



SONIA DA SILVA PURCENO DE ANDRADE

A TORRE DE CAPIM DE HILDA HILST
O ofício do escritor em “Fluxo”, dramaticidade e humorismo
mordentes

CAMPINAS,
2013



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

SONIA DA SILVA PURCENO DE ANDRADE

**A TORRE DE CAPIM DE HILDA HILST
O ofício do escritor em “Fluxo”, dramaticidade e humorismo
mordentes**

Orientador: Prof.Dr. Antonio Alcir Bernárdez Pécora

**Tese de doutorado apresentada ao instituto
de estudos da linguagem da universidade
estadual de campinas para obtenção do
título de doutora em teoria e história
literária, na área de: teoria e crítica literária.**

**CAMPINAS,
2013**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
TERESINHA DE JESUS JACINTHO – CRB8/6879 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE
ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP**

P971t

Purceno, Sonia, 1967-

A torre de capim de Hilda Hilst: o ofício do escritor em “Fluxo”, dramaticidade e humorismo mordentes / Sonia da Silva Purceno de Andrade, SP: [s.n.], 2013.

Orientador : Antonio Alcir Bernárdez Pécora.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Hilst, Hilda, 1930-2004. Fluxo-floema. 2. Escritores. 3. Dramatização. 4. Humorismo. I. Antonio Alcir Bernárdez Pécora, 1941-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Hilda Hilst's grass tower: the writer's craft in 'Fluxo', biting dramaticity and humor.

Palavras-chave em inglês:

Hilda Hilst, 1930-2004. Fluxo-floema.

Writer

Drama

Humor

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária.

Titulação: Doutora em Teoria e História Literária.

Banca examinadora:

Antonio Alcir Bernárdez Pécora [Orientador]

Denilson Cordeiro

Nelma Medeiros

Eric Mitchell Sabinson

Maria Eugênia da Gama Alves Boaventura Dias

Data da defesa: 28-02-2013.

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária.

RR 1658 A04-

Unidade BCC1
T/UNICAMP
Cutter 199712
V. Ed.
Tombo BC 100993
Proc. 16-94-73
C D
Preço RR 11600
Data 28/08/13
Cód. tit. 909249

BANCA EXAMINADORA

Antonio Alcir Bernardes Pécora

Nelma Garcia de Medeiros

Denilson Soares Cordeiro

Maria Eugênia da Gama Alves Boaventura Dias

Eric Mitchell Sabirson

João Adolfo Hansen

Euz Benedicto Lacerda Orlandi

Fabio Durão


Prof. Dr. FABIO AKCEL RUD DURÃO
Coordenador Geral de Pós-Graduação
IEL / UNICAMP
Matr.: 29048-6

IEL UNICAMP
2013

AGRADECIMENTOS

Alcir Pécora foi o primeiro *especialista* em Hilda Hilst que li. A conexão entre o que lia na autora e nas críticas do Professor me levou, bastante desajeitada, a procurá-lo como orientador. Seus textos fazem - ao ver de uma orientanda que se põe a criticar o orientador - o exercício argumentativo e sedutor, aparentemente econômico, mais radical elaborado em torno da obra de Hilda: a partir da reunião harmoniosa entre a análise específica dos textos e a experiência afetiva de amizade e confiança que se construiu entre ambos. Para quem decide estudar a obra hilstiana ou ter maior clareza de seu alcance estético-literário, acho indispensável a leitura das refinadas reflexões teóricas feitas nas introduções dos livros da Coleção *Obras reunidas de Hilda Hilst*, organizada pelo Professor Alcir, para a Editora Globo. Agradeço seu convite, mais que generoso, para que eu participasse da formação do grupo de trabalho com o livro *Por que ler Hilda Hilst* (em companhia de Luisa Destri e Cristiano Diniz); por suas aulas abrangentes sobre o trabalho da escritora, no primeiro semestre de 2009; a oportunidade de participar de um evento em Jahu - cidade natal de Hilda; todos os alertas de orientação. Por ter, a partir do seu comprometimento profissional e artístico, me acolhido, sem nunca ter me visto antes.

Agradeço, imensamente, aos professores que aceitaram ler meu trabalho, de repente. À gentileza dos Professores Luiz Orlandi e Adolfo Hansen; à generosidade do Professor Denilson Cordeiro que, imediatamente, se dispôs a participar do trabalho e colaborou para que a “Conclusão” da tese alcançasse um amadurecimento; à Professora Nelma Medeiros que aceitou se deslocar do Rio de Janeiro; ao Professor Fábio Durão que me socorreu em cima da hora; e também à Professora Maria Eugenia Boaventura que conheci na banca de qualificação e se mostrou interessada em discutir o trabalho. A todos, meu carinho.

No segundo semestre de 2008, tive aulas com o Professor Eric Sabinson, o qual espalha uma experiência cultural admirável, especialmente com

seus estudos teatrais e que, *desde que nos conhecemos*, tem me impressionado com suas posições.

A Unicamp me ofereceu experiências de aprendizagem e pesquisa no contato com o acervo Hilda Hilst do CEDAE, na manipulação de bibliotecas bem aparelhadas, na relação com o corpo discente e docente. Agradeço o atendimento pelos qualificados funcionários do IEL e, entre eles, aos que tive mais contato: Cláudio Pereira Platero, Rosemeire Aparecida de Almeida Marcelino, Gilmar Dias da Silva e Miguel Leonel dos Santos.

A vinda para o doutorado só foi possível com a liberação das minhas atividades como professora de teoria literária da UFRR - Universidade Federal de Roraima. E a estadia, especificamente em Campinas, devido aos meses de bolsa concedidos pela Capes. Além disso, no afastamento da UFRR foi importante a parceria hospitaleira dos professores e funcionários do curso de Letras da Ufscar (Universidade Federal de São Carlos) - pessoalmente, do Professor Nelson Viana.

Trabalho às margens do Rio Branco, no extremo norte da Amazônia brasileira, na capital de Roraima: a bela e cosmopolita Boa Vista - mesmo com todos os seus problemas. O estado foi legitimado no final do século XX (1988) e faz fronteira com Venezuela e Guiana, Amazonas e Pará. Minha ligação com a UFRR (fundada em 1989) estende-se, entre idas e vindas, desde 1994. Naqueles primeiros anos, para os professores que se deslocavam até o ex-território do Rio Branco, praticamente não havia meio termo. Inúmeros motivos idiossincráticos faziam com que os recém-chegados virassem as costas, imediatamente, ou desejassem ficar - muitas vezes, atraídos pelo deslumbramento do horror. A “**opção**” era imprescindível para o trabalho, a liberdade de ir e vir de um lugar onde, naturalmente, se está “na” margem. Praticamente, só era possível uma ligação aérea com “o Brasil” - a estrada continua em péssimas condições, mas, na década de 1990, nunca se sabia o destino ao se embarcar num veículo em direção à Manaus. A energia elétrica e a água eram racionadas diariamente na Boa Vista ardente. Além disso, os professores se viam “arrastados” pelos atoleiros dos Campi avançados na floresta, vivenciando crônicas de um cotidiano

improvável. Agradeço, então, a todos os que acolheram esses profissionais, um tanto “descentralizados”, que, hoje, se fazem “até” doutores!

Optei por um concurso, no curso de Letras da UFRR, em 2004 - dez anos após o primeiro contato, exatamente por se tratar de uma vaga específica para a área de Teoria Literária. De lá pra cá, trabalho com estudantes que, junto comigo, tentam descobrir o que é estudar. Decidi ser professora e ingressar no curso “Magistério” - sem que isso passasse pela cabeça antes - em um ponto de ônibus, quando terminava a oitava série, em Cascavel, no Paraná. Volto a ele para o agradecimento amoroso a todos com quem estudei: colegas de sala de aula; educadores de Criciúma (mais de perto aos que participaram da inauguração do GRITEE - Grupo de Reflexão Independente dos Trabalhadores na Experimentação da Educação), Florianópolis e Boa Vista. Especialmente, agradeço - melosa, piegas e tudo o mais - aos “alunos”, cúmplices de minha ignorância crescente, e, dentre eles, com a maior ênfase possível, aos mais “assustadores”: àqueles que ainda eram crianças.

Eu não saberia como agradecer à família e ao Roberto que vive no planeta composto pelos milhares de páginas discográficas confeccionadas desde a infância - e que, “afirma”, da vida toda, reteve um único sonho:

horror apaziguante
deserto dizendo de si para si
só há dois caminhos para a moral
o certo e o errado

RESUMO

O objetivo da tese é mostrar o potencial dramático do escritor anti-herói representado na obra de Hilda Hilst (1930-2004), particularmente em “Fluxo” - primeiro texto do primeiro livro em prosa: *Fluxo-Floema* (1970). O **bloco original** de prosa degenerada, poética e violentamente *humorística*, é estruturado de forma não convencional e omite: pontuação esclarecedora, origem das elocuições, localizações espaciais, temporais e marcação de personagens - além de trazer um escritor-narrador-personagem que se confunde com o texto criado por ele. Entre a Introdução e a Conclusão, este trabalho cria um miolo como **adaptação teatral** em seis atos, somando 35 cenas - nas quais, as falas são distribuídas às personae do artista persona-personae. Afora os recortes e a atribuição das vozes, absolutamente nada é mexido no texto de Hilda: **centro** da argumentação. Cada cena, após esforço de sistematização sinóptica, é analisada individualmente, evidenciando o processo metaliterário de criação em fluxo e queda textual. As noções hilstianas, *de dentro* e *coexistência*, são aproximadas à radicalização das categorias, *experiência interior* e *comunicação*, de Georges Bataille - todas minadas pela dramaticidade irônica, dilacerante, que caracteriza a obra da autora: colada ao conceito mordaz de *humorismo* de Pirandello. Problematisa-se, drasticamente, a leitura da categoria *humorismo* na linguagem corrente brasileira, ao se mostrar a *humorista* Hilda Hilst cruzando sua literatura com a ficção aterradora de Samuel Beckett. Desta forma, o escritor persona-personae de “Fluxo” resiste às determinações do destino (encarceramento em si, coexistência e morte), fraturando-se em trindade, quaternidade e multidão; pratica sua dramaticidade como embuste cômico que exhibe aos leitores, a partir de sua *torre de capim* textual, a linguagem poética que recusa o *projeto*, é *sacrifício* em ato.

Palavras-chave: Hilda Hilst, “Fluxo”, escritor, persona-personae, trindade-quaternidade, anti-herói, dramaticidade, humorismo e ironia, metaliteratura, embuste, fluxo e queda, experiência de dentro, coexistência, *projeto* e *sacrifício*, determinações do destino, resistência, *torre de capim*.

ABSTRACT

The aim of this thesis is to display the dramatic potential of the antihero writer as represented in Hilda Hilst's oeuvre, especially in "Fluxo" ("Flow") – the first text from her first prose book: *Fluxo-Floema* (1970). The original block of degenerate prose, poetic and violently humorous, is structured in an unconventional way, omitting clarifying punctuation, the origin of the elocutions, spatial and temporal locations and characters' definitions, and also presenting a writer-narrator character who gets confused with the text he has created. Between the Introduction and the Conclusion, this thesis constitutes the core of a theatrical adaptation in six acts of the aforementioned text, totalizing 35 scenes. Besides all the cuts and attributions of voices, absolutely nothing is altered from Hilda's original text – which is the core of the argumentation. Each scene, after an attempt at a synoptic systematization, is individually analyzed, evidencing the metaliterary process of creation in textual flow and fall. Hilst's notions 'of the inside experience' and coexistence are likened to George Bataille's categories radicalization of inner experience and communication, all of them undermined by the ironic and lacerating dramaticity of the author – coalesced with Pirandello's mordant concept of humor. The concept of humor in the usual Brazilian Portuguese is drastically problematized by showing Hilst the humorist intercrossing her own writing with Samuel Beckett's terrifying fiction. Thus, the persona-personae 'writer' in "Fluxo" resists fate's determinations (self-imprisonment, coexistence and death), fracturing itself into trinity, quaternary and multitude, and practices its dramaticity as a comic hoax which exhibits to the readers, from the writer's textual grass tower, the poetic language that refuses the project, being a sacrifice in action.

Key words: Hilda Hilst, "Flow", writer, persona-personae, trinity-quaternary, antihero, dramaticity, humor, irony, metaliterature, hoax, flow and fall, of the inside experience, coexistence, project and sacrifice, fate's determinations, resistance, grass tower.

SUMÁRIO

Introdução:

Fluxo e Queda como Revolução	1

I Ato: SACRIFÍCIO	37

CENA I - Ruiska e o editor	39

CENA II - Ruisis	69

CENA III - Depois da porta de aço	85

CENA IV - Do incognoscível	93

CENA V - Mesóclise	109

CENA VI - Saindo do corpo	115

CENA VII - Voltando ao corpo	125

CENA VIII - Matando o filho	131

II Ato: CRIATURAS SAUDÁVEIS (Em Analepse)	141

CENA IX - Rukah	143

CENA X - Médico	149

CENA XI - Superfície despedida	155

III Ato: MINI-HERÓI	169

CENA XII - Paradoxo fajuto	171

CENA XIII - Anão	179

CENA XIV - Poço e claraboia	197

CENA XV - Visões idílicas	207

CENA XVI - Persona-Personae	215

CENA XVII - Água na cara	223

IV Ato: MISERÁVEL	227
CENA XVIII - Gado poeta	229
CENA XIX - Visceras démodé	251
CENA XX - Paipoço	267
CENA XXI - A Colina	279
CENA XXII - Monólogo	295
CENA XXIII - Travado	319
CENA XXIV - Palavrarara	325
 V Ato: JORNADAS ANORÉXICAS	 337
CENA XXV - Ruiska sobe enquanto o anão desce	339
CENA XXVI - Gavião	347
CENA XXVII - Reencontro	355
CENA XXVIII - Serpente	359
CENA XXIX - Pássaro porco	367
CENA XXX - Mão encarquilhada	377
 VI Ato: COMUNICAÇÃO REVOLUCIONÁRIA	 381
CENA XXXI - À cidade	383
CENA XXXII - Na praça	393
CENA XXXIII - Da confissão da carne ao resto de pele	405
CENA XXXIV - Do silêncio agônico	417
CENA XXXV - Coexistes	425
 Conclusão:	
Elogio aterrador	433
 Fontes	 445
ANEXO: “Fluxo” - texto original de Hilda Hilst	463

Hilda Hilst (1930-2004)

Introdução

Fluxo e Queda como Revolução

Quando publica ***Fluxo-Floema*** (1970), Hilda Hilst concede uma série de entrevistas a partir das quais podemos inferir sua tentativa de mostrar movimentos importantes de cada um dos cinco textos que compõem o livro. Em “Fluxo”, o narrador em expansão e à *espera*: ao que tudo indica, não à espera de uma continuidade ou plenitude, mas do esgotamento impossível - capaz de cessar um fluxo que dramatiza *humorística* e exaustivamente o desconhecido. Em “Osmo”, o processo interno do ciclo de abertura e fechamento de uma personagem *difusa*: a lucidez narcisista, o querer se dizer, o derramamento, a falta de controle risível, o fechar-se em si mesma. Em “O Unicórnio”, o ato confessional mais dolorido flechado por uma *degradação intensa* que, em seu extremo, leva ao silêncio como negação da confissão. Em “Lázaro”, o metamorfosear-se para *assumir o divino*: conversão de Deus em aridez oca, desamparo. Em “Floema”, a relação apaixonada e ridícula entre a tentativa de *subida* de Koyo pelo corpo do deus *Haydum*, e este deus, que tendo extraviado a palavra, se apresenta como problema, mais perdido que a criatura.¹

Hilda **dramatiza** já em suas entrevistas, causando perturbações e risos que negam o discurso aleatório sobre um trabalho que considera mais importante que sua vida:

E tem pessoas, amigos meus que acham o livro (Cartas de um Sedutor) um livro dark, um livro escuro. Porque eu acho que fui me entristecendo nos finais. Eu fui rindo tanto nos começos (ri) e depois foi me dando uma angústia porque a própria personagem, o Karl, é complexo, ele é uma pessoa muito divertida, elegante mas cheia de problemas também. Então, no fim, eu tive que ir colocando os outros problemas que ele tinha e aí foi ficando meio triste. E tem gente que

¹ Duas entrevistas que podem ser referência: *Hilda explica Fluxo-Floema*. O Estado de São Paulo, 08 dez. 1970 e BOJUNGA, C. *Quatro Conversas com o Ministério Hilda Hilst*. Jornal da Tarde, 24 jun. 1972.

*ficou tristíssima, que não riu nada. Eu fiquei abismada, falei 'não diga? Nem no começo?' Responderam: 'Não, nem no começo.' Pessoas que ficaram chocadas demais, é assim sempre uma novidade o que cada pessoa acha. Eu sempre achava que iam rir muito.*²

Ao mostrar e também omitir traços de suas manobras textuais, tanto em entrevistas como na obra metaliterária, a autora encena a vivacidade das disseminações e rupturas narrativas provocadas por **características** de sua literatura: concentração na experiência do ofício do escritor; linguagem poética que assume o comando, degenerando os gêneros que se supõe propostos; *humorismo* especial que contrasta o cômico e seu extremo oposto; metaliteratura que desconstrói a imagem heróica do artista e evidencia o amplo conhecimento que a autora tem tanto da língua portuguesa quanto da história da literatura.

Aproximações entre as noções de metaliteratura, metaficção, metanarrativa, metalinguagem etc. são feitas, aqui, para se referir a um forte traço do trabalho de Hilda Hilst: a problematização da prática que produz literatura discutindo o fazer literário. Prefiro especificar mais como **metaliteratura** porque, a meu ver, a preocupação metalinguística na obra da escritora vem, acima de tudo, em função da procura de se expressar artisticamente, com o objetivo de provocar a reflexão sobre o que é literatura, o escritor e o escrever literariamente.

Outra característica fundamental é a problematização moral, obscena, constituindo-se por: ambiguidade entre a incorporação e repelência de estereótipos, convenções sociais e familiares; provocação dos leitores com o uso de temas, narradores e personae imorais, ou seja, daqueles que deveriam ficar fora de cena num livro vendável - por serem considerados pouco "úteis" nos pactos com as convenções sociais, para o senso moral comum ou para o mundo do trabalho e da racionalidade. Sujeitos que, comumente, se apresentam como entediados, ridículos, irascíveis, lascivos e, principalmente, como pessoas que

² MAFRA, Inês da Silva. *Paixões e Máscaras: interpretações de três narrativas de Hilda Hilst*. (Mestrado em Literatura Brasileira e Teoria Literária) Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 1993; anexo: entrevista com Hilda Hilst.

criam problemas e artistas radicais. O uso da categoria obsceno não vem como subversão moralista da proposta de trabalho e, sim, como afirmação do desafio proposto pela escrita hilstiana. Hilda é uma autora que incomoda: a perturbação que provoca não pode ser negada. Apenas um exemplo: na cena Gado poeta, o escritor diz que gostaria de entrar num asilo e matar todos os *velhos e loucos*, como ele, com a *sopinha* do jantar, enquanto assistissem ao *cineminha*. Dito rapidamente, até pode se pensar em alguma coisa como humor negro ou piada de “mau gosto”. No entanto, ao se ler a cena, tem-se a clara noção do horror que ela inspira. Quem pode negar que isso é obsceno para a cultura “politicamente correta”?

Além de praticarem uma obscenidade luxuriante e retornarem de inúmeras maneiras a reflexões nucleares para a escritora, os procedimentos narrativos, ou os usos da linguagem e da língua, se repetem de maneira tão complexa que tal repetição pode passar despercebida para os leitores; ou seja, as manobras formais também tendem a traçar um estilo particular ao longo da obra.

Primeiro texto do primeiro livro em prosa de Hilda, “**Fluxo**”, foco deste trabalho, se torna bastante representativo da trajetória de sua ficção, com um protagonista, Ruiska, que é o escritor-narrador-personagem atormentado pelas opções banais oferecidas pelo mercado empresarial, relações sociais e familiares que incluem o editor e sua esposa; a mulher Ruisis, voltada para os valores religiosos e amorosos; além da sombra de um filho, Rukah: criatura, a princípio, inútil ao pai criador.

Entretanto, penso que o artista, representado em “Fluxo”, vai bem além de proliferar máscaras maniqueístas, compatíveis ou incompatíveis com as relações sociais. O poeta se vê forçado a conviver com todos os outros como parte de si e, ao expor as personae imprevisíveis que o compõem e descompõem incontinentemente, mostra-se o oposto da contenção de uma identidade. Tento resumir a multiplicidade de suas características ao denominá-lo persona-personae, já que, daquele que dá vida a si mesmo ao inscrever-se como criador da própria persona, paradoxalmente, pipocam as personae que o compõem. A

persona-personae escritor é encarnação radical do sujeito submetido ao processo difuso de alteridade. Nesse sentido, por meio da experiência da arte de confecção literária, resiste, dramatizando a ironia, àquilo que se apresenta como **determinações do destino**: o encarceramento em si, a coexistência e a morte.

A violência das relações entre personae, espaços e tempos, coloca em cena uma espécie de autoridade do **ofício** do artista que vai se apropriando da palavra, ameaçando autonomia e alheando o criador. As evidências dessa permeabilidade das relações de alteridade se dão ao longo de todo o texto e, especialmente, nas reflexões da **trindade-quaternidade**:

*outro dia mostrei a Ruisis essas folhas pisadas de palavras e ela me disse que tudo era poesia, que corno, anão, que cornudo **esse ser de Ruisis que é em mim**, que boca mal fechada, poesia sim, poesia amada minha. [grifos meus]*

Na tradição das representações da trindade, relacionada aos espaços “superiores”, o comum é a aparição de um quarto elemento, “diabólico”, que se expressa em relação íntima com a terra. No caso da trindade cristã, a imagem do pai liga-se diretamente ao poder da criação pelo verbo, a do filho à inteligência e a do Espírito Santo ao amor - relacionado, aqui, à mãe Ruisis. A cruz resultante traz o pai acima, o filho no meio e o Espírito Santo como base.³

Pressionado a escrever um livro vendável, o poeta persegue a evasão dos pactos sociais, mas se esparrama tropeçando, revoluciona-se pela alteridade: coexistência e comunicação incognoscíveis. Expandindo-se em imagens espaciais e temporais mutantes e não lineares, desloca-se simbolicamente na “superfície” - antes e depois da *porta de aço* de seu escritório. Viaja pelos espaços de suas entranhas: “acima”, pelos quais lhe dá acesso uma *clarabóia*; e “abaixo”, por meio de seu *poço*. Extremamente teatral, o texto se dá a ler como passagens abruptas

³ Ao me referir à simbologia ou à mitologia, uso como fontes de consulta, mais comumente: os livros de Mircea Eliade, Joseph Campbell e a Versión castellana de MANUEL SILVAR y ARTURO RODRÍGUEZ, de la obra de J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT: *Dictionnaire des symboles*. Éd. Robert Laffont et Éd. Juptter. París. [adaptada y completada por JOSÉ OLIVES PUIG, Dr. en Fil.] Barcelona: Editorial Herder, 1986.

entre cenas e personae idiossincráticas que ocupam lugares especiais no imaginário do artista, de acordo com o momento do texto: a trindade pai-mãe-filho (*Ruiska-Ruisis-Rukah*) que acaba por se revelar quaternidade com a entrada em cena do duplo *anão*; o editor (*Cornudo*) com sua mulher (*a de amarelinho ou a peludinha*) e seu *médico*. Acrescentam-se personae contingenciais que caracterizam os espaços simbólicos mais ou menos delimitados por *claraboia*, *poço* e superfície: a projeção hilária da persona *do incognoscível* - que persegue as armadilhas das palavras criando problemas metafísicos, enquanto, ironicamente, aquele que a alimenta também a desdenha; *Palavrarara* - que traz à tona o baú, *toco calcinado*, em que o literato guarda sua tradição poética mais rebuscada; *Gavião*; *Serpente*; *Porco-Espinho*; *Pássaro*; estudantes em protesto e em confronto com militares.

Entre os espaços simbolicamente transitáveis, o escritor Ruiska deve conviver com as *visitas* que habitam seus territórios (*corpo* e *corpo sem corpo*): superficiais, acima e abaixo. A narrativa é vitalizada de forma tão vertiginosa por movimentos horizontais e verticais dos desdobramentos da persona-personae que o leitor fica alojado no lugar da confusão, reservado para ele. Assim, ao longo de “Fluxo”, torna-se claro que a persona daquele que escreve se introduz como sujeito descentralizado e miserável, mas, simultaneamente, é centro propulsor das vozes que constituem as migalhas de sua *torre de capim* textual, invertendo o lugar “ameno” da *torre de cristal* ou *de marfim* do escritor estereotipado.

Em entrevista de 1972, Hilda fala dessa produção de *máscaras* que acredita não só fazer existir sua literatura, mas todos nós e, segundo a matéria, propõe *tarefas* para se expandir o fluxo como construção de si e abandono de carcaças:

1-identificar as máscaras; 2- Realizar nossa escolha por entre os fragmentos de nosso eu abandonado; 3- A partir desses fragmentos, construir um novo eu, nossa verdadeira

*máscara. A tarefa é enorme, **constante, infinita** – e por isso, fascinante.*⁴ [grifos meus]

Invertendo a representação convencional do herói que parte para sua jornada destinado a percorrer o ciclo de aventuras e retornar de alguma maneira glorioso e fortalecido em sua identidade, apaziguado mesmo que morto, o escritor **anti-herói** experimenta sua tarefa disseminando o humor e o horror do desconhecido, vivenciando sua arte com o *humorismo* que exhibe a condição miserável de sua *torre de capim*. Nesse sentido, abusa do **embuste**: artifício que evidencia a dramaticidade irônica e caracteriza seu ofício anti-heroico, deixando claro que o escritor (criador e criatura) “diz” astutamente ao leitor, sabendo que sua trajetória permanece em construção, não é o simples resultado de um planejamento, está em ato. Não há esperanças de realização do ciclo heroico, mas a experiência do desconhecido pelos movimentos *de dentro* que negam a **falta** e avançam no *incognoscível* pela **negação**. Nas palavras de Bataille:

*O dramático não é estar nestas ou naquelas condições, que são condições positivas (como estar semiperdido ou poder ser salvo). É simplesmente ser. Perceber isto, sem mais nada, é contestar com perseverança os subterfúgios pelos quais em geral escapamos. **Nada de salvação: é o mais odioso dos subterfúgios.** A dificuldade - que a contestação deve se fazer em nome de uma autoridade - é resolvida assim: contesto em nome da contestação que é a própria experiência (a vontade de ir ao extremo do possível). A experiência, sua autoridade, seu método não se distinguem da contestação.*⁵ [grifos meus]

Os ardis estilísticos servem tanto para desconstruir a imagem heroica do literato quanto para incluir o leitor no texto enquanto objeto de manipulação cômica que ameaça uma suposta cumplicidade com o escritor engenhoso. Alastra-se o movimento trapaceiro, em fluxo e queda textual, que se desvia de um caminho ao tomar atalhos ou suspender constantemente a excursão.

⁴ BOJUNGA, C. *Quatro Conversas com o Ministério Hilda Hilst*.

⁵ BATAILLE, Georges. *A Experiência Interior*. SP: Ática, 1992, 20.

Ridícula, desamparada, preconceituosa, astuta, amorosa, ambiciosa, religiosa, irascível, santa, diabólica, generosa, criminosa, heroica, grotesca, sublime, fútil, literato, antiliterato, metafísica, besta, brilhante, louca, lúcida, ingênua, criativa, medíocre, genial, patética, emotiva, perversa etc. a *personae* escritor anti-herói, sempre em condições aporéticas, ora assumindo, ora fugindo, desloca-se radicalmente nas contingências de experimentação e abandono das banalidades que a levam a regiões poéticas inesperadas, lugares simbólicos que surgem a partir do fluxo e queda das possibilidades de lucubração do artista: aquele que, aparentemente, se afasta dos outros para melhor revolucioná-los escrevendo, revolve a terra e a idealização do céu com o incomunicável *de dentro*.

O artista desenhado por Hilda Hilst abraça as representações que traz em si do senso-comum: o que está mais “à mão”; mas também é sujeito absorvido por tudo que emerge das trocas indetermináveis entre seus imaginários coletivo e individual, sendo, incessantemente, multiplicado por este movimento. Numa trajetória desengonçada, palhaço angustiado, derruba a estabilidade de uma identidade heroica e instala o anti-herói com nuances tragicômicas, quixotescas, macunaímicas. Assim, seu *humorismo*, destilando *personae*, percorre o banal e o extremo oposto metafísico; desconstrói frontalmente as investidas do heroísmo ligado à ideia de pacificação, vivendo no limite do desconhecido. Mesmo o desejo ridicularizado de uma **poesia impossível** é ameaça à negação radical da falta:

*O sacrifício é a loucura, a renúncia a qualquer saber, a **queda** no vazio, e nada, nem na **queda** nem no vazio, nada é revelado, porque a revelação do vazio é somente um meio de **cair** mais profundamente na ausência.*⁶ [grifos meus]

Os contrastes fatiam sucessivamente o texto, são artifícios marcantes da produção do efeito humorístico em **fluxo e queda**. Ou seja, aquilo que poderia fluir estilisticamente - tanto na gramática textual quanto a partir de temas ou

⁶ Georges Bataille, *A Experiência Interior*, 58.

situações abordados, grosso modo, em forma e conteúdo - é constantemente interrompido e, ao mesmo tempo, equilibrado pela repetição do traço cortante. Podemos observar este recurso sendo aplicado ao longo de todo o “Fluxo” por meio do *humorismo* e, mais amplamente, do obsceno que revoluciona a sensação na leitura de que estamos diante de simples repetições e projeta a produção especial de verossimilhança oferecida pela literatura hilstiana. Assim como na obra de Samuel Beckett, no texto de Hilda Hilst fluxo e queda se dão como repetição, mas não como mesmice: as impossibilidades de estabilidade, plenitude ou continuidade da linguagem se deixam ver enquanto desgaste impulsivo ou forçado das falas e cenas, destacando o processo revolucionário praticado pelo *humorismo* daquele que escreve:

[RUISKA - Primeira voz] – *o cornudo que me esqueça - ser leve, tatuado de tudo, tatuado de nada, ser o estilete, a mão, a tinta, a figura, ser um mitocôndrio, e não há dúvida que vocês não sabem o que é o mitocôndrio, o bom da biologia é saber por exemplo o que é o mitocôndrio, pegar o seu micrógrafo eletrônico e olhar o mitocôndrio, e vem a propósito o mitocôndrio porque estou no meu jardim e os plastídios verdes das plantas se parecem aos mitocôndrios, não se aborreçam comigo, pois quando se sai do próprio corpo o mitocôndrio fica uma coisa tão simples e é por isso que eu falo dele. Paremos com o mitocôndrio, sinto que vocês podem se aborrecer. Em hipótese alguma devo falar do mitocôndrio. A estrutura do. Que vontade de falar, é tão bonito,*

[RUISKA - Segunda voz] *mas deixa pra lá, velho Ruiska, comece as tuas visitas.*

As digressões destacam o processo cortante, dialógico inclusive com relação aos leitores e, evidentemente, cômico. Para dar sentido aos contrastes sucessivos, Hilda se utiliza de movimentos que resultam numa prática de micro e macro revoluções de forma e conteúdo. Optei por usar amplamente a palavra “queda” nas descrições pelas inúmeras possibilidades de abordagem que suscita. As constantes rupturas estilísticas e temáticas, por exemplo, passam pelo

processo fragmentário representado pela relação entre fluxo e queda, produzindo um efeito, paradoxalmente, devastador e renovador da palavra e daquele que escreve. A queda mórbida ou ridícula provoca novo fluxo vital em direção ao objeto que o artista anti-herói sabe impossível. De maneira abrangente, “Fluxo” narra a trajetória desgraçada do escritor que se expõe e, ao mesmo tempo, resiste pelo processo vital alimentado pela morte, às determinações universais e paradoxais citadas acima: o aprisionamento do sujeito em si, a coexistência e a morte. Interessa, portanto, saber como aquele que procria escrevendo interfere nessas limitações.

Sendo assim, **o objetivo desta tese é** mostrar o potencial dramático do escritor representado em “Fluxo”, primeiro texto do livro *Fluxo-Floema* da escritora Hilda Hilst (1930-2004). Editado pela primeira vez em 1970, pela Perspectiva, com 41 páginas (58 na edição de 2003, da Editora Globo); apresenta-se aos leitores como um jato de detritos textuais: o *caldeirão de guisado, a merdafestança da linguagem* indigesta, mas perseguida pelo poeta persona-personae.

Considerado, aqui, visceralmente *humorístico* (no sentido argumentado intensamente por Pirandello e alargado pelas características da escrita de HH), o bloco de prosa ficcional, poética e dramática, que constitui “Fluxo”, traz cinco aberturas de parágrafo e uma estrutura gramatical peculiar que abre mão das regras convencionais, omitindo a pontuação esclarecedora e a origem das elocuções recheadas por neologismos. Vem também sem evidências das localizações temporais e espaciais, delimitação de personagens; com acúmulo de flashes de gêneros literários e um narrador escritor que se confunde com o próprio texto criado por ele.

À primeira vista, o texto pode se apresentar como um amontoado de vozes, referências metalinguísticas, catarse confusa e degenerada. Entretanto, o que se propõe em bloco, por outro lado, se apresenta extremamente fragmentado pela sucessão de interlocuções obscuras. Experimentando agrupá-las e separá-las, acabei por espicaçar o formato original em cenas, distribuindo falas às personae do artista, para tentar enfatizar o processo humorístico de criação

literária - que acaba por se constituir na própria persona-personae escritor. Afora os recortes e a distribuição clara das falas às personae, **NADA** é alterado do original - **anexado** à tese para que os leitores possam comparar com a adaptação teatral, resultante da opção de leitura dramática exercitada.

Assumi a desconstrução aos poucos, havia o risco do desastre ridículo e o pudor em mexer na forma original do texto da autora. Isto foi superado ao amadurecer o pensamento: mas, se já estou lendo assim, e devo necessariamente praticar uma opção de leitura num trabalho de pós-graduação, por que não mostrar aos leitores? Acabei por me convencer de que, como em toda fabricação de um trabalho acadêmico, precisava assumir a parcela gorda de arbitrariedade que se desenvolve com uma opção metodológica e, me agarrando à ideia de uma espécie de adaptação teatral, passei a exercê-la com o máximo de clareza possível - sempre exposta à criação de hipóteses controladas pelas potencialidades do próprio objeto. O exercício passou a ser localizar rupturas relevantes no texto, sem engessá-lo; mostrar a leitura de revoluções de vozes, espaços, tempos e temas que oferecessem uma estrutura ou um roteiro possível para uma proposta do impossível: o apaziguamento ou a plenitude do escritor que deseja se mostrar por inteiro.

A primeira experiência de “cópia” do texto original - sempre destacado em itálico - e recorte resultou em blocos menores, intitulados individualmente, que denomino **cenais** - trinta e cinco. O próximo movimento de reescritura levou-me a assumir que estava lendo também as **falas** separadamente e explicitá-las, colocando à frente de cada uma, entre colchetes, um “nome” para a persona que considero o emissor. Vamos a um exemplo claro, tanto do método empregado que **mantém o original**, mas estabelece fronteiras entre as falas, quanto da comicidade hilstiana:

texto original:

Eis-me aqui. Falaste anão? Não. Não ouviste? Não. Presta atenção. Eram três tartaruguinhas de carapaça luzidia, as

patinhas plúmbeas, as cabeças oblongas. Que palavras são essas, anão? Ouviste afinal? Sim, Ruiska, serão alvíssaras? Presta atenção. Faze-te ao largo. Em arco. Dobra-te. Estende. Solta. Lança a que perfura e mata. Arranca do dorso agora a seta. Asceta. Acerta a direção da seta. Lança. Meu Deus, quem é essa que assim fala? Ruiska, meu nome é Palavrarara. Palavrarara! Recebe, anão, Palavrarara. Sentai-vos, senhora, reclinai-vos. O poder de dizer sem ninguém entender. Compreendo muito bem, senhora. O poder de calar. A oferenda. O altar. Quereis uma almofada, de peito de pomba forrada? Aqui está. Vosso desejo satisfeito. Ruiska, fagueira estou. Aroeira. Cala-te, anão, não rimes, e não te coces agora. Quereis um descanso para os vossos afilados pés? Buscai, anão. A tua arca de veludo, Ruiska? Não seja besta, anão, Palavrarara está para nascer que eu conheça pisando na minha arca preta. Esse toco calcinado via bem para os pés dessa fala de treta. [55-56]

texto adaptado:

[PALAVRARARA] *Eis-me aqui.*

[RUISKA] *Falas-te anão?*

[ANÃO] *Não.*

[RUISKA] *Não ouviste?*

[ANÃO] *Não.*

[RUISKA] *Presta atenção.*

[PALAVRARARA] *Eram três tartaruguinhas de carapaça luzidia, as patinhas plúmbeas, as cabeças oblongas.*

[RUISKA] *Que palavras são essas, anão? Ouviste afinal?*

[ANÃO] *Sim, Ruiska, serão alvíssaras?*

[RUISKA] *Presta atenção.*

[PALAVRARARA] *Faze-te ao largo. Em arco. Dobra-te. Estende. Solta. Lança a que perfura e mata. Arranca do dorso agora a seta. Asceta. Acerta a direção da seta. Lança.*

[RUISKA] *Meu Deus, quem é essa que assim fala?*

[PALAVRARARA] *Ruiska, meu nome é Palavrarara.*

[RUISKA] *Palavrarara! Recebe, anão, Palavrarara.*

[ANÃO] *Sentai-vos, senhora, reclinai-vos.*

[PALAVRARARA] *O poder de dizer sem ninguém entender.*

[RUISKA] *Compreendo muito bem, senhora.*

[PALAVRARARA] *O poder de calar.*

[ANÃO] *A oferenda. O altar.*

[RUISKA] *Quereis uma almofada, de peito de pomba forrada? Aqui está. Vosso desejo satisfeito.*

[PALAVRARARA] *Ruiska, fagueira estou.*

[ANÃO] *Aroeira.*

[RUISKA] *Cala-te, anão, não rimes, e não te coces agora. Quereis um descanso para os vossos afilados pés? Buscai, anão.*

[ANÃO] *A tua arca de veludo, Ruiska?*

[RUISKA] *Não seja besta, anão, Palavrarara está para nascer que eu conheça pisando na minha arca preta.*

[ANÃO] *Esse toco calcinado via bem para os pés dessa fala de treta.*

Em inúmeros momentos de “Fluxo”, a interlocução entre as personae do escritor ocupa maior complexidade, dificuldade de determinação ou identificação do que no exemplo acima. Quando: as regras de pontuação são abusivamente transgredidas; a presença do próprio leitor parece emergir no texto, trazida pela voz do escritor; a persona Ruiska ameaça se confundir com seus duplos; há o desdobramento do também narrador Ruiska, com o diálogo entre suas Primeira e Segunda vozes; emergem personae fugazes e surpreendentes. Um bom exemplo dessas dificuldades se encontra no final da análise da Cena XIV: Poço e claraboia.

A última etapa - considero a mais difícil de delimitar - é a divisão em blocos maiores que denomino **atos**. A primeira tentativa de descobrir **motivos** que agrupassem as cenas para compô-los foi um desastre, mas, motivada pela observação do Professor Alcir Pécora de que, talvez, a tese ficasse com um formato muito *plano*, investi novamente na divisão em partes mais amplas e gostei bastante do resultado em **seis** atos:

I Ato
SACRIFÍCIO

CENA I - Ruiska e o editor
CENA II - Ruisis
CENA III - Depois da porta de aço
CENA IV - Do incognoscível
CENA V - Mesóclise
CENA VI - Saindo do corpo
CENA VII - Voltando ao corpo
CENA VIII - Matando o filho

II Ato
CRIATURAS SAUDÁVEIS
(Em Analepse)

CENA IX - Rukah
CENA X - Médico
CENA XI - Superfície despedida

III Ato
MINI-HERÓI

CENA XII - Paradoxo fajuto
CENA XIII - Anão
CENA XIV - Poço e claraboia
CENA XV - Visões idílicas
CENA XVI - Persona-Personae
CENA XVII - Água na cara

IV Ato
MISERÁVEL

CENA XVIII - Gado poeta
CENA XIX - Vísceras démodé
CENA XX - Paipoço
CENA XXI - A Colina
CENA XXII - Monólogo
CENA XXIII - Travado
CENA XXIV - Palavrarara

V Ato
JORNADAS ANORÉXICAS

CENA XXV - Ruiska sobe enquanto o anão desce
CENA XXVI - Gavião
CENA XXVII - Reencontro
CENA XXVIII - Serpente
CENA XXIX - Pássaro porco
CENA XXX - Mão encarquilhada

VI Ato
COMUNICAÇÃO REVOLUCIONÁRIA

CENA XXXI - À cidade
CENA XXXII - Na praça
CENA XXXIII - Da confissão da carne ao resto de pele
CENA XXXIV - Do silêncio agônico
CENA XXXV - Coexistes

Dito isto, é necessário salientar como considero, a partir da análise particular de “Fluxo”, aquilo que denomino **falas, cenas e atos**. Na história dos textos dramáticos, varia muito a quantidade considerada clássica ou comum de atos de uma peça teatral; também as regras para sua disposição temática, espacial e temporal. O número de episódios nas tragédias gregas ia de dois a seis e, ao longo do tempo, o drama manteve os textos, mais comumente, com três ou cinco atos. Aqueles que transgrediram, experimentaram as mais variadas mudanças, especialmente na literatura contemporânea em que o drama chegou a ser nomeado, em alguns casos, antiteatro, e as normas ultrapassadas em todas as direções.

Não há dúvida de que se poderia aglutinar alguns dos atos ou dividi-los em quadros em favor de um formato mais de acordo com a tradição. Por exemplo, em três atos: o primeiro, apresentando o problema; o segundo, salientando os conflitos; e um terceiro, como desfecho. É possível, ainda, simplesmente considerar a divisão em cenas, à maneira de dramaturgos como Pirandello. No entanto, o traço particular da escrita hilstiana, capaz de dissolver qualquer estabilidade, torna pouco sedutora a leitura a partir de um projeto pré-estabelecido. Além disso, tendo em vista o fato de que “Fluxo” não foi escrito, originalmente, em formato teatral e não procura definir personagens, unidades temporais, espaciais ou de conteúdo, os critérios para os cortes nas falas, nas cenas e nos atos obedecem à organização interna lida por mim como expressada pelo texto e reinventada pela hipótese de trabalho.

Portanto, nesta experiência de leitura e adaptação teatral, não me interessei por formatar “Fluxo” especialmente para o palco, mas em vasculhar uma disposição dramática “própria dos textos de Hilda”. Para tanto, não poderia ficar amarrada a regras movediças da cultura teatral, mas teria que me intrometer cada vez mais no fluxo e refluxo *humorísticos* que caracterizam sua escrita. Como resultado desta experiência, não há padronização no tamanho das cenas ou dos atos. Em sua maioria, as cenas não são longas e, algumas vezes, chegam a ser micro: representando apêndices de dupla ligação com a anterior e a posterior.

Num esforço de sistematização, faço ainda uma **sinopse**, abaixo de cada uma delas, apresentando a “passagem de cena”: principais temas, personae, relações espaciais e temporais. As divisões funcionam como marcas do movimento constante, em fluxo e queda, que também caracteriza, internamente, cada uma das cenas.

O que chamo, aqui, de **falas** das personae do artista são elocuções limitadas por outras elocuções que compõem o interior dos fragmentos textuais, proliferando motivos quebradiços que rompem o fluxo da cena - constituída em moto dialógico da persona-personae que escreve. As falas caracterizam a coerência das máscaras variáveis usadas pelas vozes específicas de “Fluxo” e apresentam-se em derramamentos precários que adquirem consistência a partir de sua reunião como motivo determinante das fronteiras entre cenas. **Motivo**, portanto, capaz de revolucionar, inaugurando novo fluxo cênico - sempre destinado à sedução da queda dialógica pela irrupção de novo motivo, ou seja, pela emergência da próxima **cena**. Os critérios para ruptura cênica levam em conta os elementos, mais frequentes, capazes de, ao alterar o ritmo elocutório dramático, reunir falas e ações em cenas específicas: mudanças em relação à disposição contextual de personae, temas, espaços e tempos simbólicos do imaginário do artista - com cortes na interlocução e na ação que incluem, substituem ou excluem vozes; alteram inesperadamente o objeto discursivo; deslocam relações espaciais e temporais. Por exemplo, com possibilidade de “saída do corpo” e “volta ao corpo” da persona escritor. Que se esclareça: todo o processo de criação é sustentado, ou seja, dependente e movimentado pela obscenidade do *humorismo* que revoluciona incessantemente o texto pela irrupção de novidades.

No exemplo da metodologia usada para a ruptura de falas, citado mais acima com o diálogo entre Ruiska e seus duplos anão e Palavrarara, há a inauguração da Cena XXIV, com a entrada em fluxo cômico da persona Palavrarara - que muda o tom dramático em relação à Cena anterior (XXIII: Travado): na qual o escritor, confessando-se com o duplo anão, lamenta sua

condição miserável de artista. A confrontação entre os motivos cênicos evidencia o *sentimento do contrário*, característico do *humorismo*, segundo Pirandello⁷. Sendo assim, o ritmo da leitura também colabora nos motivos de corte entre as falas, cenas e atos; ou seja, tem implicações naquilo que se conta. Mudanças elocutórias sutis ou mesmo bruscas seguem um padrão, em fluxo e queda rítmicos, capaz de conferir um tom especial às falas e constituir uma espécie de clima cênico específico. Exemplos claros da mudança de tom são: a entrada do complexo Monólogo da Cena XXII; as cenas explicitamente cômicas, quixotescas e macunaímicas do V Ato ou as em que se aborda arditamente um sublime idealizado (XV: Visões Idílicas, XXI: A Colina, XXIV: Palavrara). Enfim, a expressão do tom, ou de uma espécie de clima, também depende do tipo de envolvimento do leitor e de sua aderência às rupturas dramáticas lidas por mim como próprias da confecção elocutória da autora. É importante notar que a própria Hilda Hilst considerava seu trabalho “todo” poético e Alcir Pécora destaca esta relevância ao também denominar o texto da escritora como *prosa rítmica* ou *prosa poética*:

*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 propriamente em “prosa rítmica”, quando se trata de referir obras como, por exemplo, Fluxo-floema e Kadosh. A predominância do ritmo elocutivo sobre a sequência narrativa é uma questão literária importante a ser pensada na obra hilstiana.*⁸

Os **atos** demarcam motivos amplos que aglutinam etapas cênicas da jornada anti-heroica daquele que necessita experimentar, sem apaziguamentos, a arte humorística, capaz de compor e descompor seu objeto literário:

⁷ PIRANDELLO, Luigi. *O Humorismo*. SP: Experimento, 1996.

⁸ PÉCORA, Alcir. *Por que ler Hilda Hilst*. RJ: Globo, 2010, 11.

- **I Ato: Sacrifício** mostra os conflitos cotidianos vivenciados pelo escritor que tenta evadir-se pelo artifício metaliterário, mas volta sempre às preocupações com o *incognoscível* da experiência *de dentro*, movimentando o ato criativo diante das próprias limitações, do mercado literário, das determinações do destino e das relações familiares representadas pela trindade - Ruiska-Ruisis-Rukah (pai-mãe-filho), a partir da qual se estabelece o fio temporal que se estica e se recorta pelo ato de sacrifício da persona “filho doente”: criatura aparentemente incapaz de auxiliar o criador.

- **II Ato: Criaturas Saudáveis (Em Analepse)** apresenta, em flashback, no tempo do “filho saudável”, a relação irônica do escritor com as encomendas daqueles que o editor representa e com as expectativas de sua família, acabando por se constituir numa tentativa anêmica de ruptura com a superfície saudável e na decisão de sacrificar seu duplo doente.

- **III Ato: Mini-herói** é o tempo de “Rukah morto”, mas ligado ao nascimento do anão: duplo mini-heroico que vem, em ritmo de *conluio* aventureiro, influenciar nas peripécias humorísticas por que passa o escritor, manifestando-se como o quarto elemento que se junta à trindade, elucidando a quaternidade. No terceiro ato também se destacam o caráter fragmentário do poeta anti-heroico e sua ridícula tentativa de evasão idílica.

- **IV Ato: Miserável**: acompanhado pelo anão, o poeta vive o tempo em que seu desamparo chega ao limite, diante das próprias expectativas e experiências extremas, em relação às determinações do destino e à própria subjetividade desconexa. É o tempo em que se dá o nó do texto e a face escura do *humorismo* se expande. O artista sente a falta como quem encarna a *súplica sem resposta* de Bataille⁹ e, por outro lado, expõe-se frívolo e cruel, desdenhando a própria súplica. Escancara sua torre miserável, espicaçada pelo excesso do

⁹ Georges Bataille, *A Experiência Interior*, 20.

movimento em fluxo e queda e, dela, surge seu *reino escamoso da memória*, onde moram o *pai* e todos os fantasmas de suas *vísceras*.

- **V Ato: Jornadas Anoréxicas** é o mais cômico. Em tempo e ritmo do anão, o poeta se vê tomado por uma espécie de alheamento, mas num impulso, rumo a mais uma esperança traiçoeira de acesso ao *de dentro*, realiza expedições opostas, em clima quixotesco e macunaímico, imerso na própria fragmentação e ignorância acerca da dicotomia inventada entre sublime e grotesco: acima com a persona Ruiska, abaixo por meio do duplo anão.

- **VI Ato: Comunicação Revolucionária**, último sopro anti-heroico do artista, sugere a trajetória da própria Hilda Hilst. Anacrônico e deslocado em praça pública - diante do conflito entre estudantes e militares, na década de 1960 -, o escritor quixotesco expõe seu território intimista, depara-se com o contraste entre o esgotamento e a inevitável permanência da experiência coexistencial.

Certamente, a metodologia desenvolvida neste trabalho pode ser empregada em outros textos da obra de Hilda Hilst. Em *Fluxo-Floema*, por exemplo, “O Unicórnio”, quarto dos cinco textos do livro, apresenta uma estrutura em que se pode apontar, assim como em “Fluxo”, a persona-personae que escreve e narra se desdobrando em voz dupla e em todas as vozes do texto. Além disso, pode-se notar, também claramente, a formação de uma trindade-quaternidade (escritora-narradora / irmão-pederasta / irmã-lésbica) que terá como quarto elemento o unicórnio. Entretanto, devemos ter cuidados: cada texto traz características muito particulares e o que se propõe não é uma “fórmula” e, sim, mais um instrumento para a leitura, especialmente, da prosa hilstiana: ficcional, dramática, poética e *humorística*.

A discussão da **dramaticidade** - sintetizada por Alcir Pécora logo na nota introdutória de *Fluxo-Floema* (2003, páginas: 9-13) - é fundamental para a investigação da mobilidade dos narradores de Hilda. Para o autor, nos textos do

livro, a *ação* vem a serviço da vertigem metalinguística e metafísica e esses *desdobramentos* que desdenham de um enredo propriamente dito, geram:

(...) malhas de eventos mentais, fluxos discursivos complexos e rítmicos. Neles, a posição de narrador, menos do que significar a consciência, faz proliferar personagens e diálogos em cenas absurdas, eruditas, hilárias, psicodélicas e escatológicas, que se articulam nos intervalos da consciência e da razão.

Alcir deslumbra a correria da mascarada produzida como elemento importante do fluxo de consciência praticado por Hilda:

Não se trata, contudo, de um “fluxo de consciência” usual, em que a narração ou o enunciado se apresenta como realista de pensamentos do narrador. O “fluxo” em Hilda é surpreendentemente dialógico, ou mesmo teatral: o que dispõe como pensamentos do narrador não são discursos encaminhados como uma consciência solitária supostamente em ato ou em formação, mas como fragmentos descaradamente textuais, disseminados alternadamente entre diferentes personagens que irrompem, proliferam e disputam lugares incertos, instáveis, na cadeia discursiva. Daí a impressão de que aquilo que no narrador de Hilda pensa está atuando em cena aberta (e até de que está atuando cara a cara com uma platéia tendenciosa, hostil e mesmo estúpida).

Nesse sentido, ao estudar a dramaticidade em “Fluxo”, pensando também com Bataille, nota-se a negação repetitiva do *enunciado*: sugerido para ser abandonado. O narrador escritor tenta o impossível: colocar-se *nu* e, ao se despir do que é dito, seguir se despindo com o desconhecido. Dramatizar, assim, significa negar o isolamento e o saber; procurar o movimento radical, ao sair de si e multiplicar-se como *persona-personae*; expor-se a uma espécie de *comunicação* inapreensível que, perseguindo o *extremo possível* da linguagem, provoca um rasgão na *angústia*, diante da condição poética fragmentária e das determinações do destino. Este artista que encarna o que há de horror e ridículo em si - alastrando a experiência que nomeia, ao lado de Bataille, *de dentro* - abandona os

projetos que visam a *suprimir a dor*; em troca da contestação incômoda, do *sacrifício* do saber e da palavra poética possível: para viver das rupturas comunicativas, contagiantes e efêmeras do *não-saber*. Desta forma, ao invés do processo dialético que prevê a tese, a antítese e a síntese, o que se oferece é a insistência da *contradição* como incontinência dramática, fabricação de aporias e ausência de plenitude, mesmo na possibilidade do *êxtase*.

A negação explícita da linearidade textual - no sentido amplo que envolve o processo estilístico - descompõe (por contrastes muitas vezes risíveis) as articulações da criação literária, colocando em cena as rupturas e a sucessão de máscaras fabricadas pelo ofício daquele que escreve. A relação da *persona-personae* com suas criaturas faz aparecer o objeto literário, a mescla entre cômico e horror que caracteriza o texto de Hilda Hilst como **humorismo**.

Aquilo que na linguagem corrente brasileira chamamos de **humor** ou **cômico** se apresenta com a cumplicidade entre os interlocutores. O objeto do riso “leve” nem sempre é gratuito, mas não fere os pactos sociais. A “gozação” é liberada, aparentemente, por ser útil ao imaginário coletivo. A **gracinha**, a **piada**, o **divertido**, o **engraçado** não têm compromisso com a *reflexão* que violenta o “leitor” a ponto de levá-lo ao *sentimento do contrário*. Lori Lamby é um bom exemplo de *humorismo* mordente, repellido pelo senso moral comum; mas não é apenas a obscenidade sexual de Hilda que vem sendo obscurecida: sua maneira especial de usar a linguagem e sua problematização radical da experiência humana são extremamente provocativas, não servem para competir com a popularidade dos entretenimentos *mais à mão*. Como uso o conceito de *humorismo* de Pirandello, a palavra ficará marcada pelo itálico, e acrescento a citação longa, mas necessária, abaixo. Nela o autor esclarece a categoria:

*Vejo uma velha senhora, com os cabelos retintos, todos untados sabe-se lá com qual horrível óleo, e também toda desajeitadamente maquiada e vestida com roupas juvenis. Ponho-me a rir. Advirto que aquela velha senhora é o **contrário** do que uma velha e respeitável senhora deveria ser. Assim posso, a uma primeira vista e **superficialmente**,*

*deter-me nesta impressão cômica. O **cômico** é exatamente uma **advertência do contrário**. Mas se agora a **reflexão** intervém em mim e sugere que aquela velha senhora talvez não tenha nenhum prazer em vestir-se quase como um papagaio, mas que talvez sofra com isso e somente o faz porque se engana piamente que, assim vestida, escondendo todas as rugas e canícies, consiga reter para si o amor do marido muito mais jovem do que ela, eis que eu não posso mais rir disso como antes, precisamente porque a **reflexão**, trabalhando em mim, fez-me **ir para além** daquela primeira advertência, ou de preferência, **mais adentro**: daquela primeira **advertência do contrário** fez-me passar a este **sentimento do contrário**. E aqui está toda a diferença entre o cômico e o humorístico.¹⁰ [grifos meus]*

A comicidade, inerente à escrita de Hilda Hilst incorpora um movimento particular de ironia e contra-ironia que contrasta o engraçado e o perturbador com a dramatização humorística. Aquele que se depara com a obra da autora pode começar rindo ou se emocionando com a poesia, mas terá que enfrentar a violência do risível. Segundo Pirandello, *nos **verdadeiros humoristas**, a ironia consegue dramatizar-se comicamente, e por isso vai além da facécia, além da burla, além do cômico*. Isto porque, para o autor, a ironia *quase sempre permanece cômica e sem drama e, portanto, facécia, burla, caricatura mais ou menos grotesca*.¹¹ Isto é, apresenta uma aparente contradição, mas não se coloca realmente como conflito ou contraste, apenas como artifício cômico. A **dramatização da ironia** provoca o *sentimento do contrário* e não apenas a contradição aparente, ou seja, a afirmação disfarçada:

A ironia como figura retórica, contém em si um fingimento que é absolutamente contrário à natureza do genuíno humorismo. Implica também, essa figura retórica, uma contradição, mas fictícia, entre o que se diz e o que se pretende dar a entender. A contradição do humorismo não é nunca, ao contrário, fictícia, mas essencial, e de uma natureza bem diversa.¹²

¹⁰ PIRANDELLO, Luigi. *O Humorismo*. SP: Experimento, 1996, 132.

¹¹ Idem, 58-60.

¹² Idem, 23.

Vamos a um exemplo simplista: se eu entrar numa sala com uma bandeja cheia de brigadeiros e, conhecendo Antônio, sabendo que adora doces, disser ao grupo de pessoas reunidas: “como sei que todos adoram doces, menos o Antônio... fiz pra vocês”; a ironia não passará de afirmação, por meio da negação, de que Antônio realmente adora doces e provocará o riso despretensioso, ou como diz Pirandello: a *advertência do contrário*. Agora, vou a um exemplo de dramatização irônica da **humorista Hilda Hilst** que leva ao *sentimento do contrário*:

[RUISIS] *Ruiska, por que você inventou esse filho? E por que resolveu matá-lo tão depressa?*

[RUISKA] *Os laços de carne me chateiam. São laços rubros, sumarentos, são laços feitos de gordura, de náusea, de rubéola, de mijo, são laços que não se desatam, laços gordos de carne. O galo está cantando, o carneiro está balindo, a vaca está mugindo, Ruisis está chorando e meu filho está deitado mudo, no seu pequeno caixão, no centro do pátio de pedras perfeitas. Vou à cozinha, tomo um copo d'água, como um pedaço de bolo, quero dizer, mastigo um pedaço de bolo, **não que eu esteja comemorando**, apenas mastigo um pedaço de bolo, pedaço de bolo que o meu filho gostaria de mastigar, mastigo por ele e olhem, comemoro sim, comemoro essa pequena vida que de tão perfeita exauriu-se, de tão perfeita... [grifos meus]*

A colocação “**não que eu esteja comemorando**” poderia ser considerada uma simples ironia que, no contexto, representa a afirmação do contrário, ou seja, a comemoração “sim” da morte do filho. Entretanto, só o fato de o pai comemorar a morte do filho já é, em si, problemático. E, lendo-se o entorno, percebe-se que a comemoração não é apenas da morte do filho, mas do filicídio: da morte provocada pelo criador. Indo além, coloca-se também em cena a relação dos sujeitos com seu corpo falível e, mais adiante ainda, com a morte inevitável e incognoscível. Ou seja, não há contenção cômica no riso ou na graça, mas a perturbação descontrolada pela emergência de contrastes que dramatizam a

ironia textual, provocando o processo de *reflexão* característico do *humorismo* violento, corrosivo.

Por isso, a escolha da palavra **mordente** no título, para tentar abranger os descolamentos violentos de sentido entre os elementos que compõem o processo *humorístico*. A subversão dos lugares cômicos está contida em ampla relação de palavras que pesquisei, ligadas ao adjetivo mordente, suscitando a variabilidade dos contrastes do *humorismo* entranhado no texto de Hilda - que, inclusive, chegou a confessar uma espécie de obsessão com a imagem inquietante e mórbida dos dentes. Como a lista é imensa, cito algumas:

mordente: abismal, absorvente, ácido, aflitivo, agradável, agressivo, agudo, amaro, angustiado, anojado, ardente, árduo, árido, arrebatador, áspero, aterrador, atormentado, atraente, atroz, azucrinante, bestial, brutal, cativante, cáustico, choroso, corrosivo, cortante, crítico, cruciante, cruel, debochado, depravado, desabrido, desgraçado, difícil, dilacerante, doído, embusteiro, erosivo, estimulante, excitante, fascinante, fero, fulminante, humorístico, implacável, incômodo, irônico, irrisor, miserável, mordaz, mordedor, obstinado, perspicaz, perverso, poético, provocante, pungente, refletido, resistente, ressentido, rugoso, sarcástico, satírico, sombrio, subversivo, torturado, verdugo, violento, zombeteiro etc.

A *reflexão* humorística hilstiana, a partir da *contradição* cômica, envolvida por digressões e apelos metalinguísticos e metaliterários, dá-se de forma a produzir o *sentimento do contrário*; isto é, *descompõe* um objeto apresentado comicamente com a emergência aporética de outras possibilidades de expressão do mesmo objeto - seja ele uma palavra, uma imagem, um texto, uma personagem. Dramatizar, assim, é representar. Não no sentido inocente de se pensar a representação como capaz de reproduzir fielmente ou imparcialmente uma imagem mental, mas no sentido de inventar aquilo de que nos apropriamos, ou que já incorporamos no cruzamento entre nossos imaginários individuais e coletivos, causando o efeito contrastante descrito por Pirandello:

*Este estado de espírito, toda vez que me encontro diante de uma representação realmente **humorística**, é de perplexidade: eu me sinto como se mantido entre duas: gostaria de rir, rio, mas o riso me é turbado e impedido por alguma coisa que emana da própria representação.*¹³ [grifos meus]

Para o autor, no *humorismo*, após o sinal cômico de contradição, passa a agir a *reflexão* que provoca o *sentimento do contrário*. Este efeito no texto hilstiano se dá por abundantes intromissões metaliterárias e digressões que desdobram o objeto provisório, levando as provocações do leitor ao paroxismo; de maneira que, muitas vezes, o próprio narrador se pergunta e pergunta ao leitor: *Ai, devo continuar durante quanto tempo? Alguma coisa se faz em ti se eu continuo? / Meu Deus, estou me desviando das proposições do cornudo*. Segundo Pirandello, esses escritores “rebeldes” sabem abrir mão das regras retóricas e, por meio de sua arte, não apenas de artifícios, plasmam um estilo próprio, o que acaba por marcá-los como *verdadeiros humoristas*. E o autor coloca os “verdadeiros humoristas” na companhia impressionante de autores como Cervantes e Sterne - podemos acrescentar à lista um autor com o qual a literatura hilstiana se relaciona: Samuel Beckett.

Afirmar parentescos entre a literatura de Hilda Hilst e um grupo de escritores é tarefa difícil ou impossível - já que a autora sempre fez questão de não paralisar-se em pactos. Podemos, no entanto, relacionar claramente suas escolhas estéticas às de Beckett - que nasceu na Irlanda, escreveu em inglês e em francês, tentando desestabilizar fronteiras entre línguas. Foi também crítico, inclusive da própria obra, exercitando-se na tradução dos próprios textos, e expondo sua intenção “destrutiva” da linguagem. Como Hilda, transgrediu as convenções da gramática literária, indo aos extremos na abordagem especial de temas escorregadios e de formas legitimadas. O humorismo característico de seus textos é bem menos esdrachado que o de Hilda, mas fundamental em sua obra.

¹³ Luigi Pirandello, *O Humorismo*, 136.

Ou seja, os dois autores também se aproximam com o efeito perturbador do riso em suas escritas.

Hilda Hilst conhecia muito bem a língua portuguesa e, por isto, pôde se mostrar uma *rebelde* em termos estilísticos reforçando seus traços *humorísticos* peculiares. O *humorista*, neste sentido específico e problemático, não se contenta com um roteiro ou com a abordagem de um foco como extensão do outro; desloca o olhar para os pontos ao redor, procura o oposto e tenta descrever seu objeto sob aporias que não pretende controláveis.

O escritor nega as manobras organizadas sob a rigidez de projetos, assume que o cruzamento em si dos imaginários coletivos e individuais mistura personae, tempos e espaços; deixa fluir contrastes de forma a plasmar o *sentimento do contrário*. Seu texto não é apenas uma expressão cômica que visa ao riso, mas, ao provocar a *reflexão* acerca dos objetos que se dão descontroladamente à linguagem, provoca manifestações contrastantes com a bufonaria. Portanto, neste trabalho, todas as vezes que me refiro à categoria ***humorismo***, estou me referindo às especificidades do trabalho de Hilda capazes de entornar o riso com um golpe desconcertante, trazendo à tona o horror como *contrário*: a perturbação amarga, cruel, agônica, mordaz, corrosiva, aterradora, melancólica, desamparada, irada etc.

A prosa traz gravados estes traços desde seus primeiros textos. Quando começou a escrever *Fluxo-Floema*, a intenção era escrever *O Triângulo*, a ser formado pelos textos: “O Unicórnio”, “Osmo” e “Lázaro”. Um de seus primeiros leitores foi Caio Fernando Abreu que, sendo amigo e admirador do trabalho de Hilda, já expressava a relação necessária de contrastes, visceralmente humorística, entranhada na escrita da autora. O trecho longo, abaixo, faz parte da carta de 29 de abril de 1969 que o escritor lhe envia de Porto Alegre, depois de ter passado um tempo abrigado na Casa do Sol, o sítio da amiga - segundo várias fontes, devido não apenas à afinidade entre ambos, mas também à fuga de

ameaças do DOPS¹⁴. Caio destaca seu riso incontido ao ler os primeiros três textos escritos para *Fluxo-Floema* (especialmente “Osmo” - que lia pela primeira vez) e a presença necessária nos textos de Hilda do incômodo sem o qual não há o *humorismo* descrito por Pirandello:

*Bem, o teu Osmo é exatamente isso (não somente o Osmo, mas todo o Triângulo — mas vou me deter mais nele porque ainda não tinha lido). Você bagunça o coreto total, choca completamente a paróquia, empreende a derrubada de toda uma estrutura já histórica de mal-entendidos literários. Você ignora a “**torre de cristal**”, o distanciamento da obra e do leitor; você faz montes para a dignidade da linguagem, o estilo, as figuras, os ritmos. E isso é GENIAL, muié. Comecei o Osmo rindo feito uma hiena, acho que nunca li nada tão engraçado em toda a minha vida, mas, você sabe, o **humor** em si não basta, pelo menos pra mim. Quando a coisa é pura e simplesmente **humor**, fica um enorme espaço vazio entre a coisa e eu: somente as risadas não enchem esse espaço. Por isso eu ria e me preocupava: meu Deus, será que ela vai conseguir? Aí, quando a minha preocupação com o **excesso de humor** estava no auge, começaram a aparecer no texto os “**elementos perturbadores**”: a estória do Cruzeiro do Sul (ninguém vai desconfiar jamais que você viu MESMO aquilo), o “grande ato”, a lâmina, os pontos rosados. E imediatamente **o texto sai da dimensão puramente humorística para ganhar em angústia, desespero**. A coisa cresce. O tom rosado do início passa para um violáceo cada vez mais denso, até explodir no negror completo, no macabro. Existem três círculos na estória, como um quadro abstrato. Assim: as gradações lentas, imperceptíveis, até aquele centro terrível. E toda a leitura se faz no mesmo sentido com que pintaste-escreveste o quadro-novela — de fora para dentro, atentando sem atentar propriamente para as imperceptíveis mudanças. A chegada até o centro exige do leitor uma mudança de postura, inclusive física. Comecei esticado na cama, despreocupado, mas aos poucos fui me inteirando todo, com um pânico que nascia das pontas das unhas até “as pontas tripartidas dos cabelos”. Quando terminei, estava todo tenso e trêmulo, dividido em dois: um não querendo admitir o macabro da situação; outro sabendo que não podia ser de outro jeito, compreende? [...] Você faz*

¹⁴ In ABREU, Caio Fernando. *Cartas* / Organização Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

*o imperfeito insólito, o perfeito difuso. Não sei mais o que te dizer. Não conheço nada de tão novo na literatura brasileira como o teu Triângulo. [...] de repente você escreve um negócio (três negócios, Unicórnio, Osmo e Lázaro) com-ple-ta-men-te descontraído. Liberto da silva. Sem barreiras morais, políticas, religiosas, sem preocupação de tempo ou espaço. A liberdade total, mas não a liberdade porra-louca que conduz, no máximo, ao vazio, mas a liberdade que diz coisas que podem-ser, podem-não-ser, que dá ao homem a noção do seu estar-solto no mundo. **Você incomoda terrivelmente com essas três novelas.** Aqueles coitados que, como eu, têm o ritmo marcial da prosa ficam de cuca completamente fundida, neurônios arrebatados, recalcadíssimos, frustradíssimos, confusíssimos. É uma maldade você fazer isso. Maldade porque os que também escrevem de repente percebem que tudo que fizeram não tem sentido, porque de repente precisa derrubar todas as prateleiras íntimas e começar uma coisa nova. Uma maldade necessária, uma maldade astronáutica por assim dizer. Sim, porque você já pensou se, de repente, a gente tiver uma prova concreta de que existe vida num outro planeta, uma vida diferente da nossa, com valores diversos, com liberdade absoluta — já pensou? Nós, os terrestres, vamos morrer de inveja, vamos nos sentir completamente primitivos, primários, estúpidos e vamos ter que renegar toda essa estrutura terrestre. Pois as tuas novelas são isso — um mundo novo. Fascinante e frustrante. Quanto ao Lázaro, é ótima a solução que arranjaste. E vê que estranho, inconscientemente, retrataste no Lázaro essa coisa que falei aí em cima: Lázaro é o pasmo diante duma coisa inesperada. Isso gera a solidão mais absoluta que se possa imaginar. Das três, acho Lázaro a mais amarga; o Unicórnio, a mais desesperada; Osmo, a mais macabra. Qualquer uma delas, um soco. Um “pum” no nariz dos críticos e da sociedade. Sem ser panfletária nem dogmática, você é a criatura mais subversiva do país. Porque você não subverte, politicamente, nem religiosamente, nem mesmo familiarmente — o que seria muito pouco: você subverte logo o âmago do ser humano. Essas três novelas são uma verdadeira reforma de base. **Quem lê tem duas saídas: ou recusa, por covardia e medo de destruir todo um passado literário; ou fica frenético e põe os neurônios a funcionar, a pesquisar***

nesse sentido. Ficar impassível, tenho certeza que ninguém fica.¹⁵ [grifos meus]

A leitura de *Fluxo-Floema*, apreciada por Caio, é possibilitada pela fabricação da disposição textual dramática que circula de maneiras específicas pelos cinco textos, e resulta da reunião do esforço de leitura daquilo que é imaginado como posto pelo texto ao *sentimento do contrário*, provocado pelo *humorismo*: **excesso de humor** versus **elementos perturbadores** ou **o texto sai da dimensão puramente humorística para ganhar em angústia, desespero**. Aquilo que Caio nomeia o **puramente humorístico** equivale à limitação cômica do engraçado, para Pirandello, que ao **ganhar em angústia, desespero** constitui-se em *humorismo*. As colocações de Caio acabam por se estender além de Osório: **Você incomoda terrivelmente com essas três novelas**.

O conjunto dos cinco textos de *Fluxo-Floema*, cuja confecção Caio acompanhou de perto, não mais intitulado *O Triângulo*, evidencia as práticas metaliterárias humorísticas de Hilda Hilst. Entretanto, o foco aqui é “Fluxo” que mostra as determinações a que se submetem todos os sujeitos desgastados pelas relações de alteridade resistentes à estagnação ou ao apaziguamento. Nesse sentido, aproximações entre as noções hilstianas *de dentro* e *coexistência* às de *experiência interior* e *comunicação* de **Georges Bataille**, todas minadas pelo risível textual, colado ao *humorismo* de Pirandello, iluminam o desenvolvimento dos argumentos deste trabalho.

É necessário acrescentar que, como é comum acontecer nos trabalhos de pós-graduação, durante a pesquisa, um grande número de autores é consultado, há inúmeras opções de leitura - muitas citadas na bibliografia final, muitas outras descartadas com gosto, outras com lamentos. Entretanto, deve-se enfatizar que busco mostrar a emergência da relação entre as leituras e conceitos abordados a partir do próprio texto de Hilda para que seu trabalho seja “a estrela”

¹⁵ Idem.

em foco. É a partir da concentração no processo de leitura de “Fluxo” que se estabelece o diálogo com outros autores.

Ernest Becker, por exemplo, vem a ser admirado por Hilda Hilst depois da leitura do livro *A negação da morte*, publicado em 1973 - portanto, após o lançamento de *Fluxo-Floema*. O autor faz uma espécie de arqueologia da permanência cultural da *negação da morte*, a partir de suas redes de leitura. Antropólogo cultural, ao estudar as relações entre psicanálise e religião, afirma que o mais comum não é o movimento de criatividade radical, representado pela arte e, sim, temendo a morte, os sujeitos passam a se afastar do movimento vital e se entregar “heroicamente” ao que estiver *mais à mão*: as *pessoas precisam de um ‘além’, mas estendem os braços, primeiro, para o que estiver mais perto*.¹⁶ Centralizando a argumentação em Otto Rank, repete noções discutidas por outros pensadores acerca da natureza humana e dos pactos sociais que acabam por mostrar recorrências no que diz respeito à maneira como os sujeitos, assombrados pela ubiquidade da morte, alimentam o maniqueísmo entre *corpo* e *eu simbólico*. Dualidade que se mostra comicamente, em “Fluxo”, como o *corpo* e o *corpo sem corpo*.

Para Becker, diante do desamparo inevitável, comumente, os sujeitos tentam dar sentido a suas vidas com o que está *mais à mão*, em meio à violência das relações afetivas, profissionais, políticas, econômicas etc. Apresenta, entretanto, soluções culturais que, segundo ele, são as mais perseguidas pelas expectativas de *heroísmo cósmico* ou de *eternidade*: a *solução religiosa* - em suas modalidades particulares que tem como exemplo de destaque o cristianismo e sob a qual as pessoas se submetem a uma esperança divina ou mística; a *solução amorosa* - que substitui a *religiosa* ao colocar no lugar de um centro místico a fé na transcendência por meio do encontro erótico com o parceiro; e a *solução criativa*:

¹⁶ BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Rio de Janeiro: Record, 2007, 209.

*A chave para o tipo criativo está em que ele fica separado do conjunto comum de significados compartilhados. Existe algo, em sua experiência da vida, que o faz entender o mundo como um **problema**. Portanto, a tentativa de afastamento dos pactos significativos põe o sujeito a criar novas soluções para entender seu próprio destino: Seu trabalho criativo é, ao mesmo tempo, a expressão de seu heroísmo e a justificação desse heroísmo.*¹⁷

Em “Fluxo”, os estereótipos, encarnados na persona-personae artista, acabam por circular entre as classificações de Becker. Ruisis, por exemplo, a mulher do escritor, é claramente delineada como *amorosa e religiosa*. Já Ruiska, o poeta, é aquele que vive a fazer perguntas, a perseguir o desconhecido, o extremo problemático.

A anialidade, outro tema fundamental para o autor, também vem à tona em “Fluxo” ao se colocar os problemas espaciais (entre o poço, a superfície e a claraboia) como analogia das relações tubulares dos corpos. Segundo Becker, a morte e a anialidade são, na maioria das vezes, representadas negativamente nos pactos sociais públicos como assustadoras, nojentas, nauseantes ou fenômenos absurdos. Poucas vezes há o reconhecimento de que os sujeitos têm prazer ao se divertir com seus corpos e, no limite, com seus destinos: secretamente se divertem com suas funções sexuais e anais e se apaixonam pela morte.

Embora afirme que há possibilidade de apaziguamento na aceitação da morte (que ao se aceitar a morte, se aceita a vida - o que, para Becker, significa aceitar a condição de *criatura*), percorre seu livro afirmando o horror humano à própria condição maniqueísta: entre um eu simbólico que deseja a transcendência heroica e seu corpo preso a um *ânus que caga* - não podendo ser objeto de prazer sustentável. Nesse sentido, a afirmação de Ruiska - “*sou porco com vontade de ter asas*”, diante do *incognoscível*, na Cena IV - antecipa as colocações do autor e também repete pensadores estudados por ele: afirmações, por exemplo, de que os homens são, ao mesmo tempo, *vermes e deuses*. A discussão volta de muitas

¹⁷ Idem, 211.

maneiras no livro de Becker que confronta e, ao mesmo tempo, combina a beleza da natureza humana e o “**problema**” simbólico dos sujeitos: *deuses, e com ânus*¹⁸.

O autor afirma que, construídos *sobre excrementos*, é pela potencialidade mental que os sujeitos acreditam alçar os *vôos mais elevados*, repetindo a fala simbólica de Ruiska, segundo a qual, somos todos “porcos com vontade de ter asas”. No entanto, há diferenças evidentes entre as colocações incisivas de Becker e o descontrole do artista hilstiano. Para o antropólogo cultural a pacificação possível está em aceitar a condição de **criatura**:

*Tudo se resume no seguinte: a obra de arte é a tentativa do artista de justificar seu heroísmo de forma objetiva, na criação concreta. Ela é o testemunho de sua absoluta originalidade e de sua transcendência heróica. Mas o artista ainda é uma **criatura**, e pode sentir isso de maneira mais intensa do que qualquer outra pessoa. Em outras palavras, ele sabe que a obra é ele, e portanto ‘má’, efêmera, potencialmente desprovida de sentido - a menos que justificada de fora dele mesmo e de fora da própria obra.*¹⁹
[grifo meu]

Embora se apresentem muitas vezes calculadamente estereotipadas ou caricatas (a exemplo da parábola que inicia “Fluxo”), aproximando-se das reflexões e soluções maniqueístas de Becker, as personagens escritores perturbadas e fragmentadas de Hilda Hilst não são aderentes a esta espécie de predisposição cultural que tende a generalizar, ou praticar um tipo de compartimentagem dos sujeitos: revolucionam o tempo todo, se reinventam na produção da alteridade e explodem qualquer tipo de estabilidade com as armas problemáticas do *humorismo* e da prática metaliterária.

Nesse sentido, os movimentos pouco previsíveis dos escritores anti-heroicos de HH aproximam-se mais das proliferações da *experiência interior*, de Georges Bataille: maneira radical de *comunicação* pela expansão de uma poética do impossível, que nega o apaziguamento e se apresenta como inversão da

¹⁸ Ernest Becker, *A negação da morte*, 55-75.

¹⁹ Idem, 211-212.

solução criativa, ou da poesia possível como salvação, ao colocar-se fora do alcance do conhecimento místico ou racional. A experiência interior, no limite, só poderia ser alcançada pelo artista na radicalização *vivida até o êxtase*, fora da linguagem do campo moral, não como um místico *agitado* que não suporta o contágio pelo desconhecido, mas abocanhando os limites de sua decomposição angustiada:

*A angústia, evidentemente, não se ensina. Poder-se-ia provocá-la? É possível: mas não acredito muito nisso. Pode-se agitar a sua borra... Se alguém se confessa angustiado, é preciso mostrar o vazio de suas razões. Ele imagina a **solução** para os seus tormentos: se tivesse mais dinheiro, uma mulher, uma outra vida... A frivolidade da angústia é infinita. Ao invés de ir até a profundidade da angústia, o ansioso tagarela, degrada-se e foge. E no entanto a angústia era a sua oportunidade: ele foi escolhido na medida dos seus “pressentimentos”. Mas que desperdício, se ele se esquivar: sofre da mesma maneira, humilha-se, torna-se estúpido, falso, superficial. A angústia evitada faz de um homem um jesuíta agitado, mas em vão.* ²⁰ [grifos meus]

A partir do uso dos termos *de dentro* e *incognoscível* - tanto por Georges Bataille, quanto por Hilda Hilst - são pertinentes os cruzamentos entre o que se apresenta como experiência literária ao escritor e a noção de *experiência interior* batalliana. Referências à noção *de dentro* aparecem muitas vezes em “Fluxo” - apenas na primeira cena a palavra *dentro* aparece dez vezes. A recorrência ao “problema” se mostra muito além da idealização de um território interior que sofre o apelo literário, estendendo-se a todos os movimentos da persona-personae escritor e aproximando-se daquilo que Bataille denomina *experiência interior*; referindo-se também ao avanço do artista que se desfaz das convenções e da racionalização textual ponderada, ao tentar libertar-se radicalmente dos limites que o separam de um estado de êxtase estético - capaz de se desprender do conhecimento, da linguagem: uma poesia impossível. É

²⁰ Georges Bataille, *A Experiência Interior*, 20, 40-41.

necessário, entretanto, notar que a relação com a filosofia compenetrada de Bataille é bastante relevante, mas também frontalmente minada pela humorista Hilda Hilst. E este movimento, paradoxalmente, ao invés de afastá-la do filósofo, colabora para levar sua dramatização literária a extremos do campo da linguagem possível, ou seja, da negação da estabilidade do conhecimento, reaproximando-a, também pelo riso, da radicalização batailliana.

Enquanto a *persona-personae* escritor, mais radical, de Hilda Hilst, junto com Bataille (***Nada de salvação: é o mais odioso dos subterfúgios***), descarta pacificações e **nega** a *salvação*, Becker, também junto às *personae* estereotipadas pelo artista de HH (o *anão*, por exemplo), estuda a aceitação da **falta**: a entrega a uma espécie de apaziguamento saudável que aceita a condição de *criatura*. Para Bataille, tanto a *insuficiência* daquilo que se propõe a descrever como *experiência interior*, quanto, principalmente, sua própria *preocupação de suficiência* são motivos odiáveis: *odeio ao mesmo tempo a impotência e parte da intenção: "O que caracteriza tal experiência, que não procede de uma revelação, onde nada tampouco se revela, a não ser o desconhecido, é o fato de ela nunca trazer nada de apaziguante."*²¹

Esses limites impossíveis de serem alcançados, expressados por Hilda Hilst e por Bataille - autor que passou a vida entre a filosofia e a literatura - representam a única *autoridade* possível: a própria *experiência interior* (como também afirma Maurice Blanchot), ou a palavra poética, segundo Alcir Pécora:

*Se eu precisasse responder na lata, o porquê ler Hilda Hilst, acho que a resposta seria por ela se configurar como uma escritora única, cuja literatura se trata de uma investigação da própria escrita, já que ela mesma **desconhecia os limites na palavra**.*²² [grifos meus]

Dizendo com Bataille: *nada resiste à contestação do saber* - nem o *êxtase* - e *a própria idéia de comunicação nos deixa nus, não sabendo nada*. Pela

²¹ Georges Bataille, *A Experiência Interior*, 6.

²² PÉCORA, Alcir. *Hilda Hilst instiga projeto que lida com os sentimentos femininos*. Especial pra EPTV.com (<http://www.eptv.com.br/>)

negação do isolamento, pelo contágio - aquilo que o escritor *persona-personae*, em “Fluxo”, nomeia *coexistência* -, o sujeito se apresenta como dramatização de seu movimento poético impossível. A ideia incognoscível de continuidade tenta cessar o riso em troca de um êxtase imaginado eterno, mas sabemos dramatizar: *Se não soubéssemos dramatizar, não poderíamos sair de nós mesmos. O humorismo, o sacrifício de palavras* que é a poesia batailliana, mantém a *angústia*, a vida descontínua, comunicativa e imprevisível; ou seja, abraçando Hilda a Bataille: a experiência *de dentro*.²³

A hipótese a ser desenvolvida aqui, portanto, é a de que “Fluxo” configura a excursão miserável daquele que escreve pelo objeto de seu ofício, resultante da encarnação dramática do próprio artista *persona-personae* humorística, *torre de capim*:

*O Thomas Mann também dizia uma coisa bonita, ele dizia ‘para algumas pessoas que escrevem a vida é um jardim proibido’. É mais ou menos isso que eu senti quando eu realmente quis trabalhar e por isso que eu resolvi vir pra cá e tudo mais. Não era uma coisa como muitas pessoas sentiram e diziam que era uma coisa elitista. Aí ficaram dizendo: ‘a Hilda está na sua **torre de marfim**’. Até eu brincava, tô na minha **torre de capim** então. Mas, aliás, o Mario Schenberg que brincava comigo sobre isso. ‘Tá na sua **torre de capim**.’ Porque eu acho que existe uma forma de você abordar determinadas coisas ou se aprofundar muito ou intensificar a linguagem que não dá pra você ter as duas coisas, né? O prazer muito grande de viver, continuar vendo a vida de uma forma alegre e agradável, ficar amando muito tempo, se apaixonando, viajando... Eu acho que você tem que escolher entre essas duas coisas. Ou você escreve ou você goza a vida.*²⁴ [grifos meus]

O escritor hilstiano se mostra, portanto, como *miuçalha*, amontoado disforme de fragmentos dramáticos, risíveis e aterradores, permeáveis pelos elementos comunicativos vitais. É torre sob tormenta, em revolução, compondo-se

²³ Georges BATAILLE. *A Experiência Interior*. 19-21.

²⁴ Inês da Silva Mafra: entrevista com Hilda Hilst.

ao se descompor. Impossível de se escalar em fluxo, o poeta, suscetível à queda, dissolve as imagens baças e impenetráveis do marfim e a brandura do cristal para espalhar descontroladamente o obscuro, dando-se à sedução de sua experiência instável como flocos de capim: verde de água ou esturricado, agarrado à terra ou permeável pelo ar, disposto ao sol.

I Ato
SACRIFÍCIO

Cena I: RUISKA E O EDITOR

[EDITOR] CALMA, CALMA, também tudo não é assim escuridão e morte. Calma.

[RUISKA] Não é assim? Uma vez um menininho foi colher crisântemos perto da fonte, numa manhã de sol.

[EDITOR] Crisântemos?

[RUISKA] É, esses polpudos amarelos. Perto da fonte havia um rio escuro, dentro do rio havia um bicho medonho. Aí o menininho viu um crisântemo partido, falou ai, o pobrezinho está se quebrando todo, ai caiu dentro da fonte, ai vai andando pro rio, ai ai ai caiu no rio, eu vou rezar, ele vem até a margem, aí eu pego ele. Acontece que o bicho medonho estava espiando e pensou oi, o menininho vai pegar o crisântemo, oi que bom vai cair dentro da fonte, oi ainda não caiu, oi vem andando pela margem do rio, oi que bom bom vou matar a minha fome, oi é agora, eu vou rezar e o menininho vem pra minha boca. Oi veio. Mastigo, mastigo. Mas pensa, se você é o bicho medonho, você só tem que esperar menininhos nas margens do teu rio e devorá-los, se você é o crisântemo polpudo e amarelo, você só pode esperar ser colhido, se você é o menininho, você tem que ir sempre à procura do crisântemo e correr o risco. De ser devorado. Oi ai. Não há salvação.

[EDITOR] Calma, vai chupando o teu pirulito.

[RUISKA] Eu queria ser filho de um tubo. No dia dos pais eu comprava uma fita vermelha, dava um laço no tubo e diria: meu tubo, você é bom porque você não me incomoda, você é bom porque é apenas um tubo e eu posso olhar para você bem descansado, eu posso urinar a minha urina cristalina dentro de ti e repetir como um possesso: meu tubo, meu querido tubo, eu posso até te enfiar lá dentro que você não vai dizer nada. As doces, primaveris, encantadoras manhãs do campo. As ervinhas, as graminhas, os carrapichos, o sol doirado, e os humanos cagando e mijando sobre as ervinhas, as graminhas, os carrapichos e sob o sol doirado. Meu filho, não seja assim, fale um pouco comigo, eu quero tanto que você fale comigo, você vê, meu filho, eu preciso escrever, eu só sei escrever as coisas de dentro, e essas coisas de dentro são complicadíssimas mas são... são as coisas de dentro. E aí vem o cornudo e diz:

[EDITOR] como é que é meu velho, anda logo, não começa a fantasiar, não começa a escrever o de dentro das planícies

que isso não interessa nada, você agora vai ficar riquinho e obedecer, não invente problemas.

[RUISKA] *Empurro a boca pra dentro da boca, chupo o pirulito e choramingo: capitão, por favor me deixa usar a murça arminho com a capa carmesim, me deixa usar a manteleta roxa com alamares, me deixa, me deixa, me deixa escrever com dignidade.*

[EDITOR] *O quê? Ficou louco outra vez? E o teu filho não tá com encefalite? Toma, toma quinhentos cruzeiros novos e se não tá com inspiração vai por mim, pega essa tua folha luminosa e escreve aí no meio da folha aquela palavra às avessas.*

[RUISKA] *Uc?*

[EDITOR] *Não seja idiota, essa é a primeira possibilidade, invente novas possibilidades em torno do. Amanhã eu pego o primeiro capítulo, tá?*

[RUISKA] *Engulo o pirulito. Ele me olha e diz:*

[EDITOR] *you engoliu o pirulito.*

[RUISKA] *Eu digo: não faz mal, capitão, o uc é uma saída pra tudo.*

[EDITOR] *Está bem.*

[RUISKA] *Ele sai peidando no meu belíssimo pátio de pedras perfeitas e grita:*

[EDITOR] *amanhã, hein?*

[RUISKA] *Sorriso.*

Sinopse

personae: escritor Ruiska, editor, filho doente; menininho, flor, bicho medonho

tempo: do filho doente

espaço: entre antes e depois da porta de aço do escritório

páginas: 19-21

passagem de cena: humoristicamente, o escritor inicia “Fluxo” se mostrando perturbado diante das expectativas do mercado editorial, da criação literária e suas investidas *de dentro*; em uma parábola, representa sua pretensa jornada heroica e as determinações vitais a que vê submetida sua impossibilidade de plenitude: o encarceramento em si, a coexistência e a morte; resiste à sombra grotesca da alteridade, como imagem “tubular” ridícula; insinua a inutilidade da criatura filho frente à sua situação risível, entre os desafios de uma poesia impossível e os apelos empresariais.

Na abertura do texto *Fluxo*, à primeira tentativa de apaziguamento do editor, o escritor contrapõe uma parábola - princípio da miscelânea de gêneros textuais que se torna característica na ficção hilstiana, chamando a atenção para os movimentos formais que também evidenciam sua prática metaliterária.

O fluxo narrativo da parábola não é somente antecedido pela voz do editor, mas acontece no intervalo desta. Duas falas curtas represam a fabulação do escritor. A primeira, logo no início, provocando o derramamento: *CALMA, CALMA, também tudo não é assim escuridão e morte. Calma.* A outra, arrematando o pequeno bloco do texto: *Calma, vai chupando o teu pirulito.*

Sendo assim, ironicamente, quem inaugura a prosa de Hilda Hilst é a voz do editor. Suas advertências são dirigidas ao escritor Ruiska que se esforça para manter o propósito de expressar o incomunicável, o seu *de dentro*, e, ao mesmo tempo, se debate contra as possibilidades de aceitação do editor como parte de si.

O empresário a quem Ruiska chama de *cornudo* - suscitando uma imagem demoníaca engraçada - impõe-se, a partir da parábola, como suspeita do *bicho medonho*, metáfora de degradação literária e morte que projeta as sombras de horror sobre a impossibilidade de plenitude artística e vital, *rio escuro*. Seu apelo inicial, centralizado na repetição em letras maiúsculas da palavra *CALMA*, oferece pistas do discurso anterior daquele que escreve (previsível especialmente por meio da analepse que preenche o II Ato) e da oposição do editor àquilo que o artista vê em *“tudo”* como *escuridão e morte* - o que, aparentemente, contradiz a representação do empresário, na parábola, como análogo ao *bicho medonho*; mas ainda que os conselhos editoriais, em relação à busca *de dentro*, estejam localizados na superfície, seu impacto sobre o trabalho literário é sempre apresentado como degradante.

A prática coexistencial que se desvia de ecos do mesmo, também característica da prosa da autora, multiplica a persona-personae escritor, e se faz cada vez mais presente em “Fluxo”. Nesta primeira cena, com um artista que

resiste não apenas às expectativas da persona editor, mas às contingências e determinações do destino, inversamente, narrando a alegoria da queda inevitável:

[RUISKA] *Não é assim? Uma vez um menininho foi colher crisântemos perto da fonte, numa manhã de sol.*

[EDITOR] *Crisântemos?*

[RUISKA] *É, esses polpudos amarelos. Perto da fonte havia um rio escuro, dentro do rio havia um bicho medonho. Aí o menininho viu um crisântemo partido, falou ai, o pobrezinho está se quebrando todo, ai caiu dentro da fonte, ai vai andando pro rio, ai ai ai caiu no rio, eu vou rezar, ele vem até a margem, aí eu pego ele. Acontece que o bicho medonho estava espiando e pensou oi, o menininho vai pegar o crisântemo, oi que bom vai cair dentro da fonte, oi ainda não caiu, oi vem andando pela margem do rio, oi que bom bom vou matar a minha fome, oi é agora, eu vou rezar e o menininho vem pra minha boca. Oi veio. Mastigo, mastigo. Mas pensa, se você é o bicho medonho, você só tem que esperar menininhos nas margens do teu rio e devorá-los, se você é o crisântemo polpudo e amarelo, você só pode esperar ser colhido, se você é o menininho, você tem que ir sempre à procura do crisântemo e correr o risco. De ser devorado. Oi ai. Não há salvação.*

A alegoria mostra - pelo uso sem receios, também comum na literatura de Hilda Hilst, de imagens que encenam obscenamente lugares-comuns, ou seja, aparentes clichês desconstruídos pelo *humorismo* e pelo caráter anti-heroico do artista - aquilo que para o escritor, de forma geral, faz parte da inevitável sujeição humana à **morte** (*bicho medonho*), destino de todos os **sujeitos** (*menininhos*) que, após a **queda** (perda do “paraíso” da infância, da *manhã de sol*), carregadas pela **fonte** (impulso para o fluxo de experiências vitais), resvalam pela **vida** (*rio escuro*, sucessão de fluxos e quedas) em busca do **objeto do heroísmo**: *crisântemo* escorregadio e precário que interessa ser lido aqui como o objeto literário perseguido pelo escritor pueril, *menininho* - mas que, a partir da concepção dos estudos do antropólogo cultural Ernest Becker, poderia ser simbólico do foco de realização pessoal heroica ou transcendente, envolvido na

relação entre negar e aceitar a vida e a morte: uma posição social de status, sucesso profissional ou como celebridade, conhecimentos, riquezas etc.

A **parábola**, desencadeada pela relação conflituosa entre as imagens do editor superficial e do artista *de dentro*, apresenta a literatura em fluxo e queda, *fonte* ensolarada pela potencialidade de conhecimento e revoluções que desemboca nos mistérios obscenos, *escuros*. O escritor, desamparado e humoristicamente desengonçado, tenta superar o destino se dando à expansão e se esforçando para tocar a *salvação* ao perseguir o objeto literário. A imagem irônica do artista criança, pretense herói, é de fragilidade não só diante do fluxo e da inevitável descida, mas também diante de uma espécie de beleza boba, de uma perfeição inventada no *crisântemo* partido - literatura, armadilha e objeto de heroísmo.

Assim como a jornada do artista representa a expansão vital sendo interrompida pelo abismo, o derramamento narrativo é marcado pelos cortes que definem o início do microconto e seu fechamento em queda livre, sem solução de continuidade. A narrativa do horror como destino contrasta a escolha da linguagem amena da parábola que, aqui, também se aproxima de características específicas da fábula - com os diminutivos sugestivos do jogo entre as personae criança, flor e bicho permeados por outros elementos de uma natureza colorida, misteriosa e, aparentemente, harmônica. A expressão “*Uma vez um menininho*” coloca em movimento a ironia que harmoniza contraditoriamente o pequeno texto, contrastando a leveza de “*era uma vez*” e “*viveram felizes para sempre*” - comuns nas fábulas e contos infantis - e o horror como destino na parábola: *Não há salvação*.

A persona editor nega a *escuridão* e a *morte* abordadas pelo artista, está mais interessada em pensar nas claridades da vida cotidiana e do mercado empresarial. O escritor, então, a desafia escolhendo como exemplo o microconto com traço pueril, mas até mesmo a escolha do crisântemo como símbolo da literatura parece suspeita aí - o que é logo evidenciado pela ignorância do empresário em relação à flor e sua tentativa de interromper a fabulação,

colocando em dúvida a escolha: *Crisântemos*? O corte ligeiro impõe a necessidade de explicação, “É, esses *polpudos amarelos*”, mas não refreia a fabulação que se segue.

A flor succulenta e solar imaginada pelo artista é pretexto para abordar seu objeto de cobiça. A desconfiança do editor, ao contrário de destacar as qualidades vitais do *crisântemo*, coloca em cena, outra vez, sua insatisfação com as opções do escritor e, conseqüentemente, com as características do objeto literário escolhido. Tudo indica que o empresário tem em mente objetos de desejo bem diferentes daquele que ambiciona o artista. Sua negação do crisântemo - descrito por aquele que escreve como gordo de **vida** - pode nos levar ao campo oposto do imaginário popular ligado a esta flor que é comumente usada para enfeitar o ambiente de *escuridão e morte* dos funerais, suportando muito bem, “não o sol”, mas o calor e o abafamento mórbidos.

O *chrysanthemum* (latim), “*flor de ouro*” para os gregos (*chrys*: dourado; *antheon*: flor), atravessa culturas com uma tradição simbólica de sol, luz, vida, amor, saúde, proteção, esperança, nobreza, perfeição. Seu uso nos velórios passou a representar consolo aos vivos e a oposição vida e morte, céu e terra. É usado ainda como erva medicinal e cobiçado como tempero do amor; ambas as funções, saúde e erotismo, também signos das contradições entre continuidade e descontinuidade, evidências da busca de uma cura para uma plenitude inacessível ou, como quer o escritor de Hilda, *sem salvação*. Para Bataille, especialmente em *O Erotismo*, mesmo desejando uma espécie de êxtase eterno, não aceitamos o desaparecimento da descontinuidade que se quer contínua e, paradoxalmente, desejamos a plenitude na continuidade de uma união completa com o outro ou depois da morte, ou seja, na univocidade. A vontade de morte e a repulsa a ela são movidas pelo desejo ambivalente de continuidade e descontinuidade.

Aparentemente, temos a redução a uma dicotomia simplista, ou clichê, que determina o representante da vida no editor e o representante da morte no escritor. Entretanto, aquele também aparece como o *cornudo* identificado com o infernal que atormenta, com os valores empresariais da superfície, um artista

preocupado com a experiência radical, capaz de revolucionar em todas as direções na criação de um objeto literário por meio do qual, mesmo fragilizado, possa resistir.

O crisântemo expressa a contradição: o empresário não quer que o artista pense na morte, enquanto, para o escritor, aquele que não aceita a morte representa a própria morte: aquilo que o limita, limitando seu objeto de arte. Assim como a flor manifesta aceitação e resistência às presenças de vida e morte, para o artista, o empresário faz o oposto do movimento sugerido por Ernest Becker como *solução criativa*, ou seja, adere ao que lhe está *mais à mão* como sugestão cultural satisfatória. Nesse sentido, para o escritor, negar a morte é também negar a vida.

