terreno em que o método aporético tanto pode ser loucura, quanto ciência. Estão aí, também, a ironia obscena e visceralmente política, que reduz à evidência chocante a mediocridade do bom-mocismo, a mesquinhez travestida de prudência, a vigilância da vizinhança burra, disposta a barbarizar até a morte para garantir a homogeneidade do senso comum, senhor do mundo. Está igualmente aí o humor negríssimo, que repassa desde o ridículo hilariante e caricato à fantasia mais desvairada; do quebra cabeça nonsense à exacerbação asquerosa, escatológica, malvada, bestialógica, mas na mesma proporção, cheia de viço, de juvenildade enérgica e excessiva. (PÉCORA, 2001, p. 12-13)

A senhora D aos sessenta anos decide viver reclusa, embaixo do vão da escada, numa convivência espinhosa com vizinhança e trava uma busca constante pela iluminação mística a partir de fluxos de pensamento e diálogos frenéticos com a memória de Ehud, seu companheiro, morto aos sessenta e cinco anos. Na ocasião de sua publicação, em 1982, o escritor e amigo Caio Fernando Abreu escreve sobre *A Obscena Senhora D*:

Sons, trinados, gritos, urros, rouquidões. Asa. Impossível aventurar-se nestas páginas sem entrega. Inútil municiar-se apenas das armas da razão. Hipnótico, o discurso de Hilda envolve como águas – às vezes lodosas, às vezes claras – e numa vertigem nos arrasta, de susto em susto, cada vez mais para perto daquilo que Joyce chamava de "o selvagem coração da vida". Onde tudo pode acontecer. De uma facada pelas costas a um apaixonado beijo de amor, "jorrando volúpia e ilusão". Traíçoeiras e sensuais, as palavras ofegam e palpitam, como se tivessem carne, sangue, músculos, nervos, ossos. E além disso: uma aura impalpável, uma alma indizível. Uma alma que procura cega, obsessiva, pelo invisível que nos disseram haver um dia: Deus. Como a Senhora D, sem Deus, no fim do milênio, entre miséria, loucura e lixo atômico, para nós mesmos a vida pode ter sido ou – mais terrível – estar sendo somente "uma angústia escura, um nojo negro". Contra isso, Hilda grita. Como a Senhora D, a obscena, a sapa, a porca, nos vemos ao final também assim, perplexos, nus: "um susto que adquiriu compreensão". Mas sempre se pode gostar de porcos. Gostar de gente, também. Por amar a condição humana, Hilda escreve. Um olho no divino, um outro em Astaroth. Ninguém sairá ileso. Como não se sai, afinal, da própria vida. (ABREU, 1982)

Com meus olhos de cão e outras novelas é publicado em 1986 pela Editora Brasiliense, num volume que reúne *Com meus olhos de cão*, *A obscena Senhora D*, *Tu não te moves de ti* e fragmentos de *Qadós* e *Fluxo floema*. *Com meus olhos de cão*, foi traduzido para o inglês por Adam Morris e publicado em 2014 pela Melville House Publishing de Nova York. Em nota introdutória à edição da Globo, de 2006, Pécora sugere que Amós Keres, a voz narrativa deste texto, se aproxima de Hillé na busca de transcendência: “A iluminação mística de Amós, por sua vez, se dá num dia em que, de uma colina próxima à universidade onde trabalha, recebe um inesperado impacto de cores, sem linhas ou contornos, uma espécie de Sol Original, metafísico [...]” (PÉCORA, 2006, p. 8). Esta experiência coloca Amós num movimento de busca espiritual, abandonando toda a racionalidade e toda a civilidade, bases de sua relação com o mundo. *Com meus olhos de cão* é um texto transitivo, produzido entre *A obscena senhora D* e *O caderno rosa de Lori Lamby* e liga duas fases importantes: as **experiências de maturação** e o **desbunde pornográfico**.

A fase de **desbunde pornográfico** é composta pela trilogia obscena: *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos de Escárnio e textos grotescos*, ambos de 1990 e *Cartas de um Sedutor* de 1991. A ideia de *desbunde* passa a circular no contexto cultural brasileiro nos anos sessenta com o movimento tropicalista e faz referência aos grupos que compreendiam a resistência cultural e artística como uma possibilidade de enfrentamento do regime autoritário. A imagem do *desbunde* no contexto brasileiro tem influências do movimento hippie, e foi durante os anos sessenta e setenta encarado de forma pejorativa em diversos territórios. O

termo *desbunde* abarca possibilidades de experiências distintas: o rebaixamento, o deslumbramento e a loucura. Essas matérias estão presentes no cerne da experiência pornográfica de Hilst. Nos anos sessenta, setenta e oitenta a autora tinha o erotismo como um tema recorrente de seu trabalho literário. Nos anos noventa, a abertura política cria um novo contexto cultural, que a autora procura responder tensionando os limites entre erotismo e pornografia. Sobre a experiência pornográfica, Werneck diz:

Desde a sua estreia em livro, há quarenta anos, Hilda Hilst viu cristalizar-se em torno de si a legenda de uma autora de textos herméticos, impenetráveis. Muito a contragosto, viu-se transformada num desses escritores “difíceis” de quem, aqui e ali, se fala elogiosamente, mas que pouquíssimos atravessam de ponta a ponta. Enfurnada num sítio nas vizinhanças de Campinas, a cem quilômetros de São Paulo, onde vive desde meados da década de 1960, Hilda Hilst, paulista de Jaú, arrastou estoicamente essa imagem ao longo de 28 livros de poesia, ficção e teatro. Até que um dia, algum tempo atrás, cansada de não ser reconhecida, ela explodiu – e, para o pasmo de seu esqualido ciclo de admiradores, anunciou a sua conversão a pornografia. “Eu não vou escrever mais nada, a não ser grandes e, espero, adoráveis bandalheiras”, proclamou. (WERNECK, 2014, p. 245)

Neste período a experiência erótica é levada às últimas consequências, acessando o terreno da pornografia. Os tabus sexuais de uma sociedade moralista viram material de sua escrita. *O caderno rosa* publicado pela Massao Onho em 1990 é reeditado em 2005 pela Globo. Foi traduzido para o italiano por Adelina Alletti e publicado pela editora Sonzogno, em Milão no ano de 1992. Em *O caderno Rosa* temos Lori, uma menina de oito anos que narra as suas experiências sexuais. A menina, aliciada pelos pais, encara a experiência da prostituição de forma inocente e vantajosa, já que isso lhe garante o acesso a todo tipo de quinquilharia cor de rosa, vista em programas televisivos, como o da Xoxa. *Contos de Escarnio* é publicado em 1991 pela editora Sicilano, e tem uma segunda edição, pela mesma editora, no ano seguinte. Teve tradução para o francês feita por Maryvonne Lapuge-Petorelli e foi publicada pela Gallimard em 1997. Neste texto, temos a voz de Crasso e o relato de suas experiências sexuais, que se somam a uma série de narrativas ligadas ao baixo literário e corporal. *Cartas de um sedutor* é publicado pela editora Paulicéia em 1991 e reeditado pela Globo em 2002. Em *Cartas de um sedutor* temos a experiência do incesto registrada nas cartas do aristocrata Karl à sua irmã Cordélia, que se misturam à busca pela compreensão e potencialização do gozo na figura de Stamatío, mendigo poeta, que encontra no lixo as cartas de Karl.

Nesta experiência Hilda Hilst tensiona os limites entre pornografia e erotismo. Se o

primeiro está ligado a prostituição e a devassidão sexual, de cunho obsceno ou questionadores de uma certa noção moralista de decência segundo se relaciona a uma experiência de provocação e jogo que envolve o desejo sexual. A diferença entre pornografia e erotismo tem a ver com um jogo de explicitação *versus* insinuação. Nos anos noventa a cultura brasileira passa por um processo de abertura à indústria cultural norte-americana e a pornografia passa a ser uma ferramenta no processo de imposição cultural. Sobre esta questão Ângela Prysthon diz:

[...] a cultura brasileira dos anos 90 dá continuidade à política de adaptação aos padrões globalizados do mercado com táticas ousadas de vendagem e estratégias de ampliação de uma cultura de massas relativamente poderosa para um país periférico. O sistema econômico do país abre-se cada vez mais ao mercado externo – seguindo uma inclinação mundial: restrições à importação de bens de consumo são relaxadas, a Lei de informática dos anos 80 (que limitava a importação de tecnologia) é reformulada, entre outras medidas de “integração” a um mundo globalizado. Como orientação cultural, entretanto, o elemento mais novo é paradoxalmente a reciclagem de imagens de brasilidade que haviam sido engavetadas no período anterior. Esse retorno ao paradigma da identidade nacional para a cultura brasileira contemporânea não corres ponde exatamente ao carregar das bandeiras libertárias e utópicas da cultura dos anos 60, a uma repetição da ideologia desenvolvimentista ou menos ainda à mentalidade provinciana do discurso nacional-popular. A cultura brasileira dos 90 rearticula a tradição nacional mais na direção de um diálogo com a modernidade, mais como redefinição e superação dessa modernidade incompleta da periferia, mais como demarcação de uma verdadeira dimensão pós-moderna (num sentido bem menos superficial e unidimensional que o utilizado na década de 80, quando pós-moderno era um “estilo”, era “vestir-se de preto”, era a música minimalista...) nas margens. [...] Incorporando alguns aspectos e simultaneamente apontando todos os limites dessa consciência e autoconsciência periférica e pós-moderna, vem à tona um outro Brasil: o Brasil bárbaro da televisão, o Brasil selvagem das namoradas sem calcinha de um presidente e das apresentadoras seminuas de programas infantis, o Brasil violento das brigas diárias na frente das câmeras, o Brasil dos grupos de pagode e “sambalanço” e das duplas sertanejas. Uma configuração cultural que às vezes parece pôr em questão toda a rearticulação da tradição efetuada pelas culturas alta e média, porém que simultaneamente enriquece o debate sobre a democratização dos meios e das mensagens. (PRYSTHON, 2001, p. 68-69)

Neste período, caracterizada pela massificação do consumo e a intensificação espetáculo, do gozo fácil, a objetificação sexual feminina é frequentemente usada com intenções mercadológicas, inseridas no fluxo de compra, consumo e descarte. A pornografia passa a fazer parte da vida cotidiana, imposta de modo apelativo na mídia, na música, no vestuário e na escrita. Em um diálogo irônico com o contexto, Hilda Hilst passa a experimentar códigos ligados a pornografia, onde a sexualidade escrachada, o humor ácido, o

desejo de publicização e o evento-polêmico são bases para a experiência da escrita. Neste momento a produção de Hilda Hilst chama a atenção para a fragilidade do sistema cultural do país no início dos anos noventa, que coloca o artista em uma situação de dependência e subserviência a um mercado mais comprometido com o lucro, do que a relevância daquilo que fomenta e difunde. Em seu **desbunde pornográfico**, Hilst questiona o estatuto do livro enquanto um produto vazio, à serviço do entretenimento, em que o mercado editorial parece estar interessado. Para Hilst a produção literária não pode ser reduzida à banalidade das “novelinhas para se ler no bonde”, como ela mesma classifica uma determinada literatura – ligada à indústria cultural, identificada com a cultura do *best seller*, na maioria das vezes, um material importado, escrito sem nenhum compromisso ético, mal traduzido e esvaziado de sentido estético.

O ato de escrever, na experiência de Hilst sempre esteve ligado a questionamentos existenciais, a experimentação da linguagem, rompimento com os sistemas de representação, ao aprofundamento intelectual e à elevação mística, ou seja, a escrita é para Hilst um território sagrado, campo legítimo de exercício do pensamento, uma experiência potente e transformadora, uma espécie de gatilho para movimentos concretos, para mudanças radicais. A autora passa a vida produzindo a partir deste posicionamento, sem concessões, num constante ato de resistência. Com o passar dos anos, diante de uma situação de precariedade material, experimenta uma estratégia para criar interesse de mercado sobre seu trabalho, e com isso ampliar a circulação e o acesso do público. Numa atitude radical, insere em seu projeto literário, de modo altamente irônico, elementos que vão ao encontro dos interesses mercadológicos. Hilst assume uma atitude crítica diante do mercado e não submete sua literatura, muito pelo contrário. Se apropria dos códigos e os subverte, e nisto desvela o esvaziamento, a perversidade, a agressividade e a ignorância escamoteadas por trás de um sistema que difunde uma literatura aparentemente inofensiva, produzida para o entretenimento, pensada exclusivamente para ser consumida e descartada. Essas escolhas colocam Hilst à margem de um sistema literário precário, que existe às sombras de uma indústria cultural de massa, em um país onde a cultura letrada era (e ainda é) um privilégio. Este estado de marginalidade é latente e perdura por muitos anos, ao ponto de a autora colocar em cheque a própria legitimidade da literatura como meio de expressão. É com esse contexto que Hilda Hilst procura estabelecer diálogo no momento da **experiência do desbunde**. Sobre

a relação de Hilst com o mercado editorial, Souza e Souza comenta:

É cada vez mais notório que a expansão do mercado editorial brasileiro tem influenciado negativamente a relação entre a produção literária e sua comercialização. Assumindo-se como bem de consumo da indústria cultural, a obra passa a ter de seguir os ditames do capital e resumir-se a fórmulas fáceis e palatáveis. Não é por acaso, então, que tal relacionamento seja descrito em termos de promiscuidade por certos críticos da sociedade de consumo. [...] Nesse sentido, a opção deliberada e amplamente divulgada de Hilda Hilst pela narrativa pornográfica se insere num contexto maior de crítica ao deslocamento axiológico a que tem sido submetido o fenômeno literário, cada vez mais definido por seu valor de troca e negado em sua finalidade social não pragmática. (SOUZA E SOUZA, 2007)

Após a fase do **desbunde pornográfico**, vem a publicação de *Rútilo nada* (1993), texto que compõe o corpo desta investigação e que será apresentado mais amplamente no decorrer da pesquisa. No contexto do projeto ficcional, *Rútilo nada* se coloca como um texto transitório. Sua produção está situada entre dois momentos: o **desbunde pornográfico** e o **encerramento**. *Rútilo nada* é escrito numa fase madura que encaminha o encerramento do projeto ficcional. É publicado em 1993, pela editora Pontes, num volume que abarca *A Obscena Senhora D* e *Qadós*. *Rútilo nada* foi traduzido para o espanhol em 1994 por Liza Sabater e publicado em Nova York. Traduzido para o inglês por David William Foster e publicado na coletânea *Urban Voices: Contemporary Short* no ano de 1999, também em Nova York. Traduzido em 2001 para o alemão, por Mechthild Blumberf, publicado na antologia *Stint. Zeitschrift für Literatur*, em Bremen. *Rútilo nada* leva o prêmio Jabuti em 1994 na categoria contos e é reeditado em 2003 pela Globo no volume *Rútilos*. Em *Rútilo nada*, Lucas e Lucius descobrem o amor, porém a relação esbarra em uma série de conflitos que envolvem traição, violência, loucura e morte.

Entre 1992 e 1995, Hilda escreve crônicas semanais para o Diário de Campinas. Essa produção é organizada em *Cascos & Carícias*, publicado em 1998 pela Editora Nankin. A marca das crônicas é a crítica ácida e irônica ao conservadorismo, à hipocrisia e à desinformação. Aspectos presentes em toda a sua produção reaparecem nas crônicas: o distanciamento e a falta de interlocução, o papel do escritor de literatura na sociedade brasileira e as amplas referências ao universo cultural. Hilda também usa a linguagem informacional e os modos de pensar/escrever o jornal como elementos compositivos de sua crônica.

Hilda anuncia o afastamento da carreira literária com a publicação de *Estar sendo. Ter*

sido em 1997, editado pela Nankin. Em *Estar Sendo. Ter Sido* Hilst propõe uma grande revisão de todo seu trabalho em prosa através de Vittorio, um escritor velho, dependente, cheio de manias e memórias, que percebe a eminência da morte e busca insistentemente, até o derradeiro momento, um sentido para a vida através da experiência da escrita. Os seus esforços são inúteis e ironicamente Vittorio está fadado ao fracasso.

Uma pluralidade de gêneros e linguagens se instaura entre duplos focos: sublime/grotesco, sério/cômico. Sempre irreverente, polifônico, o texto de Hilst é múltiplo: teatro, poesia, prosa poética. Nele aparecem as diversas tonalidades do cômico, desde o burlesco, bufólico, grotesco, até a ironia, o sarcasmo e a sátira. No fluxo narrativo, a escritora estabelece um diálogo circular com outros textos, numa relação inter e intratextual, revelando-nos inusitadas percepções do signo e das coisas. Quanto às referências intertextuais, HH mistura em sua prosa uma multifacetada biblioteca, como se fosse impossível desencarnar seu texto destas lembranças ficcionais. Neste livro, encontramos lado a lado, Ovídio, Petrarca, Shakespeare, Mishima, Joyce, Jorge de Lima, Oscar Wilde, Goya, Francis Bacon, Kurosawa, Lupasco e por fim o pai-poeta Apolônio Hilst e o sempre amigo Mora Fuentes. No campo intratextual – tanta coisa resplende – há também vários exemplos: *eu-menino-cavalo-luz-trememente-inteiro* lembra *Agda menina-planta*; o *tigre-menino* faz ressoar o menino porco de Hillé. O *Cara mínima*, o *Sem forma*, lembra a busca do *Pai-Deus* em *Quadós*. Espaços de “O oco” se confundem na sintaxe: “estou na cama ou nos juncos? Estou molhado de esperma ou urina?” atualizam “Queres (que eu frite) o peixe na manteiga ou no mijo?”. A verticalidade se instaura: *o poço e a clarabóia* de Ruiska, o *banco de cimento onde* se sentava o pai de Agda, *sou o novo ninguém*, de Amós Keres... (MACHADO, DUARTE, 1997, p.122)

Em *Estar sendo. Ter sido* Hilst revisita todo o seu universo ficcional, reafirma as bases de seu trabalho no campo da prosa e recupera, no corpo do texto, diversas situações, imagens, vozes e modos de enunciação que são vestígios, rastros, marcas de toda a sua experiência ficcional. Em 2015, na ocasião da *Ocupação Hilda Hilst*, exposição desenvolvida pelo Itaú Cultural com base nos arquivos, na casa, e no processo de criação de Hilst, o leitor e crítico Ronie Cardoso escreve sobre *Estar sendo. Ter sido*:

Feche os olhos e imagine uma procissão, ou um desfile, em que se enfileiram figuras estranhas, dementadas, de comportamento degenerado ou tortuoso. Figuras como Qadós (em sua busca carnal por Deus), Kadec (cujo seu desejo de morte é atendido somente depois de acalmar o seu vício de pensar a beleza), Lucius Kod e Lucas (aqueles que experimentam o amor homossexual alucinado e trágico), Hillé (ser desamparado cujo a existência vazia encontra acolhida no vão da escada onde passa a morar com sua porca de estimação), Stamatius (o mendigo que quer pensar e intensificar o gozo em meio ao lixo em que vive), Karl (o aristocrata que se lança em variadas paixões incestuosas), Cordélia (irmã de Karl, aquela que se torna amante do próprio filho, fruto da relação incestuosa com seu pai), Dedé e Corina (devassos que se envolvem em orgias com o jumento Logaritmo). Todas essas personagens de diferentes obras de Hilda Hilst voltam irmanadas e redesenhadas pelo narrador

– pouco ortodoxo, também ele – do último livro em prosa da autora, *Estar Sendo. Ter Sido*, de 1997. (CARDOSO, 2015, p. 46)

Há ainda outros textos ficcionais de Hilda Hilst, inéditos, descobertos recentemente, durante a criação da *Sala da Memória*, projeto de organização dos arquivos da Casa do Sol, feitas numa parceria entre o Instituto Hilda Hilst, o Itaú Cultural e a CPFL:

Só de bater o olho sei que temos na Casa do Sol pelo menos dois livros inéditos de poesia e um de prosa com o que ela nos deixou. Essa parceria com o Itaú Cultural é um projeto grande, de fôlego, que só agora começou a ser executado. Tudo que era mais próximo ela não vendeu em vida. São mais de quatro mil fotos, filmes em super 8, mais de 200 horas de áudio das experiências que Hilda fazia para ouvir a voz dos mortos — explica Daniel Fuentes, herdeiro escolhido pela escritora para cuidar de seus direitos autorais. (ABOS, 2015)

A seguir apresento uma perspectiva teórica das relações entre escrita, cena e performance na produção literária e na produção cênica, com ênfase na segunda metade do século XX e no início do século XXI, período de mudanças intensas na sociedade, no pensamento e na criação poética.

2 PERSPECTIVAS TEÓRICAS

Na segunda metade do século XX, as formas de percepção de si, do mundo, bem como os modos de agir e reagir diante de motivações sociais, políticas, filosóficas e estéticas se modificam. Deste contexto emergem vozes que se colocam como alternativas a uma percepção e pensamento que privilegia o sujeito moderno como um padrão universal e totalizante. O tipo de crítica que vem de grupos descentrados, foge aos modelos que emergem na primeira metade do século XX, esvaziando a crença da emancipação total da humanidade a partir de um projeto de renovação único e totalizante. O projeto moderno com raízes no Iluminismo francês⁴, caminha para seu esgotamento. As experiências das grandes guerras destroem a concepção de que a razão, a ciência e a “verdade” são soluções para os conflitos da humanidade. No campo da política surgem desse contexto uma pluralidade de vozes, diluindo os conflitos polarizados e criando uma paisagem complexa, composta por uma infinidade de pontos de tensão.

No campo da teoria, diversas correntes colocam em questão a impotência do indivíduo diante dos poderes totalitários como o nazifascismo, o stalinismo, a lógica administrativa do capitalismo, a colonização unidimensional, as práticas de normatização dos corpos e da vida legitimadas pelos discursos de poder, a falsa liberdade da sociedade de controle. Esses fenômenos vão, progressivamente, perpetuando uma série de opressões da vida a partir de procedimentos planejados, racionais e legitimados pela ciência, pela arte, pela religião, pelo partido, pela repartição, pelo capital. Assim, algumas correntes passam a questionar os códigos que pautam as condutas éticas, morais, comportamentais, políticas e estéticas da modernidade. As narrativas que mobilizam o projeto moderno vão sendo esvaziadas e as figuras que autorizam e determinam a emissão de juízos de valor que sustentam o mundo moderno vão tendo seus espaços de poder questionados. O que foi construído pelos preceitos modernos como saber, ciência, arte, civilização, identidade, linguagem, representação – tornam-se territórios movediços, carregados de desconfianças e pautados por uma série de legitimações e silenciamentos que passam pelos poderes instituídos. Os acordos comuns se tornam insustentáveis: não há acordo que possa abarcar de modo harmônico a infinita

⁴ O *Iluminismo* é um movimento que acontece entre 1680 e 1780. Tem sua origem na França, e se irradia por toda a Europa no século XVIII. O movimento tem suas bases na ideia de que a razão como modo de criação da sabedoria e condução à “verdade”. O *Iluminismo* é um movimento intelectual e político que oferece bases para a Modernidade no Ocidente

variedade do humano.

As vozes divergentes, anomalias inexistentes nos padrões do projeto moderno, passam a ser reconhecidas como fontes potentes de criação de outros mundos. Os modos de vida dissidentes se tornam focos de levante, enfrentamento dos padrões impostos e compulsórios da existência. Surgem destas cisões a multiplicidade e o relativismo que colocam em risco os fundamentos da civilização moderna: a democracia, o direito individual, a liberdade são para quem, afinal? Nesse interim, as possibilidades de ação num território plural e carregado de tensões são criadas. A ideia de jogo aparece em diversos campos como uma das possibilidades de ação concreta no mundo, mas não mais uma ação totalizante redentora, e sim uma ação que se faz de modo fragmentado, pontual, contextual, parcial, provisório.

No campo da produção simbólica, a segunda metade do século XX é um período de transformações importantes que abrangem os enunciados e os modos como os enunciados são recebidos no contexto. Nesta conjuntura emergem tipos de criações (poéticas, teóricas, críticas) que abandonam a intenção de representar o mundo, o *status* de originalidade, a centralidade do autor e a função emancipatória, características que marcam as expressões modernas. Esse modo de pensar e de produzir as criações, parte dos próprios meios de constituição das práticas simbólicas, sejam elas literárias, críticas, teóricas ou cênicas, subvertendo discursos institucionalizados e buscando a ativação de sensibilidades ou questões outras, a desconstrução de imagens padronizadas e a alteração da percepção.

Tratam-se de escritas que se colocam como atos de interferência em discursos de consonância, onde o enunciado é compreendido como elemento tão significativo quanto o espaço de enunciação e a difusão ou efeito da enunciação no contexto. Para o desenvolvimento deste capítulo será apresentado um breve panorama de alguns dos processos que instituem a modernidade no campo da narrativa, da lírica, do drama, das manifestações cênicas e das performances – a partir de expressões que radicalizam ou refutam na produção de transição do fim do século e que vão dialogar com a poética dos materiais que constituem o *corpus* da pesquisa.

Na segunda metade do século XX uma série de transformações marcam as manifestações simbólicas e buscam reinventar, refuncionalizar, fundir, romper, perpetuar modelos, formas e procedimentos canônicos. O que a produção desse período aponta é a impossibilidade de expressão a partir de um ponto de vista único e totalizante (romancista,

poeta, dramaturgo, sujeito moderno) e de seus modelos miméticos (romance, poema, drama, obra de arte mimética).

O pós-moderno não nega que todos os discursos [...] atuam no sentido de legitimar o poder; em vez de negar, ele questiona como e por quê, e o faz investigando autoconscientemente, até mesmo didaticamente, a política da produção e da recepção da arte. Reconhece que o próprio desafio a uma ideologia dominante constitui uma outra ideologia. É ideológica a afirmação de que o questionamento é um valor em si mesmo: ele é realizado em nome de seu próprio investimento de poder em trocas institucionais e intelectuais dentro do discurso acadêmico e crítico. E, naturalmente, o próprio ato de questionar é um ato de inserção (e subsequente contestação) daquilo que está sendo questionado. (HUTCHEON, 1991, p. 281)

A escrita se realiza a partir de uma teia de citações, retirada de fontes não originais, arquivo cultural composto por autores de diferentes contextos. Este modo de compreender a escrita contribui para o processo de diluição de hierarquias, reivindicando a possibilidades de uma maior horizontalidade entre as expressões. Deste modo, a escrita, toda a escrita e não exclusivamente a literária (e outras expressões, como a cena), passam a serem compreendidas como territórios de jogo, onde o que está presente não é mais a defesa de uma “verdade” ou de uma visão redentora e moralizante do mundo, mas a presença de uma série de textos, textualidades, imagens, conceitos, gestos, corpos, sonoridades, espacialidades, interfaces – elementos pré existentes, que compõe um grande arquivo cultural, que é retroalimentado por uma rede complexa de relações desconstruindo, deslocando, fundindo, saturando, contaminando, perpetuando o arquivo a partir dos produtos culturais.

Neste contexto, a reinserção do corpo como matéria de criação se coloca e o conceito de performance vai se tornando, a partir dos anos sessenta, um processo-produto ligado a diversas manifestações no campo da teoria e da produção poética. Alex Beigui, em seu artigo sobre a escrita performativa, traz algumas das relações que a teoria literária estabelece com os conceitos de performance:

A teoria literária de cunho estruturalista constitui um dos campos que ao longo dos tempos tem se mostrado mais resistente a assumir o texto como performance. Tal resistência se deve, sobretudo, a uma longa tradição de análise estrutural que muitas vezes ofuscou a escrita como experiência e vinculou o texto a uma cultura da poética normativa. Os estudos culturais, da estética da recepção, pós-estruturalistas e biográficos, vêm ampliando, desde os anos 1960 e 1970, os limites dessa configuração e apontando um horizonte de abordagens que marginalizam os espaços demarcados pelos arautos defensores e vigilantes da natureza imutável e mimética do poético. O que tais abordagens parecem não reconhecer é que para cada texto poético, há uma vida poética, não prenhe de sentido ou portadora de sentido, mas,

inexoravelmente, de presença. Aliás, toda a crise do drama pode ser refletida na crise do sentido que atravessou as linguagens artísticas assumidas no pós-guerra como metaficção do holocausto, como metaficção da história, como metaficção da própria ficção. Ruptura não só com as categorias de evidência, mas investigação sobre a evidência da crítica formal e seus modos de manipulação do e sobre o texto. No limite dos signos, as arestas são alimentadas em atos de uma escrita que “performatiza” o horror, a violência, a dormência dos sentidos, a impotência do Estado em suas diferentes frentes de atuação e, principalmente, a conquista da ética como última forma redentora dos homens. Nesse sentido, escrever se torna uma ação subjetiva, cujas implicações envolvem um permanente conjunto de negociações presenciais com o corpo político e estético do texto-corpo-mundo. (BEIGUI, 2011, p. 29)

Beigui aproxima escrita e performance colocando em jogo a ideia de experiência e evidenciando uma série de relações que implicam em inúmeras interações com o ambiente. Essa é uma das bases desta proposta de pesquisa. Para acessar a relação entre performance e escrita, proponho a leitura crítica dos materiais poéticos que compõe o *corpus*, a partir das ideias de experiência total e da cisão entre palavra e sentido presentes nos ensaios de Maurice Blanchot; a morte do autor e a erotização da linguagem de Roland Barthes – autores que trabalham num processo de fantasmagorização do corpo que escreve em detrimento do corpo da escrita: perspectiva que compreende a palavra poética como um corpo autônomo e livre da figura moderna do autor; as ideias de reescritura e processo presentes nos ensaios de Antoine Compagnon – que traz a este trabalho uma perspectiva da intertextualidade e que refuta a ideia de originalidade, uma das questões que são caras ao projeto moderno no campo das artes e da literatura; o conceito de arquivo e reciclagem cultural, presentes nas considerações teóricas de Linda Hutcheon – que coloca a paródia e a adaptação como atos críticos fundamentais para a produção cultural do fim do século XX e início do XXI.

Essas ideias vão do estado fantasmagórico do autor até as formas mais recentes de reivindicação da presença e da corporalidade na escrita e na cena. Surge neste contexto a possibilidade de compreensão da escrita e da cena como campos atravessados pela performance, em processos que pressupõe a presença, como sugere Paul Zumthor:

Estou particularmente convencido de que a ideia de performance deveria ser amplamente estendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra recepção, mas relaciono-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo. Ademais, parece-me que em uma tal direção compromete-se a crítica, há bem pouco e muito confusamente. O termo e a ideia de performance tendem (em todo caso, no uso anglo-saxão) a cobrir toda uma espécie de teatralidade: aí está um sinal. Toda “literatura” não é fundamentalmente teatro? (ZUMTHOR, 2014, p. 21)

É a partir da perspectiva de Zumthor que compreendemos uma relação de continuidade entre a manifestação escrita e a manifestação cênica sugeridas nos materiais que compõe o *corpus* da pesquisa – trataremos a questão como um processo que indica um movimento expansivo da literatura à outras interfaces e que libera a palavra literária da página do livro (uma invenção moderna) e convida a uma volta a suas origens rituais. A escrita ficcional de Hilda Hilst e a adaptação cênica do Núcleo EntreTanto são processos que envolvem um trabalho a partir de um arquivo cultural e pressupõe uma palavra escrita que se corporifica na cena: um processo de escrita que se faz pelo corpo e um processo cênico que traz a essa a escrita a possibilidade de ser também, entre tantas coisas, um corpo.