Sendo assim, aquilo que é objeto de arte, mesmo se apresentando como potencialidade vital, está, paradoxalmente, oposto à *negação da morte* do empresário. Então, se o crisântemo solar não seduz o editor, o que seria *polpudo e amarelo* para ele? Que objeto de vida o representaria melhor? Esta persona aparece em “Fluxo” - assim como em *O Caderno Rosa de Lori Lamby* e outros textos de Hilda Hilst - estereotipada como aquela que valoriza extremamente a riqueza material e é a dona do ouro: propriedades, status social, dinheiro e mecanismos para produzi-lo por meio do mercado editorial. O contraste com o escritor acentua ambas as caricaturas. A mulher do empresário, também estereotipada ao extremo como persona fútil, é apresentada em “Fluxo”, ironicamente, como *a de amarelinho*: veste-se com roupas amarelas e lixa as unhas, com sua *lima de ouro*, sobre o *sofá de couro preto* do artista [Cena XI, grifos meus]. Dramatiza-se o contraste humorístico ao se contrapor o mercador editorial, aderente às banalidades cotidianas, à persona artista que deseja o avanço no nebuloso das *complicadíssimas coisas de dentro*, abrindo-se para o *incognoscível*. Volta-se, supostamente, às distinções de Becker com o empresário que vive pronto para tocar aquilo que está *mais à mão* e desprezar os esforços pelo *de dentro*, por estes exigirem o preço da *separação* e a dedicação da *solução criativa*. Porém, deve-se ter em mente, aqui, que ambas as caricaturas compõem

a persona-personae escritor risível, anti-heroico e avesso à linearidade. As evidências desta condição problemática e insolúvel, que envolve as determinações das relações de subjetividade e alteridade, vão se apresentando explicitamente ao longo de “Fluxo”, distinguindo também o artista *menininho* que persegue a falta na parábola e o poeta radical que narra afirmando a negação.

A escolha da flor como arte literária, simbólica da contradição entre fluxo e queda, exemplifica o caráter irônico, perspicaz e dramático dos escritores hilstianos. O narrador-escritor vê tudo, inclusive a si mesmo e àquilo que dá sentido a sua vida, seu objeto sagrado, como sujeitos ao mesmo destino: a morte *bicho medonho*. Na parábola, o desejo ingênuo do *menininho* - que expressa a falta rezando - convive com a descrença irônica do narrador - que nega a plenitude como imaginação de permanência da flor literatura: embora desejada oposta à queda, também a prolifera. Há a instabilidade do fluxo, a rigidez das determinações do destino e uma arte falível, objeto da queda do artista. No limite, sua idealização possível é a plenitude impossível.

As pinceladas de dúvida do editor mostram a morbidez simbólica do crisântemo e das idéias do artista, uma arte literária entranhada pela onipresença do grotesco e do abismo. Do truque claro e polpudo hidratado, caímos nas imagens relacionadas ao amarelo dos cadáveres, à escuridão e aridez da morte, dos funerais e da sepultura. Ainda assim, destaca-se a resistência do artista face à visão grotesca do *bicho medonho* que se coloca à frente: ao cabo, não nega a vida, procura por ela, pela experiência do sublime e pelo ridículo do sublime, pulsa na dependência, entre fluxo e queda, re-conhecendo indefinidamente a ubiquidade da morte.

O *menininho*, a princípio, observa o fluxo de conhecimentos e desejos vitais que nasce da *fonte* e se estende pelo *rio escuro*. Mas este artista pueril diante do mundo, sempre no diminutivo, pertence às águas, ao fluxo percorrido pelo *crisântemo* - seu objeto de pretensão heroísmo - e ao bicho que espera. Não há outro lugar ou objeto visível. Tenta perseguir a flor *andando pela margem do*

rio, mas não pode se equilibrar por muito tempo na periferia do desconhecido, nem é preciso que se lance no rio: cumpre seu destino e “**cai**”.

A queda no texto hilstiano acontece como constante entrega à sedução da obscenidade, não apenas no que diz respeito ao conteúdo da fabulação, é inerente ao estilo textual, no qual há a permanência do movimento entre fluxo e queda. A experiência “de dentro” que move o escritor revoluciona pela exposição e superação dos objetos ou abandono do medo e aceitação da novidade. A tentação da analogia com a queda mítica nos remete comumente ao Gênesis e ao Éden - segundo as leituras mitológicas e simbólicas, representado como preexistente à própria vida, ou seja, espaço e tempo suspensos, indefiníveis como espaço e tempo, fora da jornada heroica que se inicia após a queda provocada pelo objeto de tentação (no caso específico, a *maçã*, e para o escritor, a literatura). Assim, a vida só começa depois do “paraíso” da ignorância pueril, com o fluxo em direção ao desconhecido; o enfrentamento do medo, da mudança e da morte; depois que o sujeito “puro” **cai** na “fonte” e passa a percorrer a escuridão do rio.

Guardadas as relações indispensáveis entre público e privado, a impossibilidade de se descolar os sujeitos dos lugares sociais ou dos imaginários individuais serem independentes dos imaginários coletivos, e a possibilidade de se considerar cada indivíduo, em seus sonhos privados, como um pretense herói. Guardado também o fato de que o escritor de “Fluxo” vai se mostrar bem mais que o menininho do microconto, como manifestação de todas as personae do texto. Especificamente, o mini-herói da parábola é o escritor desamparado, risível e resistente, porque em contraposição à “negação”, manifesta crença na “falta”, ou seja, acredita tanto em seu objeto de arte como em suas orações e, mesmo em queda, reconhecendo limites, continua em fluxo, a perseguir sua arte. Em contraste com o fluxo dos **ois** de satisfação do *bicho*, ao longo de toda a parábola, a queda do poeta *menininho* é especialmente destacada pelo narrador com muitos lamentos em **ais** e repetições do verbo **cair** - espetando o sentimento trágico de medo, “terror e piedade” no leitor, mas também os contrastes humorísticos:

*Aí o menininho viu um crisântemo partido, falou **ai**, o pobrezinho está se quebrando todo, **ai caiu** dentro da fonte, **ai** vai andando pro rio, **ai ai ai caiu** no rio, eu vou rezar, ele vem até a margem, aí eu pego ele. Acontece que o bicho medonho estava espiando e pensou **oi**, o menininho vai pegar o crisântemo, **oi** que bom vai **cair** dentro da fonte, **oi** ainda não **caiu**, **oi** vem andando pela margem do rio, **oi** que **bom bom** vou matar a minha fome, **oi** é agora, eu vou rezar e o menininho vem pra minha boca. **Oi** veio. **Mastigo, mastigo**. Mas pensa, se você é o bicho medonho, você só tem que esperar menininhos nas margens do teu rio e devorá-los, se você é o crisântemo polpudo e amarelo, você só pode esperar ser colhido, se você é o menininho, você tem que ir sempre à procura do crisântemo e correr o risco. De ser devorado. **Oi ai**. Não há salvação. [grifos meus]*

A miscelânea de imagens poéticas engraçadas reforça o *humorismo*, fundamental na escrita de Hilda Hilst. Recheada por ironias que dramatizam o *sentimento do contrário*, segundo a leitura de Pirandello, a comicidade perturbadora completa o festim dos leitores. O escritor ri daquele que lê e também do que escreve, toma “tudo” como objeto risível - contradizendo a afirmação do editor de que “tudo” para o artista é apenas *escuridão e morte*. Ao incorporar a noção de humorismo praticado por Hilda, o leitor passa a ler um texto com nuances tragicômicas - em que o ridículo, inclusive da linguagem e dos gêneros textuais, torna-se parte fundamental do objeto de perseguição do escritor. Seu processo de *reflexão* contrasta os conflitos que mesclam horror e apelo cômico, elementos essenciais do conceito de *humorismo* que mostra: nem tudo que leva ao riso ou ao humor é *humorismo*.

A forma como o *bicho medonho* se expressa é hilária e opõe-se ao horror que suscita a morte e a imagem desgraçada do menininho. O monstro que irrompe daquelas águas tortuosas se apresenta mais como um bicho de pelúcia gigante e meio abobalhado, como aqueles de programas de entretenimento televisivo do gênero Vila Sésamo ou Muppet Show. O desespero e a morte são narrados como uma mistura de conto de fadas em desenho animado e filme *trash* - estrelado pelo bufão de pelos artificiais com a boca suja de sangue, repetindo

bom bom, mastigo mastigo. Os contrastes vivenciados pelo escritor nas imagens das personae menininho e bicho, significando ao mesmo tempo medo e graça, fabricam de forma eficaz o *sentimento do contrário*, a relação extrema entre morte e riso, horror e puerilidade. Há algo não só de ingênuo, mas de uma idiotia de glutão na persona medonha, com apetite de Gargântua, que planeja usar a *boca* de monstro mimado para embromar a urgência e a inconsequência de sua fome infantil. E tudo se torna simples, pacificado, tudo vira guloseima depois que ele *mastiga mastiga* o “bombom” *menininho*.

Hilda se utiliza de um humor de repetição criando um ritmo elocutório no bumbo da voz do *bicho medonho* com *oi oi, bom bom, mastigo mastigo*. As palavras acentuam, com ar fanfarrão, a imagem de menininhos rolando pelo abismo, numa sequência de quedas, até a boca gulosa do monstro. O contraste entre a narrativa dos padecimentos da criança e os prazeres do bufão passa a desconstruir a imagem heroica do literato e constituir a narrativa tragicômica do artista anti-herói - na pele do qual também se vê o escritor-narrador-personagem Ruiska:

*[...] em lugar do herói épico ou dramático que compõe seu caráter tornando coerentes seus atos, o caráter do antiherói é decomposto em seus elementos e em lugar de simplesmente viver, o antiherói se vê viver. Seu equilíbrio é móvel e está quase sempre em crise: como pode ser ‘verdadeiro’ o homem, quando ele tem uma máscara exterior e outra interior, quase sempre discrepantes? Esta situação e o contínuo jogo de contrários da existência são o germe da maioria das peças de Pirandello, adubado por um elemento complicador que, de repente, pode mostrar-se determinante: o imponderável.*²⁵

Hilda vai aos extremos nas experimentações da linguagem permeável ao *humorismo* ao mostrar um escritor que ora se dedica a “falar de nada”, ao deixar-se levar pelas palavras, cedendo ao acaso e rindo dos lugares-comuns

²⁵ BERNARDINI, Aurora Fornoni. “Introdução”. In PIRANDELLO, Luigi. *O Humorismo*. SP: Experimento, 1996, 13.

atrelados a ele; ora se entrega à obsessão com uma palavra específica ou uma noção gramatical ridicularizada e, supostamente, sem sentido. Para Pirandello, também são características dos escritores humoristas o uso constante de digressões e da linguagem coloquial e popular, a rebeldia quanto às regras convencionais de linguagem, a resistência à gramática tradicional, ao classicismo literário e retórico - sobre os quais, no entanto, têm amplo conhecimento.

A conclusão da parábola vem com a moral da história mostrando as determinações a que todos estão submetidos:

*Mas pensa, se **você** é o bicho medonho, **você só tem que** esperar menininhos nas margens do teu rio e devorá-los, se **você** é o crisântemo polpudo e amarelo, **você só pode** esperar ser colhido, se **você** é o menininho, **você tem que** ir sempre à procura do crisântemo e correr o risco. De ser devorado. Oi ai. Não há salvação. [grifos meus]*

Oi ai, festejo ou lamento, *não há salvação* para o aprisionamento em si, à alteridade, ao destino de vida e morte. O escritor testa as alternativas colocando a si e ao leitor (**você**) nos lugares do bicho, da flor e do menino:

- o **bicho medonho** - fragmentação, degradação e bestialidade - contrasta, com a força do *humorismo*, a fonte vital, o frescor da criança em seu colapso. Vilão debochado, ele é o dono do *rio* (se **você** é o bicho medonho, **você só tem que** esperar menininhos nas margens do **teu** rio), antevê a queda, tem prazer em assombrar na espera, abocanha o que resta: no limite, a vida pertence à morte e é regulada por ela;

- o **crisântemo** se destroça em armadilha, motivo de arte e heroísmo; **só pode** esperar ser colhido, deixar-se levar pelo *rio* e caprichos do artista. É, ao mesmo tempo, causa da queda e objeto sempre reinventado por aquele que o persegue. A imaginação da literatura como uma espécie de graal possibilita ao escritor pueril - persona contrastante daquele que narra a ausência de salvação -

a crença numa permanência ou numa existência heroica que ignore a morte e a própria fragilidade, alheia aos horrores abaixo das águas;

- o **menininho** piedoso que reza, presa ridícula do próprio corpo e da alteridade dramática, escritor *pobrezinho* e desamparado diante do objeto de heroísmo, ilustra um patético *Pequeno Príncipe* que quer salvar a beleza quebrada da flor, imaginada como símbolo sublime. Ignorando ou avistando o destino grotesco da jornada que aponta sempre para a boca do monstro, **tem que** seguir ao enalço da literatura, seu motivo de vida, em fluxo e queda (re-começando sempre), na vida assombrada (*rio escuro*), até a morte.

Para Eliane Robert Moraes, em *Da Medida Estilhaçada*, os três componentes nucleares aí - o *menininho* como símbolo do *desamparo humano*; a *flor*, do *ideal do sublime*; e o *bicho*, da *bestialidade* - são *essenciais no imaginário* de Hilda e deles *decorre uma mudança na sua expressão literária*, marcada, portanto, pela primeira prosa de *Fluxo-Floema*.²⁶ Nesse sentido, as representações do escritor, nucleares na obra, passarão, em sua forma ficcional particular, a mostrar o cortejo do sublime, no extremo, manifestando-se não apenas como expectativa quase sempre risível de grandiosidade estilística, mas também de toda sorte de rebaixamentos, passando por artifícios grotescos e ênfase na solidão paradoxal do artista - preso à coexistência como anti-herói deslocado e ridículo. Reforça-se também a ênfase nas distorções físicas, escatológicas e morais; o uso especial de nuances tragicômicas; a desconstrução das convenções gramaticais e da linearidade textual, em favor da construção formal obscena.

Em “Fluxo”, por exemplo, o artista manifesta ironicamente o desejo de arrebatrar os leitores com seus efeitos de estilo exagerados, calculadamente mal sucedidos e tentativas de “subida” - pela evasão do próprio corpo, insinuação lírica

²⁶ MORAES, Eliane Robert. “Da medida estilhaçada”. In: *CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: HILDA HILST*. Instituto Moreira Salles, número 8, outubro de 1999, 114.

amorosa com amantes que escalam a *colina*, tentativa de voo pela *claraboia* etc. No entanto, pende em todas as direções, carregado pela violência entusiástica e maldita do acaso, da coexistência e da própria bestialidade que exibem a dependência do rasteiro e da morte. Os movimentos se fazem como produção insistente de situações cômicas contrastantes, constituindo o texto como *humorismo*.

Na parábola, as investidas mais diretas em direção ao sublime se dão nas preces do menininho que persegue o crisântemo solar. A flor se fragmenta, em fluxo e queda, atraindo aquele que deseja salvar a si mesmo com a posse plena do objeto e reza à providência divina, aparentemente alheia ao drama humano, pela salvação do *pobrezinho*. As preces do sujeito bonzinho, crente nos poderes da oração e na inocência polpuda e amarela do crisântemo, não impedem o *bicho* que espia de rezar “também”, e, mais ainda, é irônico que as orações que provêm da escuridão pareçam mais eficazes. O golpe se radicaliza, finalmente, no fato de que ambas as preces são inúteis, já que os destinos estão determinados previamente: *não há salvação*. O artista menininho sente a falta de um deus que tenta acordar, o narrador-escritor Ruiska afirma a ausência da possibilidade de uma revelação divina. O sentimento do contrário, que se constitui na presença de cada uma das personae, vai dilatando a comicidade reflexiva e perturbadora, característica do texto de Hilda e da noção pirandelliana de *humorismo*.

A linguagem amena da parábola/fábula é surpreendida pelo impacto do desamparo resultante da epifania “*Não há salvação*”, enfatizando as proposições radicais do escritor Ruiska que, mesmo se utilizando de imagens clichês, nega-se humoristicamente a ocupar os lugares-comuns. O movimento repetitivo de fluxo e queda que revoluciona cada momento do texto é, assim, derrubado provisoriamente pela iluminação sombria que encerra a parábola. A autora se utiliza de um gênero literário que, normalmente, produz um teor textual místico, didático ou edificante para devastar qualquer esperança de plenitude e de um deus que, ironicamente, continuam sendo representados pela falta “rezada” pelo menininho. A maneira como tal devastação se mostra, talvez, não seja tão

inovadora, mas é eficaz: por meio do embate entre imagens estereotipadas, apresentadas comicamente - o que resulta no processo de *reflexão* humorístico. Este recurso é de tal forma parte da linguagem literária hilstiana que, sem levá-lo em conta, eu diria que não há jeito para uma análise satisfatória dos textos da escritora.

A fabulação dramatiza, portanto, a situação extremamente conflituosa do escritor extasiado diante do objeto literário e atormentado pelas próprias resistências às limitações do destino, representadas por meio de três determinações universais e contraditórias: o encarceramento do sujeito em si, a coexistência e a morte. Todos estão submetidos à moral da história: *não há salvação*. Mais que isso, há prazer no desempenho dos diferentes destinos: o objeto quebrado, mas amarelo solar, se alimenta ao alimentar os sonhos de posse e libertação do sujeito e, ambos, alimentam a onipresença do bicho letal.

A lucidez para o escritor que narra a parábola está em admitir, para continuar resistindo, a impossibilidade de plenitude que o sujeita às contingências do enredo imprevisível do próprio destino, às relações de alteridade, à inevitabilidade da *escuridão* e da *morte*. Não avista solução de *continuidade* ou como manter a *descontinuidade*, mas persegue por meio de sua poética, em constante revolução obscena, como quem repete Bataille, em *A Experiência Interior*, a penetração *incomunicável* do *incognoscível*: *Eu recuso ser **feliz** (ser salvo)*.

Este é, grosso modo, para usar o termo com o qual Hilda gostava de brincar, contrapondo-se ao estereótipo do artista alienado em sua *torre de marfim* ou de *cristal*, o cenário dramático e ridículo da *torre de capim* em que se constitui o escritor ao longo de "Fluxo".

Entre o declínio da parábola e o próximo jato textual, está a colocação da persona editor: *Calma, vai chupando o teu pirulito*. Outra evidência não somente da condescendência com que trata o artista, mas também de que pensa engabelar o escritor enquanto decide os destinos do seu trabalho. A metáfora do

pirulito que cala aparecerá outras vezes em “Fluxo”, apresentando-se simbolicamente como:

- o próprio texto permitido pelo empresário e supostamente desejado pelos leitores (a literatura *crisântemo* do escritor, substituída pela literatura *pirulito* encomendada como vendável e banal, doce para os que leem);

- o falo do editor que deve ser aceito pelo artista pueril como a criança carente da chupeta ou da mamadeira, representando a sujeição daquele que escreve;

- extensão das ninharias oferecidas como contato sem o qual o escritor não sobreviveria à realidade da superfície, compensações que promovem o editor àquele que vem em socorro da sobrevivência cotidiana, remediando a inutilidade do pai de família. Aparecem como favores e uns trocados - por exemplo: o dinheiro para comprar o remédio do filho e as consultas com o *médico do cornudo*. Este é um tema que volta em outros textos e, em *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, até as visitas cedidas à casa de praia do empresário Lalau são motivo de ironia do escritor;

- as imposições, os “sapos” ou desaforos que o artista deve engolir para continuar tendo trabalho e participando de alguma forma socialmente - como fica evidente no final desta cena;

- por último, avançando no texto, a imagem do *pirulito* aparece também como pretensa artimanha de Ruiska, assumindo o lugar do editor, para manter por perto um de seus duplos, o *anão*.

A repetição de “*Calma, vai chupando o teu pirulito.*” repercute no escritor: continua aí com a tua brincadeirinha de criança, vai chupando suas

expectativas literárias, seu crisântemo de dentro e engolindo uns trocados, enquanto direciono e censuro o que deve ser produzido. A insistência paternal o revolta ainda mais e sua irritação toma forma de novos derramamentos, mostrando como, por meio da linguagem, tenta resistir à violência daquele que quer limitar com o doce as expressões de sua boca, ou seja, por artifícios controlar sua expressão literária. A exaltação fabrica uma série de imagens grotescas, engraçadas e contrastantes que radicalizam seu ponto de vista sombrio por meio de cruzamentos humorísticos:

[RUISKA] *Eu queria ser filho de um tubo. No dia dos pais eu comprava uma fita vermelha, dava um laço no tubo e diria: meu tubo, você é bom porque você não me incomoda, você é bom porque é apenas um tubo e eu posso olhar para você bem descansado, eu posso urinar a minha urina cristalina dentro de ti e repetir como um possesso: meu tubo, meu querido tubo, eu posso até te enfiar lá dentro que você não vai dizer nada. As doces, primaveris, encantadoras manhãs do campo. As ervinhas, as graminhas, os carrapichos, o sol doirado, e os humanos cagando e mijando sobre as ervinhas, as graminhas, os carrapichos e sob o sol doirado.*

Dando continuidade à problematização da parábola, o artista representa os sujeitos enfrentando tormentos inevitáveis relacionados diretamente à individualidade precária, à onipresença dos outros e da morte: à ambiguidade sem solução que pende entre continuidade e descontinuidade. Então, para não ter as dificuldades de quem questiona ou procura o *de dentro* das relações de alteridade (preocupando-se, por exemplo, com as perturbações e controles paternos do editor), a solução seria *ser filho de um tubo*. Hilda impõe ao leitor a imagem ridícula desse escritor que, vendo-se tão violentado pela inutilidade das próprias percepções e expressões nos espaços simbólicos da superfície, diante das investidas do empresário, inventa um desejo *nonsense* de ter um *tubo* como *pai*. Esta nova espécie paterna (ao mesmo tempo, qualquer um e ninguém) não sentiria o que excede, não haveria possibilidade de violentá-lo. Então, o escritor

poderia *urinar dentro* da ridícula proveta-pai, poderia olhar para o pai *bem descansado*.

Sempre em contraste *humorístico*, cômico e tortuoso, a palavra *tubo* pode, assim, nos remeter aos tubos de ensaio e aos processos de reprodução humana em laboratório, à assepsia como forma de purificação das desgraças da condição humana. O *pai* ou o editor seria somente mais um tubo banal de uma série fria de identidades fabricadas. Há uma tradição literária e cinematográfica - por exemplo, em *Huxley*²⁷ ou em *Vampiros de Alma*²⁸ (objeto de várias adaptações para o cinema) - que problematiza a eficiência de uma sociedade fabricada com indivíduos originados em série, produtos para um desenvolvimento material e social harmônicos, para a pacificação dos conflitos que neutraliza a agonia da sensação dos outros e de si próprio. A *salvação* estaria em expurgar as dramatizações de dentro ou de fora, alimentar a ausência da sensação de alteridade e, ao contrário do que propõe Becker, esquecer a morte. O eu e os outros não importariam porque, no extremo, não existiriam. A manutenção da *descontinuidade* se daria pela absolvição da alma - ou, como gosta de dizer o escritor de "Fluxo": *do corpo sem corpo* [Cena VI]. Assim, a liberdade obscena permitiria fazer-se com os tubos pais, sem culpas "edipianas" ou outras, o que se bem entendesse.

A inversão inanimada desenha o editor longe da versão do *pai* tradicional, daquele que precisaria ser adulado no *dia dos pais* e, sendo o filho de um *tubo* também resultado da ausência de sensibilidade, estaria livre para praticar as maiores obscenidades com o *pai* sem os temores que, para o escritor Ruiska - assim como para outras personagens de Hilda, especialmente no caso da *Obscena Senhora D.* - fazem parte da coexistência e acompanham as relações afetivas com a família, no trabalho e outros espaços sociais. Aquele que nasce de um *tubo* não se torturaria com as determinações do destino.

²⁷ HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. São Paulo: Globo, 2001.

²⁸ FINNEY, Jack. *The Body Snatchers*. New York: Scribner Paperback Fiction, 1998. [versão cinematográfica de 1956: *Invasion of the body snatchers*, direção Don Siegel.]

A imaginação estapafúrdia de uma natureza humana tubular, vazada pelas nuances do refluxo narrativo que liga a idealização asséptica e seu rebaixamento, o sujo, mostra-se carregada do *humorismo* problemático repetido visceralmente nos textos hilstianos. A palavra *tubo* traz uma extensa lista de variações de significados e alusões que começam a ser lembrados com o *pirulito* do editor que o escritor deve ir *chupando* e segue nos remetendo ao falo e à sequência de variações vocabulares que, além do órgão genital masculino, podem sugerir o tubo digestivo e nos remeter a: pau, ferro, mangueira, intestinos, cobra, rabo, coluna, tubos de laboratório, canalização, esgoto etc. Hilda gosta de brincar com as perversões e com a abundância vocabular no que se refere aos órgãos genitais e, nesse sentido, faz uma “festa” em sua tetralogia obscena, provocando os leitores de forma hilariante e francamente proposital - o que já foi claramente destacado por Alcir Pécora.²⁹

À idealização de limpeza e ausência de sensibilidade do tubo (pai, empresário, ele mesmo ou qualquer alteridade) o escritor contrapõe o aparelho de dentro, digestivo, que “suja” aquilo que se encontra no caminho - *ervinhas, graminhas, carrapichos*. Assim, temos, grosso modo, mais uma dualidade forçada que, aparentemente, restringe-se aos tipos de tubo que opõem o idealizado como limpo, insensível e superficial àquele que, mesmo *sob o sol doirado*, suja, *posseio*. O primeiro correspondendo a uma elevação inventada da alteridade; o segundo, a seu inevitável laço rasteiro: à queda como decadência, degradação e morte.

O tubo digestivo - acompanhado pela cobra simbólica da espinha dorsal - sugere a conexão inevitável entre o que está em cima e aquilo que está em baixo estendendo-se da boca que alimenta ao ânus que expele os dejetos, “emporcalhando” a natureza “pura” ao redor - novamente a ambiguidade metafórica do sol e da escuridão, da vida e da morte, que já trazia o *crisântemo* e virá outras vezes em “Fluxo” fortalecida pelas imagens da *clarabóia* e do *poço*. Também a alusão ao pênis pode ser pensada por meio das ligações entre

²⁹ PÉCORA, Alcir: *Call for Papers* e *Por que ler Hilda Hilst*, 20-21.

opostos: ora pendendo para o que está embaixo no corpo, na terra ou nos espaços mundanos; ora ereto, em direção às estrelas; e, aqui, radicalizado na obscenidade sexual, com o reforço incestuoso, referindo-se ao *tubo* imaginado como pai: *eu posso até te enfiar lá dentro*.

As dicotomias não são simplesmente aceitas e alimentadas no texto, mas ultrapassadas pelos problemas que emergem da imaginação matreira da própria dualidade que passa a provocar a movimentação *de dentro* ao alastrar descontroladamente o *humorismo*. Na Cena XXII: Travado, o escritor volta à abordagem do *tubo* e sua multiplicidade de significações é dramatizada fortemente pelo *sentimento do contrário*, ultrapassando-o de alto a baixo e dispersando-o em outras direções. O artista continua afirmando ignorar aquilo que deseja o editor e, cansado de, aparentemente, tentar satisfazê-lo, sentindo algo preso, bloqueado na sua criação literária, amparado pelo *anão*, volta à imagem do *tubo* tentando abordá-lo em suas várias acepções, a fim de liberar dele a *matéria deletéria*: supostamente, a literatura de mercado exigida pelo empresário.

A ênfase inicial do editor que provoca o fluxo da parábola - *CALMA, CALMA, também tudo não é assim escuridão e morte. Calma.* - é substituída pela radicalização da complacência: *Calma, vai chupando o teu pirulito*. Mais uma vez, portanto, a atitude condescendente com relação ao profissional que escreve provoca o derramamento narrativo com o dispositivo do conflito, *crisântemo* (potencial arte literária *de dentro*), substituído pelo *pirulito* trivial (literatura de mercado). A irritação atizada pelo editor cria novo fluxo para um mundo imaginário grotesco e risível de pessoas *tubo*, em que o escritor usaria, sem culpas, a imagem do pai empresário que permaneceria calado. O artista mostra, assim, o desejo de *ser filho de um tubo*: não sentir o que sente, não pensar o que pensa e, não se importando com o que se importa, superar as determinações do destino pela ignorância do que significa o aprisionamento em si, a coexistência e a morte. Assim, não criaria mais problemas ao se preocupar com a decomposição que se espalha ao redor e da qual seus próprios dejetos tubulares são o sinal perturbador - ou com suas ligações afetivas com seus outros, já que até mesmo a relação com

o pai, naturalmente complexa, estaria superada. Atingir o extremo da ignorância ao extirpar de si a expectativa de transcender os limites na busca *de dentro*, da experiência poética radical, supostamente, o levaria, enfim, a ficar *bem descansado*.

Utilizando-se do ridículo, o escritor expõe a imagem de uma existência tubular ao descolar da naturalidade dos objetos da natureza a naturalidade humana, descrevendo-a como obscenidade: enquanto “*As doces, primaveris, encantadoras manhãs do campo. As ervinhas, as graminhas, os carrapichos, o sol doirado*” fazem parte de uma natureza harmônica, supostamente, superior, *os humanos cagando e mijando sobre as ervinhas, as graminhas, os carrapichos e sob o sol doirado* ilustram o rebaixamento que, no seu extremo rasteiro, pode sujar até o sol.

A aproximação com o clima inicial, ensolarado, da parábola nos remete também às relações pueris e fragilizadas entre os diminutivos “*menininho / pobrezinho*” e *ervinhas/graminhas* - contrastando, antes, o *escuro do rio* e o *bicho medonho*, agora, *os humanos* e a sujeira que produzem, ligando bestialidade e morte. No cenário de tintas vulgares, edulcoradas de maneira infantil, as pessoas funcionam como uma espécie de anomalia perigosa e prejudicial. Enquanto espalham a morte, os outros elementos da paisagem natural disseminam a exuberância sutil e inofensiva da idealização vital. Nesta harmonia inventada entre animais e plantas, que não parecem defecar ou morrer, a degradação mundana fica sob a responsabilidade da violência dos *humanos*.

Para Bataille, o medo *é o fundamento do nojo*. As matérias fecais, assim como os cadáveres, são piores que *nada*, são a ameaça do *vazio*. O horror que sentimos diante dos corpos em decomposição, da obscenidade sexual e dos dejetos humanos faz parte da imaginação de *uma área da imundície* controlada pela morte. À violência da proliferação vital, outra violência se contrapõe: a vida é excesso que só a morte pode conter. A natureza é corrompida pelo excesso de vida e, para que esta continue até a *angústia*, o *bicho medonho* e a podridão devem atuar. Bataille pensa que este é o *caráter luxuoso da morte*, é ela quem

permite a permanência da vida atormentada. Primeiro, o nascimento amarelo vivo e suculento, depois, a sombra escura, a quebra, a bocarra que “mastiga, mastiga” e engole; mais adiante, o excremento, a podridão, o desperdício luxuoso. O destino está na equação paradoxal: quanto mais vida, mais necessária a morte; o excesso faz aparecer a morte para que a vida perdure.³⁰

Diante do inevitável, só em uma experiência *de dentro* violenta o escritor hilstiano vê possibilidade de aspirar a alguma resistência: numa relação indissociável entre o *corpo* e o *corpo sem corpo* que nega as concessões em busca do desconhecido. Seu desejo do espaço poético incognoscível e o horror caminham dependentes, procurando o extremo ridículo da lucidez na experiência literária radical. Nesse sentido, a persona *pai*, trabalhada de forma complexa e recorrente nos textos da escritora, terá desdobramentos em “Fluxo”, especialmente na Cena XX: Paipoço, acentuando o caráter invertido do “pai da superfície”, editor, em relação ao pai morto do escritor, seu “pai de dentro” - cujo peso concentra-se no campo oposto das preocupações relacionadas ao mercado editorial: no profundo *reino escamoso da memória*, espaço simbólico entranhado por problemas obscuros do artista que deseja os extremos da experiência poética.

A invenção de alívio pela insensibilidade reúne as imagens paternas opostas no *tubo* a se *enfiar* no ânus como forma de libertação dos tormentos da lucidez. Vai-se, assim, a partir da inserção de ambas na *área da imundície*, a um dos conflitos centrais do texto hilstiano que, aqui, aparentemente se tenta negar, mas manifesta-se, logo em seguida, entre a expressão artística radical, *de dentro* (que não pode ser restrita ao *corpo* ou ao *corpo sem corpo*), almejada por Ruiska, e aquela reivindicada pelo estereótipo do editor e, por extensão, do leitor: novas formas vendáveis em torno do *Uc* - partícula que, dependendo das posições das letras, pode sugerir duas formas de excreção: o vômito e a defecação.

Em “Fluxo”, no entanto, a abordagem repetitiva do fragmento “*Uc*” parece diretamente dirigida ao ânus, objeto ambíguo que ilustra não apenas a literatura repetitiva e banal a ser excretada, facilmente, rumo às prateleiras, em

³⁰ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987, 54-58.

séries de livros, como produtos escoados por uma espécie de ânus comercial. O “Uc”, por outro lado, marca a ubiquidade da natureza rasteira da experiência poética que transcende o controlável pela linguagem: aquilo que se opõe à superfície fazendo parte do poço *incognoscível*. Neste espaço simbólico capaz de reunir todos os outros, o artista goza e grita ao ser “currado” pela palavra, pelo sacrifício poético impossível. Assim, como sugere Alcir Pécora, além de vômito e defecação, o Uc também significa a impossibilidade de expressão do escritor: *uma espécie de inânia verba, isto é: a palavra incapaz de dizer o que é - além de anagrama, um princípio de inarticulação*.³¹

O escritor “gostaria” de ser filho de um *tubo* asséptico ou insensível, “**mas não é**”, e mais: em nenhum momento se representa como tal. A comicidade espalhafatosa enfatiza a proposta inverossímil e, “**Possesso**”, contradiz a existência tubular, alienada e impassível, de quem deseja olhar para a imagem do pai *bem descansado*. “Poderia”, em uma espécie de ritual absurdo, oferecer ao *tubo*, simbólico também da alteridade, um *laço de fita vermelha* e dizer-lhe o que bem entendesse; urinar *dentro* ou *enfiar lá dentro* e, usando-o como um pênis, emporcalhá-lo como se emporcalha as *plantinhas* inocentes: com o seu *de baixo*. Ser *filho de um tubo* “seria” não se importar e, no limite, não se importar “seria” não se importar com o *pai*. Depois, nada mais a temer. Apenas ceder ao empresário e andar por aí emporcalhando todos e tudo como *graminhas* banais, insignificantes. Mas o artista que cria problemas se importa e, violentado pela consciência de si e da coexistência, teme e abraça a podridão e a morte; sua resistência revela o embuste: a evidência da própria obscenidade.

Imaginado como filho de um *tubo*, ou seja, absurdamente *tubo* também, “deveria” ser impassível e asséptico, mas, ao contrário, **possesso**, reforça as contradições do escritor que apresenta sua expansão, em fluxo e queda, baseada na valorização extrema de tudo e todos que emergem de seu imaginário fragmentado. O suposto filho de um tubo insensível “não poderia” querer, vingativo, *emporcalhar*, mas mostra com violência sua resistência paradoxal e

³¹ PÉCORA, Alcir. Notas de orientação de Sonia Purceno.

irônica. O desejo de apaziguamento, antes representado pelo editor, é reinventado **como engodo** na própria pele do poeta e em sua imaginação ridícula da sociedade de tubos, plantinhas e animais imaculados; oposta aos *humanos*.

Desta forma, o desejo de assepsia apresenta-se como mais um ardil daquele que não se mistura a ela, acaba não sustentando a dualidade inventada como fuga do desespero. O escritor deseja a dispersão de suas experiências por sua *torre de capim*, a preservação das sensações de si, dos outros e do obscuro *de dentro*: relação incognoscível entre *corpo* e *corpo sem corpo*. Resiste à pacificação como a uma espécie de morte e deseja a violência, ou seja: mesmo num mundo em que haveria *salvação* para os tormentos da lucidez, o artista não se colocaria a salvo.

Repentinamente, um corte no texto marca mais uma das quedas nas embrionárias narrativas do escritor. As palavras deslocadas do contexto anterior são, aparentemente, dirigidas - como ficará mais claro ao longo do texto - ao filho que sofre de encefalite e não corresponde às expectativas do pai: *Meu filho, não seja assim, fale um pouco comigo, eu quero tanto que você fale comigo*. A colocação ocorre como uma espécie de resposta à interrupção do trabalho do criador por sua criatura doente e incomunicável. Aproveita para se confessar com o filho numa suposta tentativa de diálogo em proveito de sua escrita e de uma cumplicidade que não encontra em sua persona editor:

[RUISKA] *you vê, meu filho, eu preciso escrever, **eu só sei escrever as coisas de dentro**, e essas coisas de dentro são complicadíssimas mas são... são as coisas de dentro. E aí vem o cornudo e diz:*

[EDITOR] *como é que é meu velho, anda logo, não começa a fantasiar, não começa a escrever o de dentro das planícies que isso não interessa nada, você agora vai ficar riquinho e obedecer, não invente problemas. [grifos meus]*

Vai-se, aqui, portanto, diretamente às persona-personae escritores de Hilda Hilst que frequentemente investem naquilo que nomeiam *o de dentro*, tentando o movimento sempre frustrante de se dizer completamente, expondo as

limitações da linguagem e da experiência poética. A mesma expressão *de dentro* é usada por Bataille ao se referir à *experiência interior* e o que vejo aproximando os dois autores são os impulsos que assumem as limitações exatamente para negá-las, afirmando não o isolamento carrancudo e arrogante do artista ou do pensador, mas sua relação radical, subversiva e risível com tudo que se apresenta, também a partir de si, de sua *torre de capim*, como alteridade. No limite, o que se evidencia é a tentativa *incognoscível* - outra palavra cara aos dois autores - de se voltar para um *de dentro* que atingiria a *comunicação* impossível: o extremo “de fora” da racionalidade.

O narrador-escritor retoma diretamente sua relação bipolar com a persona editor. Tem uma certeza: “precisa” escrever, mas “só sabe” escrever um trabalho imbuído dos movimentos da *experiência interior*, criando **problemas** com as *coisas de dentro*. Entretanto, é impossível deixar-se levar por seus tormentos quando se tem um corpo que precisa comer e excretar, se é um marido e pai de família que deve comprar o remédio para o filho. Precisa emporcalhar seu texto com as banalidades mercadológicas e publicar, ser lido, porque ganhar dinheiro como escritor liga-se, na disseminação dos estereótipos embutidos aí, diretamente a *obedecer* e não pensar problematicamente.

A pressão causada pela persona editor aumenta, ela não quer saber de *escuridão e morte* e insiste em evitar os *problemas* das discussões *de dentro*; seu objetivo é vender mais e ganhar mais dinheiro rápido e, para isto, precisa fazer do *velho Ruiska* - expressão que se repete em “Fluxo” - um *riquinho*. Ao contrário da caricatura traçada como escritor, o empresário caricato está concentrado “no que interessa” nos espaços do *mundo do trabalho*. O exagero hilário nos textos hilstianos está em reduzir esta persona ao desalmado que, contraditoriamente, nega a escuridão e a morte, mas funciona para o artista como um representante delas.

A presença grotesca está bem assinalada acima, na cabeça: o editor tem cornos, símbolo ambíguo de seu poder e rebaixamento. É o *cornudo* estereotipado que, para o artista, leva à morte seu objeto de arte. Além de se

apresentar como aparentado demoníaco, o chifrudo da superfície que tenta o artista em “Fluxo” se mostrará, como já assinalei anteriormente, apoiado por outro estereótipo comum nos textos da escritora: a caricatura da futilidade e estupidez femininas rabiscada nas cores do ouro como a persona mulher do empresário, *a de amarelinho*. Para *ficar riquinho*, portanto, o artista precisa *obedecer* e não inventar *problemas* ao voltar-se para as *planícies* de dentro:

[RUISKA] *Empurro a boca pra dentro da boca, chupo o pirulito e choramingo: capitão, por favor me deixa usar a murça arminho com a capa carmesim, me deixa usar a manteleta roxa com alamares, me deixa, me deixa, me deixa escrever com dignidade.*

[EDITOR] *O quê? Ficou louco outra vez? E o teu filho não tá com encefalite? Toma, toma quinhentos cruzeiros novos e se não tá com inspiração vai por mim, pega essa tua folha luminosa e escreve aí no meio da folha aquela palavra às avessas.*

A volta humorística à metáfora *pirulito* vem como contenção açucarada, imposta ao *menininho* escritor birrento que choraminga pelo que falta e precisa ser distraído, com o cotidiano, das emergências *de dentro*. Enquanto o engodo do *pirulito* faz efeito, o empresário paternal censura seu trabalho tentando direcionar uma escrita vendável, encarnando novamente o monstro bufão do *rio escuro* que engole o artista pueril na superfície.

Considerando-se que a literatura vendável receita pelo empresário não deve ser problemática e, portanto, evitar especialmente a *experiência interior*, engolida a *boca* do escritor *de dentro*, deve passar a falar a *boca* do artista superficial. Descartadas as movimentações descontroladas, dependente, tratado como infantil e serviçal, reclama manhoso tentando concessões do *capitão* editor para uma bela escrita. Não vai mais poder experimentar os recursos estilísticos rebuscados de que tanto gosta e destacados comicamente como antiquados por meio dos quais o *velho Ruiska* vasculhava o sublime como bela escrita: quer *usar*

a murça arminho com a capa carmesim ou a manteleta roxa com alamares e suplica: me deixa, me deixa, me deixa escrever com dignidade.

O empresário apela para sua razão dizendo que está *louco*, o filho esta com *encefalite*, precisa do dinheiro adiantado como favor e licença de manipulação do trabalho. Deve parar de criar *problemas* como *dignidade* e trocar as expectativas de iluminações *de dentro* sujeitando sua *folha luminosa* com *aquela palavra às avessas*, inventando *novas possibilidades em torno do*:

[RUISKA] *Uc?*

[EDITOR] *Não seja idiota, essa é a primeira possibilidade, invente novas possibilidades em torno do. Amanhã eu pego o primeiro capítulo, tá?*

[RUISKA] *Engulo o pirulito. Ele me olha e diz:*

[EDITOR] *you engoliu o pirulito.*

[RUISKA] *Eu digo: não faz mal, capitão, o uc é uma saída pra tudo.*

[EDITOR] *Está bem.*

[RUISKA] *Ele sai peidando no meu belíssimo pátio de pedras perfeitas e grita:*

[EDITOR] *amanhã, hein?*

[RUISKA] *Sorriso.*

O escritor entende logo que a palavra chula ao mesmo tempo proibida e desejada é “cu”, mas não a cita literalmente, valorizando a leitura do texto. A inversão em “Uc” também não funciona por ser, para aquele que direciona o texto e está acostumado aos valores da superfície literária, a possibilidade mais óbvia. O texto, para ser objeto de maior valor comercial, deve se reduzir àquela palavra, deve ser repetição, mas fazê-lo com os disfarces de uma nova roupagem que estimule a farsa da novidade para o leitor que parece desejar o alívio do lugar seguro ao ler mais uma vez o mesmo com cara de novo. Portanto, as novas possibilidades em torno do “cu” não podem ser pervertidas ou obscenas, devem representar uma espécie de repetição açucarada.

O que parece colocar-se com o uso da palavra invertida, “Uc”, não é necessariamente a produção de uma literatura pornográfica, mas a abordagem

moral do artista que, para usar um lugar-comum fortemente estereotipado em “Fluxo”, se vende produzindo uma literatura fácil e rápida, comparada aos dejetos excretados pelo vômito (Uc) ou pelo ânus (Cu). Em termos estilísticos amplos, o *velho* escritor de “Fluxo” tenta se afastar da arte superficial: repetitiva, limitada, moralista - não especificamente pornográfica.

Devemos levar em conta que nem todo filme ou texto que representa o sexo explícito é comercialmente descartável. Além da complexidade de tons que poderíamos problematizar a partir da infinita palheta de produções, existem clássicos da literatura e do cinema que vão aos extremos destas exposições - exemplos evidentes são o livro *Os 120 dias de Sodoma, ou, A Escola da libertinagem*, de Sade, e sua adaptação cinematográfica por Pier Paolo Pasolini.

Nesse sentido, não poderia ser intenção deste trabalho, a partir de um texto hilstiano, caracteristicamente humorístico, reforçar hierarquias entre chulo e de bom gosto, refinado e clichê. Entretanto, uma literatura que persegue fórmulas vendáveis sem uma preocupação específica com a criação artística ou radicalmente *de dentro* (reclamada, aqui, especificamente pela persona escritor Ruiska) “existe”, absorve consumidores e espaços - está à disposição em lugares que servem às mais variadas leituras de todas as “vozes sociais”: nas bancas de jornal, nos sebos e nas livrarias mais famosas.

Portanto, o truque do narrador com a discussão em torno da palavra invertida em “Uc” não nos mostra um escritor que precisa escrever necessariamente pornografia, mas revela a resistência “**imoral**” de um artista ao texto fabricado unicamente com o fim de vender.

A saída para o escritor é tentar tirar proveito da condescendência do ditador *capitão*, caricatura do editor, com seu potencial irônico de dissimulação. Vendo-se tratado como um elemento qualquer da máquina de produção de livros e de dinheiro, aproximada também à imagem do *tubo*, o artista exalta-se - assim como acontece com outros escritores de Hilda: em *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, por exemplo, temos a *máquina de fazer livros* do editor Lalau. Sua exasperação se expressa como mais um desafio a se aturar, mais um “sapo” a

ser engolido: *Engulo o pirulito*. Não poderá esculpir um texto como mais uma pedra de seu *belíssimo pátio de pedras perfeitas*, não poderá conduzir o ritual de criação *com dignidade* usando seus recursos sublimes: a *murça arminho com a capa carmesim* e a *manteleta roxa com alamares*. Resta, então, como única possibilidade de resistência, um meio silêncio e as observações que dramatizam a ironia de forma que, ao insinuarem obediência, anunciam o *sentimento do contrário* e um futuro problemático.

Ao aviso do editor de que o *pirulito* - pacote misto de “sapos”, instruções e pacto com o mercado - foi engolido, o escritor concorda dizendo que usará o artifício da repetição mascarada como *saída*; sua literatura como extrusão do que foi aparentemente tolerado e do que é esperado: *não faz mal, capitão, o uc é uma saída pra tudo*. No entanto, há uma força crescente de imagens ambíguas: à saída, o empresário imagina-se marcar novamente seu pretenso território usando a própria extremidade anal de seu *tubo* digestivo (Uc) sobre a obra perfeitamente problemática do escritor: *peidando* sobre seu *belíssimo pátio de pedras perfeitas*. Contudo, a imagem se apresenta fortemente pervertida por meio do imaginário humorístico do artista que avista a persona empresário escorrendo pelo ralo tubular, ou melhor, sendo expelida pelos fundos (Uc) do *belíssimo pátio de pedras perfeitas* enquanto a literatura volta à autoridade precária do criador. Depois do grito de saída daquele que desdenha o burilar de suas pedras poéticas, o que fecha a cena é o sorriso daquele que escreve.

Cena II: RUISIS

[ABERTURA DE PARÁGRAFO NO TEXTO]

[RUISKA] *Convenhamos, sou de bons bofes. Digo: meu filho, amanhã você toma a tua gamaglobulina e sara viu? Aí esfrego as pálpebras, a minha mulher entra no escritório, digo tome cuidado com o poço, ela toma, digo: minha querida, você não tem nenhuma ideia a respeito do?*

[RUISIS] *Do?*

[RUISKA] *ela responde. É, eu digo, ele mesmo.*

[RUISIS] *Bem,*

[RUISKA] *ela está pensando, já é alguma coisa. Esfrego as pálpebras novamente, tomo um gole de chá, ela está pensando por mim, quem sabe ela sabe.*

[RUISIS] *Não, meu querido, não tenho nenhuma ideia a respeito.*

[RUISKA] *Oh, não, não me atormente assim, eu vou comprar aquele livro lindo que você sempre quis.*

[RUISIS] *Qual?*

[RUISKA] *Aquele que fala aquelas coisas dos seus autores na primeira página, como é mesmo? Ah, sim: “tous cinq vénérés par leur pitié, leur tolerance, leur savoir et leur amour inébranlable et pur de la patrie et de la liberte”.*

[RUISIS] *Aquele? Já compraram,*

[RUISKA] *ela me diz,*

[RUISIS] *o livreiro telefonou ontem e disse: dona, eu estava guardando o livro pra senhora há dez anos mas hoje veio uma velha e comprou. Desculpe, dona.*

[RUISKA] *Então eu te compro aquele disco do Palestrina.*

[RUISIS] *Aquele? Meu pobre querido, aquele foi queimado no dia do incêndio.*

[RUISKA] *Que incêndio?*

[RUISIS] *Pois você não se lembra que incendiaram a casa do homem que vendia Palestrina?*

[RUISKA] *Não.*

[RUISIS] *Pois é.*

[RUISKA] *Dou três gritos e ponho minha mulher pra fora do escritório. Ela está chorando agora, está chorando sentada no meu belíssimo pátio de pedras perfeitas. Fecho a porta de aço do meu escritório. Esperem, ela está batendo na porta de aço. Abro. Ela diz:*

[RUISIS] *Tive uma ideia, querido, se você escrever uc?*

[RUISKA] Não, não adianta, essa é a primeira possibilidade que ocorre a qualquer um, invente... invente novas, novas possibilidades em torno do. Já estou falando como o cornudo. Vai, vai. Sento-me.

[RUISKA - Segunda voz] Vamos, pense,

[RUISKA - Primeira voz] digo para mim mesmo,

[RUISKA - Segunda voz] olhe para esse cavalo de jade que o teu amigo trouxe da China especialmente para você.

[RUISKA - Primeira voz] Olho.

[RUISKA - Segunda voz] Há alguma coisa a dizer sobre esse cavalo?

[RUISKA - Primeira voz] É um cavalo de jade que o meu amigo trouxe da China para mim.

[RUISKA - Segunda voz] Você já disse isso. Não há mais nada a dizer?

[RUISKA - Primeira voz] É um belo cavalo.

[RUISKA - Segunda voz] Olhe para essa caixinha de metal dourado com uma pedra roxa na tampa.

[RUISKA - Primeira voz] Olhei.

[RUISKA - Segunda voz] Não há nada a dizer sobre essa caixinha?

[RUISKA - Primeira voz] Meu Deus, estou me desviando das proposições do cornudo.

[RUISIS] Meu querido

[RUISKA] é a minha mulher novamente

[RUISIS] e então?

[RUISKA] Então esquece, mulher, vai, vai, vai ferver duas abóboras pra gente caçar tubarões amanhã. Ela já sabe que quando eu digo isso é porque não há solução.

[RUISIS] E o menino?

[RUISKA] Que menino?

[RUISIS] O nosso filho.

[RUISKA] Ah, vê se ele não morre até amanhã.

[RUISIS] Está bem.

Sinopse

personae: escritor em voz dupla e a mulher Ruisis

tempo: do filho doente

espaço: entre antes e depois da porta de aço do escritório

páginas: 21-23

passagem de cena: a ruptura com a primeira cena é articulada pela saída do editor, o recolhimento do artista no escritório e a entrada da persona mulher do escritor (Ruisis) que passa a ser caracterizada, em contraste com a persona artista, como carola, boazinha e limitada intelectualmente - dando mais destaque à fragmentação antiheroica daquele que escreve. Além disso, deve ser notado que, depois do início do texto, temos, aqui, a primeira das raríssimas marcas de abertura de parágrafo em “Fluxo”, o que acentua a quebra fabricada entre as cenas.

O artista encontra-se no escritório, achando-se de bom humor ou de *bons bofes* por dizer ironicamente: *meu filho, amanhã você toma a tua gamaglobulina e sara viu?* Mais uma vez se dirige à persona que não corresponde a suas expectativas e o tom de desdém com relação à doença é de quem alimenta uma vingança. A dramatização irônica, aqui, é muito importante porque apresenta a “afirmação” invertida de que não medicará o filho, junto à perturbação humorística cruel, provocada pelo pai que demonstra não desejar a cura do filho. De que adianta fabricar uma criatura com o propósito de criar um texto se ela não responde? Com o avanço de “Fluxo” ficará claro que a encefalite do filho (Rukah) é resultante de sua suposta inutilidade para o texto do criador.

Esfrega as pálpebras: cacoete do trabalho, sinal de cansaço e de que, ao se despedir do filho, fechando e abrindo os olhos, dá lugar à aparição de outro, tentando avançar com a entrada em cena da persona mulher. Pede que tenha *cuidado com o poço* e, como de costume, Ruisis o obedece porque é muito *boazinha*, por isto tem dificuldades para se locomover no território inventado depois da porta de aço do escritório e reconhecer o espaço simbólico, obscuro e vazio, abaixo dos pés; precisa estar sob a proteção superficial, mantendo o potencial acesso do artista ao convívio social, às opções de realização nos espaços culturais. Esta é a primeira vez que *o poço* é mencionado no texto:

[RUISKA] *digo: minha querida, você não tem nenhuma ideia a respeito do?*

[RUISIS] *Do?*

[RUISKA] *ela responde. É, eu digo, ele mesmo.*

[RUISIS] *Bem,*

[RUISKA] *ela está pensando, já é alguma coisa. Esfrego as pálpebras novamente, tomo um gole de chá, ela está pensando por mim, quem sabe ela sabe.*

[RUISIS] *Não, meu querido, não tenho nenhuma ideia a respeito.*

Com a ironia forçada pela necessidade, refere-se à mulher como *querida*. Ruisis lhe devolve um *querido* singelo e demonstra querer ajudar; mas, para o artista, somente o fato dela se dispor a “pensar” já é um avanço. Nos textos em prosa de Hilda, quando as generalizações em torno das mulheres vêm com forte apelo irônico, aparecem comumente como esposas ou namoradas fúteis ou estúpidas em relação aos apelos *de dentro* e servem, no máximo, para estimular por inversão os homens “geniais” a pensar em coisas importantes - geralmente ligadas ao trabalho ou a conflitos entre o sublime e o rasteiro. Sua importância, nesses casos, está em funcionarem como objetos simbólicos daquilo que o gênio ou o iluminado não é - no caso, por exemplo, de *Com os meus olhos de cão*. É um recurso textual que se apresenta como contraste e contrapeso à personagem masculina forte, também estereotipada, normalmente atormentada pelos efeitos da experiência literária descontrolada.

As manobras textuais de Hilda no que dizem respeito às relações de gênero também são humorísticas e, por elas mesmas, já se fazem interessantes como objeto de análise. Ou seja, apenas o fato de a escritora ser “anatomicamente” do “sexo” feminino e se utilizar dos estereótipos masculinos (inteligência, coragem, força, seriedade etc.) em contraposição aos estereótipos femininos (tolice, covardia, fraqueza, futilidade etc.), já é por si só hilário, instigante e intrigante.

Mas há também mulheres “iluminadas” espalhadas por sua obra e duas delas, bem diferentes entre si, são mesmo nucleares na obra da escritora: Hillé (a

obscena senhora) e Lori Lamby (a obscena menina). As mulheres de HH apresentam-se com características variadas e marcantes, desde as que se mostram nas peças de teatro: por exemplo, *América* - protagonista de seu primeiro texto dramático, intitulado *A Empresa* ou *A Possessa*, de 1967. Na prosa, além de Hillé e Lori Lamby, aparecem, como contraponto saliente à bestialidade e futilidade femininas, mulheres que “pensam” ou caracterizadas como inteligentes; por exemplo: a voz dupla da narradora-escritora-personagem de “O Unicórnio” (*Fluxo-Floema*), as Agdas de *Kadosh*, mãe e filha em “Matamoros” (*Tu não te moves de ti*).

Algumas das personagens femininas dos textos obsceno sexuais - *Cora*, mulher do escritor em *O Caderno Rosa* de Lori Lamby; *Clódia*, de *Contos d’escárnio*. *Textos Grotescos* e *Cordélia*, de *Cartas de um Sedutor* - apresentam-se como resistentes aos estereótipos de estupidez e embrenhadas no clima de sexualidade por estarem, assim como as personagens masculinas, envolvidas em um texto que tem como veículo a abordagem da obscenidade sexual. Mas, ainda assim, são apresentadas com ironia, limitadas em relação ao potencial criativo masculino.

Outra característica importante dos estereótipos femininos de Hilda - mesmo entre as “inteligentes” -, muitas vezes, complementa o primeiro estereótipo da estupidez e futilidade, e vem com força na trilogia obscena porque se destaca nos livros ou cenas em que a obscenidade corporal e sexual é o foco. Nesses momentos, sofrem um embrutecimento das faculdades mentais em favor da liberação hormonal e, mais do que propriamente mulheres naturalmente burras, aparecem como personagens focalizadas nos aspectos corporais e materiais cotidianos. Passam a ser apresentadas como pessoas maliciosas, sensualmente dissimuladas ou simplesmente como aproximações de animais no cio. Exemplo de uma espécie de síntese dos dois estereótipos - a estúpida e a libidinosa - é a cômica Corina de “O Caderno Negro”: espécie de paródia de Cora, a mulher do escritor no “Caderno Rosa”, a moça gosta da própria cabeça avoadada e se entrega deliberadamente à licenciosidade fazendo as vezes de “jumenta”.

Alerto, entretanto, que, embora eu mesma esteja tentando agrupá-las, as mulheres de HH (assim como, em contraponto, as personagens nomeadamente masculinas) merecem ser estudadas uma a uma, levando-se fundamentalmente em consideração as suspeitas de que, não apenas o tom irônico, mas as características do *humorismo* colocam os estereótipos de gênero como “problemas” - ou seja, lendo com Michel Foucault, a partir da dramatização da noção de *um verdadeiro sexo*:

*(...) a idéia de que se deve ter um verdadeiro sexo está longe de ser dissipada. Seja qual for a opinião dos biólogos a esse respeito, encontramos, pelo menos em estado difuso, não apenas na psiquiatria, psicanálise e psicologia, mas também na opinião pública, a idéia de que entre sexo e verdade existem relações complexas, obscuras e essenciais. Somos, é verdade, mais tolerantes em relação às práticas que transgridem as leis. Mas continuamos a pensar que algumas dentre elas insultam ‘a verdade’: um homem ‘passivo’, uma mulher ‘viril’, pessoas do mesmo sexo que se amam... Nos dispomos talvez a admitir que talvez essas práticas não sejam uma grave ameaça à ordem estabelecida; mas estamos sempre prontos a acreditar que há nelas algum ‘erro’.... Acordai jovens, de vossos prazeres ilusórios; despojai-vos de vossos disfarces e lembrai-vos que tendes um verdadeiro sexo!*³²

Em foco nesta cena, a persona feminina do escritor de “Fluxo”, Ruisis, é oposta à saliência obscena do corpo e vemos o marido apresentá-la como seu lado moralmente estereotipado como cristãozinho ou bom moço que preserva ingenuidade, credulidade, escrúpulos sentimentais e compaixão caridosa. Emerge como a mãe e esposa lacrimosas, inútil como *solução amorosa* ou criatura capaz de solucionar os problemas literários do artista. Mais adiante, na invenção de duas cenas com pretensões idílicas embusteiras, também vai estampar, no imaginário daquele que escreve, o lugar simbólico da persona amante melancólica cavalgando ao lado do amado, subindo a *colina*.

³² FOUCAULT, Michel. *Herculine Barbin: O diário de um Hermafrodita*. RJ, Francisco Alves, 1982.

A mulher pura apresenta sua resposta aos apelos do marido que precisa escrever sobre - usando a expressão de Bataille - a *área da imundície*, representada no texto pelo ânus: *Não, meu querido, não tenho nenhuma idéia a respeito*. O curioso que reforça o cômico é perceber todos, inclusive o próprio escritor, evitando o nome “do”, a palavra ânus ou qualquer equivalente chulo a ela, mantendo presente a insinuação da imagem e suas possibilidades de significação.

Ao ouvir sua persona mulher dizer que “não tem **nenhuma** idéia a respeito”, o escritor ironiza tentando suborná-la com a compra de dois objetos que ressaltam uma Ruisis carola, voltada para os valores cristãos, cada vez mais distante do *poço* e também da abordagem da sujeira superficial objetivada pelo editor. O tom cômico da passagem acentua-se com o contraste humorístico entre o desespero do artista e os impedimentos inventados para que a mulher não tenha acesso aos presentes que deveriam seduzi-la e resolver o conflito:

[RUISKA] *Oh, não, não me atormente assim, eu vou comprar aquele livro lindo que você sempre quis.*

[RUISIS] *Qual?*

[RUISKA] *Aquele que fala aquelas coisas dos seus autores na primeira página, como é mesmo? Ah, sim: “tous cinq vénérés par leur pitié, leur tolerance, leur savoir et leur amour inébranlable et pur de la patrie et de la liberte”.*

[RUISIS] *Aquele? Já compraram,*

[RUISKA] *ela me diz,*

[RUISIS] *o livreiro telefonou ontem e disse: dona, eu estava guardando o livro pra senhora há dez anos mas hoje veio uma velha e comprou. Desculpe, dona.*

[RUISKA] *Então eu te compro aquele disco do Palestrina.*

[RUISIS] *Aquele? Meu pobre querido, aquele foi queimado no dia do incêndio.*

[RUISKA] *Que incêndio?*

[RUISIS] *Pois você não se lembra que incendiaram a casa do homem que vendia Palestrina?*

[RUISKA] *Não.*

[RUISIS] *Pois é.*

O primeiro objeto de tentativa de suborno da persona beata é o livro *CHOIX D'OUVRAGES MYSTIQUES*³³ - do pesquisador do século XIX J. A. C. BUCHON - que traz ensaios com reflexões teológicas de **sete** pensadores: *Saint Augustin, Boèce, Saint Bernard, Gersen, Cardinal Bona, Tauler e Louis de Blois*³⁴. O estudioso dedica o livro a **cinco** religiosos com cargos na esfera administrativa da Igreja Católica francesa: *S. Em. Le Cardinal, Frère Louis Micara, S. Em. Jean Lefébure de Cheverus (Archevêque de Bordeaux), Don Félix Torres y Amat (Évêque D'Astorga), Don Frère Francisco de San Luiz (Évêque de Coimbre, Comte D'Arganil, Pair de Portugal), S. Ex. Le Baron de Wessenverg (Ancien Grand-Vicaire de Son Altesse Royale Le Prince Primat)*. Por isso, a dedicatória comentada por Ruiska:

*Tous cinq
vénérés par leur piété,
leur tolérance,
leur savoir
et leur amour inébranlable et pur
de la patrie et de la liberté.*

Em tradução livre: *todos os cinco veneráveis pela sua piedade, sua tolerância, seu saber e pelo seu amor inquebrantável e puro da pátria e da liberdade*. A epígrafe ou dedicatória, portanto, não é dirigida aos *autores* dos textos, **sete**, e sim às autoridades eclesiásticas, **cinco**. O deboche enfatiza as características beatas da persona Ruisis colocando em dúvida o que diz o escritor a respeito do livro de Buchon (*Aquele que fala aquelas coisas dos seus **autores** na primeira página*), já que os cinco veneráveis são os religiosos para quem o livro é oferecido e não os autores que somente começam a ser comentados na página

³³ BUCHON, J. A. *Choix D'Ouvrages Mystiques*. Paris: A. Desrez, Libraire-Éditeur, MDCCCXXXV (1835).

³⁴ (SAINT AUGUSTIN, 354-430, "Confessions - Méditations"), (BOÈCE, 455-525, "Consolations de la Philosophie"), (SAINT BERNARD, 1091-1153, "Traité de La Considération"), (GERSEN, nascimento: 1200, "Imitation de Jésus-Christ"), (CARDINAL BONA, 1609-1674, "Principes de La vie Chrétienne - Chemin du ciel"), (TAULER, 1294-1361, "Institutions"), (LOUIS DE BLOIS, 1506-1566, "Le Directeur des Ames Religieuses").

da nota introdutória do livro (*Notice Sur les auters ele les ouvrages*) que vai abordar separadamente, até a página 30, os sete textos da coletânea. Portanto, o que o escritor coloca como *venerável* para a mulher não são os estudos dos *sete* pensadores e sim o comprometimento dos outros *cinco* com a Igreja, fazendo uma analogia humorística com sua própria situação: entre a persona que escreve, Ruiska, e a carola Ruisis.

Sendo a mulher mais uma de suas vozes, assim como não vê possibilidade de comunicação com o filho, o escritor se vê atormentado por aquilo que se apresenta como gentileza, cordialidade, sociabilidade, ingenuidade e fé na sua Ruisis que também não tem possibilidades de ter idéias a respeito da *área da imundície* que sirvam à superficialidade esperada pelo mercado ou para ajudá-lo na experiência *de dentro*. Impediu-a de comprar o livro durante “dez anos!”, embora o desejasse. A demonstração alucinada do escritor, mais o exagero do número de anos de resistência ao livro acentuam o risível. E ainda: o livro estava sendo guardado há tanto tempo porque, supostamente, “ninguém” o queria, e a única pessoa que apareceu interessada em comprá-lo, além de sua persona mulher, foi uma *velha* (a qual, provavelmente, também gosta de ouvir Palestrina) que se aproxima imediatamente do *velho* escritor Ruiska: ambos, resquícios de alguma coisa, além da carolice de Ruisis, pendendo para o imemorial, entre o sublime e o grotesco.

Por dez hilariamente exagerados anos, o *velho Ruiska* havia resistido àquela tentação, submetendo sua Ruisis. Mas, agora, que “até” a ela precisa recorrer, inventa a “velha bruxa” e a antecipa na compra do livro, impedindo o primeiro dos possíveis presentes que romperiam o jejum, forçado por ele para que sua persona mulher continuasse rompendo sua concentração em objetos capazes de acessar o que ele vê como ceder à própria carolice ou, nas palavras de Becker, à *solução religiosa*.

O segundo objeto de tentação da mulher é um disco de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), compositor italiano do século XVI, famoso por suas “**missas**”. A música de Palestrina encontra o tom esperado pela Contra-

Reforma e passa a ser usada como exemplo para se colocar em prática orientações no que diz respeito ao rigor que deve afastá-la dos aspectos profanos, centralizando-se no texto e minimizando o movimento melódico. Como resultado, as composições apresentam-se sem sobressaltos, influenciadas pelo canto gregoriano, praticamente sem acompanhamento de instrumentos (exceções raras ao órgão) e sem destaque das vozes específicas dos intérpretes - para que a pureza da continuidade do texto seja o foco. No entanto, Palestrina é considerado um compositor bastante inovador por ter feito da música sacra gregoriana monofônica, anterior ao renascimento, uma música polifônica, em que se busca o êxtase religioso sem que se destaque um intérprete específico, como acontece na ópera, por exemplo.³⁵

A reação a esta segunda suposta tentativa de agradar a mulher com o oferecimento do disco é ainda mais drástica e o escritor acaba “colocando fogo” na *casa do homem que vendia Palestrina*! O sarcasmo está em marcar a casa não somente como a loja que vendia o disco, mas também como a “igreja” que “vendia” as missas de Palestrina e em querer oferecer objetos que simbolizam a fé cristã idealizada para que a persona mulher o auxilie no aparente oposto: cantar a *área da imundície* e do êxtase, ou as tais *novas formas em torno do “Uc”* que o mercado reivindica. O fato é que, da maneira como é apresentada, a persona Ruisis, assim como Rukah, também não serve ao objetivo mais radical do artista: entregar-se ao incognoscível *de dentro*. O escritor a protege do *poço* assim como a fará ignorar a persona *anão* - à qual a mulher não terá acesso, nem aos espaços simbólicos ocupados por ela, ao longo de todo o “Fluxo”.

Portanto, as duas aparentes tentativas de sedução de sua persona cristã estão destinadas ao fracasso e, resistindo a seus apelos, o escritor se irrita, dá *três gritos* e a expulsa do escritório ironizando outra vez: *Ela está chorando agora, está chorando sentada no meu belíssimo pátio de pedras perfeitas*. O lugar reservado para Ruisis no *pátio* simbólico - entendido, aqui, como a obra literária que o artista vem esculpindo - é a *pedra* sobre a qual se encontra neste momento,

³⁵ Referência: site da Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina [www.fondpalestrina.org.]

aquela que a faz cumprir o papel de mulher sofredora, lacrimosa e submissa. Voltando a Becker: improdutiva tanto como *solução* heroica *amorosa* quanto como *religiosa*.

Ruiska tranca a *porta de aço* do escritório tentando manter afastados seus outros da superfície que não funcionam, mas a mulher retorna ao limiar de sua consciência: *Esperem, ela está batendo na porta de aço. Abro. Ela diz: Tive uma idéia, querido, se você escrever uc?* O artista, forçando cumplicidade com os leitores para quem o “*Esperem*” se dirige, apela hilariamente para a máscara do empresário: *Não, não adianta, essa é a primeira possibilidade que ocorre a qualquer um, invente... invente, novas possibilidades em torno do. Já estou falando como o cornudo. Vai, vai.*

Apartado, novamente, senta-se, põe-se a raciocinar teatralizando e ridicularizando o próprio esforço e, como se quisesse dar à luz por extrusão ao objeto literário, duplica-se para que no diálogo encontre alguma saída ao se concentrar em algo a dizer dos objetos sobre a mesa. A segunda voz, conselheira, dirige-se à primeira - que mantém o diálogo com os leitores - pressionando-a a encontrar um caminho para a superficialidade vendável. A manobra soa como mais um artil irônico daquele que escreve mostrando uma metodologia ridícula em busca da escrita literária a partir da descrição aleatória do que se vê à frente, diante dos olhos e não dos descontroles *de dentro*:

[RUISKA - Segunda voz] *Vamos, pense,*
[RUISKA - Primeira voz] *digo para mim mesmo,*
[RUISKA - Segunda voz] *olhe para esse cavalo de jade que o teu amigo trouxe da China especialmente para você.*
[RUISKA - Primeira voz] *Olho.*
[RUISKA - Segunda voz] *Há alguma coisa a dizer sobre esse cavalo?*
[RUISKA - Primeira voz] *É um cavalo de jade que o meu amigo trouxe da China para mim.*
[RUISKA - Segunda voz] *Você já disse isso. Não há mais nada a dizer?*
[RUISKA - Primeira voz] *É um belo cavalo.*

[RUISKA - Segunda voz] *Olhe para essa caixinha de metal dourado com uma pedra roxa na tampa.*

[RUISKA - Primeira voz] *Olhei.*

[RUISKA - Segunda voz] *Não há nada a dizer sobre essa caixinha?*

[RUISKA - Primeira voz] *Meu Deus, estou me desviando das proposições do cornudo.*

A comicidade da duplicação da voz confunde o que é dito. A segunda voz tenta direcionar as descrições enquanto a primeira apenas a obedece repetindo-se desanimada e causando mais irritação na outra. Para cumprir as determinações do empresário, o objetivo parece ser dizer o mesmo com novidade, mas a primeira voz acaba assumindo o papel da persona inútil, geralmente desempenhado por Ruisis, que apenas descreve o banal.

O escritor afirma que vai se concentrar para escrever, mas acaba mostrando que é impossível criar nas condições em que se vê. O movimento textual acontece aos soluços, rindo do leitor ao nem praticar uma ilusão de ataque, apresenta-se como uma brincadeira e, ironicamente, propõe a investida com uma voz e recua com a outra desvalorizando a ação que, no final das contas, quer inócua por se desviar não das *proposições do cornudo*, mas das próprias expectativas *de dentro*.

A segunda voz simula o desejo de atender às orientações do editor racionalizando o trabalho do artista. Em muitos momentos de “Fluxo”, os movimentos duplicadores da persona-personae assumem uma veia lúdica. Chegam a lembrar brincadeiras de criança - tais como as representadas em personagens de quadrinhos que se multiplicam para explorar seus outros nas atividades cotidianas, heroicas, ou em seus delírios fantásticos. Assim, novamente, o *humorismo* com tom pueril dá encanto ao texto, o que continuará a se fortalecer, mais a frente, com o aparecimento do anão - o qual será para Ruiska como os amigos imaginários e companheiros de travessuras, fantasias e reflexões do imaginário infantil, aqueles que contrastam o tom filosófico e o cômico tentando criar o impossível: um universo simbólico, especial e transgressivo, apartado da

superfície dos interditos, ou seja, dos espaços de socialização onde convivem, por exemplo, as convenções familiares e os negócios do *mundo do trabalho*:

Bataille: *A transgressão excede sem destruir um mundo **profano** de que ela é o complemento. A sociedade humana não é somente o mundo do trabalho. Simultaneamente – sucessivamente – ela é composta pelo mundo **profano** e pelo mundo **sagrado**, que são as suas duas formas complementares. O mundo **profano** é o dos interditos. O mundo **sagrado** abre-se a transgressões limitadas. É o mundo da festa, dos soberanos e dos deuses.*³⁶

Hilda Hilst: *Suas frases surgem como aforismas. ‘Para compreender o homem, deve (sic) estar a uma certa distância, sofrer e não sofrer. Os temas que me interessam? O tempo, o existir, o corpo, os objetos. A luta dos homens contra a couraça que eles se fabricaram para suportar as múltiplas agressões (...) O homem é um ser dividido: de um lado, as preocupações do cotidiano, a luta pela subsistência, o muro dos esquemas. Do outro, uma vontade ilimitada de expansão’.*³⁷

Depois da simbólica porta de aço, em seu espaço supostamente sagrado, o escritor vê, sobre a mesa, um *cavalo de jade* trazido da *China*, uma *caixinha de metal dourado com uma pedra roxa na tampa*. Na obra de Hilda, comumente vemos emergir objetos que, aparentemente, estariam melhor contextualizados em *As Mil e uma Noites* ou nos textos bíblicos. São mais comuns, por exemplo, as referências a tâmaras, figos e alcachofras; em vez de bananas, abacaxis e tomates. Kadosh, outra personagem que tenta o afastamento impossível, em texto e livro homônimos, diz:

Esprei muitas noites antes de expor o meu nariz ao vento, vê só, eu me dizia, há quantos anos dentro de quatro por dois, delicada masmorra, mastigando tâmaras, tudo parece

³⁶ Georges Bataille, *O erotismo*, 63.

³⁷ BOJUNGA, C. *Quatro Conversas com o Ministério Hilda Hilst*.

muito longe dizendo assim tâmara masmorra, são coisas do mais além, nada afins com a minha terra de mamões e bananas, nem porisso não estou aqui, estou sim, terra gorda extensa lustrosa, e as tâmaras vêm de alguém que não conheço, um todo bom na didática dos punhais, recebo folhetos há dez anos e pequenas estamparias onde se vê um homem todo nu com círculos azuis. [Edição Globo, 35-36]

Com a observação e a tentativa de descrição de objetos que criam refinamento por distanciamento, pertencentes a um lugar social e literário imemorial, ligado às tradições orientais, o narrador embusteiro percebe que está se afastando ainda mais dos lugares-comuns solicitados pela superficialidade do mercado editorial, ou seja, das *proposições do cornudo*, o empresário.

Além disso, descrever o que vê sobre a mesa é falar sobre qualquer coisa e escrever sobre qualquer coisa é escrever sobre coisa nenhuma. A prática constante da artimanha metaliterária expõe o ridículo da condição daquele que busca escarafunchar em si o que dizer, muitas vezes tentando mostrar que pode se expressar literariamente sobre tudo - como faz *Stamatius*, em *Cartas de um Sedutor*. Pressionado a escrever pela necessidade e pela ingênua companheira *Eulália*, lá pelas tantas, passa a emendar um *continho reles* atrás do outro, a partir de palavras que, surgindo espontaneamente das observações que faz sua mulher no final de cada pequena narrativa, dão entrada à nova tentativa *reles*. Faz isto quatro vezes (resultando nos micro-contos: “Horrível”, “Bestera”, “Sábado” e “Triste”), até provocar a emoção da moça que cai no choro ao final da última narrativa. Sempre chamando a atenção para a produção textual, ou seja, metaliterariamente, o que se vê nessas tentativas limite do artista, ao tentar provar que “pode escrever sobre qualquer coisa”, é uma espécie de zombaria da trivialidade dos objetos, das línguas e das linguagens; das determinações humanas e contingências do destino; do próprio ato de criação incapaz de atingir o incognoscível *de dentro*, a comunicação radical ou o extremo “de fora” que supere a dependência da linguagem. Portanto, nem tudo é passível de verbo para o escritor de Hilda que se emociona até com os cantos vazios, mas deve evidenciar

um controle dialógico interno, mesmo que embusteiro, mantendo presentes as metas do editor e a relação com os leitores.

As digressões que desviam o foco daquele que narra são característica fundamental do *humorismo*, segundo Pirandello, e constantemente marcantes no texto hilstiano. As tentativas atrapalhadas para descrever os objetos sobre a mesa pela voz dupla são interrompidas pela lembrança repentina das *proposições* superficiais, trazendo Ruisis de volta à cena:

[RUISIS] *Meu querido*

[RUISKA] *é a minha mulher novamente*

[RUISIS] *e então?*

[RUISKA] *Então esquece, mulher, vai, vai, vai ferver duas abóboras pra gente caçar tubarões amanhã. Ela já sabe que quando eu digo isso é porque não há solução.*

[RUISIS] *E o menino?*

[RUISKA] *Que menino?*

[RUISIS] *O nosso filho.*

[RUISKA] *Ah, vê se ele não morre até amanhã.*

[RUISIS] *Está bem.*

Ruisis retorna para saber como o marido está indo com o trabalho, mas é despachada novamente como persona inútil ao artista que a manda fazer a primeira coisa que lhe ocorre, já que será sempre obedecido. Ferva *duas abóboras pra gente caçar tubarões amanhã* soa quase como o mesmo que se apropriar de um dito risível ou chulo registrado no imaginário coletivo: *vai chupar prego para ver se vira parafuso* ou *vai ver se eu estou na esquina*. Em outras palavras: você atrapalha, vai fazer qualquer coisa e me deixe em paz. “Até” a mulher *já sabe que quando* o escritor diz *isso é porque não há solução* possível para seus tormentos a partir da persona Ruisis. Entretanto, essas *abóboras* que aparentemente não significam nada em especial, mas são usadas para enfatizar o desapego do pai também em relação ao filho, voltam com mais destaque em “Floema”, último texto de *Fluxo-Floema*, fazendo-se motivo para expor ao ridículo a completa ignorância da persona divina com relação à linguagem, à natureza e a tudo que constitui o mundo das próprias criaturas.

O último esforço da mulher é no sentido de lembrar àquele que escreve da situação do *menino*, a persona filho que sofre com a *encefalite*, portanto outra inútil à arte do pai já que a doença atingiu exatamente seu cérebro. As preocupações da mãe provocam a volta da ironia mórbida: *E o menino? Que menino? O nosso filho. Ah, vê se ele não morre até amanhã. Está bem.* O escritor não apenas adia a cura da criança como não se mostra minimamente preocupado com a doença criada por ele - como ficará claro mais adiante - para que o filho sofra e morra. [Cena VIII]

Destacando-se o *humorismo* embusteiro daquele que diz estar à procura de satisfação, nega-se - pela desconstrução familiar, religiosa e do *mundo do trabalho* - mais uma vez, as opções culturais para o heroísmo, sugeridas por Becker: com os desvios radicais daquilo que se coloca *mais à mão* por meio do mercado editorial, a rejeição da crença cristã e amorosa de Ruisis e dos poderes criativos que isolam o artista.

Os desdobramentos do narrador, obrigado a conviver com seus outros, (além de fazer as vezes de filho, mulher e editor) duplicam a voz que quer própria, enfatizando os contrastes humorísticos. A narração, maliciosamente explicativa, estereotipa as falas das personae e parece frisar os esforços do escritor no ato de uma criação na qual também se faz persona. Trabalho dirigido direta e ironicamente aos leitores, nos quais, supostamente, busca cumplicidade com as explicações: *é a minha mulher novamente / Ela já sabe que quando eu digo isso é porque não há solução* - e com o uso de formas verbais pluralizadas: *Convenhamos, sou de bons bofes. / Esperem, ela está batendo na porta de aço.* Mais um embrulho formal, o excesso de cuidados evidencia uma vontade trapaceira de construir um texto linear ou claro objetivamente. Mesmo não apresentando uma forma teatral convencional, a composição textual acaba mostrando que “Fluxo” não apenas incorpora elementos do estilo dialógico, mas, de um jeito propositalmente mal ajambrado, alimenta-se da dramaticidade.

Cena III: DEPOIS DA PORTA DE AÇO

[RUISKA] *Agora estou livre, livre dentro do meu escritório. É absurdo minha gente, estudei história, geografia, física, química, matemática, teologia, botânica, sim senhores, botânica, arqueologia, alquimia, minha paixão, teatro, é, teatro eu li muito, poesia, poesia eu até fiz poesia mas ninguém nunca lia, diziam coisas, meu Deus, da minha poesia, os críticos são uns cornudos também, enfim, acreditem se quiserem, não sei nada a respeito do.*

[RUISKA - Segunda voz] *Respira um pouco, vai escrevendo que a coisa vem. Primeiro fica de pé. Abre os braços. Boceja. Olha através das vidraças.*

[RUISKA - Primeira voz] *Olhei.*

[RUISKA - Segunda voz] *Agora escreve...*

[RUISKA - Primeira voz] *Espera, eu preciso sentar.*

[RUISKA - Segunda voz] *Então sinta. Agora escreve: meus guias protetores, os de cima e os de baixo, por favor entrem em harmonia. Abre depressa o armário e veste a batina preta com frisos vermelhos.*

[RUISKA - Primeira voz] *Pronto.*

[RUISKA - Segunda voz] *Agora escreve: dentro de mim, este que se faz agora, dentro de mim o que já se fez, dentro de mim a multidão que se fará. Alguns eu os conheço bem. Mostram a cara, assim é que eu gosto, me enfrentam, assim é que eu gosto, cospem algumas vezes na minha boca, assim é que eu gosto. Gosto de enfrentar quem se mostra.*

Sinopse

Persona(e): escritor em voz dupla

tempo: do filho doente

espaço: depois da porta de aço

página: 23

passagem de cena: à saída da mulher Ruisis, o escritor inicia suas tentativas ritualísticas hilárias de isolamento da “superfície” e entrada em um espaço de criação literária que o conduza, contraditória e aparentemente, à satisfação de editor, críticos e leitores.

Ruiska termina de assustar sua mulher (Ruisis) com seu desdém pelo filho (Rukah), conseguindo expelir a dupla do escritório e sentir-se *livre* da superfície, *livre* para os espaços simbólicos a que dá acesso sua *porta de aço*. No entanto, sua invenção de uma liberdade dicotômica, marcada pela fronteira da porta dura, revela-se logo como embuste - pois a primeira coisa que faz é voltar-se, ironicamente, para os leitores a quem chama de *minha gente*, discursando acerca das dificuldades, na superfície, para o artista comprometido com o ato criativo, daquele que estuda.

Este momento específico do narrador-escritor-personagem vai ao encontro do discurso metaliterário forte da escritora Hilda Hilst que sempre afirmou passar por dificuldades semelhantes com relação à criação artística, à crítica literária, ao mercado editorial, aos próprios leitores - seu alvo maior; ao cotidiano de sua *torre de capim*:

Escritora Hilda Hilst:

Considero a minha obra muito especial. Fiz a melhor poesia do país. Tive originalidade. Mas, para isso, estudei durante 50 anos e, nos últimos 30, só escrevi. Mesmo não sendo lida, continuei trabalhando. Teve até uma senhora que disse que a minha obra é uma tábua etrusca. Agora, não escrevo mais, mas estou lendo muito.

*Tenho muito a aprender sobre a vida e a morte.*³⁸

Escritor Ruiska:

É absurdo minha gente, estudei história, geografia, física, química, matemática, teologia, botânica, sim senhores, botânica, arqueologia, alquimia, minha paixão, teatro, é, teatro eu li muito, poesia, poesia eu até fiz poesia mas ninguém nunca lia, diziam coisas, meu Deus, da minha poesia, os críticos são uns cornudos também, enfim, acreditem se quiserem, não sei nada a respeito do.

³⁸ PAGANINI, Joseana. *Hilda Hilst em trama kafkiana*. Jornal de Brasília, Brasília, 17 jun. 1998.

Atormentado, tenta, ao mesmo tempo, comover e tornar risíveis a si e aos leitores opondo, por meio da dramatização irônica, a *minha gente* à gente dos outros: à gente que sustenta o mercado editorial exigindo novas formas em torno do mesmo (*Uc*). Acaba por mostrar a autopiedade como mais um de seus ardis no recado direto: *poesia eu até fiz poesia mas ninguém nunca lia e acreditem se quiserem, não sei nada a respeito do*. Assim, o leitor cúmplice do mundo empresarial no imaginário do artista é o consumidor que não o leu e não compreende suas potencialidades por fazer parte da *máquina de fazer livros* (em *O Caderno Rosa de Lori Lamby*) que exige dele produtos impossíveis.

O processo de criação necessita do rigor das leituras, estudos e pesquisas, mas dar-se à literatura imaginada por Ruiska não significa expor-se às expectativas de um projeto em torno da mesmice mercadológica e, sim, entregar-se a um trabalho corrosivo das amenidades cotidianas, em favor do afastamento necessário, entre o poço e a claraboia, à mercê das criaturas ou das próprias personae, dos descontroles da coexistência e dos mistérios da subjetividade. Indo também à Bataille, o poeta que também tem um olho no projeto, no resultado do trabalho, sacrifica o projeto em favor da *experiência* de dentro:

*Entretanto, a experiência interior é projeto, queira-se ou não. Ela o é, o homem sendo-o inteiramente pela linguagem que, por essência, excetuando sua perversão poética, é projeto. Mas, neste caso, o projeto não é mais o positivo, como o da salvação, mas o negativo, de abolir o poder das palavras, logo, do projeto.*³⁹

Assim como a própria Hilda Hilst, o escritor de “Fluxo” se interessa por muita coisa, produziu e lê muita poesia e **teatro**, sua *paixão* confessa. Sua caricatura contrasta a caricatura risível dos críticos comparada a dos editores fazendo de todos *uns cornudos*, representantes diabólicos daquilo que o artista deve negar em si, uma ameaça sempre presente de autotraição, à sua *alimentação de dentro*.

³⁹ Georges Bataille, *A Experiência Interior*, 1992, 30.

A **segunda voz**, supostamente, mais afinada com a superfície, mais empresarial - que já havia aparecido na cena anterior - corta os lamentos do artista e tenta levar adiante a produção literária como execução de um projeto. Acentua-se o contraste entre o tom irascível-rancoroso e o irônico-risível que se volta ao diálogo interno - artifício muito utilizado por Hilda que em *Fluxo-Floema* vai ao limite no texto "O Unicórnio". Apesar de seus esforços e de uma aparente dependência da **primeira**, o *humorismo* descarado, produzido pela dramatização irônica, mostra que sua emergência é ineficaz para a experiência radical do artista antieditor.

Ao desdobrar sua voz, Ruiska parece querer se acalmar com o fim de encontrar a trilha para sua disposição interna de criar, a disposição do seu *corpo sem corpo* [Cena VI] que, curiosamente, só pode ser acessada por meio de estímulos corporais. A segunda voz dramatiza as expectativas do editor no que diz respeito ao movimento de produção textual iniciando um ritual de passagem *humorístico* para uma espécie de sopro inspirador, apelando para gestuais litúrgicos que constroem a imagem hilária com descrições do esforço das manobras desengonçadas:

[RUISKA - Segunda voz] *Respira um pouco, vai escrevendo que a coisa vem. Primeiro fica de pé. Abre os braços. Boceja. Olha através das vidraças.*

[RUISKA - Primeira voz] *Olhei.*

[RUISKA - Segunda voz] *Agora escreve...*

[RUISKA - Primeira voz] *Espera, eu preciso sentar.*

[RUISKA - Segunda voz] *Então sinta. Agora escreve: meus guias protetores, os de cima e os de baixo, por favor entrem em harmonia. Abre depressa o armário e veste a batina preta com frisos vermelhos.*

[RUISKA - Primeira voz] *Pronto.*

[RUISKA - Segunda voz] *Agora escreve: dentro de mim, este que se faz agora, dentro de mim o que já se fez, dentro de mim a multidão que se fará. Alguns eu os conheço bem. Mostram a cara, assim é que eu gosto, me enfrentam, assim é que eu gosto, cospem algumas vezes na minha boca, assim é que eu gosto. Gosto de enfrentar quem se mostra.*

A situação mais que ridícula e engraçada é articulada de forma a desarmar os leitores ou deixá-los perdidos pelo inusitado dos efeitos no trato do acaso, encarnados na escrita que ridiculariza o próprio texto, tentando ir ao limite do rebaixamento estilístico - especialmente se considerarmos o formato original do texto. A artimanha acaba acentuando os traços caricaturais da personagem literato, desqualificando sua atividade e a si mesma. Entre seus exercícios respiratórios, com os braços abertos num bocejo, tentando alcançar uma visão criativa através da matéria que aproxima e distancia o objeto ao mesmo tempo, enxergar *através das vidraças*, mais parece o resultado de um cartum alucinado, capaz de fazer desandar qualquer cerimônia de autoajuda criativa.

Curiosamente, Hilda - que também achava o afastamento, sempre relativizado, indispensável a seu processo de trabalho literário - chegou a comentar em entrevista que também praticava seus rituais de escrita e os aproximou aos descritos em “Fluxo”:

Quando estou trabalhando numa peça ou num texto, acordo cedo, e sofro a mesma tensão da pessoa que levanta no dia de sua operação. Respiro fundo, executo uma série de gestos quase rituais – como em Fluxo – sinto-me entre a clarabóia e o poço⁴⁰.

A operação ritualística - com seus *guias protetores, os de cima e os de baixo* - prevê extrair *de dentro* daquele que escreve algo que se situa além do sublime e do grotesco, da *claraboia e do poço*, já que reúne *protetores* a partir dos dois supostos pólos. Ou seja, os movimentos irônicos da voz dupla não se reduzem ao que almeja o empresário, mas envolvem, como diz Alcir Pécora, o *terreiro de posseção* em que a persona escritor desempenha o papel de *cavalo receptor* daqueles que, a partir de si, constroem o texto ou, como quer o artista, cospem na sua boca. Ao mesmo tempo, aproximam-se dos rituais da “catedral”, *armário* antigo que guarda seu necessário traje “bispal”: a *batina preta com frisos*

⁴⁰ BOJUNGA, C. *Quatro Conversas com o Ministério Hilda Hilst*.

vermelhos, de tons sombrios e ambíguos que nos remetem, dramática e ironicamente, ora ao aparente decoreio religioso, ora ao que há de infernal no escuro e no vermelho do traje - o que afrouxa o riso pelo *humorismo* das descrições das manobras que se pretendem exorcistas do traço poético.

Primeiro, a voz dupla se propõe a *respirar* fundo e deixar a literatura fluir facilmente, tentando acreditar que aí *a coisa vem*. Em seguida, decide enfeitar mais a cena de possessão e, para que a estratégia de avanço na criação do texto tenha sucesso, os guias *de cima* e os *de baixo*, precisam coexistir entrando em **fluxo**: *por favor entrem em harmonia*. Tudo é orquestrado pelo *humorismo* frenético e dialógico entre as duas vozes e deve ser feito às pressas, evitando a desconexão, antes da **queda** na fluência do contato: as acrobacias do corpo, o apelo aos guias, a disparada ao armário em busca da batina “bispal”, a escrita. A correria ridícula é para que não se “encarquilhe” a mão do artista e para que a pretensa harmonia, entre o alto e o baixo, traga não o sublime sopro inspirador, mas as grotescas cusparadas que realizam o texto.

Hilda exagera a narrativa dos esforços daquele que escreve para enfatizar, mais uma vez, o trabalho invisível e risível, desvalorizado pelo mercado editorial. O mesmo sujeito que choraminga autoindulgente precisa se arcar durante anos estudando um pouco de tudo e, como um atleta do intelecto, se desdobrando na escrita, ainda precisa buscar os meios de um acesso doido à superação da coexistência com editores, críticos e leitores entre suas personae - estendendo-se antes e depois da porta de aço de seu imaginário: na superfície, acima e abaixo, perseguindo o acesso, sempre desconhecido, à experiência capaz de tornar visível a leitura radical de uma poesia que sabe incognoscível.

Na experiência *de dentro* daquele que escreve vive a alteridade: aqueles com os quais coexiste e já se mostraram e o potencial da *multidão* do futuro. Os que ele conhece *bem* são os que já se fizeram presentes, entre o poço e a claraboia, trazendo palavras ao texto: aqueles que *cospem algumas vezes* na sua *boca*. As palavras não são sopradas suavemente: são cuspidas porque é assim que o artista gosta, gosta da violência daqueles que se mostram. Entre o

fluxo das cusparadas e as quedas criativas expande-se o desconhecido possível àquele que escreve.

A dramatização irônica amplia a ambiguidade de “*Gosto de enfrentar quem se mostra*”, estendendo-se aos leitores, editores e críticos que fazem parte do povoado imaginário do escritor. Sempre em afastamento relativo da superfície, das personae antes da porta de aço, em uma espécie de suspensão temporal e espacial, incorpora aqueles que se mostram entre o poço e a claraboia: e o mensageiro do incognoscível é “*este que se faz agora*”.

Cena IV: DO INCOGNOSCÍVEL

[DO INCOGNOSCÍVEL] *Olhe aqui, Ruiska –*

[RUISKA] *Ruiska sou eu, eu me chamo Ruiska para esses que se fazem agora, para os que se fizeram, para a multidão que se fará, e para não perder tempo devo dizer que minha mulher se chama Ruisis e meu filho se chama Rukah. Não me percam de vista, por favor.*

[DO INCOGNOSCÍVEL] *Olhe, aqui, Ruiska, você não veio ao mundo para escrever cavalhadas, você está se esquecendo do incognoscível.*

[RUISKA] *O incognoscível?*

[DO INCOGNOSCÍVEL] *É, velho Ruiska, não se faça de besta.*

[RUISKA] *Levanto-me e encaro-o. Digo: olhe aqui, o incognoscível é incogitável, o incognoscível é incomensurável, o incognoscível é inconsumível, é inconfessável. Ele me cospe no olho, depois diz:*

[DO INCOGNOSCÍVEL] *ninguém está te mandando escrever sobre o incognoscível, estou dizendo não se esqueça do incognoscível.*

[RUISKA] *Ah, está bem. Finjo que entendo. Ou entendo realmente que não devo esquecer do incognoscível? Encosto a cabeça no chão. Não porque tenha vontade, não, ele é que me obriga a encostar a cabeça no chão.*

[DO INCOGNOSCÍVEL] *Irriga a tua cabeça, velho Ruiska, suga a vitalidade da terra, torna-te terra, estende-te no chão agora, abre os braços, abre os dedos, faz com que tudo se movimente dentro de ti, torce as tuas vísceras, expele o teu excremento. Quem é você, Ruiska?*

[RUISKA] *Hein? Ele está começando a perder a paciência, está se aproximando, me esbofeteia, não faz mal, vai batendo, vai me arrancando os dentes, corta a minha língua, faz o que quiser mas eu não sei responder.*

[DO INCOGNOSCÍVEL] *Quem é você, Ruiska?*

[RUISKA] *Hein? Está bem, está bem, sou um porco com vontade de ter asas.*

[DO INCOGNOSCÍVEL] *Quem é que te fez porco?*

[RUISKA] *O incognoscível. Agora sim ele perdeu a paciência, está quebrando o meu lápis, está escarrando em cima da minha mesa, ah que trabalhão para limpar tudo estou pensando, e estou pensando como é possível que esses que se fazem em mim, que se fizeram e que se farão, não compreendam a impossibilidade de responder coisas*

impossíveis. Ora vejam só, existo apenas há alguns minutos, essa ninharia de tempo, e é claro que não posso responder o que sou. Porque não sei. Até que eu gostaria de dizer, por exemplo: olha, meu amigo, é tão simples responder o que sou, sou eu. E ele ficaria muito contente, ele colocaria a grande cruz de rubi sobre o meu peito e ir-se-ia.

Sinopse

personae: o escritor e o “do incognoscível”

tempo: do filho doente

espaço: depois da porta de aço

páginas: 23-25

passagem de cena: a cessação da voz dupla de Ruiska dá-se com o silêncio da Segunda para a entrada daquela irascível que vem em diálogo com a Primeira para “lembrar” ao escritor de “não esquecer” *do Incognoscível*. É fundamental também nesta cena o fato de, pela primeira vez, ser nomeada a trindade pai-mãe-filho: Ruiska-Ruisis-Rukah.

Marcada pelo tom inusitado, devido à *perplexidade* que causa o diálogo entre o poeta e a projeção de sua persona que encarna *o incognoscível*, esta Cena é bastante importante na leitura de “Fluxo” por seu *humorismo* em relação ao famoso *de dentro* e pela apresentação direta aos leitores da trindade das personae “Ruiska-Ruisis-Rukah” - deixando clara a submissão do próprio escritor como persona-personae ou autocriação no bolo de criaturas inventado por ele.

A presença, anunciada anteriormente, *que se faz agora* naquele que escreve vem à tona com o mensageiro do desconhecido, persona que será tratada aqui como *o do incognoscível*, e manifesta-se no território simbólico depois da porta de aço em forma de alteridade irascível, uma espécie de porta-voz daquilo que não pode ser negado no artista, o incomunicável que move sua literatura.

Nesse sentido, é necessário que se esclareça inicialmente, falo de um espaço literário próximo à noção batailliana de poesia, avançando também na sua expressão do sacrifício, ambos imorais, ou seja, resistência aos *freios* restritos aos *projetos do mundo do trabalho* - localizado, no extremo, antes da porta de aço do imaginário poético. Depois dela, em seu espaço sagrado, incognoscível e também ridículo, o poeta pode tentar o impossível - superar sua fragmentação dizendo do editor: “o cornudo que me esqueça” [Cena VI].

Para Bataille, a poesia é *o sacrifício em que as palavras são vítimas*. Ao contrário de se localizar no espaço do *conhecimento* prático de um objeto, a *poesia conduz do conhecido ao desconhecido*. As palavras são solicitadas para *morrer* e, nesse sentido, abandonando-se a restrição ao conhecimento útil dos objetos palavras, entra-se no território do *sacrifício* poético vivido de maneiras diferentes por todos os sujeitos:

Não teríamos nada de humano se a linguagem em nós devesse ser inteiramente servil. Tampouco podemos prescindir das relações eficazes que introduzem as palavras entre os homens e as coisas. Mas arrancamo-las dessas relações em um delírio.