Para Zumthor (2000, p. 29), as performances envolvem “um ato de leitura onde além da decodificação da informação se agregam elementos não-informativos que evocam o prazer no receptor e se convertem em realidade poética pela leitura que é praticada por um sujeito determinado”. Esta perspectiva pressupõe um corpo, uma voz, forças extratextuais que geram uma linguagem não normativa – é por esse tipo de processo que se constituem os materiais poéticos levantados neste espaço de trabalho. Por estarmos tratando de uma escrita em trânsito que transborda a página do livro e é colocada no corpo e na cena, torna-se necessário levantar algumas questões sobre as especificidades da encenação e da performance cênica. Essas questões serão apresentadas a partir do conceito de teatro pós dramáticos de Hans-Thies Lehmann e do panorama teórico construído por Patrice Pavis.

Para tratar das especificidades das linguagens da performance e apresentar a performatividade como uma possibilidade, que atravessam as manifestações literárias e cênicas serão utilizados os trabalhos de Marvin Carlson, Renato Cohen e Josete Feral, além de alguns pesquisadores brasileiros que tem desenvolvido suas investigações a partir de um campo teórico-político-estético que dialoga ou é atravessado pela performance.

A proposta de trabalhar com materiais poéticos que têm uma relação declarada, feitos a partir do trânsito entre linguagens (escrita/performance) e mídias (página/cena) – será embasada por estudos sobre a Intermidialidade. Para tanto, serão utilizados os estudos de Linda Hutcheon sobre o fenômeno da adaptação, que é pensado a partir das ideias de acúmulo, convergência e concomitância: a adaptação como produto de natureza palimpséstica, transposta, anunciada e extensiva e, ao mesmo tempo, um processo de produção, ato criativo que pressupõe a leitura a partir de uma obra pré-existente. As

especificidades do *corpus* da pesquisa também serão examinadas a partir das três categorias da intermedialidade formuladas por Irina Rajewsky.

2.1 DA ESCRITA AO CORPO

Um dos fenômenos bases da instauração do mundo moderno está vinculado à invenção da imprensa no século XV, a popularização do livro e a instauração da escrita e da leitura como meios privilegiados de criação e acesso às informações. Se as formas de difusão no mundo antigo e medieval estavam ligadas às linguagens que envolvem a abertura sensorial, a visualidade, a oralidade e a escuta (recitais, montagens cênicas, pintura, arquitetura, estatuária, festas, cerimônias, entre outras) – a escrita e a leitura vão se tornar, no mundo moderno, formas privilegiadas de expressão e de condução do corpo e da percepção ocidental.

As origens das expressões literárias estão ligadas às tradições ancestrais que a partir da oralidade e do arquivo cultural produziam suas manifestações e as compartilhavam de modo comunitário, perpetuando imagens e saberes. A popularização do livro e a consolidação de formas expressivas específicas provocam transformações importantes nos modos de expressão e no corpo. Se as formas literárias ancestrais eram ligadas à fala e à escuta, pressupunham o espaço público e uma coletividade, as formas literárias da modernidade estão ligadas a escrita e à leitura e pressupõe um espaço privado um ou uma série de indivíduo (s) – o corpo que dá forma à literatura da modernidade pode ser compreendido como a multidão de solitários a que Octávio Paz (1982) se refere em *O arco e a lira*.

Para instauração do mundo moderno foram necessários uma série de embates que criaram meios de superação do domínio ideológico do sagrado e do domínio político da aristocracia – formas de poder que perpetuavam o mundo medieval. A burguesia, classe política, econômica e cultural emergente, cria outros meios de controle social ligados a pressupostos que valorizam a racionalidade, a centralidade do homem no mundo e a liberdade individual, conceitos necessários para a superação do modelo feudal. A ciência torna-se o discurso de legitimação de “verdades”, da realização plena das potências humanas, em detrimento dos saberes religiosos que atuavam na anulação das potências individuais como meio de controle social e manutenção do *status quo*. Sobre a instauração de um “projeto de modernidade” Teixeira Coelho diz:

Fala-se, porém, num "projeto de modernidade" que recobria de modo amplo e geral os últimos três séculos de extração européia. O início desse projeto estaria na distinção clara de três domínios antes imbricados num único: ciência, arte e moral, como o posterior aparecimento de outros campos autônomos, como o da lei e o da política. Na base dessa divisão está a fragmentação da religião em domínios distintos do conhecimento, que dela gradativamente se afastam. Ainda no início do século XVII, ciência e religião formavam um par cujo divórcio poderia significar a fogueira para seu proponente – não um abstrato fogo do Inferno, mas um bem vivo fogo terrestre armado em praça pública. [...] O projeto iluminista consistiu em firmar os campos distintos em que o pensamento e a ação poderiam exercitar-se: a fé de um lado, a verdade (da ciência) de outro, o comportamento em seus circuitos próprios e a arte por sua conta. É o momento em que se começa a falar na "autonomia da arte": a arte não está mais no projeto da religião, mas em seu próprio projeto – é a *arte pela arte*, mas não com o sentido pejorativo que os defensores do comprometimento social da arte mais tarde iriam atribuir a essa expressão. É a arte que, simplesmente, deixa de se atrelar a decisões exteriores e, no caso, especificamente religiosas. (COELHO, 2005, p. 20)

Na transição do medievo para a modernidade, a arte abandona as funções de modelo estético e moral ou meio de educação popular (a partir das imagens, espaços e rituais, e etc.) e passa a ser a expressão autônoma, subjetiva, ligada à visão particularizada de um indivíduo. A questão da individualização, do olhar particularizado dissociado da religião, e da vida privada vão se tornar materiais de diversas correntes da criação artística. Walter Benjamin trata da questão a partir da narrativa e da figura do narrador. Para o autor o livro é um fenômeno que define a expressão do homem moderno e a individualização presente na forma romanesca é indicativo de um processo de morte: “O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance, no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopeia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro” (BENJAMIN, 1987, p. 201). A partir desse argumento, o autor propõe uma série de reflexões sobre os rumos das expressões narrativas, partindo da ideia de que o narrar é primeiramente baseado na oralidade, no compartilhamento da experiência, mas que com as guerras e as transformações dos meios de produção, esse tipo de compartilhamento perde a força, e no seu lugar se institui o romance como forma privilegiada de expressão da modernidade. Com isso, os narradores tornam-se raros e conseqüentemente, as experiências não são mais compartilhadas como antes. “Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1987, p. 197-198). O ato de escrever, em livros, é sinal de que os ocidentais da modernidade

já não estão preparados para falar e ouvir em público, pois se fragmentam e se individualizam, o senso comunitário se dilui.

Outra questão importante sobre as transformações no estatuto da arte na modernidade será discutida pelo autor no ensaio escrito na década de cinquenta sobre a arte na era da reprodução técnica, onde as questões sobre o desgaste de ideias como a singularidade, originalidade e autenticidade se amplia com a mecanização das técnicas de reprodução:

Mesmo que essas novas circunstâncias deixem intacto o conteúdo da obra de arte, elas desvalorizam, de qualquer modo, o seu aqui e agora. Embora esse fenômeno não seja exclusivo da obra de arte, podendo ocorrer, por exemplo, numa paisagem, que aparece num filme aos olhos do espectador, ele afeta a obra de arte em um núcleo especialmente sensível que não existe num objeto da natureza: sua autenticidade. A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele a autoridade da coisa, seu peso tradicional. O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca o domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. (BENJAMIN, 1987, p. 167-168)

Neste ensaio Benjamin aponta o desgaste do valor de culto ligado a singularidade ou a “aura” da arte, em detrimento ao valor de exposição ligado a uma disponibilidade ampla mais próxima da lógica mercantil. No século XX, o romance entra em processo de transformação. Mudanças significativas ocorrem, como a fragmentação e a imprecisão do foco narrativo, o enredo vago, falta de linearidade temporal, espaços não definidos ou pouco definidos e a decomposição da sintaxe através de experiências linguísticas – características formais que despontam na produção do século XX e que revelam um processo de crise. As experiências que indicam essa transformação tomam uma dimensão radical a partir da segunda metade do século. Alguns dos escritores que contribuem para esse processo são Kafka com sua perspectiva da burocracia e do embrutecimento da subjetividade; Joyce e suas contribuições no campo da técnica como a radicalização do fluxo de consciência, a apropriação paródica e a refuncionalização do épico; Beckett com as experimentações de linguagem, os contornos

absurdos e suas figuras fragmentadas, prolixas e incomunicáveis. Essas experiências no campo do romance são sintomas de um processo de crise no projeto moderno – a ideia de fim da história, a fé pública ao discurso científico, o progresso e a universalidade são ideias que passam a ser questionadas, criando uma paisagem discursiva ampla, fragmentada, constituída por uma complexidade de discursos inconciliáveis. O “projeto de modernidade” entra em processo de esgotamento, como aponta Teixeira Coelho:

De certo modo, esse tipo de vivência afastada, fragmentada por interposta pessoa ou coisa, é inerente à cultura, seja qual for seu nível, e nada se pode fazer a respeito. [...]. Os *signos* da modernidade geram a si mesmos e se sobrepõe num ritmo exasperante e sufocam a história. A própria cidade como um todo, com seus anúncios a neon multiplicando-se por metástase, é o elemento privilegiado dessa neurotização do imaginário. Os jornais e a TV ou o rádio, cada um em sua faixa e com resultados análogos, acentuam o processo, num movimento reforçado por todos os outros veículos, a roupa, a arquitetura, o *design*. O resultado desse conjunto é a produção de fantasmas, de seres alucinados vagando entre projetos alucinantes sem que haja entre uns e outros qualquer tipo de contato direto. Como se estivessem em diferentes dimensões. (COELHO, 2005, p. 37)

A fragmentação das formas e do sujeito em embate com um mundo em processo de dissolução são questões presentes com intensidade na poética de Hilst, que se constitui a partir de procedimentos paródicos, refuncionalizando formas canônicas, usando radicalmente o fluxo de consciência, questionando e interferindo de forma ácida e intensa no contexto cultural embrutecido dos anos setenta, oitenta e noventa – onde os poderes políticos autoritários, a indústria cultural e o consumo predatório se intensificam como ameaça à produção cultural brasileira. Em Hilst, assim como nos romancistas europeus que começam a questionar os padrões da modernidade no século XX, temos a busca de um uso radical das formas, constituindo outros modos de compor, num trabalho de transição entre moderno e pós-moderno na literatura brasileira. Sobre a pós-modernidade no contexto brasileiro, Teixeira Coelho diz:

Há os que defendem a necessidade de definir a pós-modernidade por alguma coisa de específico que só se pode encontrar no campo da produção cultural propriamente dita e na área da estética, de modo ainda mais restrito. Neste caso, a sensibilidade pós-moderna surgiria apenas em algum momento dos anos 60. Esta tendência aparece como reação à generalização da condição pós-moderna para a totalidade dos fenômenos sociais verificáveis em certos tipos de sociedade. Assim, alguns defendem a noção de que "pós-moderno" é termo aplicável apenas às sociedades mais desenvolvidas. Sendo utilizado com esse sentido por sociólogos norte-americanos [...], o conceito de pós-modernidade designaria a condição geral da cultura

nas sociedades do Primeiro Mundo após as transformações por que passaram a ciência, as artes a literatura desde o final do século passado. Não deixa de haver uma certa propriedade nessa colocação. A condição de vida nos países do Terceiro (e mesmo do Segundo), do Quarto, do Quinto Mundos, não tem de fato muito nem de moderna, quanto mais de pós-moderna. [...] Sob esse ângulo, recoloca-se a afirmação, não tão ingênua e descompromissada assim, de que os países subdesenvolvidos não podem produzir formas culturais desvinculadas da condição econômica rudimentar em que se atolam, formas que se pudessem colocar em pé de igualdade com a cultura dos "desenvolvidos". Reafirma-se a dependência do superestrutural (onde se situa a arte) em relação ao infra-estrutural (a economia), o que é claramente uma balela se entendido em termos rígidos. O Brasil pré-moderno tem um Glauber pós-moderno. Isto significa que tentar encontrar no universo estético, enquanto relativamente autônomo, o elemento específico para a definição da pós-modernidade é um procedimento adequado, capaz de prestar contas da multiplicidade de aspectos da vida contemporânea, que é pluri e não unidimensional. (COELHO, 2005, p. 56-57)

A possibilidade de uma estética pós-moderna começa a se consolidar em diversos campos da cultura a partir da década de sessenta. A produção deste período passa a ter elementos como o pastiche, a paródia, a dissolução das formas e a fragmentação. Atitudes experimentais típicas das vanguardas do Século XX como o futurismo, cubismo, surrealismo e dadaísmo são retomadas, mas sem a busca frenética pela criação de um mundo sem tensões ou a narrativa de “fim da história” que se encontra em parte da arte de vanguarda do início século XX. Se os movimentos de ruptura do início do Século buscavam acelerar as transformações criadas pela filosofia do XIX, como vetores de narrativas totalizantes em busca da constituição de um mundo onde as tensões seriam diluídas e a humanidade viveria em paz, a produção pós-moderna reconhece o fracasso das narrativas totalizantes e passa a compor a partir de pontos específicos, invertendo códigos e criando possibilidades de interferências pontuais no sistema.

O processo de transformação das formas na transição entre modernidade e pós-modernidade não se restringe ao romance. No campo da lírica, Octávio Paz (1993) propõe a revisão dos mitos da modernidade, levantando os possíveis efeitos da lógica de mercado que se instaura nas expressões poéticas com o advento do livro. A modernidade transforma a poesia num território particularizado, autônomo e autorreferente: o sustento da palavra poética passa a ser a própria negação da palavra. Nas tradições ancestrais, a lírica (assim como a narrativa) estava ligada a rituais místicos coletivos, e era um elemento importante da constituição das comunidades. Não havia distinções entre ciência, magia e arte, ou entre poesia, música e dança, – visto que faziam parte de um mesmo campo expressivo. A difusão da poesia não estava relacionada a uma mídia externa ao corpo nem a uma estrutura

econômica. Na modernidade, a lírica se afasta de sua origem ritual e mágica e se torna uma espécie de religião privada, expressão particular do caos individual – perdendo sua potência comunitária e se tornando “um emblema da comunidade perdida” (PAZ, 1993, p. 80). Paz coloca algumas questões sobre as influências possíveis da lírica na construção dos saberes políticos, filosóficos e científicos da modernidade. Num tempo onde a poesia não ocupa um espaço de centralidade, ele levanta a sua morte como possibilidade, mas responde à questão com um ponto de vista gerador, que reconhece o esgotamento e aponta a transformação: “Não, a poesia não agoniza. Às vezes dá a impressão de certo cansaço, languidez e até esterilidade: pela primeira vez, desde a época romântica, não apareceu nestes últimos trinta anos nenhum movimento de envergadura [...]” (PAZ, 1993, p. 113). Para o crítico este é o anúncio de esgotamento que indica mudanças nas formas de produção simbólica da modernidade.

Um dos processos de ruptura que influencia a diluição da forma tradicional na lírica moderna é o simbolismo francês, marcado pelas produções de Rimbaud que vai da alucinação do corpo à alucinação do verbo, de Mallarmé e a sua explosão do verso e de Verlaine com a musicalidade que aponta em direção à ancestralidade da palavra poética. Na ficção de Hilda Hilst as tendências da poesia moderna se apresentam nas cadeias prosódicas de seus fragmentos de prosa, bem como na presença do poema em verso no corpo das narrativas ficcionais. Em alguns momentos a tendência inaugurada por Mallarmé é utilizada, criando rupturas com os fluxos de consciência e marcando a mudança de tempo, espaço e estado – das vozes que compõe o texto. Hilst não se restringe ao uso comunicacional, oral ou rítmico da palavra, explorando também a sua potência imagética e corporal, criando possibilidades diversas de continuidade de sua poesia no território da prosa.

No campo da teoria, temos questionamentos de conceitos como essência, fundamento, sentido ou originalidade dos textos. A ideia de que uma escrita se concretiza no ato de sua leitura vai se tornando cada vez mais presente, abrindo um campo de possibilidades teóricas e estéticas. A escrita é liberada da exclusividade de suas funções técnicas de nomear, designar, organizar, manipular, representar e passa a ser trabalhada como um território de potência geradora. A ideia de jogo aparece com força, compreendendo a escrita como experiência, dissociando palavra e significado e criando pluralidades de sentido. O significado deixa de ser elemento imanente da escrita e passa a ser insurgência, algo que se constitui a partir de um

complexo jogo de forças que envolvem as especificidades históricas, sociais, políticas, perceptivas, sensoriais, culturais, linguísticas ou como diria Hillé de *A obscena Senhora D.* “[...] Em abstinência de compreensão, no entanto compreendo” (HILST, 2001, p. 81). Sobre as relações entre a escrita poética e o exercício do pensamento Paulo Petronilio Correia diz:

Se o caos foi instaurado na face da terra foi porque a linguagem, soberana do homem, foi a forma mais cruel e vital que tanto o poeta quanto o filósofo fizeram do pensamento uma “máquina de guerra”. Tal máquina caótica fez com que o homem se espantasse consigo mesmo e encontrou, com isso, sua guarida na linguagem. [...] A poesia como fonte de pensamento é a forma de trânsito mais sublime com a Filosofia e com outras artes, pois é de natureza dialógica, plural, rizomática e complexa. Tal complexidade se dá devido a sua operação transtextual e polifônica por ser uma dobra que se des/dobra ao infinito. É sob o signo do infinito marcado pela busca da linguagem revolucionária que a poesia opera trazendo o real para o virtual e o virtual para o real. Real e virtual estão co-tecidos formando pregas e dobras, movimentos peristálticos ao infinito da própria linguagem. É a poesia como máquina de guerra do pensamento que se anuncia no seio de uma gagueira desenfreada, na qual a poesia instala em seu ninho rizomático em devir intenso, criando e tecendo seu “charme” no coração do signo da Diferença, formando um *continuum* que vai da linguagem esquizo ao pensamento, instaurando na performatividade da linguagem seu ato de fala primordial. Lubrificar as máquinas do pensamento é a ousadia de quem se atreve a falar/fazer poesia, uma vez que falar sobre ela parece ser uma travessia quase ou até mesmo impossível. Talvez o convite seria não em explicar, nem em falar, nem abordar a natureza aporética da Poesia. Mas o convite seria em colocar em jogo e desestabilizar o próprio rumor da linguagem e lutar à luz do dia com a própria língua se quisermos ser afetados pelos murmúrios da linguagem poética. Isso implica em colocar em crise a natureza da poesia e deixar a linguagem falar. Entregaremos-nos à escuta. (CORREIA, 2013, p.69-70)

Essas ideias tem como uma de suas origens os escritos de Blanchot que rompem com a unicidade semântica da escrita e refutam a pretensão de busca pela “verdade” tradicionalmente vinculada ao ato de escrever, abrindo espaços para os estados performativos. A possibilidade de ampliação dos sentidos cria abertura para a diluição de hierarquias entre gêneros, formas, métodos, plataformas e linguagens fechadas ou automatizadas. A singularidade da expressão literária, a centralidade do autor na produção da obra, o conceito de obra, a busca incessante pelo novo e a ideia de representação vão sendo refutados pelas criações poéticas e pela crítica. Na perspectiva de Blanchot, a literatura não possui o espaço de soberania e potência singular que a história, a teoria e a crítica da modernidade lhe destina. Através desta posição, o autor coloca a literatura em pé de igualdade com outras escritas que carrega em si a potência de criação do que ele chama de espaço literário.

Certamente continuam a publicar-se, em todos os países e todas as línguas, livros dos quais alguns são considerados obras de crítica ou reflexão, enquanto outros recebem o título de romance e outros se dizem poemas. É provável que tais designações perdurem, assim como ainda haverá livros muito tempo depois de que o conceito de livro estiver esgotado. Não obstante, é preciso, de início, fazer a seguinte observação: desde Mallarmé (para reduzir este último a um nome e este nome a uma referência), o que tendeu a tornar estereis essas distinções é que, através delas e mais importante do que elas, veio a luz a experiência de alguma coisa que continuamos a denominar “literatura”, mas com uma seriedade renovada e, ainda por cima, entre aspas. Ensaaios, romances, poemas, davam a impressão de estar ali, de terem sido escritos simplesmente para permitir que o trabalho da literatura (então considerada uma potência singular ou uma posição de soberania) se realizasse e, por intermédio desse trabalho fosse formulada a questão: “O que é literatura?” Questão extremamente premente, aliás, historicamente premente [...], mas que escamoteava e ainda escamoteia uma tradição secular de esteticismo. (BLANCHOT, 2010, p. 7)

A experiência literária em Blanchot (1997, p. 314) é colocada como criação que se faz a partir do que ele denomina palavra essencial, uma palavra autorreferente, centrada em sua materialidade e livre da função comunicacional, representacional e semântica. A palavra literária, é marcada pela impossibilidade do saber estratificado porque é instável, fragmentada, ambígua. Assim, a escrita literária, de acordo com Blanchot, se distancia da intenção de ser espelho de uma realidade normatizada e se aproxima da performance – ato gerador que amplia a potência do que pode ser criado com a linguagem. A palavra poética se torna uma experiência que provoca tensões a partir de suas possibilidades materiais, para afirmar aquilo que é, e ampliar as possibilidades do que pode. A recusa da função utilitária da palavra a aproxima da autonomia, ludicidade, erotismo e carrega uma negatividade produtiva, convocando aquele que vive a experiência da escrita à uma doação completa e, ao perder-se, a uma morte metafórica motriz de potencialidades.

Entretanto a obra de arte, a obra literária – não é inacabada: ela é. O que ela nos diz exclusivamente é isso: que é – e nada mais. Fora disso, não é nada. Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime. Aquele que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão do que só a palavra exprime: palavra que a linguagem abriga dissimulando-a ou faz aparecer quando se oculta no vazio silencioso da obra. (BLANCHOT, 1987, p. 36)

Para Blanchot, a palavra poética se faz possível a partir de um estado de abertura e entrega ao jogo insensato da escrita. A tendência apresentada por Blanchot se faz presente na literatura de Hilst quando a autora abre mão do sentido em seus textos e assume uma escrita fragmentada, lacunar, associativa que exige uma abertura sensível daquele que se propõe à

experiência – essa busca pela potência expressiva, pelo impacto do outro, contribui para a recepção tardia de seu trabalho, já que esse tipo de escrita é distante do público brasileiro nos anos setenta, oitenta e noventa. Sobre a sua escolha poética e as consequências no campo da recepção a autora comenta em entrevista.

[...] as pessoas acham que eu quero transmitir uma ideia, dar corpo a uma ideia, sendo que essa ideia não pode se incorporar. Em uma das minhas peças eu fiz concessões, a língua está muito clara. Mas não aconteceu nada. E quanto a minhas obras de ficção, os comentários são os mesmos: eu escrevo em sânscrito. Não posso dizer que lido muito bem com isso. [...] Sobre *Agda*, por exemplo, algumas pessoas disseram que não entenderam nada do começo ao fim. O que me parece absurdo. No entanto eu escrevo com palavras, com palavras da língua portuguesa. E é o ritmo, principalmente, que importa. Parece que isso todo mundo pode sentir. [...] O ritmo em *Agda*, corresponde a um processo de desnudamento. Quando você começa esse tipo de esforço de processo regressivo, e leva essa regressão até o extremo de seus próprios limites, e quando você se entrega assim, completamente, só pode esperar por uma resposta na sua frente, uma resposta do outro. Eu não consigo me desvincular a esse ponto, deixar de ter laços com meus semelhantes. Isso não pode acontecer. Eu sou acusada de obscurantismo ao mesmo tempo que dirijo um convite ao outro. [...] Eu proponho uma remodelagem, dirijo uma proposta diferente para atingir o outro, de acordo com uma visão que tenho dele, uma torrente, fazer com que o outro exploda, que ele seja obrigado a praticar por conta própria esse processo que é de regresso e de autoconhecimento. Todos os meus textos se resumem a esse tipo de proposta: uma sequência de instantâneos, uma sequência de flashes, como se eu estivesse fotografando a visão que tenho do outro, minha visão sobre você. E meus textos reunidos só tem essa ambição: expor essa visão do outro. Aquele que diz que não entende, um dia será cobrado, e vai chegar o momento em que esse processo de desnudamento lhe será exigido e ele vai ter que fazê-lo. (PISA, LAPOUGE-PETORELLI, 2013, p. 43)

Essas questões presentes nas teorias de Blanchot e na fala de Hilst também são tratadas nos ensaios de Barthes. No ensaio sobre a morte do autor há um deslocamento do ponto onde a experiência da escrita acontece. Se na tradição dos estudos literários a escrita é compreendida pelo ponto de vista do produtor, na tese da morte do autor, Barthes questiona esse estatuto e propõe um deslocamento para os pontos de recepção, ou o leitor. Para Barthes a escrita começa quando o autor entra em sua própria morte, porque o exercício implica em destituir-se da origem: “A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.” (1988, p.66)

O projeto ficcional de Hilda Hilst é povoado por autores em estado de dissolução. Essa figura em crise se multiplica, ganha diversas feições, gêneros, idades, estados: da loucura cada vez mais intensa de Ruíska de *Fluxo floema* (1970), ao fracasso completo de Vittorio de *Estar*

sendo. Ter sido (1997), passando pela menina Lory e seu pai, entre outros: “Eu quero falar um pouco do papi. Ele também é um escritor, coitado” (HILST, 2005, p. 18). O escritor em Hilda Hilst nunca termina a experiência intacto, é fonte de incoerências, imagem incorporada ao discurso, criaturas que se apresentam de modo fragmentado, dependentes, frágeis em suas colocações, em última instância inocentes e interrompidos, à mercê de forças superiores, ou são corpos de passagem, peça de um jogo que eles não comandam. Kadosh, no fragmento que segue, apresenta de modo irônico a sua potência enquanto escritor, e procura autoafirmar-se diante do leitor:

Nada de surpresas esta noite. Não quero nada. Quero experimentar o voo. Até a beirada, um pouco mais adiante, até o extremo da praia. Em cima das árvores. Cutucando os ninhos. Apenas para afagar lisas cabecinhas. Dos passarinhos. Árvores lá muito longe. Na terra das quaresmeiras. Gladiolos. Quem sabe se as hortênsias gerânios cardos. E animais acantofagos. Quem sabe se acantonados miniantos. E se não vou à serra, vou ao mar, flutivago sonâmbulo, Teseu escondido e. Perdão, saiu o poema, o que ficou enrodilhado há séculos, mas já passou. Paciência cidadão, um dia do leitor, outro não. (HILST, 2002, p. 174)

Essas experiências se multiplicam nos textos de Hilst e colocam o leitor num território de ativação, pois sem esse estado de ativação, a leitura se torna impossível. A mudança proposta por Barthes no modo de ler um texto, abre espaço para a ambiguidade que, assim como nos ensaios de Blanchot, é colocada como uma das bases da experiência literária. Essa perspectiva enfatiza a figura do leitor, saindo do ponto de enunciação e chegando na recepção, no espaço e nas formas em que as escritas circulam, se relacionam e ganham vida a partir da possibilidade de amplificação de seus sentidos:

[...] o texto é tecido de palavras de duplo sentido que cada personagem compreende unilateralmente (esse perpétuo mal-entendido é precisamente o "trágico"); há, entretanto, alguém que ouve cada palavra na sua duplicidade, e ouve mais, pode-se dizer, a própria surdez das personagens que falam diante dele: esse alguém é precisamente o leitor (ou, no caso, o ouvinte). Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode mais ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito. É por isso que é derrisório ouvir-se condenar a nova escritura em nome de um humanismo que hipocritamente se arvora em campeão dos direitos do leitor. O leitor, jamais a crítica clássica cuidou dele; para ela não há outro homem na literatura a não ser o que escreve. Estamos começando a não mais

nos deixar engodar por essas espécies de antífrases com as quais a boa sociedade retruca soberbamente a favor daquilo que ela precisamente afasta, ignora, sufoca ou destrói; sabemos que, para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor. (BARTHES, 1988, p. 70)

No ensaio, Barthes remonta à origem do autor-gênio, figura construída pela modernidade, que reafirma a ideia de indivíduo. O teórico aponta que uma série de escritores abalam esse modo de pensar a literatura, e apresenta um breve levantamento dos modos como a questão se apresenta em alguns pontos da modernidade. Barthes recupera a ideia de distanciamento do teatro épico brechtiano para defender que essa retirada do autor da cena literária não se coloca apenas como fato histórico ou ato de escrita. A ausência do autor é condição para o surgimento de uma outra figura da modernidade, o *escriptor*, ou aquele que se faz pela escritura, num exercício que o distancia da originalidade do gênio, e o aproxima de um estado de composição que se constitui a partir do arquivo:

Em França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de pôr a própria linguagem no lugar daquele que até então se supunha ser o seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não é o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia – impossível de alguma vez ser confundida com a objetividade castradora do romancista realista, atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, “performa”, e não “eu”, toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escrita (o que é, como veremos, restituir o seu lugar ao leitor). Valéry, muito envolvido numa psicologia do Eu, edulcorou muito a teoria mallarmeana, mas, reportando-se por gosto do classicismo às lições da retórica, não cessou de pôr em dúvida e em irrisão o Autor, acentuou a natureza lingüística e como que “arriscada” da sua atividade, e reivindicou sempre, ao longo dos seus livros em prosa, em favor da condição essencialmente verbal da literatura, perante a qual qualquer recurso à interioridade do escritor lhe parecia pura superstição. [...] O Surrealismo enfim, para ficarmos por esta pré-história da modernidade, não podia atribuir à linguagem um lugar soberano, na medida em que a linguagem é sistema, uma subversão direta dos códigos aliás ilusória, porque um código não se pode destruir, apenas podemos “jogá-lo” – mas, ao recomendar sem cessar a ilusão brusca dos sentidos esperados (era o famoso “safanão” surrealista), ao confiar à mão a preocupação de escrever tão depressa quanto possível o que a própria cabeça ignora (era a escrita automática), ao aceitar o princípio e a experiência de uma escrita a vários, o Surrealismo contribuiu para dessacralizar a imagem do Autor. (BARTHES, 1988, p. 66- 67)

Hilda Hilst expõe suas ideias a respeito da relação entre escritor e público em uma entrevista concedida à Leo Gilson Ribeiro nos anos oitenta. Nesta ocasião a autora toca no assunto da recepção de seus textos e nos possíveis desdobramentos que sua escrita pode gerar no contexto. Hilst busca com sua literatura atingir o leitor de modo intenso e neste trabalho, cria diversas ideias sobre a própria posição, expondo os riscos envolvidos nesta relação. No

início da entrevista Hilst rebate a ideia de hermetismo, apontada pelo crítico, expondo a conduta que envolve o seu trabalho literário:

Como vamos poder, numa página de jornal, definir toda uma conduta literária que, ao meu ver não pode deixar de ser estranhamente ética? A primeira coisa que eu tenho a dizer, e você sabe bem disso, Léo, é que nenhum escritor se senta e diz: “Agora vou escrever um trabalho hermético”. Isso é uma loucura. Isso simplesmente não existe! O que existe é que eu escrevo movida por uma compulsão ética, a meu ver a única importante para qualquer escritor: a de não pactuar. Para mim, não transigir com o que nos é imposto com o que nos é imposto convoca a mentira circundante é uma atitude visceral, da alma e do coração, da mente do escritor. O escritor é o que diz “Não”, “Não participo do engodo armado para ludibriar as pessoas”. No momento em que eu ou qualquer outro escritor resolve se dizer, verbalizar o que pensa e sente, expressar-se diante do outro, para o outro, o que o leitor que pretende ler o que eu escrevo, então o escrever sofre uma transformação essencial. [...]. Uma transformação ética que leva ao político: a linguagem e a sintaxe passam a ser intrinsecamente atos políticos de não pactuação com o que nos circunda e que tenta nos enredar com seu embuste, a sua mentira ardilosamente sedutora e bem armada. (RIBEIRO, 2013, p. 56)

A entrevista segue com alguns desdobramentos sobre o mesmo tema, e nela a autora apresenta a ideia de hermetismo como forma de defesa a um modelo de vida repressivo. Hilst propõe com sua escrita um exercício de liberdade ao leitor:

LGR E o que tem isso a ver com o proplado “hermetismo” do seu texto?

HH É porque muitas pessoas veem no meu texto aquele conceito tradicional de hermético como alguma coisa como um muro, intransponível, sem aberturas, fechado sobre si mesmo. E não é assim! O hermético para mim é aquele conceito do [filósofo religioso existencialista] Kierkegaard, que define o “hermético” como sendo o escudo, a carapaça, a repressão que os homens (e o escritor também, por que não?) usam ou precisam para se fecharem dentro de si mesmos e defenderem-se do exterior. [...] O exterior apresenta para o indivíduo propostas excitantes demais, que a sociedade estabelecida, em qualquer regime político do globo terrestre, considera proibidas e, portanto, as reprime. Esse hermetismo, esse escudo, essa repressão são então uma defesa necessária do ser humano diante do mando castrador que o cerca e o amordaça. (RIBEIRO, 2013, p. 56-57)

No decorrer da entrevista, Hilst fala sobre o estado de abertura proposto em seus escritos, que convoca o leitor a acessar estados que permitem um conhecimento menos restrito de si. Essa proposta pode criar rupturas reais com a percepção do leitor a partir da escrita, apresenta a sua visão do papel do autor:

LGR E isso não seria ampliar o outro, libertá-lo?

HH É justamente isso que eu queria discutir com você: eticamente algum escritor, alguma pessoa, pode assumir a tremenda responsabilidade de romper os limites que o outro aceitou, ou

porque lhe foram impostos de fora ou porque ele se arrumou diante dessa conciliação com a opressão externa e o condicionamento interno de que foi vítima? Revelar ao outro que ele pode ser muito mais e pode ser ele mesmo com uma liberdade total de qualquer tipo de repressão política, econômica, sexual, religiosa, psicológica, etc., eu me pergunto, não pode levar uma pessoa a morte, à loucura sem retorno? [...]

LGR Você acha que seria uma onipotência ou uma presunção do autor ambicionar isso?

HH Sim, porque talvez depois de se conhecer a si mesma esse destinatário da minha mensagem de autoliberação não suporte a ruptura com o seu mundo interior de tabus e repressões, mas um mundo no qual ele pôde sobreviver. E se a descoberta plena de si mesmo for uma descoberta tão maior que a sua capacidade? Se o levar a um nível de intensidade e de autodescoberta que se revele intolerável para ele? (RIBEIRO, 2013, p. 57-58)

Hilst reconhece os riscos envolvidos no convite de liberdade proposto em seu trabalho literário. A partir de sua subversão do código, da sintaxe e dos modos de dizer, procura formas de criar rupturas concretas nos modos automatizados na percepção do outro – o leitor, logo a sua escrita depende deste outro para que o circuito se feche e a interferência no contexto aconteça. A compreensão da intensa relação com o ambiente vai gerar o questionamento ético que a autora levanta: será ético propor a ruptura de uma situação onde o outro pode sobreviver? Ainda que a pergunta siga sem resposta, a proposta de uma escrita de contaminação segue aberta e o leitor, ao aceitar a experiência, está exposto ao risco.

Uma perspectiva crítica mais recente e que dialoga com algumas ideias que levanto até aqui, é encontrada nos ensaios de Compagnon, onde o teórico pensa a escrita como exercício de intertextualidade que se dá a partir do trabalho da citação. O teórico recupera o jogo infantil de tesoura e colagem como metáfora do exercício da escrita. Assim como no jogo, escrever é uma ação marcada pela ausência das ferramentas de precisão necessárias para reproduzir o mundo de acordo com um modelo imaginado, pois falta conhecimento a respeito das instruções que compõe a ideia estabelecida, falta habilidade daquele que se propõe ao jogo e faltam recursos materiais para que a composição imaginada seja materializada. Por outro lado, há naquele que se lança, um estado de paixão ligado aos atos de recortar, selecionar e combinar. As faltas (de habilidade, precisão, recursos) escancaram a rebeldia das figuras construídas no papel e, portanto, elementos como o erro, a rasura, os rasgos fazem parte do processo de escrita e pressupõe para aquele que escreve, uma necessidade de assumir a falta de autenticidade, a rebeldia e o fracasso presentes, como no jogo infantil de recortar e colar.

Colar novamente não recupera jamais a autenticidade: descubro o defeito que conheço, não consigo me impedir de vê-lo, só a ele. Mas me acostumo pouco a pouco com o mais ou menos; subverto a regra, desfiguro o mundo: uma roupa feminina sobre um corpo masculino, e vice e versa. Componho monstros, acabo por aceitar a fatalidade do fracasso e da imperfeição. Nada se cria. Eu parodio o jogo recortando novos elementos em papel comum que vou pintando sem levar em conta o bom senso. Isso não se parece mais coisa alguma; não me reconheço a mim. Mas amo essa “coisa alguma”. (COMPAGNON, 2007, p. 10)

Compagnon defende que o modo como nos relacionamos na infância com a tesoura e a cola são derivações da experiência ancestral com o papel e que “a leitura e a escrita são substitutos desse jogo” (2007, p. 11). Assim, a ação de recorte e cola está na essência do ato de ler e escrever, porque antes mesmo da aquisição da linguagem, há essencialmente uma experiência material com as possibilidades do papel. Para compor sua ideia, o autor refere-se ao trabalho de Joyce que pensa o *scissors and paste* como emblemas da escrita e Proust que compreende o trabalho do escritor mais próximo ao costureiro do que ao arquiteto. Para Compagnon, “toda prática do texto é sempre citação” (2007, p. 41), e por isso toda escrita é um ato de reescritura. A reescritura indica uma busca pelo texto ideal, utópico, inatingível. Esse texto ideal, seria uma citação: “A substância da leitura (solicitação e excitação) é a citação: a substância da escrita (reescrita) é ainda citação” (2007, p. 41). O texto ideal existe apenas num campo de impossibilidade – tentar acessá-lo é cair no território assustador e fascinante da cópia. Compagnon recupera o exercício *menardiano* de Borges para tratar o arquivo como material de criação de um novo texto:

A obra de Borges representa, sem dúvidas, a exploração mais aguda do campo da reescrita, sua extenuação. Pois se a escrita é sempre uma reescrita, mecanismos sutis de regulação, variáveis segundo as épocas, trabalham para que ela não seja simplesmente uma cópia, mas uma tradução, uma citação. É com esses mecanismos que Borges organiza a violação. “Pierre Menard, Autor de Quijote” um dos contos reunidos sob o título de *Fictions* (Ficções), realiza o ideal do texto e pretende que ele se distinga da cópia. [...] Esse é o ponto limite para o qual tenderia uma escrita que, enquanto reescrita, se concebesse até o fim como devir do ato de citação. [...] Mas, por ora, se impõe essa questão: quais são os textos que, ao escrever, eu desejaria reescrever? Aqueles que Roland Barthes chamava de “escriptíveis” quando perguntava: “Que textos eu aceitaria escrever (reescrever), desejar, levar adiante como uma força nesse mundo que é meu?” O que a avaliação encontra é este valor: o que pode ser hoje escrito (reescrito) – o *escriptível*. Há sempre um livro com o qual desejo que a minha escrita mantenha uma relação privilegiada, “relação” em seu duplo sentido, o da narrativa (da recitação) e o da ligação (da afinidade eletiva). Isso não significa que eu teria gostado de escrever esse livro, que o invejo, que o copiaria de bom grado ou retomaria por minha conta, como modelo, que o imitaria, que o atualizaria ou citaria *por extenso* se pudesse; isso também não demonstraria o meu amor por esse livro. Não, o texto que é para mim “escriptível” é aquele cuja postura de enunciação me convém (o que cita como eu). É por isso que esse texto

não é nunca o mesmo livro, é por isso que o *Quijote* de Menard, é também um outro Quixote. (COMPAGNON, 2007, p. 42-43)

É possível ainda encontrar vários níveis de reescritura se estabelecemos uma relação da escrita ficcional de Hilst com os estudos de Linda Hutcheon sobre a paródia. O procedimento de reciclagem se faz presente em diversos produtos culturais da modernidade, (da publicidade à arte, da arte à filosofia, atingindo até mesmo os discursos científicos) de modo que a autorreferencialidade, parece ser para Hutcheon, uma característica do pensamento/expressão da modernidade:

O mundo moderno parece fascinado pela capacidade que os nossos sistemas humanos têm para se referir a si mesmos num processo incessante de reflexividade. [...] Até o conhecimento científico parece hoje em dia caracterizar-se pela inevitável presença no seu interior de alguma forma de discurso sobre os próprios princípios que os validam. A omnipresença deste nível metadiscursivo levou alguns observadores a postular um conceito geral de execução que serviria para explicar o carácter auto-reflexivo de todas as formas culturais. (HUTCHEON, 1985, p. 11-12)

No contexto pós-moderno, a autorreferencialidade não se perde e acompanha questões como a exposição do acúmulo, os diversos níveis de relações com o sistema cultural e os procedimentos de reciclagem como métodos de revisão, análise e acomodação das formas.

[...] o importante é que o pós-modernismo foi atacado pelos dois extremos do espectro político porque a sua estrutura intrinsecamente paradoxal permite interpretações contraditórias: essas formas de teoria e prática estéticas inserem e, ao mesmo tempo, subvertem normas predominantes – normas artísticas e ideológicas. Elas são, ao mesmo tempo críticas e cúmplices, estão dentro e fora dos discursos dominantes da sociedade. [...] Sendo teorizada a partir desses pontos de interseção, uma poética pós-moderna forneceria a explicação para a teoria e a arte que reconhecem seu envolvimento naquilo que contestam: os fundamentos ideológicos, e também estéticos, dos dominantes culturais de hoje – o humanismo liberal e a cultura capitalista de massa. (HUTCHEON, 1991, p. 279)

A explicitação das relações com a tradição e com a indústria cultural, funciona como questionamento, refutação ou revalidação das próprias origens. Hutcheon (1985, p. 41) observa os meios em que os processos paródicos se manifestam na produção moderna: “É uma das maneiras que os artistas modernos arranjaram para lidar com o peso do passado. A busca da novidade na arte do século XX tem se baseado com frequência – ironicamente – na busca de uma tradição”. A autora levanta a possibilidade de diálogo com o neoclassicismo e as relações geradoras a partir da herança cultural – uma negação à tendência romântica que

valoriza a originalidade e individualização e contribui para a inserção da literatura nas lógicas mercantis. Para Hutcheon, a intensificação dos procedimentos paródicos na produção cultural pós-moderna se relaciona com a crise de uma noção que compreende o sujeito como origem de coerência e significação constantes.

Esse procedimento também compõe a poética de Hilst. Tomamos o *Rútilo nada* novamente como exemplo: o enredo não se constitui de forma linear e a estrutura narrativa se faz a partir das vozes de Lucius na primeira parte do texto e de Lucas na segunda. O modo como a escrita se articula pode ser comparado às experiências de incomunicabilidade de Samuel Beckett e também aos fluxos de consciência de Joyce – referências pós-modernas. Ao mesmo tempo, se organizarmos a experiência das vozes num formato linear, temos uma estrutura próxima às narrativas da segunda geração romântica, que envolvem a descoberta de um amor transgressor que é impedido pela sociedade e que leva os envolvidos a desfechos trágicos que envolvem o aniquilamento, enlouquecimento e morte. É possível estabelecer ainda uma relação com a antiguidade clássica e as narrativas míticas como a maldição dos labdácidas, já que temos uma relação homoerótica entre um homem maduro e um jovem.

Para Hutcheon, as paródias da pós-modernidade não se restringem a voltar-se para as próprias formas que as constituem, bebendo de todos os campos artísticos, contestando a hipervalorização da singularidade e provocando um processo constante de reavaliação da produção e dos produtos culturais. Hutcheon (1985, p. 13) comenta: “A paródia é uma das formas mais importantes do moderno auto reflexividade: é uma forma de discurso interartístico”. A diferença entre a paródia e o processo de citação de Compagnon está relacionado a questões ligadas à similaridade e diferenciação: as citações marcam a similaridade, enquanto as paródias marcam justamente o que é distinto.

A paródia carrega em si a ambiguidade, pois é um trabalho contestador que presta “homenagens oblíquas” às suas fontes: “[...] é, fundamentalmente, dupla e dividida; a sua ambivalência brota dos impulsos duais de forças conservadoras e revolucionárias que estão inerentes à sua natureza, como transgressão autorizada” (1985, p. 39). Nos processos de composição de trabalhos paródicos temos leitores produtores de sentidos, criando possibilidades de relação com as fontes, criando potências de interferência em juízos de valor e perpetuando suas origens: “em obras de arte, os únicos agentes seriam os receptores; os artistas seriam apenas potenciais na medida em que eles e suas intenções têm de ser inferidos

a partir do texto” (1985, p. 36). Assim como na tese de Barthes, em Hutcheon o contexto de recepção é um dado imprescindível para a construção de sentido dos produtos culturais –

Os textos não geram nada – a não ser que sejam apreendidos e interpretados. Por exemplo, sem a existência implícita de um leitor, os textos escritos não passam da acumulação de marcas pretas em páginas brancas. A arte moderna, em especial a metaficção, tem estado muito consciênte deste facto básico da actualização estética. (HUTCHEON, 1985, p. 35)

Se no campo da escrita a ênfase moderna na figura do autor e na materialidade do livro é questionada, no campo das artes cênicas o processo de esgotamento da modernidade pode ser lido a partir dos processos de apogeu, crise e superação da forma dramática. No início da modernidade a consolidação do drama se propaga pelos povos ancestrais da antiguidade. No início da Idade Média, é combatido pelo domínio cristão por ser uma manifestação popular de intensa potência comunicativa e ligada aos rituais pagãos. Com o passar do tempo, no entanto, é assimilado pelo mundo cristão e se transforma em método pedagógico para educação das massas – o que foi rito popular espontâneo passa a ser formulado pelos grupos de poder moral e intelectual. Nesse contexto que a forma dramática se constitui. No Renascimento além de se colocar como atividade popular, o drama passa a ocupar também os espaços das elites aristocráticas, como na França e Inglaterra. No romantismo teremos a consolidação da ópera, e a elitização da expressão cênica, e no contexto realista a presença do típico drama burguês. Assim como nas manifestações da narrativa e da poesia, o drama passa pelo processo de humanização, valorização do sujeito, percepção estruturada a partir da racionalidade e a hipervalorização do método científico. O conjunto de ideias que que foi sendo constituídas desde o Renascimento como o projeto moderno no ocidente entra em crise no século XX, e isto gera uma série de mudanças nos modos de condução das manifestações cênicas, diluindo, rompendo ou refuncionalizando as formas que originam o drama. A crise da noção de sujeito vai propulsionar a diluição da forma dramática desde a transição do século XIX para o XX, em uma série de processos de ruptura: o conflito é descartado, há a recusa do diálogo, o enfraquecimento do personagem, a epicização e as quebras da ilusão dramática. Essas são algumas das mudanças que criam outras possibilidades de compreensão da escrita teatral e do evento cênico e marcam a poética de dramaturgos como Ibsen, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann. Em seus estudos Szondi (2011, p. 78) aponta a diluição do caráter absoluto da forma dramática. Em Ibsen temos a relativização do tempo e do espaço, em Strindberg é a

relação inter-humana que é colocada em xeque. Em Maeterlink a objetividade é relativizada e em Hauptmann os acontecimentos. Essas transformações levam a forma dramática a territórios de contradição, gerando deslocamentos e a implosão da forma.

Se as expressões valorizadas no “projeto de modernidade” fortalecem o drama fechado e absoluto, as experiências de ruptura que se intensificam no decorrer do século XX abalam esse território de certezas. No campo da dramaturgia nos interessam as ideias de dissociação entre escrita e cena, a reivindicação da presença e do corpo como substância de trabalho, o cultivo de estados pré-verbais da consciência, a afirmação da sensação, do imaginário como matérias da criação cênica e contribuições de Artaud que apontam para busca de uma autonomia da linguagem cênica, questionando a tradição logocêntrica e defendendo as especificidades do evento:

Como é que o teatro ocidental (digo ocidental porque felizmente há outros, como o teatro oriental, que souberam conservar intacta a ideia de teatro, ao passo que no Ocidente esta ideia - como todo o resto - se prostituiu), como é que o teatro ocidental não enxerga o teatro sob um outro aspecto que não o do teatro dialogado? O diálogo - coisa escrita e falada - não pertence especificamente à cena, pertence ao livro; a prova é que nos manuais de história literária reserva-se um lugar para o teatro considerado como ramo acessório da história da linguagem articulada. Digo que a cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que se faça com que ela fale sua linguagem concreta. Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deveria satisfazer antes de tudo aos sentidos, que há uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que a linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada. (ARTAUD, 2006, p. 36)

Artaud questiona o teatro como uma manifestação literária e chama a atenção para as especificidades da linguagem, reivindicando sua autonomia. Hilst teve como espaço de atuação as páginas, mas soube que seu trabalho poderia ocupar também o território da cena – ainda que a sua proposta fosse, a princípio, uma cena bastante ligada à palavra. Porém os trabalhos de adaptação – principalmente os da primeira década do século XXI vão trabalhar a palavra de Hilst em cena a partir de procedimentos que extrapolam a forma dramática. Em suas experiências de escrita para a cena, a autora levanta, em entrevista, algumas questões importantes sobre as especificidades de sua escrita para teatro:

Por que o teatro?

Nós vivemos num mundo em que as pessoas querem se comunicar de forma urgente e terrível. Comigo aconteceu também isso. Só a poesia não me bastava. A poesia sofre um desgaste

terrível. A gente diz as coisas, mas as edições, além de serem pequenas, vendem pouco. Então procurei o teatro. Procurei conservar nas minhas peças certas dignidades de linguagem. Considero o teatro uma arte de elite, mas não no sentido esnobe da palavra. O que eu quero dizer é que o homem quando entra no teatro deve sentir uma atmosfera diferente daquela que sente no cinema. Uma sala de teatro deve quase como um templo. Todo aquele que se pergunta em profundidade é um ser religioso. Tentei fazer isso em todas as minhas peças. (HELENA, 2013, p. 25)

Hilst, assim como Artaud, compreende o teatro como uma manifestação ligada ao ritual, ainda que a sua proposta de teatro esteja muito ligada à palavra. A partir dos anos sessenta, uma série de experiências vão intensificar a ruptura com *logos*, modificando o estatuto da cena e afirmando a encenação e a performance como campos autônomos de criação e construção do sentido. Desta cisão emergem questões importantes como os conceitos de encenação e performance, marcando a ruptura com a tradição que privilegia a forma dramática e gerando mudanças nos modos de fazer e pensar o evento cênico. Pavis (2013, p. 44) em seus estudos, apresenta uma definição dos conceitos trabalhando em suas especificidades. Se a ideia de encenação (proveniente do contexto francês) está relacionada à passagem estruturada do texto para a cena, a performance (do contexto anglófono) está relacionada ao gênero artístico que ganha força nos Estados Unidos a partir dos anos setenta e que se refere a uma ação executada por artistas e também aos resultados dessa execução.

Estes modos de compreensão do evento cênico tem em comum em suas incompatibilidades a busca de negação da representação, a ilusão, a pretensão pedagógica do teatro – “[...] o isolamento textual francês não se configura mais como de colocação; a produção inglesa de ações cênicas performativas, precisa de um discurso que a legitime” (PAVIS, 2013, p. 41). O autor trabalha com a hipótese de articulação das duas visões da cena, que acontece nos anos noventa, com as teorias da recepção, e que contribuíram com uma aproximação entre a fenomenologia e a análise do teatro: “[...] esta filosofia aplicada por Merleau-Ponty ao conhecimento das artes (pintura) habitou-se a estabelecer qual experiência emocional e cognitiva o espectador ou o observador experimentam e quais ações físicas são transmitidas pelo ator ao expectador” (2013, p. 53). A partir da crítica à uma série de eventos, Pavis mostra que as duas visões se encontram nas manifestações contemporâneas e, no campo da análise cênica há uma mudança de ponto de vista:

[...] a análise de espetáculos passa de uma semiologia descritiva para uma fenomenologia do

sujeito perceptivo. No entanto, essa passagem é antes de mais nada a união de dois métodos: a semiologia, que é uma ferramenta indispensável para a descrição estrutural do espetáculo, enquanto a fenomenologia inclui ativamente o espectador na sua dimensão corporal e emocional. Esse duplo método com vistas a esses estranhos objetos que se tornaram os espetáculos da atualidade, é um *double check*, uma verificação dupla. No presente, abandonamos a margem do sentido óbvio, estamos em face e no interior e performamos ou de mise-en-scène que a semi-fenomenologia nos ajudará quem sabe, um dia a abordar. Destinerrância garantida... (PAVIS, 2013, p. 83)

A adaptação de *Rútilo Nada* feita pelo Núcleo EntreTanto pode ser compreendida a partir desta fusão de perspectivas proposta por Pavis – se por um lado, aspectos da encenação (projetos de luz, cenografia e música) são altamente formais e constituídas a partir de elementos cênicos bem marcados, por outro, o trabalho corporal e os jogos criados pelos artistas em cena apontam para uma direção performativa.

Podemos olhar para este projeto de encenação a partir da perspectiva de Lehmann que trabalha algumas questões do teatro contemporâneo a partir da estruturação do conceito de pós-dramático. Em sua teoria, a radicalização das experiências cênicas vai abrindo caminhos para novas formas de criação. Nesta situação, a ideia de representação é refutada e a base do evento passa a ser o acontecimento, a presença, o corpo e as materialidades:

A representação diz respeito essencialmente ao meu envolvimento, que compreende a responsabilidade pela síntese mental dos eventos em curso, o permanente estado de atenção para com aquilo que não é objeto do entendimento, a sensação de uma participação naquilo que ocorre em torno de mim e a percepção da situação problemática do próprio ato de observar. O teatro pós dramático é *teatro da presença*. [...] Contenhamo-nos com entender essa presença como algo *que acontece*, apropriando-nos assim de uma categoria teórico-cognitiva – e mesmo ética – para caracterizar o campo estético. (LEHMANN, 2007, p. 239)

De acordo com o autor, figuras como o encenador e o ator tem o seu papel criador reafirmado. São, mais do que sempre, pontos catalizadores de um conjunto de textos, imagens, gestos, sonoridades e o público, são criadores de presença, agentes que colocam um texto ou uma série de textos em circulação a partir de jogos com o espaço, com o corpo e com o público. Liberta da necessidade de reafirmar as fontes literárias, a experiência cênica se constitui como um território de multiplicação e aprofundamento das possibilidades de sentidos. Bernard Dort, diz que o “advento do encenador provoca no exercício do teatro uma nova dimensão: a reflexão sobre a obra. Entre essa obra e o público, entre um texto eterno e um público que se modifica, submetido a condições históricas e sociais determinadas, existia

agora uma mediação” (DORT, 1977, p. 68).

O drama pressupõe um jogo de relação específico, que só se faz possível quando quem compartilha compreende a realidade de um modo específico e alimenta as forças que se fazem necessárias para que o evento cênico aconteça: “Nesse sentido, é importante um rápido esclarecimento: o drama está intrinsecamente relacionado com a noção de dialética no sentido de um conflito que tem uma progressão e que vai caminhar depois, mais à frente para uma síntese. Não há como dissociar o conceito de drama dessa dialética” (LEHMANN, 2007, p. 10). Assim, num mundo em que os modelos expressivos ligados à progressão e síntese perdem o sentido, é necessário que a manifestação cênica busque outras formas de produzir potências. Para Lehmann, essas transformações são sinais da busca de um outro espaço para as expressões cênicas que perdem suas antigas funções para os meios de comunicação de massa. Deste modo, o espaço da cena passa a ser um território de pesquisa, de formulação das experiências expressivas. A cena deixa de ser o território da interpretação de um texto pré-escrito, e extrapola os conflitos morais e psicológicos, elementos que definem a forma dramática:

A ideia tradicional do teatro parte de um cosmos fictício fechado, de um “universo *diegético*”, que pode ser assim chamado ainda que resulte dos recursos da mímese (imitação), a qual normalmente é contraposto a *diegesis* (narração). Embora o teatro conheça uma série de rupturas convencionalizadas (aparte, apostrofe e público), a representação cênica é compreendida como *diegesis* de uma realidade distinta e “emoldurada”, na qual imperam leis próprias e um nexo interno dos elementos que se destaca como “realidade encenada” em relação ao ambiente em torno. Tradicionalmente lidava-se com as interrupções do enquadramento teatral como se fossem um aspecto “real”, mas a ser desprezado do ponto de vista artístico e conceitual. (LEHMANN, 2007, p. 163)

As formas que se colocam a partir das três últimas décadas do século XX, passam a ser fragmentárias e constituídas por uma série de recursos que convidam à experiência: o texto, o espaço, o corpo, o som, a imagem. Deste campo de criação, nos interessam as experiências que articulam escrita, corpo e criação plástica a partir da experimentação dos materiais e das formas no território da cena.

O uso não dramático da palavra em cena, o projeto de cenografia e figurino, o projeto de som e iluminação, bem como as formas de encadeamento por justaposição, implícita na tessitura de imagens, informações aparentemente desconexas, a presença da tradição em

processos de intertextualidade e reformulação, a subjetividade como um elemento de composição – são alguns dos materiais que passam a constituir atmosferas cênicas que colocam o espectador numa posição ativa, num espaço de coautoria, expondo a necessidade de preenchimento de lacunas e a possibilidade de ampliação dos sentido da experiência. Neste contexto, interessam as questões ligadas ao Teatro Físico, que toma o corpo não mais como objeto do evento cênico, mas como produtor de sentido e significação, questionando a tradição logocêntrica, abrindo outros espaços de criação:

Um espaço “problemático” pois não é organizado, sinalizado e não revela percursos para sua exploração. Um espaço que concentra em si todos os “tabus” da tradição logocêntrica: a ambiguidade, a autonegação, a imprecisão, processos que criam fluxos inesperados e que não oferecem um padrão de repetibilidade. O espaço da in-corporação, um espaço que não depende e muitas vezes precede a análise. O “espaço-do-corpo” não encontra reflexos em nenhum espaço físico existente, nem mesmo naqueles desconstruídos pela pós-modernidade. É o espaço da com-presença. Ele ultrapassa dicotomias. É nele onde processos fisiológicos, perceptivos, emocionais e intelectuais interagem numa batalha na qual o que se vê representa somente um fragmento de uma das facetas de um caleidoscópio que gira, em desequilíbrio constante. Corpo “carne”, corpo catalisador, corpo que ressoa, corpo que atrai, corpo que repulsa. Do corpo-sombra ou “ontológico” do *butoh* ao “corpo-montagem” do *storytelling*, podemos falar de um corpo que não é mais corpo, mas que é “corpos”. (BONFITTO, 2005, p. 253)

Nesta perspectiva a principal matéria da experiência cênica passa a ser a presença e a potência geradora dos corpos no espaço. Essa perspectiva aproxima a cena de uma visão mais fenomenológica, valorizando as materialidades e as potências expressivas que surgem a partir da produção de presença. Essa questão é tratada por Gumbrecht em seus estudos:

[...] o campo não hermenêutico seria útil para desenvolver novas respostas à pergunta que havia estado no centro do paradigma das “materialidades de comunicação”, ou seja, a questão (talvez ingênua) de como (se é que de algum modo) a mídia e as materialidades de comunicação poderiam ter algum impacto sobre o sentido que transportavam. Só essa questão transcenderia a dimensão do metafísico, pois só ela abandonaria a límpida separação entre a materialidade e o sentido. (GUMBRECHT, 2010, p. 37)

As experiências compositivas a partir dos eventos cênicos e a afirmação do corpo como campo expressivo se intensificam nas experiências ligadas à performance, expressão que se consolida nos anos setenta, que toma como substância mídias, situações, objetos, relações e espaços automáticos, naturalizados, ou socialmente aceitos criando deslocamentos

e ressignificando sentidos recorrentes. Neste contexto, a performance se coloca como um fenômeno interartístico que se constitui a partir de um conjunto de expressões e linguagens, estabelecendo um diálogo intenso com as vanguardas, especialmente o futurismo, o dadá, o expressionismo, o surrealismo e as manifestações do pós-guerra como o *happening* e a *body art*.

Arte de fronteira. Teatro de imagens. Arte não intencional. Minimalismo. Intervenção. Befe. Afinal, o que é performance? [...] Por sua forma livre e anárquica, a performance abriga um sem número de artistas oriundos das mais diversas linguagens, tornando-se uma "legião estrangeira das artes", do mesmo modo que incorpora no seu repertório manifestações artísticas das mais díspares possíveis. Essa "babel" das artes não se origina de uma migração de artistas que não encontram espaço em suas linguagens, mas, pelo contrário, se origina da busca intensa, de uma arte integrativa, uma arte total, que escape das delimitações disciplinares. (COHEN, 2002, p. 49-50)

O trabalho corporal dos performers que criam a encenação do Núcleo EntreTanto dilui construções ligadas a personagens, diluem a coreografia e criam espaço para ações físicas no sentido performativo. Os performers do *Rútilo nada* não apenas dançam, mas dançam, lutam, correm, testam os limites do corpo, apresentam quedas bruscas ao se mover em um espaço pouco aderente: questões como o acaso, fragilidade, força, potência e impedimentos estão em cena, de modo que a peça pode ser lida a partir deste campo teórico. Neste levantamento de pontos específicos da modernidade e da transição da modernidade para a pós-modernidade, (nos campos da narrativa, lírica, da dramaturgia, das expressões cênicas e da performance) podemos estabelecer um diálogo com o projeto ficcional de Hilda Hilst – que usa o espaço da ficção como território de experimentação de uma escrita plural, que convoca o corpo e se relaciona com diversos campos artísticos, e diversos territórios desde a tradição canônica até a indústria cultural, indicando uma poética da contaminação, da convergência e um processo semelhante acontece com a adaptação cênica que tomamos como exemplo, que se utiliza de referências ligadas à escultura clássica, renascentista e moderna, imagens ligadas à tradição pictórica da modernidade, além de referências que extrapolam o campo das artes, como as lutas marciais. Os trabalhos que compõem o *corpus* da pesquisa são produzidos a partir de processos, intensos de refuncionalização.

Hilda Hilst aponta na sua produção ficcional a possibilidade de ruptura com os usos dos gêneros literários – todos estão ali compondo a escrita, simultaneamente. A interrupção da lógica dos gêneros, será transferida e intensificada nos processos que envolvem o

transbordamento para outras mídias, onde os encenadores, artistas visuais, cineastas, músicos, atores, bailarinos e performers apontam a possibilidade de ruptura com a página e com o objeto livro – processo que rompe com o ponto zero da modernidade (a difusão do livro) e indicam um movimento de convergência das artes, de retorno e refuncionalização de procedimentos pré-modernos – que se faz a partir da busca de uma experiência total tocando o corpo, as sensações, as visualidades, o intelecto, abrindo diálogo com as origens ancestrais a partir das diversas possibilidades que o arquivo sugere.