Se palavras como cavalo ou manteiga entram em um poema, são desligadas de preocupações interessadas. Por mais que estas palavras: manteiga, cavalo, sejam aplicadas a fins práticos, o uso que a poesia faz delas libera a vida humana desses fins. Quando a roceira diz a manteiga ou o menino de estrebaria diz o cavalo, eles conhecem a manteiga, o cavalo. O conhecimento que têm esgota até, em um certo sentido, a idéia de conhecer, pois eles podem à vontade fazer manteiga, conduzir um cavalo. A fabricação, a criação de animais, a utilização completam e mesmo fundam o conhecimento (os laços essenciais do conhecimento são relações de eficácia prática; conhecer um objeto é, segundo Janet, saber a maneira de fazê-lo). Mas, ao contrário, a poesia conduz do conhecido ao desconhecido. Ela pode, o que não podem o menino ou a menina, introduzir um cavalo de manteiga. Ela coloca, desta maneira, diante do incognoscível. Sem dúvida, mal enunciei as palavras e as imagens familiares dos cavalos e das manteigas se apresentam; mas elas só são solicitadas para morrer. Nisto,

*a poesia é sacrifício, porém o mais acessível. Pois se o uso ou abuso das palavras, ao qual as operações do trabalho nos obrigam, ocorre no plano ideal, irreal da linguagem, o mesmo ocorre com o sacrifício de palavras que é a poesia.*⁴¹

Assim, para Bataille e, penso, também para Hilda Hilst, apenas com a superação da linguagem, em um espaço poético inacessível, se daria o êxtase da experiência *de dentro*. A literatura, de forma ampla (especialmente uma literatura como a hilstiana que não se limita às convenções formais - como a de gênero textual, por exemplo), pode tentar expressar o *sacrifício* que vai além do domínio das palavras, pode tentar representar o *ato*, mesmo que sua expressão seja sempre impossível: *Se é preciso que o homem chegue ao extremo, que sua razão desfaleça, que **Deus morra**, as palavras (sic) seus jogos mais doentios, não podem bastar*⁴².

Desta forma, no extremo, comunicar o *de dentro* impossível, para o escritor, é comunicação “de fora” mais radical, depois da linguagem da coexistência, de uma alteridade simultânea, da novidade que não se pode capturar porque sempre presente e indeterminável. Portanto, a missão do mensageiro do inacessível - ridicularizado pelo escritor como uma espécie de chato metafísico que também traz em si - é afirmar o desejo de que o poeta “apenas” *não se esqueça do incognoscível*, ou seja, continue dramatizando sua arte literária, sacrificando palavras em sua poesia possível.

A aparição se dá logo após as descrições, em voz dupla, das hilárias manobras ritualísticas do escritor, supostamente, rumo ao território literário. À afirmação *gosto de enfrentar quem se mostra*, resolve se mostrar com toda a força. Raivosa e dominadora, faz o artista tremer, mas é irônico que represente exatamente o contrário daquilo que *se mostra*, podendo apenas alertar o artista para o potencial inacessível das palavras, de sua literatura poética *incognoscível*

⁴¹ Georges Bataille, *A Experiência Interior*, 144.

⁴² Idem.

ou, voltando às imagens da primeira cena, de seu *crisântemo* inatingível, *sem salvação*.

O artista cômico demonstra certa preguiça de enfrentar este que *se mostra* e aproveita o espaço aberto pela emergência do desconhecido para deixar-se conhecer pelos leitores trazendo a reboque a mulher Ruisis e o filho adoentado, Rukah. Este é o primeiro momento em “Fluxo” no qual, humoristicamente, os nomes da trindade são citados:

[DO INCOGNOSCÍVEL] *Olhe aqui, Ruiska –*

[RUISKA] *Ruiska sou eu, eu me chamo Ruiska para esses que se fazem agora, para os que se fizeram, para a multidão que se fará, e para não perder tempo devo dizer que minha mulher se chama Ruisis e meu filho se chama Rukah. Não me percam de vista, por favor.*

A graça metanarrativa do escritor-narrador-personagem, nos alertando para que não o percamos de vista, reforça sua condição de *persona-personae*, o que acontecerá ainda com mais clareza em outros momentos do texto. Apresenta-se como Ruiska e parte da trindade pai-mãe-filho inventada por ele, afirmando-se como autocriação que, no extremo, submete todas as criaturas do texto - já que dialogam com as *personae* da trindade ou desdobramentos delas e, se todos que *se fazem* emergem a partir daquele que é criatura de si mesmo, são, então, criaturas da criatura-criador e, por isto, devemos ter *cuidado* para não perdê-lo *de vista*.

Ao fazer um levantamento histórico da ideia da trindade que se desenvolveu em diferentes culturas religiosas e literárias ao longo do tempo, e pesquisar sua permanência como integrante da composição dos imaginários coletivos (passando pelo antigo Egito, Grécia, pela trindade cristã etc.), estudiosos comprovaram as recorrências à imagem da *trindade*, ligadas também à da

quaternidade - que assistiremos completar-se em “Fluxo” com a entrada em cena do *anão*.⁴³

A proximidade entre os três nomes Ruiska-Ruisis-Rukah também faz com que o escritor peça aos leitores para que não confundam o *pai* com seus duplos, é um aviso humorístico de que o bolo de vozes vai ficar mais complexo. Hilda Hilst costumava jogar com os nomes das personagens marcando com isto algo entre o nonsense, o questionamento da valorização dos nomes e a evidência de uma trama narrativa que fabrica simbologias e espelhamentos entre narradores e personagens, ao mesmo tempo identificando-os com características particulares e misturando-os estilizados.

Os nomes podem nos remeter a personagens da literatura universal e a alusões míticas ilustradas como misturas de nomes religiosos bíblicos, gregos ou de divindades egípcias. Hilda pesquisava a cultura hebraica e se utilizou muitas vezes da mescla entre os sons que nos remetem ao “r” marcante na língua - exemplo desse destaque aos erres vem na articulação cômica da sequência de nomes de cidades próximas ao Rio Jordão, na Cena XXIV. Referências egípcias com a marca do deus Ra também sugerem influências no “r” inicial dos nomes da trindade. A mãe Ru-ísis nos leva à deusa Ísis, (ligação diretamente citada na Cena XXII: Monólogo) que é relacionada por estudiosos da mitologia a outras imagens maternas como, por exemplo, à Virgem Maria, mãe de Jesus. Ru-kah pode ser associado à palavra hebraica para “sopro criativo”: Ruah - o que vai ao encontro da expectativa irônica do escritor ao criar o filho e seu duplo *anão*. Para Ru-iska, a especulação mais forte que me ocorre é a analogia ridícula com a “isca” para os *que se fazem* no pai criador (Ra) que, embusteiro, aproveita para fisgar os leitores também risíveis. A exemplo de quase todas as personagens hilstianas, Hillé e Kadosh também parecem ter seus nomes elaborados nesta mistura de ilustrações cômicas, literárias, historiográficas e místicas, cada caso merecendo ser estudado separadamente - o que não me proponho aprofundar aqui. Basta anotar o mistério

⁴³ Exemplo: JUNG, Carl Gustav. *Interpretação psicológica do Dogma da Trindade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

não gratuito - e digo não gratuito porque ao se ler entrevistas, anotações e desenhos, do acervo documental de Hilda Hilst (Cedae-Unicamp), fica perceptível que a escritora teve preocupações simbólicas em seus textos, o que pode ser relevante em graus variáveis de medida para cada opção de estudo da obra. Por exemplo, no caso da trindade Ruiska-Ruisis-Rukah, lê-se no caderno de anotações número quatro sobre *Fluxo-Floema* a relação estabelecida pela autora com os *três sacerdotes da terra de MU*.

A voz que avisa: *Olhe, aqui, Ruiska, você não veio ao mundo para escrever cavalhadas, você está se esquecendo do incognoscível*, apresenta-se bem próxima da que vinte anos depois ainda vem alertar ironicamente a persona narrador-escritor para que não escreva *bandalheiras*, em *O Caderno Rosa de Lori Lamby* - este primeiro livro da tetralogia obscena de Hilda, considerando-se também as inversões, apresenta muitas ligações com “Fluxo”, mas, curiosamente, para quem pesquisa o escritor na obra de Hilda Hilst, os dois textos já foram considerados opostos por aqueles que viram, no “hermetismo” de “Fluxo” e na obscenidade sexual do *Caderno*, motivos para contrapô-los.

Trazendo traços de uma espécie de antieditor (que se mostrará de maneira diferente e mais acentuada no *anão*), o *do incognoscível* vem tentar expelir, deste que parece ter “vindo ao mundo” com outro destino, as tentações das soluções culturais *mais à mão* e, ao contrário de pressioná-lo a buscar *novas formas* banais de se abordar literariamente o baixo corporal ou aquilo que satisfaça ao mercado consumidor de livros, quer refrescar sua memória e colocá-lo nos trilhos que não o deixem se esquecer das interrogações *de dentro*. Mas é importante notar que estas também são ridicularizadas pelo artista por se colocarem não como descontrolo - característico da entrega à experiência *de dentro* - e, sim, racionalmente, como apelo metafísico: *Quem é você? Quem é que te fez?* O que se ordena, portanto, não é apenas que não se esqueça do *incognoscível*, mas que não se esqueça das questões “essenciais”, o que não seduz a “loucura” daquele que se sabe para sempre fragmentado.

A **impossibilidade de se dizer por inteiro** é tema que atravessa toda a obra de Hilda e ao inconfessável daquele que escreve se junta a incapacidade - bem representada nos movimentos de fluxo e queda textual - de se conhecer qualquer sujeito ou objeto, significar o divino, a natureza, a alteridade, a subjetividade e a morte. O que aproxima a experiência *de dentro* de Ruiska e o mensageiro é que ambos transitam pelo território *incognoscível*, porém, o escritor pela poética que prolifera o desconhecido e o mensageiro pela racionalização metafísica do incognoscível. As nuances levam ao extremo o *humorismo* do encontro dramático entre as duas personae que compõe o artista e sua arte.

A “possessão” se dá provocada pelas descrições das acrobacias de penetração no território da escrita, na cena anterior, em que o artista embusteiro, propositalmente cômico, abre espaço para a manifestação de seus outros. A veemência com que o mensageiro aborda o escritor reúne os dois num ponto: aquele que faz com que Ruiska, ao menos, *não se esqueça* de se negar a escrever ninharias, deixando espaço para o *incognoscível*.

Hilda aborda muitas vezes este indizível, refletindo humoristicamente a frustração do escritor em busca da palavra que já sabe perdida. O que esclarece a repetitiva presença do *sentimento do contrário* que constrói a dramatização cômica: fluxo e reflexão em queda. À afirmação de que *não veio ao mundo para escrever cavalhadas*, o escritor tenta fugir se fazendo de desentendido, o que só irrita aquele que reivindica o transcendental:

[RUISKA] *O incognoscível?*

[DO INCOGNOSCÍVEL] *É, velho Ruiska, não se faça de besta.*

O tom agressivo se mistura ao condescendente e irônico *velho Ruiska* - uma das expressões por meio das quais outras personae de “Fluxo” se referem àquele que escreve, sendo também maneira marcante do artista dirigir-se a si mesmo.

À sua velhice de escritor ultrapassado que se volta para as vertigens românticas *de dentro*, às ginásticas da *experiência interior* e que, naturalmente, não sabe agradar ao mercado editorial, contrapõe-se, mais à frente, a brejeirice do filho anão-Rukah. O contraste humorístico, aqui, fica evidente quando “até” aquele que, no artista, reivindica o incognoscível o coloca como “*velho*”, sugerindo não apenas cansaço e acomodação, mas também um incômodo e risível anacronismo - que não sai de cena em “Fluxo” e vem especialmente com força na abordagem da ditadura militar, no último ato, com o desencontro, em praça pública, entre o artista destratado como intimista, os jovens que protestam e os militares.

O mensageiro, invertendo a persona editor, não está disposto a abrir mão do *incognoscível* e o demonstra às cusparadas, desprezando as concessões que o escritor supostamente possa elaborar - cusparadas e escarros do *incognoscível*, devo adiantar, que servirão para limpar as notícias empresarias dos jornais sobre a mesa do escritor, na Cena VII. Ruiska não consegue se desviar e, vendo-se sem saída, busca enfrentar este outro intransigente. Afinal, precisa fortalecer sua persona embusteira que deve produzir o texto do editor para o dia seguinte e, além disso, atingir o incognoscível, para o artista, no limite, seria representar o incomunicável, deixar-se penetrar no território poético desconhecido, abrindo o palco às novidades, à obscenidade descontrolada *de dentro*, ao impossível êxtase da *experiência interior*, fora da linguagem: *Levanto-me e encaro-o. Digo: olhe aqui, o incognoscível é incogitável, o incognoscível é incomensurável, o incognoscível é inconsumível, é inconfessável.* O tiro, que pensava astuto, instiga mais a fúria do outro: *Ele me cospe no olho, depois diz: ninguém está te mandando escrever sobre o incognoscível, estou dizendo não se esqueça do incognoscível.*

Ruiska está na dúvida se *entende* ou *finge* que entende o que significa não se esquecer do incognoscível, mas o outro percebe a tergiversação e o toma pelo cangote: *Encosto a cabeça no chão. Não porque tenha vontade, não, ele é que me obriga a encostar a cabeça no chão.* O artista é forçado humoristicamente à reflexão sobre os contrários com o incognoscível levando sua cabeça às nuvens

de idéias para, logo depois, lançá-la à terra: *Irriga a tua cabeça, velho Ruiska, suga a vitalidade da terra, torna-te terra, estende-te no chão agora, abre os braços, abre os dedos, faz com que tudo se movimente dentro de ti, torce as tuas vísceras, expelle o teu excremento. Quem é você, Ruiska? Hein?* A zombaria com a pergunta caracteristicamente metafísica “Quem sou eu?” leva a situação cômica daquele que escreve ao extremo. Mesmo que o *velho Ruiska*, tentando racionalmente responder quem é, vire-se do avesso e estrebuche sobre a terra, indo da cabeça ao baixo tubo corporal para analisar o próprio *excremento*, sabe que a resposta é incomunicável. A sugestão do mensageiro é que o escritor torne-se terra: só assim sua cabeça pode ser irrigada, as vísceras movimentadas, o excremento expelido e, finalmente, poderá compreender como “não esquecer”.

A comicidade das manobras ritualísticas superficiais que executava em voz dupla na cena anterior é substituída pelos apelos à terra conduzidos pelo *do incognoscível*. A palavra *terra*, com sua carga semântica e simbólica ambivalente, torna-se recorrente na prosa de Hilda. Em “Fluxo” é cravando-se na terra que o artista tem acesso ao seu *reino escamoso da memória* [Cena XXII], habitado por uma multidão invisível de corpos - seus cadáveres e mistérios *de dentro* que trazem a exuberância da vida num rebaixamento que ilumina o pai, o anão, seus bichos subterrâneos, alegrias, morte e excrementos.

Presa da natureza, Ruiska deve recorrer aos processos vitais da terra para irrigar corpo e mente, expelindo deles os excrementos mais secretos. A terra possui poderes procriadores a partir da consumição da morte, é a síntese concreta das determinações do destino e exhibe a sujeição humana aos corpos, sua redução à coexistência como terra e alimento para a continuidade do processo vital. Mas, à dualidade exacerbada, contrapõe-se o escritor *persona-personae* que se perde na relação entre o *corpo* e o *corpo sem corpo*. Em fluxo e queda, interditando a imaginação do paraíso de uma autonomia simbólica, por meio da qual se poderia *voar* na criação mental e se imaginar tão autônomo quanto um *deus* que inventa a si mesmo, a ambivalência está o tempo todo impondo a devolução do sujeito à *terra* - tentar transcender culturalmente sua própria natureza é negar seu corpo

animal. Diante da impossibilidade de plenitude, Ernest Becker afirma que a *loucura* acompanha a vida de todos os sujeitos, especialmente os que resistem em aceitar a morte, porque o máximo de lucidez possível é aceitar a *loucura* inevitável⁴⁴.

À interrogação “*Quem é você, Ruiska?*” o escritor só consegue pronunciar “*Hein?*” e redobrar a ira do mensageiro. No entanto, ironicamente, para o artista sua persona *do incognoscível* não é radical o bastante, está apenas *começando a perder a paciência*. A violência tende a crescer e cresce. A persona-persona alucinada esbofeteia a si mesma com o *incognoscível*, deseja arrancar os próprios *dentes* e “cortar a *língua*” que não sabe como *responder*. Em movimento patético, dá vazão a seus problemas incommunicáveis que se apresentam saltando de um lugar a outro na cena de forma a construir um estado de *perplexidade* no leitor, ponto alto do *humorismo* pirandelliano:

*As características mais comuns e, por isso, mais geralmente observadas, são a “contradição” fundamental, à qual se costuma dar como causa principal o desacordo que o sentimento e a meditação descobrem ou entre a vida real e o ideal humano, ou entre as nossas aspirações e as nossas fraquezas e misérias, e como principal efeito a tal perplexidade entre o pranto e o riso; e também o ceticismo, com o qual se colore cada observação, cada pintura humorística e, enfim, seu procedimento minuciosamente e também maliciosamente analítico.*⁴⁵

À segunda vez que lhe é perguntado “*Quem é você, Ruiska?*”, o escritor não consegue evitar mais um “*Hein?*” e, ao se ouvir pronunciando, com medo das consequências, resolve se antecipar ao outro e arrisca: *Está bem, está bem, sou porco com vontade de ter asas*. Como afirmei na Introdução, a expressão talhada pelo escritor, em “Fluxo”, 1970, para significar a oposição entre as limitações que nos impõem as determinações do destino e a resistência a elas,

⁴⁴ Ernest Becker, *A negação da morte*, 52.

⁴⁵ Luigi Pirandello. *O Humorismo*, 126.

aproxima-se das reflexões a serem articuladas por Ernest Becker, em 1973: o homem é um pretenso “deus” que *caga - deuses, e com ânus*.⁴⁶.

À interrogação ainda mais extrema “*Quem é que te fez porco?*”, Ruiska, sem resposta, reduz a racionalização: *O incognoscível*. Ao negar a sustentação metafísica argumentativa descontrola de vez a cólera do *incognoscível* e a narrativa que já era hilária descamba ainda mais para o risível ao mostrar os excessos exaltados do chato metafísico que obrigam o artista, finalmente, a admitir: *ele perdeu a paciência*. O máximo que o mensageiro consegue é bagunçar ainda mais o território depois da porta de aço, deixando suas marcas cômicas no trabalho do escritor: o lápis quebrado, os escarros sobre a mesa e o pesar um pouco lerdo daquele que vai ter um *trabalhão* para limpar os vestígios do incognoscível com as “notícias empresariais”, quando tiver que voltar à superfície.

O mensageiro irascível quer que o escritor se pergunte e produza uma argumentação racional acerca das questões “primeiras”: quem é você? quem te fez assim? o que faz aqui? o que é o tempo? etc. No entanto, a tendência daquele que escreve, em fluxo e queda, é problematizar ironicamente as causas e princípios, esfacelando essências e divindades, perfeição e sabedoria, rindo do bem (como idéia de plenitude) e do mal (a miséria fragmentária), expondo a perplexidade diante dos descontroles dos desejos contraditórios de interrupção da descontinuidade e expectativa de continuidade.

A briga interna do escritor é externada pela ameaça de perder a voz, os *dentes* e a *língua* que não conseguem verbalizar o *incomunicável*: quem é ele e quem o fez. Precisa aturar a explosão deste que lhe cospe no olho e, no extremo da cólera, quebra e esarra sobre seus instrumentos limitados de trabalho com a língua. Sua persona embusteira apresenta-se preocupada, precisa limpar a presença deste que lhe propõe problemas incognoscíveis para continuar escrevendo.

Vendo-se entre forças contrárias - a objetividade do mercado editorial e as infrutíferas questões metafísicas do mensageiro - o riso o ajuda a desconstruir,

⁴⁶ Ernest Becker, *A negação da morte*, 57-75.

tanto uma quanto outra, remetendo-o à experiência *de dentro* que nega o *projeto* e também a racionalização. Persona-personae, pensa em como é possível que aqueles que fazem parte dele e convivem com seus conflitos internos ainda *não compreendam a impossibilidade de responder coisas impossíveis* para quem existe há tão pouco tempo. Recuando o incognoscível como chato metafísico e aproximando a poética do escritor a Georges Bataille, ao colocar-se diante do desconhecido impossível, entra-se no terreno poético imoral, isto é, sem freios, em que o banal das palavras é sacrificado:

Se digo, honestamente, ingenuamente, sobre o desconhecido que me circunda, de onde venho, onde vou, que ele é assim, que não sei nem posso saber nada da sua noite, supondo-se que esse desconhecido se ocupa ou se irrita do sentimento que se tem por ele, imagino que ninguém está mais de acordo do que eu com a preocupação que ele exige. Imagino-o, não que tenha necessidade de me dizer: “fiz tudo, agora posso descansar”, mas não se pode suportar exigência maior. Não posso, de maneira alguma, imaginar o desconhecido ocupado comigo (eu disse “supondo-se”: mesmo se é verdade, é absurdo, mas enfim: não sei nada), na minha opinião é ímpio pensar nisso. Do mesmo modo, em presença do desconhecido, é ímpio ser moral (vergonhoso, como um pecador, atrair o desconhecido). A moral é o freio que um homem, inserido em uma ordem conhecida, se impõe (o que ele conhece, são as conseqüências dos seus atos), o desconhecido arrebenta o freio, abandona às conseqüências funestas.⁴⁷

Ruiska esclarece que existe *apenas há alguns minutos*, criando a ambiguidade de uma existência curta como “autocriação” textual e como sujeito que, diante do universo, nega a noção de tempo cotidiano, convencionada. As questões colocadas pelo *do incognoscível* só fazem sentido no espaço simbólico da ignorância. Caso conseguisse responder “quem é”, tudo, supostamente, estaria apaziguado, *simples* e a persona *do incognoscível*, *contente* de não fazer mais sentido, pronta para a morte, abandonaria a descontinuidade: *colocaria a grande*

⁴⁷ Georges Bataille, *A Experiência Interior*, 144-145.

cruz de rubi sobre o meu peito e ir-se-ia. [grifos meus] Assim, ao se pacificar aquilo que há de desconhecido para a persona-personae escritor, é sobre “seu” corpo que pesaria *a grande cruz de rubi*. Portanto, a soma de seus duplos estaria, atingido o conhecido, unívoca, em êxtase contínuo:

[RUISKA] *estou pensando como é possível que esses que se fazem em mim, que se fizeram e que se farão, não compreendam a impossibilidade de responder coisas impossíveis. Ora vejam só, existo apenas há alguns minutos, essa ninharia de tempo, e é claro que não posso responder o que sou. Porque não sei. Até que eu gostaria de dizer, por exemplo: olha, meu amigo, é tão simples responder o que sou, sou eu. E ele ficaria muito contente, ele colocaria a grande cruz de rubi sobre o meu peito e ir-se-ia.*

O que se encena é uma maneira humorística de narrar a própria morte impossível: a do sujeito que, um tanto ridículo, depois de desfilarmos pela vida uma carrada de interrogações, finalmente consegue ser sacrificado pelas respostas. A ironia dramatiza o sentimento do contrário tornando cômica a constante luta interna entre as personae do artista com a certeza de que - assim como *se fizeram* e *se fazem* outros em si - ainda *se farão* novos duplos inconciliáveis. Portanto, o que permanece são as determinações do destino e a perspectiva da experiência do desconhecido. A reflexão humorística é finalizada com mais um corte metalinguístico irônico realizado pela mesóclise.

Como Ruiska gosta *de enfrentar quem se mostra*, viu-se diante do mensageiro do incognoscível. Não se sabe quanto tempo durou o transe deste contato, mas fica claro que a mesóclise final não é gratuita, vem ironicamente como provocação de mais uma queda, ao chamar a atenção tanto para a escrita quanto para o curioso *ir-se-ia* do incognoscível - que jamais deixa de fazer parte do texto.

Sacrificando palavras, o poeta continua sempre pelo território incognoscível permeado pela obscenidade, sempre excessiva, do riso, da morte, do erotismo, do êxtase:

Há outras vias conduzindo ao mesmo ponto; o desconhecido que, no final das contas, a vida revela, que o mundo é, a cada instante, encarna-se em qualquer objeto novo. É, em cada um deles, a parte de desconhecido que dá o poder de seduzir. Mas o desconhecido (a sedução) se esquiva se quero possuir o objeto, se tento conhecê-lo⁴⁸

O escritor se estende nas pulsações do desconhecido, mas a mesóclise vem como o corte que o suspende novamente em outra direção cômica, o que pratica é a fuga ridícula e repetitiva do incognoscível pelo incognoscível.

⁴⁸ Georges Bataille, *A Experiência Interior*, 147.

Cena V: MESÓCLISE

[RUISKA] *A mesóclise é como uma cólica no meio do discurso: vem sempre. E não é só isso, a mesóclise vem e você fica parado diante dela, pensando nela, besta olhando pra ela. Leva muito tempo pra gente se recompor. É. Leva muito tempo. Agora, por exemplo, dormi durante duas horas depois de olhar para a mesóclise. E olhem que foi pouco, normalmente eu durmo durante dois dias depois de uma mesóclise. Durmo e quando acordo digo para Ruisis, pelo telefone interno: me corta o saco se eu usar outra vez a mesóclise. Ela tentou mas eu saí correndo, fui à casa do seu Nicolino que é ferreiro e sabe fazer tudo, e ele me arranhou umas placas bojudas de ferro, forradas de veludo preto, e fiquei a salvo. Ruisis leva tudo a peito. Eu também levo tudo a peito mas achei que a mesóclise, enfim, não merecia tanto sacrifício. Apesar de que eu nunca uso o meu saco. Usa-se? Em que caso usar-se-ia? Bem, não há nada como uma mesóclise depois da outra. Quando se está a salvo. Respiro fundo.*

Sinopse

personae: escritor, mulher, *seu Nicolino*

tempo: do filho doente

espaço: depois da porta de aço

página: 25

passagem de cena: com a emergência da mesóclise “*ir-se-ia*”, no final da cena anterior, o escritor, dirigindo-se aos leitores, desloca a persona *do incognoscível* de forma que fique sem voz por se apresentar cada vez mais raivosa e problemática. A ruptura acaba rendendo esta espécie de microcena que abriga ainda um microconto e aborda de forma piadista o uso da mesóclise. Exemplo claro tanto do recurso repetitivo de corte metanarrativo, em fluxo e queda, quanto do *humorismo* hilstiano, nenhum deles gratuito.

Tentando se recuperar da possessão do incognoscível, Ruiska envolve-se com a mesóclise *ir-se-ia* que finaliza a cena anterior e passa a expor sarcasticamente o recurso gramatical, apresentando-o como dor súbita no meio da palavra. Além de intrometida, repete-se tão dolorida a ponto de produzir a analogia com uma dor de barriga inevitável - *vem sempre* e inesperadamente, de forma que sua aparição tem efeitos ridículos e devastadores sobre o escritor e sua literatura. O corte que interrompe o fluxo discursivo do incognoscível se faz como uma *cólica* que revoluciona a barriga e o texto. Provoca a visibilidade dos efeitos dos usos da linguagem e, humoristicamente, aproxima a escrita, rebuscada pelos cuidados excessivos com a norma culta, da dor de barriga, ao fazer da mesóclise o artifício ridículo e revolucionário - oposto à sua suposta função estilística de contenção gramatical.

O escritor cômico parece estar disposto a mostrar como a poética do rigor age sobre ele. Apresenta, então, como se alastra o “microorganismo” mesóclise interrompendo o fluxo de seu discurso e paralisando não apenas a ele, mas a sua criação. A dor do corte o entorpece, é tão soporífera e entediante que, ao fazer uso da regra, torna-se abestalhado, lento, cismando nela por *muito tempo* sem conseguir reagir e, paralisado, *besta* olhando *pra ela*, acaba por dormir, *normalmente, durante dois dias depois de uma mesóclise*. A imagem grotesca do autômato com retardamento coloca-se, assim, no lugar de um artista risível que dá vazão às formas mais conservadoras da língua como centro de seu trabalho, o que mina sua imaginação criativa e sua resistência durante *muito tempo*.

Dorme o artista interessado no *de dentro*, enquanto o rigor formal, aparentemente, domina. Ao permitir que a mesóclise atrapalhe seu trabalho e sua comunicação com os outros, permanecem como centro as desconexões restritivas da forma, sustando-se a fabricação artística. A mesóclise, enfim, submerge o artista numa pequena morte: aquilo que seria um recurso linguístico elevado da língua portuguesa, visando ao sublime, é uma droga anestésica que boicota o trabalho provocando o bloqueio da criação literária. Torna-se útil para aliviar e espantar os problemas desprezados pelo editor, ligados ao incognoscível, que

para o artista se apresentam com apelo excessivo, aproximando-o de uma experiência revolucionária: aquela intensidade extrema que guarda também a *terra dentro da gente* [Cena XIX] e a falta de fôlego diante do incomunicável.

Evidencia-se novamente o embuste humorístico, já que a “pausa” traz novidades resultantes do esquecimento e a regra acaba sendo também útil e revigorante por espantar o cansaço das provocações incomunicáveis. Alivia e deixa o escritor “respirar”, ficando, supostamente, a salvo tanto do incognoscível quanto da mesóclise: *Bem, não há nada como uma mesóclise depois da outra. Quando se está a salvo. Respiro fundo.*

As brincadeiras metalinguísticas constantes na obra de Hilda, em torno das dificuldades daquele que escreve se submetendo às regras de consenso para se expressar artisticamente, mostram personagens escritores como Ruiska e o pai de Lori Lamby que, quando encontram dificuldades no trabalho, tentam transferi-las para o que veem como limitações da língua, do mercado editorial ou das perspectivas de recepção pelo senso comum dos consumidores. Vendo-se tolhido ou se deixando, supostamente, tolher pela regra, Ruiska resiste interrompendo o texto muitas vezes para reclamar e rir das palavras e este recurso é exacerbado propositalmente, aqui, ao se evidenciar uma metaliteratura cômica que se mostra parte do cenário humorístico de “Fluxo”: pois, além de encontrar espaço para rir da emergência supostamente despretensiosa, veremos na Cena VIII, esta evasão ridícula pela mesóclise tem consequências graves.

Ruiska costuma tentar se prevenir contra esta assombração de seus fantasmas conservadores das normas da língua, abafar sua arca de Palavrarara - persona que aparecerá mais à frente como encarnação da faceta elevada superficialmente e reprimida pelo escritor. No caso específico da mesóclise que engole seu tempo, costuma acionar Ruisis pelo *telefone interno* e fazer o pedido extremo:

[RUISKA] *Leva muito tempo pra gente se recompor. É. Leva muito tempo. Agora, por exemplo, dormi durante duas horas depois de olhar para a mesóclise. E olhem que foi pouco,*

normalmente eu durmo durante dois dias depois de uma mesóclise. Durmo e quando acordo digo para Ruisis, pelo telefone interno: me corta o saco se eu usar outra vez a mesóclise.

O trecho que abusa da comicidade acaba por destacar o pedido do escritor à mulher que lhe corte os testículos se usar o artifício pronominal novamente. Afinal, para ele é preciso muita paciência, muito *saco* para suportar as emergências da mesóclise e, portanto, cortar o *saco* não seria apenas punição, mas uma forma de evitar novas ocorrências.

O *humorismo* alucinado descamba mais ainda em direção ao devaneio cômico ao contar que a mulher obediente, seu lado certinho, leva tudo a sério (*tudo a peito*) e até tentou atendê-lo, mas ele saiu correndo até o ferreiro que lhe salvou os testículos fornecendo *placas bojudas de ferro, forradas de veludo preto*. O artista obstinado e cabeçudo - *C'est un homme têtú* [Cena XX] - que também leva *tudo a peito* em seu processo de experiência literária, paradoxalmente descontrolado, acaba por concluir hilário: *a mesóclise, enfim, não merecia tanto sacrifício. Apesar de que eu nunca uso o meu saco. Usa-se?*

Como Ruisis (que, pelo jeito, também não valoriza muito os testículos do marido) não conseguiu cortar seu *saco*, Ruiska continua a se arriscar com a ênclise, provocando uma nova mesóclise: *usar-se-ia?* Haveria possibilidade de usar seu *saco* para alguma coisa? Além da comicidade evidente que ameaça colocar em dúvida o destino dos próprios testículos, com a ironia embusteira “usar-se-ia?” paralela a “ir-se-ia”, tem-se o reforço risível da negação da relação erótica do casal (*eu nunca uso o meu saco*) que se comunica “muito” pelo *telefone interno* e, para isto, pode descartar os testículos.

Ruiska fica tão absorvido pelo recurso pronominal que adormece e, *normalmente*, dorme *durante dois dias* depois de fazer uso da mesóclise! Percebendo que a alternativa vampiresca está lhe tirando as forças do fluxo, funcionando como um dispositivo de queda, acessa sua mulher em busca de apoio. Mas, ao mesmo tempo, o escritor parece acordar da mesóclise *ir-se-ia*

revigorado, encenando revolta e investindo na micronarrativa, aparentemente, desmiolada pela espontaneidade da piada. Indo ao limite da digressão - não pelo seu tamanho, mas pelo exagero das características do corte - Hilda provoca mais, fazendo caber na microcena ainda um conto mínimo, resultante, em aparência, de uma escrita “sem pé nem cabeça” que, entretanto, dá vazão ao distanciamento do *incognoscível*. O escritor se empolga na descrição de suas “reações alérgicas” à mesóclise, exagerando a suposta inverossimilhança do relato.

Apesar de o ridículo ser o centro, a intrusão cômica da mesóclise não emerge apenas como gracinha no texto, mas também como mais um recurso que corta o andamento linear e, fazendo parte das perturbações provocadas pela experiência *de dentro*, deixa margem para o que vem depois, desperta os leitores para a metaligagem e ainda avisa ironicamente: “isto é só um texto!” Outras artes - como o cinema, o teatro e a pintura - se utilizam de recursos de corte que procuram “acordar” os espectadores-expectadores: “rasgões” na tela e interrupções do filme são exemplos deste uso no cinema - que o teatro de Samuel Beckett pratica a todo tempo, beirando o nonsense, e as artes plásticas exibindo a presença da “mão” do artista. No entanto, nas artes plásticas, no cinema ou na literatura, a experiência do rasgão, no limite, não desconstrói a verossimilhança artística, mas cria uma novidade na experiência estética.

Ruiska dormiu durante duas horas depois da mesóclise “*ir-se-ia*” que encerra a cena anterior, mas diz que *normalmente* dorme durante *dois dias*. Sentindo-se seguro dentro de suas fantásticas placas de ferro aveludado, arrisca a ênclise “*usa-se*”, seguida por nova mesóclise “*usar-se-ia*” - supostamente, como último resquício de seus fantasmas linguísticos. Porém, deve-se atentar para o novo ardil: ao dizer “*Bem, não há nada como uma mesóclise depois da outra. Quando se está a salvo. Respiro fundo.*” o escritor afirma duas coisas. Primeira: está se sentindo *a salvo*. Segunda: ao se sentir *a salvo* não há nada como uma mesóclise atrás da outra. Portanto, entre o final desta cena e o início da próxima, o artista “respira fundo” e não deixa claro a quantos lapsos de mesóclise se entrega,

ou seja, o tempo de afastamento dos espaços simbólicos superficiais - tanto do escritório, quanto daquele antes da porta de aço.

Desta forma, sem saída diante da cólera do incognoscível que insiste nas interrogações metafísicas sem resposta, o escritor, ironicamente, como artimanha de afastamento, queda e entrada em novo fluxo, apela à *cólica* das convenções, para o artifício que já faz parte de sua prática depois da porta de aço: a *mesóclise*. O curioso é que há referências a essa “implicância” dos escritores hilstianos em outros textos. Em “O Oco”, por exemplo, último de *Kadosh*, que é o segundo livro da prosa da autora, nota-se duas referências cômicas à mesóclise tão temida em “Fluxo”: *Usaria ou não meu novo recurso, esse que ainda não disse? Di-lo-ei mais adiante. Tinha medo desses di-lo-ei. Agora perdi. Di-lo-ei sim. / E ver-se-ia. Calma, calma, a língua é essa mesmo. Di-lo-ei. Ver-se-ia.* [137 e170, edição: Globo]

Aqui, *ir-se-ia* ilustra mais a certeza de que é impossível que o *incognoscível* se vá completamente do que a dúvida ou o desejo de recusá-lo. Entretanto, o uso do recurso pronominal e o sono previsto acabam tendo consequências no cotidiano do escritor, descaradamente embusteiro, ou seja, em ato insistente de dramatização irônica e *humorismo* - o que ressalta seu caráter anti-heroico. Ao entrar nos espaços simbólicos do rigor formal e supostamente afastar-se do incognoscível, o poeta alimenta a gestação de um sacrifício.

Cena VI: SAINDO DO CORPO

[RUISKA - Primeira voz] *Aquele que me cuspi na boca já se foi. Ainda bem, Ora bolas, o incognoscível. Aliso a minha batina preta de frisos vermelhos. Aliso com ternura, com doçura, com loucura. Seria bom se eu pudesse participar agora de uma cerimônia litúrgica muito solene, levantar a hóstia, não, não, levantar a hóstia seria contemplar o incognoscível? Seria? Bem, isso é pouco, o bom é adentrar-se no incognoscível, confundir-se com ele, mas de qualquer jeito eu vou fazer uma cerimônia litúrgica a meu modo, nada de se deitar na terra e abrir os braços e os dedos, nada de se deitar, levantar-me sim, estender as mãos para a frente, depois para o alto, captar com as pontas dos dedos o fogo de cima, movimentar os braços como uma hélice, envolver-se de chamas, empurrar a chama para o peito e para o meio dos olhos. Estou pronto. Começo a sair de mim mesmo. É doloroso sair de si mesmo, vem uma piedade enorme do teu corpo, uma piedade sem lágrimas, é, Ruiska, o teu corpo está velho, teus ombros se estreitaram, teu peito afundou, tu, com a tua matéria espessa, eu com a minha matéria escassa, eu atravessando as paredes, que alívio, eu no jardim, subindo no tronco, sentado nos galhos, eu me alongando como um peixe-espada, eu me tornando todas as árvores, todos os bois, as graminhas, as ervinhas, os carrapichos, o sol doirado no meu corpo sem corpo, sim, no meu jardim há vários bois, há vacas também, há um lago de água salgada cheio de peixe-espada, é bonito dizer isso, um lago de água salgada cheio de peixe-espada, é mais bonito ser tudo isso, ser água, escorregadia, amorfa, ser o que a água é quando está dentro de uma coisa que é uma apenas, ser o rio, o copo, ser todos os rios, todos os copos – o cornudo que me esqueça - ser leve, tatuado de tudo, tatuado de nada, ser o estilete, a mão, a tinta, a figura, ser um mitocôndrio, e não há dúvida que vocês não sabem o que é o mitocôndrio, o bom da biologia é saber por exemplo o que é o mitocôndrio, pegar o seu micrografo eletrônico e olhar o mitocôndrio, e vem a propósito o mitocôndrio porque estou no meu jardim e os plastídios verdes das plantas se parecem aos mitocôndrios, não se aborreçam comigo, pois quando se sai do próprio corpo o mitocôndrio fica uma coisa tão simples e é por isso que eu falo dele. Paremos com o mitocôndrio, sinto que vocês podem se aborrecer. Em hipótese alguma*

devo falar do mitocôndrio. A estrutura do. Que vontade de falar, é tão bonito,
[RUISKA - Segunda voz] *mas deixa pra lá, velho Ruiska, comece as tuas visitas.*

Sinopse

Persona(e): escritor em voz dupla

tempo: do filho doente

espaço: depois da porta de aço

páginas: 25-27

passagem de cena: à queda da abordagem da mesóclise, o escritor “respira fundo” e afasta-se mais da superfície, sentindo-se livre para “subir”. Contraditoriamente, enquanto se esforça para ter certeza de que o mensageiro *do incognoscível* “foi embora”, esforça-se também para *adentrar no incognoscível* poético, experimentando novos rituais cômicos que envolvem seu *corpo* e seu *corpo sem corpo*. Ao entrar em estado de levitação, observa ironicamente o que vê abaixo e deseja o esquecimento do editor - até ter acordados o corpo pelos *mitocôndrios* e o compromisso com a superfície por sua Segunda voz.

O escritor parece gostar de se ver livre do *incognoscível*, mas logo em seguida, cômica e contraditoriamente, carregando nas rimas fáceis, alisa “*com ternura, com doçura, com loucura*” “*sua batina preta de frisos vermelhos*”. Empurra-nos esta série de adjetivos irônicos, dramatizando o texto que reforça a expectativa do incognoscível, ou seja, de avanço na experiência poética. Quer ver-se livre daquele que o transtorna para que não se esqueça dos problemas de dentro; por outro lado, não lhe basta *contemplar o incognoscível*, como quem acredita contemplar o sacrifício representado pela *hóstia* nos rituais da igreja: quer *adentrar-se no incognoscível, confundir-se com ele*, penetrar o território desconhecido. Para o poeta, o possível é sempre o não esquecimento do incognoscível porque é neste território que produz sua arte - mas a estabilidade do êxtase da experiência de dentro é impossível e incomunicável, continuidade inacessível, fora da linguagem.

Ruiska impõe a suposta necessidade de retomar as manobras litúrgicas em direção ao sopro desconhecido, iniciadas antes das duas interrupções, com o mensageiro *do incognoscível* e com sua fuga pela *mesóclise*. Coloca-se entre o hilário e o afirmativo, ironizando e tentando manter o leitor crente de que deseja participar de um rito religioso, de uma *cerimônia litúrgica* capaz de estabelecer a ruptura entre seu *corpo* e seu *corpo sem corpo*, rumo a uma espécie de religação cósmica, ou seja, a expectativas místicas que, ao aproximarem-no do espaço “divino”, possam separá-lo, como uma espécie de “escolhido”, da superfície mundana. Supostamente, a liturgia deve estabelecer uma ligação entre a superfície do escritório, onde se encontra seu *corpo*, e um plano alto e misterioso em que seu *corpo sem corpo* possa encontrar o caminho poético para a plenitude e esquecer o editor: *o cornudo que me esqueça*.

O esforço de concentração exagera-se com movimentos peripatéticos do escritor que não quer apenas contemplar a *hóstia* incognoscível, *é pouco*, quer penetrar no território do sacrifício, sair de si, abandonar o corpo, mas manter o eu simbólico, flutuar na imaginação, acessar os espaços simbólicos de continuidade possíveis ao *corpo sem corpo*, em detrimento do corpo de *cera* preso à superfície. Resolve, então, *fazer uma cerimônia litúrgica* a “seu modo” - *nada de se deitar na terra e abrir os braços e os dedos, nada de se deitar* - e isso significa levantar-se:

estender as mãos para a frente, depois para o alto, captar com as pontas dos dedos o fogo de cima, movimentar os braços como uma hélice, envolver-se de chamas, empurrar a chama para o peito e para o meio dos olhos.

Depois de descrever a performance aerodinâmica hilária (afinal tem como objetivo levantar “voo!”), o escritor se vê *pronto* e começa *a sair de si mesmo*, mas, segundo ele, desvencilhar-se do corpo, para subir, dói. Vem uma piedade do corpo cada vez mais desamparado e mais uma vez conversa com sua velha persona dividida: *é, Ruiska, o teu corpo está velho, teus ombros se estreitaram, teu peito afundou, tu, com a tua matéria espessa, eu com a minha*

matéria escassa. Aqui, a voz daquele que escreve divide-se ironicamente entre o *tu, corpo de matéria espessa*, que fica estático fazendo papel de segunda pessoa; e o *eu, corpo sem corpo* que se pretende extático em sua *matéria escassa* e ascende como primeira pessoa.

Nos espaços imaginários ascendentes não há lugar para o corpo gasto, mas pesado, do velho Ruiska; para sua *matéria espessa* e impossibilitada de acessar os vãos simbólicos que só o *corpo sem corpo*, com sua *matéria escassa*, pode atravessar transmutando-se em peixe e espada, em rio, em copo das águas; em todos os rios, todos os corpos como copos repletos: *ser água, escorregadia, amorfa, ser o que a água é quando está dentro de uma coisa que é uma apenas, ser o rio, o copo, ser todos os rios, todos os copos*. É “*mais bonito ser tudo isso*”, ser “*uma coisa que é uma apenas*”, do que ser a pluralidade misteriosa submetida às contingências da *experiência interior* e às determinações do destino: o aprisionamento em si, a coexistência e a morte - resumidas ao Bataille dizer que as únicas *certezas* são a de *não ser tudo* e a de *morrer*⁴⁹.

No entanto, o embuste dramático está provado mais uma vez pela consciência da descontinuidade deste que se diz “sendo tudo” e permanece conectado à persona Ruiska: *o cornudo que me esqueça*. Outra vez, entra em cena a relação entre aquele que alimenta a falta (escritor pueril) e aquele que nega a *salvação* e o conhecimento, alimentando os descontroles *de dentro* (persona-personae). Ao atingir a continuidade impossível do desconhecido, haveria o silêncio poético: ***a palavra silêncio é ainda um ruído***, *falar é, em si mesmo, imaginar conhecer, e para não mais conhecer necessitaria não mais falar*.⁵⁰

Ao tentar sair de si, Ruiska vê seus ombros frágeis, estreitos, o peito fundo, o vazio do corpo envelhecido. **Desdobra a primeira voz**, da voz dupla, colocando o *corpo* “com” corpo como segunda pessoa (*tu*) e o *corpo* “sem” corpo sendo a primeira pessoa (*eu*) - aquela que, aliviada da *matéria espessa*, atravessa

⁴⁹ Georges Bataille, *A Experiência Interior*, 6.

⁵⁰ Idem, 21.

paredes, passeia pelo *jardim*, sobe nas *árvores*, alonga-se *como um peixe-espada*, torna-se *árvore*, *boi*, grama, erva, carrapicho e aprecia seu *corpo sem corpo* sob o sol. Aproximando-se da primeira cena, despido do corpo, este sujeito é inofensivo às *graminhas*, *ervinhas* e *carrapichos* sob o *sol doirado* - lá, a presença corporal emporcalhava tudo ao redor; aqui, a idealização do *corpo sem corpo*, também embusteira, parece esforçar-se para limpar as imagens, tentando ligá-lo à natureza inventada sem máculas e ludibriar ambiguidade entre um eu simbólico (que almeja negar a morte, como diz Becker) e um corpo que se deteriora.

Em seus movimentos metaliterários, a *persona-personae* conversa com o leitor ou com a *persona*, nele, que escreve buscando em si apoio para o que acaba de criar no texto - *pátio de pedras perfeitas*, seu *jardim* povoado por elementos inesperados:

sim, no meu jardim há vários bois, há vacas também, há um lago de água salgada cheio de peixe-espada, **é bonito dizer isso**, um lago de água salgada cheio de peixe-espada, **é mais bonito ser tudo isso**, ser água, escorregadia, amorfa, ser o que a água é quando está dentro de uma coisa que é uma apenas, ser o rio, o copo, ser todos os rios, todos os copos [grifos meus]

O “*sim*” indica que avalia aquilo que expressa e, claramente preocupado com o que escreve, reforça: *é bonito dizer isso*. Seu esforço para se deixar embarcar na experiência criativa vem logo em seguida, quando, empolgado, mostra-se humoristicamente disposto a livrar-se da sombra das expectativas da superfície naquilo que escreve: *o cornudo que me esqueça* - *ser leve, tatuado de tudo, tatuado de nada, ser o estilete, a mão, a tinta, a figura, ser um mitocôndrio*. Ao desprender-se dos apelos do que Bataille nomeia *mundo do trabalho*, imagina trazer em si, *tatuado*, o *tudo* que é *nada* especificamente e, sendo tudo, ser não apenas os meios de criação do artífice (*estilete* e *tinta*), mas a própria *mão* do criador e sua criatura (*figura*).

A dramatização irônica que faz a analogia com o que se passa em “Fluxo” - texto resultado daquilo que se reúne na persona-personae escritor que cria inclusive a si mesma - provoca a queda humorística no derramamento empolgado de ser *tudo*, uno, junto com a vontade encenqueira de ser também especificamente o *mitocôndrio*:

[RUISKA - Primeira voz] *ser um mitocôndrio, e não há dúvida que vocês não sabem o que é o mitocôndrio, o bom da biologia é saber por exemplo o que é o mitocôndrio, pegar o seu micrógrafo eletrônico e olhar o mitocôndrio, e vem a propósito o mitocôndrio porque estou no meu jardim e os plastídios verdes das plantas se parecem aos mitocôndrios, não se aborreçam comigo, pois quando se sai do próprio corpo o mitocôndrio fica uma coisa tão simples e é por isso que eu falo dele. Paremos com o mitocôndrio, sinto que vocês podem se aborrecer. Em hipótese alguma devo falar do mitocôndrio. A estrutura do. Que vontade de falar, é tão bonito,*

[RUISKA - Segunda voz] *mas deixa pra lá, velho Ruiska, comece as tuas visitas.*

Cria-se a obrigação cômica de se **saber** a partir dos leitores “ignorantões” que não sabem o que é um mitocôndrio e nem o que é pegar um imaginário robô especialíssimo, capaz de substituir eletronicamente um micrógrafo (especialista / indivíduo especializado em micrografia), para ler, reproduzir e, portanto, investigar as impressões causadas pelas minúsculas letras das inúmeras microcópias da **palavra** mitocôndrio, supostamente “gravadas” em cada uma das organelas próximas dos plastídios que desempenham, no citoplasma dos vegetais, papel semelhante ao dos mitocôndrios nos nossos corpos.

O tom irônico da invenção ridícula marca a insistência proposital de ruptura, problematização e provocação direcionadas a acordar não apenas os leitores, mas o próprio desafio textual que parece não estar fluindo nesta pretensa subida. O escritor usa os mitocôndrios para “aquecer” seu texto e voltar ao corpo “com” corpo. As mitocôndrias ou mitocôndrios fazem o trabalho de minigeradores

de energia - corpúsculos que nos mantêm em movimento consumindo, por exemplo, a glicose e eliminando o gás carbônico que intoxica nossos corpos.

No entanto, aquilo que liberta o artista da estabilidade, também o prende em digressões e, podendo *ser tudo* ao se deixar envolver pelas palavras, acaba se concentrando nas mais surpreendentes. Assim, se não controlar a proliferação de movimentos reflexivos do discurso e da sonoridade da língua, acaba presa de um *mitocôndrio*, assim como foi presa da *mesóclise* e de suas investigações excessivamente minuciosas, ao representar as armadilhas das próprias *digressões* - o que faz os escritores de HH frequentemente se perguntarem se devem continuar ou se conter:

*Este desequilíbrio, estas digressões não derivam já do bizarro arbítrio ou do capricho dos escritores, mas são exatamente as necessárias e ineludíveis conseqüências do turbamento e das interrupções do movimento organizador das imagens por obra da reflexão ativa, a qual desperta uma associação por contrários: ou seja, as imagens, antes de associadas por assimilação ou por contigüidade, apresentam-se em contraste: cada imagem, cada grupo de imagens desperta e chama as contrárias que, naturalmente, dividem o espírito, o qual, irrequieto, obstina-se em encontrar ou estabelecer entre elas as relações mais impensadas.*⁵¹

Assim como aconteceu com a *mesóclise*, o *mitocôndrio* é motivo de riso e queda no fluxo textual. O escritor provoca o leitor tentando ir a mais um extremo do *nonsense*. Ao final, quando mostra seu esforço para se livrar dos pensamentos sobre o *mitocôndrio*, a graça metaliterária direcionada ao leitor aumenta: *Paremos com o mitocôndrio, sinto que vocês podem se aborrecer. Em hipótese alguma devo falar do mitocôndrio. A estrutura do. Que vontade de falar, é tão bonito.* Da *mesóclise* como dispensa do mensageiro do incognoscível passa-se à saída do *corpo* e às passagens de contemplação do *corpo sem corpo* sobre seu *jardim* (espaço literário onde cabem *árvores, graminhas, ervinhas, carrapichos, bois,*

⁵¹ Luigi Pirandello. *O Humorismo*, 140.

vacas, um lago de água salgada cheio de peixe-espada; todos sob o sol doirado) e à vontade de falar e contemplar as palavras por meio do mitocôndrio.

Contraditoriamente, aquele que quer se livrar da persona empresário com seus poderes de levitação provoca a ressurreição do *corpo*, utilizando o artifício metalinguístico biológico como mais um pretexto para voltar à superfície, ao se dirigir aos leitores e romper o fluxo para novamente digressionar o texto como fez com a mesóclise. É necessário que se coloque para funcionar os mitocôndrios do *corpo* para que a energia roubada pelo fluxo do seu *corpo sem corpo* passe a agir. Assim como a mesóclise desintegrou a imagem daquele do incognoscível, dando margem ao fluxo de ideias e movimentos forçados de ascensão, o mitocôndrio não deve prender, serve como quebra e passagem, é ele que corta a viagem imaginada do *corpo sem corpo* e abre ao escritor uma nova excursão: rumo a suas *visitas* às personae esquecidas antes da porta de aço. Ao cabo, a tentação de falar do mitocôndrio se apresenta também como pretexto para a volta da segunda voz que segue interferindo na cena seguinte:

[RUISKA - Segunda voz] *mas deixa pra lá, velho Ruiska, comece as tuas visitas.*

Após respirar fundo no final da cena anterior e, *a salvo*, se entregar a um número indefinível de mesóclises, o escritor supostamente se vê livre daquele que lhe *cuspiu na boca* o não esquecimento do incognoscível e resolve voltar-se aos planos de evasão dos espaços simbólicos antes da porta de aço, por meio de rituais de suspensão criativa. O tempo de isolamento decorrido em mais este transe cômico também é indeterminado, tudo parece ocorrer como suspensão temporal e, por outro lado, pela manutenção da descontinuidade, ou seja, o artista não parece passar pelo êxtase ou experiência interior radical em que a linguagem inexistente e o que domina é o não saber, sua poesia impossível. Domina-se a solenidade ou gravidade, que aparentemente deve ser constitutiva da experiência de continuidade, com o tom irônico e descritivo da narrativa humorística. A dramatização que leva aquele que escreve a “ser o universo” configura-se como

uma espécie de fuga astuta pelo território poético incognoscível, no qual o artista vive o sacrifício em si da persona que, agora, deve “visitar” pela intervenção sempre frequente dos contrastes.

Cena VII: VOLTANDO AO CORPO

[RUISKA - Primeira voz] Bem, devo visitar meu filho. Esqueci do meu filho, esqueci que deveria dizer para Ruisis que os quinhentos cruzeiros estão no canto da estante, pois foi ali que o cornudo os deixou, fechei a porta de aço? Esqueci que deveria dizer para Ruisis que o nosso filho deve tomar gamaglobulina, senão ele vai morrer. Mas agora não consigo voltar ao meu corpo, oh como é difícil deixar de ser o universo e voltar a ser apenas eu.

[RUISKA - Segunda voz] Acalma-te, Ruiska, vai lentamente até a janela do escritório, olha-te olhando a vidraça, o teu corpo está de pé, olhando a vidraça, aproxima-te, agora entra.

[RUISKA - Primeira voz] Está escuro aqui. O meu corpo é um bloco de cera, estou lívido, olhando através da vidraça. Reabsorvo-me. Vejo a minha mesa cheia de escarros. Havia um jornal imundo por aqui, tenho certeza. Está escrito: só para lhe dar uma idéia nós já planejamos e executamos projetos superiores a oitenta bilhões de cruzeiros. Os cães. É, este trecho é ótimo para limpar escarros. Limpo-os. Jogo o jornal na cesta. Fico à escuta. Nada. Morreram todos?

Sinopse

Persona(e): escritor em voz dupla

tempo: do filho silenciado

espaço: entre depois e antes da porta de aço

páginas: 27-28

passagem de cena: após as emergências descontroladas da *mesóclise* (Cena V) e do *mitocôndrio* (Cena VI) como rupturas de cena que tentam compulsivamente desconcentrar ou tirar o foco dos leitores, ao chamado da segunda voz (*mas deixa pra lá, velho Ruiska, comece as tuas visitas*), passamos à cena presente que corta as levitações do escritor com a imagem do filho “esquecido” e prepara a volta cômica de seu *corpo sem corpo* ao *corpo de cera* da superfície silenciosa.

Ruiska tenta se desprender das trivialidades do cotidiano saindo do corpo, pairando sobre seu jardim idealizado e tentando *ser todos* os outros, mas “deve” voltar a se preocupar com a superfície, ou seja, com as *personae* e espaços simbólicos antes da porta de aço. Ainda fora do corpo, resolve começar suas *visitas* superficiais por Rukah e parece só então perceber: *Esqueci do meu filho*. O pai ausente, a *persona* artista que vive em outro mundo, apenas “visita” a família e o *mundo do trabalho* convencionado. As ocorrências sucessivas do verbo “*esqueci*” mostram-se como repetições exageradas e irônicas: certamente havia se esquecido de avisar à mulher dos *quinhentos cruzeiros* que o editor (*cornudo*) deixou *no canto da estante* para o remédio e, detalhe, que sem tomar a *gamaglobulina*, o filho doente *vai morrer*. Havia fechado a *porta de aço*? Aparentemente, preocupa-se com o fato de ter fechado sua porta de literato para os outros dois componentes da trindade, Ruisis e Rukah.

O *corpo sem corpo* precisa se esforçar para conseguir retomar o *corpo*: *é difícil deixar de ser o universo e voltar a ser apenas eu*. O cômico é que esta pretensa tentativa de continuidade no *universo*, expectativa de um estado de êxtase eterno, pelo visto, não chega a sair do *jardim* idealizado pelo artista que permanece em estado de descontinuidade. Ruiska continua narrador e, descrevendo a partir de si, por meio da memória subjetiva. Não se mistura ao etéreo, ao todo, ao um; não consegue *ser tudo* como avisa, dramatizando a ironia, e permanece não apenas pensando-se como *persona*, mas como aquele que se desdobra primeiro na voz dupla e, depois, repartindo a primeira das vozes no *corpo* e no *corpo sem corpo*. Entretanto, mesmo descontínuo, afirma o desejo de se desfazer do corpo e poder ir além de circular pelo universo, misturar-se a ele, dar-se à continuidade incognoscível.

É dolorido ter que voltar ao corpo e abandonar a esperança embusteira de se pensar contínuo na descontinuidade. Enquanto era *o universo* e, contraditoriamente, descontínuo, perdeu um pouco da consciência de seu desamparo terreno, esqueceu-se. Mas, agora, precisa voltar aos tormentos da

fragmentação de sua persona-personae, devolvendo o eu *corpo sem corpo* que flutua sobre seu texto à paralisia do *corpo*.

Os contrastes entre os dois tipos de corpos da mesma voz, em posições e com visões diferentes, e a entrada em cena também da segunda voz reforçam o tom humorístico. Vemos o artista pueril novamente em analogia com a personagem de quadrinhos, desdobrando-se ao acreditar em suas próprias fantasias:

[RUISKA - Segunda voz] *Acalma-te, Ruiska, vai lentamente até a janela do escritório, olha-te olhando a vidraça, o teu corpo está de pé, olhando a vidraça, aproxima-te, agora entra.*

[RUISKA - Primeira voz] *Está escuro aqui. O meu corpo é um bloco de cera, estou lívido, olhando através da vidraça. Reabsorvo-me.*

Voltando à ambiguidade descrita por Becker entre o *eu simbólico* que almeja autonomia e o *corpo* falível, a primeira voz da persona Ruiska, ao tentar manter-se no limiar do portal, inventado acima, vê-se misturar ao *universo* representado, paradoxalmente, pelos elementos da natureza, abaixo, também idealizados na primeira cena. Mas quando volta a se fechar o portal fantástico, depara-se com o corpo abandonado do velho Ruiska, seu boneco de *cera* frente à janela, sinalizando o outro lado da porta de aço do escritório: o marido, pai, funcionário do editor e todas as personae dependentes de seu imaginário. Diante da inevitável descida e do pânico causado pela imagem mórbida do *corpo*, a segunda voz retorna, outra vez próxima ao apaziguamento que inicia “Fluxo” com o tom do empresário, e aconselha: *Acalma-te*. As instruções são para que se aproxime *lentamente* da *janela*, olhe o corpo que se olha na *vidraça* e entre. A primeira voz reclama do *escuro* dentro da lividez de seu *bloco de cera*, mas da manobra extraordinária vem o alívio: *Reabsorvo-me*. O limitado *corpo sem corpo* pretensamente salva o *corpo* degradável reanimando-o.

À mesa do escritório, Ruiska revê as mostras escarradas de sua poesia, daquele em si que não o deixa se esquecer *do incognoscível*, vestígios da conexão com outra queda:

[RUISKA - Primeira voz] *Havia um jornal imundo por aqui, tenho certeza. Está escrito: só para lhe dar uma idéia nós já planejamos e executamos projetos superiores a oitenta bilhões de cruzeiros. Os cães. É, este trecho é ótimo para limpar escarros. Limpo-os. Jogo o jornal na cesta. Fico à escuta. Nada. Morreram todos?*

O *jornal imundo* fala de um mercado empresarial de *cães*, para o artista, gente próxima ao editor. Identifica logo o campo superficial ligado ao dinheiro e aos negócios, a falcatrúas e negociatas cultuadas nos jornais, evidência do sucesso de sua volta à superfície corporal. Aquela página serve perfeitamente para *limpar escarros* poéticos do incognoscível e arremessá-lo de uma vez, junto com o jornal, à *cesta*, aos espaços simbólicos depois da porta de aço.

O problema é que, mesmo eliminados os vestígios *do incognoscível*, não consegue ouvir sinais além da porta. Espera um movimento da trindade, mas a mulher e o filho permanecem em silêncio, terá que procurá-los. Afinal, *morreram todos*? A expectativa não é toda embusteira, nem o escritor tem controle sobre o que se passou, nem parece ter esperanças e intenção certas de sacrificar a *todos*. Aquele que se inventa pela primeira voz, inventando sua fragmentação criativa, parece separar sua literatura entre os momentos em que se ausenta do corpo e pensa ser o *universo* e os momentos em que retorna à superfície corporal e, de certa forma, deseja que todos tenham morrido.

Evidenciando o movimento de fluxo e queda textual, Ruiska vive, nestas primeiras cenas, uma série de ausências pelas digressões que interrompem uma a outra mudando o foco discursivo e provocando seu deslocamento das personae superficiais. O corte no acesso, até mesmo pelo *telefone interno*, provoca o esquecimento de que o filho precisa de “tratamento” e a ironia nos dá pistas de que o abandono possa ter sido cultivado de maneira proposital. Absorvido pelo

esquecimento a que se entrega em transes ritualísticos, executa descontroladamente não a moral de um *projeto*, mas a trama imoral de um *sacrifício*⁵².

⁵² Georges Bataille, *A Experiência Interior*, 145.

Cena VIII: MATANDO O FILHO

[RUISKA] *Abro a porta. Ruisis está sentada num banquinho, ainda bem, não morreu. Como é, mulher, ferveu as abóboras? Ela diz:*

[RUISIS] *Ruiska, o nosso filho morreu.*

[RUISKA] *Morreu? Tão depressa? Ela diz:*

[RUISIS] *you usou a mesóclise, não foi?*

[RUISKA] *Sim. Ela diz:*

[RUISIS] *bati na porta feito louca, disquei para o telefone interno.*

[RUISKA] *Ah. Onde é que ele está? Ela não me responde, apenas olha para o belíssimo pátio de pedras perfeitas. Rukah está deitado no seu minúsculo caixão doirado. Castiçais de bronze, de prata, de lata. No centro do pátio de pedras perfeitas. Que harmonia. Eu sempre disse a Ruisis que não devíamos ter filhos. Que fatalmente morreriam. Não sei, de encefalite, de tédio, não sei.*

[RUISIS] *Ruiska, por que você inventou esse filho? E por que resolveu matá-lo tão depressa?*

[RUISKA] *Os laços de carne me chateiam. São laços rubros, sumarentos, são laços feitos de gordura, de náusea, de rubéola, de mijo, são laços que não se desatam, laços gordos de carne. O galo está cantando, o carneiro está balindo, a vaca está mugindo, Ruisis está chorando e meu filho está deitado mudo, no seu pequeno caixão, no centro do pátio de pedras perfeitas. Vou à cozinha, tomo um copo d'água, como um pedaço de bolo, quero dizer, mastigo um pedaço de bolo, não que eu esteja comemorando, apenas mastigo um pedaço de bolo, pedaço de bolo que o meu filho gostaria de mastigar, mastigo por ele e olhem, comemoro sim, comemoro essa pequena vida que de tão perfeita exauriu-se, de tão perfeita...*

Sinopse

personae: Ruiska e Ruisis [Rukah morto]

tempo: do filho morto

espaço: superfície antes da porta de aço

páginas: 28-29

passagem de cena: o artista não consegue auscultar o espaço antes da porta de aço, inaugura uma nova cena abrindo o escritório e deparando-se com a mãe-Ruisis desconsolada pela morte do filho, lamentando a impossibilidade de comunicação pelo telefone interno do criador e adivinhando sua evasão pelo uso da mesóclise. O pai-Ruiska, carregando no humorismo mordente, ao dramatizar o *sentimento do contrário*, mostra mínima surpresa apenas com a rapidez da morte de Rukah, faz pouco caso do cadáver exposto sobre seu *belíssimo pátio de pedras perfeitas* e, ainda, comemora o sucesso dos rituais que parecem tê-lo desvencilhado da criatura, antes inútil, agora, *centro* de seu texto-pátio. Tanto o aparecimento da persona filho quanto seu sacrifício são confirmados, explicitamente, pela voz de Ruisis, como invenções do escritor.

Na primeira cena de “Fluxo”, o escritor tenta adular Rukah, solicitando ao *filho* que *fale* e o ajude a enfrentar o editor, afinal, o criou com expectativas. Mas a criatura foge ao controle e, muda diante das dificuldades do pai, torna-se ainda mais intolerável pela debilidade desenvolvida com a *encefalite*. A doença se caracteriza por alheamento, confusão e dificuldade de comunicação crescentes - resultando em um estado de idiotia que agrava cada vez mais a impossibilidade da criança ajudar o artista e, além disso, colabora para que passe a criar dificuldades financeiras e uma maior dependência do empresário.

Na Cena II, Ruiska volta a se dirigir brevemente ao filho, cravando a ironia: *Convenhamos, sou de bons bofes. Digo: meu filho, amanhã você toma a tua gamaglobulina e sara viu?* Envia o aviso não só a Rukah, mas aos leitores e o tom que insinua ameaça, algo como “me aguardem...”, antecipa uma espécie de intenção corretiva cujo objetivo não parece ser “sara” o filho, mas um desdém com a saúde do *menino* que traz à cena a terceira persona da trindade: a mãe e esposa zelosa que tenta auxiliá-lo com o texto, desejando com isto ajudar também ao filho. Ela não consegue avanços com suas sugestões e, vendo que aquele que escreve já chegou ao ponto de precisar ser lembrado de que tem um filho, resolve alertá-lo mais uma vez sobre o *menino* doente, tentando impedir o sacrifício que se vai delineando.

Ruisis mostra-se ao mesmo tempo preocupada e resignada, quase automatizada pelo exagero dos estereótipos que estendem os interesses previsíveis da mulher às convenções sociais, à proteção da família e do emprego do marido. Simplesmente parece realizar seus deveres para com a trindade: marido, filho amado e também em nome de seu “espírito de santa” - já que, máscara sobre máscara, veste também a da beata.

Mas o escritor está decidido a desalojar Rukah por não cumprir a função de ser mais um dos que *cospem* no seu ouvido ou na sua boca as palavras do texto poético incognoscível, chegando a representar o oposto disto, um verdadeiro entrave à sua escalada *de dentro*: aquele que atrapalha cuspiendo em seu *olho*, travando seu olho artístico - o que se mostra literalmente, logo adiante.

Sacrifício supostamente concluído, finda a excursão celeste do *corpo sem corpo* do criador, reincorporado, “lembra-se” de que “deve” visitar Rukah, numa artimanha que exhibe o filho morto aos leitores. Entretanto, antes de abrir a porta, o silêncio desperta suas expectativas, mostrando outra vez seu limitado domínio sobre a própria experiência textual e suas personae, ou seja, como afirma Bataille, a literatura não como *projeto* e sim como *sacrifício de palavras*: *Fico à escuta. Nada. Morreram todos?* Finalmente, abre sua *porta de aço*.

Ao deixar o território onde vive suas investidas *sagradas* pelos rituais de criação literária e imoralidade obscena que o levam além do *mundo do trabalho*, depara-se com o resultado de seu descontrole em direções imprevisíveis: seu *belíssimo pátio de pedras perfeitas*, a obra incognoscível que desenvolve lapidada pedacinho por pedacinho - aos quais não apenas contempla, mas se “mistura”, interferindo em cada uma das “pedras poéticas” não fósseis, mobilizadas ao mesmo tempo de maneira expansiva e retrátil (como poderemos ver a partir da morte relativa de Rukah).

Afinal, não *morreram todos*. Ruisis ainda vive choramingando, desolada sobre o pátio-texto; restrita a sentar-se no espaço de um *banquinho*. O escritor chega a pensar: *ainda bem, não morreu*. Introduz o diálogo em tom machista com a pergunta estapafúrdia: *Como é, mulher, ferveu as abóboras?* Repete o

nonsense de comunicação que encerra a Cena II e, “fora de contexto”, desdenha displicente a mãe sofredora:

[RUISIS] *Ruiska, o nosso filho morreu.*

[RUISKA] *Morreu? Tão depressa? Ela diz:*

[RUISIS] *você usou a mesóclise, não foi?*

[RUISKA] *Sim. Ela diz:*

[RUISIS] *bati na porta feito louca, disquei para o telefone interno.*

A surpresa do pai é apenas pela rapidez da morte, o que volta a confirmar o ato intencional de sacrifício e a eficácia da evasão do criador que não tem domínio sobre o tempo quando se entrega às sucessões de fluxos e quedas em sua escrita. Percebendo a perturbação temporal daquele que escreve, Ruisis que, como sabemos, foi solicitada a *cortar o saco* do marido se ele usasse novamente o recurso pronominal rebuscado, pergunta: *você usou a mesóclise, não foi?*

O uso vampiresco da mesóclise, passaporte para um *universo* idealizado, fez com que o escritor deixasse de alimentar a persona filho, já bastante fragilizada. A mulher tentou acessá-lo, mas, sedado pela mesóclise, *corpo sem corpo* envolto no *ser tudo* no seu jardim, não tinha ouvidos para os que tentavam se comunicar da superfície, se esforçando por “cuspir pra cima” e trazê-lo de volta à terra antes da porta de aço. A desolação da mulher mostra também um receio de intensificação do desamparo, medo de ser a próxima abandonada em sacrifício: *bati na porta feito louca, disquei para o telefone interno.*

Mesmo tendo provocado o *ato* sacrifício, o artista não sabe a localização exata do corpo do filho na obra *belíssima*, mas avessa ao *projeto*, no *pátio* de *pedras* que ele vê *perfeitas*, embora móveis. Ruisis aponta a direção com o olhar: a criatura que não se encaixava, agora, ocupa de forma perturbadoramente harmoniosa o **centro** do *belíssimo pátio de pedras perfeitas*. Em um *minúsculo caixão dourado* - imagem que se aproxima da *caixinha de metal dourado com uma pedra roxa na tampa*, descrita na Cena II, sobre a superfície da

mesa, no escritório daquele que escreve em constante conflito - deita-se o corpo miúdo de Rukah, plasticamente iluminado por castiçais de diferentes cores e valores metálicos que contrastam o dourado da moldura, os objetos que harmonizam a imagem e acendem a pintura, surpreendendo os leitores.

Mas a dramatização humorística debocha de tanta *harmonia* e injeta um pouco de “mau gosto”, acordando-nos para a problematização literária mordaz, com a falta de escrúpulos sentimentais do pai ao refletir sobre o filho de *carne* e contrapor-se à mãe lacrimosa:

[RUISKA] *Rukah está deitado no seu minúsculo caixão dourado. Castiçais de bronze, de prata, de lata. No centro do pátio de pedras perfeitas. Que harmonia. Eu sempre disse a Ruisis que não devíamos ter filhos. Que fatalmente morreriam. Não sei, de encefalite, de tédio, não sei.*

[RUISIS] *Ruiska, **por que você inventou esse filho? E por que resolveu matá-lo tão depressa?*** [grifos meus]

Enquanto o escritor embusteiro diz que não deveriam *ter filhos*, a mãe da trindade inventada questiona frontalmente a **invenção** e o filicídio provocado por aquele que desenrola e enrola o imaginário textual. É, então, pela voz de Ruisis que se afirma **tudo** que emerge em “Fluxo” como invenção da *persona-personae* escritor. Ruiska confessará, mais tarde, a seu duplo *anão* - elemento que ainda falta à quaternidade e ainda mais explícito que Ruisis - que tem dificuldades para assumi-lo em primeira voz. Deve-se atentar, portanto: se as *personae* da trindade (o que começou a ser esclarecido na Cena IV) emergem como invenção, aqueles que se mostram em diálogo com elas também o são necessariamente - por isto, minha afirmação desde o início das descrições de que mesmo o editor é uma das máscaras guardadas por aquele que escreve.

Por ora, Ruiska desconversa em outro rumo, fala dos *laços de carne* que o *chateiam* e tenta responsabilizar a mulher pelo nascimento do filho, mas crava o desmentido logo em seguida. Aparentemente, o motivo para o casal não *ter filhos* é que morreriam de qualquer jeito e as duas possibilidades apresentadas

são a *encefalite*, que leva Rukah à morte pelas mãos da persona pai artista, e o *tédio* que, provavelmente, mataria a criatura pelos cuidados da persona mãe, também estereotipada.

Dissimulado, o escritor não leva em consideração os questionamentos de Ruisis quanto aos rumos de suas invenções e à rapidez cruel com que criou e se livrou de Rukah, prossegue em tom sarcasticamente ordinário a explicar a chateação dos laços familiares:

[RUISKA] *Os laços de carne me chateiam. São laços rubros, sumarentos, são laços feitos de gordura, de náusea, de rubéola, de mijo, são laços que não se desatam, laços gordos de carne.*

Ter filhos liga-se diretamente à *náusea* provocada pela coexistência inevitável com um sujeito que traz, ligado aos pais, o horror do corpo de carne vulnerável, potencialmente *falta*:

*Mas esse vazio se abre num ponto determinado. É, por exemplo, a morte que o cria através do cadáver, em cujo interior a morte introduz a ausência, e da decomposição ligada a essa ausência. Posso aproximar meu horror da decomposição (tão profundamente proibida que em mim é a imaginação que a sugere e não a memória) do sentimento que tenho da obscenidade. Posso me dizer que a repugnância e o horror são o princípio de meu desejo, e é na medida em que seu objeto não abre em mim um vazio menos profundo que a morte, que eles movem esse desejo que originalmente é feito de seu contrário, o horror.*⁵³

A violência da atividade sexual e da reprodução, a repugnância e a atração provocadas pelos corpos vivos e mortos são antagônicas à eficácia da ordenação do trabalho. O sangue, a placenta, a sujeira e o prazer ligados à atividade sexual e às excreções atuam como transgressão *desmedida* dos

⁵³ Georges Bataille, *O erotismo*, 55-56.

interditos necessários ao equilíbrio do tempo racional que organiza as atividades cotidianas, à *moral do projeto* que nega o vazio:

O plano da moral é o plano do projeto. O contrário do projeto é o sacrifício. O sacrifício cai nas formas do projeto, mas somente em aparência (ou na medida da sua decadência). Um rito é a adivinhação de uma necessidade escondida (para sempre permanecendo obscura). E quando somente o resultado conta no projeto, é o próprio ato que, no sacrifício, concentra em si o valor. Nada no sacrifício é deixado para depois, ele tem o poder de colocar tudo em questão no instante em que ocorre, de designar tudo, de tornar tudo presente. O instante crucial é o da morte; no entanto, desde que a ação começa, tudo está em questão, tudo está presente.⁵⁴

A carne que pulsa a vida é ameaçada com a mesma violência que prolifera o perigo de *contágio* pelo horror que produz o *cadáver*. No entanto, ri-se do mandamento da bíblia “*não matarás*” porque o assassinio nos atrai, o interdito e a transgressão se completam: *A vida é sempre um produto da decomposição da vida*. O sacrifício é a confirmação da continuidade descontínua:

É preciso muita força para perceber o elo existente entre a promessa de vida, que é o sentido do erotismo, e o aspecto luxuoso da morte. A humanidade concorda em não reconhecer que a morte é também a renovação do mundo. Os olhos vendados, recusamos ver que só a morte garante incessantemente uma eclosão sem a qual a vida declinaria. Recusamos ver que a vida é a armadilha feita ao equilíbrio, que toda ela significa uma situação instável, desequilibrada, para onde nos conduz. É um movimento tumultuoso que se encaminha constantemente para a explosão. Mas se a explosão contínua não consegue esgotá-la, ela só prossegue sob uma condição: que entre os seres que ela gerou, aqueles cuja força de explosão está esgotada, cedam o lugar a novos seres, entrando no círculo com uma força nova.⁵⁵

⁵⁴ Georges Bataille, *A Experiência Interior*, 145.

⁵⁵ Georges Bataille, *O erotismo*, 44-56.

Sabendo que, mesmo sem controle sobre si e seu texto, é o escritor quem realiza a tarefa de criar, matar, salvar ou recriar suas personae, acentua-se a ironia do sacrifício provocado “apenas” pela chateação. As colocações perturbadoras do pai constituem o *humorismo* grotesco pela via escatológica e nos levam novamente à imagem do *tubo* contrastando o tom displicente. Na primeira cena, o que incomoda o escritor é a coexistência com um *pai* que não é tubo asséptico e insensível. Agora, o incômodo vem novamente com o *filho* e se estende a todos os *laços de carne*, alastrando as insinuações aos tubos corporais ligados ao grotesco escatológico: *laços rubros, sumarentos, são laços feitos de gordura, de náusea, de rubéola, de mijo, são laços que não se desatam, laços gordos de carne*. O *nojo* que funda o *medo* de Ruiska *celebra o triunfo da náusea*⁵⁶, a ameaça de *contágio* pelos laços gordos das determinações do destino - encarceramento em si, coexistência e morte.

O contraste entre o cadáver de Rukah e o *doirado* que o envolve é o contraste entre a decomposição das carnes fétidas e o ouro solar que permanece além da angústia, estará ali durante todo o processo de limpeza das carnes. E, quando os ossos estiverem brancos, a náusea e a angústia, *fermentação* da vida na morte, experimentada como *falta*, chegarão ao fim. O filho doente, inventado como náusea e pavor do corpo e da morte, vai estar limpo e Ruiska poderá olhar para ele *bem descansado*.

No entanto, ver-se livre da poluição do filho que ocupa o *centro do pátio de pedras perfeitas* não é possível para Ruiska, os planos de sua experiência interna permanecerão assombrados pela necessidade desse duplo e a única saída para o *de dentro*, no futuro próximo, será inventar o fantasma de Rukah.

Os laços carnis são excessivos, indissolúveis, grudentos, sanguinolentos, gordurosos, gosmentos, nauseabundos, doentes (*rubéola*), sujos (*mijo*). O fato dos laços de família serem gordos de coexistência perturba aquele que os cria, mas também quer se ver livre das personae que travam seu texto de belíssimas palavras perfeitas. O extremo desta sensação de *náusea*, diante do

⁵⁶ Georges Bataille, *O erotismo*, 54-55.

corpo familiar e impotência diante das criaturas que não respondem ao seu poder de criador, parece ser o sacrifício do filho que, agora, ligado aos processos de degradação e morte, passa a ocupar o centro de seu pátio-texto.

A morte e o pequeno cadáver sobre o pátio não interferem na cena idealizada em contraste com a náusea provocada pela natureza dos chatos *laços de carne*, tudo continua funcionando e as lágrimas da mãe alheada, pedrinhas caindo sobre a superfície textual, também contribuem para a harmonia da criação:

[RUISKA] *O galo está cantando, o carneiro está balindo, a vaca está mugindo, Ruisis está chorando e meu filho está deitado mudo, no seu pequeno caixão, no centro do pátio de pedras perfeitas.*

Na composição de seu *pátio* tudo se passa naturalmente, *cantando, balindo, mugindo, chorando* ou deitando-se, seus objetos são o colorido do território textual. Desdenha a dor de Ruisis com as descrições sobre a paisagem que encontra ao sair do escritório, incluindo excessos explicativos num texto que não se propõe descritivo - o que destaca o passo a passo artificial da escrita: “*ela diz*”, “*ela não responde*”. Ruisis tem a autonomia restrita da persona com poucas iniciativas que fala pelo sopro daquele que escreve - a persona-personae que, encenando pose de autoridade, tenta manejar tinta e papel:

[RUISKA] *Vou à cozinha, tomo um copo d’água, como um pedaço de bolo, quero dizer, mastigo um pedaço de bolo, não que eu esteja comemorando, apenas mastigo um pedaço de bolo, pedaço de bolo que o meu filho gostaria de mastigar, mastigo por ele e olhem, comemoro sim, comemoro essa pequena vida que de tão perfeita exauriu-se, de tão perfeita...*

Na cozinha, a celebração que tenta fazer pouco caso do sacrifício é desfrutada em atitude prosaica, sendo suficientes um *copo d’água* e um *pedaço de bolo*. O menininho, uma vida que ironicamente de *tão perfeita exauriu-se*, foi engolido pelo autor “*bicho medonho*” que, agora, em vez de rezar e chorar junto a

Ruisis, comemora: *mastiga e mastiga*, “*por ele*”, o pedaço de bolo que a criança gostaria de mastigar. Vinga-se, entre outras coisas, veremos, do Rukah que consumia as bolinhas adocicadas preparadas com os papéis de trabalho do pai. O criador é também o verdugo e exercita sua embusteira sensação de poder sobre a existência das criaturas que, sendo “perfeitas”, devem partir e dar lugar ao desconhecido, para que possa continuar escrevendo e *comemorando* porque: *O sacrifício é imoral, a poesia é imoral.*⁵⁷

⁵⁷ Georges Bataille, A Experiência Interior.

II Ato
CRIATURAS SAUDÁVEIS
(Em Analepse)

Cena IX: RUKAH

[RUISKA] *Como ele era? Assim: quando eu não fechava a minha porta de aço, ele entrava e comia os meus papéis. Se fosse só isso não seria muita coisa porque como já disse existe em nós uma saída para tudo. Mas de início ele picava miudinho os meus papéis, depois fazia uma bolinha, passava cola e açúcar. Depois engolia. Várias bolinhas, muita cola, muito açúcar. Ruisis dizia:*

[RUISIS] *o nenê comeu muitas bolinhas, tenha paciência, é apenas uma criancinha, não Ruiska, não, não faça assim, ele vai morrer sufocado, não faça assim, na banheira não, ele vai morrer afogado, não faça assim, ele vai morrer deformado.*

[RUISKA] *Nada disso aconteceu, ele morreu de encefalite, acho que sim, como convém a uma criancinha que faz bolinhas com os papéis do seu pobre pai. As últimas bolinhas faziam parte de um trabalho de cem anos. Eu havia estudado o homem. O homem na sua quase totalidade, o homem em relação a si mesmo, em relação ao outro, em relação a Deus, sim, principalmente em relação a Deus. Já era alguma coisa. Eu ia mandar o trabalho para a Alemanha, porque somente na Alemanha, a grande fera pecadora, a que se puniu, punindo, é que ia entender a dimensão das futuras punições que eu vaticinava ao homem. Mas Rukah picou miudinho, engoliu com muita cola e muito açúcar. Um dia eu procurava os óculos no meu belíssimo pátio de pedras perfeitas. Agachado eu ia: pílulas, grãos de milho, pregos, carvão em brasa, inocências de Rukah. Meu filho, ajude a procurar os óculos do teu pai. Um pontapé no olho.*

Sinopse

personae: Ruiska, Ruisis, Rukah

tempo: do filho saudável, em analepse

espaço: superfície, antes da porta de aço

páginas: 29-30

passagem de cena: ainda na cozinha, além de comemorar o sacrifício, o escritor concentra-se em rememorar o filho morto e, de certa forma, justificar seu desaparecimento, apresentando aos leitores o lado “cornudo” do Rukah que atrapalhava sua visão *de dentro* e consumia seu trabalho.

Ruiska tentou acabar com o filho em outras ocasiões, mas a persona mãe havia interferido. Por isso, agora, comendo bolo na cozinha, comemora a morte por *encefalite* como a solução que *convém* à criatura que destrói o trabalho intelectual do criador e, supostamente, pretende esclarecer e justificar aos leitores o que a levou ao sacrifício. Recorre à analepse (recurso estilístico que mostra em flashback os acontecimentos passados) para tentar descrever Rukah e suas artimanhas denominadas pela ironia, ou seja, pela afirmação invertida da crueldade do menino, como *inocências*.

Está satisfeito por não precisar mais se preocupar com as invasões do espaço simbólico depois da porta de aço, onde o filho rasgava suas páginas geniais, fazia *bolinhas* comendo seus escritos com *cola* e *açúcar* e os expelia pelo outro extremo do tubo digestivo. Seguindo os conselhos editoriais da primeira cena, Rukah usava, literalmente, o “*Uc*” como única saída para a literatura do pai, enquanto a mãe se preocupava com os efeitos tóxicos das *bolinhas* e com a violência de Ruiska:

[RUISIS] *o nenê comeu muitas bolinhas, tenha paciência, é apenas uma criancinha, não Ruiska, não, não faça assim, ele vai morrer sufocado, não faça assim, na banheira não, ele vai morrer afogado, não faça assim, ele vai morrer deformado.*

A recorrência das agressões e da falta de paciência do escritor é enfatizada comicamente pela repetição da expressão “*não faça assim*” e pela sequência dos verbos que mostram as tentativas de vingança do pai: *sufocado, afogado, deformado*. Depois de tantos atritos causados pela destruição de seu trabalho mental, acha, então, *conveniente* que o filho morra de uma doença no cérebro. A gota d’água foi ver em “*bolinhas*” *parte de um trabalho de cem anos* em que pretendia, dramatizando a ironia, resolver praticamente tudo para *o homem*.

Estudou tanto que *quase* conseguiu superar aquelas determinações do destino *sem salvação* que se apresentam explicitamente na primeira cena. O problema do criador embusteiro é que deu um jeito dramático para que sua

criatura Rukah fosse a responsável pelo sumiço do trabalho brilhante que abrange o *homem na sua quase totalidade*. O que, na sua modesta opinião, *já era alguma coisa*.

Ruiska se mostra preocupado com as grandes questões humanas, mas, por outro lado, se vê tendo que lidar com seu duplo criança que avança sobre os papéis e desconstrói seu tratado centenário, seus estudos radicais com vistas a esclarecer a *totalidade* do homem *em relação a si mesmo, em relação ao outro* e, fundamentalmente, sua *relação com Deus*. Mas a cria inventada para nutrir ideias, em vez de dialogar, devastou suas palavras, picou bem picadinhos seus preciosos conhecimentos e fez “balinhas” que comia e defecava em bolinhas processadas. Às intenções de genialidade do alto da cabeça do pai contrapõe-se humoristicamente a ação escatológica do baixo tubo corporal de Rukah, persona que justifica a inexistência do conhecimento fundamental alegado. Usando, portanto, o argumento humorístico para legitimar tanto o sacrifício quanto para explicar o sumiço ou o fracasso da empreitada impossível, o escritor trapaceiro, não vendo mais lugar em si para a persona filho superficial, alimenta a ideia do filicídio, supostamente, para que seu trabalho genial permaneça ou pelo menos para que possa se dar a ver:

[RUISKA] *Eu ia mandar o trabalho para a Alemanha, porque somente na Alemanha, a grande fera pecadora, a que se puniu, punindo, é que ia entender a dimensão das futuras punições que eu vaticinava ao homem. Mas Rukah picou miudinho, engoliu com muita cola e muito açúcar.*

Sintomática e ironicamente, depois de ter “resolvido” as relações *do homem consigo mesmo*, com o *outro* e com *Deus*, o pai violento que pensa em sacrificar o próprio filho - e, no limite, a persona escritor que deseja dizimar as personae que avalia incômodas para sua arte - acha que só os alemães - responsáveis pelo holocausto executado durante a Segunda Guerra Mundial - entenderiam seu ato. Na *Alemanha*, berço de grandes filósofos e da violência extrema contra o povo judeu, haveria chance de serem entendidos, ao mesmo

tempo, a plenitude de suas soluções tratadistas, o horror do sacrifício e suas profecias: *a grande fera pecadora, a que se puniu, punindo, é que ia entender a dimensão das futuras punições que eu vaticinava ao homem*. Sua conclusão - que não tem se mostrado muito provável ao longo da história das violências humanas - é a de que, tendo passado pela experiência terrível, um povo conseguiria compreender o horror futuro.

Tentando mostrar a importância inventada em seu imaginário daquilo que Rukah destruía, o escritor apresenta ironicamente sua empreitada física e metafísica como excessivamente ridícula e acha que em um espaço marcado pelo genocídio seria compreendido por aqueles que, como ele, buscando destruir a presença dos outros, puniram a si mesmos. Destruição que se mostra insistentemente invertida ao longo de “Fluxo”, já que o artista “pecador” não consegue controlar a proliferação da alteridade e, mesmo o filho, aparentemente morto, continua a assombrá-lo.

Hilda Hilst problematiza as mais variadas formas de tortura e sofrimento que os sujeitos causam uns aos outros coletivamente ou individualmente e vai aos extremos do horror ao longo da obra. Para exemplificar, pode-se começar pela peça teatral *As Aves da Noite* (1968), passando pelo texto “O Oco” (1973), chegando a “Rútilo Nada” (1993). Sua literatura das décadas de 1960 e 1970 traz a marca das violências políticas e toda sua produção expõe as misérias da condição humana.

O escritor oferece pistas aos leitores, revigorando a lição de moral e aplicando-a a si mesmo, para mostrar que o óbvio não existe: aquele que pensa provocar a destruição do outro, passa a destruir a si, mas nenhum dos movimentos é forte o bastante para conter a vida porque, voltando a Bataille, a morte é um *luxo* que prolifera a reprodução vital. Assim, *aqueles que se fazem*, as *personae* que procriam o texto, o *belíssimo pátio de pedras perfeitas*, continuam a se fazer e há pouca coisa que o pretense criador, sem poder de controle sobre o desconhecido *de dentro*, possa inventar para impedi-lo.

Rukah *picou miudinho* e fragmentou, no *sacrifício*, um *projeto* que, aparentemente, se pretendia tratado inteiro, centralizado, organizado, controlado. Adoçou e consumiu as balinhas que recriaram *com muita cola e muito açúcar* uma arte que só aí pôde ser engolida. O escritor alucinado se utiliza de suas personae como críticos do trabalho. De forma invertida, preservam sua inquietude rumo à experiência *de dentro*, impossível, além dos limites da linguagem, fazendo o papel negado por ele: são aqueles que, da superfície ou depois da porta de aço, juntam-se à persona-personae que escreve para avaliar e executar os movimentos de fluxo e queda textual. Outras personae mostram, mais adiante, sempre humoristicamente, suas influências sobre a obra do artista. Como exemplo de interferência formal risível se destaca *Palavrarara* e, como interlocutor mais ideológico, o duplo *anão*.

As tentativas de se justificar o sacrifício continuam e Ruiska pretende destacar o lado obscuro do filho contando o que denomina as *inocências de Rukah* para chegar novamente a seu texto. Inverte o agressor e passa a nos mostrar que, devido à crueldade das armadilhas que a criatura planejava, tinha dificuldades para ver claramente seu *belíssimo pátio de pedras perfeitas*, para encontrar seus *óculos*. Agachado sobre os objetos de tortura espalhados inocentemente por Rukah, pede a este que o ajude a enxergar melhor sua literatura, recuperando ou substituindo ou “sendo” para o pai os *óculos* perdidos, mas recebe como resposta mais uma lambada da criatura na sua sensível visão artística:

Um dia eu procurava os óculos no meu belíssimo pátio de pedras perfeitas. Agachado eu ia: pílulas, grãos de milho, pregos, carvão em brasa, inocências de Rukah. Meu filho, ajude a procurar os óculos do teu pai. Um pontapé no olho.

Ruiska procurava as lentes para encontrar uma forma de olhar capaz de compor sua literatura idealizada, mas o filho, além de não ajudar, não responder a suas necessidades de criador, ainda deixa seu *olho* artístico mais

doente, prejudicando o trabalho de propósito. A visão do escritor é limitada, necessita de lentes de aumento para enxergar claramente seu pálio-texto; mais que isso, necessita do filho, seu pretense duplo. Mas a criatura arruína ainda mais a ignorância do criador a respeito de si e de sua criação, acentuando a deformidade de seu *olho* com um *pontapé*.

Contudo, nem o futuro Rukah calado que se evidencia nas primeiras cenas, nem este malicioso e cruel, resume esta persona. Depois de Ruiska, seu filho é a persona que se mostra mais claramente multifacetada em “Fluxo”, passando do superficial e saudável *filho do cornudo* que boicota o trabalho do pai à criatura imprestável que sofre com encefalite, pelos espaços profundos do poço da morte que se revelam com o anão, depois da porta de aço, e pelo lado sublime idealizado pelo artista que poderemos ver emergir na Cena XXII.

A dramatização da ironia constrói claramente o *sentimento do contrário*, fundamental ao *humorismo*, e coloca os duplos pai e filho em campos opostos a partir da comicidade contrastante que alterna a crueldade e a situação indefesa ora de um, ora de outro, ambas risíveis. O fato é que Ruiska precisará recorrer ao médico do editor para, embustosamente, tentar “salvar sua visão literária”.

Cena X: MÉDICO

[RUISKA] *O médico, que é o médico do cornudo, sim, porque não tenho dinheiro para pagar um médico, disse:*

[MÉDICO] *vamos para o hospital, velho Ruiska.*

[RUISKA] *Fui, fiquei, saí. E todos os dias, o rugido:*

[MÉDICO] *você está com uma úlcera na córnea, e por isso eu te aconselho a escrever daqui por diante coisas de fácil digestão, coisas que você pode fazer com pouco esforço, acaba com a coisa de escrever coisa que ninguém entende, que só você é que entende, é por causa dessas coisas que você tem agora uma úlcera na córnea.*

[RUISKA] *Mas foi Rukah quem.*

[MÉDICO] *Oh, ele é apenas um bom menino que ajuda o pai a procurar os óculos no belíssimo pátio de pedras perfeitas.*

[RUISKA] *Está bem. Às vezes eu penso que Rukah é filho do cornudo, porque Ruisis é boazinha. Mas acho que não a ponto de me dar essa alegria. Outra coisa: eu, Ruiska, tinha várias máscaras de cera, belíssimas, estupendas. Uma manhã vejo Rukah diante de um improvisado fogão de tijolos e dentro do caldeirão as minhas máscaras, quero dizer, apenas um nariz quase desfeito, metade de algumas testas estupendas, e ele:*

[RUKAH] *pai, olha como você mesmo derrete bonito.*

[RUISKA] *O médico onde está?*

[MÉDICO] *Estou aqui,*

[RUISKA] *ele diz. Onde? Mostra-te, homem, onde?*

[MÉDICO] *Aqui. Além de uma úlcera na córnea, tens tabagismo, tuas mucosas estão queimadas, fedes.*

[RUISKA] *Eu fedo? É fedo o presente de quem fede? É, deve ser.*

[MÉDICO] *Estás rouco.*

[RUISKA] *É alergia.*

[MÉDICO] *Não é, é do fumo, terás em seguida um daqueles na laringe.*

[RUISKA] *Tenho certeza que é alergia, doutor, olha, todas as vezes que saio do meu escritório, todas as vezes que é preciso abrir a porta de aço, todas as vezes que é preciso fechar a clarabóia e colocar a tampa no poço por bondade, atravessar o meu pátio para conversar com quem quer que seja, eu fico rouco.*

[MÉDICO] *A clarabóia? O poço?*

[RUISKA] *Doutor, é o seguinte - .*

[MÉDICO] *Limite-se a dados essenciais.*

[RUISKA] *Oh, pois não, me dando ordens, quer saber? Não conto mais nada.*

Sinopse

personae: Ruiska, Rukah, médico

tempo: do filho saudável, em analepse

espaço: superfície, antes da porta de aço

páginas: 30-31

passagem de cena: o *pontapé* em seu “olho artístico” leva o escritor à persona *médico* e é a relação entre a ferida provocada pelo filho, os conselhos médicos que têm como fonte o editor e as impossibilidades de criação e coexistência do poeta resistente que produz esta cena.

A analepse iniciada na cena anterior continua levando Ruiska a mostrar suas memórias do filho. Após receber de Rukah um pontapé no olho, precisa de um médico, mas, como vimos na Cena I, não tem dinheiro para o remédio quando o menino adoece e, aqui, também não tem para a consulta. As *inocências de Rukah* - expressão humorística que afirma as atitudes da criatura como o oposto da inocência, ou seja, que não se mostra apenas como ironia afirmativa, mas como dramatização irônica contrastante - obrigam o escritor a recorrer aos recursos do editor, ao *médico do cornudo*: aquele que, pago pelo empresário, vai tentar “arrumar seu olho de literato” convencendo-o a enxergar a escrita *de fácil digestão* que o mercado livreiro, representado em “Fluxo”, gosta de devorar. A solução é levar o *velho* escritor enfermo para o hospital e tentar renová-lo:

[RUISKA] *Fui, fiquei, saí. E todos os dias, o rugido:*

[MÉDICO] *you está com uma úlcera na córnea, e por isso eu te aconselho a escrever daqui por diante coisas de fácil digestão, coisas que você pode fazer com pouco esforço, acaba com a coisa de escrever coisa que ninguém entende, que só você é que entende, é por causa dessas coisas que você tem agora uma úlcera na córnea.*

Aparentemente, buscando uma cura para seus ideais artísticos *de dentro*, Ruiska acaba fazendo empréstimo do médico que representa os valores estéticos fáceis daqueles que o pagam. O problema, segundo o doutor do mercado editorial, é sua escrita difícil em contraste com a escrita fácil. Aquilo que se escreve com o objetivo de vender deve passar pelos freios do imaginário pacto social, ser digerível pela moral produtiva, crítica e consumidora. Provoca-se, assim, dois tipos de hierarquias moralistas: a do valor de consumo e a do valor de leitura, ambas estereotipadas pelas idéias de que o que vende não tem valor como leitura e o que é de *difícil* leitura não vende, mas vale mais em termos culturais do que aquilo que é de leitura *fácil*.

Ruiska e o escritor pai de Lori Lamby passam por situações similares em que na relação entre editor e escritor parece não haver saída para o segundo, ou seja, se está com problema em seu *olho* editorial, deve se submeter aos remédios do empresário. Entretanto, devemos manter presente a noção de que é a partir da persona-personae escritor que os outros se expressam em “Fluxo” e, sendo assim, as subjetividades idealizadas como artista versus editor são completamente atrapalhadas pela proliferação de criaturas, a partir da reunião e produção incessante e indeterminável no sujeito que escreve das relações de alteridade descontroladas, entre os imaginários individual e social.

O médico continua tentando convencer o artista de que pode escrever *coisas de fácil digestão* e que foi sua mania de tentar escrever as coisas incognoscíveis pela experiência *de dentro* que provocaram a ferida crônica na membrana que envolve sua visão de literato, sua *úlceras na córnea*. Ruiska tenta argumentar que o que provocou a *úlceras* foi a violência da criatura, mas o doutor também o chama de *velho Ruiska* e retruca defendendo um novo Ruiska: afinal, o *bom menino* quer apenas ajudar o pai a encontrar as lentes que podem ajudá-lo com seu pátio-texto, e o problema está na forma como o escritor encara o próprio trabalho - o que acentua a analogia entre a *úlceras* estomacal ou digestiva, de seu “tubo”, causada pelo extremo estresse e a *úlceras* causada pelas expectativas superficiais de sua visão de literato.

Desiste de convencer o médico de seu “ponto de vista”, acha que Rukah tem todos os sinais de um *filho do cornudo* empresário, mas também que a persona mãe é muito boazinha e carola para ser colocada neste lugar - nem nisto a mulher serve para lhe dar alguma *alegria*. A semelhança entre Rukah e um suposto filho do editor está acima, na imagem dos cornos inventados para aproximá-los do diabólico e dos espaços simbólicos do poço a serem frequentados pelo duplo anão. Assim como o médico é *do cornudo*, o filho e também a mulher (como se mostra mais à frente), para o artista, parecem pertencer ao empresário. Em seu imaginário estereotipado, sua vida superficial está sob o domínio de personae aparentadas com o editor e o único espaço que ainda luta para conseguir proteger fica além da porta de aço.

Afora digerir as bolinhas feitas com os escritos do pai e provocar-lhe a *úlceras na córnea*, colaborando para emperrar sua escrita de difícil *digestão*, em uma *manhã*, Rukah consome as *belíssimas, estupendas* máscaras de cera que o escritor confeccionava, boicotando assim a emergência de suas personae e dando mais uma mostra de que o objetivo desta criatura é travar o avanço *de dentro*. Ruiska ainda consegue ver no *caldeirão* sobre o *fogão de tijolos* “*um nariz quase desfeito, metade de algumas testas estupendas*”, enquanto Rukah observa, com sua aparente *inocência*: “*pai, olha como você mesmo derrete bonito.*” Ironicamente, acha mais *bonito* assistir à desintegração das personae que constituem o pai do que à sua proliferação. Deve-se destacar que, ao se derreter as *máscaras* que constituem a persona-personae como texto, derrete-se o próprio artista: “***você mesmo derrete bonito***” [grifos meus]. Desconstrói-se de uma vez a criação e o criador amalgamando-os.

Segundo lamenta Ruisis, após o sacrifício de Rukah, o escritor inventou o filho para matá-lo depressa, mas, aqui, num novo ardil, também se evidencia: criou a criança saudável, capaz de destruir suas máscaras e a si mesmo - de forma que pudesse arriscar um trabalho de *fácil digestão* e renascer como escritor de sucesso comercial. Ocorre que, antes de ser reinventado pelo aparente *filho do*

cornudo, virão a doença e o sacrifício gritando na Cena VI: *o cornudo que me esqueça*.

Após divagar contando aos leitores como o filho inventado tenta destruí-lo, lembra-se de voltar à presença da persona médico, mas, perdido entre as máscaras derretidas que acaba de descrever e sua visão nublada pela ferida que trava a imagem dos seus outros, quase não consegue mais enxergá-lo:

[RUISKA] *O médico onde está?*

[MÉDICO] *Estou aqui,*

[RUISKA] *ele diz. Onde? Mostra-te, homem, onde?*

[MÉDICO] *Aqui. Além de uma úlcera na córnea, tens tabagismo, tuas mucosas estão queimadas, fedes.*

O doutor “pega pesado” e diz logo que o escritor - voltado para o de dentro e desleixado com sua superfície - fede. Já está *rouco* pelo excesso de fumo e terá *em seguida*, depois da *úlcera na córnea*, um tumor - *um daqueles na laringe* - que impedirá mais ainda sua expressão, sua fala, ou seja, desenvolverá mais uma maneira de barrar sua literatura. Ruiska corta o discurso saudável e perfumado com uma reflexão metalinguística cômica que traz novamente o leitor para o texto como invenção. O deboche agora gira em torno do verbo feder: *Eu fedo? É fedo o presente de quem fede? É, deve ser*. A reflexão do escritor que fede, sujo para a superfície saudável, traz imediatamente o sinal cômico do contrário que acaba se constituindo em *humorismo* por, mais uma vez, causar perplexidade, insistindo que sua rouquidão, sua dificuldade de dizer ecoando a voz com a limpeza necessária à superfície, antes da porta de aço, é “alérgica”:

[RUISKA] *Tenho certeza que é alergia, doutor, olha, todas as vezes que saio do meu escritório, todas as vezes que é preciso abrir a porta de aço, todas as vezes que é preciso fechar a clarabóia e colocar a tampa no poço por bondade, atravessar o meu pátio para conversar com quem quer que seja, eu fico rouco.*

Ao transitar pelas fronteiras da torre de capim em que se constitui, resta ao artista uma rouquidão alérgica como tentativa de comunicação na superfície.

Todas as vezes que é obrigado a ter contato com os outros, sair do descontrolo de seu texto *de dentro*, do escritório, sofre com a alergia ao mundo antes da porta de aço de seu imaginário. A trabalhadora de ter que se fechar acima e abaixo, vigiar qualquer escapulida do discurso superficial que desagrade ao mercado do *mundo do trabalho*, inclui *fechar a clarabóia e colocar a tampa no poço* por uma irônica *bondade* - como faz com Ruisis na Cena II. Caso contrário, desanda a dizer o que estes outros não querem ouvir - o que está prestes a ocorrer na próxima cena em que atravessa seu pátio textual, recebe e “conversa” com a mulher do editor e enfrenta o pacto grupal daqueles que têm interesse no seu sucesso de literato. Portanto, o fato de, para conseguir conversar com suas personae superficiais, ter que abrir a porta de aço, atravessar seu belíssimo pátio sem conseguir abandonar completamente sua busca descontrolada pelo desconhecido; ter que coexistir sabendo-se incomunicável, encarcerado em si e predestinado à morte; toda essa jornada desgastante e anti-heroica cria nele uma resistência alérgica que deforma sua “voz”, sua maneira de expressão artística. O esforço pela comunicação incognoscível o deixa *rouco*, de difícil compreensão para os que o leem.

O médico que sabe lidar perfeitamente com as situações superficiais, não entende o que é isso de penetração no *de dentro*, *clarabóia* e *poço*, mas também fica claro que não quer entender; trata logo de não dar oportunidade ao artista de se expressar, não se interessa pelo que o outro tem a dizer porque sua escrita de *difícil digestão* não interessa aos sucessos da superfície. O conselho saudável é explícito: *acaba com a coisa de escrever coisa que ninguém entende* - para ser bem sucedido na encomenda feita pelo grupo representado pelo editor e dar um jeito no deslocado, é ainda mais taxativo: *Limite-se a dados essenciais*.

A ordem médica acaba de irritar o artista que descarrega: *Oh, pois não, me dando ordens, quer saber? Não conto mais nada*. A dificuldade de comunicação com as personae antes da porta de aço está chegando ao ápice e a partir desta constatação e de seu poder relativo aquele que escreve ameaça encerrar a fabulação, ou seja, praticar o genocídio definitivo de suas *máscaras de cera*.

Cena XI: SUPERFÍCIE DESPEDIDA

[RUISKA] *Ruisis cochicha com a mulher do cornudo que chegou há pouco e postou-se toda de amarelinho no meu lindo sofá de couro preto, cruzou as perninhas peludas e agora palpita:*

[MULHER DO EDITOR] *todos nós queremos te ajudar.*

[RUISKA] *A vaca. Oh, pois não, peludinha, vocês têm me ajudado muito, isso é verdade, médicos etc. A vaca.*

[MULHER DO EDITOR] *É para teu bem que te pedimos novelinhas amenas, novelinhas para ler no bonde, no carro, no avião, no módulo, na cápsula.*

[RUISKA] *Agora ela tirou uma lima de ouro do bolso e começou a limar as unhas. Eu digo: pare de limar as unhas no meu lindo sofá de couro preto.*

[MULHER DO EDITOR] *Oh, Ruiska, por que você é assim?*

[RUISKA] *E continua. Eu digo: pare. Ela diz:*

[MULHER DO EDITOR] *você é anti-social, é burguesinho besta.*

[RUISKA] *Muito bem, abro a braguilha e começo a me masturbar. Ninguém se mexe. Sorriem obliquamente. Guardo a coisa. Levanto-me. Grito: bando de inúteis, corja porca, até que inventei uma bela sonoridade, muito bem, corja porca, mas essa gente não percebe nada, eu poderia ter dito creme de leite, caju, caguei, anu, são uns analfabetos, uns intrujões, uns estrujões, uns intru, uns estru, os corjaporcagueicajuano. Todo esse esforço me faz chorar. Caminho com lentidão. Peço a Ruisis minha bengala de jacarandá com aquela cara na ponta, e vou saindo. Gerúndio. Gerundivo. Bem, bem. Bonito o gerundivo. Eu sei gerundivo? Existe gerundivo? Bem, bem. Passemos. Estou sendo visto por trás, estão examinando meu casaco xadrezinho puído, minha calça de flanelinha cor de caramelo, puída também. O meu filho que neste pedaço ainda não estava morto diz:*

[RUKAH] *pai, está tudo puído, colabora, o que é que te custa escrever um pouco sobre aquilo, aquilo também é de Deus, não é pai?*

[RUISKA] *Me sinto velhinho, me sinto sozinho, penso: dois, três, meu Deus, oi a vida não é nada disso que se quer, olho para trás, não para trás no tempo, olho para trás e por cima do ombro, vejo Ruisis, o médico, o cornudo, a de amarelinho e Rukah. Estão acenando, que ridículos, estão acenando como se eu estivesse num navio, que ridículos, sim estou*

mal, agora estou vomitando, talvez esteja num navio, devo continuar, que nojo,

Sinopse

personae: Ruiska, Ruisis, Rukah, editor, mulher do editor, médico

tempo: do filho saudável, em analepse

espaço: superfície antes da porta de aço

páginas: 31-32

passagem de cena: a reação aos conselhos médico-editoriais e às personae atreladas a eles leva aquele que escreve a sentimentos de autopiedade, cansaço, solidão, velhice, rancor, desprezo, enjoo e desamparo na sua coexistência ridícula antes da porta de aço. Despede-se das criaturas saudáveis do *mundo do trabalho* e toma sua única via de afastamento: depois da porta de aço do escritório. O *humorismo*, nuclear na cena, dramatiza a saudação de despedida, a dependência e o abandono anti-heroico do artista caricaturado.

Outro *pontapé* no *olho* artístico de Ruiska, agora do médico representante do editor, despede a cena anterior: *Limite-se a dados essenciais*. Ao que o escritor retruca: *Oh, pois não, me dando ordens, quer saber? Não conto mais nada*. A ameaça do criador de não continuar dando vida à superfície resulta na reunião dos interessados. Ruiska se vê apartado do grupo formado por Ruisis e Rukah, o editor, a mulher deste e o médico:

[RUISKA] *Ruisis cochicha com a mulher do cornudo que chegou há pouco e postou-se toda de amarelinho no meu lindo sofá de couro preto, cruzou as perninhas peludas e agora palpita*

Os cochichos perturbam o escritor que os vê como sintoma daquilo que, no grupo, fica isolado da clareza necessária à cumplicidade. Nos textos de HH, a vizinhança cochicha como pequenas tribos que restringem a obscenidade da criação artística, limitando a liberdade dos sujeitos que passam a ser considerados antissociais. Desta forma, se obscurece o sujeito alheado e aquilo que o “crucifica” no discurso legitimado pelo grupo. Nesta cena, a representação do artista que se vê sem ação, travado, passa pela superdose de aversão ao pacto social, com a imagem da criação textual como “*meu belíssimo pátio de pedras perfeitas*” substituída pelo “*meu lindo sofá de couro preto*”: em que a mulher do editor senta-se e cruza as pernas, irritando aquele que escreve com suas interferências interesseiras.

Aqui, podemos ver mais de perto a persona *mulher do editor*, que também se repete em outros textos de Hilda, auxiliando o marido e a *mulher do escritor* a pressioná-lo a escrever de acordo com as expectativas de mercado - as *cavalcadas*, assim como as *bandalheiras* de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, que os leitores, também estereotipados, motivam. Em “Fluxo”, a versão feminina do editor aparece caricaturada como *a de amarelinho*, *a peludinha*, *a vaca* ou *a mulher do cornudo*. É, para Ruiska, o estereótipo da futilidade e pratica - com o corpo, gestos, uso de roupas e acessórios - apenas banalidades, acentuadas por suas observações com relação ao trabalho do artista.

Enquanto estende sua imagem de *vaca* sobre o *lindo sofá de couro preto*, análogo ao texto nebuloso do artista que deveria ser mais dourado, a *de amarelinho* faz questão de dizer que *todos* estão pensando no seu *bem* e querem ajudá-lo. Passa, então, confortavelmente a lixar as unhas com sua *lima de ouro* que o escritor vê corroendo, emporcalhando com os vestígios de sua passagem pelo texto, seu *lindo sofá de couro preto*. Ruiska manda: *pare de limar as unhas no meu lindo sofá de couro preto*. Mas, a “mulher popular”, além de continuar a exhibir a lixa de ouro que suja o texto, avança com seus palpites, desgastando também as investidas do artista: *você é anti-social, é burguesinho besta*. Curiosamente, em meio à *torre de capim*, opõe-se o *bem* que o grupo cor de ouro

(mas, aparentemente oposto à imagem burguesa) quer ao *mal* que o artista constrói com sua pobreza escura e estranhamente burguesa, pela falta de aderência ao mercado social, com seu jeito direto e obscuro de se expor bestamente às armadilhas superficiais.

O artista besta, que provoca o afastamento e ao mesmo tempo se sente insulado pelo grupo, vê-se sujeitado a mais esta persona que quer tirar proveito de sua arte dizendo querer ajudar: *A vaca. Oh, pois não, peludinha, vocês têm me ajudado muito, isso é verdade, médicos etc. A vaca.* Para ele, como todos os presentes e também os leitores que consomem, a mulher *peludinha* quer persuadi-lo a escrever *novelinhas amenas, novelinhas para ler no bonde, no carro, no avião, no módulo, na cápsula.* À crescente complexidade tecnológica do meio de transporte relaciona-se a ira e o deboche crescentes das afirmações de Ruiska - que associa o que ouve ao fato de se sentir silenciado ao ser ajudado com os recursos dourados do empresário.

Hilda Hilst, em pose claramente provocativa, faz exatamente a citação acima, ironizando *O Caderno Rosa de Lori Lamby* como “novelinha amena”, ao gosto do mercado consumidor, em entrevista à TV Cultura (transcrita livremente, aqui), durante o lançamento do “Caderno”, em 1990:

Repórter – *Durante quarenta anos Hilda Hilst foi uma moça muito bem comportada. Ela produziu muito: mais de 28 livros de poesia, prosa, textos belíssimos de teatro que continuam inéditos. De repente, HH se rebelou; nesse momento ela lança o seu primeiro livro pornográfico: O Caderno Rosa de Lori Lamby (HH retifica a repórter: Lori). Hilda, Lori Lamby é um ato de rebeldia.*

Hilda Hilst – *É um ato de agressão; não é um livro, é uma banana a Lori Lamby que eu estou dando pros editores, pro mercado editorial, porque durante quarenta anos, eu trabalhei a sério, tive um excesso de seriedade e de lucidez e não aconteceu absolutamente nada. E agora eu acho que as pessoas precisam ser acordadas. É muito importante se a pessoa tá dormindo muito tempo, você de repente faz uma ação vigorosa pra que a pessoa se levante.*

R – *Esse país não gosta de seriedade, Hilda?*

HH – Não gosta; você não pode pensar em português. É bom pensar em inglês, em alemão, as pessoas aceitam. Em português, você... pensar é uma coisa horrível, então. Os editores odeiam, te cospem na cara. Foi o que fizeram pra mim durante quarenta anos. O único editor que não cuspiu na minha cara foi o Massaono, só que o Massaono adora ficar com os livros na casa dele, ele adora ficar olhando os livros; então, se não há distribuição também não há venda. Eu adoro ele, ele é um grande artista, um grande gráfico, só que ele é apaixonado pelos livros, ele guarda todos os livros no quarto, alguns até embaixo da cama.

R – Hilda, Lori Lamby, como ela chegou à crítica e ao público, ela já provocou reações?

HH – As pessoas acham Lori Lamby absolutamente repugnante. E eu acho que era exatamente isso que eu quis fazer. Mas só que eu considero pessoalmente a Lori Lamby um livro pueril, um livro “meninil”. É uma pornografia pra crianças, porque tem o... agora eu vou lançar no segundo semestre pra adultos; chama-se Contos de Escárnio e Textos Grotescos. Eu espero ficar uma excelente pornógrafa.

R – Você pretende ser conhecida como uma grande escritora pornográfica?

HH – Eu acho assim que o escritor deseja ser lido. Essa é a meta e a vontade do escritor. Não adianta nada dizerem pra mim que eu sou excelente, aí eu pergunto: o senhor leu? “Não senhora, nunca li”. Então eu espero que dessa vez me leiam **na cápsula, no bonde, no avião, nos banheiros também.**

R – Hilda, os críticos costumam te colocar ao lado de Clarice Lispector, de Guimarães Rosa num verdadeiro pedestal junto com outras santidades da literatura brasileira. Eles vão aceitar ou estão aceitando HH que escreve bandalheiras?

HH – Não, não estão. Parece que a santa levantou a saia. Eles não estão aceitando. O Léo Gilson Ribeiro que foi durante anos o meu maior divulgador, ele acha o livro mal escrito, uma droga, um lixo, repugnante.

R – E ele é um lixo, uma droga, repugnante?

HH – É mais ou menos perto disso, mas parece que isso os editores gostam muito. E as pessoas também porque há uma tristeza muito profunda no mundo e o riso é uma solução muito grande pra uma saúde mental geral; pra minha foi excelente.

R – Lori Lamby é um livro de humor?

HH – Muito humor. Agora, eu rio muito, né. Rio... Escrevendo, eu ri, relendo eu rio, algumas pessoas se

sentem muito mal, mas o Genet também é uma pessoa que você vomita a cada linha e é um grande escritor, não é.

R – *Agora isso é o que eu gostaria de saber, Hilda: é permitido ao escritor ser pornográfico? Todo mundo respeita Jean Genet, respeita ah... Lawrence, respeita outros escritores, Henry Miller, agora, uma mulher; a uma mulher é permitido escrever pornografia, no Brasil?*

HH – *Não, não é permitido, tanto é que tão dizendo que eu estou louca... ah, completamente; agora, eu acho que a verdadeira natureza do obsceno é a vontade de converter, isso é uma... O Henry Miller já diz, ele dizia: “Eu quero luz e castidade”. Porque de uma certa forma se você for consideravelmente repugnante você faz com que o outro comece a querer a nostalgia da santidade.*

R – *Aí entra Amavisse, que também tá sendo lançado hoje, e que é uma obra prima, é o seu último livro de poesia definitivamente?*

HH – *Pra ser publicado é. Quer dizer, claro que eu acho que eu vou escrever os meus poemas ainda. Mas é o meu último livro pro público, é uma despedida que eu faço o Amavisse. O Amavisse é seríssimo; naturalmente vão comprar um ou dois; eu espero que a Lori Lamby comprem cem mais ou menos.*

(FIM)

A relação feita pela própria autora entre os dois textos acaba por aproximar definitivamente o trabalho obsceno-sexual de 1990 e o obsceno-textual de “Fluxo” (1970): *Então eu espero que dessa vez me leiam **na cápsula, no bonde, no avião, nos banheiros também.***

Mais curioso que a entrevista é o que fica à disposição dos telespectadores, na Internet: o “excesso” ao final dela, a passagem do texto com a repórter em que Hilda não só desmente a negação das qualidades do livro *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, como demonstra claramente os sinais de cansaço em relação à pose ensaiada - cansaço que vai se evidenciando cada vez mais em outras entrevistas, um exemplo bastante exposto é a realizada para os *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles. Hilda gostava de criar problemas na relação com as pessoas, quando tinha que ensaiar e teatralizar o

que dizia, como nesta entrevista, além de muito cansada e entediada, me parece entristecida com a situação. Vamos ao “excesso”:

HH – ...*Artifiosas, né (risos)...*

R – *Eu vou refazer algumas perguntas, só finge que tá respondendo...*

HH – *Claro, e aí eu falo o que, assim, que eu posso falar? Mora Fuentes, hoje falei de você...*

R – *Lori Lamby é um lixo, é um livro ruim como... é repugnante? (eu vou refazer, tá)*

HH – *É, eu preciso, eu pessoalmente agora, cá entre nós eu acho ótimo...*

R – *Lori Lamby é um lixo, é um livro repugnante?*

HH – *É, parece que no entender de todos, parece que sim.*

R – *Hilda, uma mulher no Brasil tem o direito de escrever livros pornográficos?*

HH – *Eu acho que não, que não tem... esqueci tudo, algumas coisas eu me lembro.*

R – *Como a crítica, que costuma te colocar num pedestal ao lado de Guimarães Rosa, de Clarice Lispector, entre os grandes monstros sagrados da literatura brasileira, reagiu ao teu livro Caderno Rosa?*

HH – *É pra falar tudo besteira, né, agora. A gente pode falar tudo bobagem. Eles tão mortos tão famosíssimos e tal; daqui a uns anos eu vou, daqui a cinquenta anos, vai ser ótimo: eu na cova, acho que vai ser lindo, eu famosa tudo...*

R – *Amavisse, que é uma obra prima, é o teu último livro de poesia, é realmente uma despedida?*

HH – *Ah, eu não tenho mais vontade de falar, meu Deus, tenho que continuar falando né...*

O *humorismo* despuadorado é uma das maneiras viscerais pelas quais a obra e também as falas de Hilda Hilst mostram como a escritora persegue o obsceno, pinçando aquilo que de fora passa ao interior da cena transgredindo interditos e provocando reações pudendas ou moralistas nos mais “descolados” dos leitores ou telespectadores - a exemplo do que pode causar o deboche perverso na entrevista transcrita acima.

O escritor caricatural de “Fluxo” se apresenta narcisista e coloca seu ponto de vista - sua lucidez possível que prevê a ausência de *salvação* como a

loucura de se assumir a onipresença da morte e os mistérios da experiência *de dentro* - à frente da superficialidade dos que, em si, promovem o apelo tribal da *corja porca* e do mundo compartimentado antes e depois da porta de aço. Do estado de desamparo, ao mesmo tempo, lamurioso e irado vem o desejo de um apartamento que sabe impossível e acaba representando, provocativamente, o estereótipo da arrogância e da misantropia - que contrasta humoristicamente outro estereótipo: o da ambição carreirista recheada pela hipocrisia e falsa modéstia nos pactos sociais.

Ruiska, todo *puído* (mas que parece agir como *burguesinho besta*), coloca-se à frente do seu grupo de *analfabetos* que o trata com condescendência e o pressiona a encontrar as novas formas em torno do *Uc*. A persona de *amarelinho* continua lixando as unhas: *Oh, Ruiska, por que você é assim?* É o máximo que o escritor aguenta, ao ser chamado de *anti-social* e *burguesinho besta*, abre a *braguilha* e começa a se *masturbar* para suas personae superficiais - assim como a Obscena Senhora e o pai de Lori Lamby, da janela, gritam “coisas porcas” desdenhando os vizinhos. Há nas personagens escritores hilstianas estas reações exageradas que acabam por colocar aquele que seria o herói, envolvido na jornada em busca do texto ideal, em situação ridícula e transgressiva, completamente avessa ao convencionado pelo grupo que vê observando-o e tendo expectativas em relação a ele. A cumplicidade dos sorrisos e olhares enviesados, as maneiras de comunicação condescendentes que o colocam em lugar ingênuo e deslocado enojam e irritam ainda mais o artista que só vê motivos para continuar atravessando o espaço simbólico de multiplicidade e erupções da alteridade, dirigindo-se para depois da porta de aço, sempre rumo à sua fixação pela experiência do desconhecido de dentro:

[RUISKA] *Muito bem, abro a braguilha e começo a me masturbar. Ninguém se mexe. Sorriem obliquamente. Guardo a coisa. Levanto-me. Grito: bando de inúteis, corja porca, até que inventei uma bela sonoridade, muito bem, corja porca, mas essa gente não percebe nada, eu poderia ter dito creme de leite, caju, caguei, anu, são uns analfabetos, uns intrujões,*

uns estrujões, uns intru, uns estru, os corjaporcagueicajuanu. Todo esse esforço me faz chorar. Caminho com lentidão. Peço a Ruisis minha bengala de jacarandá com aquela cara na ponta, e vou saindo. Gerúndio. Gerundivo. Bem, bem. Bonito o gerundivo. Eu sei gerundivo? Existe gerundivo? Bem, bem. Passemos.

Exasperado e ao mesmo tempo animado com as novas sonoridades que lhe ocorrem, segue destratando seu grupo *corja porca*, *essa gente* obtusa que *não percebe nada* não percebe nem que está sendo xingada e facilita o trabalho do escritor que aproveita e abre espaço para ensaiar neologismos: *eu poderia ter dito creme de leite, caju, caguei, anu, são uns analfabetos, uns intrujões, uns estrujões, uns intru, uns estru, os corjaporcagueicajuanu*. Para seu processo de criação, tanto faz o que diz para o *bando de inúteis* que traz em si. A enfiada que inclui o fruto (*caju*), a ação de defecar (*caguei*) e a ave com nome sugestivo que subtrai o “s” final (*anu*) resulta na conclusão de que são todos uns impostores e trapaceiros (*intrujões*) que ficam zumbindo violentamente ou *cuspiendo* no seu ouvido apenas o que lhes interessa (*estrujões*). Enfim, suas personae estão por toda parte, antes e depois da porta de aço, são internos (*uns intru*) e externos (*uns estru*). Exausto, arremata os neologismos: *são os corjaporcagueicajuanu*.

A masturbação de Ruiska é mais uma daquelas atitudes isoladas que seguem o padrão iniciado com a ordem para que a mulher fervesse abóboras ou sua ida à cozinha para comer bolo e celebrar a morte do filho. Envia mensagens a seus outros, especialmente ao leitor, mostrando que, estando farto de todos que não o ajudam na criação textual ou a se encaminhar para a experiência radical de dentro, não se importa mais e se alivia com uma palavra qualquer, uma atitude qualquer que expresse de maneira chula: “estou cagando pra vocês” e para tudo que representam em mim - o que Hilda também já chegou a verbalizar em entrevista e fica fortemente sugerido com o neologismo forçado *corjaporcagueicajuanu*.

Os espaços simbólicos onde emergem os outros do escritor são aqueles compostos pela própria criação textual e que, no limite, constituem o

próprio artista *persona-personae*. Nesse sentido, as relações de alteridade representadas em “Fluxo” diferenciam-se das relações sociais, privadas ou coletivas, em que os sujeitos se veem submetidos aos movimentos de identificação, diferenciação e contato com novos objetos e sujeitos apartados de si. No mundo antes e depois da porta de aço de Ruiska todas as relações se revelam máscaras nascidas do potencial imaginário daquele que cria o texto e, ao criar o texto, cria a si por meio da criação de *personae*, espaços, tempos, objetos. Aquilo que é alteridade nas fronteiras indefiníveis dos sujeitos e espaços sociais reinventa-se, na criação artística, submetendo-se à proliferação ou à manifestação das relações imaginárias do artista. Assim, as *personae* que emergem no texto não funcionam como “espelhamentos ou ecos do mesmo” e sim como marca da inevitabilidade das contradições e representações dos outros, alimentadas incessantemente como contestação pela experiência perversa, promíscua e descontrolada *de dentro* daquele que escreve. Anti-heroico, o escritor dramatiza-se pelos embustes irônicos em aporias e se compõe como *torre* descomposta em punhados multifacetados de *capim* comunicativo, coexistência *sem salvação*.

Seu discurso de múltiplas caras acaba tendo provisoriamente, *na ponta*, a experiência daquele que escreve: zanga-se, levanta-se, grita, passa aos jogos de palavras cada vez mais enfáticos em que é o genial e seus outros os *analfabetos*. Mas, por outro lado, cansado, velhinho, *puído*, choraminga, arrasta-se lentamente; peregrino e ermitão, necessita apoiar seu desamparo em sua *bengala de jacarandá com aquela cara na ponta*, assim como se apoia na queda metalinguística: *e vou saindo. Gerúndio. Gerundivo. Bem, bem. Bonito o gerundivo. Eu sei gerundivo? Existe gerundivo? Bem, bem. Passemos*. Não pode deixar que a digressão humorística ameace o texto novamente, assim como aconteceu com a *mesóclise*, com o *mitocôndrio* e, agora, se insinua com o *gerundivo*. Quando começa a precipitar-se na digressão, sabe que pode continuar por muito tempo tentando a instaurar o fluxo da metalinguagem que acaba se repetindo quase como um tique nervoso. Então, o melhor é provocar a queda dessa tentação e enviar o discurso em direção à porta de aço.

Ruiska só é visto *por trás*, examina-se a superfície xadrez e a flanelinha cor de caramelo às suas costas. É aquele que escreve, o criador, mas sente-se pouco compreendido pelas próprias personae, apunhalado pelos olhares: *Estou sendo visto por trás, estão examinando meu casaco xadrezinho puído, minha calça de flanelinha cor de caramelo, puída também*. Ao dar as costas para o grupo é examinado em sua superficialidade, na aparência causada por suas roupas e seu aspecto. Aproxima-se do olhar dos outros e, cheio de autopiedade, vê-se velhinho, sozinho, “puído puído” e, ao contrário do *amarelinho* da *mulher do cornudo*, da cor do ouro solar em delicado tom pastel, usa a mistura envelhecida de cores, meio morta pela violência dos processos internos daquele que escreve vasculhando seus *excrementos* (Cena IV), também meio cor de caramelo: porque a produção das fezes humanas digere os tons e resume tudo não ao amarelo solar, mas ao caramelo sujo, cor de “bosta amanhecida”.

Para enfatizar sua velhice, o Rukah saudável, vestindo a máscara de *filho do cornudo*, é reavivado na analepse, promovendo concessões: *pai, está tudo puído, colabora, o que é que te custa escrever um pouco sobre aquilo, aquilo também é de Deus, não é pai?* Mais uma vez, podemos ver a aproximação entre as posições humorísticas de Rukah (1970) e Lori Lamby (1990) - que chama o pai de *coitado* por ser escritor; os dois encarnando a dramatização irônica que não vê motivos para os pais resistirem tanto às “tentações” do mercado editorial:

Eu só queria muito te ajudar a ganhar dinheirinho, porque dinheirinho é bom, né, papi? Eu via muito papi brigando com o tio Lalau, e tio Lalau dava aqueles conselhos das bananeiras, quero dizer bandalheiras, e tio Laíto também dizia para o senhor deixar de ser idiota, que escrever um pouco de bananeiras não ia manchar a alma do senhor. Lembra? [O Caderno Rosa de Lori Lamby, edição Globo, 92]

Portanto, antes da invenção da doença de Rukah (já que o escritor faz questão de enfatizar: *O meu filho que neste pedaço **ainda não estava morto** diz:* - utilizando “até”, curiosamente, os dois pontos esclarecedores), o menino aparece

não apenas falando, mas apoiando descaradamente o editor e dando continuidade às tentativas de desconstrução do trabalho do pai - que praticava desde bebê: quando rasgava seus escritos, fazia *bolinhas* adocicadas e engolia [Cena IX]. Sendo assim, há indícios de que neste desencontro entre a família do escritor e a família do editor tenha nascido não apenas a encomenda de mais um texto comercial impossível para o artista, mas a *encefalite* da criatura inútil às necessidades *de dentro* do criador. Vendo-se traído pelo filho que lhe pede o pacto com o grupo - “*colabora*” - precipita a emergência do processo de sacrifício de parte da trindade: Ruiska-Ruisis-Rukah. Afinal, tanto faz ser *dois*, *três* ou mais: *a vida não é nada disso que se quer*.

Ruiska nega-se a desligar-se da obscura experiência *de dentro* (fechar seu *poço*, sua *clarabóia* e as impossibilidades do desconhecido) para dedicar-se aos conselhos editoriais, aos digeríveis *dados essenciais* receitados pelo médico do empresário para cura do seu problema de visão como literato, sua *úlceras na córnea* causada pelas tentativas de investigação dos mistérios além da *porta de aço*. Voltando aos diminutivos do artista menininho que contrasta humoristicamente, acima, o gênio louco pela lucidez possível que aceita a morte frente a sua *corja porca* de personae interessadas na confortável superficialidade vital, destaca-se a miserabilidade, fragilidade e autopiedade do *casaco xadrezinho puído* e da *calça de flanelinha cor de caramelo puída também*. Mas, necessita, para se afastar, ser guiado por outra *cara*, uma que não tenha o estresse daquela *úlceras na córnea* - usa, então, a carranca *na ponta da bengala*:

[RUISKA] *Me sinto velhinho, me sinto sozinho, penso: dois, três, meu Deus, oi a vida não é nada disso que se quer, olho para trás, não para trás no tempo, olho para trás e por cima do ombro, vejo Ruisis, o médico, o cornudo, a de amarelinho e Rukah. Estão acenando, que ridículos, estão acenando como se eu estivesse num navio, que ridículos, sim estou mal, agora estou vomitando, talvez esteja num navio, devo continuar, que nojo,*

O escritor matreiro continua narrando suas relações superficiais anteriores à morte do filho, mas a continuidade do processo de analepse é propositalmente confusa: *olho para trás, não para trás no tempo, olho para trás e por cima do ombro*. No momento da despedida, diz não olhar para trás no tempo, apenas dar de ombros para seu grupo superficial, mas no processo absurdo de concomitância entre analepse e prolepse o que está fazendo é olhar para trás no tempo, ao mesmo tempo em que olha também adiante, para o anão que já exhibe sua “cara na ponta da bengala”: na próxima cena. Desta forma, o artista desengonçado parte no ambíguo *navio* do sacrifício que sugere seu embarque na imemorial *nau dos loucos*, na qual desfruta de um espaço temporal mágico para dar à luz, linearmente no tempo, os sofrimentos de Rukah e, em prolepse textual, as boas vindas à “carranca” risonha do duplo guia anão.

III Ato
MINI-HERÓI

Cena XII: PARADOXO FAJUTO

[RUISKA] *abro a porta de aço com a minha chave Yale, sento na cadeira alta de madeira, olho para minha mesa enorme, para o poço, para a clarabóia, para o telescópio e para o anão. Agora é que é, minha gente, eu não lhes falei do anão. Não falei porque o anão apareceu depois da morte de meu filho, então esse negócio de que eles ficaram acenando para mim, deve ter sido num outro dia, mas tenho certeza que o cornudo e a de amarelinho estavam por perto, Rukah é que talvez já tivesse morrido, Ruisis estava, aí me atrapalho inteiro com essa coisa de precisar contar coisa por coisa, ainda não posso falar do anão, porque primeiro foi a morte do meu filho, depois é que veio o anão. Foi mesmo? Porque o anão não teria surgido se o meu filho não tivesse morrido. Querem que a gente escreva com uma língua dessas. Surgido, morrido. Que porcaria.*

Sinopse

personae: Ruiska [anão]

tempo: do anão [paradoxo temporal]

espaço: depois da porta de aço

páginas: 32-33

passagem de cena: utilizando-se do paradoxo temporal como ardil, o escritor - que, ainda em analepse, encaminha-se para o escritório no final da cena anterior, deixando o grupo superficial antes do processo do sacrifício de Rukah - entra no território depois da porta de aço, em prolepse, num tempo posterior ao sacrifício, começando a dar à cena de “Fluxo” uma aparição definitiva, o quarto elemento da quaternidade: seu duplo anão.

Aliviado por deixar o grupo da cena anterior - composto por Ruisis, Rukah, editor, mulher casada com o editor e médico - que tentava convencê-lo a escrever em acordo com o mercado editorial, ainda buscando se isolar mais fortemente para impedir a entrada destes outros superficiais, o escritor protege a *porta de aço* do escritório com sua chave especial, *Yale*.

Na “cela”, amparado e ao mesmo tempo exposto aos movimentos *de dentro*, encontra a *mesa enorme* que cobra seu trabalho e a *cadeira alta de madeira* na qual se senta rapidamente arriscando pose de autoridade diante das três dimensões que configuram suas expectativas: para baixo, apontando as implicações do grotesco, o *poço* infernal; para cima, rumo ao sublime idealizado, a *clarabóia* celeste; na superfície do assoalho, o *telescópio* que evidencia as limitações de seu olho poético - aquele que é negado pelo médico, mas afirmado pela experiência *de dentro* do artista.

Ao observar além das três vias de coexistência e comunicação o escritor avista uma quarta: **o anão**. Encenando certa dificuldade, ares de confuso, faz questão de apresentá-lo como um problema: *Agora é que é, minha gente, eu não lhes falei do anão*. A ironia, ao invés de mostrar uma contradição entre o que deveria ou desejaria ter feito e não fez, afirma sua intenção de somente mostrar seu mini-herói (com quem já convive há algum tempo) neste momento do texto, exibindo aos leitores suas desvantagens ao deixar pistas de que este é um caso complexo em relação àqueles seus outros *que se fazem*. Debochando da cumplicidade dos leitores *minha gente*, simula preocupação com uma ordem narrativa que deixe a sequência do enredo evidente.

Mais uma vez, isca hilária para distração dos leitores, o embrulho humorístico disfarça, com o recurso metanarrativo do suposto cuidado com um enredo controlável por meio da cronologia e linearidade textuais, duas façanhas importantes: a invenção de um **paradoxo temporal** e, fundamentalmente, a relação direta de **dependência** entre o desaparecimento de Rukah e o nascimento do anão. Veremos que mesmo com toda a tentativa forçada de tapeação dos leitores, nem desaparecimento daquele, nem nascimento deste, o que se expõe é

uma espécie de **ressurreição** do filho no duplo projetado do *cone escuro* - lado sombrio e vividamente humorístico do artista que reúne a quaternidade: o pai e o filho do pai que traz em si uma porção da mãe que também procede do pai.

As explicações do narrador em torno da confusão criada a partir do paradoxo temporal atrapalham o leitor pela dependência inventada da analepse que envolve as cenas IX, X e XI: o fato de o escritor ter deixado o grupo ao se encaminhar para o “navio-escritório”, no final da cena XI (a anterior), e ter entrado no ambiente de trabalho, logo no início da cena XII (a atual), não quer dizer que as duas ações tenham ocorrido linearmente no tempo.

A cena anterior (XI) encerra a analepse - iniciada na cozinha (cena IX) - que diz respeito às memórias sobre Rukah saudável, aos conselhos do médico contratado pelo editor e ao desencontro com o grupo de personae superficiais interessadas em sucesso literário comercial - acontecimentos, portanto, ocorridos antes do filho adoecer e morrer: *O meu filho que neste pedaço ainda não estava morto* (Cena XI, 32). Entretanto, o fato de Ruiska ter se encaminhado para o escritório, no final do quadro cênico, deixando o grupo superficial, do qual fazia parte Rukah, e entrar na Cena atual (XII), como se estivesse vindo daquela, penetrar no escritório e **encontrar imediatamente o anão com quem já convive há algum tempo como reencarnação do filho de quem se despediu, aparentemente, há pouco**, instala, à primeira vista, uma espécie de paradoxo temporal que pode ser considerado fantástico - entendido, aqui, como aquilo que pode ser improvável do ponto de vista de um enredo linear ou daquilo que chamamos ordinariamente de realidade, mas verossímil do ponto de vista da criação literária convincente, ou seja, que sustenta a leitura ou sustenta-se no imaginário dos leitores.

Nesse sentido, a cena atual mostra a chegada do escritor no espaço simbólico depois da porta de aço em uma espécie de paradoxo temporal fajuto criado pelo uso que o narrador trapaceiro faz da imagem, na memória dos leitores, da despedida entre pai e filho, no final da cena anterior. Mas, mesmo, aparentemente, tendo se despedido de Rukah ao final da cena XI, o que se dá, a

seguir, ocorre a partir da prolepse, tempos depois da morte do filho e depois também do aparecimento do anão que, para existir plenamente, necessita do sacrifício do menino. Ficando bem claro que, embora seja o momento de apresentação do anão aos leitores, esta não é a primeira vez que o escritor tem contato com ele: a primeira vez já aconteceu depois da morte do filho e será relembrada também em analepse.

Sendo assim, me interessa, aqui, acima da leitura do paradoxo fantástico (impossível de se descartar), analisar a passagem para o escritório de forma mais realista, pela imaginação de um distanciamento temporal exposto na disposição dos atos da adaptação textual dramática que venho confeccionando. Este distanciamento entre a despedida do empecilho daquela criatura saudável incluída no grupo, o processo de seu sacrifício, ressurreição no anão e a representação da entrada do escritor no espaço depois da porta de aço é ilustrado também pela insinuação da viagem marítima, ao final da cena anterior, deixando no leitor a impressão de uma passagem especialmente difícil, demorada e cansativa para o velhinho *puído* que se dirigia ao espaço depois da porta de aço amparado pela *bengala de jacarandá com uma cara “nova” na ponta*: a máscara do anão pronta para entrar em cena e rejuvenescer aquele que escreve.

A passagem será cansativa porque precisamos incluir neste intervalo de tempo o que se dá no grupo de cenas referentes ao primeiro ato que mostra o adoecimento e morte de Rukah, além das lacunas eventuais, como a da narrativa mal localizada temporalmente que inclui os primeiros encontros entre o escritor e o duplo anão. Desta forma, a convivência com seu mini-herói teria que ser colocada, em termos cronológicos, após o sacrifício que envolve o adoecimento (Cenas I-IV), a evasão provocada pela *mesóclise* (Cenas V-VII), a saída do escritório (Cena VIII) e aquilo que fica obscuro ou omitido: o que se dá entre a morte de Rukah e a revelação do anão.

Para tentar esclarecer este estado de coisas e localizar temporalmente o que encena até este momento esta leitura de “Fluxo”, precisamos recorrer ao

menos a quatro grupos de cenas que, em termos cronológicos, podem ser situadas da seguinte forma:

1 - **tempo** (em analepse) de Rukah saudável:

Cena IX - Rukah

Cena X - Médico

Cena XI - Superfície despedida

2 - **tempo** de Rukah doente, agonizante e silenciado:

Cena I - Ruiska e o Editor

Cena II - Ruisis

Cena III - Depois da porta de aço

Cena IV - Do Incognoscível

Cena V - Mesóclise

Cena VI - Saindo do Corpo

Cena VII - Voltando ao corpo

3 - **tempo** de Rukah morto:

Cenas VIII - Matando o filho

4 - **tempo** do anão:

[transição temporal em que nasce o anão]

CENA XII - Paradoxo Fajuto

CENA XIII - Anão [contempla nova analepse que mostra o momento em que o escritor teve seus primeiros contatos com seu duplo anão]

Assim, a rememoração em analepse, iniciada ao comer um pedaço de bolo na cozinha enquanto Ruisis vela o caixão de Rukah, leva o escritor ao passado e pode nos induzir a supor que este passado remete-se tanto ao Rukah bebê quanto ao Rukah que já dá palpites, num tempo anterior àquele diálogo do início de Fluxo (entre editor e escritor). Pode-se mesmo supor que também se remeta ao momento da “encomenda” do texto pelo empresário, acompanhado pela *de amarelinho* que pede *novelinhas amenas*, apoiados pelo restante do grupo: médico, Ruisis e Rukah. O que indica isto? O filho encontra-se tão perfeitamente saudável a ponto de também palpar nos trabalhos do pai: *pai, está tudo puído, colabora, o que é que te custa escrever um pouco sobre aquilo, aquilo também é de Deus, não é pai?* (Cena XI). Devemos, portanto, levar em

consideração as implicações envolvidas na despedida como parte da sucessão de acontecimentos que compõem o núcleo relacionado ao problema com o *olho* do artista e suas consultas oftalmológicas - o que ocorreu não apenas bem antes da morte do filho, mas antes mesmo de ser levado à doença: já que se encontrava bem disposto a ponto de bagunçar o trabalho do pai, lhe dar o chute no *olho* e ainda sugerir que colaborasse com o editor.

Dito isto, contudo, **o importante é que o ardil foi narrado, ou seja, faz parte do texto e que, ao mesmo tempo, o narrador não abre mão da origem Rukahtiana do duplo anão**, afirmando repetidamente que o filho já estava morto quando sentiu o *puxão nos fundilhos*: a presença do anão pela primeira vez - além de ter deixado claro na cena anterior que Rukah estava bem vivo. Por outro lado, as afirmações da ligação entre a morte do filho e o nascimento do duplo torto vêm recheadas por digressões metalinguísticas que insinuam a presença de Rukah, junto ao grupo, inventada por sua imaginação e memória embaralhadas. Tudo isso, além de atrapalhar o leitor - o escritor se diz atrapalhado, mas é ele quem tenta nos enrolar - infla o *humorismo* textual.

O problema de não ter “tocado” no anão para os leitores introduz as manobras metaliterárias que vão, supostamente, quebrando as afirmações da morte do filho e a emergência do duplo resultante da mistura Ruiska, Rukah (que também trazem em si Ruisis) e aquilo que habita o lado obscuro do escritor, aquilo que nomeia *cone escuro*.

Os cortes que negam a temporalidade linear das cenas (além dos cortes estilísticos e espaciais) levam o narrador a tornar o processo mais fortemente malicioso e, mesmo afirmando que Rukah já está morto há algum tempo e o anão já se mostra presente também há algum tempo, como manifestação do filho morto, matreiro, dando corda à nossa imaginação fantástica, não quer facilitar, e provoca referindo-se vagamente à analepse: *o anão apareceu depois da morte de meu filho*, e interfere com a dúvida cronológica: *então esse negócio de que eles ficaram acenando para mim, deve ter sido num outro dia*. Com este **deve ter sido num outro dia** faz a afirmação irônica com aparência de

blefe, insinuando que a memória embaralhada é boa para sua imaginação literária sem controle. No dia da despedida, tem *certeza* que estavam presentes o editor, *a de amarelinho* e Ruisis, mas força, outra vez, a dúvida: *Rukah é que talvez já tivesse morrido*. [grifos meus] Esta dúvida inventada contradiz muitas afirmações da presença de Rukah na cena anterior, inclusive a clara presença narrada e já referida: *O meu filho que neste pedaço ainda não estava morto* [CENA XI].

O que se quer colocar em dúvida, aqui, não é a morte do filho, repetidamente afirmada, e, sim, a presença dele na despedida, a implicação que tem isto no aparecimento do anão e a sequência cronológica de cenas de um enredo; devido a isso o escritor espeta: *ai me atrapalho inteiro com essa coisa de precisar contar coisa por coisa*. Faz parte do embuste cômico forjar uma vontade ou uma tentativa de deixar claros os momentos temporais e escrever segundo as normas explicativas que o artista coloca como esperadas pelo mercado editorial, quando o que lhe interessa é problematizar a interação entre as criaturas filho e anão. A tentativa de introduzir dúvidas sobre a presença de Rukah não desfaz a presença e a transição fantásticas já narradas, mas é relevante pela leitura da invenção do próprio paradoxo fajuto que torna mais complexa, perturbadora e engraçada, ou seja, humorística, a passagem entre as cenas. Mais importante do que o embarçar temporal é a conotação fantástica da presença dos dois ao mesmo tempo, ou melhor, da implicação inevitável entre Rukah e o anão.

As afirmações continuam espremidas entre as dispersões metalinguísticas e, em meio ao embrulho dos artifícios, logo depois de lamentar, ironicamente, a trapalhada para *contar coisa por coisa*, o escritor é categórico: *ainda não posso falar do anão, porque primeiro foi a morte do meu filho, depois é que veio o anão*, e acrescenta a interferência irônica *Foi mesmo?* que, ao invés de desconstruir os raciocínios anterior e posterior, vem enfatizar a nova confirmação: *Porque o anão não teria surgido se o meu filho não tivesse morrido*. Volta agilmente à queda digressiva aproveitando para culpar também os efeitos desengonçados que a *língua* com as formas repetidas de particípio verbal causam

em seu texto: *Querem que a gente escreva com uma língua dessas. Surgido, morrido. Que porcaria.*

Desta forma, segue, aparentemente, tentando confundir e mostrando seu interesse em chamar a atenção para as manobras textuais e sua ironia. Ao mesmo tempo, nos impõe a impressão de que sua narrativa, neste momento, se coloca nos quatro espaços temporais comentados anteriormente. No entanto, a despedida está perfeitamente colocada no lugar em que foi disposta: antes da partida para o anão com a invenção do paradoxo trapaceiro e o avanço no tempo. O escritor não apenas separa o lugar temporal da morte do filho e o surgimento do anão, diz claramente que para este existir é necessária a morte do outro, ou seja, que o nascimento do anão só é possível, ou melhor, depende da morte de Rukah. É pela insistência em problematizar a implicação entre a morte de um e o aparecimento do outro que o leitor - perguntando-se “por quê?” - passa a relacionar o morto ao recém chegado.

Contudo, para não deixar a afirmação importante como marca final deste trecho (*Porque o anão não teria surgido se o meu filho não tivesse morrido.*), o narrador piadista se utiliza da costumeira artimanha metalinguística deslocando a atenção do leitor com a tirada sobre os sons dos verbos em participio da língua portuguesa que, no caso, apresentam a implicação entre surgir e morrer com as terminações num suspeito “ido”: surgir + ido e morrer + ido que finalizam em mais uma das gracinhas metalinguísticas abundantes nesta cena como tentativas dissimuladas de desvios que provoquem o leitor. Sendo assim, aquele que não é simplesmente “morto” junto àquele que não apenas “surgiu” é, ao mesmo tempo, morrido e surgido: desconhecido e ressurgido ou novidade reinventada como o próprio paradoxo quaternário anão-Rukah-Ruiska-Ruisis.

Cena XIII: ANÃO

[RUISKA] *Oh, o anão. HO HO HO GLU GLU GLU, é a minha maneira de estar a sós com o anão. Assim que eu me sento na cadeira dura de madeira, evite isso, cadeira, madeira, o anão tira os meus sapatos, esfrega os meus pés, sopra nos meus pés e diz:*

[ANÃO] *pezinhos, encaminhem toda a energética da terra para a cuca diamantina do meu patrãozinho.*

[RUISKA] *Oh, o anão. A primeira vez que eu o senti ao meu lado, apenas senti, não vi, a última vez, isto é três dias depois da morte do meu filho... três dias? três mil dias? Enfim, uma noite eu estava usando o meu fino telescópio, a noite estava muito fria, a noite estava muito clara e eu estava, estava, oh, tão contente de poder usar o meu fino telescópio, o meu telescópio apontando para uma anã branca. E isso é raro, é raro conseguir observar uma anã branca, muito raro mesmo, então eu estava olhando para a anã branca e pensando, porque o bom da astronomia é pensar enquanto a gente olha, e pensar coisas assim: muito bem, anã branca, te peguei, mas o que eu gostaria ainda mais, sabe o que é? Eu gostaria de pegar uma anã negra, um cadáver estelar e examiná-lo detalhadamente, sim lógico, é impossível, ainda que existisse uma anã negra na nossa galáxia eu não poderia vê-la pois ela seria negra, poderia, seria, meu Deus, então eu estava pensando assim olhando para a anã branca quando senti um puxão nos fundilhos da minha calça de flanelinha cor de caramelo. Ou estava com batina? Bom, não sei, pensei, outra vez meu Deus, pensei: deve ser Rukah. Mas Rukah havia morrido e senti muito medo, senti um medo horrível do meu filho morto, oh, como as criancinhas me metem medo, santo Deus, vivas ou mortas sempre me meteram medo, depois reagi e pensei dou três safanões e ele sai daí. Que língua, que ressonâncias. Então dei três safanões. Foi o que fiz. Três. Mas um*

[ANÃO] *puta que pariu*

[RUISKA] *estrondoso se fez ouvir, não, não era Rukah, porque Rukah tinha uma coisa: ele demorava muito para dizer um puta que pariu. Muito. Então não era Rukah, pensei, e continuei olhando para a minha estrela anã branquinha. Minha, branquinha, oh Senhor. Se não era Rukah, não só por causa do puta que pariu, mas também porque estava morto, quem seria? O espírito de Rukah? Que excitante podia ser, pensei me cagando de medo, e resmunguei: mais um, mais*

um aqui neste escritório, oh, já não bastam os que me visitam e me cospem na cara e falam do incognoscível? Já não basta? gritei olhando para a estrela anã. É duro, é duro ser constantemente invadido, nem com a porta de aço não adianta, eles se fazem, se materializam.

[ANÃO] *Ora, ora, Ruiska, você abre uma clarabóia, abre um poço, e não quer que ninguém apareça? Vamos, você vai gostar de mim, eu sou um anão.*

[RUISKA] *Alguma coisa a ver com estrelas anãs branquinhas e negras?*

[ANÃO] *Não, Ruiska, nada disso, apenas uma coincidência, não fique fazendo ilações, relações, libações.*

[RUISKA] *Hi, o anão é um letrado, meu Deus. Posso olhar para você?*

[ANÃO] *Claro,*

[RUISKA] *ele disse. HO HO HO GLU GLU GLU, eu não pude me conter, ele parece uma pêra, não, um abacate, a cabeça eu quero dizer. De onde você vem, hein?*

[ANÃO] *Do intestino, da cloaca do universo, do cone sombrio da lua.*

[RUISKA] *E veio fazer o quê? Agora ele ri:*

[ANÃO] *gli, gli, gli.*

[RUISKA] *Espero. Tenho muita paciência com crianças, com anões, eu sempre tenho muita paciência antes de assá-los na grelha.*

[ANÃO] *Ruiska, espere um pouco, não te enfeza uma só pergunta antes de começarmos o nosso conluio.*

[RUISKA] *Ai, o anão fala como um literato, oh Senhor, será que ele é desses que escrevem bem? Desses que dizem que uma boa linguagem salva qualquer folhetim? Será desses? Estou perdido.*

Sinopse

personae: Ruiska e o anão

tempo: do anão [paradoxo temporal]

espaço: depois da porta de aço

páginas: 33-35

passagem de cena: alimentando resquícios do paradoxo temporal fajuto, Ruiska encontra-se no território depois da porta de aço diante do duplo anão, quarto elemento da quaternidade (Ruiska-Ruisis-Rukah-anão) que - vindo do *intestino, da cloaca do universo, do cone sombrio da lua* - passa a travar diálogo de surpreendente comicidade, levando o escritor a suspeitar da influência que este outro pode ter sobre sua escrita. Entre digressões e divagações risíveis vai se dando a analepse que mostra os primeiros contatos com o novo duplo e o caráter provocativo de suas colocações.

O texto ondulado pelas quedas constantes no fluxo narrativo, espicaçado em fragmentos que afirmam a chegada especial do anão, ligada à morte de Rukah, e as interferências metaliterárias, reforça o embaraço característico da dramaticidade e do *humorismo* hilstiano. O escritor passa a alternar a comicidade de sua relação com o anão e de suas observações astronômicas, ambas voltadas para o problema da origem deste outro *lunar*, ou seja, que representa as características de morte e ressurreição simbolizadas, por exemplo, pelas fases da Lua. Confuso entre *a primeira vez* que sentiu o anão e *a última vez* que viu o filho morto, aparentemente interessado em medir quanto tempo depois da morte de Rukah chegou o anão, perturba o leitor com a referência a uma espécie de ressurreição crística, ocorrida depois de *três dias* ou *três mil dias*. Insiste no problema que acaba supostamente por tentar desfazer logo em seguida com a expressão despretensiosa de *uma noite* qualquer e prossegue descompondo o texto com suas digressões astronômicas à maneira do *humorismo* pensado por Pirandello:

*A reflexão, assumindo a sua especial atividade, vem a turbar, a interromper o movimento espontâneo que organiza as idéias e as imagens em uma forma harmoniosa. Notou-se tantas vezes que obras humorísticas são descompostas, interrompidas, entremeadas por contínuas digressões.*⁵⁸

⁵⁸ Luigi Pirandello. *O Humorismo*, 139.

A dramatização da ironia com as relações temporais vem para reforçar as características de ressurreição meio torta do filho no anão paradoxal. Mais adiante, o escritor volta a afirmar que quando sentiu o **puxão nos fundilhos**, provocado pela emergência do mini-herói que parece ser ele mesmo a encarnação do puxão e dos fundilhos, não poderia ser o filho porque *Rukah havia morrido*. O medo grande que sentiu veio exatamente da desconfiança de que o fantasma do filho o estivesse assombrando e, de fato, pode-se considerar que faz parte da sombra do anão. Para testar, deu *três safanões* no intruso e, como recebeu de pronto um *puta que pariu estrondoso*, confirmou não ser o Rukah vivo, porque este, quando era torturado pelo pai que teme criancinhas, *demorava muito para dizer um puta que pariu*. Muito [referência à Cena IX Rukah]. A ideia de que pudesse ser o *espírito* vingativo de Rukah faz o artista tremer: *Se não era Rukah, não só por causa do puta que pariu, mas também porque estava morto, quem seria? O espírito de Rukah? Que excitante podia ser, pensei me cagando de medo*. A mais esta afirmação impagável e clara da morte do filho como anterior ao aparecimento de sua sombra no anão segue-se a introdução mais contundente do diálogo hilariante que se estenderá pelo restante de “Fluxo” entre as personae Ruiska e anão. O narrador demonstra uma surpresa fabricada com a visita deixando claro que os dois já são íntimos:

[RUISKA] *Oh, o anão. HO HO HO GLU GLU GLU, é a minha maneira de estar a sós com o anão. Assim que eu me sento na cadeira dura de madeira, evite isso, cadeira, madeira, o anão tira os meus sapatos, esfrega os meus pés, sopra nos meus pés e diz:*

[ANÃO] *pezinhos, encaminhem toda a energética da terra para a cuca diamantina do meu patrãozinho.*

Os contatos entre o escritor e seu novo duplo formam os momentos mais estapafúrdios e hilários não apenas de “Fluxo”, mas, me arrisco a dizer, incluem-se nos mais cômicos de toda a obra de Hilda Hilst, dado especialmente o caráter surpreendente e quixotesco dos diálogos e das aventuras implicados na relação.

Não somente os conteúdos das conversas provocam o riso, mas sua disposição estilística em que a insistência dramática vibrante vai burilando a composição literária por meio da reflexão que contrasta o nascimento de um contrário sempre disposto à queda - movimento próprio do *humorismo* que traz em si, como indispensável, algo de autodestrutivo e perturbador em relação simbiótica com a fertilidade risonha.

Iniciar a descrição esdrúxula com a expressão surpreendente - porque anacrônica e supostamente inverossímil - *Oh, o anão*, já nos dá o tom cômico. O “*Oh*” não marca somente a surpresa fingida e a lembrança forçada de que deve, finalmente, abordar o anão, mas também debocha da tradição literária que se utilizou da partícula para enfatizar momentos altamente emotivos de intensidade amorosa, trágica ou cômica.

Mais inusitada ainda é a espécie de senha criada pelo escritor para entrar em contato *a sós* com seu duplo: *HO HO HO GLU GLU GLU*. A saudação força a comicidade ao usar o riso de Ruiska diante de sua própria ilustração anã como deixa teatral pueril e acaba soando próxima de uma saudação popular que fornece uma risada de peru natalino (*GLU GLU GLU*⁵⁹) à personagem Papai-Noel (*HO HO HO*) extrapolando o grotesco das imagens risíveis ao aglutinar o Papai-Noel-Peru.

Assim, o “Papai Noel escritor” vem presentear os leitores com esse mini-herói ao qual dá a vida, cheio de lábia e destreza na circulação pelas entranhas de sua própria *terra*. Mais à frente, voltando ao bordão natalino, o artista assume suas manipulações da trindade e o presente, mas diz que os presenteados são ele mesmo e seu anão:

OH OH OH OH, glu, glu, glu, isso é muito bom, eu sou mesmo assim, tu vês, me presenteei com Ruisis, eliminei Rukah, dei vida a ti, dei-te a vida, te dei, oh Senhor, eu tão pobrinho com

⁵⁹ Tradicionalmente, via-se em algumas cartilhas de alfabetização infantil provocações: como é que faz o gato? A resposta: miau, miau, miau. E assim a pergunta repetia-se para outros animais como uma forma didática de condicionar a escrita a partir dos sons. Nesse contexto, a marca do peru é exatamente o glu, glu, glu.

*a minha calça de flanelinha cor de caramelo, meus fundilhos
puídos, eu tão pobrinho te dei vida, dei-te vida, te dei. [CENA
XIX]*

O anão já atua nos rituais de passagem para a escrita voltada ao *de dentro* inatingível e *assim* que o escritor senta-se em sua *cadeira dura de madeira* tem à disposição as mãozinhas habilidosas do filho recriado a massagearem seus pés. Este duplo mais ao gosto do artista também é diferente dos que cospem na sua boca ou dos que sopram em seu ouvido, encaminha-se para o baixo extremo do escritor e sopra seus pés, fazendo contato direto com a terra, símbolo ambíguo de vitalidade e morte.

Reforçando as brincadeiras metalinguísticas que encerram a cena anterior com os comentários sobre a péssima reunião sonora dos verbos surgido e morrido, o narrador dá mais uma escorregada nos desvios com o *evite isso*, aconselhando aos leitores e a si para não ceder à emergência de rimas fáceis como *cadeira/madeira*.

O anão foi projetado ali como sombra resultante da multifacetada quaternidade⁶⁰ para fazer o que seu duplo da superfície - o Rukah que parecia mais o *filho do cornudo*, ou seja, do editor - não chegou perto de executar: salvar seu criador auxiliando-o a avançar na experiência comunicativa impossível, *de dentro*. Para tanto, em vez de alisar a rigorosa *batina preta com frisos vermelhos*, o anão mima instantaneamente os *pés* daquele que escreve soltando a tirada impagável: *pezinhos, encaminhem toda a energética da terra para a cuca diamantina do meu patrãozinho*. Vê-se logo que o mini-herói recém criado não

⁶⁰ Segundo as pesquisas de Jung da tradição literária, o quarto elemento da quaternidade é aquele que definitivamente perturba o suposto apaziguamento da trindade. Ele vem dos subterrâneos e representa, quase sempre, o diabólico e o grotesco, tanto em forma quanto nas características de sua relação com os outros elementos. Exerce influência, ao mesmo tempo, prolífica e destrutiva: “A quarta figura, em geral é muito elucidativa: é incompatível, apavorante ou incomum, diferente das outras, tanto no bom como no mau sentido, como, por exemplo, no caso do Pequeno Polegar ao lado dos três irmãos normais. Evidentemente também pode acontecer o inverso: os três primeiros podem ter um aspecto estranho e um parecer normal.” [JUNG, Carl Gustav. *Interpretação psicológica do Dogma da Trindade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, 98.]

quer correr o risco de ser sacrificado como Rukah e o jeito é dar uma alisada no extremo rasteiro do *patrãozinho* que cria o texto.

A primeira fala do anão já é hilariante e, frente a um Ruiska estatelado em seu alto e duro trono, supostamente servil, o novo duplo tira os sapatos do escritor, *esfrega* e *sopra* seus pés colocando-se à disposição. Começa, assim, agindo como um serviçal, mas veremos que, com o desenvolvimento do texto, o escritor fica cada vez mais dependente dos seus serviços, contrastando a complacência irônica do mini-herói. Nesta primeira fala dada ao leitor, entretanto, já se mostram o deboche da linguagem do anão e seu propósito de colocar a *cuca diamantina* daquele que escreve em íntimo contato com os estímulos rasteiros e, supostamente, esclarecedores: com a força cognitiva da *terra* e com os apelos ambíguos que espalham a vida com morte pelo *poço* desconhecido. O filho renascido para lhe ensinar a olhar para sua zona obscura *mais sossegado*.

Somente depois de demonstrar a intimidade e a utilidade do anão, Ruiska narra, introduzindo com a ironia de um novo “oh”, sua manifestação: *Oh, o anão. A primeira vez que eu o senti ao meu lado, apenas senti, não vi, a última vez, isto é três dias depois da morte do meu filho... três dias? três mil dias?* Assim, inicia-se uma nova **analepse** textual. Não consegue precisar há quanto tempo Rukah morreu e quanto tempo depois deu à luz o anão, mas faz uma gracinha: sugere que o aparecimento deste tenha sido exatamente três dias após a morte de Rukah, ou seja, que o filho do criador da palavra, assim como Cristo, tenha sido sacrificado e ressuscitado após três dias. Em seguida, tenta aumentar a confusão entre *três dias?* e *três mil dias?* como mais uma forma de desvio do leitor por meio da fuga da insinuação analógica. Acaba deixando claro que, enfim, o importante é que o anão, assim como as estrelas, “surgiu para brilhar”:

[RUISKA] *Enfim, uma noite eu estava usando o meu fino telescópio, a noite estava muito fria, a noite estava muito clara e eu estava, estava, oh, tão contente de poder usar o meu fino telescópio, o meu telescópio apontando para uma anã branca. E isso é raro, é raro conseguir observar uma anã branca, muito raro mesmo, então eu estava olhando para a*

anã branca e pensando, porque o bom da astronomia é pensar enquanto a gente olha, e pensar coisas assim: muito bem, anã branca, te peguei, mas o que eu gostaria ainda mais, sabe o que é? Eu gostaria de pegar uma anã negra, um cadáver estelar e examiná-lo detalhadamente, sim lógico, é impossível, ainda que existisse uma anã negra na nossa galáxia eu não poderia vê-la pois ela seria negra, poderia, seria, meu Deus,

Na noite em que seu mini-herói simplesmente surgiu, o escritor tentava vislumbrar o sublime utilizando seus instrumentos mais nobres, seu olhar mais apurado, seus recursos estilísticos mais rigorosos: olhava para as estrelas usando seu *fino telescópio*. A noite estrelada é oposta pela *clarabóia* ao buraco da *sarjeta*⁶¹, o *poço*.

Não consegue determinar o tempo passado entre a morte de Rukah e a primeira vez que sentiu o anão a seu lado, mas, numa noite *fria* e *clara*, concluído o sacrifício, enquanto Ruiska, muito *contente*, usava seu *fino telescópio* “*apontando para uma anã branca*”, não apenas sentiu a presença do novo duplo, mas começaram a conversar e Ruiska pôde vê-lo. Entretanto, antes de mostrar o anão, o escritor-narrador-personagem experimenta outra vez o movimento metalinguístico de queda no fluxo convencional do enredo com digressões cômicas que se iniciam em torno das expressões *anã branca* e *anã negra*.

Ideal para se observar os astros, a noite é *fria*, *clara* e o escritor parece tão satisfeito com seu potencial para excursões pelo registro sublime com sua finura na observação do próprio plano superior que capricha em mais um irônico “oh”: *eu estava, estava, oh, tão contente de poder usar o meu fino telescópio, o meu telescópio apontando para uma anã branca*. A palavra *telescópio* se repete muitas vezes neste trecho e o curioso é que justamente quando o escritor está contente e consegue encontrar sua *anã branca*, estrela guia para uma aparente salvação, seu mini-herói do cone escuro se materializa para que, negando sua tendência embusteira aos ensaios sublimes, o buraco do *poço* possa acordá-lo

⁶¹ Referência às epígrafes de *O Caderno Rosa* de Lori Lamby.

numa sacudida. Afinal, não é fácil, mesmo com seu *fino telescópio* estilístico, encontrar as palavras “clarinhas clarinhas”⁶² como estrelas virtuosas: *E isso é raro, é raro conseguir observar uma anã branca, muito raro mesmo, então eu estava olhando para a anã branca e pensando, porque o bom da astronomia é pensar enquanto a gente olha, e pensar coisas assim: muito bem, anã branca, te peguei.*

A estrela anã branca está em constante e lento processo de perda de calor. Supõe-se que, com seu resfriamento, a perda de calor em sua superfície impediria a emissão suficiente de radiação e, não sendo mais visível, se transformasse em uma anã negra. Ocorre que, pelos cálculos astrofísicos, não existe nenhuma anã negra no universo, já que a idade deste é estimada em 13,7 bilhões de anos e, para uma anã branca “esfriar” levaria centenas de bilhões de anos. Ou seja, além de não ser possível a existência de uma anã negra, caso existisse, seria improvável que pudesse ser vista, já que sua presença somente poderia ser percebida por sua “influência gravitacional sobre objetos próximos”. Ambas, anãs negras e brancas, são consideradas estrelas degeneradas: *A força que evita que as anãs brancas se transformem em estrelas de neutros ou buracos negros é chamada de degeneração, e é provocada pela resistência mútua dos elétrons. Existem estrelas vermelhas, marrons, castanhas, etc.*⁶³

Ruiska mostra sua vontade radical de examinar um cadáver estelar, para, logo em seguida, voltar ao corte metalinguístico que avalia o próprio trabalho: *poderia, seria, meu Deus.* A narrativa continua aos tropeções, refluxo cortando insistentemente fluxo, provocando ao tentar manipular as expectativas dos leitores com a reação metaliterária.

A anã branca que mora no céu é em tudo pólo oposto à estrela subterrânea anão, ressurgido para o pai *[d]o intestino, da cloaca do universo, do cone sombrio da lua.* Ela provém de uma noite fria e clara e só pode ser avistada com um telescópio refinado. É, ironicamente, numa noite harmoniosa que, de

⁶² Hilda costuma usar esta expressão debochada que aparece, logo em seguida, no texto “Osmo” de *Fluxo-Floema*.

⁶³ Fonte: site da USP: www.astro.iag.usp.br [Hilda demonstrou seu interesse por astronomia em entrevistas.]

posse de seu *fino* aparato de trabalho de criação, com todo seu estofo estilístico apontado para as expectativas sublimes, entre o encontro com a *Palavrarara anã branca* e o desejo de uma *anã negra* degenerada tão impossível quanto a plenitude da experiência *de dentro*, que se torna visível sua estrela invertida, a palavra caricaturada em seu duplo anão.

O escritor confunde os leitores novamente dizendo não saber se estava com sua *calça de flanelinha cor de caramelo*, a mesma que usava quando se despediu do grupo, ou usava sua *batina* bispal. Capricha nos cortes, primeiro colocando em dúvida o que vestia, depois fazendo mais um comentário metalinguístico irônico e depreciativo com relação ao uso de dois verbos que repetem a terminação em “ei”: *Bom, não sei, pensei, outra vez meu Deus*. O uso das expressões *Meu Deus*, *Santo Deus* ou *Oh Senhor* é bastante sintomático em todo o “Fluxo” da prática que desconstrói a linguagem articulada anteriormente. Passa então ao humor negro em relação a seus temores não só do filho, mas de todas as *criancinhas*:

[RUISKA] *então eu estava pensando assim olhando para a anã branca quando senti um puxão nos fundilhos da minha calça de flanelinha cor de caramelo. Ou estava com batina? Bom, não sei, pensei, outra vez meu Deus, pensei: deve ser Rukah. Mas Rukah havia morrido e senti muito medo, senti um medo horrível do meu filho morto, oh, como as criancinhas me metem medo, santo Deus, vivas ou mortas sempre me meteram medo, depois reagi e pensei dou três safanões e ele sai daí. Que língua, que ressonâncias.*

Continua em reflexão humorística contrastante tentando embaçar, com seus comentários a respeito da língua portuguesa e suas *ressonâncias*, a emergência perturbadora da criatura anão também ressoante de Rukah. Ao suspeitar da presença do filho e, ao mesmo tempo, lembrar-se de que está morto, acha uma solução para seus temores que repete suas atitudes com o menino vivo: por medo, partir para a violência física. Admite que continua temendo o filho

mesmo depois de morto e estende este temor a todas as *criancinhas*. Resolve, então, seguir sua intuição e aplica o corretivo no intruso:

[RUISKA] *Então dei três safanões. Foi o que fiz. Três. Mas um*

[ANÃO] *puta que pariu*

[RUISKA] *estrondoso se fez ouvir, não, não era Rukah, porque Rukah tinha uma coisa: ele demorava muito para dizer um puta que pariu. Muito. Então não era Rukah, pensei, e continuei olhando para a minha estrela anã branquinha. Minha, branquinha, oh Senhor. Se não era Rukah, não só por causa do puta que pariu, mas também porque estava morto, quem seria? O espírito de Rukah? Que excitante podia ser, pensei me cagando de medo, e resmunguei: mais um, mais um aqui neste escritório, oh, já não bastam os que me visitam e me cospem na cara e falam do incognoscível? Já não basta? gritei olhando para a estrela anã. É duro, é duro ser constantemente invadido, nem com a porta de aço não adianta, eles se fazem, se materializam.*

Como já foi dito, o artista chega rapidamente à conclusão de que não poderia ser o filho porque ele *demorava muito para dizer um puta que pariu. Muito*. A intensificação do “muito” faz sentido ao confrontarmos a postura violenta de Ruiska com a participação da mãe nos episódios de humor negro em que Rukah rasga o trabalho do escritor e fabrica balinhas com *muita cola e muito açúcar*. Ruisis dizia: *o nenê comeu muitas bolinhas, tenha paciência, é apenas uma criancinha, não Ruiska, não, não faça assim, ele vai morrer sufocado, não faça assim, na banheira não, ele vai morrer afogado, não faça assim, ele vai morrer deformado* [Cena IX: grifos meus]. Atitude paterna que sofre retaliações também violentas quando a criatura passa a apoiar o editor, como se pôde notar nas cenas descritas no segundo ato.

Mesmo sentindo o desconforto da presença intrusa e aparentemente descartando a possibilidade de ser Rukah quem o cutuca, o escritor continua observando sua *anã branquinha* e aproveita a emergência da palavra *branquinha* para fazer mais uma cômica observação cortante: *Minha, branquinha, oh Senhor*.

A piada - que irá se repetir em Fluxo com a maconha - é produzida pela ambiguidade entre a palavra sublime buscada como estrela branquinha e a lembrança da droga cocaína. Novamente recorre às expressões que apelam supostamente a Deus para cancelar as quebras metalinguísticas, desta vez com pedido debochado de esquecimento dos efeitos desviantes da droga e volta ao foco com “*oh Senhor*”.

Logo, a sensação de um novo duplo, que não chega a ser claramente colocada como desconforto devido às intromissões piadistas que tentam, a todo momento, inviabilizar qualquer possibilidade de se levar a sério o fluxo de nascimento do anão, passa a ser motivo de entusiasmo misturado a temor risível do filho morto que, quando vivo, demorava muito para reagir a sua violência, mas, agora, o faz se “borrar” de medo. A ironia mostra que o escritor já desconfia de quem pode ser o recém chegado e, ao mesmo tempo, evidencia o descontrole daquele que escreve submetido a investidas surpreendentes durante as irrupções das palavras que constituem seus outros.

Ruiska resolve intervir dizendo alguma coisa para não ceder facilmente ao intruso e passa a tratá-lo como mais uma persona ainda desconhecida:

e resmunguei: mais um, mais um aqui neste escritório, oh, já não bastam os que me visitam e me cospem na cara e falam do incognoscível? Já não basta? gritei olhando para a estrela anã. É duro, é duro ser constantemente invadido, nem com a porta de aço não adianta, eles se fazem, se materializam.

A porta de aço existe não apenas para barrar a entrada desavisada daqueles da superfície, com ela, o escritor, supostamente, tenta também se proteger da invasão descontrolada daqueles que tornam possível sua dramatização literária a partir de outros espaços simbólicos. Apela, então, para a *estrela anã* como interlocutora e grita seu “basta”, sabidamente sem efeito, representando uma tentativa de evitar mais um dos que nem ao menos se dão conta da fronteira *de aço* e *se materializam* cuspidos a impossibilidade *de dentro* ao artista que não pode fazer mais que resmungar seu texto *incognoscível*.

O escritor embusteiro se coloca a visar ao sublime caçando o grotesco: estrelas *anãs* como palavras raras. Com seu *fino* aparato intelectual procura a poesia e, como quem mira alvo telescópico, contempla o universo estelar tropeçando na *sarjeta* ao sentir vindo da terra e não do céu uma nova fertilidade textual. O toque novo, a partir das nádegas, vem por seu *tubo*, dos fundilhos de baixo, o ânus, até a extremidade acima, a boca, e ilustra a primeira vez que sentiu a presença do anão *nos fundilhos*, provocando nova analepse. Para concretizar a apresentação do mini-herói, deixa vir à tona suas primeiras palavras:

[ANÃO] *Ora, ora, Ruiska, você abre uma clarabóia, abre um poço, e não quer que ninguém apareça? Vamos, você vai gostar de mim, eu sou um anão.*

Este duplo, ao contrário do filho Rukah que não falava com o pai, já começa problematizando as contradições do criador que suporta um corpo obrigado a se manter na superfície do escritório, mas se abre acima e abaixo. O mini-herói - concretização da persona anti-heroica do escritor que circula pelos espaços baixos - está convencido de que Ruiska vai gostar dele exatamente por ser um anão e o artista, rápida e ironicamente, relaciona seu aparecimento com as observações de palavras poéticas estelares que sugerem ligações simbólicas tanto sublimes quanto grotescas:

[RUISKA] *Alguma coisa a ver com estrelas anãs branquinhas e negras?*

[ANÃO] *Não, Ruiska, nada disso, apenas uma coincidência, não fique fazendo ilações, relações, libações.*

[RUISKA] *Hi, o anão é um letrado, meu Deus. Posso olhar para você?*

A leitura analógica do escritor entre a contemplação das estrelas *anãs* e o aparecimento do *anão* é desdenhada pelo duplo de maneira a atingir direta e debochadamente também a nós, leitores e críticos, que buscamos a conexão. Assim, o artista é repreendido novamente por sua persona anã - o que se tornará

tão comum em “Fluxo” a ponto de poder se imaginar que foi criada para isto. Mesmo demonstrando certo temor quanto a esta faceta, Ruiska aproveita para devolver no mesmo tom irônico sintetizando na introdução da fala curta a desconfiança representada pela partícula debochada “*Hi*” - desconfiança que continua se repetindo nesta cena quanto aos rigores literários que visam ao sublime estilístico idealizado, segundo o escritor, pela tradição dos *literatos*, daqueles *letrados que escrevem bem*.

Finalmente, o artista, mantendo os cuidados, pede permissão para ver seu duplo anão:

[RUISKA] *Posso olhar para você?*

[ANÃO] *Claro,*

[RUISKA] *ele disse. HO HO HO GLU GLU GLU, eu não pude me conter, ele parece uma pêra, não, um abacate, a cabeça eu quero dizer.*

Ao “*claro*” provocativo, opõe-se a surpresa do artista que se depara com sua imagem grotesca de anão que apresenta a cabeça como uma mistura desproporcional de frutas: pêra e abacate. Inaugura-se, assim, a gargalhada natalina como senha de contato entre eles. Ruiska tenta descolar mais algumas informações sobre o novo duplo:

[RUISKA] *De onde você vem, hein?*

[ANÃO] *Do intestino, da cloaca do universo, do cone sombrio da lua.*

Diferentemente do Papai Noel meio bobalhão que vem do Pólo Norte branquinho de neve fazendo *HO HO HO GLU GLU GLU* para criancinhas e adultos, o anão traz seu “*claro*” - contrastando com os subterrâneos escuros e sujos como uma *cloaca* - para presentear Ruiska com as informações do pólo oposto. E não basta ser lunar, ou seja, oposto ao solar, ele vem do *cone sombrio da lua*, oposto também ao cone lunar iluminado pelo sol do escritor, ou seja, para

rir de mais uma impossibilidade: expor aquilo que há de mais abscôndito naquele que escreve.

Esta delimitação taxativa da origem do anão é fundamental para se localizar a persona em relação e em contraste com as outras facetas do escritor, especialmente quanto à quaternidade. O *do poço* vai ficando cada vez mais *claro*, não se envergonha ou se lamenta de sua condição; ao contrário, demonstra ser a persona mais “bem resolvida” ou “de bem com a vida”, satisfeita mesmo, em “Fluxo” - o que, em alguns momentos, o aproxima, assim como já acontecia com Rukah, de Lori Lamby: ambos pueris e obscenos trilhando caminhos para o rebaixamento; ambos opostos às complicações do artista e substituindo, cada um a seu modo, aquele que narra, destacando o anti-heroísmo do escritor.

Ruiska arma o interrogatório: *E veio fazer o que? Agora ele ri*. O anão que expôs, acima, o chamado do artista ao se abrir em poço e claraboia, ri em código astuto que também vai se tornar marca de sua presença nas cenas: *gli, gli, gli*. A princípio, o escritor não demonstra muita *paciência* com a versão mirim do próprio riso ridículo (*GLU GLU GLU*) relacionando os risinhos irônicos do outro a sua intolerância com as crianças e nos lembrando da ligação entre Rukah, o filho sacrificado, e o anão:

[RUISKA] *Espero. Tenho muita paciência com crianças, com anões, eu sempre tenho muita paciência antes de assá-los na grelha.*

[ANÃO] *Ruiska, espere um pouco, não te enfeza uma só pergunta antes de começarmos o nosso conluio.*

[RUISKA] *Ai, o anão fala como um literato, oh Senhor, será que ele é desses que escrevem bem? Desses que dizem que uma boa linguagem salva qualquer folhetim? Será desses? Estou perdido.*

O escritor ironiza sua *paciência* com as personae que correm o risco de ser sacrificadas, *assadas na grelha* e diluídas no texto como, ironicamente, aconteceu com o Rukah que derretia as *máscaras de cera* no *fogão de tijolos* do criador, desconstruindo sua obra, seu *lindo pátio de pedras perfeitas*. Entretanto, o

anão toma mais liberdade e aconselha ao escritor que não se *enfeze*, controle seu fluxo verborrágico, pare de falar tanta “merda”, procurando deixar claro que há entre os dois mais que uma expectativa, uma promessa de *conluio*, seus destinos estão ligados a partir da *cloaca do universo* do criador “enfezado”.

Para não corresponder às inevitáveis dúvidas do leitor, a esta altura de “Fluxo”, o narrador aplica novamente a estratégia metaliterária, dramatizando a desconfiança fajuta de que o anão seja um *letrado*, mais uma de suas personae voltadas para uma claraboia idealizada. Um dos elementos que dão mais graça ao recurso é o fato de o escritor enfezado trazer em si também um *literato* que persegue palavras raras, mas, ao mesmo tempo, tentar separar os *que escrevem bem* e vendem, “salvando” *qualquer folhetim*, dos artistas que trabalham sua “criação literária” sem controle; os literatos dos escritores explorados pelo empresariado, todos estereotipados.

Carregando, assim, nos contrastes humorísticos, o escritor ri de si mesmo e de sua precariedade fragmentária e problemática. Sabe que traz em si personae contraditórias: os que perseguem uma identificação com o mercado crítico e empresarial e aqueles que ruminam o desconhecido. Ou seja, é o artista que guarda a vontade de ficar “riquinho” junto à sua máscara de editor, aquele que não aceita apaziguamento e se volta para as experiências mais radicais e também é o crítico literário que ora exhibe o mercado livreiro das concessões, ora é o mais inflexível leitor. Um dos traços principais do escritor humorista, segundo Pirandello, é ser também um crítico literário incomum: *Todo verdadeiro humorista não é apenas poeta, é também crítico*⁶⁴.

Ainda cutucando escritores, críticos, leitores e empresários representados em si, o artista ardiloso se coloca a imaginar seu declarado parceiro de *conluio* como mais uma sombra do seu literato que vê, sob a influência dos anos 1960 vividos por Hilda Hilst, ao mesmo tempo carrancudo e bobalhão, rigoroso e ridículo: *Desses que dizem que uma boa linguagem salva qualquer folhetim*. Afinal, não fabricaria para si um duplo vindo da *cloaca do universo* para

⁶⁴ Luigi Pirandello. *O Humorismo*, 140.

exaltar as normas cultas da escrita, já que somente o uso da *mesóclise* o entorpece por dias. Usa o recém chegado para ir disseminando suas animosidades contra os poderes formais da linguagem, mas sabe que, de posse ou sob posse do anão está *perdido* em outras direções. Recorre ao mini-herói exatamente como possibilidade de percorrer os espaços de perdição.

Desta forma, o narrador aproveita para nos avisar das possibilidades do conselheiro mirim, que não sendo mais um a perseguir o conhecimento do sublime como tradição, pode fazer o que os outros não conseguiram: ser cúmplice na experiência poética do desconhecido, a experiência incognoscível, *de dentro*.

O filho ressuscitado humoristicamente faz entrar em cena argumentos contrastantes provenientes de territórios da linguagem opostos às personae que vinham emergindo do artista. A troca de vozes, cada vez mais veloz, agiliza a dramatização das ironias desconstruindo e reconstruindo o dito, fabricando o processo que reflete a fala do outro provocando o *sentimento do contrário* humorístico.

No limiar da porta de aço, Cena XI, o artista tenta se despedir das imposições da superfície. Separação que não se sustenta: a porta de aço é uma invenção de fronteira sempre permeável. Mas a despedida, encenada em analepse, é necessária ao texto que engole o primeiro ato, mostrando um Ruiska que precisa da marca de continuidade de Rukah, transgredida em novo duplo grotesco, e também como sinal da partida liberada pelos acenos do grupo - *como se ele estivesse num navio* - para a vertiginosa excursão por espaços simbólicos rasteiros que, deixando à margem as criaturas voltadas exclusivamente para o *mundo do trabalho* (nomeadas exageradamente com o neologismo *corjaporca*), prolifere a esperança embusteira do desconhecido em novos companheiros de “bordo”: personae que embarquem na obsessão pelo *de dentro*.

Portanto, o leitor não deve perder de vista que a emergência do anão está diretamente ligada ao sacrifício de Rukah e, mais especificamente, que o anão é o filho do criador artista ressuscitado pelo *cone escuro*: uma espécie de messias que já era torto para Ruiska, agora, invertido. A “alma” de *filho do*

cornudo da criatura Rukah, permeada por tudo e todos que vêm da trindade (ou seja, também de Ruisis e Ruiska), não subiu, desceu pelo tubo *intestino* à *cloaca do universo*, ao *cone sombrio da lua* do artista, de onde se materializa, depois de *três dias* (que são colocados em dúvida para marcar a ilustração cristã corrompida), como o duplo grotesco, um salvador risível do próprio criador limitado e anti-heroico: anão.

Aquele que já se encontra na escuridão conhece e sabe se deslocar nos espaços simbólicos das entranhas enfezadas que Ruiska precisa acessar rumo à desconhecida *cloaca* de seu *universo*. O que se projeta nunca é a jornada do herói que deve partir, vivenciar a aventura e retornar glorioso ou, de alguma forma, realizado. A base é sempre o embuste acompanhado do riso perturbado pela perda daquele que, partindo para sua poesia impossível, também se propõe a resistir contestando-a como a uma ameaça de crença na possibilidade, daquele que cria a negação recorrente da falta como contestação.

Cena XIV: POÇO E CLARABOIA

[RUISKA - Primeira voz] *Olhem, antes de continuar a minha conversa com o anão, devo dizer que a clarabóia e o poço estão na mesma direção, e isso às vezes me atrapalha quando eu uso o telescópio porque não posso ficar no centro do assoalho, porque no centro do assoalho, em direção à clarabóia, está o poço. Será que estão me entendendo? O difícil desse meu jeito é que as frases ficam sempre mais complicadas do que seria sensato, porque o sensato, o criterioso, seria dizer assim: a clarabóia e o poço têm o mesmo eixo. Às vezes uso recursos extremos para me fazer entender em casos extremos. A clarabóia e o poço têm um único eixo. Agora sim. Um único eixo. Está clarinho e soa muito bem. Se é que está certo. Vejamos – Eixo: linha reta que passa pelo centro de um corpo e em torno do qual esse corpo executa movimento de rotação. Muito bem. Esse pessoal dos dicionários escreve muito bem. Mas é realmente isso o que eu quero dizer em relação à clarabóia e ao poço? Claro que não é bem isso apesar de que a abóbada celeste parece mover-se e a Terra também. A Terra não parece mover-se, a Terra move-se efetivamente, acho que depois de Galileu todo mundo sabe disso. Ai, devo continuar durante quanto tempo? Alguma coisa se faz em ti se eu continuo? Não posso ouvir as respostas mas algumas eu as intuo. Oh, poupem-me. Não, não me poupem, apupem-me.*

[RUISKA - Segunda voz] *Ruiska, tenha um mínimo de decência com a tua língua. Apupando ou poupando, passemos. Passemos, continuemos.*

Sinopse

Persona[e]: escritor em voz dupla

tempo: do anão

espaço: depois da porta de aço, em perspectiva simbólica: superfície do assoalho, poço e claraboia

páginas: 35-36

passagem de cena: o artista constitui esta micro-cena como espaço especial, aberto para explicar, humorística e metaliterariamente, sua localização imaginária, entre a claraboia e o poço, a partir da superfície, onde, apoiado em seu telescópio, vê-se inexoravelmente impedido de ocupar o centro da cena de criação.

Dirigindo-se aos leitores, o narrador-escritor esclarece: vai fazer uma pausa na analepse que o levou à primeira visão do anão, interrompendo o que chama de *conversa* com o duplo para explicar a *claraboia* e o *poço*. Acha importante destacar como se apresentam, em seu imaginário, depois da porta de aço, as localizações destes dois espaços em relação à topografia da superfície do escritório onde planta o corpo e seu telescópio. Ao longo de “Fluxo”, a partir destes três territórios simbólicos, tenta também localizar suas personae, mas há limitações nas ligações entre elas: mesmo as que emergem depois da porta de aço têm dificuldades para transitar pela verticalidade dos diferentes territórios. Por exemplo: à persona anão que encarna mais diretamente o grotesco é pouco “interessante” ou atraente investigar a claraboia da qual faz pouco caso, assim como para Palavrarara, que representa uma literatura sublime extremamente estereotipada, seria ultrajante descer pelo poço.

É importante para o escritor localizar topologicamente os leitores, antes de continuar seu *conluio* com o anão, mas suas astúcias mantêm o caráter ambíguo de espaços que podem ser encarados como produtos transitáveis pela ficção e pela simbologia. Ou seja, deixam abertas as possibilidades de se imaginar as excursões experienciais realistas dos territórios do artista, de espaços fantásticos e de experiências narradas pelo forte envolvimento de seus imaginários e espaços simbólicos. Nesse sentido, as investidas em vocábulos como geometria, topografia, topologia, geografia, lugares e espaços devem ser sempre relativizadas e dependentes dos mais variados processos de leitura.

O escritor “deve dizer”, tornando fundamental a acentuação de seu caráter descentralizado. Não pode *ficar no centro do assoalho* ao usar seu telescópio apontado para a claraboia, ou seja: seu *olho* artístico, que produz a arte literária visando ao sublime, é vesgo, deslocado, capaz apenas do olhar enviesado - porque no centro da superfície, depois da porta de aço, está o poço e, se o escritor se distrair apenas na direção das *estrelas*, tropeça na própria sarjeta e cai no buraco. Esta perturbação caracteristicamente humorística se repete com tanta força na obra de Hilda que, vinte anos depois de *Fluxo-Floema* (1970), no primeiro

livro da tetralogia obscena, *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (1990), lê-se logo nas epígrafes de entrada:

“À memória da língua.”

*“Todos nós estamos na sarjeta,
mas alguns de nós olhamos para as estrelas.”
Oscar Wilde*

*“E quem olha se fode.”
Lori Lamby*

A partir da superfície do escritório é impossível ao artista percorrer ou atingir o próprio **centro**, sua localização o atrapalha, submetendo-o ao eixo do poço e da claraboia. Desta inexistência de acesso ao núcleo da possibilidade de inteireza nascem as personae que o movem, negando a falta ou a expectativa de transcendência por meio da unidade, mas, ao mesmo tempo, provocando a resistência às determinações do destino, ao esfacelamento com o próprio esfacelamento em fluxo e queda, pela permanência da experiência de dentro: caso só houvesse o esfacelamento descontrolado haveria apenas o abismo.

Assim, a tentativa de coexistência com as limitações do corpo superficial vem pela alteridade multiplicada que se estende antes e depois da porta de aço. Ao impor a urgência de esclarecimentos quanto à delimitação dos espaços simbólicos do poço e da claraboia o escritor está fazendo mais que isso, está mostrando como se dão os movimentos intercambiáveis entre tudo e todos que fazem parte de si - personae, tempos, espaços, objetos - e, ao mesmo tempo, nos avisando que as diferenças não devem ser desprezadas. Precisa deixar clara a presença daquilo que considera o próprio *eixo*, pelo qual nega a dicotomia pendular e assume o descontrolo da *rotação* em torno do *centro* de seu imaginário que, no limite, impede seu acesso à experiência extrema do incognoscível *de dentro*.

Colocando em dúvida a estupidez que vê antes da porta de aço naqueles que frisam seu jeito *difícil* de escrever, aparenta se preocupar com a compreensão dos leitores: *Será que estão me entendendo?* Tenta esclarecer o próprio *centro* a partir das regiões simbólicas que fazem parte de si - o que lhe é impossível. Por fim, admite ironicamente ser ele mesmo *difícil*, miuçalha, esmigalhado como *torre de capim*.

Desta forma, Hilda inicia sua prosa marcando de forma recorrente o risível da dificuldade de se ler alguns escritores considerados herméticos, o que continuará fazendo nos próximos textos. Além da complexidade da própria “personagem” HH, sua literatura também foi criticada e avaliada como *difícil*, o que só vem agravar-se com sua produção em prosa:

*(...) Quanto aos direitos de traduzir dois livros meus, a Gallimard pagou 800 reais. Eles alegaram que os meus livros são difíceis demais em francês. Aí eu disse que seria mais difícil ainda em sânscrito. Por conta disso, não quero mais escrever, não tenho vontade. O que eu tinha para fazer na terra era escrever, mas ninguém lê em língua portuguesa.*⁶⁵

*(...) Eu nunca achei que iam me ler mesmo. Não sei por quê. Tinha alguma coisa grave que eu não podia explicar. Eu achava que eu escrevia de modo simples e que era um absurdo não me entenderem.*⁶⁶

Até o finalzinho, “Fluxo” apresenta a possibilidade limitada do fácil na *coexistência* ou comunicação superficial - negação que se agrava além dela, insistindo que o óbvio não existe: *tudo é difícil, difficílimo* [última Cena].

Nesse sentido, mesmo se movimentando insistentemente em direção ao reforço digressivo dos contrastes humorísticos, Ruiska teme, paradoxalmente, não ser compreendido e diz, quase em tom de compaixão, que quer tudo *clarinho* para o leitor. Lidar com as palavras fica cada vez mais complicado e, à medida

⁶⁵ PAGANINI, Joseana. *Hilda Hilst em trama kafkiana*. Jornal de Brasília, Brasília, 17 jun. 1998.

⁶⁶ MACHADO, Cassiano Elek. *A plenitude da obscena senhora HH*. Folha de São Paulo, São Paulo, 12 jan. 2002. Folha Ilustrada.

que vai escrevendo e, ao mesmo tempo, problematizando tudo que escreve, *as frases ficam sempre mais complicadas do que seria sensato*, de forma que acaba afirmando, ironicamente, que escreve mesmo de um jeito não muito *sensato* e *criterioso*, como fazem aqueles que *escrevem bem* - voltando ao deboche explícito na cena anterior com relação aos *literatos* e *letrados*.

Entretanto, a precisão necessária à localização simbólica do poço e da claraboia leva aquele que escreve a recorrer exatamente aos que desdenhava na cena anterior, e que continua ironizando, como os que escrevem do *jeito* que o mercado quer, oposto à sua perturbação que investe na experiência *de dentro*. Usa um exemplo de rigor resumindo todas as relativizações que vem fazendo para situar seus dois extremos visíveis em uma afirmação objetiva: *a clarabóia e o poço têm o mesmo eixo*. Quer muito ser entendido, é um caso *extremo*, por isto o cuidado com os *recursos extremos* a fim de que os leitores não tenham a menor dúvida. Parece estar satisfeito, mas resolve certificar-se usando os *dicionários*:

Agora sim. Um único eixo. Está clarinho e soa muito bem. Se é que está certo. Vejamos – Eixo: linha reta que passa pelo centro de um corpo e em torno do qual esse corpo executa movimento de rotação. Muito bem. Esse pessoal dos dicionários escreve muito bem.

Não deixa de ridicularizar seu alívio com a conclusão de que seu poço e sua claraboia ocupam o *mesmo eixo*, o que, além de deixar tudo *clarinho*, ainda por cima *soa muito bem*, para satisfação do artista. Faz mais um esforço para ser *criterioso*, precisa pensar se *está certo*. Lê a definição do dicionário para a palavra *eixo* e chega à conclusão de que está certinho. Afinal, escrever de forma sensata é fazer como o *pessoal dos dicionários* e volta, humoristicamente, a se utilizar da expressão *escrever bem* para contrastar sua relação problemática com o trabalho literário: o *literato* estereotipado quer escrever como o *pessoal dos dicionários*, mas seu Ruiska deseja o oposto.

A personagem escritor, recorrente na obra de Hilda Hilst, tem a mania de rir dos que *escrevem bem*, e passa a usar esta expressão como um clichê para

se referir aos especialistas e aos literatos que se apresentam como rigorosos profissionais da escrita - aproximados, aqui, pela dramatização irônica, dos autores de dicionários e enciclopédias. Em oposição, Ruiska acredita ser indispensável, na criação literária, a força do talento e do trabalho que persegue o incognoscível ou a poesia impossível. Entretanto, é interessante notar que este mesmo escritor - assim como Hilda Hilst, nos discursos de entrevistas - não oferece uma imagem da produção literária como mágica ou como uma questão de “dom”. Afirmo o papel fundamental daquilo que percebe como uma espécie de sopro inspirador, como se a poesia tomasse posse de si, mas, por outro lado, descreve o laborioso trabalho do artista aproximando-se também da atividade braçal.

Avança em sua preocupação embusteira com a precisão impossível: *Eixo: linha reta que passa pelo centro de um corpo e em torno do qual esse corpo executa movimento de rotação*. Mas, já que não é racionalizando como os enciclopedistas do mundo do trabalho que vai alcançar sua expressão satisfatória, o artista se pergunta e se responde: *Mas é realmente isso o que eu quero dizer em relação à clarabóia e ao poço? Claro que não é bem isso [...]*. Segue em embrulho metalinguístico que evita a abordagem direta do que diz que quer dizer e, aparentemente, não diz: que seu sublime e seu grotesco vêm da mesma tripa simbólica, têm *o mesmo eixo*, mas nenhum deles domina o centro. A relação entre as duas pontas da tripa do artista se dá de maneira cômica, apontando os extremos da imagem de interligações tubulares que nos levam de volta à primeira cena e a opostos corporais por onde suas máscaras circulam: relacionando solar e lunar, *Palavrarara* mantém-se na “clara boia” da boca, enquanto o anão não faz cerimônias para percorrer as entranhas do *poço* em direção aos excrementos, ao ânus, à terra.

Volta ao processo que escreve e problematiza o que escreve de maneira incontrolável, estressante, humorística; indo ao limite com a ausência de sensatez ou de critério para escolhas racionais: *Ai, devo continuar durante quanto tempo?* Continua emendando o tecido degenerativo de sua argumentação,

poluindo e polindo sua obra: seu lindo *pátio de pedras perfeitas*. A insistência na continuação descontrola a racionalização do discurso que se quer despido de conhecimento e opõe-se àqueles que, simplesmente, *escrevem bem*. Ruiska acaba se deixando levar pela associação de idéias até o cansaço e inaugura na prosa hilstiana um procedimento que se repete nos textos seguintes: o processo metaliterário por meio do qual o narrador repete expressões que representam seu esgotamento e ironizam a “falta”, de onde não espera uma resposta que interrompa a alternância cansativa de fluxos e quedas, porque, como escritor miserável para quem tudo se apresenta como “negação” da possibilidade de conhecimento, debate-se com o herói *menininho* para quem avisou, logo na primeira cena: *não há salvação*. O que insiste em permanecer é o esforço anti-heroico pulsando a experiência *de dentro*.