2.2 A PERSPECTIVA INTERMÍDIA

Os estudos de intermedialidade surgem com Roman Jakobson (1970) e o conceito de tradução intersemiótica (trânsito entre sistemas de signos verbais e não verbais) nos anos sessenta. Neste campo são observadas as relações entre as interfaces em territórios de fronteira, considerando as especificidades expressivas e as materialidades envolvidas nos processos de trânsito. Toda mídia guarda em si elementos de diversos campos expressivos e essas questões se apresentam tanto como gerador de novas mídias e como ampliador das possibilidades de uma mídia específica. Irina Rajewsky apresenta em seus estudos uma série de categorias ligadas a uma perspectiva literária da intermedialidade como a transposição, que está relacionada a transformação de um produto de uma determinada mídia em produto de outra; a combinação, que está ligada às manifestações de convergência como óperas, performances, instalações, videoclipes entre outros.

Rajewsky sugere que as relações entre as diferentes mídias criam espaços de comportamento *como se* fosse outra: “quando uma qualidade específica é capaz de transformar a ilusão de outra mídia que é inerente as referências” (2005, p. 28). Essa perspectiva relaciona a percepção do receptor às qualidades específicas das mídias – e que fomentam os debates de expressões como escrita cinematográfica, musicalização da literatura, escrita performativa.

Nessa impossibilidade de ir além de uma única mídia, uma diferença midiática se revela – “uma fenda intermidiática” – que um texto intencionalmente esconde ou exhibe, mas que, de qualquer forma, só pode ser transposta no modo figurativo do “*como se*”. Referências intermidiáticas, então podem ser diferenciadas das intermidiáticas (e, portanto, intertextuais) pelo fato de um produto de mídia não poder *usar* ou genuinamente *reproduzir* elementos ou

estruturas de um sistema midiático diferente através dos próprios meios específicos da mídia; ele pode apenas *evocá-los* ou *imitá-los*. [...]. Mas, contudo, é precisamente essa ilusão que provoca no receptor de um texto literário uma espécie de sensação das qualidades musicais, pictóricas, ou cinematográficas ou – falando de maneira mais geral – a sensação de uma presença visual ou acústica. (RAJEWISKY, 2012, p. 28)

Irina Rajewsky compreende a presença de elementos de outras mídias como uma forma de atualização de questões como a imitação, a reprodução e a ilusão. Trata-se de uma abordagem onde as relações entre as linguagens a partir das mímeses. Os materiais que compõe o *corpus* desta pesquisa poderiam dialogar com essas ideias, já que se colocam diante do arquivo de modo integrativo e gerador. Preferimos compreender a relação não como imitação ou reprodução, mas como apropriação e refuncionalização, numa perspectiva mais próxima a que Hutcheon apresenta em seus estudos da adaptação. Se na escrita ficcional de Hilda Hilst podemos identificar a presença de visualidades, musicalidades, teatralidades, performatividades que poderiam conversar com a ideia do *como se* de Rajewsky, (já que em seus livros temos sempre uma escrita literária, feita com palavras sobre uma página), preferimos compreender essas questões como uma integração geradora de novas possibilidades da linguagem literária. Essa abordagem descarta a ideia de imitação e reprodução reforçadas por Rajewsky e compreende as relações a partir da integração e da refuncionalização.

A adaptação do Núcleo EntreTanto é mais radical no uso de outras mídias por se constituir no espaço cênico, essencialmente intermediário. Na adaptação, temos a presença da literatura, filosofia, artes plásticas, dança, teatro, performance, cinema, lutas marciais e fotografia, como veremos adiante na análise. Neste trabalho, o processo de trânsito entre escrita e corpo, literatura e cena, será compreendido como adaptação. A adaptação como conceito será estudada por Hutcheon a partir do argumento que a recuperação e a refuncionalização das formas culturais encontra-se na base da produção simbólica do nosso tempo: “Não apenas contamos, como também recontamos nossas histórias. E recontar quase sempre significa adaptar – “ajustar” as histórias para que agradem ao seu novo público” (2013, p. 10).

A adaptação será apresentada como um fenômeno ambivalente que abarca processos e produtos culturais, ocupando ao mesmo tempo categorias teóricas e pragmáticas: “O fato de utilizarmos a palavra “adaptação” tanto para o produto como para o processo de criação e

recepção sugere a necessidade de uma perspectiva teórica que seja ao mesmo tempo formal e *experencial*” (2013, p. 15). Em seus estudos, a autora aborda desde a questão das traduções com intenções de fidelidade às fontes até as produções que lançam mão de condensações, expurgações, censuras, revisões, constituições de novas narrativas a partir das fontes.

Tal como a tradução, a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro. Com as línguas, nós nos movemos, por exemplo, do inglês para o português, e conforme vários teóricos nos ensinaram, a tradução inevitavelmente altera não apenas o sentido literal, mas também certas nuances, associações e o próprio significado do material traduzido. (HUTCHEON, 2013, p. 9)

Nas adaptações temos os apelos dos processos que buscam acionar no público o reconhecimento de determinada referência, o que pressupõe um nível de relação entre trabalhos, mas ao contrário de uma tendência de estudos que valorizam a originalidade e a fidelidade entre escritores e adaptadores, Hutcheon afirma a autonomia da adaptação, por serem trabalhos produzidos num outro tempo, a partir de outras materialidades, e que geralmente envolvem outros modos de engajamento. A adaptação contribui para a difusão ao mesmo tempo que enfrentam a autoridade – e não raro reivindicam para si uma aproximação da aura de suas fontes. Na leitura de um universo cultural que não se restringe às artes, Hutcheon defende a adaptação como um ato interpretativo e recriação a partir do passado (2013, p. 228), perspectiva que evidencia a ativação dos espaços de recepção e da ampliação das possibilidades de leitura de determinado produto cultural a partir das forças que compõem o território de reinterpretação e recepção.

Tal como as paródias, as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de “fontes”; diferentemente das paródias, todavia, elas costumam anunciar abertamente tal relação. A valorização (pós-) romântica da criação original e do gênio criativo é claramente uma das fontes de depreciação de adaptadores e adaptações. No entanto, essa visão negativa é, na realidade, um acréscimo tardio ao velho e jovial hábito da cultura ocidental de emprestar e roubar – ou, mais precisamente, de partilhar – diversas histórias. (HUTCHEON, 2013, p. 23)

As adaptações são apresentadas como produtos de natureza palimpséstica, que possuem relações declaradas com outras obras e que podem ter várias camadas de significação experienciadas pelo público: “[...] o processo adaptativo é a soma de encontros entre culturas institucionais, sistemas de significação e motivações pessoais” (2013, p. 85).

Assim como no caso das paródias, são processos de revisão e reacomodação do arquivo, procedimento indispensável da produção simbólica do nosso tempo.

Em primeiro lugar, vista como uma entidade ou produto formal, adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. (HUTCHEON, 2013, p. 29)

A adaptação como processo criativo envolve atos como a reinterpretação e a recriação – que podem também ser considerados como apropriação e recuperação. Como processo de recepção a adaptação é uma forma intertextual que se constitui a partir da repetição com diferença, gerando trabalhos derivativos de obras pré-existentes que podem buscar equivalências em diferentes sistemas semióticos e em diversos modos de engajamento (contar, mostrar, interagir). As teorias da intermedialidade abrem espaço para estudos de literatura que não se restringem à página e ao livro, e que tem neles mais um espaço de circulação.

No campo das artes cênicas, os processos envolvem escrita, performance, corpo, espaço, som, imagem. A cena se constitui a partir de relações intermediáticas e essas questões atravessam as pesquisas da área. Há uma busca de fontes não dramáticas e da constituição de outros modos de relação entre escrita e cena aproximando as manifestações cênicas de experiências como a escrita automática do surrealismo e a escrita performativa de J. L. Austin. Essas questões se apresentam no sentido de criação que dê conta das especificidades da escrita no evento cênico num enfrentamento das formas dramáticas tradicionais e na busca de uma conexão mais intensa entre palavra corpo, movimento, espaço, relação e sonoridade, como aponta Ciane Fernandes:

Por mais estranho que possa parecer para nossas mentes cartesianamente formatadas, a escrita começa no movimento, assim como a música começa no silêncio, e a dança, na pausa. [...]. Assim não nos limitamos a paradigmas (estabelecendo-os ou rompendo-os), mas criamos a abordagem própria de cada obra de arte. [...] Então, de fato, a escrita no papel não é tão distante do movimento no espaço. Ambos são conectados pelo corpo. (FERNANDES, 2008, p. 2-3)

Sobre a relação entre a escrita de Hilst e o espetáculo *Rútilo nada*, Wellington Duarte, dançarino da adaptação cênica, numa entrevista à Márcia Dutra do Centro Cultural São Paulo, expõe a relação entre o seu trabalho corporal que não busca traduzir tampouco representar o

poema hilstiano, mas criar paralelos estruturais entre a escrita da autora e o próprio corpo:

[...] O *Rútilo Nada* é um poema extremamente corporal, trata do tema da homossexualidade. A forma como Hilda estrutura um conto, um poema, ela é quase concreta, bem diferente de Clarice Lispector, Guimarães Rosa. Ela tem uma poética, um jeito de escrever prosa que parece poesia, um poder de síntese, uma força a que eu não consigo ficar indiferente. Você tem que entrar naquela dinâmica de vários eus, vários personagens conversando, uma luta dela com ela. Ela tem uma estrutura muito rica e uma liberdade criativa que nos joga para vários lugares e personagens. A Hilda vai para outras questões, do meu corpo. Jamais vou dançar o *Rútilo Nada* ou *Onde os Começos?*, que é inspirado no conto Teologia Natural, pensando em representar a Hilda, mas ela me inspira. Quando a leio, faço um paralelo estrutural do meu corpo. (DUTRA, 2010)

A questão da intermedialidade na cena é uma fonte geradora. Assim como nos processos de escrita, a aproximação das linguagens no campo da cena potencializa suas possibilidades expressivas. O corpo é o primeiro material de composição da manifestação cênica e carrega em si uma potência geradora de imagens e sentidos, e como na escrita, a composição do corpo em cena se constitui a partir de palimpsestos e de relações entre as diversas mídias que compõe o evento:

[...] processo de criação do ator diferencia-se quando o dispositivo é usado na sala de ensaio. O dispositivo é processo e não simples recurso para criação; ele não é autônomo e não pode ser analisado isoladamente, não se dissociando do que se cria. Nesse sentido, o corpo do ator é também dispositivo e suas ações surgem na interação com as imagens projetadas. Um corpo-imagem que nasce do encontro entre o virtual e o real, como um amálgama. O corpo é tradutor dessa inter-relação, por vezes é atravessado por elas, fragmentado, como nas experiências do Wooster Group e, mesmo, potencializado e expandido, em Brook, Lepage e Bausch. (MONTEIRO, 2014, p. 97)

Trataremos a intermedialidade na cena a partir da ideia de paisagem, da potência imagética do corpo e das especificidades das expressões ligadas à presença: essas questões extrapolam uma visão exclusivamente semiótica e hermenêutica de compreensão da arte, e se aproxima de questões ligadas à fenomenologia. A perspectiva intermídia no campo das artes cênicas está relacionada com a composição de todos os aspectos da manifestação, como por exemplo a paisagem, elemento ligado à espacialidade e suas especificidades materiais (texturas, formas, cores). Assim como na escrita, a ideia de palimpsesto também está próxima a composição do espaço cênico e das possíveis experiências que a paisagem pode gerar no público. O espaço não é apenas um território que dá suporte à ação, mas um elemento que a confronta e cria junto com ela uma série de possibilidades de sentido.

O uso das imagens na cena pode ser feito a partir da referência, num processo semelhante à citação, onde o arquivo cultural é recuperado e usado no espetáculo. Há ainda uma outra forma de uso das imagens, ligada as leituras que o artista estabelece com a composição do espaço cênico. A partir dessas ideias podemos compreender a condição de coautores dos adaptadores e a autonomia da obra adaptada – o que nos interessa neste campo de trabalho não é a busca por uma fidelidade, mas a reverberação que uma escrita pode criar no corpo e na cena, quando lida por um coletivo e colocada novamente para o público a partir de outros modos de engajamento. Compreendemos aqui o trabalho de adaptação como identificação a partir de especificidades: identificação entre o que é diferente. O que nos interessa é levantar as memórias de leitura que o trabalho poético de Hilst suscita, a potência rítmica, imagética, espacial, corporal que a poesia gera na cena e levantando, desta relação as outras possibilidades de diálogo entre literatura e cena que extrapolam uma relação dramática e fomentam o trânsito, a troca e a cooperação.

3 *RÚTILO NADA*, 1993

Rútilo nada é um texto importante no projeto ficcional de Hilda Hilst. Foi escrito após a experiência do **desbunde pornográfico** na fase madura da produção e encaminha o projeto ficcional para o **encerramento**, com a publicação de *Estar sendo. Ter sido* cinco anos mais tarde. *Rútilo nada* é um texto que recebeu reconhecimento crítico, levou o Jabuti em 1994 e foi traduzido para diversas línguas, sendo republicado pela editora Globo em 2003. Em *Rútilo nada*, a autora trabalha a partir do homoerotismo e da série de conflitos que levam as vozes narrativas a um desfecho de aniquilamento. Os envolvidos são Lucius, um homem maduro, que ocupa uma posição pública por ser jornalista e filho de um banqueiro e Lucas, um jovem estudante de história, namorado da filha de Lucius, que escreve poemas sobre muros. Trata-se do encontro de duas criaturas contaminadas pelo exercício da escrita e pelo desejo erótico. O texto coloca em cena uma série de questões ligadas aos limites da liberdade e ao aprisionamento que os papéis sociais impõem, impedindo a manifestação da singularidade.

Rútilo nada é escrito num contexto socio-político de redemocratização, após um longo período de ditadura militar. Hilda Hilst propõe um jogo a partir das forças que a nova configuração socio-política suscita. Se durante a ditadura o conflito foi polarizado e a disputa do poder era marcado por uma esquerda combativa contra uma direita ligada ao governo militarizado, com a diluição desta paisagem os pontos de tensão passam a ser outros, porém o controle dos corpos e da vida seguem feitos por figuras autoritárias (que deixa de ser um general e passa a ser um banqueiro) e pelos mesmos modos de cerceamento dos tempos ditatoriais.

Hilst toca na discussão sobre o direito à singularidade, que neste contexto tem um recorte ligado à sexualidade de Lucius e Lucas, questão que foi (e ainda é) um tabu na sociedade e na produção simbólica brasileira. O conflito está ligado ao pai de Lucius que exerce na narrativa a função de autoridade: é pai e é banqueiro. A relação entre Lucius e Lucas é percebida por esse pai como uma afronta a sua autoridade.

Desfigurado meu pai na madrugada, roupão de seda, listas negras, a boca trêmula apagada no giz da madrugada [...]: então anos de decência e luta por água abaixo, e eu um banqueiro, com que cara você acha que eu vou aparecer diante de meus amigos, ou você imagina que ninguém sabia, crápula, canalha tua sórdida ligação, e esse moleque bonitinho era o namoradinho da minha neta, então vocês combinaram seus crápulas, aquele crapulazinho namorou minha neta

para poder ficar perto de você. gosta de cu seu canalha? gosta de merda? fez-se também de mulherzinha com o moço machão? ele só pode ter sido teu macho porque teve a decência de se dar um tiro na cabeça, mate-se também seu desgraçado mate-se. (HILST, 2003, p. 87)

A discussão entre a esquerda radical e a direita radical, entre o filho progressista e pai conservador, é atravessada por um dado novo e inesperado ligado a sexualidade do filho que se coloca como uma espécie de estopim, situação que extrapola a manifestação verbal do ódio e atinge a agressão física: o corpo paga pelo desvio. Nesta passagem a mudança do ponto de tensão é bem marcada.

Risadas. Meu pai: pederastas, vadios e vadias, escritorezinhos de merda, articulistas do meu caralho, você defende essa corja de apartados pára pai
viciosos, assassinos, miseráveis, e não venha com discursos, com esse tipo de sensibilidade cretina, ou você pensa que a ordem se faz com choramingas, com coraçõezinhos partidos, com tremeliques, como é que você pensa que se faz uma fortuna, uma empresa de porte, um banco? trabalho e sagacidade
rapacidade, não esqueça [...]
vendidos, há nojentos da esquerda radical
e também nojentos da direita radical
isso é comigo?
pai, será que você não percebe que um homem lúcido treme de furor, de cólera, de nojo quando sabe que um artigo desses vem de fonte limpa [...]
mais claro é o que ando vendo, Lucas e você, afaste-se desse rapaz, me olha, Lucius, me olha, esse rapaz é o namorado da sua filha, o que é que você tanto fala com esse rapazola? amigos meus te viram várias vezes com ele nas ruas, nos bares
e então?
O rosto de meu pai é neste instante um tecido de púrpura enrugado e repulsivo, ofegante se aproxima de mim, torce minha camisa com seus dedos magros, o gesto é rancoroso e abrupto, o hálito de cigarro e hortelã é cálido sobre a minha cara. (HILST, 2003, p. 92-93)

Os afetos desviantes entre o filho e o namorado da neta é compreendido pelo pai como um ataque direto a uma imagem pública de sucesso e poder e a reação é alimentar o ódio com violência. A concretização da experiência afetiva entre Lucius e Lucas envolve ainda um outro conflito ligado a figura da filha de Lucius, que é também namorada de Lucas, logo a relação amorosa é entre sogro e genro.

O céu formando legiões de espadas, Lucas, não sei se você leu sobre Cartago alguma vez, mas havia toda uma tradição cartaginesa que não permitia a separação entre sogro e genro, um costume que não permitia que sogro e genro vivessem afastados, e um capitão do exército apaixonou-se por um jovem, tornaram-se amantes apesar do falatório, um era casado e tinha filhas e fez com que o amante se casasse com uma delas... você parece que não está me

ouvindo, está onde?

Tua filha vai sofrer, Lucius

alguém vai sofrer?

e não é ético.

ético? que criterioso e maduro para os teus 20 anos, ético é descobrir-se inteiro livre como me sinto agora. Minha filha se pudesse compreender, compreenderia nunca vai compreender. Me ama. (HILST, 2003, p. 90-91)

Concretizar o amor significa nas posições de Lucius e Lucas colocar em risco laços afetivos importantes e fracassar em papéis sociais ligados a figura masculina, estar exposto ao escárnio público, ao banimento e pagar pela transgressão com a própria vida.

Eu não sou o que eu sou, digo para mim mesmo, como se jogasse nenúfares num tanque de águas podres. Eu não sou o que eu sou. Iago também disse isso. Não há nenhuma Desdêmona por aqui, mas há desatinados finais de Otelo, o verde de lascívia luminosa, verde em mim fervilhante de larvas, de pontiaguda fereza, olho essa cintilância que é a tua cara e percebo pouco, ou será que não te vejo inteiro. (HILST, 2003, p. 93-94)

No aspecto formal, o texto se coloca como um jogo complexo. Temos, em *Rútilo nada*, uma escrita que se constitui a partir de processos de hibridização, cortes, interrupções, multiplicidades, fragmentações, idas e vindas temporais. Essa estrutura se constitui a partir das experiências que envolvem a mistura entre tempos, gêneros, vozes, espaços, expressões, tons, ações, estados, etc. É na contaminação, no fragmento e na multiplicidade que a escrita de Hilda Hilst acontece. Observo na criação desta escrita a presença de um texto que se faz a partir de fragmentos, onde procedimentos como a montagem e a colagem estão presentes com intensidade.

Rútilo nada é dividido em duas partes. Na primeira temos a perspectiva de Lucius, em colapso, na ocasião do velório de Lucas, já morto. Neste primeiro momento, os espasmos de Lucius, se misturam com o trabalho de reconstituição da memória ligada às experiências vividas nesse passado próximo. O processo de reconstituição da experiência, parece ser, na perspectiva de Lucius, indicativo da busca de um sentido diante do horror:

Onde os começos? Onde? Farpas pontudas emergindo do corpo dos conceitos. Antes o conceito redondo. Liso. Aquela pedra à beira do riacho, aquela que carregam para casa. Tenho que saber os começos. Os atos não podem ficar flutuando, fiapos de paina desgarrados daquela casca tão consistente a casca era firme, abriu-se, o delicado foi se desfazendo, círculos, volutas, assim pelos ares desfazido. Posso deduzir que escapei da casca consistente, que eu estava encerrado ali, não, que meu corpo era fruto da paineira, todo fechado e num instante abriu-se. Abriu-se por quê? Porque já era noite para mim e aquele era o meu instante de maturação e rompimento. Porque fui atingido pela beleza como se um tigre me lanhasse o

peito. O salto. O pânico. O que é a beleza? Translúcida como se o marfim do jade se fizesse carne, translúcido Lucas, intacto, luz sobre os degraus ocres de uma certa escada na eloquência da tarde (HILST, 2003, p. 87-88)

Lucius é atravessado pela contradição de sua experiência: se por um lado é impossível ignorar uma descoberta potente e libertadora sobre a própria natureza, por outro a atitude de ir adiante, de aceitar a potência de vida que está diante de si é fomentar o aniquilamento. Temos o fluxo de consciência e a prosa rítmica como meios expressivos quando estamos diante das memórias de Lucius. As textualidades se multiplicam no decorrer da narrativa, constituindo um mosaico e revelando as forças que movem os acontecimentos. A experiência interior de Lucius é interrompida pelo tempo presente, onde ele está em pleno colapso, sendo socorrido por um grupo de pessoas estranhas, amigos de Lucas, talvez. Os momentos presentes são marcados por uma escrita teatral, fortemente ligada à oralidade e atravessadas por uma banalidade atormentadora. O presente em Hilst é marcado pelo ridículo – e isso não se restringe ao *Rútilo nada*. Trata-se de uma marca de todo o projeto ficcional. Sempre que temos uma situação ligada ao tempo presente, estamos no território do tormento e da ridicularização. O agora é um tempo de violência. Nos fragmentos a seguir podemos acessar esse campo da experiência narrativa:

Estou caindo, mas sou erguido, aliali ali a porta eles dizem, não, é melhor por aqui, meus olhos olham o chão, sapatos pretos de verniz movendo-se afoitados sobre as tábuas largas, babas de mim, lenços cheirando a lavanda me comprimem a boca, alguém diz o carro deve estar logo ali mais adiante, meus olhos olham outro chão, folhas na manhã de ventos, outros sapatos e outras vozes coitado quem foi hein? tá mais branco o homem, olha ali, saiu de um velório, quem é que morreu? o filho dele foi? foi a mãe? saiam da frente, a gente precisa achar o carro, mas onde é que está o carro? ele está desfigurado, olha olha (HILST, 2003, p. 86)

Para a experiência de abertura de Lucius a resposta é o aniquilamento. Hilst subverte a gramática, desautomatiza o território gráfico, procura um modo de traduzir o que acontece e esbarra nos limites da língua, da palavra escrita, da página.

Transitório, alguém disse, tudo passa irmão. Escarros na calçada, dedos-garra nos meus antebraços, estico o pescoço e levanto a cabeça para os céus, escuros volumosos uma imensa cara, a boca escancarada de nuvens pardas, abro a minha própria boca e grito LUCAS LUCAS ah era o filho é?
foi o filho que morreu é? (HILST, 2003, p. 89)

Hilst trabalha como se os acontecimentos do tempo presente fossem marcados pelas

lentes do olhar “do outro” ou como se a autora apresentasse registros da brutalidade em que a singularidade é recebida num contexto normótico marcado pela intolerância. Esse olhar “do outro” traz mais a Lucius a desmoralização e sua experiência vira alimento da curiosidade alheia, sintoma da concretização de seu estatuto de banido.

quer quer? quer água moço?
 agora ele está abrindo os olhos
 já foram chamar ambulância
 alguém morreu e ele ficou assim?
 quem morreu? foi o filho, foi?
 a gente segue sempre os queridos que se foram como é
 que a senhora disse, dona?
 a gente vai com eles
 com quem?
 com os nossos queridos
 vamos logo depois
 às vezes demora (HILST, 2003, p. 95)

Neste jogo, a voz narrativa vai colocando em cena os elementos que dão corpo à experiência: a descoberta, o desejo, o sexo, o conflito ético, o medo de ser traído, a ira do pai, a violência que recai sobre o amado, o enlouquecimento diante do horror. É a partir destas situações que Lucius reconstitui o trajeto de sua experiência. O discurso de Lucius não é plenamente articulado, são *flashes*, fragmentos que se atravessam e resistem a constituição de uma unidade – o discurso de Lucius se aproxima do performativo, de algo que se faz com as palavras e através das palavras. O relato de Lucius está próximo à ideia de palavra essencial de Blanchot, porque não está a serviço de um sentido pleno, mas sim a proposta de uma experiência, que é física, sensorial e afetiva.

A seguir apresento uma leitura esquemática da primeira parte da narrativa concentrada na perspectiva de Lucius. O esquema procura dar conta de inventariar vozes, espaços, tempos, estados, meios expressivos e a rede de recursos que a autora utiliza para constituição de sua escritura. A voz narrativa está concentrada em Lucius, que vive uma experiência de colapso durante o velório de Lucas, onde é ridicularizado e banido. O texto se constitui a partir de textualidades como o fluxo de consciência, o relato, a prosa rítmica e os diálogos. Há a sobreposição de dois tempos o presente, e a memória. No presente Lucius vive a experiência do aniquilamento e na memória tenta reconstituir a experiência que o leva até ali (vide quadro I, em anexo).

Na segunda parte, a voz de Lucius se dilui. O tempo e o espaço se modificam e uma outra paisagem é criada. Neste momento, há um recuo no tempo e a perspectiva de Lucas é apresentada. A experiência de violência é relatada na escrita de uma carta de despedida direcionada à Lucius:

Lucius,
os dois homens me tomaram como duas fomes, duas mandíbulas. Um clarão de dentes. Sorriam enquanto tiravam as camisas. Vagarosamente desabotoaram os botões. Cheguei a sorrir porque os gestos eram quase como ensaiados, lentos, lentos, idênticos. Depois os cintos escuros, as fivelas de metal. Depois as calças. Imagine, dobraram as calças, acertaram os vincos, colocaram as calças no espaldar da poltrona. Pensei: eles estão brincando. Sorriram. O olhar era afável. Meus pulsos amarrados atrás das costas.
Muito bem, garotão, vai ficar manso para tudo correr mais fácil (HILST, 2003, p. 97)

Sabemos que Lucas escreve seu relato e os fragmentos dessa escrita se misturam com a memória dos acontecimentos recentes. Assim como na perspectiva de Lucius, outras vozes se tornam presentes, atravessando a escrita e o fluxo narrativo, mas agora não indicam o que está acontecendo, mas o que aconteceu num passado recentíssimo:

Detalhes? Um deles me espancava com a fivela do cinto, até que o outro ejaculasse.
Bateram-me na boca também e beijaram a minha boca esfacelada. 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.
O velho diz que ele seduziu o filho que é doutor
Fizemos como o velho mandou: um pouco arrebetado
mas nem tanto

disso ele não morre
gostoso o garotão
até posso entender o filho doutor
vamos. o velho vai passar por aqui. quer ver o serviço
Teu pai veio ver o serviço, Lucius. Saiu há pouco. A porta ficou entreaberta (HILST, 2003, p. 98)

O foco da escrita de Lucas é a experiência da violência. Lucas recebe no corpo a ira do pai de Lucius: “vai ter tudo comigo, moço. Afaste-se do meu filho” (HILST, 2003, p. 98). As motivações do ato de violência vão transparecendo e se num primeiro momento a agressão do pai pode parecer uma atitude de vingança, mas com o decorrer dos acontecimentos, motivações mais profundas vão surgindo, ampliando as possibilidades de significação da experiência e das forças que a compõe:

Quando nos beijamos naquela antigüíssima tarde, a consciência de estar beijando um homem foi quase intolerável, mas foi também um sol se adentrando na boca, e na luz azulada deste sol havia uma friez de água de fonte, uma diminuta entre as rochas, e beijei tua boca como qualquer homem beijaria a boca do riso, da volúpia, depois de anos de inocência e austeridade. Posso te tocar um pouco, menino?

Eu estava de bruços e suspendi a cabeça para ver.

A boca do teu pai tremia.

Ele beijou a minha boca ensanguentada. Eu sorri. De pena da volúpia.

(HILST, 2003, p. 99)

As atitudes do pai de desejar um beijo sugerem a possibilidade da presença de uma homossexualidade reprimida, que pode ser o principal gerador da violência – a questão não se confirma e fica no campo da sugestão, mas essa perspectiva amplia as possibilidades de leitura do experimento narrativo. O ódio, o julgamento moral, e a atitude agressiva do pai podem estar relacionadas a uma falta de liberdade deste que se enquadra, corrige, regula e pune – a norma não é natural naquele que a defende, mas é construída e seguida à força o que garante a sua posição de centralidade. No relato de Lucas há ainda a presença de uma nova textualidade, o poema, que marca na ficção de Hilst momentos de transcendência – ligados a delírios ou como no caso de Lucas, ligados à proximidade da morte. O poema irrompe do fluxo narrativo, diluindo o mosaico dos acontecimentos e criando aberturas para um novo campo expressivo:

(VII)

Muros cendrados.

De estio. De equívoca clausura.

Lá dentro um fluxo voraz

De sentimentos, um tecido

De escamas. Sangue escuro.

Lá. Depois do muro.

Criança me debrucei

Sobre a tua cinzenta solidez.

E até hoje me queima

A carne da cintura.

Até um dia. Na noite ou na luz. Não devo sobreviver a mim mesmo. Sabes por quê?
Parodiando aquele outro: Tudo o que é humano me foi estranho.

Lucas (HILST, 2003, p. 103)

No relato de Lucas a estrutura narrativa ganha um novo elemento. Com a proximidade da morte, surgem estados de delírio marcado pelo poema, estruturado em versos. Assim como na primeira parte, é possível mapear os recursos utilizados neste momento da narrativa, com um modelo esquemático semelhante ao que organizamos a partir da experiência de Lucius. Lucas escreve uma carta de suicídio a Lucius após a experiência de violência, onde ele narra os detalhes do acontecido. As textualidades são a carta, o relato, o fluxo de consciência, as vozes e os poemas. Há a sobreposição de três tempos: o presente, a memória e o delírio. No tempo presente Lucas escreve a carta, na memória temos a experiência de violência e no delírio temos o suicídio, (vide quadro II em anexo).

A partir dessa apresentação do enredo e de alguns elementos estruturais da narrativa ligados as suas textualidades e aos sentidos que elas têm na escrita de Hilda Hilst, passo a uma leitura da experiência da escritura a partir das ideias de reescritura, reciclagem cultural e processo. Em *Rútilo Nada*, esses conceitos aparecem de três formas. A reescritura da própria produção: quando aproximamos os textos do projeto literário de Hilst, temos indicações de que há um movimento de revisão contínuo da própria produção, e que a publicação de um texto não é necessariamente o fim de seu processo de escritura. A autora produz diversas versões de um texto, experimenta imagens e recursos amplia os sentidos de sua própria produção com o passar dos anos. Veremos esse movimento a partir da imagem do incesto que aparece em vários trabalhos da autora e também da experiência homoafetiva.