De qualquer modo, chega à irônica conclusão de que todos se movem na *abóbada celeste* e, seguramente, a *Terra* é um desses astros que se movimentam em torno do seu eixo, assim como se revoluciona, por analogia simbólica, da cabeça aos pés, o escritor com sua claraboia sublime e seu poço grotesco, revirando a si mesmo em *rotação*. Artista miserável flechado num centro inacessível de seu eixo sabe que se estendem ao longo de si, confundindo o acima e o abaixo, a claraboia, a superfície e o poço. Em torno do centro de seus espaços realiza, com as limitações de seu *corpo* e de seu *corpo sem corpo*, o movimento de *rotação* do qual não consegue se evadir pelo *de dentro* incognoscível.

Inicia mais um desvio com afirmações cômicas que envolvem Galileu e a certeza dos movimentos da Terra, mas se cansa outra vez do fluxo, não quer continuar indefinidamente. Vem novamente a certeza de que não é “exatamente isso” o que quer dizer:

Mas é realmente isso o que eu quero dizer em relação à clarabóia e ao poço? Claro que não é bem isso apesar de que a abóbada celeste parece mover-se e a Terra também. A Terra não parece mover-se, a Terra move-se efetivamente,

acho que depois de Galileu todo mundo sabe disso. Ai, devo continuar durante quanto tempo? Alguma coisa se faz em ti se eu continuo? Não posso ouvir as respostas mas algumas eu as intuo. Oh, poupem-me. Não, não me poupem, apupem-me.

Os textos da obra em prosa de Hilda continuarão praticando este exercício metaliterário ao mostrar que um escritor, se resistir, pode continuar indefinidamente emendando palavras, embarcando em temas improváveis - exercício literalmente exemplificado pelo escritor de *Cartas de um sedutor* e abordado na Cena II: Ruisis.

Ruiska aproveita seu cansaço para alfinetar o leitor, também inacessível: *Alguma coisa se faz em ti se eu continuo?* Aparentemente, o artista irônico já está aceitando qualquer coisa que se mova no leitor a partir dele e pensa em não incomodar aqueles que leem, mas como não pode *ouvir as respostas*, precisa intuí-las e acha que *algumas* consegue perceber, mas não gosta do que intui, quer mais: é preciso que os leitores libertos das convenções não o *poupem* e sim que o *apupem*:

Poupar: (*gastar com parcimônia; economizar*) (*fazer que não despenda*) (*proteger-se [de algo penoso]*) (*livrar da extinção, estando em condições de fazê-lo*) (*tratar com clemência; não fazer mal a*) (*deixar de usar ou ser parcimonioso no uso de*) (*acariciar, afagar; abrandar*) (sinônimos: *acumular, amearhar, guardar, juntar*) (antônimos: *desperdiçar, dilapidar, esbanjar, prodigalizar*)

Apupada: (*ato ou efeito de apupar*) (*gritaria insultante; vaia ruidosa e/ou prolongada*)

Apupar: (*dirigir apupos a, perseguir com vaias, assobios; zombar, escarnecer*) (*comunicar de longe através de sinais e/ou gritos*) (*fazer soar o apupo ('buzina') para reunir os monteiros*)

Apupo: (*alarido de troça; vaia*) (*buzina que produz um som desabrido*) (*o som emitido por esta buzina*) (sinônimos: *apupada, assobiada, assuada, babaréu, corrimaça, fiau,*

lequédia, motejo, pateada, pateadura, reprovação, surriada, vaia, zombaria) (antônimos: aclamação, aplauso, aprovação, ovação, palmas, reconhecimento, saudação, triunfo)⁶⁷

Recorrendo aos que “escrevem bem” nos dicionários, vemos que o jogo entre as palavras *poupem* e *apupem* consiste em se opor à possibilidade de concessões também do leitor ao escritor. Não é um pacto de condescendência que o artista deseja e sim que o cutuquem com vaias, que escarneçam com exigências estridentes se necessário à continuidade de seu movimento. Desconstrói-se mais uma vez o ardil daquele que escreve ao se mostrar que, ao contrário de agradar, quer mesmo é incomodar e ser incomodado para que todos continuem mergulhados no espaço *incognoscível* de sua *torre* fragmentária e desconexa, resistente e banal, *de capim*.

A tentativa característica de distrair os leitores, com a graça metalinguística provocando a queda do fluxo de uma ideia, vem com a reintrodução breve, em tom prático, da segunda voz que chama o escritor para o trabalho:

[RUISKA - Segunda voz] *Ruiska, tenha um mínimo de decência com a tua língua. Apupando ou poupendo, passemos. Passemos, continuemos.*

Dentre as muitas opções de ruptura das falas que tive que fazer ao longo da construção das cenas, esta entrada da Segunda Voz poderia se tornar um problema. Há outras opções: 1 - poderia ser uma interrupção do anão cansado de esperar pelo fim da digressão de Ruiska, mas o anão, a meu ver, não se preocuparia com a “decência” da língua; 2 - poder-se-ia imaginar o chamamento do leitor enfadado com tantas explicações e com o tratamento da linguagem, mas dar voz ao leitor, aqui, me parece uma alternativa forçada; 3- a fala poderia também ser simplesmente considerada uma extensão das autointerrogações da primeira voz, entretanto, a ruptura no “tom” me indica ser mais coerente considerar

⁶⁷ Referências do *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*: Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

a entrada da Segunda Voz, não interessada no descontrole e sim nos conselhos para o avanço da produção textual. Enfim, acho que o perfil da fala dada à Segunda Voz oferece uma boa saída para esta cena e uma entrada propícia à próxima.

Em todo caso, problematizando mais uma vez o léxico depois desta queda como ritual de passagem no apupo, o que aquele que escreve deseja é passar, continuar, inaugurar novo fluxo. Finalmente, deseja também que as “buzinadas” dos leitores acordem seus *monteiros*. Apupar também significa, como se vê acima, *tocar buzina ou apupo para os monteiros se reunirem*, um chamamento aos *caçadores dos montes*, aos *guardas de mata*. De forma impressionante, Hilda insinua os significados da família de palavras, mostrando, mais uma vez, seus “poderes” de artista. A alusão aos monteiros só fica mais clara na próxima cena; o que faz, aqui, é cutucar o leitor dando a deixa com a palavra marcada pelo tom idílico de ascensão e despertar uma expectativa que se confirma em seguida. Se o escritor quer que o leitor o apupe como a um monteiro, arrisca-se a ser tratado como um caçador dos montes e é a insinuação dessa caça misteriosa e infrutífera por um sublime risível que começará a ser mostrada na próxima cena e se desdobrará na Cena XXI: A Colina.

Cena XV: VISÕES IDÍLICAS

[RUISKA] *Agora Ruisis pelo telefone interno:*

[RUISIS] *tenho visões.*

[RUISKA] *Ah, é? Que visões? Toma nota, anão.*

[RUISIS] *Vi que você e eu subíamos a colina.*

[RUISKA] *Que colina?*

[RUISIS] *Uma colina que vi na minha visão.*

[RUISKA] *Ruisis, por favor, não diga que a subida era íngreme.*

[RUISIS] *Posso não dizer que era íngreme mas a subida era difícil de subir.*

[RUISKA] *Adiante, adiante, Ruisis, o anão está ficando impaciente.*

[RUISIS] *Que anão?*

[RUISKA] *Um. Ah. Então estavas na subida.*

[RUISIS] *Sim, e os arreios eram de couro aveludado.*

[RUISKA] *Os arreios de quem?*

[RUISIS] *Dos cavalos. As selas eram de prata delicada.*

[RUISKA] *As selas de quem?*

[RUISIS] *Dos cavalos.*

[RUISKA] *Oh, Ruisis, por que você não diz de uma vez estamos a cavalo e pronto? Continua, conta logo essa estória, mulher, para ver se eu aproveito na minha.*

[RUISIS] *Então subíamos. A colina.*

[RUISKA] *Bonito isso.*

[RUISIS] *O quê?*

[RUISKA] *Essa coisa de subir a colina a cavalo, escuta, era de noite ou de dia?*

[RUISIS] *De noite, Ruiska.*

[RUISKA] *Bonito, muito bonito, eu prefiro a noite para essas subidas.*

[RUISIS] *Chegamos ao cume.*

[RUISKA] *Tão depressa? Não aconteceu nada na subida?*

[RUISIS] *Nada digno de nota, apenas o ar tinha certos cheiros.*

[RUISKA] *Concentre-se, Ruisis, isso me interessa, que cheiros exatamente?*

[RUISIS] *Que cheiros você prefere, Ruiska?*

[RUISKA] *Oh, mulher, conte os cheiros que havia.*

[RUISIS] *Mas eram certos cheiros, eu não te disse? Certos cheiros. Se eu soubesse que cheiros eram eu não teria dito certos.*

[RUISKA] *Certo, minha filha, muito certo.*

[RUISIS] *Certos, eu disse.*
[RUISKA] *Pois não, Ruisis, certos, está certo. As sutilezas da língua.*
[RUISIS] *Então subíamos.*
[RUISKA] *Você estava no cume.*
[RUISIS] *Ah sim, havia uma gruta.*
[RUISKA] *No cume?*
[RUISIS] *Sim, uma gruta como nunca vi.*
[RUISKA] *Não diga, descreva a gruta.*
[RUISIS] *Úmida.*
[RUISKA] *Oh, não, eu não estou pendurado no telefone interno para te ouvir dizer que no cume da colina havia uma gruta úmida, por favor, tudo menos úmida.*
[RUISIS] *Esta bem, era uma gruta...*
[RUISKA] *Hein?*
[RUISIS] *Ai, não sei, uma bela gruta.*
[RUISKA] *Desligo.*

Sinopse

Personae: Ruiska, Ruisis, [anão]

tempo: do anão, idílico

espaço: depois da porta de aço do escritório, colina idealizada

páginas: 36-37

passagem de cena: o contraste entre as palavras *poupando* e *apupando* dá entrada para o tom ou o clima de linguagem que encena os clichês das visões idílicas da persona Ruisis. Ameaçando subir, o escritor apenas ensaia um desvio provisório e risível de sua inevitável descida com o anão.

Adiando um pouco mais sua volta ao *conluio* com o anão, o narrador-escritor recorre à persona oposta ao duplo Rukah do cone escuro, Ruisis. Para isto, não necessita retornar à superfície, a mulher se manifesta “montando-o” *pelo telefone interno* e chega com uma novidade: tem *visões*. O artista anima-se: *Ah, é? Que visões? Toma nota, anão*. A comicidade do anão funcionário pronto a secretariar o escritor aparenta um domínio de Ruiska sobre o duplo que irá se desfazendo ao longo de “Fluxo”.

A menção da possibilidade visionária de Ruisis desperta o interesse irônico do artista que passa a exigir descrições de uma *visão* que se mostra pueril contrariando os interesses daquele que não consegue inovar a expressão verbal das imagens:

[RUISIS] *Vi que você e eu subíamos a colina.*

[RUISKA] *Que colina?*

[RUISIS] *Uma colina que vi na minha visão.*

[RUISKA] *Ruisis, por favor, não diga que a subida era íngreme.*

[RUISIS] *Posso não dizer que era íngreme mas a subida era difícil de subir.*

Diante dos lugares-comuns e da previsão de falta de avanço ou, melhor, de uma espécie de anacronismo ligado à representação na tradição literária de um *lugar ameno* que o desvia de sua experiência radical, *de dentro*, o escritor começa a sentir os comichões de seu anão:

[RUISKA] *Adiante, adiante, Ruisis, o anão está ficando impaciente.*

[RUISIS] *Que anão?*

[RUISKA] *Um. Ah. Então estavas na subida.*

O escrivão, requisitado para registrar as visões que devem auxiliar nas imagens para o texto, jamais será perceptível para a “virtuosa” cristã Ruisis. A distância entre a persona que faz um relato incompleto e mal ilustrado de sua limitada experiência visionária e a persona anão, que nem sequer está interessada

em subidas e apaziguamentos, faz o escritor titubear encarnando outra vez a linguagem próxima das personagens cômicas de quadrinhos para disfarçar a invenção do novo duplo. Numa irritação crescente muda o rumo pressionando a mulher a voltar à *subida*.

A imagem hilária do artista fragmentado, trancado em seu escritório, tentando controlar a emergência de suas conversas com cada uma de suas máscaras, aparece nos malabarismos que alimentam o investimento na idealização do espaço natural harmônico, com a Ruisis ignorante de um duplo anão que se diverte e se entedia com a presença da mulher. Como explicar para sua mulher nostálgica, voltada ora para a *solução religiosa*, ora para a *solução amorosa*, a ressurreição do filho grotesco? Teima em empurrar a narrativa da subida:

[RUISIS] *Sim, e os arreios eram de couro aveludado.*

[RUISKA] *Os arreios de quem?*

[RUISIS] *Dos cavalos. As selas eram de prata delicada.*

[RUISKA] *As selas de quem?*

[RUISIS] *Dos cavalos.*

[RUISKA] *Oh, Ruisis, por que você não diz de uma vez estamos a cavalo e pronto? Continua, conta logo essa estória, mulher, para ver se eu aproveito na minha.*

O *couro aveludado* dos *arreios* e a *prata delicada* das *selas* contribuem para a delicadeza do imaginário estereotipado da persona mulher. Enquanto ela tenta escolher os sinais do *lugar ameno* que se desenha em seus sonhos, à imagem do espaço dos amantes que juntos cavalgam, sob a lua, em direção ao cume (que pode trazer irônica conotação sexual), contrapõe-se a do escritor que trabalha com ansiedade explícita sobre as palavras. Ao tentar se apropriar dos lugares-comuns do espaço sublime que se esboça, sua impaciência mostra que mais uma vez sua mulher não vai conseguir contribuir para o avanço no texto, como já aconteceu na cena II, quando tentou chantageá-la com o livro de Buchon e o disco de Palestrina.

Até que Ruiska acha promissora a beleza da imagem do casal subindo a colina a cavalo de noite: *Bonito, muito bonito, eu prefiro a noite para essas subidas*. Mas, repentinamente, Ruisis: *Chegamos ao cume*. A precipitação provoca nova crise naquele que aparenta querer escrever suportado na descrição em detalhes, assim como buscava as minúcias do *cavalo verde de jade* ou da *caixinha dourada de metal*, ambos sobre sua mesa, quando também tentava forçar a passagem para a escrita na Cena II: Ruisis. Mais uma vez manhoso, dramatizando a ironia, propõe-se a contar uma *estória*:

[RUISKA] *Tão depressa? Não aconteceu nada na subida?*

[RUISIS] *Nada digno de nota, apenas o ar tinha certos cheiros.*

[RUISKA] *Concentre-se, Ruisis, isso me interessa, que cheiros exatamente?*

[RUISIS] *Que cheiros você prefere, Ruiska?*

[RUISKA] *Oh, mulher, conte os cheiros que havia.*

[RUISIS] *Mas eram certos cheiros, eu não te disse? Certos cheiros. Se eu soubesse que cheiros eram eu não teria dito certos.*

[RUISKA] *Certo, minha filha, muito certo.*

[RUISIS] *Certos, eu disse.*

[RUISKA] *Pois não, Ruisis, certos, está certo. As sutilezas da língua.*

Na *subida*, o *ar* tem, para a Ruisis distante das sutilezas da arte literária amorosa, do “aroma das flores”, resumidamente: *certos cheiros*. Não há uma comunicação satisfatória entre o escritor que pressiona e sua persona mulher que, tensa, quer apenas satisfazê-lo: *Que cheiros você prefere, Ruiska?* A falta de uma melhor descrição provoca mais uma interrupção metalinguística digressionando humoristicamente entre o contraste de variações das *sutilezas da língua*: de um lado a indecisão da mulher, fazendo uso da ambiguidade entre o pronome indefinido, com a expressão *certos cheiros*, de outro a afirmação da cobrança direta do marido com o uso irônico do adjetivo *certo* zombando da ingenuidade artística de Ruisis com a expressão da condescendência do criador para com a criatura: *Certo, minha filha, muito certo*.

Ruisis é quem decide tomar a iniciativa de continuar, para ela “os dois” ainda subiam, o escritor a faz ver que “ela” já havia chegado ao *cume*. Persona otimista, a mulher tenta se reanimar com a lembrança de mais uma imagem: *Ah, sim, havia uma gruta*. Desanimado com o rumo das descrições e com a inverossimilhança de uma gruta *no cume* de uma colina, Ruiska faz uma última tentativa de se concentrar nas descrições:

[RUISIS] *Então subíamos.*

[RUISKA] *Você estava no cume.*

[RUISIS] *Ah sim, havia uma gruta.*

[RUISKA] *No cume?*

[RUISIS] *Sim, uma gruta como nunca vi.*

[RUISKA] *Não diga, descreva a gruta.*

[RUISIS] *Úmida.*

[RUISKA] *Oh, não, eu não estou pendurado no telefone interno para te ouvir dizer que no cume da colina havia uma gruta úmida, por favor, tudo menos úmida.*

[RUISIS] *Esta bem, era uma gruta...*

[RUISKA] *Hein?*

[RUISIS] *Ai, não sei, uma bela gruta.*

[RUISKA] *Desligo.*

As informações a respeito da subida vão sendo arrancadas de Ruisis pelo artista que nega a tendência aos clichês: uma subida *íngreme*, uma gruta *úmida*. Mais uma vez é a persona estúpida que não consegue caracterizar adequadamente uma narrativa útil àquele que escreve: *Continua, conta logo essa estória, mulher, para ver se eu aproveito na minha*. Este lado ineficiente do escritor vem se caricaturar na persona mulher, oposta ao *humorismo* impaciente e exigente de sua porção miniheroica anã. Ela já provou não ter acesso às sutilezas da linguagem e tudo que consegue representar são imagens óbvias que provocam a ira de Ruiska e, mais uma vez, o abandono do contato pela ruptura da ligação reinventada através do telefone interno. Desligar-se da persona mulher e voltar ao *conluio* com o novo duplo é a saída do escritor para a continuidade do texto.

A visão da tradição lírica amorosa por meio de Ruisis se apresenta como resíduo onírico e idílico da persona-personae escritor: numa *noite*, a amante e o amado sobem uma *colina* lentamente, montados em *cavalos* vestidos de *ouro*, *prata* e *couro aveludado*. No ar, aromas variados e, no cume, a *gruta* dos amantes. Os elementos para se descrever o lugar ameno em que se daria o encontro amoroso espalham-se ralos pela cena e o que se destaca é a comicidade das descrições da mulher, a urgência do escritor que precisa alimentar sua arte e a perturbação da persona-personae entalada entre suas próprias criaturas. A visão da mulher não se constitui em registro visionário, em iluminação para a literatura do artista, não é mais que uma passagem para o lugar-comum, vago e distante, do qual não pode emergir a experiência *incognoscível* de dentro: travada pelo ridículo que pende ora da ingenuidade estilística de Ruisis, ora da condição persona-personae daquele que escreve.

O artista caça algo ineficaz nos montes, rumo à claraboia idílica esboçada por Ruisis, completamente impotente diante dos problemas daquele que não quer ser “poupado”, mas “apupado”: em vez de montar a cavalo e passear com a amada pela paisagem bucólica, prefere ser montado por seus outros e prosseguir com a confecção literária. Para tanto, precisa deixar-se suspender pelo anão que lhe acorda, logo adiante, jogando *água na cara*, apresentando o poço e a morte que também traz em si.

Portanto, a tentativa de acesso ao lugar ameno por meio da persona mulher não funciona para o escritor que não se dispõe à *solução amorosa*. Estes desencontros serão experimentados em mais detalhes outra vez em “Fluxo”, mais à frente, na Cena XXI: A Colina. O monte ou a colina é imagem recorrente na obra de Hilda e, talvez, esteja logo aqui, no começo de sua prosa, uma pista do porquê esta imagem ser tão importante para a autora. A idealização de um mundo novo e limitado vem com a imagem da colina que não tem a grandeza da montanha, surge como uma imaginação controlada, capaz de escapar da ameaça de caos que traz a emergência do anão. As *visões* dos olhos ingênuos da persona religiosa e amorosa constitui-se misto de fuga insustentável para uma literatura

lírca e delírio criativo que contrasta dois espíritos em direções opostas, igualmente perturbadoras e risíveis: a iludida, desiludida na Cena XXI: A Colina, e o poeta visionário.

Cena XVI: PERSONA-PERSONAE

[RUISKA] *O anão me diz:*

[ANÃO] *fale, Ruiska, fale do teu de dentro, porque assim como você vem fazendo a coisa vai se perder.*

[RUISKA] *O meu de dentro é turvo, o meu de dentro quer se contar inteiro, quer dizer que Ruisis, Ruiska, Rukah, são três coisas que se juntaram aqui com um propósito definido, elas caminham para algum lugar, elas serão alguém, elas não podem estar aqui por nada, nem eu as colocaria aqui por nada, entende, anão? Tu mesmo, anão, seria tão simples te definir. Defino-te? Ou não te defino? Não é melhor que cada um defina o seu próprio anão? O meu anão certamente não é igual ao vosso, nem poderia ser, porque se eu sou como sois, também sou único, e o meu anão é único também, apesar de ser igual ao vosso. Ao vosso anão. Esperem. Há certas coisas que eu preferiria calar. Há outras que eu preferiria dizer. Agora não sei se digo as coisas que preferiria calar ou se calo as coisas que preferiria dizer. Preferiria calar mas vou dizer que é preciso descobrir o tempo. Se descobrirem o tempo vão ver que é fácil ter uma clarabóia e um poço, que as coisas de fora e as coisas de dentro ficam transitáveis.*

[ANÃO] *Seria bom colocar nesse relato, Ruiska, mais imagens, usar e abusar da imagística.*

[RUISKA] *Bonito dizer imagística, principalmente quando não se tem nenhuma imagem. Uma imagem bonita seria: o cão vermelho passeia suas patinhas no gramado molhado. Ou então: o cão verde passeia as suas patinhas no gramado vermelho. O cão passeia. As suas patinhas molhadas. No gramado vermelho. O gramado vermelho recebe as patinhas molhadas do cão. Verde. Molhado. Por favor, tudo isso tem sentido, tem sentido tudo o que aparentemente não tem sentido, e tem sentido também tudo o que realmente não tem sentido. Ah, eu queria ter sentido. Eu queria ter sentido aquela água na cara outra vez, aliás eu gostaria de ter sentido aquela água na cara outra vez,*

Sinopse

personae: Ruiska, anão

tempo: do anão

espaço: depois da porta de aço

páginas: 37-38

passagem de cena: o anão corta a insinuação idílica chamando Ruiska para o *de dentro* que é *turvo*, mas *quer se contar inteiro*, e o escritor acaba por confessar que inventou a trindade Ruiska/Ruisis/Rukah com um *propósito*, que criou também seu *próprio anão*; rompendo novamente o fluxo com o artifício metaliterário e a afirmação do desconhecido: *tudo* que faz e não faz *sentido*.

O anão avisa: assim como Ruiska vem fazendo, flertando subidas e idílios, *a coisa* extrema *vai se perder*. O obscuro *de dentro* do poeta, turvado pelas nuances das mais variadas personae, quer o movimento impossível, *se contar inteiro*, capaz apenas de ser exercido “até o êxtase”, fora da linguagem.

A interferência do quarto elemento da quaternidade opõe o poço à colina e, de assistente escrivão, passa a conselheiro, mostrando que, nas frustrações de um sublime idealizado, a criação literária que o artista supostamente persegue, a “*coisa*”, se perde. Apoiando Ruiska, também rejeita as bandalheiras superficiais das planícies que não servem àquele que deve cavar fundo no peito que escreve até encontrar também seu poço de dentro. O artista deve se voltar para o espaço poético incognoscível, tentando dar vazão ao mais extremo de suas experiências ao mobilizar o que já traz em si como objeto literário. Para tentar satisfazer a proposta do duplo inicia um novo esforço de expressão:

[RUISKA] *O meu de dentro é turvo, o meu de dentro quer se contar inteiro, quer dizer que Ruisis, Ruiska, Rukah, são três coisas que se juntaram aqui com um propósito definido, elas caminham para algum lugar, elas serão alguém, elas não podem estar aqui por nada, nem eu as colocaria aqui por nada, entende, anão?*

Nos espaços simbólicos confusos, incomunicáveis, daquele que escreve, existe o *turvo*, mas também a vontade de se derramar em fluxo, de se

contar inteiro. Deslocar-se nessa região corrompida significa afirmar que a trindade *Ruisis-Ruiska-Rukah* constitui *três* partes necessárias de si *que se juntaram*, não gratuitamente, têm um destino: *elas serão alguém*. Acha fundamental deixar claro que *elas caminham para algum lugar e com um propósito definido*. O narrador-escritor fragmentado, tantas vezes embusteiro, parece mesmo interessado em espalhar pistas de algo que se constrói num espaço inacessível de sua *persona-personae*, um *projeto* ainda irreconhecível, aparentemente contrário ao *sacrifício* e ao movimento incontrolável da experiência de dentro. Contrariando, portanto, a leitura de um movimento textual caótico, afirma que não exporia suas *personae* sem motivo: *elas não podem estar aqui por nada, nem eu as colocaria aqui por nada*. Entretanto, não devemos nos esquecer de que já sacrificou Rukah, cuja permanência só é perceptível naquilo que ficou nos outros, principalmente no anão. Além disso, o desdém por Ruisis a ameaça o tempo todo e a própria impossibilidade de salvação determina a decadência do poeta que teima em resistir. O ardil que tenta se colocar como *projeto* no discurso daquele que escreve parece existir, mais uma vez, apenas em aparência, capaz de ser minado a qualquer momento por um elemento novo: voltando a Bataille, parece ser a *adivinhação de uma necessidade escondida (para sempre permanecendo obscura)*⁶⁸ - o que só poderemos sondar avançando em “Fluxo”.

Em outro momento fundamental do texto, o narrador-escritor deixa novamente claro que não é apenas aquele que se apresenta com o nome Ruiska, mas traz em si a mulher Ruisis e o filho Rukah, indo além para esclarecer que estas não são as únicas *personae* que fazem parte de si. Além dos desdobramentos periféricos da trindade, *cada um*, incluindo nós, leitores, traz em si *seu próprio anão* que aponta a obscuridade violenta e ao mesmo tempo “fácil de definir” do quarto elemento da quaternidade:

Tu mesmo, anão, seria tão simples te definir. Defino-te? Ou não te defino? Não é melhor que cada um defina o seu

⁶⁸ Georges Bataille, *A Experiência Interior*, 145.

próprio anão? O meu anão certamente não é igual ao vosso, nem poderia ser, porque se eu sou como sois, também sou único, e o meu anão é único também, apesar de ser igual ao vosso. Ao vosso anão.

Seguindo os passos sugeridos pelo duplo que revela aos poucos sua autonomia, o escritor se confessa assumindo seus desdobramentos. A tarefa a que se negou Rukah e que é impossível para Ruisis deve ser assumida pelo quarto elemento, aquele que se distingue de todos os outros com seus dons de baixo. Para Ruiska, todo sujeito traz *seu próprio anão*, sua porção incômoda, mais radical e necessária ao equilíbrio entre seus múltiplos imaginários. É o elemento que, ao invés de elevar-se, faz o contato direto com a terra - aquela que nos coloca frente à condição humana paradoxal: dependência entre o *corpo* e o *corpo sem corpo*.

Assim, o anão idiossincrático, presente em cada sujeito, se mostra um demoniozinho eclético, revelando-se nas marcas de imoralidade, não necessariamente destrutivas, mas opostas ao conservadorismo social, em imagens cômicas, ridículas, estranhas, fragmentadas, violentas, libidinosas, alegres, repulsivas, degradantes, chulas, escatológicas, bestiárias, festivas.

O duplo dos subterrâneos foge à convenção da trindade como se fugisse do pacto grupal e sua diferença evidente parece tornar simples sua definição: *Defino-te? Ou não te defino?* O criador se volta ironicamente para os leitores a quem trata com formalidade forçada por “vós” afirmando que todo sujeito guarda um anão autêntico, o que nos aproxima e ao mesmo tempo nos distingue: são nossos anões e todos os outros que se fazem em nós como manifestações de nossas idiossincrasias que nos fazem específicos e ao mesmo tempo nos aproximam coletivamente.

A confissão desliza novamente para o recurso metalinguístico ainda jogando com identificações e especificidades dos sujeitos. A referência direta aos leitores se estende e aquilo que deveria ser controlado é também o que merece ser dito:

Esperem. Há certas coisas que eu preferiria calar. Há outras que eu preferiria dizer. Agora não sei se digo as coisas que preferiria calar ou se calo as coisas que preferiria dizer. Preferiria calar mas vou dizer que é preciso descobrir o tempo. Se descobrirem o tempo vão ver que é fácilimo ter uma clarabóia e um poço, que as coisas de fora e as coisas de dentro ficam transitáveis.

Nem tudo pode ou deve ser dito para o escritor que tem dificuldades para fazer uma escolha que, paradoxalmente, consiste em uma única opção ou falta de opção: dizer o *que preferiria calar* é o mesmo que calar o *que preferiria dizer*. Para a persona Ruiska sua escolha só pode ser o incômodo território que se distancia das convenções superficiais, a abordagem do espaço simbólico *turvo*, incognoscível. Acaba confessando aos leitores o *que preferiria calar*: *Se descobrirem o tempo vão ver que é fácilimo ter uma clarabóia e um poço, que as coisas de fora e as coisas de dentro ficam transitáveis.*

Tirar a cobertura moral do *mundo do trabalho* que, supostamente, persegue o racional e o linear e no qual o escritor deve prestar contas aos interesses empresariais é descobrir o espaço imoral do tempo em que, ao sondar a poesia incognoscível, abre-se ao desconhecido que cruza a superfície da *claraboia* ao *poço*. Ao se praticar o impossível, o desvencilhar-se das convenções temporais, desvelam-se também as espaciais, possibilitando a passagem do conhecido e supostamente controlável ao *turvo*. Para Bataille, no movimento imoral da experiência do desconhecido, poesia impossível, o tempo moral que tenta a ligação por meio das memórias deve ser desprezado:

Tenho apenas um interesse sem fôlego pelas filosofias do tempo - dando respostas aparentes na forma de análise do tempo. Acho mais ingênuo dizer: na medida em que as coisas ilusoriamente conhecidas são entretanto as presas sem defesa do tempo, elas são entregues à obscuridade do desconhecido. Não somente o tempo as altera, aniquila-as (pelo menos, o conhecimento poderia segui-las um pouco nessas alterações), mas o mal que é nelas o tempo, que as domina, quebra, nega, é o próprio incognoscível que, a cada

*sucessão de instantes, abre-se nelas como se abre em nós, que o viveríamos se não nos esforçássemos em evitá-lo com falsas aparências de conhecimento. E na medida em que a obra de Proust é um esforço para ligar o tempo, conhecê-lo - em outras palavras, na medida em que ela não é, segundo o desejo do autor, poesia - sinto-me longe dela.*⁶⁹

Revolucionando com o movimento humorístico, o escritor trata de, por meio do seu anão, se desembaraçar das *filosofias do tempo* para voltar à aparente despretensão das gracinhas metalinguísticas mostrando uma nostalgia desdenhosa das imagens “fáceis”:

[ANÃO] *Seria bom colocar nesse relato, Ruiska, mais imagens, usar e abusar da imagística.*

[RUISKA] *Bonito dizer imagística, principalmente quando não se tem nenhuma imagem. Uma imagem bonita seria: o cão vermelho passeia suas patinhas no gramado molhado. Ou então: o cão verde passeia as suas patinhas no gramado vermelho. O cão passeia. As suas patinhas molhadas. No gramado vermelho. O gramado vermelho recebe as patinhas molhadas do cão. Verde. Molhado.*

O anão, com seus dotes de “*letrado*”, assume a função da Segunda voz aconselhando o tratamento interesseiro das *imagens* do texto. O apoio paradoxal do mini-herói, tanto no sentido de dentro quanto ao jogo de cintura mercadológico do literato, só crescerá em “Fluxo” e, portanto, não é incoerente. Bancando o “esperto” ao focalizar o contexto, foge do quixotismo de Ruiska.

Fabricando contrastes entre as cores e os movimentos que enquadram o cão que passeia sobre o gramado, ambos molhados - supostamente sob chuva - como de costume, o narrador corta a abordagem direta da ideia anterior - aqui, a de *tempo* - mas não da que lhe acompanhava: a da *poesia* que ensaia nas descrições medidas do cão e do gramado colocados sobre a “tela” alternando-se entre o verde e o vermelho. E para entrar no território da imagística e se utilizar do

⁶⁹ Georges Bataille, *A Experiência Interior*, 146.

campo *incognoscível* do tempo das palavras, volta-se, mesmo que debocadamente, a sondar o poço e a claraboia do artista.

Partindo da insinuação de seu anão de que não só *usar*, mas *abusar* da imagística faz parte de uma espécie de receita de sucesso literário, o escritor constrói mais uma vez o movimento digressivo, em fluxo e queda textual, que se desdobra abusando também da abordagem metaliterária ao dirigir-se diretamente aos leitores, procurando algum **sentido** ou “direção” para continuar:

[RUISKA] *Por favor, tudo isso tem **sentido**, tem **sentido** tudo o que aparentemente não tem **sentido**, e tem **sentido** também tudo o que realmente não tem **sentido**. Ah, eu queria ter **sentido**. Eu queria ter **sentido** aquela água na cara outra vez, aliás eu gostaria de ter **sentido** aquela água na cara outra vez, [grifos meus]*

Aceitar seu próprio anão, suas misérias fragmentárias, os mistérios temporais, a paradoxal relação entre o que faz *sentido* e a ausência de *sentido*: esta é a loucura lúcida possível ao escritor movido pela perseguição da experiência do desconhecido *de dentro* - mistura de *crisântemo* solar quebrado, horror e escuridão, êxtase estético impossível, deslumbramento e morte. Becker, apoiando-se em Pascal, afirma **os custos de fingir que não se é louco**: aqueles que aceitam o inegável, o *sentido* e a falta de *sentido* de sua condição humana paradoxal, assumem a loucura ou falta de ordem, inerente às determinações do destino, e perseguem o máximo de lucidez possível. O pensador reforça que há, para o sujeito que persiste negando a morte, um **tributo que lhe é cobrado por sua presunção de sanidade**⁷⁰:

*Acho que essas coisas ilustram o significado da assustadora observação feita por Pascal: ‘O homem é necessariamente louco, porque não ser louco resultaria em outra forma de loucura.’ **Necessariamente**, porque o dualismo existencial cria uma situação impossível, um torturante dilema. Louco*

⁷⁰ Ernest Becker, *A negação da morte*, 52.

*porque, como iremos ver, tudo o que o homem faz no seu mundo simbólico é uma tentativa de negar e vencer o seu destino grotesco. O homem literalmente se entrega a um esquecimento cego utilizando-se de jogos sociais, truques psicológicos, preocupações pessoais tão distantes da realidade de sua situação que se constituem em formas de loucura - loucura admitida pelo consenso, loucura compartilhada, disfarçada e digna, mais (sic) ainda assim loucura.*⁷¹

Em sua loucura assumida, sua lucidez quanto à própria desordem e ignorância que se constrói como *torre de capim*, o escritor encontra algum **sentido** na radicalização do riso e aquilo que se propõe como construção de imagens coloca-se como digressão humorística, contrastando o ridículo e o perturbador dos movimentos do poeta. O apelo aos leitores é para que tenham paciência, pois tudo para o artista tem um **sentido**, mesmo o que não faz **sentido** tem o **sentido** ou a direção incognoscível da falta de **sentido**. A repetição da palavra **sentido** acaba por contrapor substantivo e verbo em “*Ah, eu queria ter **sentido***”, fazendo o poeta se desdobrar entre aquele que gostaria de fazer **sentido** e aquele que gostaria de reacordar em epifania, sentir a *água na cara outra vez*. A deixa para a nova cena é também a queda para nova analepse que nos leva à iluminação do *menininho* poeta, à infância do artista.

⁷¹ Idem, 49-50.

Cena XVII: ÁGUA NA CARA

[RUISKA] *sabem como foi? Foi assim: de manhãzinha eu passeava dentro do pomar de D. Mariquinha. Peguei um maracujá, uma romã, ia pegando uns araçás quando senti aquela água na cara, jogada por D. Mariquinha. Xinguei assim: ô velha fedida, avarenta. Ia enxugar a cara. Um vento bateu. Fiquei parado no vento. Olhei tudo querendo ser sempre menino, querendo sempre ter um maracujá, uma romã, a vontade de alguns araçás, e água na cara e vento. Grande que eu era de pé, e alguma coisa me estufou o peito, alguma coisa me encheu a boca e eu gritei. OOOOOOOOIAAAAAAAAI e outra vez bem comprido OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOIAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA. E a mãe veio correndo, os irmãos também, a velha muito assustada, os cachorros também, as galinhas pretas pequenininhas, a mula veio que veio depressa e todos me rodearam e a mãe falou sem respirar: oquefoimeninooquefoi? E aí eu disse sem querer dizer: mãe, o mundo me dói, me dói pra valer.*

Sinopse

personae: Ruiska menino, mãe de Ruiska, irmãos, D. Mariquinha, animais

tempo: do anão, em analepse: infância de Ruiska

espaço: depois da porta de aço, em analepse: quintal de D. Mariquinha.

páginas: 38-39

passagem de cena: o menininho Ruiska é surpreendido quando apanha frutas no pomar da vizinha que lhe joga água na cara, seu primeiro impulso é xingar a mulher, depois lhe vem a iluminação poética constituindo o processo de reflexão humorística, uma vontade de *ser sempre menino* e a compaixão pelo sofrimento: *o mundo me dói, me dói pra valer.*

No início da Cena XVI: *Persona-Personae*, o anão provoca o corte no espaço de elevação criado pelo narrador para o idílico inventado pelas *visões* de Ruisis (Cena XV: *Visões Idílicas*) afirmando que o escritor deve se voltar para o *de dentro*. A tentativa leva à confissão do artista de que não é um, traz em si todos os outros a partir das relações da quaternidade que reúnem Ruiska-Ruisis-Rukah e o quarto elemento, seu *próprio anão*. A busca de *sentido* para o que se compõe e se descompõe nele o tempo todo o leva à infância, quando ao sentir um jato de água no rosto, iluminou-se poeticamente corpo e mente. A imagem que pode ser considerada clichê - acordar-se metaforicamente com a *água na cara* - é renovada pelo *humorismo* das perturbações dos sentidos descritas pelo artista.

A analepse que leva às histórias sobre o filho Rukah no início do segundo ato, Cena IX, se inicia com: “*Como ele era? Assim:*” Aqui, o mesmo recurso nos leva à infância de Ruiska a partir de deixa semelhante: “*sabem como foi? Foi assim:*”. No entanto, contrasta humoristicamente meninos opostos: o primeiro insensível aos sinais da arte revolucionária e aos apelos do artista, o segundo em explosão de sensibilidade.

A rememoração vem de uma *manhãzinha* e mostra o *menininho* artista aprendendo mais um lugar-comum: viver *dói* - o que, de certa forma, retoma a parábola do início de “Fluxo”. A analepse consiste em um episódio marcante que alcança sua *manhãzinha* infantil, um dos poucos em “Fluxo” que mostra o escritor criança. Passeava - como o *menininho* da parábola que colhia flores perto da *fonte* numa *manhã de sol* - dentro do pomar de uma vizinha praticando uma traquinagem de criança: apanhar as frutas alheias. Foi surpreendido com Dona Mariquinha jogando-lhe *água na cara*. Acordou, gritou, xingou comicamente a *velha fedida, avarenta*, mas, ao mesmo tempo, antes de *enxugar a cara*, desejou ser sempre criança para sentir o que sentia: o vento refrescando o rosto úmido e a negação da morte, a vontade de uma infância eterna, *ser sempre menino*.

Entretanto, a presença forte da natureza trouxe também a dor contrastante, o vento no rosto, as frutas do pomar, os animais e a *água* que lhe lembra para o tempo e para o sofrimento inevitável, *sem salvação: Fiquei parado*

no vento. Olhei tudo querendo ser sempre menino, querendo sempre ter um maracujá, uma romã, a vontade de alguns araçás, e água na cara e vento.

Uma angústia, um desespero, *alguma coisa*, encheu seu peito e ele gritou inflado: *OOOOOOOOIAAAAAAAAI e outra vez bem comprido OOOOOOOOOOOOOOOOOOOIAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAI*. A família do menino correu para socorrê-lo; Dona Mariquinha e os animais de seu quintal ficaram assustados. Sua mãe conseguiu dizer: *oquefoimeninooquefoi?* e o miniartista pronunciou sua primeira iluminação: *o mundo me dói, me dói pra valer*.

Para Bataille, quando se entra na zona da angústia e do desespero, está se abordando problemas: *O desespero é simples: é a ausência de esperança, de qualquer engodo. É o estado das vastidões desertas e - posso imaginar - do sol*. A angústia questionada exaustivamente em sua obra é, à maneira do escritor hilstiano, uma forma de viver a intensidade humorística máxima de sua *torre de capim*, sua descomposição inevitável:

A dúvida me angustia sem cessar. O que significa iluminação? De qualquer natureza que seja? Mesmo se o brilho do sol me cegasse interiormente e me abrasasse? Um pouco mais, um pouco menos de luz não muda nada; de qualquer maneira, solar ou não, o homem é apenas um homem: ser apenas homem, não sair daí; é o sufocamento, a ignorância pesada, o intolerável.

*‘Ensino a arte de transformar a angústia em delícia’, ‘glorificar’: eis todo o sentido deste livro. A aspereza em mim, a ‘desgraça’, é somente a condição. Mas a angústia que vira delícia é ainda angústia: não é a delícia nem a esperança, é a angústia, que machuca e talvez decompõe. Quem não ‘morre’ de ser apenas um homem, nunca será mais que um homem.*⁷²

O que provoca a onda sublime é a reunião no rosto do menino das sensações na pele despejadas pela *água* em contato com o *vento* sustando o desejo de infância eterna ao opor-se a persona que realiza o momento de

⁷² Georges Bataille, *A Experiência Interior*, 40-44.

harmonia transitória - *Grande que eu era de pé* - lançando-o imediatamente à degradação e à morte: *ô velha fedida, avarenta*. Vivendo o “excesso”, *Alguma coisa estufou o peito e encheu a boca* do menino que berrou um grito formado por repetições maiúsculas de O, I, A contornando a imagem da boca aberta engolindo a descoberta, em si, da persona-personae que necessita da expressão do horror *comprido*: OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOIAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAII.

Depois do ardil que usa Ruisis para insinuar o ridículo do idílico na Cena XV, o anão dá mais um *puxão nos fundilhos* de Ruiska tentando seduzir seu *patrãozinho* para o poço *de dentro*. A físgada vem como a *água na cara* que o leva direto à condição miserável de quem se entrega incondicionalmente ao descontrole dos sentidos poéticos. A analepse o projeta à infância em meio ao aroma das frutas que atraem crianças (*maracujá, romã, araçás*), à correria de animais e pessoas atraídas por seu grito de menino que sente pela primeira vez a ausência de *sentido* junto à profusão de sentidos:

[RUISKA] *E a mãe veio correndo, os irmãos também, a velha muito assustada, os cachorros também, as galinhas pretas pequeninhas, a mula veio que veio depressa e todos me rodearam e a mãe falou sem respirar: oquefoimeninooquefoi? E aí eu disse sem querer dizer: mãe, o mundo me dói, me dói pra valer.*

O *humorismo* da cena contrapõe a narrativa cômica ao processo de reflexão, a *água na cara*, pintado plasticamente com o desespero sublime da criança perturbando a leitura ao colocar o menininho que na parábola inicial de “Fluxo” já se apresentava - nas palavras de Bataille, como uma *súplica sem resposta*; nas de Hilda: *sem salvação* - descobrindo a dor de se ver, diante da paisagem que mescla a “manjedoura” e o deserto, mais um “carneiro”, mais um poeta: *mãe, o mundo me dói, me dói pra valer.*

IV Ato
MISERÁVEL

Cena XVIII: GADO POETA

[ANÃO] *Ruiska, escolhe o teu texto, aprimora-te.*

[RUISKA] *Hein?*

[ANÃO] *Do verbo aprimorar. Fala do poço.*

[RUISKA] *O poço é escuro, a princípio. Depois vai clareando. À medida que você vai entrando, o poço vai clareando. Entrando. Clareando. Que porcaria. Que grande porcaria outra vez. Vou mergulhar no poço. Sabem como entro no poço? Entro assim: as minhas duas mãos se agarram nas paredes rugosas, esperem, comecei errado, é assim que eu entro no poço: primeiro, sento-me na borda, abro os braços, não, não, vou entrando, raspando os cotovelos nas bordas, meu Deus, esse jeito é muito difícil de entrar, acho que devo entrar de outro jeito no poço. Devo realmente entrar no poço? Ou quero entrar no poço para justificar as coisas escuras que devo dizer?*

[ANÃO] *O que você quer dizer, velho Ruiska?*

[RUISKA] *Umas coisas da carne, uns azedumes, impudores, ai, uma vontade enorme de limpar o mundo. Quero limpar o mundo das gentes que me incomodam.*

[ANÃO] *Quem?*

[RUISKA] *Os velhos como eu, os loucos como eu. Sempre que devo entrar no quarto de um velho começo a imaginar como seria bom tirar as coisas das gavetas, jogar fora os papéis velhos dos velhos, as fotografias amarelentas, os trapinhos, deixar tudo limpo e vazio. E os loucos. Anão, eu gostaria de matar todos os loucos, entrar no hospício, chamar todo mundo no pátio, e dizer com voz vozeirona: tomem toda a sopinha do jantar, minha gente, senão não tem cinema.*

[ANÃO] *Não entendi.*

[RUISKA] *Assim: a sopinha está envenenada e com a ameaça de cortar o cinema todo mundo toma a sopinha esverdeada envenenada.*

[ANÃO] *Cinema, é? Velho louco, Ruiska, diz aquele teu poema.*

[RUISKA] *Digo:*

*Reses, ruídos vãos
Vertigem sobre as pastagens
ai que dor, que dor tamanha
de ter plumagens, de ser bifronte
ai que reveses, que solidões
ai que garganta de antanho*

*minha garganta de estanho
garganta de barbatanas e humana
ai que triste garganta agônica.*

Também não precisa chorar, anão, sim, compreendo, eu mesmo estou chorando, era bonito cantar, trovar, mas bem que diziam: tempo não é, senhores, de inocência, nem de ternuras vãs, nem de cantigas, diziam e eu não sabia que a coisa ia ser comigo, entendes? E o mundo parecia cheio de graça, era bom ir andando e pegar o leite na varanda, apesar de que pessoalmente nunca fui, mas eu sentia que devia ser bom, o leite, as rosquinhas, tudo isso tinha graça, Rukah também tinha certa graça, depois que tomava o leite se cagava, mas o tempo não está para graças, para garças também não está, viste lá em cima que essa coisa de ter plumagens não é bom, asas então nem se fala, plumagens todo mundo te olha diferente, ter plumagens é salvar de repente um cachorro da carrocinha, entendes? Isso é ter plumagem. Te olham arrevesado, cachorro é pra matar, seu, esse aí então tá todo sarnento, olha o pus escorrendo, olha a casca feridosa da ferida. Ai, o mundo. Ai, eu.

Sinopse

personae: anão, Ruiska

tempo: do anão

espaço: entrada no poço, depois da porta de aço

páginas: 39-41

passagem de cena: a persona anão finalmente consegue conduzir o escritor aos próprios subterrâneos para aprimorar-se falando *do poço*. Ruiska tenta mais uma vez escapar pela metalinguagem, mas lhe ocorre problematizar as *coisas escuras* que traz e, sempre em tom autopiedoso, volta ao desprezo pela carne que se degrada e ao desejo de eliminar o sofrimento dos incômodos *velhos e loucos* como ele. Num poema, compara os poetas murmurantes ao gado, à beleza inofensiva das reses que apenas ruminam solitárias. O *humorismo* sombrio que cobre a cena emociona comicamente seu anão e, juntos, lamentam que o *tempo* não seja mais o de *trovar*, mas aquele em que as pessoas são tratadas como os cachorros violentados e apanhados pela *carrocinha* - suscitando a analogia com o contexto de ditadura política em que foi produzido *Fluxo-Floema*.

Vendo o poeta ainda embrenhado na infância da *água na cara* e da busca de *sentido*, seu anão volta ao pedido da Cena XVI: *fale, Ruiska, fale do teu de dentro, porque assim como você vem fazendo a coisa vai se perder* - aproveitando para conduzi-lo ao poço, espaço simbólico que aparece como trilha para a criação literária:

[ANÃO] *Ruiska, escolhe o teu texto, aprimora-te.*

[RUISKA] *Hein?*

[ANÃO] *Do verbo aprimorar. Fala do poço.*

Diante da intervenção dos conselhos de *literato* da persona anão que vai fortalecendo sua presença, o artista encena resistência a esse chamado *do cone escuro*, volta da paralisia com um novo “*Hein?*” e reaviva a ignorância como desvio, antes articulada ao *do incognoscível*, na Cena IV. Com lentidão no raciocínio, faz as vezes da persona feminina Ruisis, e seu temor quanto ao desconhecido, à descida, só pode ser vencido com o uso de seu duplo mini-herói.

A escalada invertida pelo poço textual - que também constitui a si como persona-personae e a sua obra a partir do que há de obscuro na experiência *de dentro* - percorre o *turvo* que vem *a princípio*. Entretanto, conforme avança no enfrentamento, principia a iluminação. Para alinhar as dificuldades e disfarçar a confirmação de que esta não é a primeira vez que entra no poço e o vê *clareando*, volta a seus truques metalinguísticos cortantes, se queixando comicamente do efeito nefasto que traz a repetição das formas em gerúndio: *À medida que você vai **entrando**, o poço vai **clareando**. Entrando. Clareando. Que porcaria. Que grande porcaria outra vez.* [grifos meus]

Banca o resoluto, rompe a entrada metaliterária determinado a *mergulhar no poço* e, esboçando novamente a analogia com a personagem de histórias em quadrinhos, que o aproxima ainda mais do anão, resolve descrever aos leitores sua metodologia risível de mergulho - demonstrando, mais uma vez, pelas escolhas verbais, que **experenciou descidas**. No entanto, a dificuldade crescente para **acertar** o acesso ao rebaixamento vai criando também a sensação

de que a imersão racionalizada se torna impossível e cada nova queda deve ser vivenciada especialmente:

*Sabem **como entro** no poço? **Entro assim**: as minhas duas mãos se agarram nas paredes rugosas, esperem, comecei errado, é **assim que eu entro** no poço: primeiro, sento-me na borda, abro os braços, não, não, vou entrando, raspando os cotovelos nas bordas, meu Deus, esse jeito é muito difícil de entrar, **acho que devo entrar de outro jeito** no poço. [grifos meus]*

O uso do corpo, especialmente dos *braços*, continua a destacar-se em “Fluxo”, com as manobras para se lançar no poço, retornando ao ridículo dos rituais, nos quais, primeiro, o escritor abre os braços num *bocejo* tentando relaxar e ao mesmo tempo forçar sua entrada na escrita, na Cena III; depois, na relação com o mensageiro *do incognoscível*, é obrigado a estatelar-se na *terra* de braços abertos para soltar suas vísceras, Cena IV; e, ainda mais uma vez, na Cena VI, para elevar-se liberando seu *corpo sem corpo*, resolve fazer uma *cerimônia litúrgica* a seu *modo* e acaba usando os braços como *hélices*:

nada de se deitar na terra e abrir os braços e os dedos, nada de se deitar, levantar-me sim, estender as mãos para a frente, depois para o alto, captar com as pontas dos dedos o fogo de cima, movimentar os braços como uma hélice, envolver-se de chamas, empurrar a chama para o peito e para o meio dos olhos. Estou pronto. Começo a sair de mim mesmo.

Ao tentar subir, os braços se transformam em *hélices*, mas para descer servem, no máximo, como amortecedores. As descrições hilárias trazem a imagem do bicho Ruiska lagartão tentando se ajeitar na descida do barranco em que nada funciona. Suas mãos não aderem às *paredes rugosas*, portanto, este é um jeito *errado* de começar. Melhor, então, sentar-se *na borda* do buraco e tentar como quem escala em descida com os *braços* abertos em direção às paredes opostas, mas este jeito de entrar acaba ralando seus *cotovelos nas bordas*, assim

também *é muito difícil de entrar*. Finalmente, o artista sagaz acha que deve haver *outro jeito* para penetrar no seu *poço*, uma forma de tocar além das “bordas”.

O ato de sossegar o corpo e pensar esta “reentrada” no espaço rasteiro traz o incômodo e alimenta o problema:

Devo realmente entrar no poço? Ou quero entrar no poço para justificar as coisas escuras que devo dizer?

A questão elaborada sisudamente pelo escritor ardiloso poderia ser colocada de outra forma: há como *dizer* as tais *coisas escuras* em outros espaços que não sejam os simbólicos do *poço*? O problema é, de certo modo, uma impostura: ao pensar ou praticar as *coisas escuras*, inevitavelmente, o sujeito circula por seu poço simbólico. Ou seja, são elas o passaporte para a descida, a maneira perseguida por Ruiska para atravessar a boca do próprio tubo - conjunto de objetos e dejetos nebulosos - e não o movimento analógico-cômico de entrada literal com o auxílio dos braços esfolados pelo barranco.

Aquele que persegue a experiência radical não pode evitar, **deve dizer**, é forçado por sua própria condição, por sua falta de controle sobre o próprio texto, sobre o próprio ofício. No jogo cômico entre os lugares-comuns - como, por exemplo, a abordagem das nuances entre claridade e escuridão - e movimentos imprevisíveis da linguagem se constitui sua literatura humorística em que, dos contrastes, nasce um riso ambíguo, perturbado, problemático, mordaz. A pretensa justificativa, portanto, não é para o que se vai dizer, mas para o que **deve dizer** do desconhecido que traz em si, o *incognoscível* poético que o sacrifício de palavras praticado pelo poeta não consegue significar por ser *incogitável, incomensurável, inconsumível, inconfessável* (Cena IV).

As perguntas elaboradas explicitamente por Ruiska: [*Devo realmente entrar no poço? Ou quero entrar no poço para justificar as coisas escuras que **devo dizer**?* [grifo meu]] - trazem outras embutidas, significando as preocupações conflitantes do sujeito que compõe cômica e agonicamente: É somente no subterrâneo tubular que se encontram as *coisas* obscuras, aquelas com as quais o

duplo anão despreza superficialidades e subidas? Por que se “deve” *dizer* coisas turvas e por que a necessidade de justificá-las? Somente a descida pode trazer o *aprimoramento*? Ou seja, aprimorar-se é vasculhar o escuro de si? Assim, muitas outras podem ser derivadas, mas é importante destacar que uma das respostas a essas dúvidas se esboça na próxima cena, na qual Ruiska afirma que se ainda não sabe de suas *vísceras*, do seu *tubo*, é impossível, mesmo por meio de pactos, expressar os outros. Isto seria atingir o impossível, um espaço simbólico “superior” que apenas é capaz de intuir para que continue escrevendo: os *ares de lá*.

Mas a separação entre as *coisas* lunares, mundanas e solares ilustradas pelo poço, superfície e claraboia ocorre de forma tão determinada que a conexão entre os espaços simbólicos torna-se improvável? Segundo o *anão* do artista, para que aprenda a apurar sua criação literária (*escolhe o teu texto*), deve desvelar o conhecimento entranhado em si a partir de novas experiências (*aprimora-te*), necessariamente percorrendo seus subterrâneos (*Do verbo aprimorar. Fala do poço.*). Entretanto, se o que se dá nos variados espaços e personae, se dá naquele que escreve almejando o desconhecido impossível, se pode afirmar que há, necessariamente, relação, circulação descontrolada dos problemas no movimento *de dentro* e, quanto mais próximo do incognoscível que realiza, pelo *sacrifício de palavras*, sua literatura poética extrema e, supostamente, afastada da claraboia e da superfície, mais ilumina, por *reflexão*, o obscuro que também significa humoristicamente a ambas. Ou seja, as mudanças operadas na persona-personae a partir de qualquer dos espaços e objetos simbólicos do texto primoroso - seu *belíssimo pátio de pedras perfeitas* que o compõe e descompõe dramatizando a ironia - revolucionam a todos.

Nas cenas do V Ato, podemos ler a perturbação explícita das pretensas demarcações espaciais quando a persona-personae, mesmo se desdobrando ao fazer Ruiska subir enquanto o anão desce, acaba por acolher os entes que circulam entre seus espaços simbólicos e esparramar as apropriações de ambas as experiências, narrando-as sobre a superfície.

A colocação do problema - *Devo realmente entrar no poço? Ou quero entrar no poço para justificar as coisas escuras que devo dizer?* - enfatiza, por contraste humorístico, a conexão entre os espaços que confundem as mesmices requisitadas pelo mercado livreiro, ou pelos pactos sociais, e o que há de esmagador e ridículo tanto no sublime, quanto no grotesco. Sublime, não apenas ao se levar em conta uma poética estilística rigorosa que, em “Fluxo”, estaria mais a gosto da persona esculhambada como Palavrarara - uma espécie de caricatura conceitual da linguagem idealizada como bela e austera - mas também como aquilo que pode arrebatá-lo, numa espécie de êxtase estético, aquele que lê ou o que escreve, também diante da grandiosidade do horror, do vazio ou do monstruoso. E grotesco não reduzido ao que se separa do sublime por mostrar o degradante, o libidinoso ou causar o riso; mas também como o que acentua a relação *imoral* ou “obscena” entre o *corpo* e o *corpo sem corpo* - a exemplo da ternura de Ruiska diante do corpo verdolengo do poeta pai. Grotesco também como aquilo que enleva o artista na linguagem poética, tornando insondáveis os resultados da emoção “overwhelming” diante do repugnante, nonsense, prazer ou ridículo descontrolado pelo terror que se confunde com o excesso sublime.

Nesse sentido, o anão, por exemplo, persona que encarna visualmente e discursivamente o grotesco, pode se misturar à emoção sublime na Cena XXII: Monólogo. As palavras de Nietzsche, escolhidas por Bataille como epígrafe para *A Experiência Interior*, resumem esta implicação entre o que comumente se dispõe como contrários e, indo aos limites, engole fronteiras:

A noite é também um sol.
Zaratustra.

Portanto, entrar no território lunar, poço *de dentro*, é tarefa *difícil* - repetição explícita na última cena de “Fluxo”: não depende apenas de mais um ritual canhestro de concentração para se desprender do envolvimento físico, mas do **engajamento de forças, supostamente antagônicas, do corpo e do corpo sem corpo**. Este movimento vigoroso que, ao mesmo tempo, desfigura aquilo que

organiza, promove o fluxo e refluxo dos afetos que compõem as personae imprevisíveis do artista. Os entes emergem e submergem, em contraste humorístico, aprimorando a literatura que problematiza cada mudança espacial, temporal etc.

Nos textos de Hilda Hilst, o poço não é apenas metáfora daquilo que se opõe ao alto, espaço grotesco ou de rebaixamento corporal. É fundamentalmente experiência problemática, enfrentamento da experiência poética mais obscura, daquilo que o sujeito deseja abraçar, descobrir, usufruir, teme ou despreza. É, ao mesmo tempo, sua região mais íntima, inacessível, e sua região mais exposta às outras imediatamente visíveis: a superfície e a claraboia. É o espaço simbólico em que se nega frontalmente as idealizações e os apaziguamentos, proliferando vertiginosamente o “*de dentro*” ao se potencializar a presença radical das relações de alteridade.

Em 1977, cerca de sete anos após lançar *Fluxo-Floema*, Hilda reapresenta ao público seus dois primeiros livros em prosa (*Fluxo-Floema* e *Qadós* ou *Kadosh*), na coletânea *Ficções*. O volume traz ainda um trabalho inédito e peculiar, “Pequenos discursos. E um grande”, que acaba também sendo mostrado, em companhia apenas de “Rútilo Nada” (1993), na edição de 2001, intitulada *Rútilos*. “Pequenos discursos. E um grande” é, grosso modo, um composto de textos que traçam uma linha discursiva política ao levar em conta o sentido e o lugar simbólico do poeta e da arte em uma época de extremismos que facilita o alheamento dos sujeitos deslocados das opções à vista: aqueles miseráveis que problematizam demais e não conseguem, em seus movimentos descentralizados, optar por se dirigir apenas para o núcleo à direita ou à esquerda. Os mesmos que tendem, em um processo de ditadura política, a acabar mortos ou aparentemente silenciados, no limite, inevitavelmente resistentes.

O discurso *grande* é “O grande pequeno Jozu”. Décimo e último da série, extrapola o sentido mordente do *humorismo* praticado por Hilda, logo nas cutucadas iniciais do texto: *Quando eu Jozu, percebi que sim, que era verdade, que haviam cagado no fundo do poço seco, comecei a chorar.* [56, edição Globo]

Levando no nome a marca da “cruz”, Jozu representa, em linhas gerais, um grande sapo no fundo no poço, magro de fome pela arte, mas gordo de sapos engolidos; anti-herói oposto ao príncipe beijado. Grotesco, Jozu vai acumulando sepulcro pela fabricação de sua torre de barro invertida, ratoeira que o extasia face ao repúdio e à aceitação da experiência sublime. Artista, realiza manobras extraordinárias nas condições limite em que se encontra: *encantador de ratos*, “parente” do *sapofundo* de Ruiska, também co-existe com o *olho encarnado* [Cena XIX] na terra, o traseiro internado no chão do poço onde não há idealização possível, apenas o ato. Afinal, defecar num poço ativo pode ser peraltice de criança, mas no seu buraco esturricado, abandonado pelos estímulos vitais, útil apenas como refúgio ao artista e a seu objeto de arte, é a mais corrosiva crueldade. Assim como em “O Oco”, último texto de *Kadosh*, os ratos representam o que resta de mais docemente humano ao lado do sujeito desamparado pela própria perdição.

Por outro lado, também é somente “**do poço**” que Jozu consegue avistar frontalmente sua “clara boia”, colocar-se finalmente “no centro”, atravessar a superfície pelo *mesmo eixo* e arder no horror sublime do *rato* poético que “deve” **dizer**.

*Saber que um **poço** te ensina a ser mais e que não adianta você repetir que é um entendimento que se faz lá **dentro**, e que o **poço** é **embaixo** mas o que você compreende parece vir **de cima**, não **de cima** de mim, Jozu, um **de cima** mais fundo, um **de cima** vivendo **lá embaixo**, aí, como é difícil **dizer** desse saber para **o outro** que te escuta. [71, edição Globo, grifos meus]*

É sempre a partir da região problemática que as personagens de Hilda vasculham suas iluminações nebulosas, aquelas que não se mostram fugazes, mas não param de se alterar, em fluxo e queda, pelo desconhecido. Aquele Rukah que morre no escritor como persona superficial - misto de *filho do cornudo* editor, da Ruisis cristã e de Ruiska - volta revigorado como duplo anão do reino

problemático para lhe ensinar a avançar na experiência turva de dentro de maneira que aquilo que se pensa iluminar no poço atinja seus outros espaços simbólicos. O objetivo mais fundo na literatura de Hilda nunca é exatamente “clarear”, mas avançar no desconhecido com o fim último e inatingível de se desfazer da linguagem e atingir a comunicação radical, de fora, impossível de se significar. No entanto, a única autoridade capaz de fazer a experiência proliferar, como afirma Bataille com Maurice Blanchot, é a própria experiência: a tarefa é interminável e consome o deslumbramento do artista que alimenta as misérias de sua torre de capim.

O problema não é somente a consciência da carne deliciosa, despudorada e que apodrece; o embaraço moral constitui tudo e todos, para a persona-personae, a partir de sua própria existência como problema:

[ANÃO] *O que você quer dizer, velho Ruiska?*

[RUISKA] *Umas coisas da carne, uns azedumes, impudores, aí, uma vontade enorme de limpar o mundo. Quero limpar o mundo das gentes que me incomodam.*

[ANÃO] *Quem?*

[RUISKA] *Os velhos como eu, os loucos como eu.*

Colocando-se em lugar diferente dos outros animais, o poeta que se vê como as *reses* do gado, também se vê como **problema**. Para Ernest Becker, isto significa que os sujeitos não andam apenas *atrás de seu focinho*, o *homem é a criatura impossível, um animal inteiramente aberto à experiência*. Ou seja, *não pode nem mesmo ter o seu corpo como ponto pacífico* por estar no constante processo de alteridade, relação e transgressão de fronteiras com objetos, espaços, tempos. Embora, a meu ver, Becker exagere um pouco - ao dizer que os homens não têm *defesa alguma contra a percepção do mundo exterior* e em relação à falta de controle sobre o próprio corpo; por outro lado, o autor destaca a capacidade **experencial** dos sujeitos.⁷³

⁷³ Becker, A negação da morte, 74-75.

Para Ruiska, os problemas da carne, *azedumes* e *impudores*, precisam ser comunicados pelo artista *imoral* (digo *imoral* sempre no sentido Batailliano), a partir da relação ambígua entre a compreensão de sua natureza falível e a resistência às determinações do destino: encarceramento em si, coexistência e morte. Nesse sentido, o poeta hilstiano, junto com o batailliano, pode ser caracterizado como aquele que se abre à vida ou, exagerando também: há algo no jogo de aporias experienciais que, paradoxalmente, é quase “otimista” por negar radicalmente a *salvação* e “aceitar a morte”. Quero dizer: se o sujeito, extremamente perturbado e aberto aos extremos da experiência, faz da morte e de todos os entraves motivos para avançar, ou os toma como problemas e não como aceitação da falta apaziguadora, o movimento é de proliferação criativa; não apenas pela vivência descontrolada de tudo que vem com seu *corpo* e seu *corpo sem corpo*, mas até mesmo pela promoção da própria deterioração a um processo vital exuberante - o que vai ao encontro das argumentações de Bataille em, por exemplo, *O Erotismo* e *A literatura e o mal*. E assim também ocorre na literatura de Beckett. A Molloy, por exemplo, o poço esturricado também não é capaz de deter. Ele avança pelo que se supõe poder contê-lo depois do deserto e nada, nem o nada o detém. Aquele que nega a salvação **deve dizer**.

Aquilo que o escritor necessita comunicar, perturbando-se, exaspera a conexão entre o *corpo* e o *corpo sem corpo*. Os *azedumes* e *impudores* da carne são levedura febril, fermentação natural que a morte prolifera. A ebulição problemática, que traz a reboque os delírios e prazeres das vias eróticas, confunde a persona-personae que aceita a degradação e a morte, mas, ao mesmo tempo, rejeita o sofrimento e a violência. A abertura à palavra poética é tomada pela abertura ao corpo poético, mas este não é livre e pacífico como os animais e plantas idealizados, de maneira provocadoramente pueril, na primeira cena: seus humores, hormônios e afetos também alimentam o êxtase, o desejo descontrolado de continuidade e descontinuidade no sacrifício de palavras.

Diferente da “anãzinha” Lori Lamby, de 1990, que também se delicia pelos subterrâneos da obscenidade, ao se dedicar a agradar editores, leitores e

amantes, em busca de dinheiro e objetos da moda, o anão de 1970 funciona como uma espécie de editor às avessas, interessado não só em saber o que tanto tem a dizer o escritor que confunde espaços, mas, neste momento de “Fluxo”, em invadi-lo ainda mais com o poço. Pelo interesse em proteger a si mesmo manipulando aquele que lhe dá vida, cutuca novamente empurrando-o *tubo* abaixo: *O que você quer dizer, velho Ruiska?*

Vasculhando seus interiores, o poeta assume que há o desejo de expurgar sentimentos despudorados e varrer o mundo dos sofrimentos que o atingem, das sujeiras que violentam carne e mente. Desta forma, instiga novamente o leitor com seus pensamentos “higiênicos” *imorais* que nos remetem à Cena IX, na qual já havia apresentado a vontade de extirpar os outros a partir de si. A exposição incômoda, também para o artista, mostra uma recorrência nos narradores de Hilda que ecoam essa perturbação do querer se ver livre daqueles que *incomodam* com seu sofrimento: magicamente eliminar desejo, dor, tristeza, velhice, pobreza, loucura, ignorância etc. Ou seja, a persona-persoane deseja se desintoxicar dos sinais de humanidade que carrega ao ocupar lugares promíscuos no processo incontrolável de criação de seus imaginários: constante criação de alteridade ou de coexistência.

Já na primeira cena do primeiro texto em prosa, o escritor expõe a proposta amalucada de se libertar da imagem do pai - seja o autoritário editor, seja seu pai desamparado, de dentro - trocando-a por um *tubo*. E estende o desejo ridículo a todos os humanos que sujam a aparente pureza dos elementos “naturais”, prosseguindo o extermínio pelo I Ato ao praticar o sacrifício embusteiro do filho, aparentemente inútil.

A invenção recorrente de pretensão divina, ridicularizada por protagonistas hilstianos, envolve a vontade humorística de se fazer uma espécie de deus, por meio da arte, expondo aquilo que nos humaniza na criação de problemas e a impossibilidade de purificação, idealizada como sublime. Nesse sentido, o segundo texto de *Fluxo-Floema* prossegue a trajetória do cômico e desajeitado “deus”, inventado em Osmo: personagem que pretende extirpar

“literalmente” as futilidades reduzidas às mulheres e as vulgaridades que vê encarnadas como coexistência nas manchas da própria pele.

A necessidade evocada pelo *velho Ruiska* é a de estancar a evidência de seu desaparecimento nos outros - marcada novamente pelo contato com os incômodos *laços de carne* perecível e paradoxalmente levedura febril. Como pensa Bataille, em *O Erotismo*: invasão da *náusea* que significa o medo de *contágio*.

O anão fica animado com a fermentação dos corpos, os *azedumes* e *impudores* que os envolvem no poço e não perde a oportunidade: quer saber, logo, *quem* são esses embolorados de vermes que se espalham, atrapalhando os delírios de salvação ou criação contínua do poeta. Volta-se à relação entre a persona artista pueril, que sente a **falta**, e a **negação** da persona escritor Ruiska, que persegue a experiência de dentro impossível - sempre barrada pela descontinuidade. Como resposta, vêm à tona, com força, dois outros temas relevantes na obra hilstiana, a **velhice** e a **loucura**:

[RUISKA] *Os velhos como eu, os loucos como eu. Sempre que devo entrar no **quarto** de um **velho** começo a imaginar como seria bom tirar as coisas das gavetas, jogar fora os papéis **velhos** dos **velhos**, as fotografias amarelentas, os trapinhos, deixar tudo limpo e vazio. E os **loucos**. Anão, eu gostaria de matar todos os **loucos**, entrar no **hospício**, chamar todo mundo no pátio, e dizer com voz vozeirona: tomem toda a sopinha do jantar, minha gente, senão não tem cinema.*

[ANÃO] *Não entendi.*

[RUISKA] *Assim: a sopinha está envenenada e com a ameaça de cortar o cinema todo mundo toma a sopinha esverdeada envenenada. [grifos meus]*

É fundamental notar que o próprio escritor se coloca como um desses incômodos velhos, loucos, doentes, ignorantes, sujos que guardam *trapinhos* e *fotografias amarelentas*, que se contentam com *sopinha* e *cineminha* - mesmo que envenenados; perdidos na lucidez da própria *loucura*. Na obra ou nos discursos de

Hilda Hilst quando vem o questionamento da implicação entre o eu e os outros, há aparentemente uma separação arrogante, mas, ao cavoucarmos um pouco mais a terra do texto emerge a afirmação de que aquele que se quer eu e outros compartilha os imaginários do artista *persona-personae*, sua torre de capim miserável.

Ruiska quer *limpar o mundo* exterminando aqueles iguais a si que vivenciam o desamparo incognoscível. O que se segue é uma descrição alucinada e hilária dos procedimentos higiênicos maliciosos imaginados para, supostamente, abalar os leitores como obscenidade e, ao mesmo tempo, falar de todos os poetas, de si e do pai (que se mostra na Cena XX: Paipoço): todos *velhos e loucos* em sua torta lucidez.

Artifícios fugazes para se tolerar o cotidiano, como o aquecimento da *sopinha* e o consolo do *cineminha*, são dispostos como piada em meio à velhice, decomposição, morte em vida e depois da vida. Estereótipos deste cotidiano dos velhos e loucos se mostram na escolha das palavras que remetem à memória coletiva e suscitam imagens e odores: gavetas cheirando a naftalina, papéis e fotografias antigos e amarelados, panos gastos, o pátio frio do hospício ou do asilo, a papinha para a boca flácida e oca, o entretenimento condescendente de circo capenga. Mas todo o bolor, o mofo esverdeado esvai-se na imaginação *imoral* de limpeza que substitui os sujeitos sem *sentido* ao aproximá-los da morte limpa de dores.

O jovem e matreiro anão entra em cena, disfarça, e astutamente tenta de maneira prática desviar o assunto, instigando ainda mais ao mergulho a lucidez “gagá” e desvairada de Ruiska: *Cinema, é? Velho louco, Ruiska, diz aquele teu poema*. Respondendo de forma oposta à relação com a *persona* mulher Ruisis, o escritor aquiesce, obedecendo imediatamente ao impulso de seu duplo do cone sombrio:

Reses, ruídos vãos
Vertigem sobre as pastagens
ai que dor, que dor tamanha

de ter plumagens, de ser bifronte
ai que reveses, que solidões
ai que garganta de antanho
minha garganta de estanho
garganta de barbatanas e humana
ai que triste garganta agônica.

O poema reúne, com a analogia entre o substantivo *reses* e o verbo **rezes**, todos os *velhinhos* e *loucos* estereotipados que se desfazem em seus rosários para que a morte os purifique dos *reveses*. Nesse sentido, vemos a aproximação daqueles que vivem *como* a versão do eu lírico cordeirinho, murmurando a **falta**, os *vãos* de suas preces poéticas em *vertigem sobre as pastagens* de seu jardim textual.

Desta forma, a partir do sujeito que canta a **falta**, o poema é o lamento pela *salvação*. Da ovelha esvaindo-se em orações, a queixa acende a ambiguidade entre *reses* e *rezes*. Murmura-se apelos, *ruídos vão*s que expressam a *dor terrível* de ser temente, *vertigem sobre as pastagens* da divindade, pastor inacessível. As preces consistem na narrativa do sentimento de desamparo daquele que lamenta seus infortúnios, o revezamento dos golpes na pretensa jornada heroica (*reveses*); e no desejo de alimentar, rezando, a esperança na plenitude: *ter as plumagens* dos anjos; ser unívoco na continuidade divina, ao invés de *ser bifronte*; superar as *solidões*.

A *garganta* poética que alimenta a **falta** é: saudosa do tempo em que cantava e prosava (de *antanho*); superfície espelhada pela tradição dos louvores (de *estanho*); enrugada, mas mantida pela armadura de fé instalada em seu *reino escamoso da memória* (de *barbatanas*); limitada, descontínua, imperfeita, submissa (*humana*); reunião de forças impotentes para cantar com empenho (*triste*); busca aflita pela lisura do apaziguamento moral (*agônica*).

Entretanto, o poema que reúne o rebanho exposto fragilmente, também opõe a **falta** das orações de fé à incredulidade que experimenta o oco, o escritor que **nega** seu *belíssimo pátio de pedras perfeitas*. Volta-se à dissolução do poeta representada, muitas vezes, pelas personae *menininho* em contraste com *Ruiska* -

desdobrados nos inúmeros duplos que circulam em direções descontroladas, e, agora, reúnem-se sobre as *pastagens* do desconhecido, *sem salvação*, que assombra a persona-personae escritor.

Nesse sentido, para o artista anti-herói que “cospe” a **negação**, o poema é o registro do horror. Parte do trabalho das *reses* do gado de artistas, sua poesia é apenas barulho desordenado e inútil - sobre um deserto verde incognoscível, sua torre de capim construída sob o delírio do sacrifício de palavras: *ruídos vãos / Vertigem sobre as pastagens*. A arte mostra o estado de perdição do poeta e representa as desgraças que se revezam revirando seu heroísmo impossível (*reveses*). Seus excessos rompem incontida e contraditoriamente com os desejos do *porco com vontade de ter asas*, mas que ainda guarda a dor de imaginar *ter plumagens*, mesmo que chamuscadas, e negam as expectativas erótico-platônicas de se encontrar uma parte perdida, a dor da experiência que produz duplos descontrolados, a expectativa de ultrapassar as *solidões* (*ser bifronte*).

Avançando pela experiência de dentro, o escritor assume e, ao mesmo tempo, nega a limitação da *garganta* poética que deseja permanecer em ato de sacrifício de palavras, mas ainda guarda, anacrônica, estereotipadas “palavras raras” (de *antanho*). Tem a “goela” espelhada pelo “verniz” que multiplica suas personae, mas também é água parada e superficial (de *estanho*). É encaroçada, mas flexível, promove o movimento, barranco abaixo, mas é o poço que acumula os nódulos daquilo que calou (de *barbatanas*). Procura percorrer o desconhecido impossível (*humana*), mas não alimenta esperanças na idealização sublime (*triste*). Está em fermentação e ira, em fluxo e queda, sempre em revoluções: é desconcertada pela lucidez da loucura que a estampa com as determinações do destino (*agônica*).

Portanto, o gado velho e louco dos artistas desvairados a ponto de desfalecer em *vertigem*, tontos abandonados sobre a paisagem vital (*rio escuro*), por um lado, reza uma fé de desespero; por outro, revoluciona-se, aparentemente, sem sentido em torno do oco de seu próprio eixo descentralizado. Na esperança

ou no desprezo por um deus que os faça contínuos ou duplos, que os pacifique bifrontes; velhos, loucos e poetas vivem suas *solidões* - lamentando às *estrelas* ou encarando os *vãos* da *sarjeta*. A reunião desse maniqueísmo inventado se dá no delírio da persona-personae que escreve vivendo os *reveses* de sua torre de capim: sempre pelos contrastes humorísticos que esfregam na cara do leitor uma reflexão corrosiva.

Diante do artista, um tanto quixotesco, cantando o desamparo dos poetas que também significam o “*velho louco, Ruiska*”, cerceado pelos espaços poéticos impossíveis (velhos apegados a seus *trapinhos*, loucos dispersos pelo *hospício*, gado em náusea e vertigem), “até” o anão, meio “Sancho”, cai no choro:

Também não precisa chorar, anão, sim, compreendo, eu mesmo estou chorando, era bonito cantar, trovar, mas bem que diziam: tempo não é, senhores, de inocência, nem de ternuras vãs, nem de cantigas, diziam e eu não sabia que a coisa ia ser comigo, entendes? E o mundo parecia cheio de graça, era bom ir andando e pegar o leite na varanda, apesar de que pessoalmente nunca fui, mas eu sentia que devia ser bom, o leite, as rosquinhas, tudo isso tinha graça, Rukah também tinha certa graça, depois que tomava o leite se cagava, mas o tempo não está para graças, para garças também não está, viste lá em cima que essa coisa de ter plumagens não é bom, asas então nem se fala, plumagens todo mundo te olha diferente, ter plumagens é salvar de repente um cachorro da carrocinha, entendes? Isso é ter plumagem. Te olham arrevesado, cachorro é pra matar, seu, esse aí então tá todo sarnento, olha o pus escorrendo, olha a casca feridosa da ferida. Ai, o mundo. Ai, eu.

Ruiska não resiste à emoção das imagens, às lembranças *de antanho* que comprometem uma ligação entre os tempos da tradição lírica e o anterior à ditadura militar brasileira: tempos em que *era bonito cantar, trovar* e o poeta ouvia, mas procurava se desvencilhar dos avisos que *diziam: tempo não é, senhores, de inocência, nem de ternuras vãs, nem de cantigas*. Nesse momento histórico, anterior à repressão política, a própria Hilda Hilst, desde os anos 50, escreve poesia encenando características da tradição lírica. Continuou escrevendo livros

de poemas durante toda a carreira, mas produziu seu teatro no final dos anos 1960 e desenvolveu a prosa a partir de 1970. Ou seja, Hilda produziu, nesse período político turbulento, o desenvolvimento simultâneo dos seus variados gêneros literários. Portanto, atravessando a época de censura sobre peças teatrais, música, cinema ou qualquer manifestação vista como transgressora da ordem, determinada por dois pólos políticos (apoio à ditadura ou engajamento contrário), a autora continuou prolífica nas décadas de 80 e 90.

Naquele passado em que *era bonito cantar, trovar*, a persona poeta de “Fluxo”, deslocada pelo trabalho laborioso de sua torre de capim, ouve os comentários, observa o contexto: *diziam e eu não sabia que a coisa ia ser comigo, entendes?* A provocação vem com o encantamento do pão doce com leite fresco que recebia nas mãos, como o “ingênuo” que não pressente a gravidade dos riscos para os artistas. Assim, a persona escritor aproveita para cutucar os leitores, novamente, com a aparência de *burguesinho besta* (Cena XI) que tem quem recolha seu leite “lá fora”, *na varanda*, mantendo-o alienado na falsa proteção de si e do destino alheio.

Reforçando a mordacidade do *humorismo*, Ruiska se lembra da época em que escrever poesia ainda tinha *graça*. Mas, logo em seguida, à *graça* sublime da tradição literária contrapõe as diarréias do filho provocadas pelo leite branquinho coletado na *varanda* idealizada. Volta, assim, às várias acepções de *tubo* em “Fluxo”. O alimento, que entra pela ponta superior do *tubo* digestivo da criança, sai, revolucionado, pelo buraco inferior, assim como a mágica engraçada transforma o leite mamado pela boca do bebê, purinho, nas fezes que escorrem pelas partes baixas do tubo corporal. Analogamente, à aparente limpeza da paisagem até a fronteira da varanda contrapõe-se o “esgoto” que se espalha politicamente, depois do limite inventado.

Aquele que se afunda na experiência de dentro reconhece, dramatizando a ironia, que a violência do imaginário social de seu *tempo não está para graças*, nem é favorável para aqueles que se metem a ter *plumagens* e, “distraídos”, a saltar, dançar e poetar com a alegria excitada de *garças*. A aparente

dualidade do sujeito - marcada, na cena *do incognoscível*, pela expressão “*porco com vontade de ter asas*” - volta à cena: *viste lá em cima que essa coisa de ter plumagens não é bom, asas então nem se fala*. O contraste fica entre a poesia de plumagem branquinha e idealizada dos tempos de antanho e aquela incognoscível e chamuscada que o artista não engajado, disperso como *persona-personae*, das décadas de 60 e 70, necessita enfrentar.

Se não é tempo para evasão e exposição ingênua do desejo de continuidade e libertação metafísica do *corpo sem corpo*, mas também não está para o porco que todo sujeito experiencia em sua natureza; é o tempo de liberar, do corpo-porco, o *corpo sem corpo*: viver à sombra dos impulsos mais rasteiros, esquecendo-se de usar a razão e, principalmente, o sentimentalismo emplumado dos poetas. No momento em que se coloca à frente seu *porco* simbólico, ter em mente a vontade de ter *asas* cobrindo o corpo de plumagens poéticas é perigoso. Aqueles que se compadecem dos violentados são vigiados, adestrados, deslocados do pacto social por se importar e, por exemplo, *tentar salvar um cachorro da carrocinha*, principalmente os *sarmentos*.

Portanto, para Ruiska, *ter plumagens*, no contexto social de autoritarismo, é “se importar” com a vida num espaço de guerra: *Te olham arrevesado, cachorro é pra matar, seu, esse aí então tá todo sarmento, olha o pus escorrendo, olha a casca feridosa da ferida. Ai, o mundo. Ai, eu*. Se importar com os bichos machucados ou perdidos, condenados à “carrocinha”, e querer, heroicamente, salvá-los é coisa de quem não está preocupado com a “causa política maior”; coisa de artista *burguesinho besta*.

Ao contrário do que se poderia supor, pelo não engajamento alienado a um grupo de uma escritora considerada “hermética” (quase uma *tábua etrusca*, como ela mesma costumava brincar), Hilda sempre foi avessa a totalitarismos e deixou bem claro, especialmente na década de 1960, seu horror pelas violências e opressões políticas, expondo-o nos palcos.

Mesmo não tendo sido ativa em movimentos convencionais *do tempo*, Hilda tinha muitos amigos, alguns deles empenhados socialmente ou apartados

pelos pactos políticos extremistas. Uma dessas reses poéticas, tanto emplumadas quanto chamuscadas, era o escritor Caio Fernando Abreu que, em suas cartas, perguntava saudoso pelos animais do sítio da amiga, referindo-se a seus nomes e qualidades. Considerado “sarnento pela carrocinha do Dops”, passa um tempo “exilado” no sítio de Hilda Hilst:

A escritora conheceu Caio na década de 60. Sempre mantiveram correspondência. Caio refugiou-se em sua Casa do Sol, em Campinas, no período em que abandonou a faculdade de Letras no Sul e fugiu do Dops. Foi uma relação decisiva na formação literária de Caio, além de compartilharem interesse por assuntos como esoterismos vários, conversas com mortos e entidades místicas, contatos com extraterrestres.⁷⁴

Em *Fluxo-Floema*, o texto *Lázaro* é dedicado ao escritor e o período que inclui sua estadia na Casa do Sol e a volta ao Rio Grande do Sul, como atesta a correspondência entre os dois, foi exatamente o período de concepção do primeiro livro em prosa de Hilda. Como mencionei na Introdução, Caio escreveu longos parágrafos sobre os três primeiros textos escritos. Em carta de 14 de junho de 1970, afirma ter escrito longamente à amiga quando do lançamento do livro completo - cinco textos, com a inclusão de “Fluxo” e “Floema” - e que a carta não chegou ao destino - o que parecia acontecer bastante naqueles tempos:

*Escrevi há pouco tempo uma longa carta, comentando o Fluxo-Floema, creio que não recebeste — caso isso tenha acontecido, repito que gostei muito.*⁷⁵

Como se pode perceber pela nota e por matérias jornalísticas, a discussão de temas místicos e expectativas de contatos com seres extraterrestres não era apenas feita por Hilda Hilst, tornou-se um pouco “moda” entre os “deslocados” que viveram a atmosfera bélica e ao mesmo tempo *hippie* das

⁷⁴ In ABREU, Caio Fernando. *Cartas* / Organização Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

⁷⁵ Idem.

décadas de 60 e 70. O espaço físico da Casa do Sol era motivador e, sob a árvore preferida, uma figueira, Hilda e os amigos gostavam de observar o céu à noite e imaginar, por exemplo, a criação de uma espécie de “sociedade alternativa”. A escritora foi determinada, apegou-se aos temas como uma estudiosa e foi isso que, de certa forma, diferenciou-a dos inúmeros místicos daquele tempo. Com esperanças em algo além do que se via no corpo-porco, não silenciou envergonhada da veia que buscava a relação entre ciência e religião: foi fundo e estimulou o delírio, tornando-o um problema alimentado não apenas privadamente e em benefício de sua literatura, mas também publicamente, expondo-se lucidamente ao deboche.

Na parábola que inicia “Fluxo”, o lamento é do menininho que sente a **falta**; no IV ato, é o protesto cuspidado pelo poeta que prolifera a **negação**. O lamento que encerra esta cena - *Ai, o mundo. Ai, eu.* - é uma continuação da descoberta da poesia pelo menino Ruiska que finaliza a cena anterior: *mãe, o mundo me dói, me dói pra valer*. O canto pelos que sofrem e por si mesmo vem repetitivamente até o final de “Fluxo”. O poeta, aparentemente, encarcerado em sua torre de capim, representa, pelo imaginário persona-personae, os que são desprezados, represados e torturados: os “cachorros” com o *pus escorrendo*, levados pela carrocinha que tem o dever cívico de higienizar. Hilda permanecerá investigando os limites do sofrimento em sua obra. Um dos poemas que significam o texto *Com os meus olhos de cão*, de 1986, volta às oposições, lidas aqui, entre a falta e a negação:

*Pensar o grande desconforto
De te sentir aqui, no nojo, no excremento.
Pensar-me a mim, também cadeia do teu corpo
Estendido nas negras ramas desta noite.*

*Pensar que te pensei clarão e arrozais. Semente.
E agudas tintas
Retornando às paredes roídas. E que pensei em ti
Como se só te visse
No abismo encarnado de vidas infinitas.*

*E descobrir que os teus meios
São iguais aos passos
Dos embriagados.
Que há velhice e morte
Em tudo que criaste: sóis, galáxias. E em nós:
Animais do teu pasto.*

Cena XIX: VÍSCERAS DÉMODÉ

[ANÃO] *Olhe aqui, Ruiska, não fale tanto em si mesmo agora, porque o certo no nosso tempo é abolir o eu, entendes?*

[RUISKA] *Como é que é, anão?*

[ANÃO] *Fale do homem cósmico, dos, das.*

[RUISKA] *Mas se eu ainda não sei das minhas vísceras, se ainda não sei dos mistérios do meu próprio tubo, como é que vou falar dos ares de lá? Verdade é que eu intuo os ares de lá. Mas é justo falar do de cima se o de baixo nem sabe onde colocar os pés? Ai, sei que não quero morrer, quero fazer o possível para não morrer, a terra, a terra dentro da gente, a terra sobre a gente e sob a gente, isso da terra me exaspera, agora tem cremação, ah, não é isso, nem o fogo, é o escuro de mim mesmo, que vontade de encontrar umas roseiras floridas, um jasmim-manga, vontade de encontrar dentro de mim uns clarões, umas auroras boreais, uns repentinos rojões, inocências, queria tanto amar todos com todos esses folguedos dentro de mim, queria demais ser limpinho, branquinho, nuvenzinha acetinada, não, anão, não sou fresco não, se falo assim é para que você compreenda a delicadeza delicadíssima da minha alma, como tudo me surpreende, como tudo se distende dentro de mim, nos minutos enlanguesco, envelheço, enlanguesco rejuvenescendo, sim senhor, anão, saio pouco deste escritório, e cada vez que saio, Ruisis me diz:*

[RUISIS] *estás mais jovem, velho Ruiska, teu rosto tem uma coloração que me dá muito gosto, abre a boca, oh*

[RUISKA] *ela diz quando eu abro a boca,*

[RUISIS] *que lindas mucosas cor-de-rosa, que dentes tão limpos, abaixa a cabeça velho Ruiska, para que eu examine teus abundantes cabelos,*

[RUISKA] *ela diz, eu abaixo,*

[RUISIS] *oh*

[RUISKA] *ela diz*

[RUISIS] *que maravilhosíssimos cabelos, que doirado, que aroma, que.*

[RUISKA] *Aí dou algumas voltas no meu belíssimo pátio de pedras perfeitas, relincho galopando, me envolvo de ares circulares, olho para os dulcíssimos espaços, olho em seguida para Ruisis, ah, Ruisis vai envelhecendo, tem olhinhos estreitos, olhinhos caídos, tristes olhinhos de velha, meio remelentos, pobrezinha, e quando ela chora, sim*

porque de vez em quando ela chora quando se lembra das caganeiras terníssimas de Rukah, de vez em quando o alívio que ela sentiu com o passamento de Rukah... Meu Deus, passamento. Enfim, ela chora, ai, os mistérios escurinhos da maternidade. Quando ela chora, a lágrima não cai como cai na juvenzinha que chora, não, quando Ruisis chora, a lágrima fica boiando cheia de sal, de espessura dentro do olho, e nas bordas do olho, não, nas bordas não, só na borda inferior, valha-me Deus, dizer sónaborda é de uma agressividade, é de uma falta de, é de uma grande falta de. Sónaborda, meu Deus. Enfim, é preciso continuar. Na borda, fica matéria branco-amarelada, no canto do olho também, as pálpebras ficam vermelhinhas e enrugadas, é, Ruisis envelhece rapidissimamente. Rejuvenesço. Fecho a minha porta de aço e rejuvenesço apesar das companhias imundas, das outras menos imundas, das companhias beatificantes, das outras que eu ainda não lhes falei. Uma coisa agora. O anão acaba de me dizer o que ele ouviu por aí. Diz, anão, outra vez. Ele diz:

[ANÃO] *velho Ruiska, dizem que tu és “como uma coluna grega que não contente com sua sofrosine, retorce-se sobre o seu pedestal”.*

[RUISKA] *OHOHOHOH, glu, glu, glu, isso é muito bom, eu sou mesmo assim, tu vê, me presenteei com Ruisis, eliminei Rukah, dei vida a ti, dei-te a vida, te dei, oh Senhor, eu tão pobrinho com a minha calça de flanelinha cor de caramelo, meus fundilhos puídos, eu tão pobrinho te dei vida, dei-te vida, te dei.*

Sinopse

personae: anão, Ruiska, Ruisis

tempo: do anão

espaço: entrada no poço, depois da porta de aço; em analepse: antes da porta de aço

páginas: 41-43

passagem de cena: o anão interrompe mais uma vez, demonstrando ter habilidade para ajudar o escritor a transitar também pela superfície, num *tempo* (de ditadura e ideologias totalitárias) em que o *eu* deve ser silenciado em favor de discursos universais, menos perigosos. No entanto, para aquele que deseja expor suas *vísceras* incognoscíveis, atingir o *homem cósmico* é impensável, assim como, mesmo com a mordaz *delicadeza delicadíssima* de sua *alma*, é impossível clarear, limpar e florir seu *escuro*. O desejo de encontrar em si a paz idealizada na natureza apresenta-se em cotraposição ao contexto de terror. Em sua fuga, trancado no escritório, Ruiska rejuvenesce dando vida ao anão, enquanto sua ingênua persona Ruisis, em lágrimas do lado de fora, *envelhece rapidissimamente*.

O lamento que encerra a cena anterior mostra mais uma vez a negação da **falta** com a lucidez sem fé diante do sofrimento insular que atola todos os sujeitos: *Ai, o mundo. Ai, eu*. O cansaço autopiedoso do artista acorda, imediatamente, seu duplo anão que despreza arroubos penosos, preferindo um escritor mais esperto quanto ao contexto de criação: *Olhe aqui, Ruiska, não fale tanto em si mesmo agora, porque o certo **no nosso tempo** é abolir o eu, entendes?* [grifos meus]

À afirmação de que *no tempo* em que vivem deve-se ter cuidado com a palavra *eu*, o escrito anacrônico, que precisa aprender a disfarçar a fala a partir de si, resvala novamente na máscara de Ruisis - ignorante, manipulável, mas, de vez em quando, útil - e demonstra interesse pelos conselhos de literato de seu mini-herói:

[RUISKA] *Como é que é, anão?*

[ANÃO] *Fale do homem cósmico, dos, das.*

Destaca-se, cada vez mais, a multiplicação dos “usos” do duplo que veio dos subterrâneos para ensinar ao artista como percorrer seu poço. Aqui, apresenta-se com uma espécie de dupla função: ora serve para ajudar o escritor a “descer”; ora para tentar, com a visão prismática, a partir do poço, mantê-lo ativo, deitando vida, sobre a superfície. Com os dotes que misturam os componentes da trindade, a partir dos quais se dão todas as personae de “Fluxo”, o quarto elemento da quaternidade, articulando sua razão hilária, evidencia seu potencial para circular também pelo mundo antes da porta de aço, desfazendo-se dos problemas criados pelos deslocamentos do artista.

Universalizar o discurso, tornando-o escorregadio pelas cômicas generalizações “dos das”, significa falar de todo mundo e de ninguém, indeterminar “as pessoas” manifestadas como grupos de discursos que engolem os sujeitos, resumindo-os ao pertencimento social. Assim, o poeta do *tempo* de totalitarismos discursivos pode se esgueirar coletivamente para não ser encarcerado ou morto pela *carrocinha* do patrulhamento.

Generalizar ao extremo, com a abordagem metafísica irônica do *homem cósmico*, não expõe referências a atitudes e valores pessoais, apoio a grupos considerados subversivos ou autoritários - no contexto dos conflitos da ditadura militar brasileira, final dos anos sessenta, quando foi produzido “Fluxo”. Há necessidade de agradar a relações políticas, mercado editorial, leitores do *tempo* e, astutamente, “salvar a própria pele”. E é pela recriação de seu anão, antes o Rukah inútil, que o escritor tenta aprender a pluralizar. Portanto, a expectativa embusteira é que este outro, tendo percorrido os subterrâneos, traga a experiência e a malandragem, quase “picarescas”, necessárias para alertá-lo e ensiná-lo a negar o movimento radical *de dentro*, começando por negar o “eu” - perigoso para quem se distancia dos pactos sociais.

A persona Ruiska não entende como pode falar do *homem* universal, assim como não entende as expectativas metafísicas do mensageiro *do incognoscível*, na Cena IV. Ou seja, como abordar essências, ideias unívocas, sem entender sua própria condição fragmentária e rasteira, as entranhas de seu

próprio *tubo* - dando continuidade aos impactos da descida pelo poço, já sentidos na cena anterior:

[RUISKA] *Mas se eu ainda não sei das minhas vísceras, se ainda não sei dos mistérios do meu próprio tubo, como é que vou falar dos ares de lá? Verdade é que eu intuo os ares de lá. Mas é justo falar do de cima se o de baixo nem sabe onde colocar os pés?*

Falar do *homem cósmico*, portanto, significa percorrer os *ares de lá*, do sublime idealizado, acima - com o qual Ruiska consegue ter um vago contato, por meio de intuição metafísica. Só a partir da experiência plena poderia inaugurar uma autoridade contínua com relação aos outros, ou seja: conseguiria generalizar. Mesmo ao sustentar que se faz como *persona-personae*, encarnação dos outros em si, complexo descontrolado de *corpo* e *corpo sem corpo*, ainda descobre a imagem primata: o sujeito pueril submetido ao desconhecido, sob o qual experimenta o contexto; que ainda não sabe como manter-se ereto sobre a terra: *nem sabe onde colocar os pés*.

Para conseguir atingir os espaços simbólicos desconhecidos, está convencido de que deve examinar muito atentamente suas *vísceras* incognoscíveis, iluminar seu *tubo* por meio do anão, de maneira que se exponha o impossível: a compreensão radical do avesso dos órgãos viscerais do seu *corpo* junto ao mais íntimo da *escuridão* de seu *corpo sem corpo*.

O poeta condiciona, novamente, o saber do “alto”, das *estrelas* (que aparece literalmente em O Caderno Rosa de Lori Lamby, como já foi colocado), à iluminação do “baixo”, da *sarjeta*. Está claro, já na cena anterior, que galgar os espaços imaginados como continuidade, além da claraboia, depende da exploração radical do desconhecido que se estende pelo poço tubular. Liga-se os mistérios das *vísceras* à ambivalência da terra que cria e desfaz o corpo *de cera* de Ruiska (Cena VII), aparentemente frágil, o qual encarcera, desconstruindo a dicotomia, a constante reinvenção de seu pretense *corpo sem corpo*: idealização da cabeça. O escritor ameaça opor céu e terra, mas volta à dependência entre

seus espaços simbólicos: os *ares de lá* só podem ser representados a partir da luz que provém do tubo visceral: *corpo* e *corpo sem corpo*. Portanto, o movimento impossível prevê a ruptura das determinações do destino, a consumição do *turvo* por aquele que, ao “descobrir” *onde colocar os pés* sobre a terra, ocupa o centro inatingível e projeta a experiência radical do desconhecido tubo afora, superando aquilo que é apenas intuição dos *ares de lá*.