A questão da reciclagem cultural está ligada aos possíveis diálogos com a tradição e ao uso do arquivo como matéria compositiva. Os processos de reciclagem de arquétipos da cultura e literatura ocidental e a possível relação que a escrita de Hilst estabelece com períodos como Antiguidade, Renascimento, Romantismo e Modernidade. E por fim trabalho a ideia de processo enquanto poética: a pesquisa formal, a descontinuidade, a ideia de montagem e colagem, são elementos que caracterizam da poética de Hilda Hilst e apontam para uma performatividade que transforma o ato de leitura em um processo orgânico, aberto a transformação constante.

3.1 REESCRITURA

O movimento de reescritura na ficção de Hilda Hilst se faz em diversas camadas e

aqui trataremos a questão a partir do exercício de reescrita da própria produção. Para Compagnon “A reescrita é uma realização, não somente no sentido musical de uma tradução. O trabalho da citação, apesar de sua ambivalência ou por causa dela, é uma produção de texto, *working paper*” (2007, p. 46). A reescritura é um dos indicativos da natureza processual da ficção hilstiana, que se constitui a partir de versões de um mesmo mote que aparece e reaparece em diversos pontos do projeto literário:

Trabalho a citação como matéria que existe dentro de mim; ocupando-me, ela me trabalha; não que eu esteja cheio de citações ou seja atormentado por elas, mas elas me perturbam e me provocam, deslocam uma força, pelo menos a do meu punho colocam em jogo uma energia – são as definições do trabalho em física ou do trabalho físico. Da citação, mascataria e tecelagem, sou a mão-de-obra. É de toda a ambivalência da citação, mascarada por uma canonização metonímica, que está carregada essa noção de trabalho: a ambivalência do genitivo, em que a citação é matéria e sujeito, em que sou ativo e passivo, ocupado com e pela citação como uma mulher pronta para dar à luz. Os ingleses chamam alguns textos de *working papers*; a expressão, infelizmente não tem equivalente em francês, pois ela evidencia a cumplicidade do transitivo e do intransitivo no trabalho – seria melhor dizer “na ação de trabalhar”. O *working paper* é o trabalho em processo, o texto se construindo (uma duração que o livro gostaria de ignorar). É o papel em trabalho; é preciso imagina-lo crescendo como uma massa. (COMPAGNON, 2007, p. 45)

Em *Rútilo nada* esse movimento é marcado por diversas formas. Considerando o enredo como chave de leitura, é possível estabelecer relações intertextuais que extrapolam o projeto ficcional. A leitura de enredos será realizada a partir de duas imagens na literatura de Hilda Hilst: a imagem da disputa e traição entre mães, pais e filhos que liga *Rútilo nada* a *O visitante*, peça teatral escrita em 1968, e a “Matamoros (da fantasia)” narrativa publicada em 1980 e a relação homoafetiva se liga a “Lucas, Naim” narrativa de 1986.

Em *O visitante*, a tensão dramática está na suposição de que a Ana (a mãe) pode estar gerando um filho de Homem que é companheiro de Maria (filha de Ana) – o desfecho é uma tentativa de diluição da tensão a partir de um esclarecimento pouco convincente, a que Maria e Ana se apegam para que seu mundo não desmorone. Nesta peça a autora constitui uma paisagem de coerção e de repressão da subjetividade que fomenta a farsa. A percepção racional do mundo não pode dar conta de sua complexidade, pelo contrário, a anulação de subjetividade e a falta de campos de expressão da própria identidade levam à manutenção das mentiras convenientes. O amor é esvaziado e falso, já que as relações de dominação e manipulação são as forças que sustentam a situação. No desfecho da peça, a relação de

disputa e traição é evidenciada, mas a estrutura familiar permanece intacta com a presença estranha e conveniente do Corcunda, também chamado Meia-Verdade, imagem arquetípica que surge no intuito de aliviar a tensão e impedir que o conflito rompa com uma harmonia forçada e fictícia.

Essa imagem se repete em “Matamoros (da fantasia)” fragmento de *Tu não te moves de ti*. Nesta nova versão do texto, Haiága (a mãe) pode estar gerando um filho do Homem por quem Matamoros (a filha) tem amor – e essa possibilidade gera uma tensão extrema que leva Matamoros ao suicídio. Em “Matamoros...” novamente a presença do homem abala a relação entre mãe e filha. Nesta narrativa, já temos a estruturação da prosa que se faz a partir da reconstituição fragmentada de acontecimentos e sensações num exercício ligado à memória, a presença intensa da oralidade e os atravessamentos de prosa poética que indicam os momentos de delírio. A indicação de relação entre tempo e textualidade já são bem mais próximas do *Rútilo nada* do que da peça teatral dos anos sessenta, embora o enredo se estabeleça como uma versão em prosa. Em 'Matamoros' temos outros pontos de contato como o erotismo espontâneo e libertador de Matamoros – próximo ao que Lucius e Lucas criam em *Rútilo nada* e a imagem do suicídio que marca o desfecho trágico das duas narrativas.

Em *Rútilo nada* as tensões que a relação poderia gerar entre pai e filha é levantada por Lucas, que toca no assunto da traição em um dos diálogos que compõe a memória de Lucius. Porém, o ponto de vista da filha não se apresenta em *Rútilo nada* e o grande provocador da tensão é o pai de Lucius e não sua filha. O pai atravessa as memórias de Lucius e Lucas colocando-se como um ativador do aniquilamento de ambos. Lucas se suicida depois do encontro com o pai de seu amante e em sua carta, relata essa experiência de violência que sugere a possibilidade de uma homossexualidade reprimida nesse pai-autoridade. Em *O visitante*, Homem manipula Ana e Maria forçando uma ficção de sobrevivência – o horror da experiência está na aceitação sem questionamento de uma farsa. Com relação a Matamoros temos, assim como em *Rútilo nada*, um desfecho trágico: a tensão não se dilui e aniquila a voz narrativa e em *Rútilo nada* a repressão do pai recai sobre o corpo de Lucas e sua origem não é de uma filha/namorada traída e sim de um pai traidor que tem a sua autoridade, seu senso de moralidade e uma possível homossexualidade reprimida provocados pelo ato transgressor dos amantes.

Com relação à imagem do homoerotismo, em *Rútilo nada* temos uma relação de

reescritura com “Lucas, Naim” de *Pequenos discursos e um grande*, publicado em 1986. A relação entre as duas narrativas é mais evidente, o que os ligam como versões diferentes de um mesmo mote. Em “Lucas, Naim” há, assim como em *Rútilo nada*, uma relação homoerótica, com pessoas que pertencem a gerações diferentes e que por motivos diversos desemboca em suicídio.

A narrativa é estruturada a partir da ideia de homoafetividade, conflito e aniquilamento, porém o conflito é de ordem interior; não existem as figuras nem da filha e nem do pai; não há um espaço externo, tudo acontece no interior de um apartamento; o suicídio é motivado por conflitos interiores; e as formas utilizadas para a composição da narrativa são o fluxo de consciência e o diálogo. No *Rútilo Nada* a estrutura de homoafetividade, conflito e aniquilamento se repete, mas as motivações são outras. Aqui o conflito é de ordem moral e ética, motivado por questões que envolvem outras pessoas (pai-banqueiro e a filha). O suicídio também possui uma motivação diversa, acontece como resposta a uma experiência de violência extrema e há ainda novas textualidades o fluxo de consciência, o diálogo, a carta e o poema (vide quadro III em anexo).

Em “Lucas Naim”, as vozes narrativas que se fundem constituem um fluxo escrito e erótico. Lucas aqui é o mais velho e Naim o mais jovem, e tudo acontece num apartamento. Trata-se de uma escrita feita a partir da fusão das vozes, aproximando linguagem e erotismo. O desfecho é marcado pela interrupção: Lucas diante da descoberta sobre si mesmo (a homossexualidade), não compreende um retorno ao que era conhecido como vida e se atira da janela.

o que foi? Hein Lucas?

Morto sem cabeça faria melhor te sacudir também pelos ombros, ajoelhar-me, e partindo abjeto e suplicante ousar balbucios ou prólogos pequenos, comedidos, ainda ajoelhado reconstruir meu corpo para teu olho, estender as mãos até a tua cintura e confessar amor vazio de astúcias, ou didático somar vogais e consoantes numa espiral de gelo, Lucas glacial se você está vendo que é um duplo perfil, está?

Sim. Colados. (HILST, 2003 a, p. 49)

Em ambos os textos, a violência recai no corpo de Lucas que em *Rútilo nada* é o jovem e em “Lucas, Naim” é o maduro. Nesta parte do trabalho, separamos três imagens semelhantes presentes em ambas as narrativas. A primeira delas é a escritura da experiência erótica, que se constitui como a escritura da movimentação dos corpos:

Escorpião de seda. Pulsando silencioso ali entre as frinchas. Ou era o outro no quase escuro do quarto. Úmido. De seda. Tua macia rouquidão. Igualzinha à macia rouquidão de uma sonhada mulher, só que não eras uma mulher, eras meu eu pensando em muitos homens e em muitas mulheres, um ilógico de carne e seda, um conflito esculpido em harmonia, luz dorida sobre as ancas estreitas, o dorso deslizante e rijo, a nuca sumarenta, omoplatas lisas como a superfície esquecida de um grande lago nas alturas, docilidade e submissão de uma fêmea enfim subjugada, e aos poucos um macho novamente, altivo, austero, enfiando o sexo na minha boca.

Viscoso. Cintilante. Pela primeira vez o meu olhar encontrava a junção do nojo e da beleza. Deboche e clarão na lisura da boca.

Ajoelhado, redondo de ternura, revi como os afogados a rua do meu passo, a via. (HILST, 2003 b, p. 96)

Aqui temos fragmentos de “Lucas, Naim” e de *Rútilo Nada*, respectivamente. Ambas lançam mão do corpo e de suas especificidades, de suas possibilidades de movimentação, de questões até então desconhecidas e que são descobertas no corpo (e na escrita) durante a experiência erótica.

estão ali as coisas? as gentes? há livros por aqui? o senhor me conhece? sua filha? Ah, perdão sua mãe, é? antes não havia ali uma praça? Pequeno desconforto, riso cascadeado por dentro, estou bem, muito bem, que me importam filhas, praças, livros agora se já estou dentro deles, coisa que já sou, gente que fui, ah isso Naim [...]. (HILST, 2003 a, p. 46)

Esses exemplos se multiplicam. Em uma outra passagem, podemos encontrar semelhanças entre as descrições de Naim feitas por Lucas e as descrições de Lucas feitas por Lucius:

Naim vinte e cinco, soberbo, grave, mudo quase sempre, me olhando. Soberbo de quê? De aparências, tua cabeça cabelos, soberbo mais eu, que sei de todos os atalhos, grave de que Naim? Grave mais eu, que sei como te levar a reais gravidades, em poucas horas posso esmagar em ti soberba e gravidade e te fazer não mais olhar a janela, mas saltar por ela. Ato que posso, anulo, pactuo incoerência,
digo

umas coisas acontecem e mesmo pensando muito não se sabe a fonte
quê?

a fonte dessas coisas que acontecem

Continua mudo mas voltou-se, breve como quem espia que vai entrar pela porta, presença insuficiente em importância porque a paisagem de fora continua sendo o que olha, o de fora nos olha, cinza-pardo como eu, cara no firmamento, perfil, também olho e digno o que se diz quando há no céu uma cara parece uma cara

é, parece

um duplo perfil, olhe [...] (HILST, 2003 a, p. 48)

Nestes fragmentos, temos semelhanças ligadas aos rituais de encontro e de descoberta

do desejo. A presença de elementos da vida externa à relação, os papéis que eles desempenham no mundo são bem marcados: pai, filho, filha, mãe, jornalista, estudante, os livros, a escrita.

pai, esse aqui é Lucas
 A sombra da barba um remoto azul, areia-anil num copo
 d'água
 ele gosta de muros, pai
 como?
 você ficou tão pálido... o que foi, pai?
 Minhas frases emboladas, não está tudo bem só estava concentrado hein? não não sim sou
 jornalista, sim, comentários políticos, resenhas sobre ensaios, às vezes literatura sim,
 poesia? não nunca, poesia já é mais complicado
 Lucas faz História na universidade, pai, mas adora poesia, escreve poemas sobre muros
 você quer dizer os poemas nos muros?
 não não, falo de muros nos meus poemas
 Move-se. Olha os meus livros. O indicador e o médio alisam as lombadas. Vejo-o de costas
 agora, é sólido, crível nada de angélico ou inefável, e um novo ou talvez um antigo e
 insuspeitado Lucius irrompe, dois escuros contraditórios, aguçados e leves, violentos e
 sórdidos. (HILST, 2003 b, p.88)

Todas as questões ligadas à vida das vozes se desfaz diante dos corpos que se descobrem para além dos papéis que desempenham no mundo. Lucas e Naim bem como Lucius e Lucas apresentam uma experiência corporal, a descoberta das potências desconhecidas da carne, expressão dessas potências que atravessam e diluem os papéis que desempenham na sociedade. A experiência se faz por meio da escrita, e essa é marcada nas narrativas. Temos a seguir mais dois fragmentos de “Lucas, Naim” e *Rútilo nada*.

TENTO RECORDAR, reconsidero eu corpo palavra, um ramalhete cerdoso aqui por dentro,
 eu corpo palavra, sangue emoção sufixo, coisas que fazem parte do corpo da palavra,
 reconsidero um ajustar-me ao todo e a tudo, não tinha esta cara, eu, Lucas, tinha outra, corpo e
 palavra se refazem, tu não és mais o mesmo, tu Lucas, as palavras também adquiriram
 surpreendentes significados, por exemplo velhice era coisa de longe, de vazio, aderência de
 outro não de mim, bochechas magras, franzimentos, um acorpar-se de névoa e de suspiros,
 hoje é perto de mim, estou aqui trançado, velhiceLucas, reconsidero a cara e tudo mais diante
 do espelho, sou eu Lucas ainda, meio amarelo, e neste instante acorrentado à loba pode
 parecer pastosa a complexidade úmida também, acorrentado à loba velho e úmido pastoso,
 lobapaixão colada a mim, estamos pensando, é isso, pensar não parecia tão difícil, costumava
 pensar com propriedade [...]. (HILST, 2003 a, p. 44-45)

Esses exemplos se multiplicam. Em uma outra passagem, podemos encontrar semelhanças entre as descrições de Naim feitas por Lucas e as descrições de Lucas feitas por Lucius:

Inventar palavras, quebra-las, recompô-las, ajustar-me digno diante de tanta ferida, teria sido preciso, Lucas meu amor, meus 35 anos colados a um indescritível verdugo, alguém Humano, e há tantos indescritivelmente humanos feitos de fúria e desesperança, existindo apenas para nos fazer conhecer o nome da torpeza e da agonia. [...] Grito. Gritos finos de marfim de uma cadela abandonada tentando enfiar a cabeça na axila de Deus. De uma cadela sim. Porque as fêmeas sabem tudo da dor, fendem-se ou são desventradas para dar à luz e eu Lucius Kod neste agora me sei mais uma esquelada cadela, a morte e não a vida escoando de mim, musgos finos pendendo dos abismos [...]. (HILST, 2003 b, p. 85-86)

Os fragmentos evidenciam a busca por formas de expressão da experiência. As palavras conhecidas, as formas usuais de constituição da escrita não são suficientes para a expressão do aniquilamento, ainda assim se faz necessária uma procura por meios de dizer. A imagem, presente no início das duas narrativas estão próximas a experiência performativa e a palavra essencial de Blanchot, e revelam, a presença da experiência como elemento que fundador. Neste contexto a escrita não se coloca como uma ferramenta de comunicação funcional, mas como fenômeno que supera a representação acessando elementos como o tempo, o espaço e o gesto. As escritas acontecem neste contexto como uma experiência perceptiva e a sua condução não se faz pelo sentido, mas pela materialidade da linguagem, movimento que desvela um universo perceptivo, uma experiência estética, uma proposta de aproximação entre arte e vida. Hilst tensiona em sua escrita, os limites comunicacionais da palavra e quando essas já não podem mais dar conta da experiência, o corpo emerge em seu arrebatamento, propondo outras vias de apreensão da experiência.

3.2 RECICLAGEM CULTURAL

Um pai ama o namorado da filha e concretiza esse amor. Os envolvidos são um homem de trinta e cinco anos, intelectual, que ocupa uma posição de destaque social por ser filho de um banqueiro e um jovem, de vinte anos, estudante, sem posses, poeta. Com este desenho, Hilda cria uma relação com a ideia de amor nobre, ou a pederastia, prática grega do amor entre um homem maduro e um jovem, baseada não apenas na afinidade sexual, mas principalmente em afinidades de espírito e ideias. A prática foi socialmente aceita, desejada e possui caráter pedagógico. A pederastia, era praticada entre mestre e discípulo durante o período de desenvolvimento dos meninos gregos. O historiador Reinholdo Aloysio Ulmann,

traz alguns dados sobre as práticas amorosas e sexuais na antiguidade clássica:

Aliás os gregos não usaram os termos homossexualidade e heterossexualidade (são criação moderna). O contraste entre os parceiros era atitude passiva (*eromenos* = o amado) e atitude ativa (*erastês* = o amante). Com isso abrangiam o que denominamos homossexuais e heterossexuais ou, numa palavra, bissexuais. Em outros termos, para os gregos e também para os romanos (com algumas exceções), a homossexualidade não era uma escolha exclusiva. A possibilidade de ter experiências, quer homossexuais, quer heterossexuais, era permitida aos homens (ao menos teoricamente). O mundo pagão considerava as relações sexuais entre homens como parte integrante da sexualidade a qual não excluía relação com mulheres, mas considerava-as necessárias, respeitadas e desejáveis. De outra parte, o intercuro sexual entre mulheres (tribadismo) constituía um relacionamento obscuro. Já no século VI a.C. a homossexualidade estava espalhada amplamente pela Grécia. E devido a pouca oposição do povo a esse fenômeno, os atenienses, no século VI antes de nossa era, aceitavam sem problemas, o intercuro sexual entre homens. Perguntando pelo motivo dessa aceitação, por certo podemos dizer que, já anteriormente, os avós, os tios e os pais desta geração já não haviam desaprovado. Porém faz-se mister empregar com cuidado o termo “homossexual”. No período assinalado, vemos, de um lado, florescer virtudes (*aretai*), e por outra parte, um não pequeno desbravamento moral sexual, a julgarmos por nossas concepções. Se pela *aretê* é responsável o indivíduo, com a *hamartía* não sucede o mesmo. Esse termo significa, em alguns momentos na Grécia Antiga, uma *dementia*, delírio ou loucura, provocados pela ira de algum deus, *daímon* ou *espírito*. *Hamartía* ou *hamártema* era um erro involuntário. Mais tarde, *hamártema* ganha o sentido de ofensa a Deus, isto é, de pecado, por isso digno de punição nesta e na outra vida. (ULLMANN, 2007, p. 16-17)

Este enredo conversa com a tradição em diversos níveis, e um deles está diretamente ligado a Antiguidade Clássica. Há em *Rútilo nada* uma possível referência ao ancestral *Mito de Crísipo* onde a prática da pederastia é a origem do aniquilamento. Na narrativa mitológica Laio, filho de Lábdaco não pode assumir o trono de Tebas na ocasião da morte de seu pai. Ao ter a vida ameaçada pela disputa do trono, foge e é acolhido por Pélope, em Élide. Pélope oferece a Laio, além da hospitalidade, o trabalho da educação de Crísipo, seu filho. Porém Laio se apaixona por Crísipo, e o inicia. Com medo de uma retaliação de Pélope, Laio rapta o garoto, traindo a confiança em si depositada, e rompendo com os laços de hospitalidade. Diante do escárnio público, Crísipo se suicida. Pélope, com o apoio de Hera, amaldiçoa toda a linhagem de Laio, como vingança pela morte de seu filho.

Hilda Hilst atualiza a narrativa mítica, e coloca, a partir do modelo clássico, a questão do amor e da sexualidade como modo de levante: a concretização do amor é ato transgressivo, resistência a um achatamento imposto por uma moralidade falsa, e a resposta ao ato é o escárnio público, violência e morte. Se a *hamartía* de Laio é a traição e a ruptura dos laços de

hospitalidade, a *hamartía* de Lucius e Lucas está ligada ao ataque ao senso de moralidade ou a homossexualidade reprimida do pai. Assim como no mito de Crísipo, a maldição e a desgraça vêm da figura do pai-rei, irado, que deseja sobretudo, uma vingança pelo ataque a sua autoridade.

A experiência afetiva transgressora e o desfecho trágico também podem se relacionar com as experiências da segunda geração romântica. A experiência do indivíduo que não se ajusta às normas sociais gerando conflitos que se agravam até o aniquilamento. Essa estrutura de enredo baseada na descoberta do amor transgressor, na impossibilidade de concretização, ou na concretização que culmina no desfecho trágico. O movimento ultrarromântico vem como resposta ao Iluminismo francês e sua visão racional e materialista no mundo. Esta visão é também um procedimento de reciclagem que resgata na produção simbólica do Renascimento imagens, mitos e narrativas do passado para enfrentar o discurso simbólico corrente. Esse jogo de citações retorna à perspectiva dos autores do referencial teórico que compreendem o arquivo como fonte geradora e de perpetuação de imagens e formas:

A citação não tem sentido em si, porque ela só se realiza em um trabalho, que a desloca e que a faz agir. A noção essencial é a de seu trabalho, de seu *working*, o fenômeno. Buscar imediatamente o sentido da citação (ou de qualquer outra coisa) é seguir um movimento que Nietzsche qualificava de “reativo” porque desconhece a ação, julga-a segundo a sua função e não como fenômeno. Isso se aplica maravilhosamente à citação: ela não tem sentido fora da força que a move, que se apodera dela, a explora e a incorpora. O sentido da citação depende do campo das forças atuantes: ele é essencialmente variável como escreveu Gilles Deleuze sobre o sentido, segundo Nietzsche, “sempre uma pluralidade de sentidos, uma *constelação*, um complexo de sucessões, mas também de coexistências”. (COMPAGNON, 2007, p. 47)

Temos no *Rútilo nada*, as citações de imagens e procedimentos da antiguidade, do romantismo e do modernismo. Assim se constitui um desenho dos embates entre os corpos no tempo: o velho e o novo em conflitos de morte. O velho e o novo em êxtase erótico. Com seu palimpsesto, Hilda toca em questões culturais e sociais de seu contexto, mas toca, sobretudo em questões literárias: corpo e escrita se fundem, se tornam uma mesma fonte. As guerras do corpo se colocam como metáfora da criação, com seus embates, rupturas, fusões e atravessamentos. A apropriação e a reescritura da narrativa mítica é um ato paródico, que propõe uma revisão crítica das fontes culturais e estilísticas ligadas ao fazer literário. Esse procedimento é uma das bases da Modernidade. É neste contexto que surge o interesse contemporâneo pela paródia como uma ferramenta de crítica à busca pela originalidade

modernista. Se num primeiro momento da modernidade, a relação era de negação, e até de ruptura com a tradição, num segundo, uma relação geradora se estabelece.

A paródia se coloca então, como ato crítico de reavaliação e acomodação formal e temática, que assume a tradição como fonte e recontextualiza, refuncionaliza, reutiliza suas matérias de acordo com as necessidades. Esse processo desmistifica a figura do autor (Barthes), quebra com as hierarquias entre escritas (Banchot) contesta a ideia de originalidade (Blanchot, Compagnon, Hutcheon), escancara a relação com os arquivos estabelecendo um diálogo amplo com a cultura, reavalia processos e coloca em cheque uma determinada noção de sujeito (o sujeito moderno ocidental e burguês como um padrão universal). Esse modo de compor, a partir do ato paródico, identifica a produção de Hilst, tanto no campo temático quanto no campo das formas.

3.3 PROCESSO

A partir das leituras apresentadas, podemos acessar a dimensão do jogo que Hilda Hilst propõe em sua escrita. Estas características não se reduzem a *Rútilo nada*, mas estão presentes em toda a produção ficcional. Trata-se de uma prosa que se constitui a partir de processos de hibridização, cortes, interrupções, multiplicidades, fragmentações, idas e vindas temporais. Essa estrutura se constitui por meio das experiências que envolvem a sobreposição de tempos, gêneros, vozes, espaços, expressões, tons, ações, estados e evidenciam o caráter processual de sua constituição. É a partir da sobreposição de fragmentos que a escrita de Hilda Hilst acontece. Renato Cohen apresenta algumas ideias ligadas ao procedimento do *work in progress*:

O procedimento do *work in progress* está associado a paradigmas da ciência e do campo da linguagem, e se, por um lado, desconstrói sistemas clássicos de narrativa (construção aristotélica, uso de trama, dramaturgia, personagens, desenlace, causalidades), está, de outro modo, norteado por estruturas de organização (uso do leitmotivo, sincronicidades, aleatoridades, linguagens "irracionais", e outros procedimentos nomeáveis). Conceitualmente a expressão *work in progress* carrega a noção de trabalho em processo. Como trabalho, tanto no termo original quanto na tradução acumulam-se dois momentos: um de obra acabada, como resultado, produto; e outro do percurso, processo, obra em feitura. Como processo implica interatividade, permeação; risco, este último próprio de o processo não se fechar enquanto um produto final. Estabelece-se, portanto, uma linguagem que se concretiza enquanto percurso/processo e, enquanto produto, obra gestada nesta trajetória. (COHEN, 2013, p. 20)

Hilda Hilst coloca em sua escrita, traços de uma trajetória processual. Esses sinais estropeiam o campo compositivo e atinge a recepção. Seu texto se coloca como uma proposta e para ser acessado, espera de seu interlocutor uma posição ativa. A partir deste ponto, coloco a possibilidade de uma aproximação entre escrita e performance no contexto da produção ficcional de Hilst, já apontada por alguns críticos como Léo Gilson Ribeiro:

A palavra para ela nada tem de "literário", de bel-letrístico, nem de um real aparente. A linguagem tem um papel encantatório, de aplacar a fúria de conhecer, de romper os limites do apreensível pelo humano para chafurdar no Absoluto. A linguagem é o Tao, o caminho, um labirinto selvático, a linguagem é um ritual propiciatório, uma alquimia de instrumentos verbais para chegar à gnose. A literatura, o estilo, a atemporalidade dos textos são um subproduto quase acidental, inconsciente, de uma Busca mística, panteísta, de um Indevassável por isso mesmo instigante, ameaçador: decifra-me ou eu te devoro. Hilda Hilst, como Sherazade, conta para sobreviver mais um dia e nesse afã vital não há complacência: o leitor sente-se desafiado a imergir nesses ritos, recriando quase que corporeamente os enigmas e imagens que brotam. As suas são, portanto, "ficções" como as "ficciones" de Borges ou capítulos de "More Kicks than Pricks" de Beckett. Formam um círculo, um fluxo diante dos quais não há meio-termo, – ou o leitor percorre a mesma indagação metafísica ou se cansa às primeiras páginas, incapaz de preencher os brancos deixados pela autora. Quem se adentrar por essa magia lúcida, no entanto, terá uma visão completamente inédita do relato em prosa. Cronologicamente depois de Guimarães Rosa, mas com igual audácia de empreendimento, Hilda Hilst arma um espelho polifacetado, prismático, da nossa condição sobre a Terra. Ela não se detém diante do excremento, do assassinio, do acoplamento com animais, das amarras do sentimentalismo nem da moral para pesquisar, freneticamente, a casca que recobre a ferida de se ser. Não promete ao final conciliações com uma divindade bárbara, a exigir sacrifícios inumanos para nunca ser compreendida, apenas esboçada no oco, no vazio, no informe. (RIBEIRO, 1977)

A performatividade está presente no corpo do texto hilstiano, enquanto materialidade, enquanto trajeto compositivo e enquanto intenção. A escrita performativa em Hilda Hilst se apresenta como um processo autorreferente, que se constitui a partir de suas próprias motivações. Usa como substância as representações usuais da vida social, evoca o universo das sensações, das memórias, do prazer, do corpo, dos afetos e da imaginação. É palimpséstica: desconstrói automatizações do discurso, expõe a acumulação. Funciona como ritual e guarda nesta atitude a potência de criação de novas relações, situações, ações no mundo. É processual, subjetiva, nervosa, inquieta, inconformada, se estende ao corpo e propõe uma ativação, uma tomada de posição, uma resposta concreta aos estímulos. Não esconde a complexidade e a contradição, não procura desatar os nós. É uma atitude ética, política, afetiva, estética e busca a publicização, busca ser lida, acessada, coletivizada pois é

nesta instância que o sistema se completa. As ficções de Hilst são experiências que acontecem a partir de jogos de relação, constroem espaços autossuficientes para a geração de potências singulares. Seus exercícios de linguagem formam um ciclo perpétuo de composição, ruptura e recomposição, que expande as possibilidades do que pode ser dito a partir da palavra escrita, e que está dissociado da palavra funcional, aquela que agrega, nomeia, dá sentido e organiza o mundo.

Alex Beigui, no seu artigo sobre a escrita performativa faz ecoar algumas das ideias levantadas até aqui: a noção de arquivo, citação e acúmulo, escrita como experiência, recepção como o território de constituição de sentidos múltiplos, diluição das estruturas das linguagens a partir da aproximação entre escrita e oralidade e ainda traz algumas questões que interessam no contexto dessa pesquisa como a teatralidade e a as redes de presença, a noção de que há um corpo no jogo da escrita:

No campo da escrita literária, podemos perceber a invasão de aspectos da teatralidade e da oralidade, além de um acúmulo de citações do cotidiano, fato que requer permanente escuta do projeto existencial do escritor. Quando falo de projeto existencial, refiro-me não apenas (ao sentido) que está no texto, mas ao que funda as suas possíveis redes de presença, isto é, a observação do sujeito como portador de vários sentidos, que, dramaturgicamente, estão reorganizados na obra. A escrita requer um ato de intensificação e extensão de uma experiência ficcionalizada, mas não falseada, porque toda ficção é uma verdade presentificada no ato da leitura. Assim como, podemos afirmar, todo dado biográfico presente no texto é uma ficcionalização de uma realidade dissolvida nas redes de subjetividade da escrita. Talvez os mais de dois mil anos de separação e de divisão que marcam a morte do verso ditirâmico ressoem no projeto pós-moderno como forma de rever, medir a força dessa separação entre as artes e suas linguagens. A performance propõe de algum modo uma revisão da história, da divisão filo e ontologicamente do corpo/pensamento, talvez não para consertá-la, ou reproduzir sua gênese, mas para exercitá-la diante da história como provocação aos lugares determinados da cultura. (BEIGUI, 2011, p. 31)

A institucionalização da arte e a tendência moderna à autorreferência e ao distanciamento da vida vai contribuindo para o apagamento das tradições ancestrais ligadas a oralidade. Neste processo a escrita e a cena se afastam de suas origens rituais e perdem o sentido de comunhão, onde corpo e arte se integram e compartilham um mesmo território expressivo. Zumthor (2014) vai defender a performance como uma tendência pré-moderna de relação com a experiência simbólica, que emerge em diversos pontos da modernidade, principalmente em momentos de crise. Ao contrário do que pode parecer numa primeira leitura, a performance não é somente um gênero de criação artística com origem nas

vanguardas do século XX, mas uma tendência ancestral que atravessa a produção cultural da Antiguidade e Renascimento e que durante a Modernidade ganha força em períodos de instabilidade. O processo de modernização da vida, que se inicia no século XV e chega em seus limites no século XXI, torna os corpos virtualizados e fantasmagóricos. O corpo vai se tornando, neste processo, elemento cada vez mais abstrato, e o que nas tradições pré-modernas se fazia a partir da presença corporal, vai se tornando ausência na modernidade.

A performance reivindica um retorno ao corpo, sem necessariamente abandonar a perspectiva fundada por Mallarmé de pensar o papel como corpo, mas refuncionalizando essa ideia, no sentido de colocar em jogo processos que ficaram marginalizados na modernidade. Barthes aborda o corpo como discurso quando relaciona a linguagem poética ao corpo erótico e essa perspectiva também aparece nos estudos de Butler que pensam o corpo como artefato político, um produtor legítimo de discursos. Estes estudos contribuem para a percepção do corpo como potência geradora de símbolos, que carrega em si uma série de questões políticas, como aponta Garcia Diniz:

O corpo como uma construção simbólica plural representa-se distintamente no tempo e no espaço e passam por ele eixos de transversalidades de etnia, gênero, classe e sexualidade, sendo usado por diferentes disciplinas (medicina, religião, biologia, direito, antropologia), segundo seus interesses e teorizações. Neste sentido pensar no corpo como discurso significa desconstruí-lo, pluralizá-lo servindo-se dele como um espaço de transgressão de linguagem e pluralidade de sentidos. (GARCIA DINIZ, 2002)

Na perspectiva performativa, as relações de ausência, de virtualização e fantasmagoria vão se tornando presença. Em nosso tempo a virtualização da vida vai anulando corporeidades – o corpo se virtualiza, se desterritorializa. Os estudos da performance vão reivindicar novamente a presença do corpo como potência geradora da produção simbólica. Temos isso com força no projeto literário de Hilda Hilst, e sobretudo em *Rútilo nada*, que pode ser, entre tantas, uma escrita corporal, que busca uma expressão a partir da experiência, dos sentidos, das visualidades, de um universo mais ligado a um turbilhão sensorial do que a uma razão coerente que coloca a palavra a serviço de uma ideia. Essa perspectiva aproxima a escrita de Hilst as ideias de Gumbrecht sobre a produção de presença:

O que é “presente”, para nós (muito no sentido da forma latina (*prae-essere*) está à nossa frente, ao alcance e tangível para nossos corpos. Do mesmo modo, o autor [da frase produção de presença] pretendia usar a palavra “produção” na linha do seu sentido etimológico. Se

producere quer dizer, literalmente, “trazer para diante”, “empurrar para frente”, então a expressão “produção de presença” sublinharia que o efeito de tangibilidade que surge com as materialidades de comunicação é também um efeito em movimento permanente. Em outras palavras, falar de “produção de presença” implica que o efeito de tangibilidade (espacial) surgido com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor proximidade e de maior ou menor intensidade. Pode ser mais ou menos banal observar que qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais, “tocará” os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados – mas não deixa de ser verdade que isso havia sido obliterado (ou progressivamente esquecido) pelo edifício teórico do Ocidente desde que o cogito cartesiano fez a ontologia da existência humana depender exclusivamente dos movimentos do pensamento humano. (GUMBRECHT, 2010, p. 38-39)

Essa perspectiva ligada a performance é um ponto que aproxima a literatura de Hilda Hilst as manifestações cênicas contemporâneas. Sua literatura chama a atenção de artistas que tem no corpo uma das principais matérias de criação de sentido. Essas parecem ser algumas das motivações que ligam a literatura de Hilda Hilst ao trabalho do Núcleo EntreTanto. No espaço da cena, os artistas adaptadores produzem uma leitura corporal de *Rútilo Nada* de Hilst, colocando-se como mediadores, tradutores, coautores: fontes de ampliação dos sentidos desta escrita. O *Rútilo nada* do EntreTanto é feito a partir das especificidades de um espetáculo de dança, onde os movimentos corporais, o projeto cenográfico, o projeto de iluminação, a indumentária e as composições musicais, se apresentam como novas substâncias de uma escrita que se expande ao território da cena. O Núcleo EntreTanto parece colocar em cena um duplo corpóreo da experiência de Hilst, onde uma questão fundamental da escrita ficcional de Hilst se mantém: como expressar uma experiência limite?

4 RÚTILO NADA, 2010

A encenação de *Rútilo nada* consiste num processo de adaptação criado a partir do texto ficcional de Hilda Hilst e o trânsito se estabelece entre escrita e dança. A direção é de Daniel Fagundes com performances de Wellington Duarte e Donizeti Mazonas do Núcleo EntreTanto. A encenação estreia nos porões do espaço Ademar Guerra de São Paulo em 2010. *Rútilo nada* de Hilst é lido com corpo na cena do EntreTanto, as palavras se transformam em peles, musculaturas, sonoridades, luzes, relações, imagens e movimento. O coletivo cria um duplo corporal do texto hilstiano estabelendo formas de diálogo em um processo que ora marca os pontos de identificação e ora marca as diferenças entre escrita e dança. Assim como em *Rútilo nada* de Hilst, a encenação do EntreTanto se constitui como um processo de busca, criação de modos de dizer, num sentido semelhante ao que Blanchot sugere em sua conversa infinita:

A incerteza não basta para tornar modestas as tentativas dos homens. Admito que esta ignorância seja um tipo particular. Existem aqueles que procuram para encontrar, mesmo sabendo que eles encontrarão quase que necessariamente algo diferente daquilo que buscam. Existem outros cuja a busca é, precisamente sem objeto. [...] Lembro-me de que a primeira significação da palavra encontrar, no sentido do resultado prático ou científico. Encontrar é tornear, dar a volta, rodear. Encontrar é um canto é tornear o movimento melódico, fazê-lo girar. Aqui não existe nenhuma ideia de finalidade, ainda menos de parada. Encontrar é quase exatamente a mesma palavra que buscar, que diz: “dar a volta em” [...]. Encontrar, buscar, girar, ir em volta: sim, são palavras indicando movimentos, mas sempre circulares. Como se o sentido da busca fosse necessariamente um giro. Encontrar inscrever-se nesta grande “abóboda” celeste que nos deu os primeiros modelos do movediço imóvel. Encontrar é buscar em relação ao centro, que é o próprio inencontrável. (BLANCHOT, 2010, p. 63-64)

O processo de trânsito entre escrita e dança se constitui a partir dos jogos criados entre as figuras que ocupam o espaço cênico. Há dois corpos em cena, não há personagem e por isso o jogo passa a ser base da composição. Os jogos são feitos a partir da relação do corpo com o espaço, tempo, espectador e contexto. Na encenação criada a partir do jogo não há identificação entre intérprete e papel, mas jogos corporais. Para Ryngaert (2009, p. 33), ao jogo não interessa necessariamente a clareza de uma mensagem, mas a criação de formas desconcertantes e inéditas de apresentação que estão além de uma comunicação tradicional e codificada. Podemos criar um paralelo da perspectiva de jogo teorizado por Ryngaert, no

campo das artes cênicas com os jogos de linguagem e a palavra essencial de Blanchot. O jogo passa a ser a base da produção tanto na escrita de Hilst quanto na dança do Entre Tanto.

Na encenação de *Rútilo nada*, a presença é uma questão fundamental. Toda a estrutura do trabalho valoriza a relação dos corpos com o espaço. Questões ligadas a materialidade e a experiência importam tanto quanto os possíveis sentidos que a encenação desperta. Para Gumbrecht (2010, p. 42) a questão da produção da presença se relaciona com uma necessidade expressiva característica da produção simbólica do nosso tempo. A perspectiva de Gumbrecht rompe com o esquema de dualidade entre sujeito e objeto e renova as possibilidades do conceito de substância, que se torna, em seus estudos uma possibilidade de superação da modernidade no campo da comunicação e das artes. A perspectiva que valoriza a produção de presença nas artes contribui com questões importantes, entre elas a diluição do personagem e a valorização das materialidades do corpo e do espaço.

Na encenação de *Rútilo nada*, não temos o desenvolvimento de personagens pelos intérpretes, para Guénoun (2014) essa dissociação é uma das questões que atravessam as encenações do século XX e estão relacionadas ao advento do cinema e às tensões e instabilidades que essa nova linguagem cria no estatuto das artes cênicas. Na hipótese de Guénoun, a não identificação entre intérprete, personagem e espectador contribui para os processos de ruptura com a ilusão, que no século XIX foi uma das bases de legitimação das artes cênicas, mas que, com o advento do cinema, coloca em xeque o antigo estatuto.

O cinema dá ao imaginário uma existência efetiva, a existência das imagens. Tudo acontece como se o cinema tivesse tido condições de captar o imaginário engendrado pelo teatro ou, ao menos, formado na relação teatral numa fase de sua história, e tivesse podido conferir ao produto desta apreensão uma existência efetiva, material, real, a existência das imagens. O cinema realiza o imaginário em imagens, imagens fundamentalmente diferentes, por seu estatuto, das que o teatro produzia: porque, no teatro, o que se mostra é a concretude cênica – são homens, madeira, pano, gestos e palavras reais, colocadas como “imagens” analogicamente, por metáfora. (GUÉNOUN, 2014, p. 102)

O teórico aproxima as artes ligadas à presença (teatro e dança) a um campo comunicacional experimental, que conserva a tridimensionalidade perdida na fotografia e no cinema e que possui o caráter coletivo de assembleia. Guénoun reivindica para as artes cênicas um estatuto baseado na existência física, na presença e na apresentação do corpo. Essa associação entre presença, materialidade e comunicação tem sido estudada no campo da dança

por Christine Greiner, Helena Katz e Jussara Setenta, entre outros. Nesses estudos procuram-se pensar o corpo como um sistema e não um produto de comunicação, onde as metáforas e os sentidos de entendimento se modificam de acordo com o tempo e o contexto:

Algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo – processo condicionado pelo entendimento de que corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente. E como o fluxo não estanca, o corpo vive em estado do sempre-presente, o que impede a noção de recipiente. (GREINER, 2005, p. 131)

A encenação do Entretanto se coloca como espaço de apresentação dos corpos. Se não há mais ilusão a ser construída, o trabalho dos intérpretes é o de proposição, disposição e criação de estranhamento. A criação é feita pelas experiências que os corpos compartilham no processo do jogo. *Rútilo nada* do Entretanto apresenta-se como uma criação híbrida desenvolvida a partir da palavra que se desdobra em movimentos, imagens, espacialidades, sonoridades e relações, aproximando o trabalho de questões ligadas ao Teatro Físico, Teatro Pós-dramático e a Performance, campos que elegem o corpo como território privilegiado de experiências expressivas. O corpo é na encenação mídia experimental que se constitui a partir de arquivos, assim como os processos de escritura:

[...] a busca de uma nova conscientização das naturezas das artes que motiva as “manifestações híbridas” responde à crise do corpo na dança e no teatro ocidentais, que surge no momento em que o discurso prova ser ineficiente como mediador entre a percepção e a cognição. Esta crise não ocorre apenas com a linguagem verbal, há uma crise de representação que pede a revisão do “objeto representado” e do próprio “regime representacional”. A revisão é inevitável quando as artes são forçadas a compartilhar o mesmo espaço fronteiro e de atrito, impossibilitando que as linguagens se constituam e se apresentem enquanto representações. Na exploração desse interstício, a expressividade é impedida de “completar seu projeto e ganhar espessura na subjetividade e unidade na figura legível”. O lugar do questionamento está no ponto nevrálgico da crise, o corpo do intérprete, expandindo-se para a cena e dela para a relação com o espectador. “Provocar uma fricção entre o teatro e a dança implica em fazer sobressair daí uma corporeidade intumescida por uma fisicalidade exuberante” (ROMANO, 2013, p. 42)

Movimentos ligados a queda, embate, fusão e morte estão presentes nos padrões de movimentação dos intérpretes, nos materiais da cenografia, na composição do espaço e nas paisagens textuais e sonoras da encenação. Não temos em *Rútilo nada* do Entretanto corpos a serviço de uma técnica específica, a dança aqui se constitui, assim como a escrita de Hilst,

como um palimpsesto: a fluidez de Wellington Duarte que dialoga com *butoh* japonês, a resistência e a velocidade de Donizetti Mazonas que corre em torno de um centro, até que a próxima queda aconteça, criando movimentos a partir de objetos da cena, o embate dos corpos em relações de contato e paralelos com a *body art* e outros pontos da tradição pictórica e escultórica do ocidente. Na Figura 1 temos a luta corporal entre os intérpretes, criadas a partir de diversas referências da arte e da cultura ocidental:



Figura 1: *Rútilo nada*, por Keiny Andrade⁵

Neste trabalho, não há um coreógrafo que define o movimento dos intérpretes, mas criações a partir das especificidades dos corpos, processos autônomo de composição de células coreográficas. A direção é feita a partir da produção dos intérpretes. Neste modo de pensar a dança e a encenação em dança, temos movimentos experimentais e processos compositivos menos estratificados.

A produção de dança contemporânea hoje intensifica e diversifica o uso de técnicas e modos de apresentação. Este caráter de pluralidade vai de encontro a uma singularidade no pensamento e na ação de seus criadores. Acredito que esta multiplicidade de processos e textos cênicos evoca diferentes estratégias e métodos de análise crítica, o que me leva a buscar e atualizar outras possibilidades de leitura enquanto espectadora e pesquisadora. Tarefa incessante. A cena contemporânea da dança esboça uma paisagem complexa que conduz a articulação de um discurso híbrido e transversal. Preceitos sobre o teatro pós-dramático funcionam como pistas de investigação, na medida em que designam um terreno no qual prevalece a percepção simultânea e multifocal (que substitui a linear sucessiva), o pluralismo

⁵ Imagem disponível em <http://fomentoadanca.blogspot.com.br/p/mostra.html>

dos fenômenos, o caráter imprevisível, a coexistência de concepções divergentes, o abrigo a manifestações extremamente heterogêneas, a fragmentação da narrativa. O teatro pós-dramático é reconhecido pela indistinção das fronteiras que delimitam as variadas formas de arte: combinações entre dança, música, circo, teatro, mímica, entre outras, resultam numa associação cênica única e original. (SETENTA, 2010, p. 97-98)

Nos trabalhos que envolvem a dança contemporânea questões filosóficas, políticas, antropológicas, culturais, sexuais e autobiográficas interessam e convivem com os corpos em movimento: peso, leveza, tensão, fluidez, elasticidade, força, trajetória, ocupação de planos, etc. Neste modo de pensar a dança está como catalizadora de emoções, pensamentos, atitudes que atravessam a arte e a vida. Para Romano “[...] a dança não deve se preocupar apenas com o uniforme, o sublime e o *belo*, mas precisa incluir o erro, o envelhecimento do corpo e toda a gama de sensações e temas recorrentes na diversidade da experiência humana” (2013, p. 83). Os corpos de *Rútilo nada* estão em embate, identificação, fusão, paixão, transgressão e aniquilamento. A movimentação dos intérpretes está ligada à necessidade de concretude das relações e à dissolução do corpo diante de uma experiência limite. Assim como na escrita de Hilst, temos na encenação do Entretanto o afastamento da representação e a intensificação de processos de apresentação. O abandono da ilusão é uma atitude ética e estética que gera especificidades importantes no processo. Atitude ética no sentido de que possibilita a composição de uma cena onde os procedimentos são expostos e não escamoteados constituindo abertura para outros modos de relação com o espectador e o contexto. E é uma atitude estética porque essa ruptura só pode ser atingida a partir da ampla experimentação das formas ou a partir de uma abertura à performatividade.

Para Josette Féral (2008, p. 209), nas encenações performativas questões como presença, risco, ação, e atividade do espectador na produção do gesto, dissolução dos signos, criação das formas e reconstituição dos sentidos são elementos que afirmam uma estética da presença e direcionam para um modo específico de produzir e experienciar o evento, criando territórios geradores de instabilidade. Para Silvia Fernandes (2011, p. 17), a performatividade está para diluir formatações automáticas criando experiências que ultrapassam o simbólico gerando afetações imediatas e infecciosas. Para ambas, a performatividade atravessa operações de criação e de recepção das manifestações cênicas. A encenação de *Rútilo nada* bem como a ficção de Hilst parece estar próxima a essas questões.

4.1 SINTAXE CÊNICA

O coletivo opta por descartar a posição de centralidade que o palco sugere. Há em *Rútilo nada* do Entretanto um processo de deslocamento. A encenação sai do palco e chega aos porões: Ir aos porões significa um ato de descida. Abrir mão dos espaços de centralidade, constituídos especificamente para abarcar o evento é um elemento presente tanto no trabalho do Entretanto quanto na ficção de Hilst.

O porão é então a loucura enterrada, dramas murados. As narrativas de porões criminosos deixam na memória traços indeléveis, traços que não gostamos de acentuar; quem desejaria reler *O barril de amontilhado*? O drama é aqui fácil demais, mas explora temores naturais, temores que estão na dupla natureza do homem e da casa. (BACHELARD, 1989, p. 37)

Na poética do espaço, o porão é o núcleo gerador do obscuro, território onde habitam segredos e medos: “No porão também encontraremos utilidades, sem dúvida. Enumerando suas comodidades, nós o racionalizamos. Mas ele é a princípio o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências” (BACHELARD, 1989, p. 36). Bachelard pensa os sentidos dos porões nos espaços e nos processos de produção simbólica, e encontra no imaginário ocidental alguns sentidos que nos interessam:

No porão agitam-se seres mais lentos, menos saltitantes, mais misteriosos. No sótão, os medos “racionalizam-se” facilmente. No porão, mesmo para alguém mais corajoso que o homem mencionado por Jung, a “racionalização” é menos rápida e menos clara; nunca é definitiva. No sótão, a experiência diurna pode sempre dissipar os medos da noite. No porão há trevas dia e noite. Mesmo com uma vela na mão, o homem vê as sombras dançarem na muralha negra do porão. (BACHELARD, 1985, p. 37-38)

A questão do espaço é trabalhada por Peter Brook em seus escritos. Na discussão sobre o teatro rústico, Brook aborda as produções feitas em espaços não convencionais e na potência que essas ocupações exercem nas experiências de renovação das formas teatrais:

Já tive muitas discussões abortivas com arquitetos empenhados na construção de novos teatros, tentando, em vão, encontrar palavras para comunicar a minha convicção de que não é uma questão de construções boas ou más: um lugar lindo talvez nunca provoque explosões de vida; enquanto que um salão qualquer pode ser um lugar muito vivo: êste é o mistério do teatro, mas na compreensão dêste mistério está a única possibilidade de organiza-lo como ciência. Em outras formas de arquitetura, existe um relacionamento entre o desenho consciente, articulado, e de bom funcionamento [...]. Se é assim, qual seria a regra desta desordem? Um arquiteto ficará melhor se êle trabalhar como um cenógrafo, movimentando

pedaços de papelão por intuição, do que se êle construir o seu modelo de um plano, preparado com régua e compasso. Se acharmos que o estêrco é bom fertilizante, não adianta ficarmos envergonhados; se o teatro tem a necessidade de um elemento primitivo, êste elemento deve ser aceito como parte de seu terreno natural. (BROOK, 1970, p. 65)

Na encenação de *Rútilo nada* projeto de cenografia feito por Anne Cerutti consiste na presença de uma estrutura de escombros, que ocupa a extremidade direita do espaço cênico. O chão de cimento do porão é coberto por papelão, o que traz elementos específicos para a movimentação dos interpretes – o chão gera instabilidades, um chão feito para ser perdido, provocador de quedas. Há marcas específicas: colunas que atravessam a cena, estruturas de tijolos a mostra, especificidades da arquitetura do porão, o que deveria estar oculto está à mostra (Fig. 2).



Figura 2: Performance de Wellington Duarte em *Rútilo nada*, por Daniel Fagundes⁶

O espaço carrega em si signos do subsolo e reafirmam o que está deste o princípio com ação física dos intérpretes. Signos ligados à rigidez estão presente em diversos níveis da encenação: há no espaço estruturas construídas a partir de resíduos de construção, que geram possibilidades de elevação e que são posicionadas e reposicionadas em diversos momentos da

⁶ Imagem disponível em <https://vimeo.com/17045902>

experiência, criando lugares para os jogos corporais. Os materiais da encenação estabelecem diálogos com a arquitetura e reafirmam a ideia de processo. Sobre a especificidade dos projetos cenográficos para encenações de dança Silva coloca:

A concepção cenográfica para espetáculos de dança, por outro lado, precisa atender a demandas específicas, uma vez que o espaço cênico vai ser definido a partir dos padrões criados pela coreografia. O design de cena para a dança precisa oferecer bastante espaço vazio para que os dançarinos tenham amplas possibilidades de movimentação em todas as direções. [...] O palco de dança, quando não há movimento, é essencialmente percebido pela plateia apenas em suas dimensões básicas de altura e largura. É exatamente o movimento que vai revelar a presença da terceira dimensão, dando volume e, conseqüentemente, dinâmica ao espaço. (SILVA, 2007, p. 22)

A espacialidade se multiplica a partir da iluminação de Rafael Petri. O projeto valoriza contrastes, movimentos, cores, velocidades. A luz dança como os intérpretes. Não se trata de uma luz que vem apenas do alto, mas se coloca em várias direções, acima, abaixo, pelas laterais. Há algumas passagens com a luz aberta, onde tudo se vê com clareza e outras de escuridão total, ocupada apenas pela paisagem sonora. O projeto de iluminação amplia os sentidos do espaço, cria imagens e sugerem movimentos. Está como um elemento ativo na produção de sentido da experiência cênica. Na figura 3 temos um dos momentos onde o movimento de luz atua junto com os intérpretes, onde o foco amplo vai se fechando, no ritmo da voz dos performers, até desaparecer, num *blackout*:



Figura 3: *Rútilo nada*, fotografia de Keiny Andrade⁷

Os projetos de cenografia e iluminação brincam com os diversos sentidos da palavra rútilo. Se o espaço físico valoriza os signos ligados a concretude, presentes no engajamento da musculatura dos intérpretes, nas imagens que eles criam a partir de seus corpos, nas colunas do porão e nas materialidades do espaço, nos sacos de areia e cimento que compõe a cenografia, remetendo ao signo da pedra, o projeto de iluminação vai trabalhar o signo do brilho, presente na experiência erótica e na exposição de corpos em relação. A luz cria camadas, pontos de isolamento, campos de visualidade e direciona a movimentação.

O que se vê hoje pode variar de simples telões pintados ou a austeridade do palco da dança moderna, projeções de slides e filmes, recursos poderosos de iluminação, cenas que se transformam magicamente perante os olhos da plateia através de maquinaria e alta tecnologia, utilização dos mais inusitados objetos cênicos e mesmo elementos da natureza como água, terra ou fogo fazendo parte do cenário. (SILVA, 2007, p. 26)

Há também a presença de paisagens e textuais que se constituem de quatro formas: A primeira está ligada à referência ao texto fonte. O texto-fonte não chega à cena por meio das palavras, mas se transforma em corpo, em padrões de movimento, em relações estabelecidas com o espectador e contexto, ainda assim se presentifica no espaço, como uma memória

⁷ Imagem disponível em [//fomentoadanca.blogspot.com.br/p/mostra.html](http://fomentoadanca.blogspot.com.br/p/mostra.html)

residual, que só pode compor o imaginário do espectador que conhece o texto hilstiano. A segunda são as paisagens sonoras que passam pelas vozes, criando rupturas e desvios na encenação: “[...] entre texto e cena nunca predomina uma relação harmônica, mas, um permanente conflito” (LEHMANN, 2007, p. 245). O texto passa pelas vozes e funciona como desdobramentos dos corpos de dança. Podemos estabelecer um paralelo entre o sentido que Barthes cria na introdução de seu discurso amoroso:

Dis-cursos é, originalmente, a ação de correr para todo o lado, são idas e vindas, “démarches”, “intrigas”. Com efeito o enamorado não para de correr na sua cabeça, de empreender novas diligências e de intrigar contra si mesmo. Seu discurso só existe através das lufadas de linguagem, que lhe vem no decorrer de circunstâncias ínfimas, aleatórias. Podemos chamar essas frações de discurso de figuras. Palavra que não deve ser compreendida no sentido retórico, mas no sentido ginástico ou coreográfico; enfim, no sentido grego: σχῆμα, não é o “esquema”; é de uma maneira mais viva o gesto do corpo captado na ação, e não contemplado no repouso: o corpo dos atletas, dos oradores, das estátuas: aquilo que é possível imobilizar do corpo tensionado. (BARTHES, 1985, p.1)

O texto *Rútilo nada* de Hilst está na presença de dois corpos masculinos que estabelecem relações que variam entre afeto, erotismo e violência no espaço da cena. Algumas referências também apontam para a fonte, o diálogo com imagens que remetem ao sacrifício e ao desfecho trágico, a espacialidade que revela as dimensões obscenas do que é apresentado, a iluminação criando espacialidades vertiginosas, as metáforas da experiência erótica. O texto de Hilst enraíza as imagens e os jogos criados em cena, como um ponto de partida que aborda uma série de outras referências como o ensaio *O amigo* de Giorgio Agamben onde o filósofo amplia os sentidos do que é um amigo nos campos da filologia, história da arte e filosofia. Agamben levanta questões ligadas a alteridade imanente e aos limites do compartilhamento, levantando as bases ontológicas e políticas do conceito de amor:

É possível que o particular estatuto semântico do termo “amigo” tenha contribuído para esse mal-estar dos filósofos modernos. É sabido que ninguém nunca conseguiu definir satisfatoriamente o significado do sintagma “te amo”, tanto que se pode pensar que seja de caráter performativo – ou seja, que o seu significado coincida com o ato do seu proferimento. Considerações análogas poderiam ser feitas para a expressão “sou seu amigo”, mesmo se aqui o recurso à categoria do performativo não pareça possível. Creio, antes, que “amigo pertença àquela classe de termos que os linguistas definem como não predicativos, ou seja, termos a partir dos quais não é possível constituir uma classe de objetos na qual inscrever os entes a que se atribui o predicado em questão. (AGAMBEN, 2009, p. 78)

Ao lançar essa questão, Agamben aponta a potência performativa da expressão, abrindo possibilidades para a criação de conceitos de amor ainda não definidos. Essa possibilidade aproxima o amor da filosofia, e ambas as escritas compartilham questões ligadas à biografia e tomam a experiência como um ponto de partida cego, ignorante, inconsciente proveniente de um gesto vital. Agamben destaca a ambiguidade que o termo carrega:

“Branco”, “duro”, “quente” são certamente termos predicativos; mas é possível dizer que “amigo” defina nesse sentido uma classe consistente? Por mais estranho que possa parecer, “amigo” compartilha tal qualidade com outra espécie de termos não predicativos: os insultos. Os linguistas demonstraram que o insulto não ofende quem o recebe por inscrevê-lo em uma categoria particular (por exemplo, a dos excrementos, ou dos órgãos sexuais masculinos ou femininos, de acordo com as línguas), o que seria simplesmente impossível ou, de qualquer maneira, falso. O insulto é eficaz exatamente porque não funciona como uma predicação constativa, mas antes como um nome próprio, porque chama na linguagem de um modo que aquele que é chamado não pode aceitar, sem poder, todavia defender-se (como se alguém insistisse em chamar-me Gastone, sabendo que me chamo Giorgio). O que ofende no insulto é, assim, uma pura experiência da linguagem, e não uma referência ao mundo. Se isso é verdade, “amigo” partilharia essa condição com os insultos e também com os termos filosóficos que, como se sabe, não têm uma denotação objetiva e, como os termos que os lógicos medievais definiam como “transcendentais”, significam simplesmente o ser. (AGAMBEN, 2012, p. 78)

Para o desenvolvimento de sua reflexão, o autor recorre a situações biográficas que envolvem outros filósofos como Nancy e Derrida, uma passagem de Aristóteles e os desdobramentos políticos do conceito, criando umas paisagens conceitual sinestésica. Assim como o texto-fonte, o jogo filosófico de Agamben se faz presente na encenação como uma memória residual, sua presença é diluída nos diversos elementos de composição da cena.

Nesta adaptação de *Rútilo nada*, a presença do texto-voz é pontual. São fragmentos de *Com meus olhos de cão*, 1986. Temos também a presença de textualidades visuais, no fim da encenação, onde os poemas de Lucas são projetados ao som de *Strange Fruit*, letra de Abel Meeropol na versão interpretada por Nina Simone, que denuncia o horror da perseguição a população afroamericana nos anos trinta. A música é um símbolo importante da luta do movimento negro pelos direitos civis. O uso deste símbolo cria um paralelo com as questões de grupos identitários minoritários e suas lutas por igualdade. A seguir trabalharemos fragmentos do texto de Hilst que passa pela voz dos intérpretes.

Deus é mulher? Como tenho sugado o peito que não vejo. Continuo sozinho, leproso. A porca é Deus. Estirada também. Sonhando. hilde e seus olhos cor de alcachofra. Lisa e costado e inocente. Alcachofra também tem tudo a ver com Deus. [...] Modelos de Interpretação. O

logos é isso: dor velhice – descaso dos mais vivos, mortos logo mais. Fui lucidíssimo e atento. E quase piedoso. Entendi pouco de homens e mulheres. De crionças também. Pouco. Inacabados seres repetindo sandices. [...] Inocente como um pequeno animal-criança olhando o Alto. Mas dizem que o alto é o nada e é preciso olhar os pés. E o cu também. Com um espelho. Estou olhando. Impossível esquecer o grotesco e condição. (HILST, 2006, p. 49)

Este fragmento é dito por Donizeti Mazonas em um solo, onde ele cria trajetórias circulares no espaço cênico, sozinho, em quatro apoios. É o primeiro texto que aparece em cena e ele introduz um solo de força e resistência, que envolvem saltos e quedas bruscas no chão. O movimento acontece num jogo entre tensão, relaxamento, queda e recuperação e gera sonoridades específicas na paisagem. A relação entre texto e movimentação enfatiza questões ligadas aos instintos do corpo, mas não de um modo dominador, que vence – mas que de alguma forma está sujeito a uma natureza animalesca frágil e incompreensível.

Há sangue por aqui? Aparentemente, não. Só há sangue depois. Com a fórmula pronta. Sangue no cerne do Infundado. Também lá há sangue. Aquela ordem por cima, aquele límpido- -não me toque, e no fundo o sangue rioso, fervente. Descendo pela grande goela vitrificada. [...] daqui onde estou posso ouvi-lo pensando da lucidez de um instante à opacidade de infinitos dias, posso ouvi-lo pensando nas diversas formas de loucura e suicídio. A loucura da Busca, essa feita de círculos concêntricos e nunca chegando ao centro, a ilusão encarnada ofuscante de encontrar e compreender. A loucura da recusa, de um dizer tudo bem, estamos aqui e isso não basta, recusamo-nos a compreender. A loucura da paixão, o desordenado aparentando será luz da carne, o caos sabendo à delícia, a idiotia simulando afinidades. A loucura do trabalho e do possuir. A loucura do aprofundar-se depois olhar a volta e ver um mundo mergulhado de matança e vaidade, estar absolutamente sozinho no mais profundo. Amós está? (HILST, 2006, p. 50)

Neste momento o texto é dito conjuntamente pelos intérpretes, logo depois do solo de Mazonas. O palco iluminado, um ocupa uma pilha de sacos posicionada ao fundo do espaço cênico, enquanto o outro finaliza o seu movimento e vai de encontro ao primeiro. Durante esse movimento a iluminação geral cai e no seu lugar temos um foco amplo, que ocupa quase totalmente o espaço. Os intérpretes estão posicionados um de frente ao outro, como num espelho e dizem o texto ao mesmo tempo, numa coreografia sonora. Enquanto esse movimento acontece, o foco vai se fechando aos poucos, até o *black out*.