O contraste entre Ruiska - que, além de não saber “falar” na superfície, pluralizando ao máximo para evitar perseguições políticas, não sabe nem mesmo *onde colocar os pés* - e seu anão - que faz as vezes do editor preparado para as armadilhas do discurso superficial - expõe, ao mesmo tempo, a ingenuidade irônica do poeta que teima em examinar explicitamente suas *vísceras* démodé e sua consciência do perigo do *tempo* em que vive; ligando direta e humoristicamente o horror à censura para se falar do “eu” e seu medo exasperante da *terra*, da morte:

[RUISKA] *Ai, sei que não quero morrer, quero fazer o possível para não morrer, a terra, a terra dentro da gente, a terra sobre a gente e sob a gente, isso da terra me exaspera, agora tem cremação, ah, não é isso, nem o fogo, é o escuro de mim mesmo, que vontade de encontrar umas roseiras floridas, um jasmim-manga, vontade de encontrar dentro de mim uns clarões, umas auroras boreais, uns repentinos rojões, inocências, queria tanto amar todos com todos esses folguedos dentro de mim, queria demais ser limpinho, branquinho, nuvenzinha acetinada,*

Aquele que persegue o desconhecido visceral, por outro lado, deseja a falta dos *clarões*, mas seu *escuro* os nega. Mesmo não sabendo *onde colocar os pés*, sabe ao menos uma coisa: precisa *fazer o possível para não morrer* e ser preenchido pela **terra**; não ser arrastado para a terra pelo carrossel político do seu *tempo*. O saber que permite transitar pela superfície, por meio de palavras e silêncios, aproxima as covas dos desaparecidos políticos e a exasperante imagem da morte como o *turvo* de si: *a terra, a terra dentro da gente, a terra sobre e sob a*

gente. Ruiska tenta se desviar, indo ao encontro do **fogo**, mas este movimento também é ineficaz: no território feito de aporias, tudo alastra o *turvo*, ampliando o espaço problemático e incognoscível que o artista necessita experienciar.

A disjunção provocada pelas palavras traz à tona sensações, imagens e sons também problemáticos. À proibição do *eu* que, em aparência, centraliza o conflito nas implicações políticas do lugar social, vem juntar-se o medo da morte que consome o sujeito e sua arte dramática, *persona-personae* incognoscível. Tanto a literatura de Hilda Hilst como a de Samuel Beckett, ao exporem o contraste entre a banalidade e a náusea da terra, fazem emergir os cadáveres do *reino escamoso da memória*, ligando-os às limitações da criação artística. Em seus textos, a emergência do deserto ou a sugestão de imagens relacionadas à *terra* carregam o mistério e o horror das palavras desaparecidas nas vozes dos mortos. Como se cavassem o impossível, reviram, com a *terra*, o movimento dos corpos engolidos pela política dos tempos, as vozes dos inúmeros sujeitos reduzidos ao calafrio.

A *gente* enfurnada e entupida pela terra é a imagem exasperante. As palavras acordam os corpos embutidos em nossos imaginários ligados à morte e mesmo a comicidade da frase “*quero fazer o possível para não morrer*” é incapaz de afastar o horror. A *gente* nega a morte por parecer um túmulo de terra sem ventre, um *escuro* dentro de si, sem possibilidade de regeneração. A *terra* não deveria estar *dentro da gente*: a esperança, a falta, deveria trazer a expectativa de que a *gente*, ao aceitar morrer, pudesse contaminá-la com a vida. A terra não deveria *exasperar* e sim curar a *gente* da morte, fazendo do envelhecimento e do estremecimento, rejuvenescimento.

Diante da impossibilidade de pacificação do escuro de si ou político, na *terra* ou no *fogo*, o poeta recorre à costumeira dramatização irônica para se colocar em outro lugar. Antecipando nuances do Monólogo - encenado, mais à frente, neste ato - sugere, embusteira, a vontade de se reduzir à *persona* que espalha flores, perfumes, atmosferas solares e festeiras: *queria demais ser limpinho, branquinho, nuvenzinha acetinada*.

Voltando ao contraste forçado e pueril entre o tubo humano que emporcalha e a “natureza” inocente, da primeira cena, ao invés da terra que toma o corpo ainda em vida e escurece a *alma*, o embusteiro gostaria de encontrar em si a festa solar e colorida. Em vez de revirar o *turvo*, aparentemente, gostaria de ficar clarinho; fugir das vísceras e voltar ao poeta juvenil. Desejaria encontrar na “falta” a esperança fresquinha de alegrias, festas, rosas, auroras, rojões, amor puro pelos outros - tudo oposto “inocentemente” à atmosfera dos pactos sociais.

A dramatização da ironia traz a relação inesperada entre o desejo de ser *nuvenzinha acetinada* e a provável “frescura” daquele que escreve. O jogo entre as possibilidades de entonação da palavra *anão* e a expressão “ah não” indica que seu duplo do poço reage às falas “higiênicas”. Esta relação se evidencia em muitos momentos do texto pelo caráter contrastante entre Ruiska e seu filho torto, recriado exatamente para corromper os limites. O anão representa sempre a possibilidade de se interpor um “ah não!” que enfatize o movimento da escrita em fluxo e queda:

[RUISKA] *não, anão, não sou fresco não, se falo assim é para que você compreenda a delicadeza delicadíssima da minha alma, como tudo me surpreende, como tudo se distende dentro de mim, nos minutos enlanguesco, envelheço, enlanguesco rejuvenescendo, sim senhor, anão, saio pouco deste escritório, e cada vez que saio, Ruiskis me diz:*

[RUISIS] *estás mais jovem, velho Ruiska, [grifos meus]*

Ruiska debocha da própria *alma* de *delicadeza delicadíssima* que se *distende* no escritório, onde tudo a surpreende e rejuvenesce. A porta de aço é o engodo daquele que ainda não sabe onde colocar os pés. A sensibilidade exagerada que caricatura a *alma* do artista e o leva a ficar frouxo, dilatando-se em direções surpreendentes, ao mesmo tempo, coloca em cena a criação de pureza juvenil, sobre a qual tudo tem impacto. Uma das manifestações dessas mudanças, provocadas pela suscetibilidade da *alma* do poeta, é sua capacidade de

rejuvenescimento e envelhecimento alternados, a partir de suas relações depois da porta de aço do imaginário literário.

Comicamente, afirma ter uma *alma* delicada, mas não ser o estereótipo do sujeito melindroso, suscetível, “cheio de não me toques” ou *gay*: alegre, homossexual. Tão pouco aparecer *fresco*, sobre seu belíssimo pátio, significa ser jovem. O velho Ruiska que tenta evadir-se da superfície rejuvenesce, por meio de embustes, depois da porta de aço. Enquanto Ruisis, coitadinha, presa ao espaço simbólico antes da porta de aço, sofre calada a solidão e a perda do filho, aquele que os escreve desfila superior.

Magicamente, em questão de *minutos*, o criador, lânguido, envelhece e rejuvenesce, mas quando sai do escritório está sempre mais jovem para sua Ruisis que “envelhece”. Vampirizadas as forças do velho poeta (como mostra a cena anterior), a exaustão desloca o enfraquecimento entre suas personae e reage tentando estimular o rejuvenescimento daquele que escreve. Se por um lado, encontra a velhice e a morte nas relações superficiais e nas memórias do pai, por outro, encontra a esperança no filho-anão ressuscitado em seu escritório. Mesmo com as alternâncias necessárias, a reclusão no ambiente de trabalho por longos períodos tem efeito benéfico sobre o artista e envelhece sua persona mulher na medida em que o afastamento entre eles cresce. O destino de Ruisis se apresenta à vista.

As poucas vezes em que o escritor vai à planície, libera seu *telefone interno* à persona Ruisis. A mulher admira o rejuvenescimento do velho Ruiska examinando-o como a um “cavalo”: dentes (*tão limpos*), mucosas (*cor-de-rosa*), “crina” (*abundantes cabelos*, dourados, perfumados). A dramatização irônica escolhe palavras (entre elas, muitos **oh** e **que**) e um ritmo de alternância entre os interlocutores que enfatizam a diferença entre a velha imagem e a nova imagem do artista. O conjunto hilário acaba por estabelecer uma espécie de analogia dissimulada entre o artista “Lobo Mau”, enlanguescido sobre a cama, pronto para devorar a “Vovozinha” e a “Chapeuzinho Vermelho” - representadas pela Ruisis inocente, amorosa, cristã e envelhecida:

[RUISIS] *estás mais jovem, velho Ruiska, teu rosto tem uma coloração que me dá muito gosto, abre a boca, oh*
 [RUISKA] *ela diz quando eu abro a boca,*
 [RUISIS] *que lindas mucosas cor-de-rosa, que dentes tão limpos, abaixa a cabeça velho Ruiska, para que eu examine teus abundantes cabelos,*
 [RUISKA] *ela diz, eu abaixo,*
 [RUISIS] *oh*
 [RUISKA] *ela diz*
 [RUISIS] *que maravilhosíssimos cabelos, que doirado, que aroma, que. [grifos meus]*

O escritor muda a cada minuto, sua alma é tão sensível que as mudanças provocadas são grotescas. O velho puído da superfície passa a ser visto por Ruisis como alguém que se revigora no espaço apartado e, paradoxalmente, feito de conexões. Até o cheiro deste Ruiska se opõe às cores e aos cheiros dos *velhos e loucos* do gado poeta.

A constatação de sua “boa forma” pela mulher sofredora infla o ego equino do escritor que, garanhão, *relincha galopando* sobre seu *belíssimo* pátio textual:

[RUISKA] *Aí dou algumas voltas no meu belíssimo pátio de pedras perfeitas, relincho galopando, me envolvo de ares circulares, olho para os dulcíssimos espaços, olho em seguida para Ruisis, ah, Ruisis vai envelhecendo, tem olhinhos estreitos, olhinhos caídos, tristes olhinhos de velha, meio remelentos, pobrezinha, e quando ela chora, sim porque de vez em quando ela chora quando se lembra das caganeiras terníssimas de Rukah, de vez em quando o alívio que ela sentiu com o passamento de Rukah... Meu Deus, passamento. Enfim, ela chora, ai, os mistérios escurinhos da maternidade.*

Exercitando a experiência miserável, aquele que escreve imagina rejuvenescer se desfazendo das personae inventadas para si. Galopa em círculos sobre seu pátio-obra, de *pedras* imaginadas *perfeitas*, e idealiza *dulcíssimos espaços* poéticos. Aos relinchos de rejuvenescimento do escritor, a criatura Ruisis

envelhece fragilizada. Perverso e debochado, Ruiska apela para os *mistérios escurinhos da maternidade* com os lamentos da mãe que, de Rukah, “só pode” sentir a falta das *caganeiras terníssimas* ou a culpa pelo *alívio* sentido com a morte do filho.

O embuste da persona-personae é confirmado na Cena XXI: A Colina, na qual, pela voz de Ruisis, vem a afirmação da condescendência oposta:

*Ruiska só cuida de si mesmo, o seu corpo é todo uma coisa que se enrola, o corpo de Ruiska é como um cipó sugando uma árvore que não sei, o corpo de Ruiska é seco, estala, é seco-marrom, ai Ruiska sem aurora, afogado nas paredonas do escritório, subjugado pelos fantasmas do de dentro, pobre Ruiska que foi meu, quer um cordão para se comunicar com o outro, quer uma corda esticada, ele numa ponta, o outro noutra, e cada vez mais perto, pobre filho-homem, seco, seco, buscando a palavra, buscando a palavra morta. **Está velho sim, eu digo que está moço, está velho**, uma fundura de olhos, um vazio de carnes,*

Aqui, Ruisis é a *pobrezinha* de *olhinhos estreitos, caídos e pálidos* que choram limitados, enquanto o Ruiska brinca com as palavras. A metalinguagem cômica “refresca” brevemente a imagem da mãe caída com a expressão da morte do filho como *passamento de Rukah: Meu Deus, passamento*. Mas volta rapidamente ao escurinho destrutivo da maternidade de Ruisis, persona oposta a sua opulência equina, digna de piedade com seus olhos de cão doente, *tristes olhinhos de velha*:

Quando ela chora, a lágrima não cai como cai na juvenzinha que chora, não, quando Ruisis chora, a lágrima fica boiando cheia de sal, de espessura dentro do olho, e nas bordas do olho, não, nas bordas não, só na borda inferior, valha-me Deus, dizer sónaborda é de uma agressividade, é de uma falta de, é de uma grande falta de. Sónaborda, meu Deus. Enfim, é preciso continuar. Na borda, fica matéria branco-amarelada, no canto do olho também, as pálpebras ficam vermelhinhas e enrugadas, é, Ruisis envelhece rapidissimamente. Rejuvenesço. Fecho a minha porta de aço

e rejuvenesço apesar das companhias imundas, das outras menos imundas, das companhias beatificantes, das outras que eu ainda não lhes falei.

Aparentemente, enquanto no espaço hermético do escritório a *coloração* do artista ganhão, apesar das companhias imprevisíveis, se torna mais agradável pela distância do corpo social, antes da porta de aço, acentua-se a decrepitude da persona mulher.

A observação do envelhecimento rapidíssimo do corpo de Ruisis é mais um objeto de descrição metalinguística, envolvida pela dramatização irônica da chacota e da crueldade. Nem a queda da *lágrima* da mulher escapa, não é a mesma queda fluida da *lágrima* doce da *jovenzinha*. A *lágrima* amargurada de Ruisis boia, pesada, *cheia de sal*. Seus olhos remelentos sustêm a salmora, pela *espessura* da tristeza, na pálpebra inferior, dilatada pela flacidez.

A localização do peso das lágrimas da mulher é pretexto para a queda metaliterária hilária. O escritor vai à palavra *borda* que permeia as cenas de “Fluxo” ligadas à problematização do poço. Sua implicância com a sonoridade de *borda*, que já vinha na cena anterior, chega, aqui, ao neologismo ridicularizado com o acento gráfico provocativo: *sónaborda*. A “brincadeira” consiste em se esmerar na descrição da localização da lágrima para mostrar que, para o artista embusteiro, mais importante do que as lágrimas de Ruisis é a reunião estilística de palavras.

Não é apenas a lágrima de Ruisis que permanece *nas bordas*, a mulher toda fica fora do poço, enquanto Ruiska idealiza seu rejuvenescimento, tubo abaixo, por meio do anão. O sacrifício da mulher é menos agressivo para o escritor que sua falha na escolha de palavras, o embuste que corta o fluxo mostra a imagem patética representando o ganhão impotente. Mais uma vez, a reflexão crítica acentua a mordacidade dos contrastes humorísticos que, no cansaço metaliterário, autoexplicativo, apelam para a **falta** de palavras permitida pelo *Deus* que não lhe vale: *valha-me Deus, dizer sónaborda é de uma agressividade, é de*

uma **falta** de, é de uma grande **falta** de. Sónaborda, meu Deus. Enfim, é preciso continuar.

A lágrima que se sustenta *sónaborda* inaugura mais uma dissidência metalinguística que serve de apoio para a negação embusteira da seriedade do texto. O escritor precisa *continuar* sua experiência do desconhecido e a **falta** não lhe sustém como sustém a *lágrima* de Ruisis: um “*Enfim*” displicente coroa a provocativa *agressividade* vocabular.

Com as pálpebras *vermelhinhas* e *enrugadas* de tanto sofrer, a persona mulher deteriora-se *rapidissimamente*. Ruiska fica satisfeito em poder dizer que, inversamente, lacrada depois da porta de aço, sua persona rejuvenesce com as companhias que se *materializam* no escritório, vindas de seus espaços simbólicos imprevisíveis: algumas *beatificantes*; outras mais ou menos *imundas*; e aquelas que permanecem mistério. Aproveita para nos avisar, pela voz do anão, o que este anda ouvindo *por aí* das *companhias*:

[RUISKA] *Uma coisa agora. O anão acaba de me dizer o que ele ouviu por aí. Diz, anão, outra vez. Ele diz:*

[ANÃO] *velho Ruiska, dizem que tu és “como uma coluna grega que não contente com sua sofrosine, retorce-se sobre o seu pedestal”.*

[RUISKA] *OHOHOHOH, glu, glu, glu, isso é muito bom, eu sou mesmo assim, tu vê, me presenteei com Ruisis, eliminei Rukah, dei vida a ti, dei-te a vida, te dei, oh Senhor, eu tão pobrinho com a minha calça de flanelinha cor de caramelo, meus fundilhos puídos, eu tão pobrinho te dei vida, dei-te vida, te dei.*

Fanfarrão e cheio de si, Ruiska faz questão de que o duplo anuncie sua fama de artista que, ao invés de se manter equilibrado no fluxo, em sua possibilidade de “temperança” (*sofrosine*), dá à luz uma atmosfera narrativa problemática: desloca o suposto centro de fixação da persona-personae (*pedestal*) e a faz torcer seu eixo, multiplicando a superfície, o poço e a claraboia em espaços, tempos e duplos imprevisíveis (*coluna*).

A citação em destaque, aquilo que o anão ouve por aí, vem entre aspas: *dizem que tu és “como uma coluna grega que não contente com sua sofrosine, retorce-se sobre o seu pedestal”*. A dúvida provocada é se as aspas são para enfatizar a importância de se levar em conta o boato literalmente ou porque Hilda recorreu ao texto de outro autor - a citação é obscura.

Mesmo tão *pobrinho*, o escritor cria, a partir de seu imaginário aberto à experiência radical da alteridade, a si mesmo e a tudo que representa pelo texto. Além de impor arabescos, ter o poder de manipular sua base, seu pedestal e confundir o leitor, ainda encontra espaço para o riso perturbador.

Aparentemente, o mesmo escritor de *fundilhos puídos*, que se despede do grupo superficial na cena XII e apresenta, matreiro, seu anão, na cena XIII - volta com a gargalhada que é sua *maneira de estar a sós com o anão*: *HO HO HO GLU GLU GLU*. Ocorre que as supostas gargalhadas são bem distintas. A natalina que caricatura tanto o Papai Noel quanto o peru da ceia - o criador que se presenteia com personae na Cena XIII - abandona a festa do escritório e, agora, na descida pelo poço, retorna como lamento, acenando sacrifícios: *OHOHOHOH, glu, glu, glu*.

Ruiska concorda completamente com o que “dizem” dele e, mesmo lamentando (*OHOHOHOH, glu, glu, glu*), acha *muito bom*. Pode se reconhecer na afirmação - *eu sou mesmo assim*. A seriedade de seus poderes de multiplicação é quebrada nas duas pontas por mais uma artimanha metalinguística que, ao final, serve para expor seu poder criador em dramatização irônica, com sua imagem risível e miserável, currada pelo *Senhor*, mas capaz de inventar seu próprio “Deus”: ***oh Senhor, eu tão pobrinho com a minha calça de flanelinha cor de caramelo, meus fundilhos puídos, eu tão pobrinho te dei vida, dei-te vida, te dei.*** [grifos meus]

Com a satisfação encenada de quem não pode mais expor suas vísceras incognoscíveis, agora, démodé, teme a terra da morte e foge para os espaços simbólicos depois da porta de aço, com o fim de rejuvenescer. Acrescenta o reforço de uma vaidade forçada como *coluna*: *pobrinho*, não parece

acreditar na permanência de sua fuga pela possibilidade de descida. Mesmo tendo se presenteado com a trindade-quaternidade, fundado e sacrificado vidas, o escritor miserável que deitou tanta vida, continua violentado pela limitação do sacrifício poético de palavras: *oh Senhor*. A expressão, comum nos momentos de emergência metaliterária, vem novamente, enfatizando o lamento diante da dissonância da última expressão: *“te dei”*.

Ruiska, o poeta “coitado”, privado de suas *vísceras* e esgotado por espalhar vida, nos encaminha o recado por meio do aviso ao duplo. Depois de ter lhe dado vida como quarto elemento da quaternidade (*dei vida a ti*), é o anão, agora, quem deve “deitar vida” (*dei-te a vida*); porque ele, o Ruiska de *fundilhos puídos*, deu “tudo” o que era possível lhe dar: *“te dei”*. Resta perguntar: o que o choro que inverte o riso “natalino” e a afirmação de ter “dado” ao anão sustentam? Talvez, sustentem o poeta “currado”, abaixo.

Cena XX: PAIPOÇO

[RUISKA] Vou mergulhando no poço. O olho encarnado do sapo no fundo do poço. No fundo do poço o olho encarnado do. Sapo no fundo do poço. Sapofundo. Que bonito sapofundo, que bonito. Há cadáveres por aqui. Ah, isso há. Não queria chegar a tanto. Dizer que há cadáveres é chegar a tanto, é chegar aonde eu não queria.

[ANÃO] Cadáveres de quem, Ruiska?

[RUISKA] Oh, não me obrigues, anão.

[ANÃO] Oh, sim, velho Ruiska, chega perto, vamos, olha os verdolengos fios de carne desse corpo, foste tu que o mataste, não foste tu? Fostetu. Têtu. C'est un homme têtu. Responde, vê como ele tem coisas que se parecem às tuas coisas, olha a boca levantada dos lados, olha o nariz chanfradinho, olha o olho, Ruiska, o olho é teu, não há dúvida, o olho é desses olhos alagados, olho que viu toda vileza do mundo, olho que suplicou, olho que. Quem é ele, Ruiska, hi, como ficaste menino de repente, que brejeirice, que correcorre.

[RUISKA] É meu pai, anão, meu pai amadíssimo.

[ANÃO] Como ele era na víscera, hein?

[RUISKA] Ele era eu, anão, ele era todo pra fora no dar, ele dava as coisas que tinha, dava coelhos, carneiros, cordeirinhos, arroz feijão pra todo mundo. Nisso ele era pra fora, apesar de que esse pra fora vem de dentro. Depois ele era pra dentro nos adentros, ele entrava no curral e ficava se desentranhando, achando o mundo cheio de gente triste, achando a vida bonita mas cheia de gente de ferro, gente dura como coisa muitíssimo dura, ele não era simples não, nada disso, era homem muito complicado, muito torcido como eu mesmo, e quando eu digo que ele se desentranhava quero dizer que ele ficava se descobrindo, que ele punha pra fora os pensamentos de dentro, que ele pensamenteava alto, entendes? Ele falava alto. Ele dizia: meu Deus, meu grande Deus. Ele falava alto no curral, no meio das vacas, ele falava alto e pensava estar sozinho mas eu ouvia tudo, ouvido limpinho, olho fresco, ele falava assim: meu Deus, por que o mundo me comove tanto? E só dar dois três passos, ver o olho do cavalo, ver o olho da vaca, ver o homem meu Deus, o homem, esse abismo mais fundo que me come, meu Deus a memória tristíssima de tanta inocência, como eu gostaria de arrancar a minha pele sem medo e mostrar o meu todo para o outro. Ele dizia meu

Deus, assim com esse corpo, assim com esse sangue, AHHH, eu existo até onde, eu existo até... até... até que grande muro eu existo? Ele passava os dedos no couro da vaca, ele beijava o ubre da vaca, sorria e ria grande e alto para a vaca, depois esguichava o leite no corpo grande e alto que era o dele, e gritava: isso o que é, que milagre é esse que é branco, eu sou tão EXISTIR quanto esse que é branco e que sai do ubre da vaca? Ai, anão, o meu pai era todo de ossos, esguio, de dentes quase redondos, dentes que não queriam matar, dentes que não queriam mastigar, língua que não queria empurrar coisas para dentro da goela, ele era tão bom, ele pegava na planta e dizia: linda que tu és, planta, linda plantada na terra, linda cheia de sumo, e que folha lustrosa, que bom te tocar, te saber, te olhar, linda que tu és.

[ANÃO] *Ele falava tão gente com a planta, velho Ruiska?*

[RUISKA] *Falava com a montanha, com a terra, nem imaginas o que ele falava com a terra, ele falava: eu te amo de um jeito que ninguém sabe ao menos o trejeito, eu te amo inteira com a tua escuridão, o teu vermelho, o teu diamante, teus amarelos, teu vermelho-cristal, teu vermelho-fundo, teu, tua. Depois ele arranhava a terra, se lavava de terra, depois me chamava: Ruiska! Ruiska menino! Eu saía e entrava, ele dizia de um jeito santo: come terra, filho Ruiska, esfrega a terra no dente, bobalhão, cheira essa que vai te comer, essa linda vermelha, essa que é mais você do que você, essa que é mais eu do que todos os meus cantares, meus esgares, meus.*

[ABERTURA DE PARÁGRAFO]

Sinopse

personae: anão, Ruiska - em analepse, o poeta *pai* e *menino*

tempo: do anão

espaço: poço, depois da porta de aço

páginas: 43- 46

passagem de cena: a reafirmação, na cena anterior, de que deu vida ao anão e passa a depender dele, completa a entrada no poço daquele que escreve. Ainda tenta fugir com o artifício metalinguístico, mas o duplo do cone escuro o força a encarar o *cadáver* que tem suas mesmas *coisas*. O anão quer que deixe de ser teimoso e confesse ser o *pai*, revolido sob a terra, mais um fantasma de suas personae. Rejuvenescendo ainda mais, *menino* aos olhos do duplo, Ruiska confessa que, *na víscera*, é o pai *amadíssimo*, *santo* e poeta, *lúcido louco*, *todo pra fora no dar*, amando plantas e animais, lamentando as tristezas do mundo, se desentranhando ritualístico ao se lambuzar no entendimento do leite e da terra: a *terra* que era mais que seus *cantares* e seus *esgares*. Face na qual Ruiska se espelha, o pai é o poeta “currado” pelo Deus.

Depois de reafirmar, com veemente e torturado humorismo, que deu vida a seu duplo anão, o escritor começa, imediatamente, a se submeter ao “guia” na descida necessária pelo poço da morte - movimentando a imaginação de seus fantasmas abaixo da terra: o *pai* e aqueles que um dia viviam em sua criação, mas, agora, habitam os subterrâneos do *lindo pátio de pedras perfeitas*:

[RUISKA] *Vou mergulhando no poço. O olho encarnado do sapo no fundo do poço. No fundo do poço o olho encarnado do. Sapo no fundo do poço. Sapofundo. Que bonito sapofundo, que bonito. Há cadáveres por aqui. Ah, isso há. Não queria chegar a tanto. Dizer que há cadáveres é chegar a tanto, é chegar aonde eu não queria.*

[ANÃO] *Cadáveres de quem, Ruiska?*

Hilda se utiliza bastante da imagem do *sapo* poeta em sua obra - imagem conhecida e, no Brasil, especialmente marcada pelo poema cômico de Manuel Bandeira. Embora Ruiska tenha escolhido a imagem do *sapo* para se representar no fundo do poço, contrária à beleza associada à banalidade, mas também oposta ao príncipe gordo, frio, encolhido no brejo, o movimento

metalinguístico traz o elogio à sonoridade do neologismo *sapofundo*, o que é raro em Fluxo. De forma geral, se destaca mais a implicância do escritor com relação às limitações da língua e, poucas vezes, sua satisfação ao encontrar uma maneira de expressar a palavra. Em sua condição impossibilitada de se desentranhar na superfície, desiludido quanto a subidas e submisso na descida, não passa de um poeta gordo de possibilidades e, ao mesmo tempo, desamparado pelas limitações: *sapofundo*.

Percorrer seu tubo pantanoso para *dizer* de seus *cadáveres* é *aonde* Ruiska não conseguia chegar sozinho: *Dizer que há cadáveres é chegar a tanto, é chegar aonde eu não queria*. Interrompe a própria fuga com a invenção do mini-herói que não se perturba com as coisas difíceis. As determinações do destino espalham pela experiência de dentro a convicção de que *não há salvação*. Ruiska deve revolver sua terra de dentro e “ver” a morte de frente. Para *tanto*, sem perder tempo, aquele que se afirma como novo *patrãozinho*, terapeuta bufão que impulsiona a catarse mordente, quer saber de quem são os cadáveres que o escritor esconde em seu tubo:

[RUISKA] *Oh, não me obrigues, anão.*

[ANÃO] *Oh, sim, velho Ruiska, chega perto, vamos, olha os verdolengos fios de carne desse corpo, foste tu que o mataste, não foste tu? Fostetu. Têtu. C'est un homme têtú. Responde, vê como ele tem coisas que se parecem às tuas coisas, olha a boca levantada dos lados, olha o nariz chanfradinho, olha o **olho**, Ruiska, o **olho** é teu, não há dúvida, o **olho** é desses **olhos** alagados, olho que viu toda vileza do mundo, **olho** que suplicou, **olho** que. Quem é ele, Ruiska, hi, como ficaste menino de repente, que brejeirice, que correcorre.*

[RUISKA] *É meu pai, anão, meu pai amadíssimo.*

Ruiska sofre a exploração do sepulcro interno forçada por seu duplo. Deve *dizer* das personae silenciadas, da morte do corpo que tentava estagnar em sua *terra* de dentro ocultando a proliferação do apodrecimento fértil da carne. É cabeçudo (*têtu*), muito teimoso, mas assim também é seu mini-herói “cabeção de

frutas”, que continua a persegui-lo agitando memórias, fazendo-o encarar os *verdolengos fios* que se reproduzem a partir de um *corpo* específico: *foste tu que o mataste, não foste tu? Fostetu. Têtu. C’est un homme têtu*. Além de matar o filho e estar tentando se livrar da persona mulher, o anão (Rukah revivido) “suspeita” - assinalando com o *fostetu* - que o escritor também tenha sacrificado seu pai.

A comicidade e a ameaça metalinguística hilária das expressões que criam a mistura entre o francês e o português não chegam a causar uma queda consistente no fluxo perturbador. O anão continua provocando com descrições que tentam iscar o leitor, desfocá-lo, ao misturar ternura, tristeza e a distração do nariz *chanfradinho*, da boca que levanta um riso rabiscado. Insiste e interfere na resistência do outro cabeçudo, Ruiska deve se aproximar do cadáver que *tem coisas* dele:

[ANÃO] *Responde, vê como ele tem coisas que se parecem às tuas coisas, olha a boca levantada dos lados, olha o nariz chanfradinho, olha o olho, Ruiska, o olho é teu, não há dúvida, o olho é desses olhos alagados, olho que viu toda vileza do mundo, olho que suplicou, olho que. Quem é ele, Ruiska, hi, como ficaste menino de repente, que brejeirice, que correcorre. [grifos meus]*

Para acelerar o rejuvenescimento depois da porta de aço, o anão força Ruiska a “ver” o cadáver da persona pai. A insistência para que olhe “*coisas que se parecem*” naquele que ainda vive e na persona já morta, acaba por se concentrar no que é “o mesmo”: *olha o olho; o olho é teu, não há dúvida*. E o *olho* que se repete nos poetas, persona filho e pai, tem um jeito próprio de experienciar. É *alagado* como o da Ruisis que suplica, mas não alienado ao *pátio* antes da porta de aço: é a encarnação do “*olho que*”, esgotado, necessitava descansar, depois de registrar o extremo horror em imagens *do mundo*.

A contemplação repentina de si no *olho* que divide com o pai traz ao escritor seu corpo de infância: *Quem é ele, Ruiska, hi, como ficaste menino de*

repente, que brejeirice, que correcorre. Agitam-se as memórias em correcorre com a alegria de estar de volta ao pai.

Diante do cadáver paterno, a persona Ruiska volta a ser *menino* e passa a tecer uma longa cortina de palavras sedosas que confessam seu amor no decorrer da cena:

[RUISKA] *É meu pai, anão, meu pai amadíssimo.*

[ANÃO] *Como ele era na víscera, hein?*

[RUISKA] *Ele era eu, anão, ele era todo pra fora no dar, ele dava as coisas que tinha, dava coelhos, carneiros, cordeirinhos, arroz feijão pra todo mundo. Nisso ele era pra fora, apesar de que esse pra fora vem de dentro. Depois ele era pra dentro nos adentros, ele entrava no curral e ficava se desentranhando, achando o mundo cheio de gente triste, achando a vida bonita mas cheia de gente de ferro, gente dura como coisa muitíssimo dura, ele não era simples não, nada disso, era homem muito complicado, muito torcido como eu mesmo, e quando eu digo que ele se desentranhava quero dizer que ele ficava se descobrindo, que ele punha pra fora os pensamentos de dentro, que ele pensamenteava alto, entendes?*

O mesmo anão que avisou a Ruiska que na superfície não é tempo de se expor as vísceras e, sim, de dissimular subjetividades com discursos sobre o *homem cósmico*, sente-se muito a vontade, no poço, para perguntar do pai amadíssimo: *Como ele era na víscera, hein?* O escritor confessa: *Ele era eu, anão.* Vemos, assim, a emergência do único duplo espelhado, ou seja, da única persona que se duplica na persona-personae que estrutura “Fluxo” por contrastes. As características, que significam tanto o artista quanto seu pai *amadíssimo*, são narradas pelo próprio duplo que contempla, no *olho*, as duas faces do corpo espelhado: aquela que “ainda” vive como Ruiska e a outra que se esgotou como seu *pai*.

Fora, ambos desejam aquilo que sabem impossível ao tentar remediar o sofrimento que experimentam, a partir do movimento generoso *de dentro*, “dando”: *ele era todo pra fora no dar, ele dava as coisas que tinha, dava coelhos,*

carneiros, cordeirinhos, arroz feijão pra todo mundo. A comunicação com todo mundo causa impactos degradantes na experiência interior. O contraste entre a beleza da vida, a gente triste e a gente feita de ferro prisma o duplo espelhado, amadíssimo e problemático, nada simples - tão complicado quanto o Ruiska “coluna grega” que não contente com sua sofrosine, retorce-se em seu pedestal: muito torcido como eu mesmo.

Longe da imagem do misantropo arrogante, o artista é “currado” pelo excesso de comunicação com os outros e necessita entrar no *curral* do gado poeta, sua torre de capim, para conseguir se desentranhar, pensamentear *alto*, longe dos pactos cochichados. Queria alimentar a todos, amava os animais e os decifrava pelos olhos, tinha compaixão pelo abissal humano - as misérias que também comovem o “olho currado” em epifania do menino da *água na cara*, aquele para quem o mundo *dói pra valer*.

A imagem do *curral* aparece outras vezes na obra de Hilda Hilst, sempre destacando o contraste entre o sujeito que pende à problematização descontrolada e à bestialidade ambígua: ora terna como todos os olhos dos animais; ora a violência racional, oposta à loucura lúcida da experiência de dentro.

Em desespero, o pai poeta separa-se para verter suas vísceras, se desenterrar em autoconhecimento. O sacrifício de palavras poéticas pensamenteadas vasculha o incognoscível pondo *pra fora* o *de dentro* decantado em registro *alto*:

*Ele falava alto. Ele dizia: meu Deus, meu grande Deus. Ele falava alto no curral, no meio das vacas, ele falava alto e pensava estar sozinho mas eu ouvia tudo, ouvido limpinho, **olho** fresco, ele falava assim: meu Deus, por que o mundo me comove tanto? E só dar dois três passos, ver o **olho** do cavalo, ver o **olho** da vaca, ver o homem meu Deus, o homem, esse abismo mais fundo que me come, meu Deus a memória tristíssima de tanta inocência, como eu gostaria de arrancar a minha pele sem medo e mostrar o meu todo para o outro. Ele dizia meu Deus, assim com esse corpo, assim com esse sangue, AHHH, eu existo até onde, eu existo até... até... até que grande muro eu existo? Ele passava os dedos*

no couro da vaca, ele beijava o ubre da vaca, sorria e ria grande e alto para a vaca, depois esguichava o leite no corpo grande e alto que era o dele, e gritava: isso o que é, que milagre é esse que é branco, eu sou tão EXISTIR quanto esse que é branco e que sai do ubre da vaca?

A imagem sonora do pai ecoa em Ruiska, sua entrega ao fluxo da experiência de dentro, ao desconhecido que só emergia quando *pensamenteava alto*, sentindo a vibração no exterior daquilo que se passava baixo, no interior. Oculto, espiando, - oposto ao velho Ruiska, todo puído, com olhos ulcerados pelo tempo e guiado pelo anão em sua jornada pelo poço - o menino Ruiska *ouvia tudo, ouvido limpinho, olho fresco: meu Deus, meu grande Deus. [...] ele falava assim: meu Deus, por que o mundo me comove tanto?*

No *curral de Deus*, a rês poeta, “de quatro”, junto aos animais, reconhece o abismo, reclama a falta. Não precisa ir longe pra sentir a perda *tristíssima de tanta inocência* fazendo crescer o medo do *outro*; é só dar dois três passos e ver os “olhos currados” da *vaca*, do *cavalo*, do *homem*. O *pai* que deseja o impossível, *arrancar a pele* e se *mostrar* inteiro (face espelhada do Ruiska que se esfola na cena XXXIII), lamenta a miséria existencial, o martírio corrosivo do homem: *esse abismo mais fundo que me come*. No jogo de paradoxos, a coexistência resulta no afastamento que constitui maior aproximação: contraditoriamente encurralado em sua torre de capim, seus olhos *alagados* entornam os outros permeáveis.

Desentranhando-se o poeta investiga *corpo* e *sangue*. A dor de *arrancar a pele* (AHHH) leva-o à pergunta limite: *eu existo até onde, eu existo até... até... até que grande muro eu existo?* Brados, bestialidade, amor e impotência. A carícia vai ao *couro da vaca*, o beijo ao *ubre*, o riso ao *alto*. Diante do incomunicável, em desespero ritualístico, esguicha sobre seu *corpo grande e alto* outro *EXISTIR*: verte o *branco* milagroso do ventre da vaca. Em desvario, acaricia aquela exuberância.

Com seu *jeito santo*, em peregrinação pelo incognoscível, o poeta despe-se de carnes, sangue, pele - despojos do *Deus* - e, *todo de ossos*, nega-se a usá-los como *dentes*:

Ai, anão, o meu pai era todo de ossos, esguio, de dentes quase redondos, dentes que não queriam matar, dentes que não queriam mastigar, língua que não queria empurrar coisas para dentro da goela, ele era tão bom, ele pegava na planta e dizia: linda que tu és, planta, linda plantada na terra, linda cheia de sumo, e que folha lustrosa, que bom te tocar, te saber, te olhar, linda que tu és.

Ao contrário do abismo que devora o escritor com seu incomunicável, em jejum, *dentes* e *língua* recusam-se a *empurrar coisas pra dentro da goela*, a *mastigar*, ferir e devorar o que existe como *milagre*. O pai e poeta, enfurnado no poço, idealizado como duplo espelhado, *era tão bom* - um exagero, a caricatura de São Francisco de Assis: ossos “currados” a conversar com bichos e plantas, a sobreviver de sol.

Narração da bondade excessiva, o eco Ruiska, *tão bom* e embusteiro, parece negar sua trajetória mordente. O *santo* procura sua potencialidade no ubre da vaca, ao contemplar a vitalidade das plantas e se derrama desamparado, lúcido e louco, um tanto patético, um tanto risível: *ele pegava na planta e dizia: linda que tu és, planta, linda plantada na terra, linda cheia de sumo, e que folha lustrosa, que bom te tocar, te saber, te olhar, linda que tu és*. O humorismo corrosivo acorda seu anão, enfatizando os delírios, a *loucura*, do pai:

[ANÃO] *Ele falava tão gente com a planta, velho Ruiska?*

[RUISKA] *Falava com a montanha, com a terra, nem imaginas o que ele falava com a terra, ele falava: eu te amo de um jeito que ninguém sabe ao menos o trejeito, eu te amo inteira com a tua escuridão, o teu vermelho, o teu diamante, teus amarelos, teu vermelho-cristal, teu vermelho-fundo, teu, tua. Depois ele arranhava a terra, se lavava de terra, depois me chamava: Ruiska! Ruiska menino!*

O anão aproveita comicamente a imagem do poeta *santo* que *falava tão gente com a planta*. E o *velho Ruiska* radicaliza ainda mais: o *pai* espelhado falava também com a *montanha*, com a *terra*, querendo sabê-las. O mini-herói do cone escuro não é capaz de imaginar as declarações de amor intensas que o *pai* falava com a *terra*, seu amor pelas cores, sua composição do inconfessável. Tomado pelo amor extremo, *arranhava a terra, se lavava de terra* e *chamava* pelo filho: *Ruiska! Ruiska menino!* E quem *saía e entrava*, perturbado pela ação poética do *pai*, não era o *velho Ruiska*, era o artista *menino*, “batizado” pela *água na cara*, recebendo a *terra*:

[RUISKA] *Eu saía e entrava, ele dizia de um jeito santo: come terra, filho Ruiska, esfrega a terra no dente, bobalhão, cheira essa que vai te comer, essa linda vermelha, essa que é mais você do que você, essa que é mais eu do que todos os meus cantares, meus esgares, meus.*

O menino ecoado pelo *santo* que não come, precisa comer a *terra*, levar a *terra dentro da gente* (Cena XIX). Filho ingênuo, *bobalhão*, deve esfregar a terra no seu osso *dente*, ser íntimo dessa que faz parte da composição de seu corpo e vai consumi-lo: *essa que é mais você do que você*. A terra, *linda vermelha* que procria sacrificando, é capaz de sacrificar a própria poesia, sacrifício de palavras: *é mais eu do que todos os meus cantares, meus esgares, meus*.

A absorção invertida pelo *pai* obriga o *Ruiska menino* a comer a terra, antes que ela o coma. A relação radical com a “terra” abre mão da presença do *Deus*: no *curral*, “currar” e ser “currado” pela terra é transcender, ser *mais você do que você*. Dá a luz e devolve a escuridão. Aquele que se nega a ingerir da vida que provém da terra, converte a fome devorando aquela que o devora.

A persona *pai*, com seu *jeito santo* autoexilado da atmosfera banal das convenções cotidianas, intensamente comovido pela poética da vida, orador rústico e radical, compõe seu “sermão” articulado em registro alto, voz ascendente, apaixonado pela vazão dos sentimentos intuitivos. O lugar simbólico

não é a pacífica manjedoura cristã, mas o curral das reses, do gado poeta que, aparentemente, lamenta o *Deus* ausente, mas se entrega aos poderes da *terra*.

Ruiska reconhece que deu vida ao anão e que necessita dele para a descida em direção à morte, ao pai. A descida é necessária. Esse “**paipoço**” acenando para as estrelas, terra e profundidade, ronda toda a obra de Hilda interferindo e representando a ascensão intelectual, o acesso à loucura, à terra, a dor da coexistência, as vozes, humores, impulsos e ternuras corporais, espirituais, amorosas. Mais do que qualquer outra personagem recorrente na obra de Hilda, o pai representa o sofrimento do desconhecido. Seu cadáver verdolengo perambula pelos textos transmutando-se no homem mais belo, no louco feito da antiguidade profética e do futurismo visionário, no amparo e desamparo das idéias e dos braços.

Ruiska sacrifica, com a compaixão que estende a si, o único duplo do qual se faz eco, mata a si próprio esgotado. A cumplicidade do olho inventada pelo espelho do escritor traz o pai como duplo do filho, inversão que expõe o caráter irônico do destino. Ruiska guarda em seus porões o pai como criatura que o criou, seu monstro de olhos afogados, sem salvação.

Cena XXI: A COLINA

[RUISIS] *Ai como era bonito lá. Eu subia o caminho que levava à colina, ah como era bonito lá, o tronco, a distorçura da árvore, eu debaixo da árvore, eu debaixo de toda aquela nervura, eu fremente, tremendo eu, eu Ruiskis subindo o caminho que vai até a colina e os cavalos ao lado, e ele. Bem que podia ser Ruiska, Ruiska que um dia me amou, podia ser mas não é, porque Ruiska só cuida de si mesmo, o seu corpo é todo uma coisa que se enrola, o corpo de Ruiska é como um cipó sugando uma árvore que não sei, o corpo de Ruiska é seco, estala, é seco-marrom, ai Ruiska sem aurora, afogado nas paredonas do escritório, subjugado pelos fantasmas do de dentro, pobre Ruiska que foi meu, quer um cordão para se comunicar com o outro, quer uma corda esticada, ele numa ponta, o outro noutra, e cada vez mais perto, pobre filho-homem, seco, seco, buscando a palavra, buscando a palavra morta. Está velho sim, eu digo que está moço, está velho, uma fundura de olhos, um vazio de carnes, antes como ele era bom quando se deitava comigo, ele olhava grande e gosmento e dizia:*

[RUISKA] *Ruiskis, o teu ventre é como uma papoula, papoula quente,*

[RUISIS] *depois me beijava:*

[RUISKA] *Ruiskis, a tua boca é uma uva gorda, sugava você é, suco vermelho bom, a tua boca e a tua língua são dois gemeozinhos que se entendem bem, a tua boca se abre e a tua língua se estende, língua porosa, redonda, rosada.*

[RUISIS] *Depois, Ruiska expelia fumaças com suas piteiras cor de ouro, piteiras torneadas, umas de casquinha de ouro, outras de marfim cor de âmbar bem claro, outra de dente de javali. Enquanto expelia, cantava:*

[RUISKA] *te amo, amada, pele de anta esticada.*

[RUISIS] *E ria bom, ria lindo. O verso dele era uma espiga amarelo-serafim, amarelo-querubim, que verso. Quando ele acabava um poema, ele aparecia na sala, claro, sibilino:*

[RUISKA] *vê, vê se essa cinza de que falo não é a tua cinza, vê se esse corpo que eu declaro é o teu corpo, vê se as arestas desse todo são tuas, minhas e de todos.*

[RUISIS] *E o canto começava, e era uma coisa em fogo que escorria daquela boca, uma língua comprida esticando as palavras, um fechar-se controlado e grosso, um abrir-se de água. Depois gritava:*

[RUISKA] *cresci, Ruisis, cresci doendo dentro de mim, está escuro, tudo tão escuro, quero arrancar de mim essa coisa ávida, o que é, Ruisis, essa coisa que se incha de avidez? Sou eu, Ruisis, que incho de avidez? Olha para mim, para o meu olho de fogo, olha para o meu peito, o meu peito é mais vida que o teu seio, o meu peito é de terra, é a bendita, entendes?*

[RUISIS] *Eu dizia que sim, eu abria meus braços que nesse tempo eram belos, eram braços roliços e duros, eu os abria contente de poder abraçar aquele que se dizia em dor, em avidez, em vida, depois fechava os meus olhos, sorria comprido e lento e entendia.*

[EDITOR] *Ruisis, por que você só fala de Ruiska, quando Ruiska te amava, quando Ruiska era jovem, quando Ruiska cantava, me ama um pouco do jeito que tu amavas esse que parece louco.*

[RUISIS] *Não, não quero subir mais.*

[EDITOR] *Vem, por favor, tem uma gruta lá, é tão bonita uma gruta, é cheia de pingos, por favor, que nos importa se aquele que te amava vive? Que me importa tudo se te amo? Dulcíssima, apenas alguns passos, vem, entardece bonito desse lado, vem, tem um cáctus aqui, ah se você visse, um cáctus com uma flor bojuda na ponta, uma pequena flor escarlate. Escarlate. Vem.*

[RUISIS] *Mas a memória não me deixa mais amar, compreendes? Tudo termina e fica muito para memorizar.*

[EDITOR] *Será possível que nada te desmancha, será que não és capaz de te deitares aqui comigo, sobre a colina? Calada. Vem, gazela fina de olhinhos cor de maravilha, vem.*

[RUISIS] *Não, não quero subir mais,*

[EDITOR] *oh, pareces uma **Dionaea muscipula**, pareces uma Drosera. Para quem te guardas? Para Ruiska? Queres saber o que ele é agora? O que é Ruiska para os teus olhos de desejo? Um pobre louco, ninguém mais entende o que ele escreve, tu achas que posso publicar um livro onde só está escrito AIURGUR? Pois escreveu mil páginas com AIURGUR.*

[RUISIS] *Deixa-me, tu não entendes, pois é uma linguagem cifrada de Ruiska, é exercício e cadência, e nos AS, nos IS, nos US, Ruiska põe vibrações, ele sabe o que faz, AIURGUR, é bonito, é bonito, convenhamos, a palavra é toda AI, toda UR, toda GUR.*

[EDITOR] *Se ficasses calada.*

[ABERTURA DE PARÁGRAFO]

[EDITOR] *Enfim calaste. Glória ao Pai, glória a todos os silêncios. Ruisis, se te visse enciumada como ficaria contente, se te visse áspera e engastada nos cantos como gata, se te visse minha, quanta coisa que precisas, Ruisis, eu te daria, quanta maravilha, quanto rondó, cadeira de veludo com passamanaria doirada, tudo doirado, escarlate. Escarlate.*

[RUISIS] *Eu preciso voltar.*

[EDITOR] *Está bom, não faz mal, ainda estou contente quando estou contigo, desse contentamento que Ruiska descreveu um dia em algum livro, não sei se te lembras, era assim: vida que eu bebo a cada dia, fogo sobre mim de amor, eu alegria, fogo, sobrevida, eu cantiga.*

[RUISIS] *Já sei.*

[EDITOR] *Te lembras? Cantemos juntos:*

*Ai como eu queria
te amar, aai
como eu queria te amar sem o verso
ai como eu queria
reverso de mim mesmo
te amar
AAIIIIIIII IIIIA
Aicomoeuqueriatementeamarrrrrrrrr
Respirando alegria.*

[EDITOR] *Vem vamos descendo e cantando.*

[RUISKA] *Anão, escuta aqui, não ouves um canto? Não ouves um (49) canto que me soa, que ressoa a alguma coisa minha?*

[ANÃO] *Não, espera um pouco Ruiska, estou ouvindo agora, Ai, como eu que ria te a mar rrrrrr, não é isso? Gostarias Ruiska, que eu subisse e olhasse pela clarabóia para ver quem canta com tamanha euforia? E a voz parece melodiosa, as vozes, quero dizer, uma voz de mulher, afinada e airoso, e outra voz de homem, homem desejoso da mulher.*

[RUISKA] *Eu te pergunto, anão, disseste homem desejoso da mulher que com ele canta?*

[ANÃO] *Deixa-me prestar mais atenção, agora ouço bem,*

[RUISKA] *hein o que disseste? Quem com ele canta? Desejoso de quem?*

[ANÃO] *Pois pararam.*

[ABERTURA DE PARÁGRAFO]

Sinopse

personae: Ruiska, anão (Ruisis e o editor)

tempo: do anão (idílico)

espaço: depois da porta de aço; poço e claraboia, *colina*

páginas: 46-50

passagem de cena: a referência aos *cantares* e *esgares* do poeta pai, que finaliza a cena anterior, leva novamente Ruiska à tentativa de desvio pelo imaginário idílico, invocando a persona Ruisis e suas *visões* de subida da colina. A amada lamenta a ausência do amado escritor, enquanto sobe com o amante editor. Há uma sucessão de analogias entre a subida pela paisagem natural e a relação sexual, e entre a resistência da Ruisis cortejada pelo editor e a do escritor ao amor da mulher. Os saltos hilários, entre o poço estereotipado como grotesco e a claraboia como sublime, dão-se pela presença da interlocução cômica mantida pelo anão com Ruiska e, por outro lado, com a linguagem afetada que se estende sobre a colina.

A dramaticidade poética da cena anterior leva Ruiska ao extremo de suas emoções com a emergência do *pai* espelhado. A necessidade de evasão se destaca, aqui, numa cena que, além de idealizar espaços simbólicos inesperados, marca o texto planejado com as rupturas de parágrafos e a relação fantasiada entre Ruisis e o editor. Depois da abertura paragrafíca que inicia “Fluxo”, a que introduz esta cena é a terceira no texto; mas o curioso é que, antes de terminada, temos outra abertura e, ao final, nova ruptura: a quinta e última de “Fluxo”, que dará início ao Monólogo da próxima cena. Portanto, das cinco aberturas de parágrafo de todo o texto, temos três marcas de recorte localizando uma única cena.

As evidências da evasão da terra, criada pelo escritor, começam pela disposição da cena - poema que se apropria comicamente da tradição lírica amorosa - e se estende pela ironia dramática das falas. Entre o clima idílico, ridicularizado na Cena XV, e seu retorno, aqui, temos um intervalo de cinco cenas. Naquela primeira tentativa de ascensão, a persona Ruisis busca animar aquele que escreve procurando descrever suas *visões* de subida da *colina*, mas Ruiska acaba desligando seu *telefone interno* ao perceber que a mulher não avança na descrição das imagens.

As cenas seguintes cortam a primeira intenção idílica com a persona anão achando que “*assim a coisa vai se perder*”. O mini-herói aproveita para jogar *água na cara* do artista; fazê-lo olhar para dentro, rememorar a infância e a descoberta de que *o mundo dói pra valer*. Nesse processo revolucionário em que o escritor passa a se submeter lentamente à persona anão, Ruiska vê-se nos *velhos e loucos como ele*; revolve suas *vísceras* com o cuidado de não falar muito do eu em um mundo que censura a distância social - no qual se deve falar do *homem cósmico*, em sentido universal, impessoal. Remexendo seus interiores, encontra a *terra* e, com seu movimento, os fantasmas abaixo dela: o cadáver do santo *pai* e seu amor delirante por “tudo”. O mergulho no poço e a emergência do pai, com seus sermões que aproximam intensamente o artista da natureza da terra, trazem de volta os *cantares* e *esgares* que o lançam, outra vez, à colina e à linguagem idealizada como idílio amoroso. Adianto, porém, que este fluxo também é provisório e que a queda virá retumbante. A persona-personae, incorporada na voz poética anã, interrompe como um “soco” o movimento evasivo: em um monólogo fundamental para o texto.

Aqui, inicialmente, também há uma espécie de monólogo da “amiga” Ruisis que narra, em analepse, a imaginação de suas subidas com o “amado” Ruiska, enquanto escala a colina ao lado do “amante” (editor). Opõe-se ao desvario poético paterno a fuga do escritor pela languidez da cavalgada sensual e a vazão idílica em processo de rememoração saudosista:

[RUISIS] *Ai como era bonito lá. Eu subia o caminho que levava à colina, ah como era bonito lá, o tronco, a distorçura da árvore, eu debaixo da árvore, eu debaixo de toda aquela nervura, eu fremente, trememente eu, eu Ruisis subindo o caminho que vai até a colina e os cavalos ao lado, e ele. Bem que podia ser Ruiska, Ruiska que um dia me amou, podia ser mas não é,*

A colina, antes mais um dos objetos perturbadores com os quais o pai *falava*, se apresenta como “lugar ameno” para peregrinação dos amantes que falam macio, abusando dos sentidos, da natureza - com os cavalos, *ao lado*, acompanhando os passos dos amantes ou “estacionados” enquanto os amantes cavalgam o êxtase. Tudo que é *bonito lá* ameaça trazer as vagas da tradição poética amorosa, mas também insinua, com humor, os movimentos da relação sexual. O amor idealizado não retorce amantes da poesia sobre seu pedestal, como alastra a fama de Ruiska entre suas personae; mas faz Ruisis *freme*nte, *treme*nte, sentir a *distorçura* do tronco da *árvore*: *eu debaixo de toda aquela nervura, subindo*.

Aquilo que poderia se tentar ler como calmaria nunca é pacífico nos textos hilstianos. Além da irrupção repentina desta *subida*, o descolamento metafórico salta aos olhos, logo no início da narrativa, colaborando para a desconfiança do leitor. A descrição torna-se outra coisa que contemplação idílica, a mulher do escritor *sobe* tendo como companhia um homem e “*ele*” *bem que podia ser Ruiska, mas não é*. O triângulo amoroso sugere a *novelinha amena* para se ler no bonde, da qual Ruiska debocha na Cena XI e Hilda Hilst citou muitas vezes em entrevistas.

A *subida* não somente descreve o adultério e a saudade que a amada tem do amado ausente, inventa mais uma revolução metaliterária: realiza a fuga das exposições devastadoras que sofria o *velho Ruiska* ao perambular por seu poço de dentro. A adúltera Ruisis é imaginada com toda a doçura que lhe é característica, o “traído” Ruiska é quem está em falta, quem se nega ao amor entregando-se “inteiro” ao ofício da escrita. A emoção da persona mulher com a

beleza do caminho é apagada pela perturbação abaixo da *distorçura* da *árvore* que não é Ruiska:

[RUISIS] *porque Ruiska só cuida de si mesmo, o seu corpo é todo uma coisa que se enrola, o corpo de Ruiska é como um cipó sugando uma árvore que não sei, o corpo de Ruiska é seco, estala, é seco-marrom, ai Ruiska sem aurora, afogado nas paredonas do escritório, subjugado pelos fantasmas do de dentro, pobre Ruiska que foi meu, quer um cordão para se comunicar com o outro, quer uma corda esticada, ele numa ponta, o outro noutra, e cada vez mais perto, pobre filho-homem, seco, seco, buscando a palavra, buscando a palavra morta.*

Todo enrolado, *persona-personae* depois da porta de aço, o escritor, aparentemente, *só cuida de si mesmo*, não sabe coexistir. É o contrário do amante (editor) que se apresenta todo fluido, *distorçura*. Nos braços deste, a mulher tenta encontrar o conforto apaziguante; porque Ruiska, ao invés de se distorcer nas *personae*, as enrola em si. E o corpo embrulhado como um cipó *em torno de seu pedestal*, sugando sua *árvore* de *persona-personae*, segue *subjugado pelos fantasmas do de dentro*. Ao contrário do amparo desejado por Ruisis, o corpo do marido amarra a vida amena e resseca a *árvore*, depois, *estala, seco-marrom*. Oposto ao corpo solar que se dá à colina, Ruiska vive *sem aurora*, na escuridão projetada pelas *paredonas do escritório*.

Ruisis gostaria de ter o marido ao lado, aquele que um dia foi seu. Mas o escritor não ama ninguém, vai abandonando as criaturas pelas palavras, sacrificando-as pela poesia. *É como um cipó sugando uma árvore* que Ruisis não compreende qual seja, já que o corpo que se enrola e se multiplica é *seco-marrom*. A *persona* mulher religiosa e amorosa, *tão boazinha*, lamenta pelo criador, tem piedade daquele que a sacrifica. Coitado daquele que escreve e, miserável, busca o impossível: um *cordão*, uma *corda esticada* que lhe sirva de telefone interno - que o faça, ao *se comunicar com o outro*, aproximar-se da experiência poética incognoscível. De tanto esticar-se *persona-personae*, espaços

e tempos, o poeta, *pobre filho-homem*, se encontra *seco, seco*; mas continua sacrificando palavras: *buscando a palavra, buscando a palavra morta*.

Na expressão de seu compadecimento pelo amado, Ruisis volta ao embuste da Cena XIX: *Está velho sim, eu digo que está moço, está velho, uma fundura de olhos, um vazio de carne*. Confessa ter colaborado para que Ruiska se iludisse com o rejuvenescimento por compaixão pelo “ganhão” que circula por seu *lindo pátio* *texto de pedras perfeitas*, exibindo uma juventude inventada. A persona Ruisis, tão coitadinha, consegue perceber que o escritor pensa rejuvenescer às suas custas - às custas dos outros que sacrifica enquanto lhe cospem ou sopram palavras nos ouvidos, na boca. Sente saudades do poeta amante:

[RUISIS] *Está velho sim, eu digo que está moço, está velho, uma fundura de olhos, um vazio de carnes, antes como ele era bom quando se deitava comigo, ele olhava grande e gosmento e dizia:*

[RUISKA] *Ruisis, o teu ventre é como uma papoula, papoula quente,*

[RUISIS] *depois me beijava:*

[RUISKA] *Ruisis, a tua boca é uma uva gorda, sugauva você é, suco vermelho bom, a tua boca e a tua língua são dois gemeozinhos que se entendem bem, a tua boca se abre e a tua língua se estende, língua porosa, redonda, rosada.*

[RUISIS] *Depois, Ruiska expelia fumaças com suas piteiras cor de ouro, piteiras torneadas, umas de casquinha de ouro, outras de marfim cor de âmbar bem claro, outra de dente de javali. Enquanto expelia, cantava:*

[RUISKA] *te amo, amada, pele de anta esticada.*

O velho Ruiska, aos poucos, torna-se o *paí*, sua velhice destaca a fundura dos *olhos*, o *vazio de carnes* que expõe o sujeito *todo de ossos*, o cadáver abandonado no poço. “Antes” da velhice que o encolhe, o amado era *grande* na cama com Ruisis; *gosmento*, vertendo secreções, gozos e uma poesia que atravessa comicamente a linguagem cortês. Nos versos, o ventre da mulher não se assemelha à “beleza” da flor, é febril, quase um perigo, é *uma papoula quente*.

Na Cena XIII, o escritor brinca com a “*branquinha*” e na Cena XXVI, com o *cânhamo*; é fácil cair na tentação de que insinua o sexo da mulher não apenas como “ópio”, mas como uma droga mesmo, à qual deve resistir. A *boca* e a *língua* encarnadas de Ruisis, *depois de* beijadas, agem como *dois gemeozinhos que se entendem* e servem *bem* para sugá-lo. A boca é a *uva gorda* que estende a língua *porosa, redonda, rosada* - entrosadas, língua e boca devem agir: *sugauva*. Quanto à pele da Ruisis ignorante, é a *pele de anta esticada*, presença que já deu o que tinha que dar no texto e tende a ser silenciada.

Depois de a *anta* mulher tê-lo sugado, gozo alcançado, o “trovador” *gosmento* fumava. Mas não era o escritor *pobrinho, todo puído*, que pitava. Era a persona *literato* com suas *piteiras* deslumbrantes: *torneadas* a base de *cor* e *casquinha* de *ouro*; *de marfim cor de âmbar bem claro*; *de dente* de porco: *javali*. Então, o amado cantava sua canção sarcástica: *te amo, amada, pele de anta esticada*:

[RUISIS] *E ria bom, ria lindo. O verso dele era uma espiga amarelo-serafim, amarelo-querubim, que verso. Quando ele acabava um poema, ele aparecia na sala, claro, sibilino:*

[RUISKA] *vê, vê se essa cinza de que falo não é a tua cinza, vê se esse corpo que eu declaro é o teu corpo, vê se as arestas desse todo são tuas, minhas e de todos.*

[RUISIS] *E o canto começava, e era uma coisa em fogo que escorria daquela boca, uma língua comprida esticando as palavras, um fechar-se controlado e grosso, um abrir-se de água. Depois gritava:*

O poeta perverso aproveita a sonoridade das palavras para rir da persona mulher *anta* que o satisfaz na cama, mas não serve para o texto. E ela o admira: *ria bom, ria lindo*. O “amor cego”, inventado em Ruisis, imagina o anjo solar que canta versos dourados, igualados à maior beleza que consegue descrever - à beleza “caipira” das espigas de milho: *O verso dele era uma espiga amarelo-serafim, amarelo-querubim, que verso*. A ingenuidade da persona que

ama incondicionalmente, representada como rústica e “*anta*”, será revivida mais adiante, em *Cartas de um sedutor*, com Eulália, amante do escritor Stamatius.

Quando o poeta garanhão terminava um poema, dava a honra à *anta* Ruisis e *aparecia na sala, claro, sibilino*. Nos versos, a dor declarada da ausência de comunicação. As *cinzas* que carrega a persona-personae não são de Ruisis, nem são de todos; o *corpo* é de Ruisis e os sinais da erupção, escamas da memória, espinhos do corpo porco, são as *arestas* de todos.

E o “trovador” cantava a poesia de *fogo* que lhe *escorria* da *boca*, com a *língua* aproveitando ao máximo o sacrifício de *palavras*. Depois, a contenção proposital no silêncio e novo abrir derramado. Em êxtase, o grito:

[RUISKA] *cresci, Ruisis, cresci doendo dentro de mim, está escuro, tudo tão escuro, quero arrancar de mim essa coisa ávida, o que é, Ruisis, essa coisa que se incha de avidez? Sou eu, Ruisis, que incho de avidez? Olha para mim, para o meu olho de fogo, olha para o meu peito, o meu peito é mais vida que o teu seio, o meu peito é de terra, é a bendita, entendes?*

O riso torna-se aflição e o fogo do poeta que escorre pela boca é o mesmo que faz seu *olho de fogo*. Em vez de crescer dentro de Ruisis, cresce, dentro da persona-personae, *doendo*, a escuridão. Esse que persegue a experiência do desconhecido, inchando-se descontroladamente, quer arrancar de si a *coisa ávida*; quer que sua persona mulher veja a vida, sinta a vida de fogo e terra projetada em seu peito - a terra *bendita* que o espera como pai espelhado. Ruisis consegue abrir os *braços* e dizer “*sim*” para sua *dor* e - mesmo lamentando que o tempo tenha levado seus braços *belos* e *duros* - olhos fechados, sorriso *comprido e lento*, a persona mulher, mesmo *anta*, acha que entende.

[RUISIS] *Eu dizia que sim, eu abria meus braços que nesse tempo eram belos, eram braços roliços e duros, eu os abria contente de poder abraçar aquele que se dizia em dor, em avidez, em vida, depois fechava os meus olhos, sorria comprido e lento e entendia.*

As fantasias de Ruisis com o amado ausente são interrompidas pelo amante que, ciumento, se ressent das saudades da amada:

[EDITOR] *Ruisis, por que você só fala de Ruiska, quando Ruiska te amava, quando Ruiska era jovem, quando Ruiska cantava, me ama um pouco do jeito que tu amavas esse que parece louco.*

Ruiska mantém Ruisis presa a ele, de certa maneira, vingando-se ao não deixar espaço para a persona empresário tomar o *corpo* que é seu. Atrapalhado em sua vaidade, o editor não aceita a traição com o escritor *louco* e ausente. Mas a amiga não pode evitar o amado Ruiska, e recusa-se a continuar o ato de amor:

[RUISIS] *Não, não quero subir mais.*

[EDITOR] *Vem, por favor, tem uma gruta lá, é tão bonita uma gruta, é cheia de pingos, por favor, que nos importa se aquele que te amava vive? Que me importa tudo se te amo? Dulcíssima, apenas alguns passos, vem, entardece bonito desse lado, vem, tem um cáctus aqui, ah se você visse, um cáctus com uma flor bojuda na ponta, uma pequena flor escarlate.*

[RUISIS] *Escarlate.*

[EDITOR] *Vem.*

Comicamente, o empresário amante quer a *gruta* (vagina) que Ruisis apresenta à vista, quer que a amada conheça seu *cáctus com uma flor bojuda na ponta, escarlate* (pênis) e implora para que continuem se amando. O retorno à imagem da gruta “úmida” - que Ruiska desprezou, na Cena XV, porque Ruisis não conseguia descrever - traz mais à memória seu poeta das cores (*Escarlate*), fazendo Ruisis retroceder ainda mais no amor pelo amante.

Agora, é ela quem pede ao amante que “entenda”. O Ruiska, incompreendido pela amante, pedia que entendesse seu *peito* cheio de terra, de *vida: o meu peito é mais vida que o teu seio, o meu peito é de terra, é a bendita, entendes?* Ruisis pede ao amante que compreenda o poder do reino escamoso da

memória: *Mas a memória não me deixa mais amar, compreendes? Tudo termina e fica muito para memorizar.* A persona mulher resiste. O rememorar é intenso e a domina mostrando que não vale a pena amar, *tudo termina* e as memórias permanecem a atormentar:

[EDITOR] *Será possível que nada te desmancha, será que não és capaz de te deitares aqui comigo, sobre a colina? Calada. Vem, gazela fina de olhinhos cor de maravilha, vem.*

O editor arrisca versos, mas seu “trovadorismo” hilário não seduz a amada. Continua a investida, já meio desanimado, mas ainda tentando dissolver a descontinuidade amorosa convencendo-a a se deitar com ele *sobre a colina: Calada*. Seus versos exagerados são complementados comicamente e o poético *escarlata* - que acordou Ruisis ainda mais para a ausência do amado escritor - é substituído de maneira desastrosa: *Vem, gazela fina de olhinhos cor de maravilha, vem*. A amada pelo editor, que sofre a ausência do amado escritor, continua firme:

[RUISIS] *Não, não quero subir mais,*

[EDITOR] *oh, pareces uma **Dionaea muscipula**, pareces uma Drosera. Para quem te guardas? Para Ruiska? Queres saber o que ele é agora? O que é Ruiska para os teus olhos de desejo? Um pobre louco, ninguém mais entende o que ele escreve, tu achas que posso publicar um livro onde só está escrito AIURGUR? Pois escreveu mil páginas com AIURGUR.*

[RUISIS] *Deixa-me, tu não entendes, pois é uma linguagem cifrada de Ruiska, é exercício e cadência, e nos AS, nos IS, nos US, Ruiska põe vibrações, ele sabe o que faz, AIURGUR, é bonito, é bonito, convenhamos, a palavra é toda AI, toda UR, toda GUR.*

[EDITOR] *Se ficasses calada.*

O editor não se contém e passa a atacar o rival. Não vale a pena a persona mulher com *olhos de desejo* se guardar para *um pobre louco* que escreve coisas ilegíveis, impublicáveis, *mil páginas com AIURGUR*. Aqui está a primeira evidência de que o amante de Ruisis é o editor: *tu achas que **posso publicar** um*

livro onde só está escrito AIURGUR? O canto do editor continua desgraçado e engraçado. A amada Ruisis é comparada a plantas carnívoras: *oh, pareces uma **Dionaea muscipula**, pareces uma Drosera.*

A persona Ruisis assume o lugar de defensora do texto do artista dizendo que o empresário, tão interessado em “cifras”, não é capaz de entender os segredos da *linguagem cifrada de Ruiska*. Para a “amiga”, seu lamento redescobre a cada dia *o mundo que dói pra valer* e põe novas vibrações no *exercício* cadenciado das partículas poéticas: *AIURGUR, é bonito, é bonito, convenhamos, a palavra é toda AI, toda UR, toda GUR*. Ruisis como crítica literária também não é lá essas coisas, mas Ruiska *sabe o que faz*. A comicidade aumenta com a conclusão do amante que acaba por repetir o escritor: *Se ficasses **calada***. [grifo meu] Ao empresário amante interessa possuir a mulher do escritor que o nomeou *Cornudo*.

A cena é fraturada entre a manifestação do desejo do editor pela “subida amorosa” com a mulher do artista; o silêncio misterioso marcado pela interrupção do texto que deixa a entender o triunfo do empresário no cenário de amor (sedução da amada que também se evidencia pelo convite declarado para que se apropriem do canto de Ruiska: “*cantemos juntos*”, “*descendo e cantando*”); e a entrada hilária do diálogo paralelo entre Ruiska e seu duplo anão, despertados pelo canto triunfal. Além das aberturas de parágrafo que marcam o início e o final da cena, temos também uma ruptura e abertura paragrafíca, aqui, deixando espaço para que se localizem diferentes quadros cenográficos:

[ABERTURA DE PARÁGRAFO]

[EDITOR] *Enfim calaste. Glória ao Pai, glória a todos os silêncios. Ruisis, se te visse enciumada como ficaria contente, se te visse áspera e engastada nos cantos como gata, se te visse minha, quanta coisa que precisas, Ruisis, eu te daria, quanta maravilha, quanto rondó, cadeira de veludo com passamanaria doirada, tudo doirado, escarlata.*

Se Ruisis ficasse **calada**, longe da tentação das palavras que encarnam o amado poeta, seria seduzida. O editor rende “glórias” por ter atingido este objetivo. E quer mais: o amor que é do escritor para si; Ruisis sofrendo por ele, *enciumada*, **engastada nos cantos** - não mais *nos cantos* do poeta, mas presa nos *cantos* das suas paredes: *como gata*. A mulher do escritor *pobrinho* precisa de muita *coisa*, mesmo que não saiba: *tudo doirado, escarlata*. A empolgação do empresário com a conquista o fez tirar mais uma enfiada de versos bregas em meio a veludos e passamanarias. O desatino “amoroso”, ao invés de “comprar” Ruisis, fez o amante soltar mais um impensado “*escarlata*”. E lá se vai Ruisis, outra vez rumo às cores do amado poeta:

[RUISIS] *Escarlate. Eu preciso voltar.*

Confiante na conquista, o editor embusteiro parte para novo objetivo: tornar a sedução “pública” entre os duplos:

[EDITOR] *Está bom, não faz mal, ainda estou contente quando estou contigo, desse contentamento que Ruiska descreveu um dia em algum livro, não sei se te lembras, era assim: vida que eu bebo a cada dia, fogo sobre mim de amor, eu alegria, fogo, sobrevida, eu cantiga.*

[RUISIS] *Já sei.*

Usando os versos do rival, o amante empresário trata de enrolar Ruisis para que cantem e despertem o escritor:

[EDITOR] *Te lembras? Cantemos juntos:*

*Ai como eu queria
te amar, aai
como eu queria te amar sem o verso
ai como eu queria
reverso de mim mesmo
te amar
AAIIIIIIII IIIIA*

*Ai como eu querie a teamarrrrrrrrrr
Respirando alegria.*

[EDITOR] *Vem vamos descendo e cantando.*

A animação do empresário e a comicidade do canto descrito alegram a cena para a entrada da dupla de bufões:

[RUISKA] *Anão, escuta aqui, não ouves um canto? Não ouves um canto que me soa, que ressoa a alguma coisa minha?*

[ANÃO] *Não, espera um pouco Ruiska, estou ouvindo agora, Ai, como eu que ria te a mar rrrrrr, não é isso? Gostarias Ruiska, que eu subisse e olhasse pela clarabóia para ver quem canta com tamanha euforia? E a voz parece melodiosa, as vozes, quero dizer, uma voz de mulher, afinada e airosa, e outra voz de homem, homem desejoso da mulher.*

[RUISKA] *Eu te pergunto, anão, disseste homem desejoso da mulher que com ele canta?*

[ANÃO] *Deixa-me prestar mais atenção, agora ouço bem,*

[RUISKA] *hein o que disseste? Quem com ele canta? Desejoso de quem?*

[ANÃO] *Pois pararam.*

[ABERTURA DE PARÁGRAFO]

Um microcanto é ensaiado como maneira embusteira de sair do poço. Enquanto a Ruisis e o editor descem da montanha idílica, aproximam-se as personae Ruiska e anão. O escritor pensa ter sido cuspidos nos ouvidos por um *canto* que **ressoa** uma coisa sua. Seu anão se concentra e começa a ouvir, descrevendo hilariamente os sons: *Ai, como **eu que ria** te a mar rrrrrr*. Prestativo, se dispõe a olhar a colina pela claraboia. E se põe, imediata e comicamente, a usar artifícios de linguagem rebuscada. Quer *ver quem canta com tamanha euforia*, numa voz *melodiosa*. Reconhece a voz feminina *afinada e airosa* e a masculina: *de homem, homem desejoso da mulher*.

O bufão Ruiska embarca na linguagem do duplo ao elevar a voz para que seu anão, elevado, possa ouvir: *Eu te pergunto, anão, disseste homem desejoso da mulher que com ele canta?* O mini-herói, elevado, reclama, quer *prestar mais atenção* e aí consegue ouvir *bem*. Enquanto seu anão se distrai, Ruiska berra, supostamente, com as mãos em concha, abaixo, alguma comunicação: *hein o que disseste? Quem com ele canta? Desejoso de quem?* Exatamente no momento em que o anão iria visualizar o casal, ironicamente, devido à interferência rasteira de Ruiska, perde a ligação: *Pois pararam*.

A interrupção é proposital. Os dois bufões esperam até a Cena XXIII para confirmar a identidade do amante de Ruisis:

[ANÃO] *Escute, Ruiska, ela vem descendo a colina, vem cantando outra vez. O homem também.*

[RUISKA] *Que homem?*

[ANÃO] *Aquele que te compra, aquele que te obriga a falar da caverna, do tubo, o cornudo.*

[RUISKA] *Ai, anão, tenho que escrever o que o homem propõe, ai não sei, aiaiaiai.*

A ridicularização do editor, em “Fluxo”, tem nesta cena seu ponto máximo. A imagem invejosa é de quem pensa que pode se contrapor ao escritor compondo versos superiores e sendo o amante satisfatório para Ruisis ao oferecer *coisa* que a seduza. O escritor *pobrinho*, mas *persona-personae*, se esbalda com a invenção das imagens bregas que saem pela boca do editor.

À insatisfação do editor e de Ruisis responde a dura escolha do artista. O retorno dos bufões é um recurso extremo, mas o poeta, *persona-personae* anã, pequenininha, não pode mais evitar sua catarse.

Cena XXII: MONÓLOGO

(adaptação livre, em versos, do texto original em prosa)

[ABERTURA DE PARÁGRAFO]

*Goi, goi, pai coração de boi,
pão pão Joana de Ruão,
goi, goi, o pai não sabe o que de dentro de mim é,
eu sou três,
perfeito querubim com o buraco da mãe e o mais comprido do pai,
eu sou criança de muito entendimento, de muita verdade, de muita poesia,*

*é preciso mastigar o que o pai escreve, mastigar e engolir
porque o que vale é a poesia e não tratados, fantasmagorias do pai,
o que vale é a planície doirada, o vale cor de beterraba,
o que vale é o três dentro de mim,
noiteaurora, pombamora, branco e vermelho dentro de mim,
pai tristeza que não me quer querubim,
mãe encantada do pai e por isso afligida e surpresa em relação a mim,
goi goi alecrim,
goi goi espigão,
goi goi roseiral-mirim.*

*Eu sou três.
Eu amo Ruisis e amo Ruiska, odeio Ruisis e odeio Ruiska,
amodeio Rukah.
Amor feito de vísceras, de matérias várias, de mel,
amo tudo o que pode ser, amo o que é,
amodeio tudo o que pode e é.*

*Louvado seja esse bem-estar de assim ser, louvado seja o meu dorso estriado,
minhas misérias, glórias de outro, a expectativa de vinganças,
Ruiska abrindo o poço para que eu desapareça, coisa muito a seu gosto,
Ruiska com a clarabóia escancarada para que eu resolva voar, para que eu resolva assumir o ser
[da cigarra,]*

*glória a todos esses que cantam até a morte,
glória teria Ruiska se continuasse a cantar como cantava
mas depois disseram coisas tão, disseram coisas,
e ele todo sábio na poesia ficou na boca dos que menos valiam,
ele todo onipotente na poesia, todo amor,
foi comparado a poetazinhos-pipi, a chazinhos de losna, a lambisgóias,*

*ai goi goi,
se é verdade que amor vincit omnia,
Ruiska deveria sair vencedor em todas as causas,
causa longínqua, causa propínqua, causa.*

*Quero lhes contar do meu ser a três
mas é tão difícil,
goi goi,
é ser de um jeito inteiriço, cheio de realeza,
é ser casto e despudorado,
é um ser que vocês só conheceriam num vir a ser,
é como explicar à crisálida que ela é casulo agora e depois alvorada,
é como explicar o vir a ser de um ser que só se sabe no AGORA,
ai como explicar o DEPOIS de um ser que só se sabe no instante?*

*Goi goi
estão vendo que esforço faz a minha lingüinha para dizer dos mistérios do depois?
E ainda assim com esse esforço, a veia engrossando no pescoço, a língua se enrolando líquida,
mesmo assim vocês estão dizendo
ui ui,
que tipo embobinado, que caldeirão de guisado, que merdafestança de linguagem.*

*Então.
Jesus não aparece, nem Azazel,
nem algum de asa cor de gerânio e olhinhos cor de terra,
de cornos doirados, rabo de trança,*

*goi goi
o mundo, o demônio, a carne,
ai o sonho, asa bicéfala sobre os ombros,
ai entrei no reino escamoso da memória,
dentro de mim os vossos sopros, a algidez da hora,
se eu me faço em dois, se eu me parto agora, o que fica de mim é um ou dois?
Fica um resto de mim em ti? Ou ficas em mim?
Ou ficamos os dois sobre uma laje rosa adornada de plumas e de serafins?*

Como me preferes?

*Eu grandalhão, menino assoberbado, gordo de culhões,
ou eu menina miosótis, bracinho e púbis glabro?*

Como me preferem:

*eu alecrim,
eu espigão,
eu roseiral-mirim?*

*Toma as minhas mãos ainda quentes, galopa no meu dorso, tu que me lêes,
galopa,
não é sempre que vais ver alguém que é um, feito de três, assim à tua frente,
não é sempre que vais ver alguém contando trifling things com tanta maestria e com maior gozo,
trifling things pensas tu porque vês Ruiska todo de folhas friskas,
porque vês Ruisis assim, ísis, infinitas arestas,
porque vês a mim como adãoeva,
dúplice sim, tríplice sim,
multifário, multífido, multífluo, multisciente, multívio, multíssono,
ai sim,
principalmente multíssono,
goi goi
chín chin
roseiral-mirim,*

*e podes me chamar de Verissimus
porque há em mim uma avalanche de verdade,
há todo um vir a ser inusitado,
água lama pedra rocha perene em mim,
e eu sou tão pequenininho,
e tão verdadeiro que os pássaros vêm aprender o seu canto em mim
e todas as manhãs chio, gorjeio,
a minha laringe estremece
em gois gois
chins chins
roseirais-mirins*

*e depois adormeço com a fauna boquiaberta sobre o peito,
e entro na memória, escalo rochedos, vou de lâmina em lâmina ferindo os pés
e depois as mãos e depois o peito e a cabeça,
a cabeça é um grande ovo liquefeito e a gosma escorre
na pedra,
na terra,
na lâmina mais aguda do rochedo,
na.*

*Sim, sim,
devo parar e dizer ao meu coração:
"o Jeovah our lord
how wondrous great and glorious
is thy name through
all the earth",
devo dizer e tocar o vestido estriado do meu Deus,*

*devo dizer ao meu Deus:
ai que proposições me propuseste,
que enormíssimas aflições carrego sobre o plexo,
tão pequenininho eu sou,
meu Deus, tão rouxinol
mas a garganta em frinchas, a garganta semeando sons para o ouvido de poucos,*

*pensa bem meu Deus o que queres de mim,
devo viver continuamente vivendo verdades e despejando-as no ventre desses que me lêem,
eu Rukah feito de dois, de três,
vomitando verdades no ventre desses caciques empombados, dessas medusas emplumadas,
vomitando o meu ouro no ventre rechonchudo e quente desses dinossauros?*

*Vê bem meu Deus o que queres de mim,
devo continuar sangrando o ombro até quando?
Devo continuar expelindo a minha víscera de prata,
a minha brilhante tripa,
os meus neurônios de vidro facetado e raro,
no ventre endomingado e gordo desses jacarés de purpurina pintados,
ai devo?*

*Meu Deus vê bem o que queres de mim
e só de perguntar vem uma dor do lado, um estupor,
só de Te pensar pensando em mim,
no meu pequeno destino, nessa miuçalha que sou,
nesse pachola que aparento ser, mas que não sou,
só de Te pensar pensando que é possível que eu seja pterocarpa, fruto alado,
ah, sim,
isso talvez eu seja, tenho sido repasto de tanto vertebrado,
guardam nada de mim, eu só excrescências,*

*ai que dor existir pterocarpo, fruto voador salivado na boca do opressor,
ai que dor existir polpudo e alado, que dor ser tanta coisa assim, ser tão igual aos meus iguais
e terminar morrendo pequenininho,
ao mesmo tempo velho,
eu menino, eu ancião, eu fêmea,
eu varão de vara grande sem nada para varar,
eu grande e fecundo sem ninguém para me colher,
eu funículo, verdejando sempre,
eu lamprômetro medindo a luz dos outros.*

Sinopse

personae: encarnação do poeta, persona-personae anã, trindade-quaternidade e multidão

tempo: do anão

espaço: depois da porta de aço: superfície, poço e claraboia

páginas: 50-54

passagem de cena: à cessação da subida idealizada, toma a palavra a voz multiplicativa do “poeta[K]gado” que **cai** e entra no *reino escamoso da memória*, varre e engole todas as personae - *vomitando*, num monólogo choroso, sua *torre de capim*. Infimo e raro, **poeta anão**, *miuçalha* e aparentemente *pachola* (feito da trindade, da quaternidade e mais), ama e odeia a todos com a precariedade de suas *vísceras de prata*, limitado pela insuficiência de uma *lingüinha* que, incapaz da poesia impossível, alastra, com seu *humorismo* corrosivo, a *merdafeitança de linguagem*. Pede aos leitores, dramatizando amargamente a ironia, que lhe digam como o *preferem* e tenta expor a descompostura de sua *cabeça* feita de *verdades* e personae: qual *rocha perene* e *ovo liquefeito*.

À interrupção do canto dos amantes, rompe-se com o pretenso idílio, mas se afrouxa ainda mais o lirismo que leva o poeta anão, composto e descomposto por personae insuficientes, ao extremo oposto, ao estado radical

que constitui seu monólogo agônico, visceralmente, como poesia. O texto “Fluxo”, inteiro, pode ser disposto ou lido em versos, mas me decidi por expô-lo nesta única cena, de forma que, mesmo supostamente ecoando uma única voz, confirme que há um ritmo poético inegável, colaborando para extrapolar a dramaticidade, indo largamente, como é nuclear na literatura de Hilda Hilst, além da proposta genérica de prosa ou ficção - como Alcir Pécora tem afirmado e a própria Hilda sempre fez questão de frisar.

Portanto, o corte se dá como monólogo, mas não é redutível ao equilíbrio de uma voz, expõe a multiplicidade paradoxal e aporética da persona-personae e será definitivo em “Fluxo”. O *humorismo* adoentado pela condição limite daquele que escreve querendo o impossível - se mostrar por inteiro - revoluciona mais uma vez os movimentos *de dentro*, em fluxo e queda.

Ao longo deste IV Ato, a partir do encontro com suas vísceras, o paipoço *desentranhando*, o ridículo do sublime idealizado na colina dos amantes e, principalmente, com o clímax da angústia revelando-se, aqui, no derramamento desesperado, constrói-se, do grito, a travessão mais íntima do poeta - a se mostrar na próxima cena deste ato. Feita de tantos e *tão pequenininho*, a persona-personae passa a ter crônicas dificuldades para arrastar seu Ruiska, com o mínimo de estabilidade, novamente à superfície. Daí pra frente, nos dois últimos atos, caindo mais fundo no turbilhão de si - poço, superfície, claraboia e abismo - o escritor estará, supostamente, cada vez mais dependente de seu duplo anão.

O lamento se inicia pueril, dando a voz do poeta à persona filho, localizada entre a emoção pungente e o cômico chorão:

*Goi, goi, pai coração de boi,
pão pão Joana de Ruão,
goi, goi, o pai não sabe o que de dentro de mim é,
eu sou três,
perfeito querubim com o buraco da mãe e o mais comprido do pai,
eu sou criança de muito entendimento, de muita verdade, de muita poesia,
[grifos meus]*

A aparente redução às lamúrias do filho representa a reunião de vozes que conduz o fluxo rítmico ao longo do monólogo e extrapola os limites da persona-personae; forçando os contrastes na graça autopiedosa e cruel, ao misturar, com as partículas sonoras, concentradas em inúmeros ditongos por todo o “poema”, o soluço manhoso do bebê “g(u) g(u)”; uma espécie de onomatopeia (*goi goi*) que acompanha o lamento do escritor “*sapofundo* no poço” - reviravolta da risada do anão: *gli gli gli*, na Cena XIII; a mãe “*ui*” e o *pai* poeta - ambos na companhia de muitos “ais” que também recolocam em cena os *ei* e *oi* - do *bicho* bufão da primeira cena. Além da repetição convulsiva de *goi goi*, para enfatizar o tom pueril do lamento, acrescenta-se o choroso “*im*” - mirim - e o fanfarrão “*ão*” do anão.

O acúmulo de analogias se espalha pela cena, iniciando-se com a sugestão da cantiga infantil, registrada pelo imaginário popular:

*boi, boi, boi,
boi da cara preta
pega essa criança que tem medo de careta*

O pai escritor, dividindo-se precariamente entre as vozes que emergem antes e depois de sua porta de aço literária, por um lado é *coração* enorme, *de boi* - aproxima-se do bicho manso, castrado, gordo de sensibilidade e *tristeza*, inocência e ignorância, pronto pra ser sangrado em sacrifício. Mas a analogia funciona também com a inversão, na relação sombria entre pai e filho das primeiras cenas, em que a virilidade do touro Ruiska - garanhão embusteiro, com Ruisis; robusto e impiedoso com Rukah - representa o verdugo de máscara preta: algoz soturno, capaz de criar o filho para torturá-lo em sacrifício.

Na contramão de Rukah, vem o poeta mirim que, já em sofrimento na cena *Água na cara* e nas memórias do pai, cresce como o Ruiska confinado nas determinações do destino e continua, mesmo com todo o movimento incontido *de dentro*, consumido pelo desconhecido - ora assumindo todos os seus, ora

ignorando seu duplo mais exigente: o incognoscível de dentro (*goi, goi, o pai não sabe o que de dentro de mim é*).

O poeta deseja lançar-se violentamente, todo, no monólogo e traz consigo os habitantes de sua persona-personae, compondo a analogia com a palavra *goy* (não mais o “gay”, alegre, da outra cena) que significa nação em hebraico. Relação não forçada, tendo em vista o contexto das anotações de Hilda Hilst em seus cadernos de estudo e dos nomes escolhidos para as personagens ao longo de sua obra - como já foi alertado na Cena IV. *Kadosh* (1973), por exemplo, apontado pela autora como um de seus textos mais importantes, como informa Alcir Pécora, na edição de 2002, é um *termo hebraico*, podendo significar: *santo, santificado, separar, pôr-se à parte* - o que, por si só, nos leva aos contrastes entre as várias noções de *sagrado* e os deslocamentos provocados entre a “torre de marfim” e a “torre de capim” superpovoada pelos fragmentos de alteridade da persona-personae.

Simbolicamente, na tradição literária, próxima à divindade maior e representante da sabedoria, a imagem do *perfeito querubim* é oposta ao Rukah descerebrado e desprezado pelo criador no I Ato, mas também de sua encarnação como anão grotesco e bufão. A voz que emerge incontida, exclamando ***o que vale é a poesia*** e ***o que vale é o três mim***, não se reduz ao estereótipo da criatura com encefalite, muda e inútil, ou a seu duplo diabólico e hilário que pula do poço. É mais, e, fraturada, alarga-se em *três*, quatro e multidão. Como já foi sugerido, nas representações da trindade cristã que traçam a imagem da cruz, o pai vem acima, liga-se diretamente ao poder da criação pelo verbo; o filho, no meio (oposto ao primeiro Rukah, mas duplo do *querubim*), simboliza a inteligência; e o Espírito Santo, na base, significa a “pomba branca” do amor - relacionado, aqui, à mãe Ruisis. Em “Fluxo”, quando estas imagens são sugeridas, borram a idealização do “céu” e seu quarto elemento, “diabólico”, as reflete a partir da terra.

Hermafrodita, o filho *querubim* reúne o órgão *comprido do pai* e o *buraco da mãe*. O tamanho longo, indeterminável, das negações do pai, com seus contrastes, entre a languidez e a lonjura de ideias movidas pela experiência de

dentro, em embate com o vazio da Ruisis alheada que passa “Fluxo” promovendo a falta - persona que, no monólogo, faz as vezes de Joana d’Arc: a Joana nascida em Ruão e legitimada no imaginário coletivo como a santa queimada na fogueira. Ruisis se mostrou uma esposa prestimosa, misto de suposta *solução religiosa e amorosa*; mas, curiosamente, “*encantada*” pelo pai, deixa o texto brevemente: é colocada “na rua”, confirmando suas suspeitas de que, depois de Rukah, seria a próxima da família a ser sacrificada pelo criador.

“Perfeita” representação da alteridade sem controle, conexa e desconexa, delírio e derramamento lancinante, o poeta é todos e ninguém. Paradoxalmente, é também o artista em sua tentativa extrema de se mostrar por inteiro. Negação do desconhecido que move o *de dentro*, na tradição religiosa, o *querubim*, além de símbolo da ubiquidade divina, é guardião do caminho perdido para o Paraíso: “a árvore do conhecimento”. Com sua espada solar, em direção ao fogo do céu, contempla o Deus vigilante pelo astro cujo curso envolve o universo das virtudes heroicas. Sublime, está acima daqueles para quem comunica sua perfeição: a generosidade e o poder divinos a serem temidos.

Nesse sentido, *perfeito querubim*, a imagem angelical do poeta se apresenta mais lúcida que o pai: *eu sou criança de muito entendimento, de muita verdade, de muita poesia*. Exposto como duplamente ignorante, o escritor não entende o que escreve - projetos impossíveis (*tratados*) e sombras de ilusões (*fantasmagorias*). Também não entende a *poesia* que **vale**, aquela que o duplo poético “perfeito” tenta fazer vir à tona:

*é preciso mastigar o que o pai escreve, mastigar e engolir
porque o que **vale** é a poesia e não tratados, fantasmagorias do pai,
o que **vale** é a planície doirada, o **vale** cor de beterraba,
o que **vale** é o três dentro de mim,
noiteaurora, pombamora, branco e vermelho dentro de mim,
pai tristeza que não me quer querubim,
mãe encantada do pai e por isso afligida e surpresa em relação a mim,
goi goi alecrim,
goi goi espigão,
goi goi roseiral-mirim. [grifos meus]*

Lembrando o menino que comia as balinhas, fabricadas com os textos tratadistas megalomaníacos de Ruiska (precisando de “muita” *cola e açúcar* pra “engolir”, na Cena IX), o artista *querubim*, faceta contrária à daquele primeiro Rukah, é idealizado como criança sábia que entende a verdade poética mastigando e engolindo a palavra do criador ignorante. Palavra que, ao percorrer seu tubo reluzente, de manifestação solar, reflete poesia.

Se o que **vale** é a poesia do duplo querubim, abafa-se o escuro do poço, a náusea e o prazer do tubo, morte, dor, angústia, riso, desespero: passeia-se pela *planície dourada*. Mas, do ouro angelical, é inevitável se ir ao vermelho escuro, ao *vale cor de beterraba: o que vale é o três dentro de mim*. Contrapondo os espaços interiores sufocantes, mas também deslumbrantes, os quais o poeta necessita percorrer, abre-se a visão substantivada do **vale** - ora dourada; ora vermelha, escura. Finalmente, verbaliza-se o que **vale**: o significado mutante da trindade *de dentro*.

Em sua infância poética, *roseiral mirim*, deve assumir que a perfeição embusteira não pode ser unívoca e, em vez de cantar somente o dourado *querubim*, distante dos problemas do escritor *de dentro*, mistura a noite e a aurora, a pomba branca e a amora de vermelho escuro. Assustado com a face obscura do poeta de dentro, chora o poetinha mimado.

A persona-personae, torre de capim, também pode ser angelical e *roseiral-mirim*, lamentar os contrastes daquilo que, em meio à poesia, também é inevitável no *de dentro*: a trindade-quaternidade e multidão. Ruiska, *espigão* mordente, oposto à *espada* sublime, marcha espetando os problemas do poço e da superfície. É o pai escritor de muitos dentes, espada em espiga gigante, mas não dourada; é persona-personae em grãos que significam a *tristeza* e negam a idealização pacífica. A mãe, Ruisis, *encantada* pelo poeta, teme o criador e, assustada com a rapidez do sacrifício do filho, deixa seu perfume, mas pende sob sua suavidade de *alecrim*.

A noite, a amora, o vermelho sombrio do pai opondo-se à aurora da mãe leitosa, branco pomba. Todos compondo o poeta: os humores paternos

combatem a temperança materna e desviam-se da poesia filial, instalando novamente sobre o palco o escritor problemático: *“como uma coluna grega que não contente com sua sofrosine, retorce-se sobre o seu pedestal”* (Cena XIX). Assim, aquele que escreve rumo ao *de dentro*, liberando seu derramamento em inversões, não se satisfaz com o cômico e o sublime, contrasta a *tristeza* sem salvação.

A introdução lacrimante da trindade (*goi goi alecrim, goi goi espigão, goi goi roseiral-mirim*) converte-se - com a ternura e o rancor movendo o poeta *de dentro* pelo desconhecido - em quaternidade, na multidão flutuante de entes:

*Eu sou três.
Eu amo Ruisis e amo Ruiska, odeio Ruisis e odeio Ruiska,
amodeio Rukah.
Amor feito de vísceras, de matérias várias, de mel,
amo tudo o que pode ser, amo o que é,
amodeio tudo o que pode e é.*

Envolvem-se matérias incongruentes, de maneira que o “fel” das vísceras também contenha o *mel* e abra-se às possibilidades híbridas de amor e ódio. A persona-personae reunida no poeta miudinho, anão, se lança na cena dos afetos: *amor* e ódio a seu próprio estado poético - libertado na vazão da trindade-quaternidade - e ausência de salvação incognoscível. Propondo-se à radicalização, estende-se, em sua flutuação moral, a todos os imaginários compartilhados; ama e odeia, em fluxo e queda, a vida/morte que deita e sacrifica: *amo-dei-o tudo o que pode e é*. [grifos meus]

Assim, espaços, tempos, objetos e personae simbólicos podem ser acolhidos e desprezados pelo riso motejador ou pelo humorismo subversivo, obsceno: trazendo à cena aquilo que, no terreno da estabilidade textual, do senso comum ou da razão, estaria fora e poderia ser classificado, pelos juízos de valor legitimados culturalmente, como loucura ou arrogância antissocial.

Sofrendo incessantemente suas inúmeras nervuras, seus buracos, seu relevo acidentado formado por *tudo o que pode ser e é*; o poeta persona-personae

louva suas fraturas, a fragmentação violenta. Seu *bem-estar* inclui o mal-estar do desconhecido de dentro: tons inesperados, rasgões, estrias, o *reino escamoso da memória*, cicatrizes de sua pobreza e insucesso que são os sucessos de outros - daqueles que aderem aos pactos: literatos, críticos, leitores, familiares, empresários. Alimenta a imaginação de punições, louva a desforra:

*Louvado seja esse bem-estar de assim ser, louvado seja o meu dorso estriado,
minhas misérias, glórias de outro, a expectativa de vinganças,
Ruiska abrindo o poço para que eu desapareça, coisa muito a seu gosto,
Ruiska com a clarabóia escancarada para que eu resolva voar, para que eu resolva assumir o
[ser da cigarra,]*

O desejo superficial de alívio assalta Ruiska e espalha armadilhas ao poeta do impossível - *persona-personae* limitada, anã. Ruiska abre o poço para submergi-lo como cadáver do *pai* - companhia *muito a seu gosto*. Escancara a claraboia para que “voe” seu poeta rigoroso, transmudado em *cigarra*, em *rigidez acetinada*; para que, anulado na *transparência*, morra minguado, quase nada. Embusteiro, foge da caça *de dentro* - aparentemente, *coisa também muito a seu gosto*.