O esqueleto aquecido. Vem vindo o sol. Atraco-me comigo, disparo uma luta. Eu e meus alguéns, esses dos quais dizem que nada têm a ver com a realidade. E é somente isso que tenho: eu e mais eu. Entendo nada. Meus nadas, meus vômitos existir e nada compreender. Ter existido e ter suspeitado de uma iridescência, um sol além de todos os eus. Além de todos os tu. (HILST, 2006, p.48)

Este fragmento aparece no fim da encenação, onde há uma quebra com o fluxo, aumento da luminosidade e interrupção com a paisagem sonora. Donizete Mazonas rompe se desloca, e inicia uma leitura do texto, executando ações protocolares de modo quase impaciente. Caminha em trajetórias circulares, entrega um buquê de flores ao outro, que se move moribundo nos escombros, a luz cai – *black out*, no fim do texto o som de *Strange Fruit* ocupa a cena junto com a projeção dos poemas.

As textualidades faladas possuem o sentido coreográfico que Lehmann faz referência em seus escritos. “a palavra significante pode ser uma dança de gestos linguísticos” (2007, p. 246). Assim como os movimentos corporais, o texto falado está para mais um desdobramento do corpo: respiração, ritmo, sonoridades, movimentação. Para Lehmann, no teatro pós dramático, a voz é um elemento que pode se transformar em matéria compositiva como a arquitetura e a música, podendo ser manipulada, sintetizada e dissociada do corpo. O texto aparece em momentos de transição, ruptura ou distanciamento, é um elemento que contribui para o encadeamento da encenação. No fim, os poemas de Lucas surgem enquanto visualidade, na projeção:

(IV)

Muros intensos
E outros vazios, como furos.
Muros enfermos
E outros de luto
Como o todo de mim
Na tarde encarcerada
Repensando muros.
A alma separada de ti
Vai conquistar a chaga de saltar.

(V)

Muros agudos
Iguais à fome de certos pássaros
Descendo das alturas.
Muros loucos, desabafados:
Poetas da Utopia e da Quimera.
Muro máscara disfarçado de heras.
Muros acetinados iguais a frutos.
Muros devassos vomitando palavras.
Muros taciturnos. Severos.
Como os lúcidos pensadores
De um sonhado mundo
[...] Tudo o que é humano me foi estranho. (HILST, 2003, p. 100-103)

Os poemas surgem enquanto imagens, escritas a mão com garatujas, fotografadas e projetadas no espaço da cena. A presença da marca de uma escrita como memória de um corpo que vive a experiência. O trabalho de encenação do EntreTanto estabelece relações com Bob Wilson. Para Lehmann, o trabalho de Wilson é uma das principais influências do teatro contemporâneo e sua marca é a composição de paisagens:

Embora seja preciso diferenciar formas teatrais e pictóricas e respeitar seus estatutos, sempre diferenciados, essa peculiar metamorfose do espaço cênico em paisagem – Wilson chama seus ambientes auditivos de “paisagem sonora” [*audio-landscape*] – faz lembrar um procedimento inverso do século XIX, quando a pintura se aproximou de um acontecimento teatral. Trata-se do panorama e das enormes imagens transparentes de Daguerre, nas quais, por meio de uma iluminação diferenciada, cenários, arquiteturas e paisagens eram aparentemente postos em movimento, como o interior de uma igreja, que a princípio parece vazio, mas no qual em seguida se observam, com o auxílio de uma mudança na iluminação, freqüentadores; soa uma música e finalmente tudo volta a ficar escuro – tais procedimentos lembram as metamorfoses dos cenários de Wilson. (LEHMANN, 2007, p.130)

Na encenação temos diversas linguagens empenhadas na composição de jogos e paisagens. Assim como Hilst, o EntreTanto estabelece diálogos com diversos pontos da tradição como a escultura clássica e renascentista, as experiências pictóricas de Francis Bacon e as fotografias de estudo do movimento de Eadweard Muybridge no campo das artes visuais, o *butoh*, o teatro físico e a *body art* nos processos que envolvem a corporalidade. Com esse arquivo, o coletivo vai construindo em cena outras possibilidades de sentido para a ficção hilstiana.

4.2 PROCESSOS INTERMIDIÁTICOS

Para a composição da encenação de *Rútilo nada* o EntreTanto estabelece diálogos com referências que extrapolam a literatura, a dança e o teatro e chegam a alguns pontos das artes visuais. Trataremos neste espaço dos possíveis diálogos entre *Rútilo nada* e as tradições culturais dos períodos clássico, renascentista e moderno com ênfase em referências ligadas a visualidade.

Os modos de apresentação dos intérpretes na cena do EntreTanto criam relações com a tradição da figuração do corpo na arte. O corpo é um elemento importante em diversos pontos na história da produção simbólica. No mundo grego o corpo possui atributos estéticos e o

conceito de beleza não se relaciona somente com questões visuais como proporção, simetria, equilíbrio e harmonia, mas é sobretudo, uma questão moral, ética e social. A beleza clássica é um atributo de homens livres, bons e verdadeiros. Esta concepção é difundida a partir de ideias platônicas onde o ideal inteligível se torna ponto de reflexão sobre o mundo.

No mundo grego, os jogos são um dos pilares da formação dos jovens. A tradição das performances corporais eram territórios de demonstração pública de atributos como força, agilidade, velocidade e coragem, critérios de valoração dos homens livres. Entre os gregos as performances corporais, a nudez e a homoafetividade não eram tabus, mas processos que faziam parte do desenvolvimento. Essas questões aparecem no texto-fonte a partir da referência intertextual ao *Mito de Crísipo*, e na encenação do *EntreTanto* será trabalhada a partir de referências ligadas aos jogos e a tradição escultórica. Para Gombrich a arte clássica procura criar pontes entre o mundo ideal e o mundo concreto, gerando representações que ultrapassam o corpo humano natural e atingindo um corpo ilusório.

Os antigos esquemas começavam a mover-se e a respirar sob as mãos hábeis do escultor, e parecem-nos seres humanos reais – e, ao mesmo tempo, criaturas de um mundo diferente e melhor [...] porque a arte daquele tempo atingira um estágio em que se instaurou um novo e delicado equilíbrio entre traços individuais e genéricos. (GOMBRICH, 2013, p. 84)

Temos no texto de Hilst algumas passagens que remetem elementos plásticos do corpo, criando a partir das palavras, uma composição que remete a formas, relevos, volumes, cores e texturas – *como se fossem* escultura, numa perspectiva próxima aos apontamentos de Rajewsky (2012, p. 61). No fragmento a seguir temos uma dessas passagens, em que ao descrever Lucas, o discurso Lucius abre possibilidades de diálogo com elementos da tradição figurativa e escultórica do corpo na arte:

O que é a beleza? Translúcida como se o marfim do jade se fizesse carne, translúcido Lucas, intacto, luz sobre os degraus ocre de uma certa escada na eloquência da tarde. [...] Vejo-o de costas agora, é sólido, crível, nada angélico ou inefável e insuspeitado Lucius irrompe, dois escuros contraditórios, aguçados e leves, violentos e sórdidos [...]. (HILST, 2003, p. 88)

No processo de encenação, escolhas como a presença do corpo quase desnudo em luta, pode ser compreendida como referência à tradição da luta greco-romana, uma modalidade onde atletas entram em uma disputa corpo a corpo, sem armas ou equipamentos de proteção.

A luta greco-romana prevê técnicas de queda e imobilização do adversário, sem golpes baixos ou socos. Apesar de ser uma modalidade muito vigorosa, a luta tem um conjunto de regras bem rigoroso. Na antiguidade, materiais como o óleo e a areia faziam parte dos treinos e disputas. A referência a luta greco-romana está presente principalmente nos padrões de movimentação que envolvem o contato entre os dois intérpretes. As referências as formas de figuração do corpo no mundo grego chegam ao *Rútilo nada* a partir de citações como a do *Discóbolo* de Míron, uma das representações mais importantes do corpo atlético na história da arte, que aparece na movimentação de Donizete Mazonas (Fig. 4).



Figura 4: Diálogos entre *Discóbolo* de Mirón e a movimentação de Donizete Mazonas em *Rútilo nada*⁸

O *Discóbolo* é um trabalho que marca a passagem do estilo severo para o clássico e contribui para o desenvolvimento da autonomia da tridimensionalidade no campo da escultura, inaugurando o ilusionismo europeu, fonte de diversas representações do corpo na cultura ocidental.

⁸ Imagem do discóbolo de Míron disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Disc%C3%B3bolo> e imagem do *Rútilo nada* disponível em <https://vimeo.com/65664639>

Obras como essa, a qual os autores clássicos gregos sequer fazem menção, dão uma ideia do que devemos ter perdido com as estátuas mais famosas do gênero, tais como o “Discóbolo” (o atleta arremessando o disco), do escultor ateniense Míron [...]. Várias cópias dessa obra sobreviveram, o que nos permite ao menos formar uma ideia geral de como ela seria [...]. O jovem atleta foi representado no exato momento em que está prestes a lançar um pesado disco. Inclina-se para a frente e estende o braço para trás, a fim de conseguir atira-lo com mais força. No instante seguinte, ele vai rodar e soltar o objeto, sustentando o arremesso com um giro do corpo. Seu aspecto é tão convincente que atletas modernos o usaram como modelo, na tentativa de aprender o estilo grego exato de lançar o disco – o que, porém, se mostrou menos fácil do que se esperava. Esquecemos que a estátua de Míron não é uma fotografia congelada de documentário esportivo, mas uma obra de arte grega; com efeito, se a examinarmos com mais atenção perceberemos que Míron obteve um espantoso efeito de movimento basicamente mediante uma nova adaptação de técnicas artísticas ancestrais. Se olharmos de frente e nos concentrarmos só no seu contorno, nos daremos conta de sua relação com a tradição da arte egípcia. Como os pintores egípcios, Míron esculpiu o tronco de frente e pernas e braços de perfil; como eles, compôs sua representação do corpo humano com o ângulo de visão mais característico de cada parte. (GOMBRICH, 2013, p. 74)

Ao estabelecer diálogos com a arte grega, a encenação cria espaços para a reflexão do próprio fazer artístico. Se a tradição ligada à ilusão perde força com o advento do cinema, a cena se reinventa, produzindo reflexões críticas sobre os próprios procedimentos em diversos campos da cultura. A diferença entre tradições cênicas europeias e não europeias, está ligada ao modo de criação e compartilhamento de códigos culturais. Se em diversas tradições não-europeias os códigos são técnicos, fechados, reproduzíveis e descritíveis, na tradição europeia, calcada no naturalismo, há uma valorização da criação psicológica de personagens e campos como a gestualidades, vocalidades, musicalidades e coreografias se tornam mais frágeis. O ofício do ator naturalista está ligado a um teatro textual, que valoriza a fala e a ilusão:

O ator ocidental – e mais precisamente o ator da tradição psicológica – estabelece o papel sistematicamente: "compõe" uma partitura vocal e gestual em que se inscrevem todos os indícios comportamentais, verbais e extraverbais, o que dá ao espectador a ilusão de ser confrontado com uma pessoa real. Não só ele empresta o seu corpo, a sua aparência, a sua voz, a sua afetividade, mas – pelo menos para o ator naturalista – ele se faz passar por uma pessoa verdadeira, semelhante àquela de que nos esbarramos quotidianamente, com quem podemos identificar-nos, tanto encontramos nela impressões de semelhança com o que sabemos de nosso caráter, de nossa experiência do mundo, das emoções e dos valores morais e filosóficos. Logo esquecemos de que estamos enganando a nós mesmos, construindo uma totalidade a partir de poucos indícios: esquecemos a técnica do ator, identificamo-nos com a personagem e mergulhamos no universo que ela representa. (PAVIS, 2015, p. 51)

Se no início da encenação os jogos são leves, atléticos e naturais, com o desenvolvimento temos a presença de novos signos, que abrem diálogos com outros períodos

da história da arte. Se no mundo clássico o corpo era valorizado e estimulado, na idade média o corpo passa por um processo de ressignificação, influenciado pelo cristianismo e suas representações. O renascimento recupera a tradição clássica da figuração do corpo, criando outros dizeres. O período marca o início da modernidade e a transição do mundo medieval para o mundo moderno, onde a produção simbólica é influenciada pelo pensamento iluminista, com isso valores estéticos como equilíbrio, linearidade e formalismo voltam à pauta das obras de arte.

Na encenação, podemos encontrar elementos que fazem referência ao trabalho escultórico de Michelângelo. Levantaremos aqui possibilidades de diálogo com duas esculturas: *O escravo agonizante* e *Pietà*. Nestes trabalhos, temos representações de corpos no auge na vitalidade e em processo de morte, em modelos de síntese entre os dois estados. No trabalho escultórico de Michelangelo temos a estrutura corporal em evidência: musculaturas, tendões, ossos, peles de mármore. O escultor cria um estudo de sombra e luz, formas anatômicas e dominação virtuosa da matéria rígida, (vide Figura 5):



Figura 5: Diálogos entre o *Escravo agonizante* e o padrão de movimentação de Wellington Duarte em *Rútilo nada*⁹

No *Escravo*, temos esse trabalho de dominação da matéria rígida a serviço de uma representação do corpo moribundo: “[...] no *Escravo agonizante*, ele escolheu o momento em que a vida fenece e o corpo dá lugar às leis que regem a matéria morta. Há uma beleza indizível nesse momento derradeiro, em que se dão o relaxamento e a liberação finais da luta da vida, o gesto de esgotamento e resignação” (GOMBRICH, 2007, p. 237). Podemos encontrar elementos do *Escravo* na dança de Wellington Duarte na primeira parte da encenação, onde o padrão de movimento é criado a partir de tensões entre peso, leveza, fluidez e velocidade, gerando uma sensação de não controle e desmoronamento do corpo, assim como na escultura de Michelangelo. Na *Pietà*, temos dois corpos esculpidos num único

⁹ O escravo agonizante disponível em <https://br.pinterest.com/pin/445223113138881245/> e Imagens de *Rútilo nada* disponíveis em <https://vimeo.com/65664639>

bloco, criando relações de intimidade entre as figuras do corpo morto e do corpo vivo. Michelangelo desenvolve um estudo minucioso de relevos e das possibilidades da tridimensionalidade neste trabalho:

[...] A escolha de uma forma nobre e sóbria tinha função de manifestar uma dor contida e, principalmente, interior, sem alterações faciais exageradas. O que se revela pela inclinação do rosto de Maria, pela mão esquerda, aberta em sinal de desconsolo, pelo braço direito de Cristo caído para a frente, motivo que marcaria o desenvolvimento futuro da arte. (ABRIL, 2011, p. 46)

Temos na encenação referência a um processo de morte e imagens ligadas a dissolução estão presentes na movimentação dos intérpretes. Algumas imagens estabelecem comparações e sínteses entre corpo vivo e corpo morto, assim como no trabalho de Michelangelo. A *Pietà* aparece como citação, num movimento que envolve os dois performers compondo uma imagem que remete ao trabalho do artista (Fig. 6).





Figura 6: Citação da *Pietà* na encenação de *Rútilo nada*¹⁰

A *Pietà* é uma citação direta no desfecho do trabalho e também criam relações de contato com uma série de narrativas, incluindo entre elas, o mito cristão. Os intérpretes transitam entre a possibilidade de abstração da imagem figurativa e da presença icônica alguns pontos dessa tradição que valoriza a representação naturalista do corpo. As novas formas de figuração, criadas no modernismo, também estão presentes como citação na encenação do *EntreTanto*.

[...] um conflito esculpido em harmonia, luz dorida sobre as ancas estreias, o dorso deslizante e rijo, a nuca sumarenta, omoplatas lisas como a superfície esquecida de um grande lago nas alturas, docilidade e submissão de uma fêmea enfim subjugada, e aos poucos um macho novamente, altivo e austero, enfiando o sexo na minha boca. (HILST, 2003, p. 96)

Na passagem do século XIX para o século XX, a produção simbólica passa por uma série de transformações. Se os critérios para a valorização da arte estavam ligados a busca por beleza e plenitude, na modernidade a busca é pelo estranhamento e pela autonomia da arte.

¹⁰ Imagem da *Pietà* disponível em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_\(Michelangelo\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_(Michelangelo)) e Imagens do *Rútilo nada* disponíveis em <https://vimeo.com/65664639>

Neste processo, a dissolução, desconexão, autorreferência passam a constituir matérias importantes da produção artística. Temos, como citação na encenação, as experiências pictóricas de Francis Bacon, que recupera em seu trabalho uma tradição ligada à representação do corpo humano e cria deslocamentos e tensões que geram estranhamento. Bacon trabalha a partir do retrato, do autorretrato e das releituras de pinturas canônicas, sempre com ênfase na dissolução do corpo e nas possibilidades pictóricas que esse processo gera.



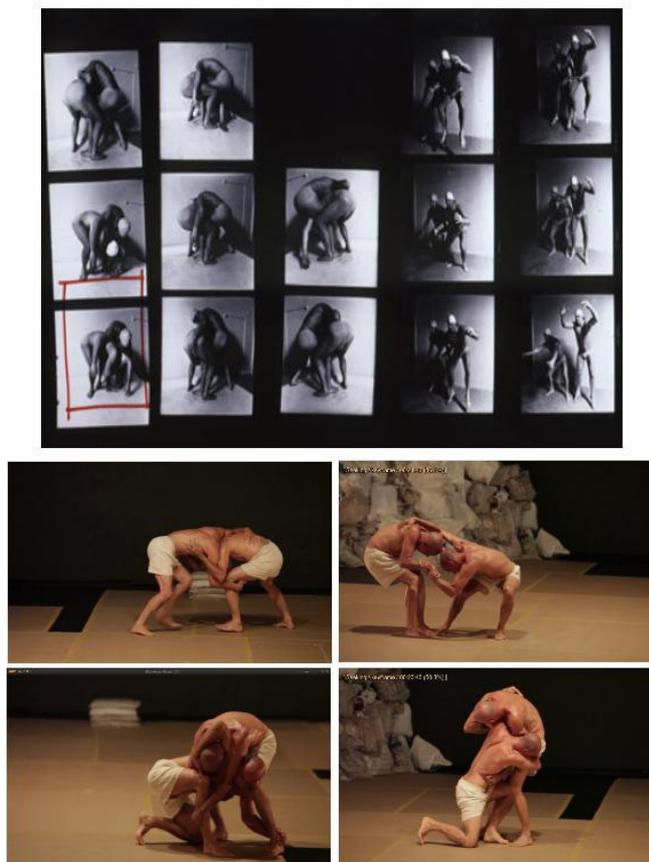


Figura 7: Experimentos pictóricos de Francis Bacon em diálogo com a movimentação dos corpos em luta em *Rútilo nada*¹¹

A partir de um humanismo desfigurado, Bacon trabalha com a concretude corporal, a decrepitude da matéria orgânica, o sentido de finitude, numa exposição das materialidades frágeis que compõe o corpo humano. Suas figurações marcam o transitório. Se nas tradições clássicas e neoclássicas a busca era de uma representação humana perfeita, ideal, potente e no auge da dominação da natureza, neste trabalho a busca é substituída pelas apresentações da dissolução do corpo, de sua fragilidade, e de seu fracasso. No trabalho de Bacon, a análise do sujeito e de seus modos de produzir arte são matérias de composição. O artista lança possibilidades de olhar o humano por dentro, naquilo que as peles escondem. Sobre os procedimentos de composição e exposição do artista, Deleuze diz:

¹¹Imagens de Francis Bacon disponíveis em <http://www.rudedo.be/amarant06/europa/francis-bacon-1909-1992/francis-bacon-two-figures-1953/> e imagens do *Rútilo nada* disponíveis em <https://vimeo.com/65664639>

Um redondo delimita seguidamente o lugar onde está sentado o personagem, esta é a Figura. Sentado, deitado, inclinado ou outra coisa. Este redondo, ou este oval, toma mais ou menos lugar: ele pode transbordar as laterais do quadro, estar no centro de um tríptico, etc... Quase sempre ele é redobrado, ou ainda substituído, pelo redondo da cadeira onde o personagem está sentado, pelo oval da cama onde o personagem está deitado. Ele se espalha pelas pastilhas que cercam uma parte do corpo do personagem, ou no círculo giratório que envolve o corpo. Mas mesmo os dois camponeses só formam uma Figura com relação a uma terra arrebatada, estreitamente contida no oval em um pote. Resumindo, o quadro comporta uma pista, uma espécie de circo como lugar. É um procedimento muito simples que consiste em isolar a Figura. Existem outros procedimentos de isolamento: colocar a Figura em um cubo, ou antes em um paralelepípedo de vidro ou gelo; fazê-la colar sobre um raio, sobre uma barra estirada, como que sobre um arco magnético de um círculo infinito; combinar todos esses meios, o redondo, o cubo e a barra, como que em um estranho sofá largo e arqueado de Bacon. Estes são os lugares. De todo modo Bacon não esconde que tais procedimentos são quase que rudimentares, graças à sutileza de sua combinação. O importante é que eles não limitam a Figura à imobilidade; pelo contrário, eles tornam sensível uma espécie de encaminhamento, de exploração da Figura em seu lugar, ou sobre si mesma. É um campo operacional. A relação da Figura com seu lugar isolante define um fato: o fato é..., o que tem lugar... E a Figura, assim isolada, torna-se uma Imagem, um Ícone. (DELEUZE, 1981, p. 1)

Ainda no campo das artes visuais, há diálogos com o trabalho fotográfico de Eadweard Muybridge, que na virada do século XX desenvolveu experimentos com câmeras múltiplas para o estudo do movimento e criou o *Zoopraxiscópio*, máquina precursora da película fílmica do cinema. Os experimentos de Muybridge estão presentes no decorrer da encenação, criando a ilusão de micronarrativas imagéticas a partir de fragmentos ou múltiplas exposições. Os experimentos de Muybridge envolviam diversas câmeras e buscavam não apenas o estudo científico do movimento, mas um olhar sensível e criador de documentos singulares de um determinado espaço e tempo.

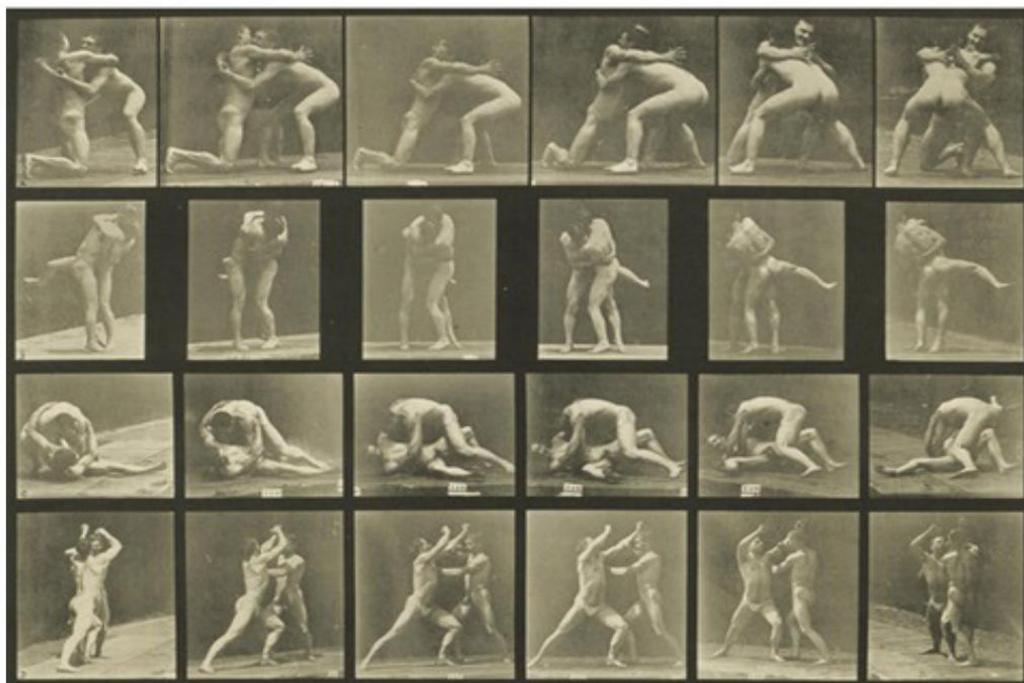


Figura 8: Fotogramas da série *Two men in pelvis clothes boxing* de Eadweard Muybridge¹²

O trabalho Muybridge está presente como referência nos padrões de movimento que envolvem relações de contato entre os dois intérpretes. O jogo corporal criado entre Mazonas e Duarte lidam com essas referências culturais da tradição visual e também com questões específicas da dança e do estudo do movimento. Elementos como queda, sustentação, força, velocidade, consciência corporal são condições para a realização da performance em *Rútilo nada*. A luta entre os intérpretes envolve um estudo das possibilidades dos pontos de apoio, alavanca e flexibilização do corpo, gerando configurações inéditas a cada execução.

No campo da dança, também podemos estabelecer uma relação com o *butoh* japonês, filosofia que envolve um processo de síntese entre tradições orientais milenares e as influências das vanguardas ocidentais no oriente. No *butoh*, a dança está como busca de uma expressão livre de estereótipos, papéis sociais e imagens automatizadas de si. Kazuo Ohno, um dos mais importantes intérpretes do *butoh*, utilizava a metáfora do corpo morto para ensinar seus alunos. Para Ohno, essa metáfora tinha um sentido gerador de um corpo liberto

¹² Imagens disponíveis em [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Two_men_in_pelvis_clothes_boxing_\(rbm-QP301M8-1887-340\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Two_men_in_pelvis_clothes_boxing_(rbm-QP301M8-1887-340).jpg)

de imposições sociais, portanto disponível e aberto para buscar a própria natureza, por mais terrível que ela possa ser. Com essas referências, podemos estabelecer diálogos que se desdobram sobre o próprio ofício do performer, numa busca que atravessa discursos de diversos campos simbólicos, procurando um sentido para o próprio trabalho. Pavis pensa as origens do ofício do intérprete e levanta uma pergunta sobre a possibilidade de uma teoria universal: “Seria possível uma teoria do ator? Nada é menos garantido que isso, pois se pensamos saber em que consiste a função do ator, temos muita dificuldade em descrever e captar o que ele faz ao certo, em compreendê-lo não somente com os olhos, mas, como pede Zéami, com o espírito” (2015, p. 50). Glusberg, em sua introdução à performance, apresenta a forma fragmentária da composição do corpo performativo, que recupera sentidos pré-modernos da criação simbólica em procedimentos que, como a escrita, se constitui pelo arquivo:

Ao analisar, primeiramente, as condições nas quais os signos foram gerados na *performance* é importante ter em mente que o *performer* modela seu corpo e suas atitudes como um mago, cujos caminhos são incompreensíveis para os profanos. Contudo, a gestação dos movimentos corporais é uma verdadeira profanação: a fenomenologia dos movimentos secretos entra no domínio da arte universal da arte conhecida. Porém se a *performance* transgride a história ritual denunciando, através do ato artístico, o que é secreto, qual relação de parentesco deve ser entendida? Existe uma relação essencial entre magia e a *body art* – uma oculta e a revela. O choque entre as duas alternativas é superficial: a arte é magia prática, não magia teórica. [...]. Num ato de desafio, o *performer* anula as diferenças e promove um signo corporal ao *status* de um verdadeiro agente. Ele é, em realidade, um *médium* da tradição, da cultura e da ação, ação que é gestada no *performer*, mesmo contra a sua vontade própria, e é comunicada através de um incessante ato de transgressão. [...]. Esse processo tem pouco a ver com transmissão de informações. Ele ocorre no campo da comunicação, na qual o fator essencial é a participação do domínio da magia ao invés de experiências inteligíveis. Por este motivo, quem vive a experiência não pode deixar de consigna-la. (GLUSBERG, 2013, p. 122)

Pavis define o intérprete naturalista como um duplo que varia entre presença e ausência entre real e ficcional, em processos de revezamento: “Descrever tal presença é a coisa mais difícil que há, pois, os indícios escapam a toda captação objetiva do *corpo místico* do ator se oferece para logo se tomar de volta” (PAVIS, 2015, p. 53). As práticas teatrais contemporâneas modificam esse modo de pensar o ofício do intérprete, que se afasta da transposição ou imitação e passa a construir significações com partes isoladas do próprio corpo. O trabalho de simulação é substituído pelo trabalho do estímulo, criando pontes de contato com pesquisas que atravessam a tradição naturalista. Neste momento o intérprete se aproxima do performer pois não é mais necessário ser um outro, e sim utilizar os códigos que

serão identificadas pelo espectador. Em *Rútilo nada*, esses códigos passam pela tradição figurativa da representação criando sobreposições e colagens de referências que constituem corpos híbridos, presentes, comunicadores do estranhamento.

4.3 *WORK IN PROGRESS*

A escolha do EntreTanto pela produção de um trabalho cênico aberto e processual se relaciona com um posicionamento político de uma série de coletivos, que no contexto brasileiro resistem as imposições do mercado e escolhem a margem como um espaço de existência. Esses grupos desenvolvem pesquisas a partir do trabalho colaborativo, que não envolvem apenas a produção de uma encenação, mas sim numa série de eventos, que se modificam de acordo com as especificidades do espaço de apresentação.

Nessa via, o trabalho de alguns grupos escapa do domínio relativamente seguro da obra acabada, para invadir territórios de natureza política, antropológica, ética e religiosa por meio de pesquisas de campo que, aparentemente, deixam em segundo plano tanto as investigações de linguagem quanto a militância explícita. Na verdade, os próprios processos desdobram-se em mecanismos recíprocos de intervenção direta na realidade e funcionam como microcriações dentro de um projeto maior de trabalho. Essas intervenções no real operam um desvio no que se considera a mais genuína intenção da criação teatral – a produção de uma dramaturgia e de um espetáculo – e sinalizam a multiplicação de práticas criativas pouco ortodoxas, cuja potência de envolvimento no território da experiência social tende a superar a força da experimentação estética. (FERNANDES, 2013, p. 411)

Na sinopse da encenação temos a perspectiva escolhida pelo coletivo para tratar as questões do corpo, de seus desvios e singularidades. A dimensão política é uma questão afirmada pelo coletivo na apresentação de sua proposta.

[...] *Rútilo nada* é um espesso poema sobre o corpo: as regiões eróticas, as camadas externas – a pele, as excrescências, as formas – e as internas: o corpo por dentro, movendo-se nos seus circuitos, ossos, massa, tripa. Neste sentido essa obra estabelece um elo de conexão direto com o ponto de partida do criador em dança, que tem o corpo como lugar e meio para a realização de seu trabalho. Sob tais dispositivos – o da língua e do “pensamento/corpo em ação” – os limites do desejo, as relações socialmente intoleráveis e a ferocidade humana e suas conseqüentes atrocidades, constituem o tema de *Rútilo nada*. Neste ponto, podemos dizer que essa obra é uma espécie de discurso no sentido político do termo: uma espécie de discurso de resistência da paixão e do desejo. (ENTRETANTO, 2010, p. 44)

A partir da sinopse, podemos estabelecer um contato com a ideia de *programa* desenvolvido por Eleonora Fabião. Se observamos por esse ponto de vista, o texto de Hilst se transforma em um programa performativo no trabalho do EntreTanto, gerando corpos nos interpretes-performers e desdobrando corpos no público espectador, num processo relacional e que envolve uma interferência nas coreografias cotidianas.

Programas criam corpos – naqueles que os performam e naqueles que são afetados pela performance. Programas anunciam que “corpos” são sistemas relacionais abertos, altamente suscetíveis e cambiantes. A bio-política dos programas performativos visa gerar corpos que ultrapassam em muito os limites da pele do artista. Se o performer investiga a potência dramática do corpo é para disseminar reflexão e experimentação sobre a corporeidade do mundo, das relações, do pensamento. Refraseando: se o performer evidencia corpo é para tornar evidente o corpo-mundo. (FABIÃO, 2008, p. 238)

Fabião defende a potência de interferência no real que a criação de corporalidades possui e defende a sua posição a partir das perspectivas de Deleuze e Espinosa:

O corpo não está sendo compreendido em termos de forma, mas de forças interativas, como uma complexa relação entre diversas velocidades, como uma elaborada interação entre partículas infinitas. Corpo é movimento e mobilidade. [...]. Um corpo tem o poder de afetar e ser afetado – esta capacidade determinante também define as particularidades do corpo: o que ele afeta e como afeta, e pelo que ele é afetado e como é afetado. [...] Corpos são vias, meios. Essas vias e meios são as maneiras como o corpo é capaz de afetar e de ser afetado. O corpo é definido pelos afetos que é capaz de gerar, gerir, receber e trocar (FABIÃO, 2008, p. 238)

A posição de Fabião se relaciona com a pesquisa corporal do EntreTanto, criada a partir das trocas e do trabalho de contato entre os dois intérpretes. Para Deleuze o corpo é um conjunto de forças em movimento, e isto se apresenta no EntreTanto a partir de sua pesquisa das possibilidades materiais de apresentação e movimentação dos corpos na cena. Para Espinosa o corpo é um território de passagem de afetos, e isto se apresenta na encenação a partir do trabalho a partir das tensões e dos limites que a sociedade impõe aos afetos.

A encenação de *Rútilo nada* é composta a partir do *work in progress* e leva em consideração o estudo das fronteiras, a intermedialidade, a valorização do gesto, a visualidade, a paisagem sonora e uma estrutura não linear de composição. Para Cohen, assim como na literatura, a cena contemporânea passa pelo processo de desconstrução dos sistemas clássicos da narrativa, com ênfase em estruturas lineares e passam a valorizar questões como a sincronicidade, o *leitmotiv*, a aleatoriedade, as linguagens irracionais, e estruturas que não

escondem o caos e se tornam fonte geradora da composição:

Em relação à cena processual, os novos paradgmas científicos propõe outro olhar nas relações entre objeto e representação, redimensionando a importância dessa construção: a sucessão de novos paradgmas do século XX, que vão da revolução da ciência – o salto da relativística, as contribuições a partir da incerteza de Heisenberg e, recentemente, a formulação da física quântica –, na área de psicologia/linguagem/filosofia – da descoberta do inconsciente às revoluções da transpessoal até às recentes organizações neurolingüísticas, aponta novos olhares para a captação do fenômeno e apreensão da realidade. (COHEN, 2013, p. 21-22)

Para Cohen “a inserção do elemento caos na cena contemporânea elege o campo *irracionalista* como campo de tráfego desses procedimentos que operam narrativas subliminares e outros níveis de captação da realidade” (COHEN, 2013, p. 23). Com a mudanças de paradgmas diversos trabalhos buscam procedimentos ligados ao *work in progress* para dar conta de questões que já não podem mais ser expressas com as formas que valorizam a obra de arte bem-acabada. Para Cohen, o *work in progress* se relaciona com procedimentos como o *leitmotiv* compreendido como um modo de composição que valoriza a simultaneidade e a confluência, gerando partituras labirínticas; o *environment* que está ligado a uma compreensão subjetiva do espaço, onde o território imaginado e literal é constituído em detrimento de espacialidades narrativas ligadas a causa e efeito. Nesta concepção, o espaço se torna substituto do tempo e essa alternância gera o encadeamento do processo. No *environment* temos a espacialização de conceitos, o uso da signagem e a valorização do *gestus* gerando processos dinâmicos e caóticos; e o *storyboard*, um procedimento onde o texto e a imagem se fundem gerando textualidades míticas, cotidianas e episódicas. O *storyboard* é marcado pela hibridização, inseminação e desconstrução – acúmulo de fragmentos gerando pluralidades que envolvem ao mesmo tempo fluxos, inconsciências, lapidação, sobreposição. A encenação de *Rútilo nada* é criada a partir desses procedimentos. Ao ser questionado sobre a linearidade da encenação, Wellington Duarte diz em entrevista à Dutra:

A vida tem começo, meio e fim? No nosso cotidiano, por mais que você tente organizar, tem uma coisa que foge, algo que você oculta. Você pode até automaticamente viver a mesma coisa, mas você vai sempre observar a mesma coisa com outro ponto de vista porque a luz mudou, o tempo mudou, as relações mudam. A gente divide com o público 50 minutos de uma coisa em que acredito, uma questão no sentido de criação. Vale a pena perguntar-se: qual é a questão sendo abordada? É uma provocação. (DUTRA, 2010)

A pesquisa do *EntreTanto*, assim como a ficção de Hilda Hilst, envolve uma ampla experimentação das possibilidades compositivas abrindo diálogos com diversas linguagens e com diversos períodos artísticos. Estabelecemos uma leitura a partir das visualidades que compõe a encenação e as possibilidades de diálogo com pontos da tradição pictórica clássica, neoclássica e moderna. A multiplicidade de referências cria uma paisagem cinestésica, onde o corpo propõe possibilidades de superação de uma comunicação sistemática e automatizada, abrindo novas possibilidades de relação entre autor, performers e público. O processo de adaptação do Núcleo *EntreTanto* é motivado por questões estéticas e éticas que envolvem a busca de uma expressão livre, potente, viva, capaz de gerar interferências concretas no contexto de recepção. Para Silvia Fernandes, o modo de compor a partir de processos abertos é uma escolha política que reafirma uma postura de resistência ao sistema de produção e valorização das artes, criando espaços nas margens. Na encenação de *Rútilo nada*, alguns elementos indicam essa postura. A escolha pelo deslocamento do espaço de centralidade, a opção por estar diante do texto-fonte como um material de jogo, material a ser utilizado como forma aberta e horizontal, e a alternativa de trabalhar a partir de questões ligadas a um grupo social minoritário aproximam, o *EntreTanto* desta perspectiva de produção artística. Trabalhar questões relacionadas ao homoerotismo, a partir de um texto que apresenta uma experiência de crime de ódio, gerado por rejeição e discriminação de um grupo social específico, a partir da criação de corpos desviantes, em processos de descoberta e de dissolução, também indicam um elemento de relação política com o contexto “[...] é evidente que a presença de um corpo desviante, pela doença, pela exclusão social, pela transgressão da norma, coloca em causa a representação, na medida em que interfere na cena com presença extra-cênica, que se apresenta mais como sintoma que como símbolo” (FERNANDES, 2013, p. 410-411).

A encenação propõe com sua de pesquisa, movimentos que envolvem não só o corpo dos interpretes-performers, mas também interfere em suas referências culturais, em seus modelos de pensamento e, principalmente, nas coreografias cotidianas. Neste sentido, compreendemos a encenação como um espaço de ocupação, experimentação, registro e apresentação de processos que envolvem ação, território, corpo, palavra e imagem, num trabalho híbrido, aberto, processual que se desdobra em criação, conhecimento e engajamento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este exercício de pesquisa é desenvolvido a partir do processo de canonização da literatura de Hilda Hilst que acontece na primeira década do século XXI. Com o fim da ditadura militar e o início de uma consolidação do sistema cultural brasileiro, o trabalho da autora encontra condições de chegar ao público, num movimento que envolve diversas instâncias como a ampliação de políticas públicas ligadas à cultura, ampliação do acesso à universidade, fortalecimento das casas editoriais, ampliação do número de livrarias e bibliotecas, e aumento das iniciativas independentes que fomentam as práticas culturais no país.

A partir dos dados levantados é possível constatar que as adaptações têm um papel importante no processo de canonização. O trânsito da literatura para outras artes, no contexto da produção hilstiana, envolve principalmente a ficção e a cena, e vem acontecendo desde os anos noventa, e se intensifica com o projeto de publicação das obras completas feito pela Editora Globo na primeira década deste século. A presença da literatura de Hilda Hilst na cena contribui para ampliação a circulação da obra e multiplica as suas possibilidades de leitura e significação. O trabalho de Hilda Hilst se constitui de modo processual e contínuo a partir de formas híbridas que atravessam os gêneros discursivos, passando pelo poema, drama, crônica e entrevista e essas experiências são sintetizadas no trabalho ficcional, desenvolvido dos anos setenta até o fim dos anos noventa. A partir da leitura do projeto ficcional, é possível evidenciar um trajeto compositivo criado pela autora, que possibilita uma integração maior entre os trabalhos. A leitura desenvolvida nesta pesquisa indica quatro fases do projeto ficcional: **primeiras experiências** produzidas logo após a dramaturgia, iniciando a ficção com narrativas curtas e fragmentadas; **experiências de maturação** onde a autora passa a investir em narrativas mais estendidas, buscando uma forma mais próxima ao romance; **desbunde pornográfico** onde a autora assume a forma romanesca, a pornografia e o embate com o sistema produtivo como material de composição; e **encerramento** que marca o retorno para a “literatura séria”, sintetizando todas as matizes da obra, numa espécie de revisão dos pontos chaves da própria produção. *Rútilo nada* é uma das narrativas que compõe a fase de **encerramento** e diversos textos anteriores aparecem de modo residual neste trabalho.

Com o levantamento teórico é possível observar que o fenômeno da canonização de

escritas marginais indica uma revisão crítica dos pontos de centralidade da modernidade e apontam para mudanças importantes nas formas de percepção da produção simbólica na transição entre o moderno e o pós-moderno. Esses processos revelam uma série de alternativas compositivas, provenientes de espaços descentrados e colocam em xeque os dizeres e as vozes que constituem a modernidade no mundo ocidental. Esta outra configuração dilui polarizações e possibilita uma paisagem discursiva complexa, alterando os modos de composição e recepção, ampliando os territórios, temas e modos de dizer. Na transição da modernidade para a pós-modernidade, essas questões são fundamentais, já que o enfrentamento vem de grupos minoritários ligados por recorte de etnia, classe, gênero ou sexualidade. Esta tendência chega no campo simbólico a partir da valorização da integração entre linguagens e da aproximação entre arte e vida, modificando o estatuto da literatura e da cena a partir de questões como jogo, presença, autoria, originalidade e arquivo. Essas questões surgem na produção literária e atingem o campo da teoria, que passa a compreender a escrita como uma teia de citações, diluindo a hierarquia entre literaturas e ampliando as possibilidades de leitura de um texto. Esta perspectiva valoriza o jogo em que a escrita se constitui, num processo de refuncionalização de uma série de textualidades e imagens pré-existentes, que compõe e alimentam o arquivo cultural. Neste processo há uma valorização da ideia de corpo. Se nos anos sessenta a escrita passa a ser compreendida como corpo – num processo de fantasmagorização do autor em detrimento do corpo da escrita, alguns trabalhos do fim do século vão reivindicar a presença corpórea enquanto fundamento na composição e na difusão da produção artística e cultural.

A partir das questões levantadas no estudo das teorias da cena é possível compreender que as mudanças que vinham acontecendo no decorrer do Século XX se intensificam na passagem para o novo século e o estatuto da linguagem se modifica a partir movimentos como a busca pela autonomia, o embate entre as diversas forças que compõe o evento cênico, a mudança gerada pela crise das formas e o advento do cinema. Essas questões alteram as relações que as manifestações cênicas estabelecem com a narrativa, com a dramaturgia e com a presença da palavra na cena. Em manifestações cênicas contemporâneas é cada vez mais comum uma composição dramatúrgica fragmentada, de autoria coletiva, que expõe as tensões dos processos de escrita, em um processo de horizontalização dos elementos compositivos, onde a palavra se torna material e passa a ser trabalhada em suas possibilidades sonoras e

visuais. A palavra, assim como a cenografia, a música e a performance, deixa de ser um regente do evento e se torna mais um elemento de ocupação do espaço. Com a pesquisa no campo da teoria literária, nota-se a intensificação de algumas questões a como a oralidade, as redes de presença, a biografia, o cotidiano e a escuta passam a fazer parte das escritas literárias aproximando a produção contemporânea de elementos ancestrais como as performances de feira do Renascimento e o ditirambo. Para alguns teóricos, a performance não é apenas um gênero artístico ligado às vanguardas, mas um elemento que sempre esteve presente na produção simbólica humana, e que se intensifica em momentos de crise e ruptura, e desempenham um papel importante na história da literatura e das artes, tomando o corpo como material plástico gerador de significado. Na escrita a ideia de performance se coloca como interferência em discursos consonantes e seus enunciados importam tanto quanto o espaço da enunciação e os efeitos da enunciação no contexto. No campo das artes cênicas, as performances criam outras possibilidades de reconfiguração do corpo ampliando o que pode ser comunicado a partir da experiência cênica.

No contexto da pesquisa, outra questão teórica importante é a intermedialidade. Os processos de integração entre mídias se intensificam na passagem do moderno ao pós-moderno e ampliam as possibilidades expressivas e podem acontecer a partir da transposição, da referência ou da imitação. Ao levantar a adaptação como questão de trabalho, temos como material a recuperação e a refuncionalização de imagens e formas do arquivo cultural e assim como as performances, as adaptações são compreendidas no campo teórico como processos-produtos palimpsésticos experimentais que pretendem acionar memórias de referências a partir das quais atuam. As adaptações são produzidas a partir de uma atitude interpretativa e configuram um dos modos de criar a partir do passado, gerando novas relações com o contexto. As adaptações enfrentam a autoridade das fontes ao mesmo tempo em que as perpetuam. No campo da recepção, as adaptações são formas criadas a partir da repetição com diferença e geram trabalhos derivativos, criados a partir de sistemas semióticos diversos. O conceito de adaptação dá conta da investigação das passagens de uma linguagem à outra.

Na análise da escrita de Hilst, é possível constatar que a performance e os processos intermediários acontecem a partir da referência e da imitação e um processo semelhante acontece na encenação do Entretanto, onde a adaptação, a integração entre linguagens e a performatividade são os principais procedimentos de composição do trabalho cênico. Hilda

Hilst faz de sua prosa um território plural, a partir de procedimentos como a reescritura, a reciclagem cultural e o processo. Quando aproximamos textos de fases diferentes da produção, temos a indicação de que há um movimento de revisão contínuo, e que textos já publicados se transformam em matéria-prima para a composição de novos textos. No seu trabalho literário, encontro as possíveis relações que *Rútilo nada*, texto que abre a fase de encerramento do percurso ficcional, estabelece com *O visitante*, “Matamoros, da fantasia” e “Lucas, Naim” textos produzidos desde a experimentação das formas dramáticas que antecede o projeto ficcional até a consolidação da forma romanesca. A aproximação entre as escritas aponta a reescritura da própria produção e possibilita uma leitura das mudanças pelas quais a poética de Hilst passa do início ao fim de seu trajeto na prosa.

Na análise textual os processos de reciclagem cultural acontecem a partir do diálogo com diversos períodos literários. A narrativa hilstiana é fragmentada e híbrida composta a partir dos modos formais de composição, podemos estabelecer diálogos com diversos autores canônicos, atualizando experiências de vanguarda no campo do romance, do poema e da dramaturgia no século XX. Ao mesmo tempo, se traçarmos uma trajetória linear para a experiência narrativa, encontramos uma estrutura de enredo do romantismo, e se levamos em conta o tema é possível estabelecer ainda a relação com uma referência ancestral, que recupera um texto da Antiguidade Clássica, atualizado referências em novo tempo-espço de modo paródico. As formas propostas por Hilst envolvem processos de ruptura e síntese que indicam a prosa como um campo aberto a transformações diversas. A partir destes elementos temos uma relação entre a escrita ficcional de Hilda Hilst e a performance, que se constitui a partir de jogos de escritas que procuram criar espaços autossuficientes de interlocução e reinvidicam a publicização para que se completem no ato da leitura e exerçam a sua intervenção no contexto.

A partir da análise é possível compreender a experiência literária de Hilda Hilst através da multiplicidade e da simultaneidade. A escrita da autora, não está a serviço de uma ideia definida ou qualquer julgamento moralizante. Trata-se uma experiência próxima da performance, onde a questão de é linguagem, seus limites expressivos e a sua potência de interação com o contexto. A literatura de Hilst recusa a posição de ferramenta, se configura como um exercício de pensamento e aponta o esgotamento da expressão linear, estruturada, objetiva, organizada, coerente, e indica a expansão da expressão literária para além da página

do livro. Seu trabalho propõe uma reconfiguração da linguagem, e neste sentido, a busca de expressar a potência do aniquilamento gerado por um mundo mercantilizado, opressivo e violento. Durante a análise do texto, são colocados em evidência alguns dos elementos estruturais que indicam estas perspectivas como a sobreposição de tempos e os limites expressivos da escrita, o tema ligado a sexualidade e a relação com outros textos da tradição ocidental. A estrutura compositiva lacunar e a sobreposição dos tempos/gêneros em Hilda Hilst criam possibilidades de leitura diversas e convida o trânsito a outras artes.

A leitura da escrita ficcional de Hilst como performance aproxima das manifestações cênicas contemporâneas, e são essas características que interessam a uma série de produtores culturais envolvidos nos trânsitos da literatura da autora a outras artes, incluindo o Núcleo EntreTanto, que cria a encenação de *Rútilo nada* em 2010 a partir da dança e leva para a cena temas e motivos do texto-fonte, criando um duplo corporal na cena. A sintaxe de *Rútilo nada* trabalha questões simbólicas sobre o espaço e propõe um deslocamento importante do alto dos palcos aos porões do espaço cultural, descentralizando o evento cênico e levantando questões sobre a espacialidade na cena contemporânea com os projetos de a partir da cenografia e iluminação. A movimentação recupera pontos da tradição visual nos campos da escultura, pintura e fotografia, gerando uma atmosfera de referências intermediárias no entorno da encenação e por fim, o conjunto da composição sugerem elementos performativos que passa pela concepção da cena, composição das espacialidades, paisagens sonoras, visualidades e padrão de movimentação dos intérpretes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABOS, M. **Ocupação em SP revê criações de Hilda Hilst**. O Globo, São Paulo, 3 de março de 2015.

ABREU, C. F. **Sobre *A obscena Senhora D.***; São Paulo, julho de 1982. Disponível em: < www.angelfire.com/ri/casadosol/criticacfa.html > Acesso em 17 jul. de 2016.

ABRIL. **Michelângelo/ Abril Coleções**. Tradução de Carla Luzzati e Elke Silvério. São Paulo: Abril, 2011.

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nikastro Honesko. Chapecó: Argos, 2007.

ALEXANDRINI, C. **Sem título à Hilda Hilst**, 2013. 126 p. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

ANDRADE, S. S. P. **A torre de capim de Hilda Hilst : o ofício do escritor em "Fluxo", dramaticidade e humorismo mordentes**. 503 p. Tese (Doutorado em Teoria e Crítica Literária) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Paulo: Martins Fontes, 1989.

BARTHES, R. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1985.

_____. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. Brasiliense, 1988.

BATAILLE, G. **A parte maldita**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães: Imago, Rio de Janeiro, 1975.

BATISTA, A. B. F. **Onde andaré Hilda Hilst?** 2011. 94 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

BEIGUI, A. Performances da Escrita; **Aletria**: Revistas de Estudos de Literatura. Belo Horizonte, v. 21, n. 1, 2011. pág. 27-36. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/1564/1661>> Acesso em 17 de ago. de 2016.

BENJAMIN, W. **Magia, técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLANCHOT, M. **A conversa infinita**. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BONFITTO, Matteo. Resenha: O teatro do corpo manifesto: teatro físico, de Lúcia Romano. São Paulo, *Perspectiva*, 2005. **Sala Preta**, v. 5, 2005. Pág. 253-254. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57286>> Acesso em 12 de set. de 2016.

BROOK, P. **O teatro e seu espaço**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1970.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Carta ao pai. **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo: Instituto Moreira Salles. n. 8, out. 1999. Pág. 5-7.

_____. Das sombras. **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo: Instituto Moreira Salles. n. 8, out. 1999. Pág. 25-41.

CARDOSO, R. O roxo e o negro são as cores da solidão. In: **Itaú Cultural: Ocupação Hilda Hilst**. São Paulo, 2015.

CASTELLO, J. Hilda Hilst: a maldição de Potlatch. In: _____. (Org) **Inventário das sombras**. Rio de Janeiro: Record, 1999. 91-108.

COELHO, T. **Moderno pós-moderno modos & versões**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

COHEN, R. **Performance como linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

_____. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

CORREIA, P. P. Poesia: a “máquina de guerra” do pensamento. **Texto digital**. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, v.9, n.1, 2013. Pág. 68-94. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2013v9n1p68>> Acesso em 15 de mar. de 2016.

DELEUZE, G. **Francis Bacon: Logique de la Sensation**. Tradução de Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe – não publicado. Paris: aux éditions de la différence, 1981. Disponível em: <<http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/deleuze-francis-bacon-logica-da-sensacao-1.pdf>> Acesso em 3 de out. de 2016.

DESTRI L.; DINIZ C. Retrato do artista. In: PÉCORRA, A. (Org.) **Por que ler Hilda Hilst?** São Paulo: Globo, 2010, 31-55.

DINIZ, C. Com a palavra, Hilda Hilst. In: _____. (Org). **Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst.** São Paulo: Globo, 2013, 7-13.

DORT, B. A representação emancipada. Tradução de Rafaella Uhiara. **Sala preta**, v.13, n.1, São Paulo, 2013. Pág. 47-55. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57530>> Acesso 3 em set. de 2015.

DUARTE, R. A. P. Arte e Modernidade. **Psicologia e arte**. vol.14, n.1-3, Brasília, 1994. Pág. 10-13. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pcp/v14n1-3/03.pdf>> Acesso em: 15 dez. de 2016.

DUTRA, M. Sexo nunca é vulgar. **Centro cultural São Paulo**, 29 de abril de 2010. Disponível em:

<http://www.centrocultural.sp.gov.br/saiba_mais/danca_semanasdedanca_2010_04-28a06-20_entrevista_wellington.asp> Acesso em 15 de jan.de 2015.

FABIÃO, E. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala preta**, v. 8, São Paulo, 2008. Pág. 235-246. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>> Acesso em: 18 de set. de 2016 .

FELINTO, M. Quando alguém me entende, fico besta. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 de julho de 1999.

FERÁL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala preta**, São Paulo, v.8, 2008. Pág. 197-210. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>> Acesso em: 12 de jan. de 2015.

FERNANDES, C. Entre Escrita Performativa e Performance Escrita: O Local da Pesquisa em Artes Cênicas com Encenação. **V Congresso da ABRACE**. Belo Horizonte: Abrace, 2008.

FERNANDES, S. Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea. **Repertório**, Salvador, n.16, 2011. Pág. 11-23. Disponível em:

<<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5391/3860>> Acesso em: 17 de mar. de 2014.

FURIA, B. Hilda e seus personagens não param de pensar. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 31 de maio de 1997.

GARCIA DINIZ, A. A literatura como discurso do corpo. **Congresso brasileiro hispanistas**, Outubro, 2002. Disponível em:

<http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000012002000300002&script=sci_arttext> Acesso em: 10 nov. de 2016.

GOMES, F. A. **Hilda Hilst: da dramaturgia ao poder e à cena: Leituras das peças *O Verdugo* (1969) e o *Rato no Muro* (1967)**. 2013, 170 p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas sociais). Instituto de Letras da Universidade de Brasília. Brasília, 2013.

GREINER, C. **O corpo: Pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Editora Annablume, 2005.

GUENON, D. **O teatro é necessário?** Tradução de Fátima Saad. São Paulo: Perspectiva, 2014.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença: O que o sentido não consegue transmitir**. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Editora Puc Rio, 2004.

HELENA, R. Hilda Hilst: suas peças vão acontecer. In: DINIZ C. (Org.). **Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2013, 25-27.

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

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

_____. **Fluxo-floema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

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

_____. Lucas, Naim. In: **Rútilos**. São Paulo: Globo, 2003a.

_____. **O caderno rosa de Lori Lamby**. São Paulo: Globo, 2005.

_____. Rútilo Nada. In: **Rútilos**. São Paulo: Globo, 2003b.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**; Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

_____. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70,

1985.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: _____. **Linguística e comunicação**. São Paulo, 1970

KAZANTZÁKIS, N. **Testamento para el greco**. Tradução Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Artenova, 1976.

LACERDA, J. F. **A dramaturgia de Hilda Hilst: percursos e diálogos entre o dramático e o não dramático**. 2013, 122 p. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Teatro-Mestrado). Universidade Estadual de Santa Catarina: UDESC, Florianópolis 2013.

LEHMANN, H. T. **Teatro pós dramático**. Tradução Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

MACHADO, C. S.; DUARTE E. C. A vida: uma aventura obscena de tão lúcida; In: HILST H. **Estar sendo. Ter sido**. São Paulo: Nankin Editorial, 1997, 119-124.

MONTEIRO, G. L. G. Poéticas cênicas em espetáculos intermediais: imagem e presença, **O Percevejo**, v.5 n.2. São Paulo, 2013. Pág. 96-105. Disponível em:
<<http://seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/3772>> Acesso em: 10 nov. De 2016.

PAVIS, P. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **O teatro no cruzamento das culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PAZ, O. **A outra voz**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. **O arco e a lira**; Tradução de Olga Saravy. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PÉCORA, A. Nota do organizador. In: HILST, H. **A obscena senhora D**. São Paulo: Globo, 2001, 5-10.

_____. Nota do organizador Nota do organizador. In: HILST, H. **Com meus olhos de cão**. São Paulo: Globo, 2006, 11-14.

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

PISA, C.; PETORELLI, M. L. Em brasileiras: vozes, escritos do Brasil, 1977. In: DINIZ C. (Org.). **Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2013, 37-46.

PRYSTHON, A. O negócio da tradição: cultura de massas no Brasil dos anos 90. **Lumina**.v.4, n.2, Juiz de Fora, 2002. Pág. 67-80. Disponível em:
<<http://www.ufjf.br/facom/files/2013/03/R8-Prysthon-HP.pdf>> Acesso em: 3 de fev. de 2017.

QUEIROZ, V. **Hilda Hilst e a arquitetura de escombros**. Passages de Paris 1. Paris, 2005. Disponível em:
<<http://www.apebfr.org/passagesdeparis/edition1/articles/p91QUEIROZ.pdf>> Acesso em: 1 de out. de 2016 em:

RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre intermedialidade. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). **Intermedialidades e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: UFMG, 2012, 15 - 45.

RIBEIRO, L. G. Apresentação. In: Hilst, H.; **Ficções**. São Paulo: Quiron, 1977.

_____. *Tu não te moves de ti*, uma narrativa tripla de Hilda Hilst, 1980. In: DINIZ C. (Org). **Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2013, 55-67.

RODRIGUES, E. O teatro performático de Hilda Hilst, 2010. 174 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

RODRIGUES, S. Como Hilda Hilst virou Hilda Hilst, por Hilda Hilst. In: RODRIGUES, S. **Todo Prosa**. 2013. Disponível em: <<http://todoprosa.com.br/como-hilda-hilst-virou-hilda-hilst-por-hilda-hilst/>> Acesso em: 04 de jan. de 2017

ROMANO, L. **O teatro do corpo manifesto**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROSENFELD, A. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: HILST, H.; **Fluxo floema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970, 10-18.

RYNGAERT, J. P. **Jogar, representar: práticas dramáticas e formação**. Tradução de Cássia Raquel da Silveira. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

SILVA E SILVA, R. C. A ficção brasileira contemporânea e o mercado editoria. **Anais do IV Congresso Nacional de Linguística e Filologia**. Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/ixsenefil/anais/04.htm>> Acesso em: 7 de jun. de 2016.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naif, 2011.

ULMANN, R. A. **Amor e sexo na Grécia antiga**. Porto Alegre: EdiPUC/RS, 2007.

WERNECK, H. Hilda se despede da seriedade. In: HILST, H. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2014, 244-250

ZENI, B. Hilda HILST, 1998. In: DINIZ C. (Org). **Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2013, 175-182.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção e leitura**; Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, Cosac Naify, 2014.

ANEXO I : LEITURA ESQUEMÁTICA DE *RÚTILO NADA*

Voz Narrativa: Lucius	Tempo/Espaço/Si- -tuação: No velório de Lucas, em colapso, sendo socorrido por estranhos. Lucius vive a concretização de seu aniquilamento ligado ao escárnio e ao banimento;	Textualidades: Fluxo de Consciência; Relato; Prosa Rítmica e Diálogo;	Tempo 1: Aqui/Agora;	Acontecimentos: Velório; desmoralização; curiosidade maldosa; o escândalo; o vexame; mesquinhez; presença de uma atmosfera banal; A imagem embrutecedora da experiência pelo olhar limitante do outro; O aqui/agora é marcado pelo ridículo;
			Tempo 2: Memória;	Acontecimentos: A descoberta do desejo erótico; a concretização da experiência afetiva; o sexo como potência libertadora e sublime; o ciúme, as posseções, as inseguranças; a ira do pai que atravessa a experiência; a traição da filha;

Leitura esquemática da perspectiva de Lucius

Quem: Lucas;	Onde/Como: Quarto; Após o estupro e a visita de pai de Lucius;	Textualidades: Carta; Relato; Fluxo de Consciência Vozes; Poema;	Tempo 1: Aqui/Agora;	Acontecimento: Escreve a carta;
			Tempo 2: Memória;	Acontecimento: A experiência de violência;
			Tempo 3: Delírio;	Acontecimento: Suicídio;

Leitura esquemática da perspectiva de Lucas

ANEXO II: QUADRO COMPARATIVO "LUCAS, NAIM" E *RÚTILO NADA*

'Lucas, Naim'	<i>Rútilo Nada</i>
Homoafetividade/Conflito/Suicídio	Homoafetividade/Conflito/Suicídio
Lucas – maduro	Lucas – jovem
Conflito de ordem interior (psicológico)	Conflito de ordem moral e ética (exterior)
Não existe influências exteriores	Filha (conflito ético) /Pai (conflito moral)
Suicídio motivado por questões pessoais	Crime de ódio
Forma: fluxo de consciência de diálogo	Forma: fluxo de consciência; relato; carta; diálogos; poema;

Comparativo entre 'Lucas Naim' e *Rútilo Nada*

ANEXO III: FICHA TÉCNICA DE *RÚTILO NADA****Rútilo Nada* – Ficha Técnica**

Inspirada na obra homônima de Hilda Hilst,

Donizeti Mazonas e Wellington Duarte: idealizadores do projeto e dançarinos

Daniel Fagundes: direção geral, músico e artista gráfico

Hernandes de Oliveira: iluminador Rafael Petri: operador de luz

Anne Cerutti: figurinista e cenógrafa

Adriana Patrício: produtora executiva

Frederico Paula: assessor de imprensa

Realização: Núcleo EntreTanto, da Cooperativa Paulista de Teatro.

fotos: Inês Correa

textos falados: Com os meus olhos de cão, Hilda Hilst

poemas projetados: *Rútilo Nada*, Hilda Hilst

Vídeo: Bruta Flor Filmes

Ficha técnica da encenação de *Rútilo nada*