A dramatização irônica, corrosiva, traz à cena o elogio àqueles *que cantam até a morte*. Eles *cantam* como Ruiska cantou um dia, *sábio*, mas incompreendido pelos críticos literários “mediócre”: *ele todo sábio na poesia ficou na boca dos que menos valiam*. A arrogância, que caricatura comumente o escritor de Hilda em relação ao mercado literário, emerge, outra vez, com violência:

*glória a todos esses que cantam até a morte,
glória teria Ruiska se continuasse a cantar como cantava
mas depois disseram coisas tão, disseram coisas,
e ele todo sábio na poesia ficou na boca dos que menos valiam,
ele todo onipotente na poesia, todo amor,
foi comparado a poetazinhos-pipi, a chazinhos de losna, a lambisgórias,*

Ruiska é o poeta pouco lido, ou lido sem o cuidado necessário, no que também se aproxima de Hilda Hilst: *mas depois disseram coisas tão, disseram coisas*. Também seria digno de glórias, se tivesse resistido às repelências a seu trabalho. “Anão medroso”, mas *todo amor*, enaltece os poetas que insistem em cantar: *glória a todos esses que cantam até a morte*; ataca com seu humorismo mordaz a reverência a *poetazinhos-pipi*: fracotes, “mijõezinhos” que se dedicam a escrever poesia como quem requeixa *chazinhos de losna*, remedinho para a “dor de barriga” dos crianças - *chazinhos* que também servem para acalmar *lambisgóias*, “canastronas”, metidas a “poetizas”. Lamenta porque o *amor* não vence:

*ai goi goi,
se é verdade que amor vincit omnia,
Ruiska deveria sair vencedor em todas as causas,
causa longínqua, causa propínqua, causa.*

O choro hilário ressalta a miséria daquele que sobrevive pelos movimentos do *amor*. A persona Ruiska que acolhe os problemas, como necessidades *de dentro*, ama o desconhecido: o objeto poético mais desejado, mas impossível. Nega-se a hipocrisia do clichê “o amor vence sempre”, pois, *todo amor* (amor a todos os objetos, distantes ou vizinhos), *Ruiska deveria sair vencedor em todas as causas*. No entanto, o *amor* de Ruiska, sustentado pelas promessas imorais de incompletude, é comparado à poesia banal dos pactos e, aparentemente, “vencido” por *poetazinhos-pipi*, *chazinhos de losna*, *lambisgóias*. A **causa** intensa do **amor** é obscena.

Resta ao poeta tentar *contar* aos leitores como reúne precariamente seu *ser*. Mais uma proposta do impossível, *tudo é difícil* para aquele que escreve em “Fluxo”, e essa dificuldade estará em foco até o final do texto. Para se descrever aos leitores é necessário se colocar como problema a partir da trindade, do seu *ser a três*; é como tentar *explicar à crisálida*:

Quero lhes contar do meu ser a três
mas é tão **difícil**,
goi goi,
é ser de um jeito inteiriço, cheio de realeza,
é ser casto e despudorado,
é um ser que vocês só conheceriam num vir a ser,
é como explicar à crisálida que ela é casulo agora e depois alvorada,
é como explicar o vir a ser de um ser que só se sabe no AGORA,
ai como explicar o DEPOIS de um ser que só se sabe no instante?
[grifos meus]

A trindade ignora ser um complexo de paradoxos, encarcerada pelas *paredonas* do casulo *escritório*, só se sabe no AGORA. O exercício do *vir a ser* praticado radicalmente pela persona-personae vai além dos limites do *ser a três*. É alteridade em ato, incessante: impossível de se capturar em eco ou estática, pela consciência. Crisálida em ebulição, exhibe *um jeito inteiriço, cheio de realeza*; no entanto, fertiliza a *alvorada*, o DEPOIS, entre castidade e despudor. O embuste estrangula o poeta que deseja crer ser inteiro do AGORA, sendo incomunicável. Impossível comunicar com sua *lingüinha*, por meio da linguagem, os mistérios do DEPOIS.

O lamento humorístico expõe o *ser* recheado por contrastes, aparentemente *inteiriço* e *cheio de realeza*, mas também *pequenininho* e *pobrinho*. Sua **lingüinha** não sabe como significar ao leitor, também *crisálida*, a experiência de dentro, aquela que faz do *ser* o *vir a ser*: todos e ninguém. O tempo poético, que multiplica a trindade, sacrifica e ressuscita aqueles que só se sabem *no instante*:

Goi goi
estão vendo que esforço faz a minha lingüinha para dizer dos mistérios do depois?
E ainda assim com esse esforço, a veia engrossando no pescoço, a língua se enrolando líquida,
mesmo assim vocês estão dizendo
ui ui,
que tipo embobinado, que caldeirão de guisado, que merdafestança de linguagem.

Casto e despudorada, a *lingüinha* “anã” do artista se estrebucha em esforços, sacrifica palavras para significar o incognoscível. Traz em si a “frescura”

hilária das vozes superficiais: *ui ui* - que sujeitinho enrolado (*embobinado*), que amontoado de problemas (*caldeirão de guisado*), que linguagem desbundada (*merdafestança de linguagem*). Provoca os leitores com seu descontrole embusteiro. O sangue vai engrossando o pescoço, enrolando a língua, tentando fluir, *líquida*, a palavra sacrificada. Mas, *mesmo assim*, os leitores “obtusos” acham sua escrita “difícil” e julgam o escritor enrodilhado pela mistura de tudo em seu *guisado*.

Lambuzando-se em sua *merdafestança de linguagem*, o “poeta(K)gado” dramatiza violentamente a ironia com seu “domínio” frustrado pela linguagem e sua solidão que também significa o desamparo de todos. Povoado por tantos outros, o escritor “metido”, currado por suas palavras de difícil digestão, reconhece a jornada solitária e nem a **falta** da presença mística de deuses, anjos, demônios, santos ou homens, pode socorrê-lo - *não há salvação*:

Então.

*Jesus não aparece, nem Azazel,
nem algum de asa cor de gerânio e olhinhos cor de terra,
de cornos doirados, rabo de trança,*

O lamento torna-se sombrio e a repetição cômica das lágrimas, *goi goi*, perturbadora. Nenhuma manifestação da coexistência pode “salvar” ou traduzir o incomunicável - seja na superfície mundana, na companhia dos demônios, na febre da carne ou dos sonhos:

goi goi

*o mundo, o demônio, a carne,
ai o sonho, asa bicéfala sobre os ombros,
ai entrei no **reino escamoso da memória**,
dentro de mim os vossos sopros, a algidez da hora,
se eu me faço em dois, se eu me parto agora, o que fica de mim é um ou dois
Fica um resto de mim em ti? Ou ficas em mim?
Ou ficamos os dois sobre uma laje rosa adornada de plumas e de serafins?
[grifos meus]*

O sonho pode transportá-lo, com a cabeça duplicada em asas, para reinos opostos na *memória*. Mas, fraudadora do devir, a *memória* é *reino escamoso*. Difícil de ser atravessado, incômodo, produz reflexos como circunstâncias inoportunas que emperram o texto do artista. Inevitável, constituído e também percorrido involuntariamente, apresenta-se como uma sucessão de armadilhas. Sua abundância de *reino* não é promissora ou agradável: assim como se apresenta no texto de Beckett, esgota uma riqueza árida; machuca, arranha com suas escamas aquele que se vê fascinado por ele. Das fissuras, que descobrem parcialmente a imaginação do corpo de carne da memória, escorre a tentação da náusea oculta. “Dentro” do poeta já respira a grande frialdade, a agonia da morte com o sopro dos que se foram e dos leitores cúmplices das determinações do destino: *dentro de mim os vossos sopros, a algidez da hora*.

Paradoxalmente continuidade e descontinuidade, a memória é o *reino* do tormento. A fantasia pode fabricar a terra da compreensão, mas, pelas escamas do pegajoso ventre da memória, que se prendem apenas superficialmente ao corpo sumarento do ANTES, expõe-se o DEPOIS das raízes, como cabelos meio mortos. Ao pisar em *escamas* no caminho da *memória*, o sujeito suporta a *gosma* que salta de sua cabeça *ovo liquefeito*. E, ao contrário de avançar na experiência de dentro, afunda-se no tempo da falta.

E se, como um organismo unicelular (e aqui, é inevitável a lembrança das reflexões de Bataille, no início de *O erotismo*), o poeta conseguisse repartir-se em duas “asas”, *em dois*? Este “um” inventado que ele é, no AGORA, desfazendo-se, estaria presente nos duplos do DEPOIS? E a coexistência com o leitor de AGORA, teria algum eco nas partes do DEPOIS? Ou ficariam, escritor e leitor idealizados, num “mar de rosas”, rodeados por “emplumados”? (*Ou ficamos os dois sobre uma laje rosa adornada de plumas e de serafins?*)

Como o escritor desconhece os mistérios da *algidez da hora*, em seu “último ato”, DEPOIS do silêncio agônico, como o leitor gostaria de ressuscitá-los? Ao poeta e à sua relação de cumplicidade com o leitor?

*Como me preferes?
Eu grandalhão, menino assoberbado, gordo de culhões,
ou eu menina miosótis, bracinho e púbis glabro?
Como me preferem:
eu alecrim,
eu espigão,
eu roseiral-mirim?*

À questão desdobrada que se elabora ao leitor, segue-se a resposta que coloca em cena novamente a trindade-quaternidade: pai-mãe-filho/anão. Homem feito Ruiska (*espigão* que reúne seus grãos de criaturas; *menino assoberbado* pelos fantasmas de dentro; macho embusteiro frente à mulher: *gordo de culhões*); mulher inocente, “pelada”, romântica e suave como Ruisis (*menina: alecrim, miosótis - bracinho e púbis glabro*); ou menino ambíguo como Rukah (*roseiral-mirim*). Ao escolher “um”, o leitor não se desvencilha apenas da trindade, mas do seu resultado em quaternidade, com o elemento inconveniente do poço (*anão*) - libertando-se, por fim, da miserável *torre de capim* persona-personae.

Que este leitor, repentinamente “poderoso”, tome as mãos do escritor, *feito de três*, que ainda vive (*ainda quentes*) e percorra com ele sua jornada, o leia:

*Toma as minhas mãos ainda quentes, galopa no meu dorso, tu que me lês,
galopa,
não é sempre que vais ver alguém que é um, feito de três, assim à tua frente,
não é sempre que vais ver alguém contando trifling things com tanta maestria e com maior gozo,
trifling things pensas tu porque vês Ruiska todo de folhas friskas,
porque vês Ruisis assim, ísis, infinitas arestas,
porque vês a mim como adãoeva,
dúplice sim, tríplice sim,
multifário, multífido, multífluo, multisciente, multívio, multíssono,
ai sim,
principalmente multíssono,
goi goi
chin chin
roseiral-mirim,*

Já que é impossível se desfazer da multiplicidade, o poeta convida o leitor a mantê-lo vivo, “galopar” pesando sobre suas costas. E aproveitar, porque *não é sempre* que se pode estar com *alguém*, feito de tantos e tão embusteiro,

que, ao contar coisas banais *com tanta maestria*, “goza”, fazendo com que leitores as engulam como se fossem “pérolas”. O acento cômico se fortalece levando-nos outra vez ao contrário do “leitor poderoso”.

Se o poeta ainda se sente aquecido para o texto, *dorso* sobre o qual o leitor se escora, tem prazer em embromá-lo com suas supostas ninharias (*trifling things*). A *dramatização da ironia* traz embutida a possibilidade de *reflexão* e, mais uma vez, o *sentimento do contrário*. Afinal, não é o escritor que vê o que escreve como lugares-comuns, mas aquele que olha pra seu trabalho como um amontoado de folhas amenas - “frescurinhas” (*folhas friskas*) - é o mesmo que lê tudo que procria como banalidade. Para o poeta os clichês são desafio, uma forma de mostrar com sua arte a ausência do óbvio. Ao mesmo tempo, este leitor estereotipado que acredita no óbvio também presente, perturbado, Ruisis como uma coisa “difícil”, *infinitas arestas* - quase uma *Ísis*: deusa da maternidade. E tenta perceber Ruiska como o criador *adãoeva* - dualidade, trindade, e a “paçoca” da multidão, *persona-personae*: *multifário, multífido, multífluo, multisciente, multívio, multíssono*.

Para aquele que escreve - anão, *pequeninho* - o que **vale** é a “música” da poesia: *multíssona, friska*. E é aí que ele cai no choro pueril outra vez - cômico, manhoso, aos soluços, de nariz entupido, espirra sua fragilidade embusteira: *goi goi chin chin roseiral-mirim*. A repetição constante dos ditongos (oi, ai, ui, eu, etc.) ao longo do texto vem acompanhada do “*im*” que insinua um “sim” para o lamento e o *chim* do choro gracioso e irônico performatizado pelo “espirro”.

O poeta é mínimo, mas *Verissimus*. Seu *canto é tão verdadeiro* que até os *pássaros* recorrem a suas lições:

*e podes me chamar de Verissimus
porque há em mim uma avalanche de verdade,
há todo um vir a ser inusitado,
água lama pedra rocha perene em mim,
e eu sou tão pequeninho,
e tão verdadeiro que os pássaros vêm aprender o seu canto em mim*

*e todas as manhãs chio, gorjeio,
a minha laringe estremece
em gois gois
chins chins
roseirais-mirins*

A dramatização da ironia mostra o poeta em sofrimento, mas debochado. E a mordacidade é dirigida a si mesmo. As “verdades” que explodem de si, inusitadas, fluentes, são *água e lama*, mas também se pretendem fósseis do *reino escamoso da memória: pedra rocha perene em mim*. Para contrariar a perenidade, todas as manhãs, o poeta é acordado pelo devir: novos chios, novos gorjeios, novos estremecimentos. E a volta do lamento ranhento, risível.

Tenta se aproximar dos escritores “*Verissimus*”, mas seu rigor é a “ladainha” de todas as manhãs em sua *torre de capim*, a rotina da ausência de rotina de quem persegue o incognoscível encarcerado pelas *paredonas do escritório* (Cena XXI). Depois de tantos esforços pelo impossível, adormece cansado, com sua *fauna* de duplos, ainda perplexos, *boquiaberta sobre o peito*. E sonha:

*e depois adormeço com a fauna boquiaberta sobre o peito,
e entro na memória, escalo rochedos, vou de lâmina em lâmina ferindo os pés
e depois as mãos e depois o peito e a cabeça,
a cabeça é um grande ovo liquefeito e a gosma escorre
na pedra,
na terra,
na lâmina mais aguda do rochedo,
na.*

Ao adormecer na companhia das personae, o escritor escala escama por escama seu *reino da memória*. Nele, as imagens que se pretendem fixas, os *rochedos*, também são lâminas pontiagudas avançando sobre seu corpo, experimentando carne: *pés, mãos, cabeça*. “Currada” a cabeça, seu *grande ovo liquefeito*, a *gosma* vertente vai lambuzando a rigidez da *memória*, melecando sua *terra*, “reformando” até a *lâmina mais aguda do rochedo*. A *gosma* é o que resta de *Verissimus* para o poeta da próxima manhã.

É preciso buscar um resto de canto pacificador, é necessário recorrer à **falta**, mesmo que precariamente:

*Sim, sim,
devo parar e dizer ao meu coração:
“o Jeovah our lord
how wondrous great and glorious
is thy name through
all the earth”,
devo dizer e tocar o vestido estriado do meu Deus,*

Sim, sim, “chim chim”, choroso o poeta “deve” render glórias a *Jeovah*, como fez com aqueles que *cantam até a morte*. Deve afirmar a onipotência do *lord* de toda a terra. No entanto, mesmo reverenciando-o, só poderá tocar um *vestido estriado*. Seu Deus não é pleno. Assim como seu reino “cabeludo” da memória, o *Senhor* é marcado por vazios, esburacado. A expectativa embusteira da ubiquidade divina dá lugar à afirmação das fissuras.

A prece deve ser a dos aflitos diante da inevitabilidade do destino, a do gado poeta. Mesmo tão frágil diante da grandeza do *lord* - anãozinho, *rouxinol*, criança -, necessita usar sua *garganta* dilacerada, reflexo das estrias de *Deus*:

*devo dizer ao meu Deus:
ai que proposições me propuseste,
que enormíssimas aflições carrego sobre o plexo,
tão pequenininho eu sou,
meu Deus, tão rouxinol
mas a garganta em frinchas, a garganta semeando sons para o ouvido de poucos,*

Em sua condição de criatura ínfima, pequenez tentando *tocar* o divino *vestido estriado*, o artista aflito lamenta os problemas causados pela ausência de “lisura” de Deus. A garganta agônica está em *frinchas* e, mesmo sendo poeta *rouxinol* e *pequeninho*, diante das *proposições enormíssimas* deixadas pela falta do Deus sobre o seu *plexo*, ainda é maior do que os que o leem e não compreendem, produz *sons para o ouvido de poucos*. Suas “palavras raras” são

rochas lavradas uma a uma em suas *frinchas*, e também são meretrizes (*frinchas*), bandalhas que se vendem ao embuste sublime.

Mais uma provocação do poeta que se coloca acima da maioria dos leitores e, ao mesmo tempo, é apenas uma repetição dos autores considerados “obscuros” ou “malditos”. Na aflição do incomunicável, o esforço pela superioridade do *ouvido de poucos* escorre pelas *frinchas* de sua *cabeça ovo liquefeito*.

Continua seu apelo ao Deus ausente que parece exigir tanto daqueles que criou como *persona-personae*, essencialmente “má” - incapaz da plenitude:

*pensa bem meu Deus o que queres de mim,
devo viver continuamente vivendo verdades e despejando-as no ventre desses que me lêem,
eu Rukah feito de dois, de três,
vomitando verdades no ventre desses caciques empombados, dessas medusas emplumadas,
vomitando o meu ouro no ventre rechonchudo e quente desses dinossauros?*

A “*persona*” *Deus*, (o “*meu*” *Deus*) precisa pensar *bem*. Ele - o “filho ressuscitado” (*Rukah*) em *dois* e *três* e mais - deve vomitar o *ouro* de suas *verdades*, garimpadas em *frinchas* pela terra, com a entrega a seu paipoço, e viver a lançá-las aos *dinossauros*? A violência cuspidas - pelo escritor criado por Hilda Hilst no final dos anos 1960 - volta a respingar na tradição dos literatos, críticos, leitores que desprezam o escritor “*difícil*”, editores cultuados, intelectuais que *escrevem bem*. Assim como o *pássaro* sujo e *Espírito Santo* (Cena: XXIX), os *dinossauros* que fossilizam a literatura tem seu *ventre rechonchudo* e, ao contrário de se encarcerarem com as *paredonas* aparentemente frias *do escritório*, vivem como *caciques empombados*, *medusas emplumadas*, com o ventre quente. Abrigados da tempestade que constitui a torre de capim, seguem bem alimentados e abrigados pelo mercado literário.

O elogio aterrador ao poeta miserável de dentro eleva mais uma vez o tom. A arbitrariedade assumida da hierarquia inventada em sua *persona-personae* inverte a falsa modéstia, pisa e repisa o politicamente correto. O escritor pobrinho, com sua calça de flanelinha cor de caramelo, puído puído (Cena XI), agora é o

artista que extrapola brilhantismo. Os outros são *jacarés de purpurina pintados*, mas ele tem *víscera de prata*:

*Vê bem meu Deus o que queres de mim,
devo continuar sangrando o ombro até quando?
Devo continuar expelindo a minha víscera de prata,
a minha brilhante tripa,
os meus neurônios de vidro facetado e raro,
no ventre endomingado e gordo desses jacarés de purpurina pintados,
ai devo?*

O *Deus* deve “prestar atenção!”, ver *bem* para tentar enxergar o que não tem demonstrado, com sua falta, ver. Ao invés de ficar salpicando *purpurina* do seu céu obscuro nos *jacarés gordos* e bonachões que escrevem *bem* e se vestem como quem vai à missa de domingo, deveria ver *bem* o escritor vestido de pobrinho, mas de *neurônios de vidro facetado e raro*. Afinal, *na víscera*, lá no embrulho *de dentro*, ele tem uma *tripa brilhante*. E aí, como continuar? Deve continuar?

Da queixa raivosa que pretende ser o centro das atenções do *Deus*, surge a prece daquele que, em *estupor*, já começa a ter *uma dor do lado* que sente a falta, só de pensar no *Deus* pensando nele:

*Meu Deus vê bem o que queres de mim
e só de perguntar vem uma dor do lado, um estupor,
só de Te pensar pensando em mim,
no meu pequeno destino, nessa miuçalha que sou,
nesse pachola que aparento ser, mas que não sou,
só de Te pensar pensando que é possível que eu seja pterocarpo, fruto alado,
ah, sim,
isso talvez eu seja, tenho sido repasto de tanto vertebrado,
guardam nada de mim, eu só excrescências,*

E a raridade de seu *ovo liquefeito* escorre pelo ralo rapidinho. Tubo de esgoto abaixo, lá se vão os *neurônios de vidro facetado e raro*, dando lugar ao horror de um *pequeno destino* preso às determinações - ao encarceramento em si, à coexistência, à morte: *miuçalha*. Despeja-se a expectativa inventada na persona

Deus e afirma-se o poeta que aparenta ser um *pachola*, mas é gado e *pasto*, sempre *repasto* para *vertebrados* de *purpurina*. A pacificação possível estaria em imaginar-se a criatura pensada com *a asa bicéfala sobre os ombros* - *pterocarpo*, *fruto alado*. Assim, serviria como legume, *repasto*, para Deus, leitores, *caciques empombados*, *medusas emplumadas*, *dinossauros*, *jacarés de purpurina* - todos *gordos*, guardam *nada* do poeta *de dentro* que se derrama, em fluxo e queda, incontidamente por sua *garganta em frinchas*: *eu só excrescências*.

Debocha descaradamente, *antipático*, dos outros, ao inverter a falsa modéstia em arrogância, e de si, com os rigores desvairados de dentro. Seu mercado literário maniqueísta é invadido pela bicharada, povoado com seus pesados *dinossauros*, pavões e peruas “de amarelinho” que vivem rente ao chão, deglutindo frutos membranosos, os *pterocarpos* alados. A pretensão embusteira do escritor continua esburacada pela lucidez da própria pequenez, em seu estado ínfimo retido nas imagens guardadas pelos outros. O desgosto, a *dor*, seria o impedimento da experiência de *existir fruto alado*, ao ser ruminado, grudado à saliva do *opressor*:

ai que dor existir pterocarpo, fruto voador salivado na boca do opressor,
ai que dor existir polpudo e alado, que dor ser tanta coisa assim, ser tão igual aos meus iguais
e terminar morrendo pequenininho,
ao mesmo tempo velho,
eu menino, eu ancião, eu fêmea,
eu varão de vara grande sem nada para varar,
eu grande e fecundo sem ninguém para me colher,
eu funículo, verdejando sempre,
eu lamprômetro medindo a luz dos outros.

O escritor hilstiano representa as contingências sob as quais sobrevive: confinado em sua miuçalha resistente, condenado a vomitar seu ouro possível - não o que fabrica asas pela claraboia, mas aquele arranhado e comido na terra do paipoço. Sangrando ombros e vísceras, exibindo a garganta fissurada, acentua sua pequenez junto àqueles que *cantam até a morte*, junto a toda gente.

A persona-personae polpuda e alada, miserável e rasteira, superficial e obscena problematiza o valor de sua dor de existir. As determinações do destino são implacáveis e é certo que morrerá, mesmo sendo tantos: trindade, quaternidade e multidão. É certo que a coexistência e a experiência incomunicável não a salvará. Diante da morte, pode ser fêmea, criança e ancião; até ser o *varão de vara grande*, mas *não terá o que varar, ser polpudo e alado* e nunca ser colhido. Definhará subdividido entre personae e, ao contrário do varão, do espigão, plantado na terra, o artista viverá como um pequeno caule verdejante, um *funículo*, uma lanterninha, quase nada, morrendo e renascendo: sempre mesquinha, humana, esquadrinhando a luzinha dos outros.

Cena XXIII: TRAVADO

[ANÃO] *És tu agora, Ruiska?*

[RUISKA] *Sou eu, agora, anão. Lado luminoso, lado estelar, guia de tantas raízes, leva-me até o vértice, leva-me até o teu ângulo claro, subiremos os dois gozosos, epicentaurus, subiremos degrau por degrau, primeiro a fé, depois a esperança, depois a caridade, depois o peito em chaga, lancetado.*

[ANÃO] *Queres subir, Ruiska?*

[RUISKA] *Quero nascer de novo, anão, encolher aos poucos, entrar no ventre de Ruisis, ser dois e três como o nosso filho Rukah, ser eu.*

[ANÃO] *Escute, Ruiska, ela vem descendo a colina, vem cantando outra vez. O homem também.*

[RUISKA] *Que homem?*

[ANÃO] *Aquele que te compra, aquele que te obriga a falar da caverna, do tubo, o cornudo.*

[RUISKA] *Ai, anão, tenho que escrever o que o homem propõe, ai não sei, aiaiaiai.*

[ANÃO] *Pensemos. Começa a descrever a coisa como se a coisa fosse uma flauta.*

[RUISKA] *Vários sons?*

[ANÃO] *Sim, Ruiska, distorce o tubo, cria uma teoria.*

[RUISKA] *Sei, sei, anão, podes ditar, não sei.*

[ANÃO] *Comecemos, então: tubo sonoro, sibilino, raro.*

[RUISKA] *Raro?*

[ANÃO] *Bem, Ruiska, digamos, tubo de dúplice função.*

[RUISKA] *Hein?*

[ANÃO] *Bem, Ruiska, então é melhor assim: tubo abissal, em muitos pequenino, noutros canal.*

[RUISKA] *Vamos, vamos, anão.*

[ANÃO] *Tubo sagrado.*

[RUISKA] *Hein?*

[ANÃO] *Porque expele a tua matéria deletéria.*

[RUISKA] *Ah, sim.*

[ANÃO] *Tubo espectral.*

[RUISKA] *Por quê?*

[ANÃO] *Escuro, Ruiska, escuro.*

[RUISKA] *Evidente, anão.*

[ANÃO] *Ó tubo, ó tubinho, ó tubão. Não sei mais o que dizer mas pensa, Ruiska, se pensasses num tratado de escatologia comparada?*

[RUISKA] *Não.*

[ANÃO] *E se.*

Sinopse

personae: Ruiska e o anão

tempo: do anão

espaço: depois da porta de aço

páginas: 54-55

passagem de cena: confirmando a confusão de vozes do monólogo poético, o anão pergunta cômica e diretamente se agora é “a vez” da persona Ruiska ter voz na persona-personae. A confirmação vem com a melancolia do estado de bloqueio criativo do escritor que, numa prece desanimada a seu “lado estelar”, pede que o ajude a “subir”; e acaba confessando que gostaria de revolucionar sua existência regredindo - *encolher*, renascer do *ventre de Ruiskis*, voltar à inteireza idealizada no *ventre* da trindade: *ser eu*. À evocação de seu nome, a mãe-mulher idílica desce a colina entoando o canto de Ruiska, na companhia do amante editor - o que faz lembrar imediatamente ao escritor seu dever para com a superfície do mercado editorial. Vendo o transtorno do artista, seu duplo anão propõe-se a ajudá-lo a “distorcer” o *tubo*. No entanto, o suspense dialógico agônico apenas expõe o limiar do desamparo do poeta: miserável e travado.

As emanções dilacerantes de dentro trazem ao anão a cômica tentativa de se localizar: *És tu agora, Ruiska?* A confusão de máscaras nem sempre pode ser decifrada. Ao lamentar sua condição de escritor, sua pequenez e, ao mesmo tempo, sua potencialidade, identifica-se aquele que se pretende “*lado luminoso*” e, ao mesmo tempo, sabe de suas impossibilidades. Inicia-se, assim, mais um dos diálogos entre Ruiska e sua persona anão. Desesperado, o escritor embusteiro apela em prece:

[RUISKA] *Sou eu, agora, anão. Lado luminoso, lado estelar, guia de tantas raízes, leva-me até o vértice, leva-me até o teu ângulo claro, subiremos os dois gozosos, epicentaurus, subiremos degrau por degrau, primeiro a fé, depois a esperança, depois a caridade, depois o peito em chaga, lancetado.*

A oração é para que o escritor seja dominado pela “epifania”, para que se dê uma iluminação capaz de suspendê-lo até o *vértice*, depois da claraboia e, assim, tubo clareado, possa descrevê-lo. Elevado por seu *lado estelar, guia de tantas raízes*, atinge todos os espaços multiplicados pelos raios. Ruiska e seu lado luminoso, duplicados nas imagens dos centauros pelo cosmos, atingirão o *ângulo claro*, o epicentro da falta. Mas para que suba gozando, o escritor deve fazê-lo em penitência, cumprindo promessas, pagando sua descrença na falta: *degrau por degrau*. Primeiro, o exercício da *fé*; depois, a *esperança* na *salvação*; mais tarde, a *caridade* aos que precisam de *fé*; por último, a aceitação do calvário e da crucificação: *o peito em chaga, lancetado*.

O anão ouve e, traçada a trajetória do santo, resolve incomodar com a presença do poço: *Queres subir, Ruiska?* O artista confessa, quer a ressurreição: *Quero nascer de novo, anão, encolher aos poucos, entrar no ventre de Ruisis, ser dois e três como o nosso filho Rukah, ser eu*. Embusteiro até com os deuses da “epifania”, está interessado mesmo é em descansar do *Velho Ruiska*, encolher-se Rukah-anão, depois beber o ventre de sua Ruisis e voltar a ser o criador, capataz da multidão de personae.

À afirmação de Ruiska de que deseja o ventre de Ruisis, o anão reconhece a emergência da mulher novamente. Violentada pelo Monólogo, a descida da colina, iniciada na Cena XXI, retorna do *reino escamoso da memória*:

[ANÃO] *Escute, Ruiska, ela vem descendo a colina, vem cantando outra vez. O homem também.*

[RUISKA] *Que homem?*

[ANÃO] *Aquele que te compra, aquele que te obriga a falar da caverna, do tubo, o cornudo.*

[RUISKA] *Ai, anão, tenho que escrever o que o homem propõe, aí não sei, aiaiaiai.*

O anão devolve Ruisis ao escritor assim que ele diz precisar dela. Mas o amante vem anexado, confirmando explicitamente que quem canta com a mulher, na cena A Colina, é o editor. A dupla de personae ainda desce o tubo do poeta, do

alto em direção à superfície. Ruiska, finalmente, tem coragem de perguntar a seu duplo quem é o homem que acompanha sua Ruisis. O anão arranca a máscara do amante prontamente: *Aquele que te compra, aquele que te obriga a falar da caverna, do tubo, o cornudo.*

A persona editor é quem *compra* o escritor, é aquele que o *obriga a falar* de vagina, pênis, ânus (*caverna, tubo*), é o “chifrudo” que faz de Ruiska também *cornudo*. É a persona superficial que boicota o escritor de dentro de inúmeras maneiras, “fode com tudo”, inclusive com sua mulher.

A lembrança do anão traz o compromisso do trabalho, antes da porta de aço, e com ele a necessidade de se voltar às descrições úteis ao mercado empresarial. Voltando à primeira cena, o escritor acorda o compromisso com o tubo bandalho do editor: *Ai, anão, tenho que escrever o que o homem propõe, ai não sei, aiaiaiai.* O lamento acovardado é pela negação dos movimentos radicais da experiência pelo tubo do desconhecido, o poeta precisa investigar uma forma para representar o tubo esperado pelo mercado livreiro.

Entretanto, os “ais” mostram que Ruiska continua perdido com relação à abordagem “esperada” do tubo. O anão cumpre sua “função” e vem em seu socorro. Primeiro, nada de problemas, apenas descrições, imagens: *Pensemos. Começa a descrever a coisa como se a coisa fosse uma flauta.* A proposta cômica do anão é para que os buracos, apêndices, e “encanamentos” do corpo sejam descritos a partir da imagem da *flauta*. A Ruiska ocorre os *sons*: *Vários.* O do cone escuro se anima e propõe que Ruiska abandone a persona que “retorce-se sobre o seu pedestal” e distorça o tubo corporal criando logo uma *teoria*. Inventar hipóteses, a respeito das contorções de tubos corporais, parece não ser o forte do escritor problemático: *Sei, sei, anão, podes ditar, não sei.* Resolve apelar não mais para o mini-herói escrivão, mas para aquele que passa a ser o “ditador”.

Pronto para o trabalho, o anão vai logo descrevendo os sons corporais a partir da imagem da flauta: *tubo sonoro, sibilino, raro.* Ruiska até entende que peidos, arrotos, choros, risos, gemidos, gritos etc. possam ser sonoros e sibilinos, mas raros? O mini-herói explica: *Bem, Ruiska, digamos, tubo de dúplice função.* A

persona rasteira, do poço, refere-se à raridade do tubo de baixo, ao UC requisitado pelo editor. E o “cu” se apresenta com *dúplice função*. O poeta ignorante se confunde mais ainda: *Hein?* Mas o do poço capricha mais na descrição do tubo *abissal*, capaz de levar o sujeito ao êxtase: quando se apresenta *pequeninho*, serve apenas para expelir; quando se torna *canal*, serve também para gozar.

A hilaridade do ditado é acentuada pela suposta impostação vocal do anão que se põe, além de tudo, a rimar. Ruiska, como um aluno ordinário, quer apenas que o ditado termine logo: *Vamos, vamos, anão*. Fustiga seu anão e recebe outra dica: *Tubo sagrado*. Aí mesmo é que o poeta não entende: *Hein?* Como pode o “cu” ser sagrado? O professor ainda tem paciência para explicar: *Porque expela a tua matéria deletéria*. O poeta que se coloca depois da porta de aço e poço adentro - no espaço *sagrado*, fugindo da superfície bandalha do *mundo do trabalho* - compreende logo a imagem do tubo jorrando o que corrompe, o imoral, o obscuro: *Ah, sim*.

A metodologia “dialógica” de abordagem do tubo, para que se desenvolva uma *teoria* capaz de descrevê-lo, prossegue como ditado: *Tubo espectral*. O “discípulo” se interessa: *Por quê?* O mestre demonstra cansaço com a lerdeza do aluno: *Escuro, Ruiska, escuro*. Ligando à abordagem sagrada da matéria deletéria, o escritor compreende rapidinho a escuridão: *Evidente, anão*. O mini-herói esgota suas possibilidades poéticas:

[ANÃO] *Ó tubo, ó tubinho, ó tubão. Não sei mais o que dizer mas pensa, Ruiska, se pensasses num tratado de escatologia comparada?*

[RUISKA] *Não.*

[ANÃO] *E se.*

Como “última” opção, o do cone escuro oferece a Ruiska a entrada no mundo dos que “escrevem bem”, satisfazendo de outra maneira o mercado editorial, vendendo sua abordagem do *corpo* e do *corpo sem corpo*. Para tanto, deve escrever um tratado contrapondo a escatologia metafísica e a escatologia

das excreções tubulares. O escritor *de dentro*, que se nega à razão intelectual, é taxativo: *Não*. O duplo, cansado de sanar sua ignorância, perde o entusiasmo: *E se*. É aí que é ultrapassado por Palavrarara.

Cena XXIV: PALAVRARARA

[PALAVRARARA] *Eis-me aqui.*

[RUISKA] *Falas-te anão?*

[ANÃO] *Não.*

[RUISKA] *Não ouviste?*

[ANÃO] *Não.*

[RUISKA] *Presta atenção.*

[PALAVRARARA] *Eram três tartaruguinhas de carapaça
luzidia, as patinhas plúmbeas, as cabeças oblongas.*

[RUISKA] *Que palavras são essas, anão? Ouviste afinal?*

[ANÃO] *Sim, Ruiska, serão alvíssaras?*

[RUISKA] *Presta atenção.*

[PALAVRARARA] *Faze-te ao largo. Em arco. Dobra-te.
Estende. Solta. Lança a que perfura e mata. Arranca do
dorso agora a seta. Asceta. Acerta a direção da seta. Lança.*

[RUISKA] *Meu Deus, quem é essa que assim fala?*

[PALAVRARARA] *Ruiska, meu nome é Palavrarara.*

[RUISKA] *Palavrarara! Recebe, anão, Palavrarara.*

[ANÃO] *Sentai-vos, senhora, reclinai-vos.*

[PALAVRARARA] *O poder de dizer sem ninguém entender.*

[RUISKA] *Compreendo muito bem, senhora.*

[PALAVRARARA] *O poder de calar.*

[ANÃO] *A oferenda. O altar.*

[RUISKA] *Quereis uma almofada, de peito de pomba
forrada? Aqui está. Vosso desejo satisfeito.*

[PALAVRARARA] *Ruiska, fagueira estou.*

[ANÃO] *Aroeira.*

[RUISKA] *Cala-te, anão, não rimes, e não te coces agora.
Quereis um descanso para os vossos afilados pés? Buscai,
anão.*

[ANÃO] *A tua arca de veludo, Ruiska?*

[RUISKA] *Não seja besta, anão, Palavrarara está para
nascer que eu conheça pisando na minha arca preta.*

[ANÃO] *Esse toco calcinado via bem para os pés dessa fala
de treta.*

[PALAVRARARA] *Como dizeis, Ruiska?*

[RUISKA] *Que tenho andado, senhora, de muleta, que estou
muito cansado.*

[PALAVRARARA] *Um cajado é o que necessitais, esses
acastoados, de ouro, de calcedônia, de diamante, de jade, de
celidônia.*

[RUISKA] *Sou muito pobre, senhora.*

[PALAVRARARA] *Foste poeta um dia, não?*

[RUISKA] *Sim senhora.*

[PALAVRARARA] *Amavas Catulo?*

[RUISKA] *E outros lubricosos, outros erotômanos.*

[PALAVRARARA] *A quem te dirigias quando versejavas?*

[RUISKA] *A ninguém.*

[PALAVRARARA] *Disseste aquém?*

[RUISKA] *A ninguém, senhora.*

[PALAVRARARA] *Disseste além?*

[RUISKA] *A ninguém.*

[PALAVRARARA] *Ah, sim, a alguém, disseste bem. Ruiska, eu Palavrarara, “trouxe uma grilanda de ouro com uñas pedras preciosas, que ham virtude de confortar, contam alguñs. Enton veerás que todas as cousas de que os homeês em a vilhice ham temor, é vento mui pequeno, que o abala como canavea leve”.*

[RUISKA] *Meu Deus, anão, estou muito por fora.*

[ANÃO] *Sentai-vos mais a gosto, senhora.*

[PALAVRARARA] *“Passaste queenturas, misquindade? Nom hajas temor, lances âncora pera haveres folgança e assesego.”*

[RUISKA] *Palavrarara, quereis dizer que devo voltar ao ventre da mulher e ali ficar?*

[PALAVRARARA] *“Pois, amigo, di-me, que esperas ainda? O muito esperar é de fraco e enfermo coração. Os homeês ora som homildosos, ora sobervosos, ora som buliçosos come moços. Danosa condiçom.”*

[RUISKA] *Evidente, senhora, já vi que vossas influências são de antanho, talvez Petrarca, talvez “Boosco Deleitoso”? E a respeito do, sabes alguma coisa, Palavrarara, para que eu satisfaça o editor e possa comer e dar algum pirulito para o anão roer? Vê como estou puído.*

[PALAVRARARA] *“És sempre de mi tam afastado, obraste em muitos pecados, e em muita malícia e prigiça de bem-fazer, misquinho, beveste maldades assi como água, a vida solitária nom é pera os sandeus nem pera aqueles que som mudadiços pelas maas paixões que ham em si, adeus.”*

[RUISKA] *Volta, Palavrarara, volta! Oh, anão, vê se ela vem de volta, ai a ilusão de conseguir amiga de bom coração, coração, ai, como sou infeliz, a mulher aparece, trato com compaixão, ela se ofende porque pergunto uma sugestão para o tubo, ah cornudo, por tua causa perdi Palavrarara, introsca preclara, ai, a grilanda, a guirlanda de ouro, onde está? Palavrarara, volta! Quero a guirlanda, quero sossegar!*

[ANÃO] *Sossega, Ruiska, lá és homem para conviver mais tempo com fêmea de palavra gorda e traseiro rubicundo?*

[RUISKA] *Era rubicundo, anão?*

[ANÃO] *Pois era.*

[RUISKA] *Rubicundo... é bonito, anão.*

[ANÃO] *Ruiska, será que és um bilro, bilontra, desejando bimbilhar nessa biltra?*

Sinopse

personae: Palavrarara, Ruiska, anão

tempo: do anão

espaço: depois da porta de aço

páginas: 55-57

passagem de cena: como fuga da centralização na angústia e no bloqueio criativo, mais uma vez, o escritor tenta, metaliterariamente, idealizar o sublime, recebendo, vinda pela claraboia, *Palavrarara*: encarnação hilária do estereótipo da “bela escrita”, ligada à rigidez das normas retóricas e à tradição literária clássica. O deboche em relação à linguagem rebuscada e descontextualizada vem acompanhado da perturbação provocada pela condição espremida em que se vê aquele que escreve: diante dos apelos mercadológicos e seus desdobramentos nas experiências radicais “de dentro”. As entradas, “de rolar de rir”, do anão contrastam a representação pernóstica de Palavrarara. O desespero embusteiro do escritor é dramatizado pela ironia: acaba “iludido” e abandonado pela persona conselheira de “*bom coração*” - a Palavrarara lhe vira as costas, moralmente ofendida, ao ser solicitada a refletir sobre o *tubo*.

Como Ruiska não consegue se concentrar no tubo - e o anão já perdeu a motivação para continuar “ditando” - corta a cena a voz da Palavrarara: um dos habitantes do mundo acessado pela claraboia do artista. A *senhora* se materializa como resposta à lacuna deixada pelo “E se?” do anão, na cena anterior. Tenta preencher rapidamente o espaço, aproveitando o momento de fraqueza e dúvida do “bufão” duplo: *Eis-me aqui*.

O primeiro “bobo” percebe a manifestação: *Falas-te anão?* O segundo, bem mais interessado pelo tubo do que pelas palavras raras, não ouve nada. Ruiska insiste para que seu duplo preste *atenção* e, invertendo o que se dava há pouco, vai “ditando” aquilo que ouve da “visita”: *Eram três tartaruguinhas de carapaça luzidia, as patinhas plúmbeas, as cabeças oblongas.*

O canto da persona afetada parece desconhecido ao próprio escritor que recorre novamente ao anão, obrigado a ouvir:

[RUISKA] *Que palavras são essas, anão? Ouviste afinal?*

[ANÃO] *Sim, Ruiska, serão alvíssaras?*

[RUISKA] *Presta atenção.*

E é o duplo do cone escuro quem sugere que as palavras, formando imagens “esmeradas”, podem ser um tipo de cumprimento - alguém trazendo “novas”, mesmo que inúteis. Curiosamente, é a partir da sucessão de questões do mini-herói - com o “E se?” - que surge, de cima, a suposta nova opção. Ruiska está impressionado com o uso da linguagem e quer que seu mini-herói preste muita *atenção* a ela. Palavrarara ataca novamente:

[PALAVRARARA] *Faze-te ao largo. Em arco. Dobra-te. Estende. Solta. Lança a que perfura e mata. Arranca do dorso agora a seta. Asceta. Acerta a direção da seta. Lança.*

Embasbacado, o escritor não pode mais evitar, precisa saber quem é a “dona” que declama. Palavrarara se apresenta prontamente, vaidosa, ansiosa por ser reconhecida:

[RUISKA] *Meu Deus, quem é essa que assim fala?*

[PALAVRARARA] *Ruiska, meu nome é Palavrarara.*

[RUISKA] *Palavrarara! Recebe, anão, Palavrarara.*

[ANÃO] *Sentai-vos, senhora, reclinai-vos.*

[PALAVRARARA] *O poder de dizer sem ninguém entender.*

[RUISKA] *Compreendo muito bem, senhora.*

[PALAVRARARA] *O poder de calar.*

[ANÃO] *A oferenda. O altar.*

[RUISKA] *Quereis uma almofada, de peito de pomba forrada? Aqui está. Vosso desejo satisfeito.*

Ruiska precisa recebê-la com cuidados e coloca seu anão a serviço da *senhora* - que nem ao menos se dá conta do mini-herói. A ordem para que o duplo “receba” a “palavra rara” - e lhe sirva como uma espécie de “cavalo” - é recebida com deboche pelo suposto serviçal que se põe, imediatamente, a se divertir em rimar. Suas “firulas” com a linguagem culta confirmam a zombaria. Além disso, sua presteza não é apenas para que Palavrarara se sente, mas quase se deite, se recline e fique bem acomodada, enquanto ele se diverte. Merece este prazer, afinal, deixou sua “promissora” zona do tubo para receber a “*fala de treta*”.

Já a máscara embusteira de Ruiska aparenta ansiedade com a possibilidade idealizada de subida. A *senhora*, bem acomodada em seu “divã”, discursa louvando os próprios poderes de persuasão, mantidos pela dificuldade de comunicação com os outros. Orgulha-se de poder se impor, não pelo que diz, mas pela ignorância de quem ouve: *O poder de dizer sem ninguém entender. / O poder de calar.*

Ruiska curva-se, tentando, aparentemente, estabelecer um *conluio* com Palavrarara - convencida comicamente de sua influência: *Compreendo muito bem, senhora. / Quereis uma almofada, de peito de pomba forrada? Aqui está. Vosso desejo satisfeito.* E enquanto a “*fala de treta*” se vangloria, a persona anã *lança* arremedos hilários. O conjunto da representação constitui um dos momentos mais engraçados de “Fluxo” - avivado com a irritação do escritor diante das interferências do duplo; sendo, ainda, forçado a dissimular a presença em si do anão, frente à “*senhora*” sublime:

[PALAVRARARA] *Ruiska, fagueira estou.*

[ANÃO] *Aroeira.*

[RUISKA] *Cala-te, anão, não rimes, e não te coces agora. Quereis um descanso para os vossos afilados pés? Buscai, anão.*

[ANÃO] *A tua arca de veludo, Ruiska?*

[RUISKA] *Não seja besta, anão, Palavrarara está para nascer que eu conheça pisando na minha arca preta.*

[ANÃO] *Esse toco calcinado via bem para os pés dessa fala de treta.*

Além de debochar da performance distendida de Palavrarara, o mini-herói não se contém e passa a rimar automaticamente. A “deusa” fala de seu *poder de calar*, o anão rebate localizando-a: “*A oferenda. O altar.*” Ruiska finge que não ouve a “cuspida” do duplo em seu ouvido e continua seus rapapés com a nobre visita. “Inchada”, a *senhora* acrescenta sua satisfação em ser agradada: *Ruiska, fagueira estou.* “Inchaço” que o anão logo atribui à *Aroeira*, fazendo o escritor perder a paciência: *Cala-te, anão, não rimes, e não te coces agora.* A persona do *cone escuro*, finalmente, consegue desconcentrar Ruiska ao “coçar”, com suas interrupções, o pólo oposto à Palavrarara. Ao se referir à aroeira, uma árvore que comumente provoca grandes acessos alérgicos, o anão provoca a resistência de Ruiska à Palavrarara.

Tentando evitar um pouco mais a volta ao dilaceramento *de dentro*, o escritor oferece um *descanso* para os *pés* tão desgastados, antigos e cortantes: tão “finos” quanto a elegante *senhora*. O problema é que pede a seu anão que faça o serviço: *Buscai, anão.* E o duplo acha logo que o baú precioso de “palavras”, forrado com *veludo* pelo poeta, combina com os pés da “dona”: *A tua arca de veludo, Ruiska?*

O escritor perde momentaneamente a compostura mantida à força, sua admiração por palavras raras tem limite: *Não seja besta, anão, Palavrarara está para nascer que eu conheça pisando na minha arca preta.* A “caixa preta” do poeta esconde sua enxurrada de experiências de dentro que se elevam a partir do poço; e a água suja, rasteira, não combina com o estereótipo sublime. Em pólo oposto, a criatura anão vê a conexão entre a aridez que invade o escritor miserável e o vazio astuto do palavreado raro - que se considera valioso apenas pelo preciosismo: *Esse toco calcinado via bem para os pés dessa fala de treta.* O diálogo paralelo acaba ecoando algum ruído na persona Palavrarara:

[PALAVRARARA] *Como dizeis, Ruiska?*

[RUISKA] *Que tenho andado, senhora, de muleta, que estou muito cansado.*

[PALAVRARARA] *Um cajado é o que necessitais, esses acastoados, de ouro, de calcedônia, de diamante, de jade, de celidônia.*

[RUISKA] *Sou muito pobre, senhora.*

O *Velho Ruiska* tenta se recuperar das interferências do duplo e o faz trocando, hilariamente, o auxílio de *treta* de Palavrarara pela escora da *muleta* que se constitui no anão. A senhora sugere então um artifício mais de acordo com a elegância da tradição rigorosa, que apoie seu cansaço em um objeto nobre: *Um cajado é o que necessitais, esses acastoados, de ouro, de calcedônia, de diamante, de jade, de celidônia.* Ao argumento do escritor de que é muito *pobre* para tais ornamentos, Palavrarara o identifica, humoristicamente, como *poeta*:

[PALAVRARARA] *Foste poeta um dia, não?*

[RUISKA] *Sim senhora.*

[PALAVRARARA] *Amavas Catulo?*

[RUISKA] *E outros lubricosos, outros erotômanos.*

[PALAVRARARA] *A quem te dirigias quando versejavas?*

[RUISKA] *A ninguém.*

[PALAVRARARA] *Disseste aquém?*

[RUISKA] *A ninguém, senhora.*

[PALAVRARARA] *Disseste além?*

[RUISKA] *A ninguém.*

[PALAVRARARA] *Ah, sim, a alguém, disseste bem. Ruiska, eu Palavrarara, “trouxe uma grilanda de ouro com uñas pedras preciosas, que ham virtude de confortar, contam alguñs. Enton veerás que todas as cousas de que os homeēs em a vilhice ham temor, é vento mui pequeno, que o abala como canavea leve”.*

Palavrarara passa, então, a interrogá-lo acerca de seu ofício de poeta, mas demonstra mais uma vez suas dificuldades de audição. Ela só ouve aquilo que deseja ouvir, só o que está *além*, não *aquém* da claraboia. A senhora nem mesmo reconhece a palavra *ninguém*, o poeta necessariamente deve se dirigir a *alguém* quando canta. Oferece sua *grilanda de ouro com uñas pedras preciosas*

para substituir os poderes do *cajado* enfeitado, confortando a “velhice” do poeta que teme coisas pequenas. Com a posse do objeto com aura imemorial, aquele que verseja, encarnando a nobre tradição, transcende todas as coisas de que os homens têm medo na velhice. Portanto, Ruiska, “drogado” pelos artifícios confortáveis, ficará tranquilo, com a sensação de que tudo é “ventinho” passageiro e não deve abalar o cantor bravo, oposto à leveza do canavial de folhas frágeis: *Enton veerás que todas as cousas de que os homeês em a vilhice ham temor, é vento mui pequeno, que o abala como canavea leve.*

Com o cruzamento entre as origens das palavras cânave (canavea) e cânabe (cânabis) volta-se aos jogos brincalhões entre o efeito das palavras e das drogas. O que já aconteceu com a branquinha (Cena XIII) e com a maconha (Cena XXVI). Ruiska está se achando “careta”, *muito por fora*. Seu anão prestativo, aparentemente, tenta facilitar as coisas:

[RUISKA] *Meu Deus, anão, estou muito por fora.*

[ANÃO] *Sentai-vos mais a gosto, senhora.*

[PALAVRARARA] *“Passaste queenturas, misquindade? Nom hajas temor, lances âncora pera haveres folgança e assesego.”*

[RUISKA] *Palavrarara, quereis dizer que devo voltar ao ventre da mulher e ali ficar?*

[PALAVRARARA] *“Pois, amigo, di-me, que esperas ainda? O muito esperar é de fraco e enfermo coração. Os homeês ora som homildosos, ora sobervosos, ora som buliçosos come moços. Danosa condiçom.”*

[RUISKA] *Evidente, senhora, já vi que vossas influências são de antanho, talvez Petrarca, talvez “Boosco Deleitoso”? E a respeito do, sabes alguma coisa, Palavrarara, para que eu satisfaça o editor e possa comer e dar algum pirulito para o anão roer? Vê como estou puído.*

A “amiga” tenta confortá-lo. Agora, “lançando âncora” com sua “grilanda” pesada de pedras preciosas, o poeta há de ter sossego na companhia de Palavrarara. Remetendo-se ao desejo de se encolher no ventre de Ruisis, Ruiska confunde Palavrarara que entende que o poeta deve voltar à “amada” e *ali ficar*. O

escritor não deve mais esperar, deve aceitar as oferendas da “amiga” rara, acompanhá-la, e abandonar tanto a superfície de cotidiano “bélico” entre os homens quanto os tormentos incognoscíveis *de dentro*.

Ruiska concentra-se no discurso da “amiga”, tentando desvendar suas influências raras: *Petrarca, talvez, “Boosco Deleitoso”?* Descuidando-se de que a senhora raríssima flerta com ele em linguagem rebuscada, o poeta resolve ir direto ao problema que o aniquila: *E a respeito do, sabes alguma coisa, Palavrarara, para que eu satisfaça o editor e possa comer e dar algum pirulito para o anão roer? Vê como estou puído.*

Além de *Catulo*, o poeta identifica *Petrarca* no canto de Palavrarara, influências de *antanho*, mas seu problema é bem atual: precisa satisfazer a persona editor (superfície) driblando sua persona anã (poço) com a ajuda da “amiga” de palavras raras (claraboia). Só assim vai conseguir se refazer, anda todo esburacado.

Em “Fluxo”, a abordagem da analidade concentra-se nas emergências do tubo e de tudo que diz respeito ao poço, à sugestão incompleta “do”, à inversão em *Uc* e na *caverninha* do anão - Cena XXVIII. Mesmo sem o recurso chulo escrachado, o choque de Palavrarara com os “dramas” mundanos do “eis amado” que vê, agora, *todo puído*, mais o convite para que a *senhora* reflita sobre “o”, ao invés do poeta acompanhá-la pela “beleza” de *antanho*, acabam por expulsar a “amiga” de *bom coração*:

[PALAVRARARA] *“És sempre de mi tam afastado, obraste em muitos pecados, e em muita malícia e priguiça de bem-fazer, misquinho, beveste maldades assi como água, a vida solitária nom é pera os sandeus nem pera aqueles que som mudadiços pelas maas paixões que ham em si, adeus.”*

Ao ouvir o escritor se referir às praticidades do cotidiano e às carências do “corpo”, Palavrarara, das alturas de sua “torre de marfim ou de cristal”, o vê ainda mais distante e lança mão de uma sequência de palavras para desqualificá-lo como “pecador” e “malicioso”. A vida solitária feita de palavras raras não é para

aqueles que estão à mercê das contingências, bebem as maldades como água e são “mudadiços” pelos vícios (maas paixões que ham em si). Por fim, Palavrarara encerra seu derradeiro palavreado com um dramático: “*adeus*”.

Ao ser abandonado “também” por sua admirada Palavrarara, Ruiska representa, então, a caricatura das personagens trágicas das óperas, implorando para que a “amiga” volte, em meio a um discurso hilário, debochado e desesperado:

[RUISKA] *Volta, Palavrarara, volta! Oh, anão, vê se ela vem de volta, ai a ilusão de conseguir amiga de bom coração, coração, ai, como sou infeliz, a mulher aparece, trato com compaixão, ela se ofende porque pergunto uma sugestão para o tubo, ah cornudo, por tua causa perdi Palavrarara, introsca preclara, ai, a grilanda, a guirlanda de ouro, onde está? Palavrarara, volta! Quero a guirlanda, quero sossegar!*

O escritor embusteiro se coloca como “iludido” e, ao mesmo tempo, recorre à “amizade” com o duplo oposto à “amiga”. Encorpando mais a tramoia de sua persona-personae, acaba por acusar sua persona editor pela perda da *senhora*. Foi abandonado pela interferência do “*cornudo*” e suas aderências ao *tubo*: *ah cornudo, por tua causa perdi Palavrarara*. E mais, pela primeira vez se refere à Palavrarara como “*mulher*”, acrescentando ter sido condescendente - afinal, em sua movimentada experiência *de dentro*, jamais deixaria de ser problemático para *sossegar*. A ironia está em colocar aquela que quer sua tranquilidade como problemática: *trato com compaixão, ela se ofende porque pergunto uma sugestão para o tubo*. E, logo depois, voltar a idealizar: *Palavrarara, introsca preclara, ai, a grilanda, a guirlanda de ouro, onde está? Palavrarara, volta! Quero a guirlanda, quero sossegar!*

O tom trágico de “*Volta, Palavrarara, volta! / a ilusão de conseguir amiga de bom coração, coração, ai, como sou infeliz*” mistura-se imediatamente ao risível do discurso contaminado de Ruiska. Não se contém e passa a misturar suas falas ordinárias aos artifícios “sublimes” com “ais”, rimas (“bom coração”,

“introsca preclara”) e o contraste entre *grilanda* e *guirlanda*. O dramalhão forçado é interrompido pelo anão:

[ANÃO] *Sossega, Ruiska, lá és homem para conviver mais tempo com fêmea de palavra gorda e traseiro rubicundo?*

[RUISKA] *Era rubicundo, anão?*

[ANÃO] *Pois era.*

[RUISKA] *Rubicundo... é bonito, anão.*

[ANÃO] *Ruiska, será que és um bilro, bilontra, desejando bimbalar nessa biltra?*

O duplo anão acaba por aliviar o escritor. O traseiro gordo e vermelhão, entupido de palavras raras, não deve interessar tanto assim ao Ruiska que busca o desconhecido no *toco calcinado*. Voltando-se para a palavra rubicundo, que lá em seu interior, no seu centro, traz a partícula “cu”, o poeta interessa-se por sua beleza: *Rubicundo... é bonito, anão.*

O anão não se contém: *Ruiska, será que és um bilro, bilontra, desejando bimbalar nessa biltra?* O jogo hilário de palavras faz a aproximação entre as batidas de tamancos, bilros, baquetas, sinos, e os entrechoques repetitivos da cópula. Para o duplo anão, seria, paradoxalmente, um rebaixamento o escritor repetir-se como um bobo a cortejar, fornicar, *bimbalar* com aquela que se “vende” ao apaziguamento das bugigangas douradas da linguagem, à prostituta desprezível estereotipada como Palavrarara (*biltra*).

A inversão que coloca a *senhora* em péssimas condições para o poeta, reacorda aquele que, aparentemente, desejava ser iludido no caminho para o tubo de dentro - em que havia mergulhado no lamento do monólogo indo bem *além* no *aquém*, até ser travado.

V Ato
JORNADAS ANORÉXICAS

Cena XXV: RUISKA SOBE ENQUANTO O ANÃO DESCE

[RUISKA] *Anão, vou sair por aí Palavrarara me deixou sem fala. Vou pegar minhas asas, pegue aí nesse canto as minhas asas de cobre, de amianto, dá-mas, e tu me seguirás em linha quase reta pelo subsolo, ah, estão velhinhas essas asas minhas, as plumas encardidas, olha aqui um rato, que fedor,*

[ANÃO] *e essa luz batendo no meu rosto, o que é?*

[RUISKA] *Deixa-m*

e ver, essa é, espera, já vais ver, essas são as Cefeidas, muito bem, ando muito bem na astronomia. Põe o teu rabo, o teu corno, teus pés de morceguinho, e vai descendo enquanto eu vou subindo, sacode as asas para mim, ando cansado, aí que sofreguidão, que vontade de ir a Raba, a Rafat, a Rafeedy, a Ramalla, a Ramin, a Ramoon, a Ranteessa, a Raskaideh, a Rujeeb.

[ANÃO] *Onde é tudo isso?*

[RUISKA] *Anão, sou bom na geografia, tudo isso é na margem ocidental do rio Jordão, olha, outro dia mostrei a Ruisis essas folhas pisadas de palavras e ela me disse que tudo era poesia, que corno, anão, que cornudo esse ser de Ruisis que é em mim, que boca mal fechada, poesia sim, poesia amada minha. Dá-mas, anão.*

[ANÃO] *O que?*

[RUISKA] *As asas.*

[ANÃO] *Já vais?*

[RUISKA] *Agora sim. Segue o meu rasto à tua maneira, pólo oposto, vai entrando no poço outra vez, adeus anão, vai, olha que o rabo ficou preso na borda, anão.*

[ANÃO] *Só na borda, Ruiska? Vou puxar.*

[RUISKA] *Santo Deus, só na borda outra vez, vai, ooooo, adeus.*

Sinopse

personae: Ruiska, anão

tempo: de Ruiska e anão em pólos opostos

espaço: depois da porta de aço

páginas: 57-58

passagem de cena: perdendo a fala com o abandono de Palavrarara, o escritor manifesta seu cansaço com aquilo que há de banal em sua poesia tão amada. Quer usar o que resta de suas *asas* sublimes e subir. Mas, para alcançá-las, precisa da ajuda de seu anão e, para conseguir ir em direção à claraboia, precisa que seu duplo do cone escuro volte para o poço. Suas jornadas preveem extremos dispostos como opostos: o sublime e o grotesco.

A dramaticidade irônica do escritor embusteiro mostra uma Palavrarara que o deixa sem palavras. Abandonado pela amada, o amante decide *sair por aí*. Precisa pedir ao anão, duplo oposto à *senhora*, que o ajude a alcançar suas *asas*. E avisa: *tu me seguirás em linha **quase** reta pelo subsolo*. Ruiska deseja vencer o limiar da claraboia, enquanto empurra seu anão poço adentro.

As asas “solares”, mesmo compostas por *cobre* e *amianto*, estão bem chamuscadas, abandonadas num *canto*. Ao observar o desamparo dos “braços” que deveriam servir para alçar o voo sublime, voltam os lamentos do *velho Ruiska*: *ah, estão velhinhas essas asas minhas, as plumas encardidas, olha aqui um rato, que fedor*. Confirmando as lamúrias (que voltam à primeira cena do IV Ato, Gado Poeta, e à utilidade dos braços como hélices, na Cena VI), o poeta se incomoda com os sinais de decadência dos velhos e loucos como ele, antes emplumados, agora embolorados. Em Gado Poeta, eram as gavetas, o amarelo dos trapinhos, das fotografias, e a tristeza da solidão que construíam a analogia com as reses desamparadas no campo. Aqui, são as pistas diretas da decadência de sua relação com as palavras e da idealização sublime que o fazem capengar. Seu

poeta emplumado definhou, não resta tanto do seu duplo caricaturado em Palavrarara.

A morte, a náusea, o mau cheiro invadiram suas pretensas asas branquinhas de inocência poética e envelheceram o poeta rebuscado. Ao cuspir seu desencanto - *ando cansado, ai que sofreguidão, que vontade de ir a Raba, a Rafat, a Rafeedya, a Ramalla, a Ramin, a Ramoon, a Ranteessa, a Raskaideh, a Rujeeb* - Ruiska puxa um fio de seu reino escamoso da memória, desvelado pela boca de Ruisis:

*olha, outro dia mostrei a Ruisis essas folhas pisadas de palavras e ela me disse que tudo era poesia, que corno, anão, que cornudo **esse ser de Ruisis que é em mim**, que boca mal fechada, poesia sim, poesia amada minha. [grifos meus]*

Não totalmente emudecida (*mal fechada*), a boca da persona Ruisis ainda produz reflexos no imaginário do poeta. Aquele que pisa na poesia é o ser *cornudo* que existe na persona-personae escritor e, desoprimido da densidade do artista, carimba os pés sujos nas folhas luminosas chamando a tudo de poesia.

O mercado editorial, a literatura que o Ruiska radical considera medíocre, a arte dos literatos concentrados na popularidade e na venda, os leitores que desejam consumir esses produtos; tudo que “também” compõe o imaginário da persona-personae que escreve se mostra na máscara ingênua de Ruisis: a pretensa *solução religiosa e amorosa*, “**que é no escritor**”, apenas tenta amenizar e acaba por se inverter na força diabólica, chifruda, amante do comércio literário que faz do poeta o *cornudo*, em relação ao editor.

Esgotado, por suas desgraçadas tentativas poéticas, Ruiska vê seu trabalho no amontoado de *mil páginas* pisadas com a repetição de seu lamento: *AIURGUR*. As *mil páginas* de um *pobre louco* que o editor se nega a publicar e que Ruisis defendia na cena A Colina:

[EDITOR] *Um pobre louco, ninguém mais entende o que ele escreve, tu achas que posso publicar um livro onde só está escrito AIURGUR? Pois escreveu mil páginas com AIURGUR.*

[RUISIS] *Deixa-me, tu não entendes, pois é uma linguagem cifrada de Ruiska, é exercício e cadência, e nos AS, nos IS, nos US, Ruiska põe vibrações, ele sabe o que faz, AIURGUR, é bonito, é bonito, convenhamos, a palavra é toda AI, toda UR, toda GUR.*

[EDITOR] *Se ficasses calada.*

O ser diabólico que surpreende o poeta, a partir de Ruisis, faz mais do que, levemente, reduzir seu trabalho ao chavão **“tudo é poesia”**: deixa nele a sensação ambígua de que a mulher está certa, de que, indo ao limite da *boca mal fechada*, *tudo* é resultado de *sacrifício*, *tudo* pode ser resumido a um perturbador ato poético: **“poesia sim, poesia amada minha.”**

Ao observar suas asas manchadas, ressentindo-se das perdas poéticas “acima”, quem alerta o poeta para um ponto de luz é aquele que tem os olhos do poço, seu anão:

[ANÃO] *e essa luz batendo no meu rosto, o que é?*

[RUISKA] *Deixa-me ver, essa é, espera, já vais ver, essas são as Cefeidas, muito bem, ando muito bem na astronomia. Põe o teu rabo, o teu corno, teus pés de morceguinho, e vai descendo enquanto eu vou subindo, sacode as asas para mim, ando cansado, ai que sofreguidão, que vontade de ir a Raba, a Rafat, a Rafeedya, a Ramalla, a Ramin, a Ramoon, a Ranteessa, a Raskaideh, a Rujeeb.*

Ruiska tem dificuldades para se concentrar no espaço “solar”, precisa ver, enxergar, para o anão ver, ser informado. São as *Cefeidas* que vêm em seu socorro, suposto alívio: ao menos, ainda “anda” *muito bem na astronomia*. Como artista, não tem tido acesso à sua amada poesia, que está além da amada estereotipada como Palavrarara. “Anda” tão *cansado* que precisa, novamente, do duplo oposto à claraboia para sacudir suas asas.

A vontade de sumir se apresenta com mais força que a vontade de subir. E é traduzida por uma série de nomes de cidade para onde gostaria de “voar”, todos começam com “*R*” e despertam a curiosidade do anão - que não está interessado pela subida ou pela sumida. À nova pergunta conveniente do mini-herói - *Onde é tudo isso?* - Ruiska afirma que *tudo isso é na margem ocidental do rio Jordão* e volta a se alisar por também continuar sendo *bom na geografia*. O escritor que pesquisa, aquele que estuda, anda bem, quem não anda bem é o poeta das *folhas pisadas*, aquele que mal consegue prosseguir na experiência *de dentro* pelo sacrifício de palavras. Tudo indica que este último Ruiska quer ir “pra puta que o pariu”, “para o raio que o parta”, “pra onde o diabo perdeu as botas”: sumir.

Para voltar ao poço, o mini-herói também vai precisar se travestir e recebe as ordens do *patrãozinho* escangalhado: *Põe o teu rabo, o teu corno, teus pés de morceguinho, e vai descendo*. Nas escamas de suas *plumas encardidas* e fedorentas, o poeta avista um *rato* e é de um parente deste que o anão vai precisar dos *pés, de morceguinho*, para percorrer os subterrâneos escuros. Os apetrechos do traje constroem a imagem de um diabinho.

Ruiska precisa, para subir à zona demarcada pela “clara boia”, das *asas encardidas*, mas ainda brancas, da luminosidade e localização bussolar das Cefeidas - as quais apresenta, a princípio, alguma dificuldade em reconhecer. Por outro lado, o anão, para descer e transitar pelo cone escuro precisa de: *rabo, corno, pés de morceguinho*. Ruiska dá as ordens, mas precisa do anão até mesmo para sacudir suas *asas* e vesti-las.

Assim como na primeira cena do quarto ato, nesta primeira cena do quinto também se iluminam as implicações entre o sublime e o grotesco. A luz não percebida pelo poeta reflete no rosto do anão, é primeiro em suas faces que os reflexos sublimes fazem efeito. Também é o mini-herói quem alcança e limpa as *asas* daquele que sobe, enquanto o poeta de dentro examina suas marcas de morte e degradação.

Com o uso dos verbos e da ambiguidade irônica, na solicitação que o escritor faz ao anão para que consiga liberar suas asas, vem mais uma breve queda metalinguística cômica: *Dá-mas, anão*. Tentando se livrar de ratos, fedor e imagens relacionadas ao poço, precisa mandar seu anão alcançar as asas, mas o “diabinho” não deve acompanhá-lo - isto fica bem claro na forma culta relacionada à Palavrarara e repetida propositalmente: ***dá-mas***, e tu me seguirás em linha quase reta pelo subsolo. E mais um reforço para se desprender e localizar o outro:

[RUISKA] ***Dá-mas***, anão.

[ANÃO] *O que?*

[RUISKA] *As asas.*

[ANÃO] *Já vais?*

[RUISKA] *Agora sim. Segue o meu rasto à tua maneira, pólo oposto, vai entrando no poço outra vez, adeus anão, vai, olha que o rabo ficou preso na borda, anão.*

[ANÃO] *Só na borda, Ruiska? Vou puxar.*

[RUISKA] *Santo Deus, sónaborda outra vez, vai, ooooo, adeus.*

O duplo não entende o “dá, mas anão” e pergunta: O que? Ruiska esclarece a troca da contração de pronomes pela conjunção ao pedir as asas. E a pergunta “*Já vais?*” mostra que o outro compreendeu: “*Agora sim.*” Deve viajar no rumo oposto à persona do cone escuro, com a qual não há possibilidade de alcance da claraboia - por onde, supostamente, deve circular Palavrarara. Assim, o anão deve “dar” as asas a Ruiska que, inversamente, não as alcança sem seu duplo de baixo: a claraboia (sublime) não pode ser atingida descolada do poço (grotesco). Assim como, na Cena XVIII, o escritor depende do anão para desprender-se da *borda* do poço e descer, precisa dele também para subir.

O mini-herói se mostra surpreso com a urgência da elevação, mas acompanha as instruções. Deve seguir o *rasto* de Ruiska à sua maneira: *pólo oposto*. Ruiska lhe fornece ainda o aceno levemente dramático de mais um “*adeus*”, mas se detém para acompanhar e palpitar sobre sua reentrada, um pouco estabanada, no poço: *vai, olha que o rabo ficou preso na borda, anão*. O

mini-herói estava se acostumando com o mundo simbólico e desorientado de Ruiska, meio superfície, meio todo lugar, lugar nenhum e lugar-comum. Por isso, precisa se ambientar para a volta ao cone escuro. Sendo assim, também precisa do auxílio de Ruiska para se desprender da superfície depois da porta de aço.

Como a persona anão deve estar ligada ao poço, já que pertence ao espaço simbólico rasteiro daquele que escreve, seu rabo fica preso *só na borda*, fica fácil para o mini-herói “puxar” e endireitar seu prumo em direção aos subterrâneos. Revigorando a brincadeira metalinguística anterior, da Cena XIX, a persona-personae aproveita para fazer a ruptura entre a decolagem de Ruiska e seu reaparecimento, acima, na próxima cena: *Santo Deus, só na borda outra vez, vai, ooooo, adeus.*

Cena XXVI: GAVIÃO

[RUISKA] *Ahhhhhh, que ares, que dutilíssima expansão, sobrevôo os lilases, as éguas, a região da mostarda, os carneiros, ai o ser do lobo como me assusta, está lá, escondeu-se nas zínias, ai que bonito o lobo preto nas zínias, sobrevôo o vale, o verde-roxo das verduras, o cânhamo, não não, não devo pensar nisso, a canela, as caneleiras, que cheiro bom, o cânhamo outra vez, será que só um pouquinho vai... não não, devo afastar-me, bem vou pousar aqui nessa ponta de pedra. Como vai amigo gavião?*

[GAVIÃO] *Falaste?*

[RUISKA] *Pergunto se vais bem, se tens o que comer, se amas a vida, amas?*

[GAVIÃO] *Que conversa, os meus adentros já são tão complicados sem a fala e tu me vens com perguntas, aquieta-te.*

[RUISKA] *Posso ficar um instante ao teu lado?*

[GAVIÃO] *Que conversa, que parolice.*

[RUISKA] *Hein?*

[GAVIÃO] *Digo que palras.*

[RUISKA] *És aparentado com Palavrarara?*

[GAVIÃO] *Não anda por aqui há muito tempo, há séculos talvez, por que perguntas?*

[RUISKA] *Porque falas quase com a mesma garganta.*

[GAVIÃO] *É bem possível, o que eu ouvi me marcou, olha aqui na minha asa.*

[RUISKA] *Falas de quem?*

[GAVIÃO] *Pois de Palavrarara, homem, quando a donzela passou lá no vale, eu disse: vê Palavrarara, lá vai ela com seu cavalo. Ela me disse:*

[PALAVRARARA] *cavalo não, gavião, palafrém.*

[GAVIÃO] *Eu disse: qual palafrém, que antiga, os anos passam e você cospe na mesma medida. Ela disse:*

[PALAVRARARA] *do latim, palafredus, do baixo latim, gavião.*

[GAVIÃO] *Eu disse cavalo, Palavrarara, rebanho em vez de armento, azedo em vez de aziumado, caga-lume em vez de vaga. Ela repetiu:*

[PALAVRARARA] *palafrém.*

[GAVIÃO] *Eu disse cavalo. Então enlouqueceu, digo-te que sim que enlouqueceu, decepava minhas penas, gorgolejava raivosa, me partiu a asa e repetia esganiçada:*

[PALAVRARARA] *palafrém palafrém palafrém, ooom.*

[GAVIÃO] *Desde esse dia, homem, tenho medo de quem fala e tu tens cara de escriba, ah não me engano, e quem escreve é filho de Palavrarara.*

[RUISKA] *Qual filho, gavião, me torço inteiro para essas donas, mães do glossário e da gramática, já perdi editor, talvez perca a mulher com o editor, tudo por amor à língua, entendes? Não, não, gavião, não quero mais saber, apesar de que ficou mais difícil, tudo ficou difícil, mas conta lá da donzela que viste com o palafrém cavalo ou que coisa sei lá que viste, donzela palafrém, mulher cavalo, conta.*

[GAVIÃO] *Deixa-me olhar o mundo.*

[RUISKA] *Está bem. Devo parar aqui e pensar que se todos fossem Ruiska, o mundo pararia de rodar. Se todos fossem Ruiska, se o meu ser fosse o ser de todos, ah se o meu ser fosse o ser de todos, uma garra de amor, a tua garra, gavião, em cada peito, cravada para sempre, carregada como um amuleto, ah se o meu ser fosse o teu ser, em tudo eu te seria, verias com esse olho que é o meu, limpo, dolorido, eu te daria tudo de mim, umbigo, roseiral-mirim.*

[GAVIÃO] *Homem, como falas, deixa-me olhar o mundo.*

[RUISKA] *Está bem.*

Sinopse

personae: Ruiska, gavião

tempo: de Ruiska e anão em pólos opostos

espaço: depois da porta de aço, claraboia

páginas: 58-60

passagem de cena: Aparentemente, buscando Palavrarara, Ruiska inicia seu voo que, no início, revive a Cena VI. Ao pousar numa *ponta de pedra*, encontra a persona *gavião* que fala “quase” com a *mesma garganta* de Palavrarara, mas raramente, por temer os que assim falam, a partir de sua experiência com a *velha senhora* que, enlouquecida, partiu para a agressão contra suas asas - como fez o *do incognoscível* com Ruiska.

Em contraste com o “ooooo, *adeus.*” da decolagem de despedida, na cena anterior, a evidência de que Ruiska está acima, aliviado pelo voo tranquilo, se dá por “*Ahhhhhh, que ares, que dutilíssima expansão*”. O uso do palavreado rebuscado indica a faceta sublime se voltando para Palavrarara. Ruiska sente-se em fluxo novamente, depois da queda com a partida da *senhora*. E, aproximando-se das descrições cômicas da Cena VI, brinca com os leitores:

[RUISKA] *sobrevôo os lilases, as éguas, a região da mostarda, os carneiros, ai o ser do lobo como me assusta, está lá, escondeu-se nas zínias, ai que bonito o lobo preto nas zínias, sobrevôo o vale, o verde-roxo das verduras, o cânhamo, não não, não devo pensar nisso, a canela, as caneleiras, que cheiro bom, o cânhamo outra vez, será que só um pouquinho vai... não não, devo afastar-me, bem vou pousar aqui nessa ponta de pedra. [grifos meus]*

No sobrevoo, descreve o que observa: relevo, vegetação bichos e chama a atenção de Ruiska o *cânhamo* que ameaça distraí-lo. Reage, mas encontra outra vez o “*cheiro bom, o cânhamo*” e chega a pensar no assunto - “*só um pouquinho vai...*”; mas nega outra vez: *não não, devo afastar-me*. A graça não está somente na “ameaça” da droga que iria acomodá-lo e atrasá-lo no voo, mas também no fato de que este tipo de “lavoura” é comumente ilegal, portanto, acentua o contraste entre a linguagem que se quer sublime, imemorial, e as entradas cômicas que recorrem à riqueza de imagens: formas, cores, cheiros, ambiguidade entre as plantas lícitas e o aparecimento do “cultivo” da maconha. Por fim, em sua debochada fuga da droga, decide-se por pousar em uma *ponta de pedra*. Encontra, ali, o *gavião*:

[RUISKA] *Como vai amigo gavião?*

[GAVIÃO] *Falaste?*

[RUISKA] *Pergunto se vais bem, se tens o que comer, se amas a vida, amas?*

[GAVIÃO] *Que conversa, os meus adentros já são tão complicados sem a fala e tu me vens com perguntas, aquieta-te.*

Símbolo solar relacionado à agilidade física e intelectual, a persona *gavião* ascendente permanece longe dos vícios relacionados à superfície e ao poço, mas só o consegue ficando nos *adentros*, muda e apartada, garras coladas à *pedra* (sem contato com o cânhamo, os lobos, o colorido e os cheiros da vida, abaixo). Persona-personae, o escritor busca companhia e apoio naquele que deve ser o contrário do anão e do seu *cone escuro*. Entretanto, na clara boia diurna, encontra um duplo indisposto à arte de conversar.

Invertendo a centralização, ao longo da obra hilstiana, em personagens que proliferam perguntas, o gavião nega as provocações de Ruiska, alegando que o aparente silêncio já basta: *os meus adentros já são tão complicados sem a fala*. Mas o escritor não se dá por vencido:

[RUISKA] *Posso ficar um instante ao teu lado?*

[GAVIÃO] *Que conversa, que parolice.*

[RUISKA] *Hein?*

[GAVIÃO] *Digo que palras.*

[RUISKA] *És aparentado com Palavrarara?*

[GAVIÃO] *Não anda por aqui há muito tempo, há séculos talvez, por que perguntas?*

[RUISKA] *Porque falas quase com a mesma garganta.*

O gavião continua achando que é muita conversa: *Que conversa, que parolice*. Diante da palavra “elevada”, Ruiska volta a agir como aquele que ignora o que o outro diz: *Hein?* A ave nobre continua com seu palavreado refinado, contaminado por Palavrarara e sinal de que habita as alturas: *Digo que palras*. Comicamente, manifesta-se a suspeita de Ruiska: *És aparentado com Palavrarara?*

A persona “de cima” noticia que Palavrarara anda distante, mas também que a conhece: *Não anda por aqui há muito tempo, há séculos talvez, por que perguntas?* Para o escritor as maneiras de se expressar da *senhora* e do gavião são aparentadas: *Porque falas quase com a mesma garganta*. Com ar superior, o pássaro mostra sua marca de Palavrarara: *É bem possível, o que eu*

ouvi me marcou, olha aqui na minha asa. O escritor não entende a relação entre Palavrarara e a cicatriz na asa do gavião. Com ar de tolo, acaba por perguntar:

[RUISKA] *Falas de quem?*

[GAVIÃO] *Pois de Palavrarara, homem, quando a donzela passou lá no vale, eu disse: vê Palavrarara, lá vai ela com seu cavalo. Ela me disse:*

[PALAVRARARA] *cavalo não, gavião, palafrém.*

A ave resolve falar e passa a descrever a situação embrulhada em que se meteu com Palavrarara, apenas por não ter aceitado o uso da palavra *antiga*:

[GAVIÃO] *Eu disse: qual palafrém, que antiga, os anos passam e você cospe na mesma medida. Ela disse:*

[PALAVRARARA] *do latim, palafredus, do baixo latim, gavião.*

[GAVIÃO] *Eu disse cavalo, Palavrarara, rebanho em vez de armento, azedo em vez de aziumado, caga-lume em vez de vaga. Ela repetiu:*

[PALAVRARARA] *palafrém.*

[GAVIÃO] *Eu disse cavalo. Então enlouqueceu, digo-te que sim que enlouqueceu, decepava minhas penas, gorgolejava raivosa, me partiu a asa e repetia esganiçada:*

[PALAVRARARA] *palafrém palafrém palafrém, ooom.*

A teimosia linguística da dupla cômica apresenta uma Palavrarara que nunca foi donzela, como a que passeia pelo vale - já nasceu conservadora e casmurra. Além disso, mostra a *senhora* como uma doida que parte para a agressão física ao não ser “empregada” rigorosamente. A imagem de Palavrarara “*esganiçada*” se repetindo, gorgolejando *raivosa*, depenando e quebrando a *asa* do gavião é impagável. O coitado, vítima do sublime, com a *asa* quebrada, não pode mais subir e, atento, com *medo* de que um aparentado com a maluca apareça, sem mais nem menos, se mantém preso à pedra. Justifica, assim, seu *medo* de gente que *fala* e Ruiska *fala*, além de ter *cara de escriba*:

[GAVIÃO] *Desde esse dia, homem, tenho medo de quem fala e tu tens cara de escriba, ah não me engano, e quem escreve é filho de Palavrarara.*

[RUISKA] *Qual filho, gavião, me torço inteiro para essas donas, mães do glossário e da gramática, já perdi editor, talvez perca a mulher com o editor, tudo por amor à língua, entendes? Não, não, gavião, não quero mais saber, apesar de que ficou mais difícil, tudo ficou difícil, mas conta lá da donzela que viste com o palafrém cavalo ou que coisa sei lá que viste, donzela palafrém, mulher cavalo, conta.*

O escritor aproveita para desembuchar também suas restrições a Palavrarara e se diz decidido a se afastar dessas “*donas*”, voltando à conotação que liga as palavras às drogas. Seu *amor à língua* ainda o faz pensar nos rigores gramaticais e, quando isto acontece, *retorce-se sobre o seu pedestal* de personae, tentando não perder seus duplos pela causa do *amor* a suas *donas*, as palavras. Embusteiro, lamenta já ter perdido o editor que tenta seduzir sua Ruisis, arrisca *tudo* pela causa radical. “*Não, não*” - o poeta precisa renegar seu *amor*, o problema é que, ao invés de facilitar, o abandono de Palavrarara tem tornado *tudo* ainda *mais difícil*. Deixar de flertar com as palavras tem sido a degradação do artista. Aquilo que deveria ser simplificado, com o acesso à superfície antes da porta de aço, se complicou: *tudo ficou difícil*.

Ruisca tenta deixar pra lá seus lamentos e, forçando intimidade com o novo duplo, tenta estimular o papo do gavião. Quer saber mais sobre a *donzela* que passou cavalgando e acaba resvalando em seu *amor* pelas palavras, embaralhando-as e desanimando o interlocutor: *mas conta lá da donzela que viste com o palafrém cavalo ou que coisa sei lá que viste, donzela palafrém, mulher cavalo, conta.*

O gavião, na defensiva contra a gente que fala e, ainda pior, escreve, mostra-se decidido em sua resistência. Não quer arriscar proximidade com Palavrarara e acabar por perder a outra *asa*:

[GAVIÃO] *Deixa-me olhar o mundo.*

[RUISKA] *Está bem. Devo parar aqui e pensar que **se todos fossem Ruiska**, o mundo pararia de rodar. Se todos fossem Ruiska, **se o meu ser fosse o ser de todos**, ah se o meu ser fosse o ser de todos, uma garra de amor, a tua garra, gavião, em cada peito, cravada para sempre, carregada como um amuleto, ah se o meu ser fosse o teu ser, em tudo eu te seria, verias com esse olho que é o meu, limpo, dolorido, eu te daria tudo de mim, umbigo, roseiral-mirim.*
[grifos meus]

O poeta resolve *parar para pensar* e volta-se melancolicamente para o *de dentro*. Olhando o mundo “de cima”, se houvesse uma forma de reunir sua persona-personae em um, maneira de todos virem a ser Ruiska, haveria plenitude. O mundo não precisaria mais *rodar*, estaria reduzido, modestamente, ao próprio *umbigo*. A *garra de amor* estaria *cravada em cada peito* e, a partir dela, se daria a reunião de todos em um. O olho *limpo*, mas *dolorido* (não aquele corrompido, que precisou do *médico*, ulcerado por só problematizar *coisas* de difícil *digestão* - Cena X), o *olho* que quer anular a dor se daria a todos, reunindo-os num *umbigo*: e o pequeno círculo seria, para sempre, a puerilidade perfumada do poeta *roseiral-mirim*.

Se entregando a um pequeno ponto de pacificação, o escritor abandona seu *olho* irascível que despreza a *todos*, a *corja porca* da Cena XI (*corjaporcagueicajuanu*), idealizando reuni-los. No entanto, o apaziguamento é transitório, Ruiska ordenou que fosse acompanhado, em *linha quase reta*, por seu *pólo oposto*, o anão. E, na Cena XXIX, quando seu duplo de baixo se manifesta sobre o desejo de que todos sejam como ele, duplo *porco-anão*, há uma revolução nos argumentos:

[ANÃO] *se todos fossem iguais a nós dois, que se todos comessem esses de asas, etéreos, esses de cabeça de nuvem, esses pálidos querendo tocar o manto do divino, o mundo ficaria bem mais simples, pão, pão, guerra, guerra*
[grifos meus]

Por ora, o poeta contempla o mundo em elevação, enquanto o de *asa*, espelho fragilizado do Ruiska de cima, invertendo o anão para conseguir permanecer equilibrado sobre a pedra de Palavrarara, tenta silenciá-lo:

[GAVIÃO] *Homem, como falas, deixa-me olhar o mundo.*
[RUISKA] *Está bem.*

Cena XXVII: REENCONTRO

[NARRADOR ONISCIENTE] *Ruiska também olhou, olhou, viajou pelos ares durante muitos dias, durante muitas noites o anão seguiu-lhe os passos, pólo oposto, subsolo, até que*

[DRAMATURGO] *(voz fininha)*

[NARRADOR ONISCIENTE] *uma tarde quando o sol já não era uma bola e sim uma metade*

[DRAMATURGO] *(acaba aqui)*

[NARRADOR ONISCIENTE] *encontraram-se. Ruiska baixou, o anão emergiu da terra, deram-se as mãos, sentaram-se sob uma goiabeira de folhas rendilhadas,*

[RUISKA] *parecem vermes, anão, olha só como comem as nervuras, então, então como foi o teu passeio? Estás vermelho, anão, e o ocre do teu rabo, puxa vida, onde é que o meteste?*

[NARRADOR ONISCIENTE] *O anão subiu aos ombros de Ruiska, arfou.*

[RUISKA] *Perdeste a fala?*

[ANÃO] *Velho Ruiska, tu não sabes nada da minha escuridão, encontrei no caminho, espera um pouco, antes vou comer o amarelo, esse redondo gordo da goiaba.*

[RUISKA] *Come.*

Sinopse

personae: Ruiska, anão

tempo: de Ruiska e anão em pólos opostos

espaço: superfície

página: 60

passagem de cena: a jornada, pelos pólos opostos da persona-personae que escreve, dura o tempo indeterminado de *muitos dias e muitas noites*. Ao retornarem, Ruiska dos *ares* e seu duplo do *subsolo*, *deram-se as mãos* na superfície, sob as folhas vazadas pelos bichos de uma goiabeira. O poeta fica impressionado com o estado de seu anão que, antes de começar a contar as aventuras de sua excursão mini-heroica, displicente, sobe nos ombros de Ruiska à procura do *amarelo* gordo das goiabas: lamentando-se, cômico, de sua *escuridão*.

Enquanto Ruiska contempla *o mundo*, a exemplo do duplo gavião, o inverso deste, o anão, trata de não perder as pegadas do *patrãozinho*, seguindo cada um de seus passos pelo poço. Assim como a *mesóclise* é usada para desviar o leitor do cálculo temporal, com relação ao sacrifício de Rukah, no I Ato, aqui, a relatividade das expressões “*durante muitos dias, durante muitas noites*” noticia a demora do reencontro entre a persona que, para *olhar o mundo* por cima, viaja *pelos ares*, e o duplo que a segue, pelo *subsolo*.

Para acentuar ainda mais o distanciamento, pela primeira vez em “Fluxo”, a persona-personae que escreve recorre à persona narrador onisciente - o que vai acontecer de novo, de maneira breve, em mais uma única cena do último ato. O narrador onisciente é, ainda, cortado duas vezes por interrupções descritivas, características da persona dramaturgo:

[NARRADOR ONISCIENTE] *Ruiska também olhou, olhou, viajou pelos ares durante muitos dias, durante muitas noites o anão seguiu-lhe os passos, pólo oposto, subsolo, até que*
[DRAMATURGO] *(voz fininha)*
[NARRADOR ONISCIENTE] *uma tarde quando o sol já não era uma bola e sim uma metade*
[DRAMATURGO] *(acaba aqui)*
[NARRADOR ONISCIENTE] *encontraram-se. Ruiska baixou, o anão emergiu da terra, deram-se as mãos, sentaram-se sob uma goiabeira de folhas rendilhadas,*

O escritor faz questão de marcar a **dramaticidade** daquele que conta, ou seja, a **presença** do narrador onisciente (contraditoriamente, atuando como persona) que não apenas expõe a narrativa, mas marca outra **presença**: a de uma espécie de dramaturgo em ação escrita - que, na relação com os leitores de sua “cena”, usando os parênteses, fornece pistas do tom de voz que deve ser ouvido do narrador. Este recurso coloca o próprio narrador onisciente “presente”, no “palco”!

Primeiro, deve-se perceber o que será contado em *voz fininha*; depois, em que momento a finura se *acaba*. Ou seja, apenas o trecho “*uma tarde quando*

o sol já não era uma bola e sim uma metade” deve ser ouvido com voz *fininha*. A finura, a sutileza das descrições, nos avisa também que o reencontro se dá num final de tarde. Assim, as pistas, para que se compreenda em que momento se afina o tom de voz, vêm como “deixa” teatral - da maneira comumente usada pelos dramaturgos ao localizar atores e diretores com orientações cênicas. A evidência da marcação teatral indica o tom de voz do texto e os limites dos movimentos das “personagens” pelos espaços.

Em mais um movimento metaliterário, o papel de narrador, ocupado, na maioria das vezes, pela persona escritor Ruiska, é tomado pela onisciência em persona - que o coloca, assim como seu anão, na terceira pessoa do singular, ou a ambos na terceira pessoa do plural.

Portanto, aquele que não conseguiria subir ligado ao anão, desceu, enquanto o duplo do cone escuro *emergiu*. Sobre a terra, descansam em baixo de uma *goiabeira*, sob raios solares que precisam atravessar os rasgos dos bichos nas folhas - somente passando pelos “vermes”, os raios de cima atingem a ambos. Ruiska e o anão conseguem comungar novamente os espaços simbólicos ao darem-se *as mãos*.

Enquanto os bichos trabalham, deixando que vaze alguma claridade sobre os duplos, Ruiska observa a beleza da renda das folhas. Os “vermes” consomem os “nervos” vivos, desintegrando o verde, enquanto ele observa seu anão com curiosidade:

[RUISKA] *parecem vermes, anão, olha só como comem as nervuras, então, então como foi o teu passeio? Estás vermelho, anão, e o ocre do teu rabo, puxa vida, onde é que o meteste?*

Sentada a dupla, o escritor, ainda impressionado com a voracidade dos bichos, repara também nas novas cores de seu anão afogueado pelos atropelos da viagem e de rabo lambuzado: “*puxa vida!*”, onde o mini-herói pode ter metido o

rabo pra que ele ficasse ocre? Entra em cena novamente o narrador onisciente para nos avisar:

[NARRADOR ONISCIENTE] *O anão subiu aos ombros de Ruiska, arfou.*

Percebendo o cansaço e a raríssima mudez do outro, o escritor não se contém:

[RUISKA] *Perdeste a fala?*

[ANÃO] *Velho Ruiska, tu não sabes nada da minha escuridão, encontrei no caminho, espera um pouco, antes vou comer o amarelo, esse redondo gordo da goiaba.*

[RUISKA] *Come.*

A colocação “sombria” do anão é cortada por sua urgência em comer. Devora o núcleo solar, o *amarelo* da goiaba, enquanto pretende falar de sua *escuridão*. O ato de comer enquanto fala e, mais, de pensar e falar no que come, acaba por colocar abaixo a seriedade da primeira expressão. Os indícios de sua preocupação com a ignorância de Ruiska sobre a sua especial “escuridão” desfazem-se com a degustação prazerosa e cômica do *redondo gordo* de “bichos” da fruta. Ruiska é compassivo: *Come*.

Cena XXVIII: SERPENTE

[ANÃO] *Velho Ruiska... encontrei a serpente... era de prata esverdeada... e... boa essa goiaba. E... enrabou-me.*

[RUISKA] *Hein?*

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

[RUISKA] *Não saía?*

[ANÃO] *Pelo contrário, mais entrava. Fiquei assim alguns dias, comi minhocas, cascudinhos que não sei bem o nome, de vez em quando eu olhava para trás para ver até onde eu estava metido, quero dizer, até onde ela se metia em mim, e quando eu olhava ela silvava redonda de alegria, até que inventei de meter o meu próprio rabo, esse ocre que vês, naquela gargantinha, foi o que me valeu, Ruiska, enquanto ela tossia eu tossia também e num espasmo medonho desligamo-nos, espera Ruiska, ainda não acabei. Fui saindo de costas, obrigadinha, e depois corri, mas a maldita atrás, não queria por nada me largar, chamava-me de irmãozinho, dizia coisas, Ruiska, nem posso repetir o que a maldita dizia, houve um momento em que ela se inteiriçou, pensei é agora, vem como lança e me estoura, mas não, abriu-se prodigiosa, em leque, te lembras daquele mexedor de champanhe que a mulher do editor trazia na bolsinha?*

[RUISKA] *Não era lima, anão?*

[ANÃO] *Que nada, uma pequena vara, um botão na ponta e a peludinha apertava e do outro lado saía uma vassourinha. Pois a serpente também, mas que vassoura homem, aí é que entendi por que gritei dez vezes, entendestes por certo, quando o rabo entrava ela abria a vassoura na minha víscera e chacoalhava.*

[RUISKA] *E depois?*

[ANÃO] *Senhora minha, eu disse, pela minha barba, deixa-me seguir caminho, não posso perder meu velho amigo, e ela se aproximava, fazia caras, homem, que caras, apertava os olhinhos, de repente não sei quem foi que me ajudou.*

[RUISKA] *O que?*

[ANÃO] *Caiu fulminada.*

[RUISKA] *Não.*

[ANÃO] *Verdade, Ruiska, a um palmo de mim, silvou, retesou-se inteirinha, desabou esfarinhada.*

[RUISKA] *Que sorte, anão.*

[ANÃO] *Pois foi.*

Sinopse

personae: Ruiska, anão, serpente

tempo: de Ruiska e anão em pólos opostos

espaço: superfície antes da porta de aço; em analepse: poço

páginas: 60-62

passagem de cena: o anão conta a Ruiska, com aparente descaso, enquanto saboreia uma *goiaba* gorda de bichos, como é “enrabado” pela imensa *serpente* em sua aventura pelo poço. Enquanto goza o prazer de tê-la remexendo suas vísceras como uma *vassourinha*, preocupa-se em não perder a pista de Ruiska. A cobra insaciável, depois de tempo indeterminado consumindo a presa pelo rabinho, continua a persegui-lo, mas não resiste ao excesso das entranhas do anão e explode comicamente, aliviando o mini-herói: *Caiu fulminada*.

Nos intervalos do prazer com que devora a goiaba recheada por “cobrinhas”, o anão inicia, displicentemente, a narrativa de suas aventuras *pólo abaixo*:

[ANÃO] *Velho Ruiska... encontrei a serpente... era de prata esverdeada... e... boa essa goiaba. E... enrabou-me.*

[RUISKA] *Hein?*

Caprichando na expressão *Velho Ruiska*, o duplo se propõe a contar um “causo”, alternando a descrição elogiosa da imensa *serpente* prateada com quem cruzou em sua jornada e da saborosa goiaba bichada, com a notícia de que foi enrabado pela “bicha” gigante. O susto faz Ruiska voltar ao abobalhado “*Hein?*” de outras cenas.

Com a mesma naturalidade, e sem perder a mastigação do fruto, o mini-herói responde usando o jargão piadista: *Pois foi*. A comicidade toma conta do relato com o contraste entre a possessão literal do anão pela serpente e sua descrição prazerosa do evento, tendo como destaque seu gozo:

[ANÃO] *Fiquei preso no covil e o rabo de prata entrava na minha víscera, estufava, olha, cheguei a dar dez gritos de prazer, dormi, acordei, e o [60] rabo não saía nem por nada. Disse para a serpente: obrigada amiguinha pelo prazer, pela alegria de ter o teu rabo na minha caverninha, mas agora devo seguir o amigo lá de cima, deixa-me partir, gozei esplendorosamente, obrigadinha. E a serpente nada.*

A narrativa hilariante mostra que, além de *cornos* e *pés de morceguinho*, quando sai do escritório de Ruiska, o duplo do cone escuro carrega também seu rabo de “diabinho” que acaba por ganhar um complemento gigantesco e ricamente adornado, na travessia pelos subterrâneos da persona-personae.

Tendo suas entranhas penetradas com violência, o mini-herói não desfruta um prazerzinho qualquer, sente um gozo tão “esplendoroso” que provoca delírios de satisfação manifestados por seus *dez gritos de prazer*. A comicidade cresce ainda mais com o relato da penetração que o *estufava* e a ameaça inventada de emergir alguma imagem de sofrimento da invasão. Com dramaticidade, mostra a alegria de ter sua *caverninha* escura invadida insistentemente. Tanto que perde a noção de tempo e agradece à “parceira” impetuosa como quem pede licença: *obrigadinha*. Deboche à parte, o único problema seria perder sua referência, o *amigo lá de cima*.

A descrição impagável é enfeitada pelo uso dos diminutivos que demonstram certo desdém pelo prazer da sodomia; pela tentativa de seduzir a cobra, mimando-a para amenizar a perseverança da enrabada e com o fim de se soltar; e pela zombaria da suposta moralidade dos leitores e da persona Ruiska. O escritor perplexo, ao ouvir que *a serpente nada* de se desentocar do duplo, acaba manifestando interesse:

[RUISKA] *Não saía?*

[ANÃO] *Pelo contrário, mais entrava. Fiquei assim alguns dias, comi minhocas, cascudinhos que não sei bem o nome, de vez em quando eu olhava para trás para ver até onde eu estava metido, quero dizer, até onde ela se metia em mim, e quando eu olhava ela silvava redonda de alegria, até que inventei de meter o meu próprio rabo, esse ocre que vês, naquela gargantinha, foi o que me valeu, Ruiska, enquanto ela tossia eu tossia também e num espasmo medonho desligamo-nos, espera Ruiska, ainda não acabei. Fui saindo de costas, obrigadinha, e depois corri, mas a maldita atrás, não queria por nada me largar, chamava-me de irmãozinho, dizia coisas, Ruiska, nem posso repetir o que a maldita dizia, houve um momento em que ela se inteiriçou, pensei é agora, vem como lança e me estoura, mas não, abriu-se prodigiosa, em leque, te lembras daquele mexedor de champagne que a mulher do editor trazia na bolsinha?*

Assim, o anão fica muito tempo preso na cova da serpente, empalado pelo “rabo de prata” vibrante que, depois de ter entrado, não queria mais sair. A noção de envolvimento entre o rabinho do mini-herói e a cobrona, inteira “cauda”, fica clara pela resposta categórica ao “*Não saía?*”, de Ruiska: *Pelo contrário, mais entrava*. Com a mesma naturalidade com que devora a gostosura da goiaba bichada, o anão relata como se sustentou durante *alguns dias* com a vida rasteira de bichinhos provindos da umidade da terra: *minhocas, cascudinhos*. Ou seja, enquanto era “comido” pela “bicha”, também comia.

Vendo-se completamente *metido* naquela situação, começa a interagir. Primeiro uns olhares *para trás* - o que deixa a amante ainda mais excitada: *de vez em quando eu olhava para trás para ver até onde eu estava metido, quero dizer, até onde ela se metia em mim, e quando eu olhava ela silvava redonda de alegria*. Depois, resolve, em sua situação macunaímica, “brincar” também, e enfia seu rabinho, inocentemente, *naquela gargantinha: foi o que me valeu, Ruiska*. Enquanto a serpente o suga e penetra por baixo, o mini-herói tenta repetir a mesma manobra, penetrando-a acima. A “bicha” *tossia* com as cócegas de prazer, relutando em abandonar a caverninha do anão que, no esforço, *tossia* também. A força das reações foi tanta que acabaram tendo um orgasmo violento que os

desgrudou *num espasmo medonho*. Com essa, o escritor parece estar farto, mas seu anão insiste:

[ANÃO] *espera Ruiska, ainda não acabei. Fui saindo de costas, obrigadinha, e depois corri, mas a maldita atrás, não queria por nada me largar, chamava-me de irmãozinho, dizia coisas, Ruiska, nem posso repetir o que a maldita dizia, houve um momento em que ela se inteiriçou, pensei é agora, vem como lança e me estoura, mas não, abriu-se prodigiosa, em leque, te lembras daquele mexedor de champanhe que a mulher do editor trazia na bolsinha?*

Em perseguição macunaímica, o anão foge da serpente que não quer permitir sua partida, passa a chamá-lo de *irmãozinho* e de outras coisas que “até” o *do cone escuro* se nega a repetir, encenando pudicícia. A *maldita* preparou o bote inteiriçando-se, ameaçando o mini-herói como uma *lança* em busca de sua *caverninha*. O duplo já se vê explodindo, quando acontece exatamente o oposto: em vez golpeá-lo em forma de *lança*, abre-se *em leque, prodigiosa*. Expondo a *vassoura* interna com que varreu as entranhas do anão, mostra-se a analogia entre as descrições do aparato varredor da cobra e o *mexedor de champanhe* “de ouro” que outra “cobra” *trazia* em sua “modesta” *bolsinha* - *a mulher do editor* (Cena XI):

[RUISKA] *Não era lima, anão?*

[ANÃO] *Que nada, uma pequena vara, um botão na ponta e a peludinha apertava e do outro lado saía uma vassourinha. Pois a serpente também, mas que vassoura homem, aí é que entendi por que gritei dez vezes, entendestes por certo, quando o rabo entrava ela abria a vassoura na minha víscera e chacoalhava.*

O curioso é a leitura diferente que cada um dos duplos faz dos recursos da *peludinha*: para Ruiska, ela exibia a *lixa* de unhas dourada que emporcalhava seu *sofá de couro preto*; para o anão que, até o momento, só experimentou as relações superficiais pelos olhos da trindade, especialmente de

Rukah, era um instrumento para manter seu champanhe. A serpente que o domina no poço é mais “poderosa”. Sua vassoura é tão possante que faz o mini-herói entender seu excesso de gritos. A cobra do cone escuro, ao penetrar o duplo do escritor, faz questão de varrê-lo enquanto chocalha de prazer.

Ruiska ainda manifesta curiosidade pela violência da perseguição. E o anão faz questão de informá-lo que implorou para que o deixasse seguir a pista de seu duplo acima:

[RUISKA] *E depois?*

[ANÃO] *Senhora minha, eu disse, pela minha barba, deixa-me seguir caminho, não posso perder meu velho amigo, e ela se aproximava, fazia caras, homem, que caras, apertava os olhinhos, de repente não sei quem foi que me ajudou.*

[RUISKA] *O que?*

[ANÃO] *Caiu fulminada.*

[RUISKA] *Não.*

[ANÃO] *Verdade, Ruiska, a um palmo de mim, silvou, retesou-se inteirinha, desabou esfarinhada.*

[RUISKA] *Que sorte, anão.*

[ANÃO] *Pois foi.*

Assim como o mini-herói de Hilda Hilst, em sua jornada pelo poço, é perseguido pela serpente *fulminada* de “amor”, no texto modernista, de Mario de Andrade - que também transgride a gramática convencional - há o *herói* Macunaíma correndo de um lado para outro do Brasil, perseguido por seres míticos. Em Macunaíma, a corrupção dos gêneros literários suscita uma espécie de paródia social, acompanhada pelo embrulho de mitos. De maneira análoga ao menino Rukah que se manifesta como o duplo do *cone sombrio* com seu cabeção risível de fruta, o *herói* modernista é apresentado como uma *criança feia, filho da noite*. O estilo narrativo das excursões dos dois aventureiros aproxima os textos no quinto ato de “Fluxo”.

Algumas das perseguições por que passa Macunaíma são exercidas por seres que também tomam a forma de cobra. Duela, por exemplo, com a boiuna: personagem mítica da Amazônia, temida pelo gosto por entornar as

embarcações e arrastar os náufragos para o fundo do rio. O *herói* duela com o *rabo do monstro* e acaba por decepar *a cabeça da bicha*. O cabeção da boiuna, subjugada pela derrota, rola ao encalço de Macunaíma e seus irmãos. O pretexto rende analogias cômicas no texto.

O capítulo XV de Macunaíma é ainda mais pertinente em relação ao quinto ato de Fluxo, especialmente para a análise da próxima cena: Pássaro Porco. Nele, o *herói* é perseguido pelo *monstro Oibê o minhocão temível*. Assim como o anão corre da serpente com a *maldita atrás*, querendo ver-se livre para nova aventura, o *herói* debochado de Mário de Andrade também cata bichinhos rasteiros como alimento, usa as cócegas na garganta (mas na própria garganta) como armadilha, e é narrado pela repetição de bordões, com Oibê correndo *atrás*: *Macunaíma desembestara agreste fora mas isso ia que ia acochado pelo minhocão*.

É na dramaticidade cômica, tanto da disposição textual quanto das “personagens”, anão e Macunaíma, que se pode afirmar aproximações. Mas, assim como o texto de Mario de Andrade traz mais traços da tradição picaresca, a força perturbadora, característica do *humorismo*, fica a cargo do texto hilstiano.

Cena XXIX: PÁSSARO PORCO

[ANÃO] *Agora escuta outra, o corpo, quero dizer o porco-espinho, comendo um pássaro. O digerir a dois, sim, porque eu também comi, a perna, uma perninha gorda, devia ser um pássaro desses que voam pouco ou de vida farta, sei lá, quando chegou a hora da cabeça ele cantou assim:*

[PÁSSARO] *por que me devoras, devora-te a ti mesmo, porco-anão.*

[ANÃO] *E nós dois, eu e o porco, nos olhamos, afinal, pensamos, éramos um ou dois? Mas deixa continuar o canto-funeral, melhor, o canto moribundo do coitado:*

[PÁSSARO] *quando devoras a minha cabeça que só canta e olha, devoras o olhar do outro, rico e limpo sobre as coisas, ou pensas que devoras o mais fundo de ti, esse que quer sair em canto e não consegue porque o teu corpo trava, esse que quer sair lindo de ti?*

[RUISKA] *Porrira, anão, que cantochão, que pássaro letrado, na certa engoliste o Espírito Santo.*

[ANÃO] *O pior vem agora: imagina que minutos depois ou talvez dias, não sei, eu estava estendido conversando umas coisas do mal com espinhudo, dizendo a ele que se todos fossem iguais a nós dois, que se todos comessem esses de asas, etéreos, esses de cabeça de nuvem, esses pálidos querendo tocar o manto do divino, o mundo ficaria bem mais simples, pão, pão, guerra, guerra, pois bem estava assim dizendo, quando minhas tripas cantaram, vê se pode, a coisa foi subindo, no estômago, na laringe, quis falar não pude, abri a boca e vê se pode, Ruiska, o espinhudo ao mesmo tempo se dobrou, e da boca escancarada de nós dois duas formas informes se juntaram.*

[RUISKA] *Hein?*

[ANÃO] *Pois o pássaro, Ruiska, inteiro, nas nossas barbas, foi assim, Ruiska, não faz essa cara, assim mesmo, pedaços que eu comi, pedaços que o espinhudo comeu do pássaro maldito, tudo foi posto pra fora e as coisas se juntaram, e o pássaro voltou a ser melhor do que era antes, antes de ser comido, e trinou, Ruiska, trinou, fez um círculo no espaço e se não me engano, acho que não porque o espinhudo também viu, abriu as asas, aureolado, que luz cegante, meu velho, acho que se limpou nas entranhas de nós dois, uma ressurreição, ficou tão claro, fiquei com o olho aguado só de olhar para cima, e o porco-espinho rosnou, barriga desempanturrada:*

[PORCO-ESPINHO] *que merda, anão, a comida voou.*

[ANÃO] *É, é difícil acabar com esses zinhos, estão em toda parte. E continuo, Ruiska, isso ainda não foi nada, fiquei de pança vazia, de miolo quente, pensei: pois não é que agora engulo esses de bem, de asas, eles dão as suas voltinhas pelas minhas mucosas e, bem, pensava assim, fiquei pensando.*

[RUISKA] *Sei.*

Sinopse

personae: Ruiska, anão, porco-espinho, pássaro

tempo: de Ruiska e anão em pólos opostos

espaço: superfície antes da porta de aço; em analepse: poço

páginas: 62-63

passagem de cena: o escritor está estupefato com as aventuras do duplo que as narra com prazer. Duplicado no porco-espinho, o anão devora um pássaro que acaba sendo regurgitado e, além de “ressuscitar”, fica limpo, melhor do que antes. A purificação do pássaro em suas entranhas e a pança vazia colocam o anão a “pensar” e falar, enquanto Ruiska vai emudecendo.

Livre da *serpente*, a persona anão mata a fome do seu *corpo/porco* desdobrada em *porco-espinho*. O duplo ataca um *pássaro* digerindo-o *a dois*. Para o mini-herói, o “emplumado” devia ter uma *vida farta*, voar *pouco*, porque a perna que lhe coube, cedida por seu *espinhudo*, estava bem gordinha. Antes de comer a *cabeça*, entretanto, ouviram o “último” canto do pássaro: *por que me devoras, devora-te a ti mesmo, porco-anão*. Numa aparente recorrência à mitologia da esfinge (*decifra-me ou te devoro*), o “boa vida” que passeia pelo poço reage ao duplo caçador cantando: por que devorar um “oráculo” fajuto *de asas* se, sendo dois, porco e anão, podem devorar um ao outro, fortalecendo-se em “unidade”?

O anão relata a Ruiska o *canto moribundo* entoado pelo suposto *coitado*, antes de ser comido por impulso do seu corpo/porco. As duas partes do duplo, admiradas com as palavras do pássaro, unindo-as como *porco-anão*, entreolham-se em dúvida: ***éramos um ou dois?*** O que reforça a afirmação “*de asas*” de que o mini-herói não se interessa por autoconhecimento e inteireza - em contraste com o desgraçado Ruiska, o qual não faz outra coisa senão desejar avançar nas personae de dentro e, em sua passagem pelo poço, entrega-se ao esforço para se descobrir no pai espelhado.

O *canto moribundo* interfere na ceia do mini-herói. Quando só restava a *cabeça* do pássaro, e o *porco-anão* preparava-se para abocanhá-la, surpreendentemente, pensa ter nas mãos *o mais fundo de si*. Mas a *cabeça* da persona *de asas* também não problematiza o de dentro, *só canta e olha*. Seu alimento é *o olhar do outro, rico e limpo sobre as coisas*, aparentemente afastado do poço.

Portanto, *o mais fundo* da persona anão seria a cabeça de um “boa vida” emplumado e sujo que não gosta de voar, mas deseja *sair em canto*? Como a cabeça afirma que *só canta e olha*, o duplo do poeta que se aventura pelo poço limita a persona-personae que problematiza radicalmente, procurando uma maneira encantada de *sair em canto*? A poesia que quer sair “linda”, que está lá, bem no fundo do *porco-anão*, *o mais fundo de si* a ser devorado pelo poeta persona-personae, usa o *corpo-porco* como *trava*. A ameaça de um sublime “sujinho” é impedida de se expandir pela experiência do poeta travado, parte daquele que se mostrava esgotado ao ser interrompido, ao final do ato anterior: Miserável.

A vez, agora, é de Ruiska interromper, piadista, a narrativa - papel comumente desempenhado pelo anão. E demonstra estar impressionado:

[RUISKA] *Porrira, anão, que cantochão, que pássaro letrado, na certa engoliste o Espírito Santo.*

A entrada sagaz propõe o *pássaro* literato - de *vida farta*, preguiçoso até para voar, e “sujo!” - como o *Espírito Santo*. A ironia, que passa pelos “poetinhas-pipi”, atinge o componente da trindade cristã representado, no imaginário coletivo, pela imagem da pomba branca. Seu *cantochão* - considerado monótono e característico da religião católica - é coisa de “teólogo”, de *letrado*: daqueles que Ruiska não se cansa de afirmar que *escrevem bem*. Mas o *cantochão* do *Espírito Santo* é atravessado pela frisada “*Porrrra*” de Ruiska. Contrapõe-se com insistência o *corpo* do poeta radical à poesia “cristãzinha” e duvidosa do *pássaro* literato. Entretanto, o anão ainda não havia contado o *pior*:

[ANÃO] *O pior vem agora: imagina que minutos depois ou talvez dias, não sei, eu estava estendido conversando umas coisas do mal com espinhudo, dizendo a ele que **se todos fossem iguais a nós dois**, que se todos comessem esses de asas, etéreos, esses de cabeça de nuvem, esses pálidos querendo tocar o manto do divino, o mundo ficaria bem mais simples, pão, pão, guerra, guerra, pois bem estava assim dizendo, quando minhas tripas cantaram, vê se pode, a coisa foi subindo, no estômago, na laringe, quis falar não pude, abri a boca e vê se pode, Ruiska, o espinhudo ao mesmo tempo se dobrou, e da boca escancarada de nós dois duas formas informes se juntaram.*

[RUISKA] *Hein?*

O escritor embusteiro demonstra estar satisfeito, mas o anão afirma que ainda não contou o *pior* e mostra como, abaixo, a noção de tempo é vaga. Não sabe se regurgitaram “minutos depois” ou “dias” depois de terem lanchado o *pássaro*, só sabe que estava “deitadão” e *conversando umas coisas do mal com espinhudo*, desprezando aqueles emplumados que desejam tocar a univocidade sublime. Para o mini-herói, ele e seu *espinhudo* representam a negação dos *de asas* e, se todos pensassem e agissem como eles, o mundo ficaria mais simples, limpo dos *etéreos* - devorariam todos os que vivem com a cabeça “nas nuvens”. Os *pálidos* escribas seriam engolidos pela simplicidade das disputas instintivas

pelo *pão*, desapareceriam aqueles que se encerram em celas bancando deuses criadores de personae e problemas.

No pólo oposto, quando Ruiska viajava *pelos ares* e idealizava, ao lado do gavião contaminado por Palavrarara: “***se todos fossem Ruiska / se o meu ser fosse o ser de todos***” - a proposta era reunir todos em “seu *umbigo*”, ser todo *amor*. No subsolo, desdobrado em anão e porco-espinho, o mini-herói confabula: ***se todos fossem iguais a nós dois*** - e a proposta passa a ser “*pão pão e guerra guerra*”. Em contraste com a imaginação “sublime” da união de todos em um, o anão fantasia o extermínio “grotesco” dos emplumados: assim *o mundo ficaria bem mais simples*, fácil como dois e dois.

No entanto, eis que o *de asa* acorda um “problema” na conta exata do *porco-anão*. Inesperadamente as tripas do duplo cantam e o canto vai subindo e o calando, ao mesmo tempo em que o força a abrir a boca. O *espinhudo* se dobra e a boca dupla, *escancarada*, do *porco-anão* regurgita *duas formas informes que se juntaram*. Diante da descrição fantástica daquilo que se passa entre suas *vísceras*, Ruiska, abismado, volta ao seu cômico e abestalhado “*Hein?*”. O mini-herói não se perturba, continua a relatar o causo debochado e chocante:

[ANÃO] *Pois o pássaro, Ruiska, inteiro, nas nossas barbas, foi assim, Ruiska, não faz essa cara, assim mesmo, pedaços que eu comi, pedaços que o espinhudo comeu do pássaro maldito, tudo foi posto pra fora e as coisas se juntaram, e o pássaro voltou a ser melhor do que era antes, antes de ser comido, e trinou, Ruiska, trinou, fez um círculo no espaço e se não me engano, acho que não porque o espinhudo também viu, abriu as asas, aureolado, que luz cegante, meu velho, acho que se limpou nas entranhas de nós dois, uma ressurreição, ficou tão claro, fiquei com o olho aguado só de olhar para cima, e o porco-espinho rosou, barriga desempanturrada*

Justamente quando articulava seu discurso, o anão sentiu que *a coisa foi subindo*. Ainda tentou continuar falando, mas foi impedido. Outra imagem da persona cristã do escritor que vai, de certa maneira, ao encontro de Ruisis, a

pomba branca e suja precisou circular pelo poço e se limpar no *porco-anão*. Regurgitados, os pedaços “limpos” se reúnem e voam. O “Espírito Santo” sujinho usou as entranhas do *porco-anão* para se purificar e ressuscitar mais perfeito e brilhante. E, “aureolado”, ficou tão limpo que sua luz cegava. Comicamente, os olhos do anão lacrimejaram (*fiquei com o olho aguado*), não de emoção, como ocorre com Ruisis, mas pela ardência provocada ao serem forçados a olhar diretamente para a luz “de cima”. A dupla sentiu-se frustrada com o furo nas suas contas e, no *espinhudo*, não conformada, a barriga vazia *rosnou*:

[PORCO-ESPINHO] *que merda, anão, a comida voou.*

[ANÃO] *É, é difícil acabar com esses zinhos, estão em toda parte. E continuo, Ruiska, isso ainda não foi nada, fiquei de pança vazia, de miolo quente, pensei: pois não é que agora engulo esses de bem, de asas, eles dão as suas voltinhas pelas minhas mucosas e, bem, pensava assim, fiquei pensando.*

[RUISKA] *Sei.*

O anão se vê influenciado por seu contato com Ruiska, essa coexistência estragou sua refeição com o *espinhudo*: *É, é difícil acabar com esses zinhos, estão em toda parte*. Por mais que os duplos fabricados pelo escritor tentem apagar seus outros, pela mesma via os fragmentos da alteridade renascem ameaçadores em sua novidade relativa. Revigorado, o pássaro chegou a cegar o *porco-anão* e, ainda por cima, deixou seus olhos molhados.

Depois da estupefação, *porco-espinho* e anão percebem que aquilo que pensavam saciá-los acaba por ser mais uma armadilha da *persona-personae* incontida. Para as forças diferentes que atuam no escritor é impossível se ver livre da circulação de expectativas entre espaços simbólicos contraditórios. Mesmo com todos os esforços para mergulhar no abismo, em fluxo e queda textual, há sempre um “pássaro” novo renascendo. E isso deixa o anão duplamente surpreso: por ver aquele que foi “comido” voar e por se pegar problematizando o caso. Só por causa das *voltinhas* que o pássaro dá em suas *mucosas*, acaba por

contaminá-lo com pensamentos opostos ao subsolo, pensamentos que invertem os pólos de seu corpo-porco e o deixam de *pança vazia e miolo quente*.

A preocupação do anão é que, além de ter a pança roncando, a cabeça fica requentando o pássaro que se nutre de suas entranhas e se fortalece. Assume o tom dos lamentos, característicos de Ruiska, cismado com o fato de, *agora*, “engolir” esses *de bem, de asas, esses zinhos* que *estão em toda parte*.

O escritor evadiu-se de suas misérias, colocando a cabeça nas nuvens, desligando-se precariamente de seu anão e negando-se a ver o mundo como “batalha pelo pão” - o que irá se confirmar no último ato. Mas, de volta ao duplo do cone escuro e travado, vai configurando suas frustrações com a experiência incognoscível de dentro, depois da porta de aço.

A comicidade da cena é perturbada pela interferência do artista que se trava na persona anão que fala. À força limitada do mini-herói no poço contrapõe-se sua força crescente na superfície. O *velho e louco* lúcido *Ruiska*, diante dos pensamentos do duplo, ainda consegue pronunciar: *Sei*.

Se a aventura do mini-herói com a serpente já se apropriava, humoristicamente, de narrativas míticas, a vivida como porco-anão devorando o pássaro evidencia ainda mais o parentesco. No capítulo XV: “Muiraquitã”, de *Macunaíma*, o *herói* bate à porta de *Oibê, minhocão temível* e passa a viver aventuras permeadas pelo ato de devorar e regurgitar objetos que se reorganizam. Aproveitando-se da boa vontade do *monstro*, mesmo sem fome, *só de embusteiro*, passa a reclamar, *esfregando a mão na barriga: É fome é fome!*

O *minhocão* serve ao *herói cará com feijão e farinha-d’água*. *Macunaíma* engole tudo. Continua sem fome, mas, de olho no peixe sendo assado, esfrega a barriga e geme novamente: *É sede é sede!* *Oibê* vai ao *poço* buscar água e o visitante aproveita para devorar o peixe. Depois, ainda toma toda a água e resmunga se *espreguiçando: É sono é sono!* *Oibê* leva-o para o quarto.

Enquanto *Macunaíma* dorme, o *minhocão* descobre a ausência do peixe: *teve raiva*. Passa a perseguir o *herói, só de brincadeira*. *Macunaíma*, achando que iria ser comido pelo *monstro Oibê minhocão temível*, corre que corre

e o bicho *atrás*, só de brincadeira: Vim buscar minha *pacuera-cuera-cuera-cuera cuera, de-lem!* Até que, vendo-se acochado pelo *minhocão*, o herói:

botou o furabolo na goela, fez cosquinha e lançou a farinha engolida. A farinha virou num areão e enquanto o monstro pelejava pra atravessar aquele mundo de areia escorregando, Macunaíma fugia.

Caçando aventuras pelo caminho, Macunaíma percorre grandes distâncias, mas *Oibê* está cada vez mais próximo, então repete a artimanha:

Botou o furabolo na goela e lá foi pro chão todo o cará engolido que virou num tartarugal mexemexendo. Oibê custou pra virar aquela imundície de tartaruga e Macunaíma fugiu.

Com medo, o herói continua regurgitando:

Então tornou a botar o furabolo na goela e lançou que era só feijão e água. Tudo virou num lamedo cheio de sapos-bois e enquanto Oibê se debatia atravessando aquilo, o herói catava umas minhocas pras galinhas e partia afobado.

Na disparada, Macunaíma acaba por se ver novamente na porta de *Oibê*, apronta mais algumas e acaba “fabricando” uma *princesa muito chique* que passa a acompanhá-lo na fuga. Vive mais umas tantas aventuras e chega às margens do Araguaia. Olha para trás e avista o *minhocão* novamente:

Oibê quase ali. Então botou o furabolo na goela pela última vez, fez cosquinha e alojou a pacuera n'água. A pacuera virou num periantã muito fofo de ervas. Macunaíma botou a gaiola com jeito no fofo, atirou a princesa lá e dando um arranco na margem com o pé, afastou da praia o periantã que as águas levaram. Oibê chegou mas os fugitivos iam longe. Então o minhocão que era um lobisomem famoso principiou tremelicando criou rabo e virou cachorro-do-mato. Escancarou a goela desencantada e saiu da barriga dele

uma borboleta azul. Era alma de homem presa no corpo do lobo por artes do Carrapatu medonho que pára na gruta do Iporanga.

Macunaíma passa boa parte de suas aventuras em correrias: astúcias para fuga, vinganças, maneiras de tirar vantagens nas mais variadas situações, “politicagens”, mostrando, nesse sentido, parentescos com a tradição picaresca. Já o anão anti-herói de Hilda Hilst, embora jamais ingênuo, se aproxima mais da pachorra e esperteza de um Sancho Pança que sabe fugir da briga no momento certo - o que também se comprovará no último ato, no qual o anacronismo quixotesco de Ruiska ficará especialmente relevante. Macunaíma e o anão aproximam-se na apropriação humorística da linguagem dos mitos, na bufonaria, no linguajar chocarreiro, na disposição para a aventura e para a “boa vida”.

Cena XXX: MÃO ENCARQUILHADA

[ANÃO] *Agora o pior.*

[RUISKA] *Não, não conta, estou farto, come outra goiaba, essa está limpinha, come.*

[ANÃO] *Ora, Ruiska, tenho que continuar: fui dar a mão ao porco-espinho, assim para me despedir, afinal nada mais nos unia, o de dentro ficara o de fora, a víscera voara, e, pois é, olha a minha mão.*

[RUISKA] *O que é que tem?*

[ANÃO] *Mas, homem, não vês, está seca, encarquilhou-se.*

[RUISKA] *Nem reparei, um pouco amarelada, mas só. Tem movimento, anão?*

[ANÃO] *Que nada.*

[RUISKA] *Estica assim.*

[ANÃO] *Não posso.*

[RUISKA] *Faz força. Mais. Um pouco mais.*

[ANÃO] *Virou para cima, AIAIAIAI, a mão ficou como esses guarda-chuvas que o vento dobra, aiaiaiaiaiaia, AI.*

[RUISKA] *Espera um pouco, não grites, é, não tem jeito, a parte de cima afundou, parece um ninho, anão, a tua mão, e agora?*

[ANÃO] *Agora não faz mal, me conformo, vamos andando, vamos até a cidade.*

Sinopse

personae: Ruiska, anão - porco-espinho

tempo: de Ruiska e anão em pólos opostos

espaço: superfície antes da porta de aço, em analepse: poço

páginas: 63-64

passagem de cena: Ruiska está *farto*, incomodado com o que ocorre em suas vísceras “de prata”. Mas o duplo precisa informar ao escritor como vai sua *mão*. Nada mais o *unia* a seu porco *espinhudo* e, ao se despedirem, aquele que permanece no poço suga a suculência da *mão* do mini-herói do cone escuro. A notícia assusta e preocupa Ruiska que passa, humoristicamente, a testar maneiras para desencarquilhar a *mão* de seu duplo “de baixo”, tarefa impossível.

Quem se farta de goiabas, bichos e causos é o anão, mas quem está *farto* é Ruiska. Para entupir a boca do duplo, na esperança de silenciá-lo, oferece uma raridade naquele contexto: uma fruta *limpinha*. O mini-herói, que raramente aparenta ter problemas, não pode e não deseja cessar o avanço. Assim como “*O pior vem agora*” referia-se à narrativa da ressurreição do pássaro porco, “espírito santo”, acha que “*Agora o pior*” do poço vai se revelar:

[ANÃO] *Ora, Ruiska, tenho que continuar: fui dar a mão ao porco-espinho, assim para me despedir, afinal nada mais nos unia, o de dentro ficara o de fora, a víscera voara, e, pois é, olha a minha mão.*

Se as vísceras que voaram não uniam mais o anão a seu porco-espinho, nada mais os unia. O que resta é o “de fora” do poço e a mão travada do escritor *de dentro* que, na superfície combativa, entre os anos 1960 e 1970, deve ser apagada ou, em aparência, estagnada:

[RUISKA] *O que é que tem?*

[ANÃO] *Mas, homem, não vês, está seca, encarquilhou-se.*

[RUISKA] *Nem reparei, um pouco amarelada, mas só. Tem movimento, anão?*

[ANÃO] *Que nada.*

[RUISKA] *Estica assim.*

[ANÃO] *Não posso.*

[RUISKA] *Faz força. Mais. Um pouco mais.*

O escritor não se conforma e tenta desencarquilhar a mão de seu duplo do poço de qualquer jeito. Por fim, o que consegue é inverter ainda mais sua mão do cone sombrio que já pendia para a superfície:

[ANÃO] *Virou para cima, AIAIAIAI, a mão ficou como esses guarda-chuvas que o vento dobra, aiaiaiaiaiaiai, AI.*

[RUISKA] *Espera um pouco, não grites, é, não tem jeito, a parte de cima afundou, parece um ninho, anão, a tua mão, e agora?*

[ANÃO] *Agora não faz mal, me conformo, vamos andando, vamos até a cidade.*

Ruiska força a mão “guarda-chuva” de seu duplo de baixo, há a descrição “impagável” do esforço, aparentemente conjunto, para endireitá-la. Mas a dor é intensa e o resultado ainda mais inverso. O poeta miuçalha faz seu anão gritar com a dor da perda do acesso ao cone escuro. Ruiska lamenta os limites que vão se impondo. A subida não é mais possível e a descida está se encarquilhando. A queda em suas jornadas por pólos desconexos aparenta ser definitiva. O *ninho* que deve guardá-los das chuvas parece pouco para resguardá-los das tormentas da cidade. O anão está conformado e reanima-se, afinal: “*pão pão guerra guerra*”. Dispõe-se à marcha, seguirão rumo ao conflito superficial.

VI Ato
COMUNICAÇÃO REVOLUCIONÁRIA

Cena XXXI: À CIDADE

[RUISKA] *A cidade não.*

[ANÃO] *Ruiska, chegou a hora, tens que compreender.*

[RUISKA] *Que medo, anão.*

[ANÃO] *Olha, não fales muito, o mundo por aí tem sofrido bastante, tu é que não sabes por que ficas fechado, aliás, Ruiska, queria te dizer que manténs uma posição muito antipática, isso de se trancar, ter a porta de aço, os adentros,*

[RUISKA] *sei, sei,*

[ANÃO] *mas não está bem, deves procurar uma saída.*

[RUISKA] *A clarabóia.*

[ANÃO] *Não Ruiska... deves... penso que deves... que nunca mais... quenuncamaisdevesescrever... há meios mais eficientes de comunicação, a coisa é visual agora, entendes?*

[RUISKA] *Estás me matando, anão, pára.*

[ANÃO] *Ruiska, eu sei que não és um sapo coaxando dentro de um só lago, eu sei, mas os outros te vêem sapofundo no lago.*

[RUISKA] *Que bonito sapofundo, que bonito.*

[ANÃO] *Sim, mas não adianta, eu sei desse teu ser que também é o meu, sei que Ruisis é também você, e Rukah é o ser a três que também és, inventaste muito bem, és tão só, eu compreendo*

[RUISKA] *Pára, não diz que é invenção.*

[ANÃO] *Ora, Ruiska, vão saber de qualquer jeito.*

[RUISKA] *Tenho vergonha, pára.*

[ANÃO] *Por agora, mas fica sabendo que a tua metafísica de dentro é coisa pra depois, entendes? E anda mais depressa, estás mancando.*

[RUISKA] *Anão, por favor, o meu de dentro o teu a dor o vazio palavra morta da minha boca tudo trevosos queria amo não sei amo não sei demais paredões da memória memória memória cascalho confundindo o percurso das águas dor pátio onde os homens caminham chamados ai AAAAAAAAAIIIIIIIIII que chamados estiletes a terra os dentes pó pó mas a memória os girassóis o Deus Deus Deus o azul o ovo a periferia da galáxia vida vida ali se faz mais matéria ali começa a matéria ai e eu e eu nunca mais o meu de mim sempre agora o meu do outro meu mais longe ou meu mais perto não sei o outro não é eu ou não sei umbigo centro de mim ou do universo não sei ando querendo colocar o bilhete na parede alguém vai pegar vai ler diz diz que é também o teu de dentro diz que não sou só eu que tento diz por favor lê*

*lê vou vomitar ninguém para pôr a mão na testa goi goi chin
chin roseiral-mirim laranjeiras correria vida goiabada em lata
memória memória memória morrer fica saliva gosma gosma
esticando sempre teia sempre teia teia de aranha centro
umbigo AAAAAAIIAAAIAAI.*

Sinopse

personae: Ruiska, anão

tempo: do anão superficial e do poeta agônico

espaço: superfície

páginas: 64-65

passagem de cena: Ruiska resiste a se desprender dos espaços simbólicos depois da porta de aço e colocar os pés no chão, no contexto da *cidade*; sente *medo*. Mas é espremido pelas exigências do anão que, livre do poço pela *mão encarquilhada*, a usa para aconselhar seu escritor: *quenuncamaisdevesescrever*. Buscando reforçar seu poder, expõe o artista à própria *invenção* “de tudo”, deixando-o manco e em processo desconexo de expressão da persona-personae que passa a regurgitar fragmentos espalhados por seu imaginário cênico: sente-se falhar, em agonia.

Depois de soltar as vísceras - tanto por baixo como por cima - e abandonar o poço com a *mão encarquilhada*, o anão mostra-se solto sobre a superfície e animado a circular pela cidade: o terreno acidentado onde toda sua esperteza, supostamente, deve servir para ensinar Ruiska a se cuidar em público e saber dizer sem o compromisso com suas mãos de escriba:

[RUISKA] *A cidade não.*

[ANÃO] *Ruiska, chegou a hora, tens que compreender.*

[RUISKA] *Que medo, anão.*

O escritor tentou insistentemente endireitar a mão de seu duplo do poço, mas *chegou* sua *hora*. Lamenta, desamparado, por saber que não resiste à própria persona e, por consequência, não consegue, como seu anão, disfarçar as mãos de escriba. Assume o *medo* que vem da certeza de que a coexistência, sendo inevitável, será sua dissolução.

Por outro lado, o mini-herói está firme, tomou as rédeas sobre a superfície e força a *hora* em que o artista deve *compreender*: não há caminho que se desfaça das relações sociais, tão inevitáveis quanto o incognoscível. As lições preveem truques para se driblar as contingências cotidianas dos processos de alteridade. O primeiro deles é a dosagem do que se fala e do que se cala. A subjetividade do “eu” deve ser camuflada, assim como o peculiar alheamento em que se põe aquele que se entrega aos movimentos descontrolados *de dentro*:

[ANÃO] *Olha, não fales muito, o mundo por aí tem sofrido bastante, tu é que não sabes por que ficas fechado, aliás, Ruiska, queria te dizer que manténs uma posição muito antipática, isso de se trancar, ter a porta de aço, os adentros,*
[RUISKA] *sei, sei,*
[ANÃO] *mas não está bem, debes procurar uma saída.*
[RUISKA] *A clarabóia*

As mostras da desolação do artista dramatizam a dor e a ironia representadas no tom dialógico, direcionado pelo anão que aponta a única saída para Ruiska: o silêncio. Omitir suas angústias e a *posição muito antipática* em que se coloca, frente ao mundo dos que sofrem tanto no “de fora”, quando tranca a porta de aço de sua torre de capim, guardando seus *adentros*.

Vizinhos orgulhosos por manter as convenções familiares, ufanistas, literatos engajados em causas específicas que se desfazem das outras, críticos, mercado livreiro, militantes políticos, instituições estatais extremistas etc. Há muita gente a se desagradar no processo de isolamento, mesmo que este se constitua como imaginação solidária, sujeição à empatia promíscua da persona-personae, vivência radical da alteridade, *medo* da suscetibilidade artística.

Para pressionar o escritor a abandonar sua *chave yale* e tudo mais que o liga à imagem hermética e arrogante da *torre de marfim*, na superfície politicamente turbulenta, o anão passa a encarnar a resistência desses outros que reagem ao processo de isolamento buscando aglutinar pares.

Ruiska ouve o “sermão” do companheiro e apenas consegue balbuciar: *sei, sei*. Insatisfeito, o mini-herói retruca: aquele que escreve “deve” buscar *uma saída*. Como o portal que levava ao poço, o cone escuro, encarquilhou-se voltado para a superfície (e, agora, insiste em interagir na cidade), ocorre ao artista, imediatamente, evadir-se pela *clarabóia* - voltar ao desejo da esperança limitada oferecida pela subida, retornar à clausura. Mesmo se fazendo claro e incisivo, o anão ainda condescende:

[ANÃO] *Não Ruiska... debes... penso que debes... que nunca mais... quenuncamaisdevesescrever... há meios mais eficientes de comunicação, a coisa é visual agora, entendes?*
[RUISKA] *Estás me matando, anão, pára.*

Com os instrumentos da linguagem que usa, Ruiska não é capaz de se comunicar socialmente, deve mudar, tentar outras maneiras de contato seguro. Suas palavras “devem” ser interrompidas para que se inaugure um movimento poético feito de máscaras visuais, menos explícitas ou “ingênuas”. Mas a paciência e o tom pedagógico do anão - *entendes?* - não funcionam, o escritor encontra-se agônico, desde o amedrontador “*quenuncamaisdevesescrever*” - resultante da *mão encarquilhada* de seu duplo.

Na época em que *Fluxo-Floema* é escrito e publicado (relaciono, aqui, com o “**agora**” destacado pelo anão), a censura é violenta com as artes, jornais, manifestações públicas, instituições como escolas e universidades etc. Mas algumas resistências conseguem se concretizar por meio das linguagens da astúcia, casada com a criatividade, provocando a liberação pública, sempre vigilante e vigiada, de manifestações teatrais, cinematográficas, musicais, poéticas, plásticas, gráficas e performáticas. A produção teatral da própria Hilda

Hilst (entre 1967 e 1969) é plena de problematizações acerca da opressão e da violência nas relações de alteridade públicas e privadas.

A iniciativa da persona anão de manipular uma mudança radical nos rumos do escritor - e também nos rumos dele próprio - deve levar em conta, fundamentalmente, a aparente expectativa de abandono dos espaços simbólicos depois da porta de aço. Sugere modos alternativos de *comunicação* para se encarar a *cidade*, mas acaba por colocar o escritor na agonia do sacrifício - o mesmo que revolucionou Rukah, Ruisis e, *agora*, murcha Ruiska: *Estás me matando, anão, pára*.

O mini-herói esperto continua com as instruções “de guerra”, explicando ao artista de “boa fé”, mas intensifica a franqueza que vem derretendo a *máscara de cera* da persona Ruiska. Deixa claro que sabe que o escritor não é um sujeito submetido a uma única *posição* e se movimenta entre muitos espaços simbólicos, mas, na superfície, é visto como aquele que se afundou, estático e *antipático*, na clausura dos *adentros*, para fugir das responsabilidades sociais:

[ANÃO] *Ruiska, eu sei que não és um sapo coaxando dentro de um só lago, eu sei, mas os outros te vêem sapofundo no lago.*

[RUISKA] *Que bonito sapofundo, que bonito.*

[ANÃO] *Sim, mas não adianta, eu sei desse teu ser que também é o meu, sei que Ruisis é também você, e Rukah é o ser a três que também és, inventaste muito bem, és tão só, eu compreendo*

[RUISKA] *Pára, não diz que é invenção.*

[ANÃO] *Ora, Ruiska, vão saber de qualquer jeito.*

[RUISKA] *Tenho vergonha, pára.*

[ANÃO] *Por agora, mas fica sabendo que a tua metafísica de dentro é coisa pra depois, entendes? E anda mais depressa, estás mancando.*

Ruiska não é um *sapo* que frequenta um só *lago*. Ao contrário, é aquele que dá vazão a todos os fragmentos de sua experiência e, por isto, vive em constante revolução, envolvido pelo redemoinho de sua torre de capim. Não é o

sapo atolado em um só espaço, tempo ou persona - “mas os outros”: *mas os outros te vêem sapofundo no lago*.

A resposta dramatiza a ironia, sintomática do *humorismo* dilacerante, ao afirmar tanto o atolamento patético do escritor *pequeninho* nas visões da *cidade* quanto em sua poesia, sua abertura a tudo que se manifesta como alteridade, sempre dramática ou dialógica: *Que bonito sapofundo, que bonito*. As palavras o conduzem pela insistência da experiência radical, em seu imaginário permanecem empacadas as exigências do contexto: a discussão política é obliterada pelo potencial poético, isto é, sacrificial, do neologismo *sapofundo*.

Tentando vitalizar a persona escritor que deve sobreviver à comunicação superficial, o anão persiste no movimento de erosão do Ruiska que tenta retornar ao descontrole poético, ao sacrifício de palavras, depois da porta de aço. O *sapofundo*, *sim*, é bonito, mas deve ser abandonado. O criador não pode mais se entregar às emergências contingenciais de sua arte e, para encarar a “realidade”, deve assumir suas invenções: *mas não adianta, eu sei desse teu ser que também é o meu, sei que Ruiskis é também você, e Rukah é o ser a três que também és, **inventaste muito bem**, és tão só, eu compreendo*. [grifos meus]

O poeta que ouvia a poesia do *sapofundo* é sacudido violentamente pela confissão de seu anão. Ela não soa como ameaça e sim como denúncia afirmada pelo “*não adianta*” e pela repetição de “*eu sei*”. Depois de delatar o escritor friamente ao leitor, acrescenta a complacência dos elogios humilhantes e a espezinhada final: *és tão só, eu compreendo*.

Permanece sempre obscena, mas em ação, a persona-personae embusteira. Aquela que coloca Ruiska como criador e criatura, em pleno ato de invenção, assimilação e deglutição de todos e de tudo que emerge em fluxo e queda textual. A confissão forçada na voz do anão não traz novidades aos leitores, mas colabora para sufocar Ruiska. Expostas as relações intercambiáveis da quaternidade, o anão, em tom aparentemente compassivo, afirma que, mesmo tendo inventado bem inventado, o escritor não passa de um sujeito desamparado e, paradoxalmente, dependente de seus duplos.

À exposição taxativa de seu movimento criativo de outros, o artista entra em maior sofrimento: *Pára, não diz que é invenção*. A súplica não surte efeito no prático anão superficial: *Ora, Ruiska, vão saber de qualquer jeito*. O escritor assume seu sentimento de humilhação frente às personae e aos leitores: *Tenho vergonha, pára*.

A condescendência do anão passa a ser substituída pela exigência do tutor que disciplina seu tutelado, expondo-o à própria construção persona-personae, a suas *máscaras de cera*. Está claro que o escritor não é *sapofundo* de um só lago porque criou *muito bem* a todos os outros. Em sua solidão, criou Ruisa e Rukah e o duplo dos subterrâneos que é o mesmo ser que ele. Mas a persona artista não quer assumir sua invenção, além de *medo*, também sente *vergonha*.

Depois de debilitar irremediavelmente o Ruiska dos espaços simbólicos depois da porta de aço, o anão encena uma trégua, mas avisa que a *metafísica de dentro* não tem espaço na cidade e, para que possa compreender, o escritor deve andar *mais depressa*. Deve ser advertido para que sua maneira de se comunicar pela proliferação de problemas incognoscíveis seja suspensa. Entretanto, o discurso disciplinar o mini-herói, ao contrário de criar um novo Ruiska, produz um aleijão: *E anda mais depressa, estás mancando*.

A exposição do processo criativo da persona Ruiska e de suas máscaras tem efeito nocivo sobre seu *belíssimo pátio* texto de *pedras* poéticas *perfeitas*. Ao ficar “manco”, o raciocínio de seu sacrifício de palavras começa a se manifestar desarticuladamente, aquilo que era repetição de “eu sei” passa a ser “*não sei*”:

[RUISKA] *Anão, por favor, o meu de dentro o teu a dor o vazio palavra morta da minha boca tudo trevoso queria amo não sei amo não sei demais paredões da memória memória memória memória cascalho confundindo o percurso das águas dor pátio onde os homens caminham chamados ai AAAAAAAAAIIIIIIII que chamados estiletes a terra os dentes pó pó mas a memória os girassóis o Deus Deus Deus o azul o ovo a periferia da galáxia vida vida ali se faz mais matéria ali começa a matéria ai e eu e eu nunca mais o meu de mim*

*sempre agora o meu do outro meu mais longe ou meu mais perto **não sei** o outro não é eu ou **não sei** umbigo centro de mim ou do universo **não sei** ando querendo colocar o bilhete na parede alguém vai pegar vai ler diz diz que é também o teu de dentro diz que não sou só eu que tento diz por favor lê lê vou vomitar ninguém para pôr a mão na testa goi goi chin chin roseiral-mirim laranjeiras correria vida goiabada em lata memória memória memória morrer fica saliva gosma gosma esticando sempre teia sempre teia teia de aranha centro umbigo AAAAAAIIAAAIAAI. [grifos meus]*

Chegou a *hora* de Ruiska ver-se encarquilhando, a *hora* de seus gritos de dor. A sucessão de palavras traz consigo o percurso “persona-personae” em “Fluxo”, recorrendo ao *reino escamoso da memória*. Das reentrâncias do poeta emergem: *roseiral-mirim, laranjeiras, correria*, o horror, uma *vida* que se pensava *goiabada* e descobre-se que vem *em lata* - como uma série banal de artificialidades e manifestações. A *memória* traz a *gosma da cabeça ovo*, o lodo das informações nubladas, recriadas, silenciadas. Ruiska cai na *teia* escamosa e retrocede dolorosamente em sua experiência, antes, renovadora do *de dentro*. Entrega-se aos *paredões* truncados por imagens de morte, os mesmos que dividem as vísceras estampadas nos *paredões* políticos dicotomizados.

O artista implora ao anão pelo movimento *de dentro* que é a *dor* de “todos”. Assim, pode revitalizar o *vazio*, a *palavra morta*, a *boca* poética, o *tudo trevoso* que lhe entranha com as limitações, cada vez mais intensas, com a proximidade da *cidade*. Os desejos e o amor se confundem com as muralhas do povo e a memória não é mais a poesia do *pátio onde os homens caminham* por hospícios e asilos amarelentos. O *umbigo* do Ruiska que voava *pelos ares*, desejando reunir a todos, é invertido em *chamados* de *estiletes* e muros vermelhos; da *terra* que vai deixar os homens em *pó pó* e, depois, vai limpar seus *dentes* para a identificação, depois de serem *chamados ai*: AAAAAAAAAIIIIIIIIII.

A *memória*, agora, é *cascalho* espatifando-se banal e dolorido, confundindo o percurso das *águas* das experiências da persona desdobrada: *não sei demais*. Tudo se perde nos cascalhos da *memória*: os *girassóis* o *Deus Deus*

*Deus o azul o ovo. Tudo vira a periferia da galáxia, longe, onde a vida vida ainda se faz mais matéria, começa a matéria. Mas para o artista que criava a si mesmo pelos outros, na experiência incessante do desconhecido, só resta o lamento: ai e eu e eu nunca mais o meu de mim sempre agora. Confunde-se o percurso de dentro, torna-se desconexo o ato sempre novo que o levava à vida pela alteridade, o deixava distante e próximo, o fazia ser dos outros o movimento do cordão umbilical, o centro: o meu do outro meu mais longe ou meu mais perto **não sei** o outro não é eu ou **não sei** umbigo centro de mim ou do universo.*

O que se repete é a ignorância, a presença fundamental do desconhecido: **não sei amo não sei demais / não sei o outro / não sei umbigo centro de mim / não sei ando** [grifos meus]. Não sabe mais nada, se enfraquece, mas anda automaticamente em direção à cidade. Anda também querendo ser lido, desejando pregar sua mensagem nos portões da cidade e se comunicar esparramando a experiência radical: *querendo colocar o bilhete na parede alguém vai pegar vai ler diz diz que é também o teu de dentro diz que não sou só eu que tento diz por favor lê lê* [grifos meus].

Ao colocar para fora suas vísceras, o esforço do poeta chega ao limite. Encontra conforto apenas na desarticulação que retorna robotizada ao lamento pueril, repetido entre as cenas: *vou vomitar ninguém para pôr a mão na testa goi goi chin chin roseiral-mirim laranjeiras correria vida goiabada em lata memória memória morrer fica saliva gosma gosma esticando sempre teia sempre teia teia de aranha centro umbigo AAAAAAIIAAAIAAI.*

Cena XXXII: NA PRAÇA

[ANÃO] *Agora fica quieto, há uma passeata, não vês? São os príncipes do mundo, a juventude, os que vão fazer.*

[RUISKA] *O que?*

[ANÃO] *Vão acabar com os discursos do medo, o homem vai nascer outra vez, e tu, olha, deves te preparar para esse fim-começo, esconde as tuas mãos, são mãos de escriba, esconde a minha voltada para cima, o homem é carne e sangue, ossos também, e só, entendes? Não tentes falar. Eles vêm vindo. Não digas que. Não dá mais tempo.*

[JOVEM] *E VOCÊS DOIS QUEM SÃO?*

[ANÃO] *Responde corretinho, Ruiska.*

[RUISKA] *Sabem, eu escrevia, e esse aqui sou eu mesmo mas do cone sombrio.*

[JOVEM] *PARA AÍ. Um escritor, senhores, muito bem, o que escreves?*

[RUISKA] *Escrevia, sabem, sobre essa angústia de dentro.*

[JOVEM] *PARA AÍ. Senhores, eis aqui, um nada, um merda neste tempo de luta, enquanto nos despimos, enquanto caminhamos pelas ruas carregando no peito um grito enorme, enquanto nos matam, sim porque nos matam a cada dia, um merda escreve sobre o que o angustia, e é por causa desses merdas, desses subjetivos do baralho, desses que lutam pela própria tripa, nessa tripa de vidro delicada, que nós estamos aqui mas chega, chega, morte à palavra desses anêmicos do século, esses enrolados que se dizem com Deus, Deus é esse ferro frio agora na tua mão, quente no peito do teu inimigo, Deus é essa bala, olhem bem, Deus é um fogo que vai queimar essas gargantas brancas, Deus é tu mesmo, homem, tu é que vais dispor do outro que te engole, e quem é que te engole, homem? Todos que não estão do teu lado te engolem, todos esses que se omitem, esses escribas rosados, verdolengos, esses merdas dessa angústia de dentro.*

[RUISKA] *Espera um pouco, moço, não sou desses não, quando falo de mim quero falar de ti, nós dois e todos, nós todos somos um, entende?*

[ANÃO] *Vem, Ruiska, o moço vai te arrancar a víscera.*

[RUISKA] *Espera, anão, o senhor entendeu?*

[JOVEM] *Baralho, velho escriba, olha esse cara aqui, sabes quantas vezes por semana esse cara come?*

[RUISKA] *Não senhor, não trouxe penico nem medidor.*

[JOVEM] *Pois não era preciso, velho escriba, é que não come, só tu é que enches teu penico, ele come uma côdea seca por semana, não come bifes não, come só o enxofre da vida.*

[RUISKA] *Alcachofra?*

[JOVEM] *Alcachofra para o teu rabo de escriba, vilão, PESSOALLL! OS IMUNDOS VEM VINDO!, façam uma frente só, sai porco-escriba, sai porco-anão, unam-se aos nossos inimigos.*

[som de sirene e dor] *OOHHHHHAHHHHHUIUIUI*

[CAPITÃO] *PEGA ESSE AÍ COM ESSE ANÃO DE CIRCO. OS SENHORES FAZEM PARTE DOS REVOLTOSOS?*

[RUISKA] *Para dizer a verdade, capitão, estava apenas conversando sobre essa coisa de escrever e.*

[CAPITÃO] *ESCREVES?*

[RUISKA] *Sim senhor.*

[ANÃO] *Porra Ruiska, outra vez.*

[CAPITÃO] *TOMA LÁ UMAS BORDOADAS.*

[RUISKA] *Ai, capitão, me larga, me ajuda anão, dos dois lados me matam, Ullll.*

Sinopse

personae: Ruiska, anão, jovem, capitão

tempo: do anão superficial e do poeta agônico

espaço: superfície

páginas: 65-67

passagem de cena: na praça da cidade, frente ao conflito entre os jovens “*príncipes do mundo*” que protestam e os militares, o escritor é advertido por seu duplo anão de que deve saber falar “*corretinho*”. Mas Ruiska não se contém, tenta explicar que “*escrevia*” *sobre essa angústia de dentro*. É imediatamente classificado pela juventude como *um merda, desses subjetivos do baralho*. Para os militares, só pelo fato de Ruiska escrever, já merece *UMAS BORDOADAS*. Ele é golpeado pelos dois lados.

O que se passa na praça faz parte de uma das cenas mais importantes de “Fluxo”, tanto pelo caráter político provocativo, de um texto publicado em 1970, quanto pelo *humorismo* corrosivo, extremamente desolador que, ao mesmo tempo, praticando plenamente a dramaticidade dos contrastes, pode nos fazer “rolar de rir”.

O discurso desarticulado e agônico de Ruiska, que fecha a cena anterior, é cortado pelo anão:

[ANÃO] *Agora fica quieto, há uma passeata, não vês? São os príncipes do mundo, a juventude, os que vão fazer.*

[RUISKA] *O que?*

[ANÃO] *Vão acabar com os discursos do medo, o homem vai nascer outra vez, e tu, olha, debes te preparar para esse fim-começo, esconde as tuas mãos, são mãos de escriba, escondo a minha voltada para cima, o homem é carne e sangue, ossos também, e só, entendes? Não tentes falar. Eles vêm vindo. Não digas que. Não dá mais tempo.*

O mini-herói não aparenta mais se submeter ao “patrãozinho”, botou suas “manguinhas” para fora, e mostra autoridade de mestre. Ordena ao “principiante” nas astúcias da superfície que cale as torturas de dentro diante dos *príncipes do mundo*, daqueles *que vão fazer*. Com as “novas” informações, o Ruiska abestalhado volta, trocando o costureiro “*Hein?*”, por um “*O que?*”. O miniherói folgadoinho continua a explicar sobre a juventude que atingiu a *verdade*, brilhante, poderosa diante do futuro. Com a revolução dos jovens, os *discursos do medo* serão silenciados e o Velho Ruiska deve estar preparado para *nascer outra vez*.

A ironia perversa mistura-se ao ambiente onírico das imagens povoadas pela juventude, supostamente, um bloco visionário, composto pela realidade dos *que vão fazer* a novidade do futuro - capaz de realizar os sonhos e utopias dos mais inspiradores. O mestre anão aconselha Ruiska a esquecer a continuidade de suas experiências descontroladas pelo desconhecido, terá que

haver um *fim*, antes do *começo*. Todos terão que fazer o movimento radical: submeter-se aos novos legisladores do mundo.

O problema, é que, paradoxalmente, se deve “temer” **os príncipes que vão acabar com os discursos do medo** [grifos meus]. Ruiska precisa esconder imediatamente suas *mãos de escriba* e o anão precisa omitir sua *mão voltada para cima* - o “para cima” pode ser confundido com o “para o alto”, da claraboia. Afinal, o ninho que se encarquilha, no poço, voltado para o alto, está disposto a abrigar a superfície, mas no contexto em que se encontram, a disposição formal pode ser mal interpretada.

Além de ser composto por *carne* e *sangue*, os novos tempos têm mostrado que dos homens também restam *ossos*: *e só, entendes?* E é por sua *carne, sangue* e *ossos* que o escritor deve calar o que, *só*, resta em si. O perigo reside no fato de que *não dá mais tempo* para o mestre anão explicar tanto! Sua promoção pedagógica o leva a uma aparente preocupação crescente com o tempo curto para doutrinar a hipocrisia no discípulo ignorante e deslocado. Para aprender a calar a boca deste tipo de aprendiz necessita-se muito tempo: *Eles vêm vindo. Não digas que. Não dá mais tempo.*

[JOVEM] *E VOCÊS DOIS QUEM SÃO?*

[ANÃO] *Responde corretinho, Ruiska.*

[RUISKA] *Sabem, eu escrevia, e esse aqui sou eu mesmo mas do cone sombrio.*

[JOVEM] *PARA AÍ. Um escritor, senhores, muito bem, o que escreves?*

[RUISKA] *Escrevia, sabem, sobre essa angústia de dentro.*

[JOVEM] *PARA AÍ. Senhores, eis aqui, um nada, um merda neste tempo de luta, enquanto nos despimos, enquanto caminhamos pelas ruas carregando no peito um grito enorme, enquanto nos matam, sim porque nos matam a cada dia, um merda escreve sobre o que o angustia, e é por causa desses merdas, desses subjetivos do baralho, desses que lutam pela própria tripa, nessa tripa de vidro delicada, que nós estamos aqui mas chega, chega, morte à palavra desses anêmicos do século, esses enrolados que se dizem com Deus, Deus é esse ferro frio agora na tua mão, quente no peito do teu inimigo, Deus é essa bala, olhem bem, Deus é*

um fogo que vai queimar essas gargantas brancas, Deus é tu mesmo, homem, tu é que vais dispor do outro que te engole, e quem é que te engole, homem? Todos que não estão do teu lado te engolem, todos esses que se omitem, esses escribas rosados, verdolengos, esses merdas dessa angústia de dentro.

Se a dupla está na praça “pública” deve dizer de que lado está. E só existem dois lados. Portanto, os dois estrangeiros devem ser identificados ou se identificar logo. É necessário notar que, pela primeira vez, o anão é visto na superfície, mas só Ruiska parece poder falar. Nos espaços simbólicos por onde Ruisis transitava, o duplo do cone escuro não era visível. Mas, agora, são identificados, em berro garrafal, Ruiska e seu mini-herói: *E VOCÊS DOIS QUEM SÃO?*

O tutor anão parece tremer ou temer que seu tutelado não consiga se sair bem com a lição recebida há pouco: *Responde corretinho, Ruiska*. A palavra “corretinho” nos dá o tom da intensidade dramática deste momento de “Fluxo”. A forma irônica é quase inclassificável. Dizer que há, aqui, a dramatização da ironia, proposta por Pirandello como característica dos grandes escritores *humoristas*, não parece o bastante, mas é. Ocorre a cruel exposição da violência verbal a que todos podem ser expostos pelo risível. O contraste entre o *mundo* de onde vêm as palavras do artista e o *mundo* contextual da praça é aterrador. Além do riso amarelo, Hilda cria um momento de suspense. A expectativa é de como vai se sair, em público, o sujeito extraviado: *Sabem, eu escrevia, e esse aqui sou eu mesmo mas do cone sombrio*.

O que se envolve explicitamente no “baralho” é o resultado embaralhado da relação entre as palavras e as variadas atribuições de significados a elas, dependentes do lugar do discurso ao qual o sujeito adere. Ruiska, obviamente, desconhece o “corretinho” astuto do anão e o rigor das crenças do jovem que interroga. A ingenuidade forçada aumenta o contraste entre as personae. De um lado, um guerreiro jovem, de carne, sangue e ossos; de outro, um *subjetivo do baralho*, um “lunático” *enrolado* que se desloca dos pactos

sociais e cria um mundo de personae obscuras, incompatíveis com a clareza dicotômica da praça.

Um berro novo, *PARA AÍ*, vem para suspender a ação e se esclarecer em que tipo de causa o escritor que se tem ali está engajado, se ele é útil a um dos lados: *Um escritor, senhores, muito bem, o que escreves?* Ruiska não está preocupado em acertar nas respostas, mas em se expressar o mais intensamente que conseguir - o que não é “tolerado” naquele contexto:

[RUISKA] *Escrevia, sabem, sobre essa angústia de dentro.*
[JOVEM] *PARA AÍ.*

Pela segunda vez, depois de ver que tem diante de si um escritor, o jovem se refere aos companheiros “príncipes” como “senhores”. A ironia transforma-se em perversidade ao se ouvir o escritor revelar que tentava escrever *sobre essa angústia de dentro*. Separa-se no discurso do jovem a *angústia de dentro* e a “de fora”.

A nova ordem é para que se pare tudo e se aprenda como tratar os que ficam dispersos, aqueles que, de acordo com o clichê, “ficam em cima do muro” de um jogo objetivo, claríssimo: a carta que não se coloca de um lado, está do outro. Os *subjetivos do baralho* de forças devem ser pressionados a optar e, portanto, Ruiska deve ser colocado em um lugar específico, o que é impossível para o artista persona-personae.

A persona jovem que toma a palavra como verdade, apresenta o escritor aos *príncipes* do novo mundo como *um nada*, quatro vezes *merda*:

[JOVEM] *um **merda** neste tempo de luta / um **merda** escreve sobre o que o angustia / esses **merdas** dessa angústia de dentro / e é por causa desses **merdas**, desses subjetivos do baralho, desses que lutam pela própria tripa, nessa **tripa de vidro delicada**, que nós estamos aqui mas chega, chega, morte à palavra desses anêmicos do século, esses enrolados que se dizem com Deus [grifos meus].*

Ao invés da “tripa de capim” dispersa pela experiência do desconhecido, o que se identifica no imaginário da praça é o artista habitante de uma “torre de cristal”. Enfurnado numa subjetividade inventada, distante dos processos de alteridade pela escolha covarde de um lugar literário ameno. Reduz-se a *nada* a radicalização da persona-personae estripada pelos movimentos de sua “torre de capim” e coloca-se o Ruiska, que se desloca incessantemente, num lugar determinado pelo comodismo idealizado para os literatos: “a torre de marfim” estereotipada, habitada pelos poetas *anêmicos* e *enrolados que se dizem com Deus*.

A persona jovem expõe a conclusão extrema de que são esses os responsáveis, os intelectuais “culpados” pela desordem do *mundo* que se quer *novo*. Deve-se dar um basta à *palavra* dos subjetivos do baralho, *merdas* que não lutam, não se despem pelas *ruas* em passeatas e gritos de protesto, não morrem pelos pactos grupais; permanecem revirando as próprias tripas enquanto as tripas dos outros são espalhadas pelo velho *mundo*.

Aos jovens que *vão fazer* a mudança, “*chega*” de se enrolarem com as palavras desses *nada* preocupados com metafísicas anêmicas que confessam a *Deus*. O *Deus* da luta é a arma fria que frita o *peito* do *inimigo*, o *fogo* que calcina *gargantas* delicadas e *brancas*. *Deus*, para os *príncipes* que se colocam em luta na praça, passa a ser a inversão da sujeição àquele que os *engole*:

[JOVEM] *Deus é tu mesmo, homem, tu é que vais dispor do outro que te engole, e quem é que te engole, homem? Todos que não estão do teu lado te engolem, todos esses que se omitem, esses escribas rosados, verdolengos, esses merdas dessa angústia de dentro.*

Os que *engolem* aqueles que sofrem e lutam pelo *mundo* novo são os que se *omitem*, os que não firmam pacto com um dos lados da luta social. Esses *escribas*, *rosados* por ficarem trancados depois da porta de aço - os *anêmicos verdolengos* que se espalham, cadáveres poéticos, poço adentro - são os *merdas* que se omitem ao expressar a *angústia de dentro*.

O tom que caricatura a franqueza, risível, de Ruiska é de quem se explica e não entende a distância do diálogo. Não se pensa um literato interessado em se proteger em uma torre de cristal:

[RUISKA] *Espera um pouco, moço, não sou desses não, quando falo de mim quero falar de ti, nós dois e todos, nós todos somos um, entende?*

[ANÃO] *Vem, Ruiska, o moço vai te arrancar a víscera.*

[RUISKA] *Espera, anão, o senhor entendeu?*

[JOVEM] *Baralho, velho escriba, olha esse cara aqui, sabes quantas vezes por semana esse cara come?*

[RUISKA] *Não senhor, não trouxe penico nem medidor.*

[JOVEM] *Pois não era preciso, velho escriba, é que não come, só tu é que enches teu penico, ele come uma côdea seca por semana, não come bifes não, come só o enxofre da vida.*

[RUISKA] *Alcachofra?*

[JOVEM] *Alcachofra para o teu rabo de escriba, vilão, PESSOALLL! OS IMUNDOS VEM VINDO!, façam uma frente só, sai porco-escriba, sai porco-anão, unam-se aos nossos inimigos.*

Nos cruzamentos imaginários confusos do escritor, a abordagem das personae envolve todo o processo que revoluciona seu eixo e tudo que o compõe e descompõe pela experiência do desconhecido. Encarar sua expressão angustiada de dentro é dialogar com os outros, provocando a novidade instável e fragmentária que não se contém em uma identidade inventada. Portanto, só pode falar de si a partir do processo de alteridade, torre de capim, e, nela, o que revoluciona é o sacrifício poético, incapaz de demarcar a rigidez da fronteira entre dois objetos: *quando falo de mim quero falar de ti, nós dois e todos, nós todos somos um, entende?*

Na praça em guerra, o poeta quer “conversar”. Quer que a persona *moço* espere um pouco. Quer que entenda: *não sou desses não* - os que escrevem bem, os literatos do mercado ou da “torre de marfim”. Ao anão ocorre o risco de Ruiska também perder sua víscera e, ao que tudo indica, não do modo prazeroso com que gozou com a serpente no poço, mas arrancada em praça

pública. O *humorismo* mordente que envolve o artista continua e, patético, quixotesco, seu discurso ecoa um lugar social deslocado, anacrônico: *Espera, anão, o senhor entendeu?*

A comicidade da cena é reforçada o tempo todo pela escolha temperada de palavras. Depois de tudo que já se deu diante do poeta, ele se refere ao jovem como “*senhor*” e demonstra preocupação em ser “entendido”. Agora, então, é a vez, da persona jovem. O *moço* mistura seu discurso engajado violentamente com uma pitada de falta de paciência e condescendência sardônica que, na expressão inicial, também ficaria bem na boca do anão: *Baralho, **velho escriba**, olha esse cara aqui, sabes quantas vezes por semana esse cara come?* [grifos meus]

O *velho Ruiska* volta à cena a partir da persona “guerrilheira”. E o jovem que nasce para as ruas, a partir da persona-personae, lê premeditadamente o *velho escriba* como um ignorante insensível que, olhos fechados, não vê a fome e o sofrimento expostos nos pobres da cidade. Usa um dos sujeitos da praça como modelo para demonstrar a verdade, em minutos, ao escritor alienado.

A resposta não condiz, novamente, com o contexto e o humorismo chega ao ápice da provocação: *Não senhor, não trouxe penico nem medidor*. A inversão consiste em trocar a medida daquilo que é ingerido na ponta superior do *tubo* digestivo do sujeito, por aquilo que é expelido pela inferior. A escatologia entra em cena como resposta à falta de espaço para o artista. No início de Fluxo, o tubo vem como reação ao editor; no final do segundo ato, em Superfície Despedida, com o falo que o escritor masturba frente à *corjaporca*; em Travado, como símbolo da impotência do artista; agora, como reação à impossibilidade de diálogo entre os estereótipos do jovem guerrilheiro das praças da ditadura militar e do poeta “autista”, alienado com sua *tripa de vidro delicada*.

O estudante “consciente” reage com explicações taxativas. O contraste entre o contexto, o que se diz e a linguagem escolhida, intensifica ainda mais a dramatização irônica: *Pois não era preciso, velho escriba, é que não come, só tu é que enches teu penico, ele come uma côdea seca por semana, não come bifes*

não, come só o enxofre da vida. A persona jovem passa a usar uma linguagem rebuscada para se referir à fome do sujeito que só tem acesso a um pedaço de pão seco durante toda a semana e, por isso, a ausência de fezes: Ruiska não pode medir aquilo que não se come. Para “piorar” a caricatura do escritor alienado, este apresenta a pergunta como resposta que confunde a palavra *côdea*: “*Alcachofra?*” A prática embusteira do artista, libertando-se dos “projetos”, vai aos limites das personae e das provocações dos leitores. Aqui, leva a persona jovem à explosão: *Alcachofra para o teu rabo de escriba, vilão.*

O parentesco com o Quixote está tanto no evidente deslocamento do *escriba*, no contexto dos anos 60 e 70, quanto no humorismo mordaz que deixa o protagonista, anti-herói, na posição desventurada daquele que, em vez de ser saudado pela multidão, é escorraçado. No caso de Ruiska, chega a ser tratado como “vilão”.

O jovem confirma sua posição de líder ao ordenar a resistência: “*PESSOALLL! OS IMUNDOS VEM VINDO!*”, *façam uma frente só, sai porco-escriba, sai porco-anão, unam-se aos nossos inimigos.* Aos que apoiam os *príncipes* guerreiros, *uma frente só.* Aos porcos, *escriba e anão*, o outro lado da fronteira: o território dos *inimigos*. Em seguida, soa um alarme hilário que mistura a sirene dos soldados e os supostos “ais” da praça e do *porco-escriba* sendo afastado:

[som de sirene e dor] *OOHHHHAHHHHUIUIUI*

As ordens berradas pela persona capitão, dos militares, vêm grudadas ao som da sirene e a rapidez com que se dão ações e palavras cria o desfecho humorístico vertiginoso:

[CAPITÃO] *PEGA ESSE AÍ COM ESSE ANÃO DE CIRCO. OS SENHORES FAZEM PARTE DOS REVOLTOSOS?*

[RUISKA] *Para dizer a verdade, capitão, estava apenas conversando sobre essa coisa de escrever e.*

[CAPITÃO] *ESCREVES?*

[RUISKA] *Sim senhor.*

[ANÃO] *Porra Ruiska, outra vez.*

[CAPITÃO] *TOMA LÁ UMAS BORDOADAS.*

[RUISKA] *Ai, capitão, me larga, me ajuda anão, dos dois lados me matam, UIII.*

A imagem do *capitão* aparece com frequência nos textos de Hilda da época da ditadura. Em “Fluxo”, representa as personae repressoras: o editor, o soldado. Em “O Oco”, expressa um sujeito que viveu os dois lados da fronteira e se encontra num terceiro lugar, capaz de transportá-lo a espaços simbólicos imprevisíveis.

A hilaridade da interlocução é mais que evidente. O *velho* Ruiska, sofredor de dentro, é perseguido como uma aberração com seu anão - antes, pertencente ao espaço problemático, complexo e obscuro do poço e, agora, que a antiga via se encarquilhou, não passa da imagem politicamente incorreta, cômica e depreciada como um *anão de circo*.

“Capturados” para interrogatório, a persona capitão quer saber - também com linguagem polida - se fazem parte do outro lado da praça: *OS SENHORES FAZEM PARTE DOS REVOLTOSOS?*

Exagerando na ingenuidade, não reconhecendo o confronto eminente e a oposição intransponível como única possibilidade legítima naquele espaço, Ruiska volta à tentativa de comunicação, como se continuasse o diálogo que vinha articulando com o jovem revoltoso: *Para dizer a verdade, capitão, estava apenas conversando sobre essa coisa de escrever e*. O escritor trata polidamente a ambos, ao jovem e ao capitão, como “senhores”:

[CAPITÃO] *ESCREVES?*

[RUISKA] *Sim senhor.*

A pergunta do capitão repete a do estudante: *escreves?* O escritor é um problema para os dois lados da praça. Para os militares, só o fato de o sujeito escrever já é justificativa evidente para a repressão violenta. O tom dialógico nada

“corretinho”, de quem está *apenas conversando*, não tendo a ação política como centro, e a confissão de que o foco é a “*coisa de escrever*” traz a voz do mestre anão superficial de volta à cena: *Porra Ruiska, outra vez*. No entanto, a vítima da ordem “*TOMA LÁ UMAS BORDOADAS*” é aquele que confessa que “*escreve*”. Ultrapassado o limiar entre os de um lado e os do outro, Ruiska, o artista que não compreende os pactos, apanha de todos: *Ai, capitão, me larga, me ajuda anão, dos dois lados me matam, Ullll*.

Cena XXXIII: DA CONFISSÃO DA CARNE AO RESTO DE PELE

[ANÃO] *Vem, Ruiska, não fica aí no meio, olha lá um caminho, vamos correr, corre mais e chega até o riacho, corre, pára, onde é que estás, ah já estás aí, oi, sabe-se lá qual é o lado? Descansa, molha os pés, tens um olho de sangue, que mania também de dizer tudo, pára com isso, já não escreves há séculos, morde a mão e cala, isso de palavras acabou-se.*

[RUISKA] *Não posso mais dizer, anão?*

[ANÃO] *Não como dizes, deves falar do outro, mas não do jeito que falas, fala claro, fala assim: apresentar armas, e todos te entenderão, escarra três vezes sobre os teus mitos, enche a boca de sangue e todos te entenderão, enfia a faca no peito dos eleitos e todos te entenderão, usa o estrôncio noventa, fala cem vezes merda, e principalmente degola a tua cabeça, fecha o punho assim, assim Ruiska, não sabes nem fechar o punho, também que merda, assim não.*

[RUISKA] *Olha, anão, corta um pedaço.*

[ANÃO] *De quê?*

[RUISKA] *Tira uma lasca da minha perna, tira um pouco de pele.*

[ANÃO] *Por quê?*

[RUISKA] *Pronto, tiro eu. Deixa a pele aí perto do rio, aí entre as pedras, deixa que a água chegue perto, melhor viver na água, sabes, esse pouco de epiderme vai crescer e formar um novo eu.*

[ANÃO] *Dessa lasca de pele que tiraste há de se fazer um Ruiska outro inteirinho, tanto assim queres viver?*

[RUISKA] *Um construtor de águas, um outro feito de mim mas todo nu, despojado de tudo, nu no corpo, nu por dentro, ah, vai balbuciar, isso vai, não abro mão do balbucio, vai dizer blu, plinka plinka ohe ohahu, vai entrar dentro do rio e gritar OHEOHUOHAHU.*

[ANÃO] *Ruiska, o que queres dos homens? Que te entendam? Que te cocem a cabeça? Façam blu blu no teu pintinho? Conta de um jeito claro o que pretendes, as palavras existem para... para, bem, para.*

[RUISKA] *Parabéns, anão, elucidaste, as palavras enfim, as palavras... oh pervinca, oh begônia, sabes da begônia? Sabes do mistério da begônia? Sabes do verme que é cortado em mil pedaços e que depois cada pedaço é um verme? A palavra, anão, vê bem, se eu digo amor, o que é que sentes?*

[ANÃO] *Uma coisa no peito, um quente.*

[RUISKA] *E se tu dizes, sem que te perguntem, sinto uma coisa no peito, um quente, as gentes te dirão que é amor o que sentes?*

[ANÃO] *Ora, Ruiska, não, vão dizer, espera um pouco, diz para mim essa coisa que no fundo me obrigaste a dizer.*

[RUISKA] *Anão, sinto uma coisa no peito, um quente.*

[ANÃO] *Então te digo, Ruiska, estás mal, talvez adoentado, e olha que deu certo porque... não é doença o amor?*

[RUISKA] *Não, é coisa grande que nasce contigo e depois vai morrendo.*

[ANÃO] *Por quê?*

[RUISKA] *Coexistes, vives ao lado dos, das. Olha a minha cara, anão.*

[ANÃO] *Olhei.*

[RUISKA] *Gostas dela?*

[ANÃO] *Bem, não é nada esquisita, é normal, tens umas rugas aí perto dos olhos, um olho, olha para mim, é bom teu olho, clarinho, tem pintas amarelas.*

[RUISKA] *Amas o meu rosto, anão?*

[ANÃO] *Bem, é uma cara que não se pode amar, sabes por quê? Já te digo, tu não te dás, quando me olhas estás dizendo sempre: eu sou eu, em nada teu igual.*

[RUISKA] *Mas tu sabes que eu sou parte de ti, não sabes?*

[ANÃO] *Pois é claro, Ruiska, sou tua sombra, tudo que vem de baixo em ti, é coisa minha, e és tu também inteiro.*

[RUISKA] *Tens ódio no teu de dentro, anão?*

[ANÃO] *Claro, não sou feito as açucenas, tu sabes que me enrabam por aí, que é treva esse sulco que faço sob a terra, que existo porque, sabes que não sei bem por que existo?*

[RUISKA] *Nem eu, anão. Estamos conversando há muito tempo e quase nada do que falas eu entendo.*

[ANÃO] *Nem eu, Ruiska.*

[RUISKA] *AIURGUR é bonito porque tem ronco e ais, AIURGUR é muito dor, tu não achas?*

[ANÃO] *Tem ronco, isso é verdade.*

[RUISKA] *Te lembras das coisas que eu dizia?*

[ANÃO] *Quem é que não se lembra, Ruiska, tinhas o dom... tinhas... ora, uma magnificência, e tinhas também altivez, uma... espera, uma austeridade, lá isso eras, austero, muito, um mestre da austeridade. E que boa linguagem. Dizias: morte, meu sopro, dizias: é palavra essa que se levanta agora prodigiosa? Ai, estás te desmanchando, Ruiska.*

[RUISKA] *Não, é nada, é esse sol do meio-dia, o olho já não vê, mas percebe uma luz, percebe que... o olho a dimensão*

*do nada a memória outra vez o corpo retina infância
queresmeiras do acaso fugidias fugidias quando me tocaram
a primeira vez quando me tocaste pai as mãos sobre o meu
peito meu Deus eu que não sou eu matéria de vileza eu que
ai esse amor mais fundo universo do medo balbucio apenas
mas é muito mais é muito mais isso de dizer menos é mui to
ma is.*

Sinopse

personae: Ruiska e anão

tempo: do anão superficial e do poeta agônico

espaço: superfície

páginas: 67-70

passagem de cena: Ruiska é espancado pelos membros dos dois grupos em luta na praça, jovens e militares. Seu anão tenta indicar um *caminho* de fuga, mas o escritor é mais rápido em encontrar o *riacho*, um pouco de *água* em que possa balbuciar o problema *amor* e se entregar ao tempo de sacrifício.

Ao contrário da cena anterior, a perturbação característica do *humorismo*, nesta, se exerce menos por meio do apelo cômico e mais pela violência que rasga a carne do *corpo*, depois de ter dilacerado o *corpo sem corpo*. O escritor está cansado.

As vísceras do anão foram arrancadas e, das iluminações do poço, resta o bufão superficial: dividido entre o astuto *anão de circo* e aquele disposto ao “*pão pão guerra guerra*”. A esperança de evasão do poeta pela claraboia também se esgota, e a tentativa de revolucionar sua comunicação na cidade resulta numa poética patética. Resta-lhe procurar a fonte vital, um pouco de água para que ainda consiga *balbuciar. palavra*.

No lamento, que encerra a cena anterior com as *BORDOADAS* dos *dois lados* que o *matam*, Ruiska chama por seu anão. Este não sofre, apenas sinaliza um *caminho* que tire o artista do *meio* dos que lutam por um *dos dois* únicos *lados* de seus imaginários políticos. O conselho do mini-herói é para que se *corra*:

[ANÃO] *Vem, Ruiska, não fica aí no meio, olha lá um caminho, vamos correr, corre mais e chega até o riacho, corre, pára, onde é que estás, ah já estás aí, oi, sabe-se lá qual é o lado? Descansa, molha os pés, tens um olho de sangue, que mania também de dizer tudo, pára com isso, já não escreves há séculos, morde a mão e cala, isso de palavras acabou-se.*

Ruiska deve correr, correr *mais* com os *pés* que buscam o *riacho*, voltar à fonte da parábola. Depois deve parar. O mestre anão ordena, mas não consegue acompanhar seu duplo, o perde de vista por ficar confuso com a disposição dos lados. A persona escritor não confunde o caminho para as águas, já está à margem. A *energética da terra* é trocada pela da água. O novo conselho é para que descanse, molhe os *pés*, pois *um olho* já é *de sangue*. Tudo devido à mania *de dizer tudo* e, querendo *se dizer por inteiro*, avançar na confissão da experiência *de dentro*.

A comunicação deve ser mordida e não mordente: só a língua aleijada pode *falar do outro* de maneira adequada, familiar ao contexto político da cidade e inversa à que procura o desconhecido radical. Para o anão, Ruiska pode conter sua experiência com a língua, buscar o apaziguamento conveniente, afinal, não consegue se expressar: *pára com isso, já não escreves há séculos*. O duplo, contido por sua mão encarquilhada, encontra a solução para a persona escritor: *morde a mão e cala, isso de palavras acabou-se*. Mais um golpe no Ruiska persona-personae restringe seus movimentos, a proibição do sacrifício poético que exercita com suas palavras é seu último lamento:

[RUISKA] *Não posso mais dizer, anão?*

[ANÃO] *Não como dizes, debes falar do outro, mas não do jeito que falas, fala claro, fala assim: apresentar armas, e todos te entenderão, escarra três vezes sobre os teus mitos, enche a boca de sangue e todos te entenderão, enfia a faca no peito dos eleitos e todos te entenderão, usa o estrôncio noventa, fala cem vezes merda, e principalmente degola a tua cabeça, fecha o punho assim, assim Ruiska, não sabes nem fechar o punho, também que merda, assim não.*

A nova fala deve vir com o outro no centro do cartaz. Tanto de um lado da praça quanto do outro, grita o comando marcial: as regras aceitas são a exibição das armas para a luta corporal, o desprezo pelas crenças e idealizações do passado e pelas criações metafísicas. Deve-se estufar a boca com as palavras que provocam a luta sanguinolenta, eleger os inimigos e enfiar a *faca*; projetar uma chuva cancerígena que queime com o *estrôncio noventa* o seu outro; incluir em seu discurso a “*merda*” que deve ser intercalada nas frases, a exemplo do jovem líder da praça; anular a cabeça problematizadora e substituí-la pelo bolinho do *punho* cerrado, lá no alto do braço, como sinal de pacto com a luta. Portanto, se colocar ao lado do outro, agora, não é tentar vivê-lo ao extremo, é esquecer a empatia mais dolorida e precária que o artista tenta atingir com sua persona-personae. Colocar o outro em foco é violentá-lo e ser violentado por ele, “superficialmente”.

O anão-capitão faz a tentativa de adestrar seu soldado-alheado e aproveita para mostrar como se usa “*merda*” e como se exhibe o *punho* na linguagem política: *fecha o punho assim, assim Ruiska, não sabes nem fechar o punho, também que merda, assim não*. A comicidade é desconcertante. Nem mesmo o mini-herói superficial é capaz de atingir o escritor e condicioná-lo a aceitar o ambiente de terror. Ruiska olha a água como fonte e expõe sua única opção:

[RUISKA] *Olha, anão, corta um pedaço.*

[ANÃO] *De quê?*

[RUISKA] *Tira uma lasca da minha perna, tira um pouco de pele.*

[ANÃO] *Por quê?*

[RUISKA] *Pronto, tiro eu. Deixa a pele aí perto do rio, aí entre as pedras, deixa que a água chegue perto, melhor viver na água, sabes, esse pouco de epiderme vai crescer e formar um novo eu.*

[ANÃO] *Dessa lasca de pele que tiraste há de se fazer um Ruiska outro inteirinho, tanto assim queres viver?*

[RUISKA] *Um construtor de águas, um outro feito de mim mas todo nu, despojado de tudo, nu no corpo, nu por dentro, ah, vai balbuciar, isso vai, não abro mão do balbucio, vai dizer blu, plinka plinka ohe ohahu, vai entrar dentro do rio e gritar OHEOHUOHAHU.*

Aquele que sacrificou Rukah e calou Ruisis, resolve, agora, entregar-se em sacrifício. Para aceitar o lugar social em que se encontra, só há uma maneira: nascer de novo, ser todo outro, apaziguar-se.

Do corpo-porco de carne e sangue, deve reter apenas um fragmento superficial, de pele. Presa entre as pedras, atingida pela fonte da água, o *pouco de epiderme vai crescer e formar um novo eu* de Ruiska, um eu capaz de conhecer o mundo a partir da ignorância.

O anão já via Ruiska meio morto e se surpreende com o desejo de vida do duplo: *tanto assim queres viver?* O escritor mostra que o impulso vital que lhe resta é aquele que pretende a pacificação a ser encontrada nos instintos primários de sua natureza. Renascendo e permanecendo “nu”, seu eu “bebê”, “índio”, vai bater no peito e promover a vida das águas, jamais abrirá mão do balbucio ecoando sons compreensíveis apenas pelos afetos nus: *vai dizer blu, plinka plinka ohe ohahu, vai entrar dentro do rio e gritar OHEOHUOHAHU.*

Para o anão, as lamúrias do artista não passam de suscetibilidade e sentimentalismo excessivos e dispensáveis. Afinal, o que o Ruiska “vestido” com as palavras da poética incognoscível quer é que “passem a mão na sua cabeça”, brinquem com a condescendência infantilizada de quem faz “*blu blu*” no seu *pintinho* autopiedoso:

[ANÃO] *Ruiska, o que queres dos homens? Que te entendam? Que te cocem a cabeça? Façam blu blu no teu pintinho? Conta de um jeito claro o que pretendes, as palavras existem para... para, bem, para.*

[RUISKA] *Parabéns, anão, elucidaste, as palavras enfim, as palavras... oh pervinca, oh begônia, sabes da begônia? Sabes do mistério da begônia? Sabes do verme que é cortado em mil pedaços e que depois cada pedaço é um verme?*

A tentativa de transformar em vaidade e fraqueza a problemática *torre* de palavras, sacrifício e procriação que constitui a arte extrema, acaba por conseguir deixar o duplo anão sem palavras. Sua pretensa clareza acaba em ruptura: *as palavras existem para... para, bem, para*. Ruiska aproveita a deixa e transforma o “para bem” no mordaz “Parabéns!”. A ironia, que inverte a congratulação traz a impossibilidade de se deter com censuras e definições a fertilidade de um verme indestrutível: a linguagem.

Vão restar os balbucios das personae que são e não são Ruiska. Abandonada a caça de palavras, antes e depois da porta de aço, mata-se o risco de se entregar à procura dos “vermes” extraviados em praça pública, território em que os “vermes” se repetem. Mas, antes do adeus, um *verme* ainda persiste problemático:

[RUISKA] *A **palavra**, anão, vê bem, se eu digo **amor**, o que é que sentes?*

[ANÃO] *Uma coisa no peito, um quente.*

[RUISKA] *E se tu dizes, sem que te perguntem, sinto uma coisa no peito, um quente, as gentes te dirão que é **amor** o que sentes?*

[ANÃO] *Ora, Ruiska, não, vão dizer, espera um pouco, diz para mim essa coisa que no fundo me obrigaste a dizer.*

[RUISKA] *Anão, sinto uma coisa no peito, um quente.*

[ANÃO] *Então te digo, Ruiska, estás mal, talvez adoentado, e olha que deu certo porque... não é doença o **amor**?*

[RUISKA] *Não, é coisa grande que nasce contigo e depois vai morrendo.*

[ANÃO] *Por quê?*

[RUISKA] *Coexistes, vives ao lado dos, das. Olha a minha cara, anão.* [grifos meus]

O duplo anão daquele que escreve ainda serve a seu derradeiro sacrifício de palavras, à experiência que coloca em foco a *palavra* distante da praça, mais próxima do rótulo “paz e amor” e das representações piegas, mas, ainda assim, desconhecida: A **palavra**, anão, vê bem, se eu digo **amor**, o que é que sentes? Prontamente, o duplo assistente responde: *Uma coisa no peito, um quente*. A metodologia dialética ameaça manter o escritor funcionando por mais um tempo em angústia e derrisão. O amor, para seu duplo pequenininho, começa por ser um afeto quente no peito, mas, à descrição do amor que significa em algum lugar da persona-personae, as gentes pronunciarão a *palavra* amor? Sua própria persona anão reage: *diz para mim essa coisa que no fundo me obrigaste a dizer*. Ruiska repete apenas a descrição inventada para o afeto, sem que se diga a palavra, e seu duplo, nascido *do cone escuro* ou encarquilhado na superfície como *anão de circo*, muda de ideia, expressar “uma coisa quente no peito” é sinal de *doença*. Pensa que foi induzido a *dizer* da palavra *amor* pela *boca mal fechada* de Ruiska.

Portanto, a ameaça de um raciocínio silogístico - inclusive, com uma linguagem mais ao gosto de Palavrarara - é logo refutada, o *amor* como *uma coisa no peito, um quente* seria logo confundido com enfermidade. O anão é um discípulo resistente e, logo, reage comicamente à metodologia de abordagem da palavra. Ruiska o está obrigando a dizer a partir de seu *umbigo*, “colocando palavras na sua boca”. Por outro lado, pensa que se o *amor* for mesmo uma *doença*, o raciocínio pode ser útil: *e olha que deu certo porque...* Afinal, os que amam parecem, a ele (que tem como “lema” “*pão, pão, guerra, guerra*”), doentes. O anão fica curioso: se é uma coisa importante, por que dispensar? Pergunta, então, àquele que deve entender de amor, pois está *mal*, ao poeta: *não é doença o amor?* Para a persona poeta, o amor *é coisa grande que nasce* com o sujeito, mas *vai morrendo* porque a coexistência fabrica a enfermidade, avesso do *amor*.

Significando a dramatização das diferentes vozes do *amor*, a *persona-personae* mostra a relação de alteridade sendo mais do que viver *ao lado* do outro: coexistência, contato, ruptura das fronteiras da praça. E, ao vazar a possibilidade de encontro entre os significados da ***palavra***, que passam pelo imaginário coletivo e também pelo que significam “nos sujeitos”, não se prestando à redução do registro linguístico ou cultural, expõe-se o problema imoral da praça: o ***amor***.

A *persona-personae*, presa às limitações de imaginários acessíveis, prolifera duplos conectados a sua corrente de relações, em ato, expostas ao sacrifício. Ruiska e o anão coexistem por tempo indeterminado, conversam, trocam experiências, compartilham sua jornada anti-heroica, expressam os paradoxos das determinações do destino. Mas são “amáveis” um para o outro ou apenas coexistem por falta de opção?

[RUISKA] *Olha a minha cara, anão.*

[ANÃO] *Olhei.*

[RUISKA] *Gostas dela?*

[ANÃO] *Bem, não é nada esquisita, é normal, tens umas rugas aí perto dos olhos, um olho, olha para mim, é bom teu olho, clarinho, tem pintas amarelas.*

[RUISKA] *Amas o meu rosto, anão?*

[ANÃO] *Bem, é uma cara que não se pode amar, sabes por quê? Já te digo, tu não te dás, quando me olhas estás dizendo sempre: eu sou eu, em nada teu igual.*

[RUISKA] *Mas tu sabes que eu sou parte de ti, não sabes?*

[ANÃO] *Pois é claro, Ruiska, sou tua sombra, tudo que vem de baixo em ti, é coisa minha, e és tu também inteiro.*

A interrogação ainda dá margem para que o escritor continue sua derradeira tentativa de expressão da *palavra*, do *amor*. *Olha a minha cara, anão*. O anão avalia a *cara* do *Velho Ruiska*: apresenta rugas próximas aos olhos, ou melhor, ao *olho* que lhe restou - porque o outro, aquele que levou o pontapé de Rukah e da praça, já é *de sangue*. O que lhe restou ainda é claro, manteve algumas pintas solares, amarelas. O problema para amar o rosto do escritor,

especialmente para quem acha o amor uma doença, é que, mesmo *convivendo* inevitavelmente com seu duplo, sendo parte dele, Ruiska tem um rosto de quem não se dá, de quem resiste sempre à entrega de seu “umbigo”: - *quando me olhas estás dizendo sempre: eu sou eu, em nada teu igual*. Para a persona “leve” e não comprometida com os outros, que não carrega os afetos como carga, o amor é pesado, doentio: a simplicidade é *pão pão guerra guerra*. Para o poeta que se esgota em seu “umbigo” a mesma experiência que produz o amor também o aniquila: a alteridade - *Coexistes, vives ao lado dos, das*.

O escritor escancara o paradoxo da coexistência, afirmando que, mesmo que o anão sinta seu afastamento, deve saber que são parte um do outro, dois que constituem o sujeito em pleno processo de mutação. O contraste entre a persona-personae espelhada e a que prolifera duplos contraditórios, fica cada vez mais evidente: *Pois é claro, Ruiska, sou tua sombra, tudo que vem de baixo em ti, é coisa minha, e és tu também inteiro*. A afirmação está cada vez mais taxativa e a nova contradição constrói a coerência da experiência de dentro, sempre em ato: ao mesmo tempo em que se apresenta como *sombra*, como *tudo que vem de baixo em Ruiska*, o anão também se considera o escritor *inteiro*. Ruiska não se dá, mas sua *sombra* também é ele *inteiro*. Não há comunicação capaz de revolucioná-los em um, quase nada do que dizem um ao outro é encontro comunicativo:

[RUISKA] *Tens ódio no teu de dentro, anão?*

[ANÃO] *Claro, não sou feito as açucenas, tu sabes que me enrabam por aí, que é treva esse sulco que faço sob a terra, que existo porque, sabes que não sei bem por que existo?*

[RUISKA] *Nem eu, anão. Estamos conversando há muito tempo e quase nada do que falas eu entendo.*

[ANÃO] *Nem eu, Ruiska.*

A *sombra* anã do escritor guarda o ódio por ser “currado” *por aí* e Ruiska, que preencheu mil páginas apenas com *AIURGUR*, impressionando a amante Ruisis e desiludindo seu editor, volta à cena para expressar a *dor* do sacrifício. No diálogo com aquele que, sendo-lhe *inteiro*, é incompreensível, não é

em nada seu igual, evidencia novamente a inversão dos espelhamentos na maneira como significar *AIURGUR*:

[RUISKA] *AIURGUR é bonito porque tem ronco e ais, AIURGUR é muito dor, tu não achas?*

[ANÃO] *Tem ronco, isso é verdade.*

[RUISKA] *Te lembras das coisas que eu dizia?*

[ANÃO] *Quem é que não se lembra, Ruiska, tinhas o dom... tinhas... ora, uma magnificência, e tinhas também altivez, uma... espera, uma austeridade, lá isso eras, austero, muito, um mestre da austeridade. E que boa linguagem. Dizias: morte, meu sopro, dizias: é palavra essa que se levanta agora prodigiosa? Ai, estás te desmanchando, Ruiska.*

[RUISKA] *Não, é nada, é esse sol do meio-dia, o olho já não vê, mas percebe uma luz, percebe que... o olho a dimensão do nada a memória outra vez o corpo retina infância quaresmeiras do acaso fugidias fugidias quando me tocaram a primeira vez quando me tocaste pai as mãos sobre o meu peito meu Deus eu que não sou eu matéria de vileza eu que ai esse amor mais fundo universo do medo balbucio apenas mas é muito mais é muito mais isso de dizer menos é mui to ma is.*

O poeta rigoroso, austero, deu lugar ao escritor de um ronco só: *AIURGUR*. Angústia, desespero, horror. Os afetos derreteram suas máscaras de cera. Resta sacrificar a sua, a desamparada, e deixar no mundo “*pão, pão, guerra, guerra*” sua sombra anã, aquela que apenas percebe o ronco chato do lamento poético.

Os murmúrios do poeta moribundo articulam uma confissão desconexa, sob o ponto de luz que ainda resta em sua tela. Ruiska volta aos cacos do reino escamoso da memória. Atravessando seu “Fluxo”, troca a pele da própria criatura, fabricando a coexistência possível: ignorância. Balbucia sua agonia desconexa, vítima de uma doença, um “vírus”, chamado *amor*. Desprograma sua cabeça computador. Desfazendo-se aos poucos do sacrifício poético que procria palavras, mistura informações, fragmenta e interrompe a voz da máquina: “*é mui to ma is*”.

Cena XXXIV: DO SILÊNCIO AGÔNICO

[Volta à voz poética persona-personae, anã, do MONÓLOGO] Ruiska, o que é que procuras? Deus? E tu pensas que Ele se fará aqui, na tua página? No teu caminhar de louco? No silêncio da tua vaidade? Sim, no teu caminhar de louco, em ti todo fragmentado, abjeto. Ele se fará na vontade que tens de quebrar o equilíbrio, de te estilhaçares, Ele se fará no riso dos outros, nesses que sorriem apiedados quando te descobrem, Ele se fará enorme porque e somente agora que te mostras, agora é que dás ao outro o mais pobre de ti, fala, Ruiska, sem parar, fala desse teu fundo cor de cinza, mostra a tua anca, teus artelhos, tuas canelas peludas, teu peito encovado, teu riso frouxo, mostra tudo de ti, sabes, não tens nada, tua língua se enrola a cada palavra, não tens amor nem guias, estás sozinho como um porco que vai ser sangrado, estás sozinho como um boi que vai ser comido, sabes como é com o boi? Abrem a veia, deixam-no sangrar, enquanto isso todos conversam, amam, tu és um boi, Ruiska, um boi aberto, esburacado, tu és um porco, Ruiska, e te imaginas homem, pedes todos os dias que te dêem as mãos, suplicas, procuras o Deus, Ele está aí mesmo no teu sangue, na tua natureza de porco, nesse chão escuro por onde escorrem os teus humores, no teu olho revirado, aí, acalma-te, preserva-te, estás em emoção, te pensas magnífico dizendo as tuas verdades, mas continuas breu para o teu próximo, e todo o teu caminho terá um só destino, a morte, ela sim é grandiloquente, ela é rainha, chega a qualquer hora, oh, não te exaltes, recebe-a, tens mais ossos que carnes? Ai, não creio, tens carne, comias dez alcachofras num só dia, para o fígado, sei, que nada, comias porque a tua língua engrossava de prazer, e depois o creme de leite, o olho vesgo abrindo a lata, a fúria da primeira colherada. Comias, comias, andavas pelo jardim, gozavas com os teus verdes, teus cactus amarelos, tuas bocas-de-leão, aí que maravilha, são azuladas, fumavas.

[NARRADOR ONISCIENTE] De repente:

[RUISKA] meu Deus, Santo Pai, eu Te agradeço a minha vida.

[Volta à voz poética persona-personae, anã, do MONÓLOGO] Que vida, Ruiska? Teus prazeres, tuas misérias? E a cama. A cama sem Ruisis ou cheia de Ruisis, tu mesmo, homem-fêmea se abrindo e se fechando.

Sinopse

personae: Ruiska, poeta persona-personae-anã, narrador onisciente

tempo: do anão superficial e do poeta agônico

espaço: superfície

páginas: 70-71

passagem de cena: a garganta poética, miserável e perversa, numa recorrência à persona-personae do Monólogo, acompanha a agonia de Ruiska, receitando ironicamente a *calma* que vem sendo prescrita ao artista desde o início de “Fluxo”. Aterradora, reforça o auto-sacrifício da persona criador que deseja apenas um outro de si, sem sangue, que balbucie apaziguado. Mordaz, dramatiza a encarnação do verdugo e a ausência de *salvação*, alardeada por Ruiska desde a primeira cena. Enquanto o escritor desgraçado, invertendo-se em *menininho*, sangra tentando articular a falta, em prece ao *Deus*, a poesia lhe cospe lenta e violentamente a agonia do desamparo.

A peripécia canibalesca que engole aquele que representa o criador em “Fluxo”, o artista que sacrifica as palavras como problemas, está sob o poder da voz atterradora do Monólogo, paradoxalmente, persona-personae. A veia poética saboreia lentamente o sangue de *boi* manso da persona Ruiska.

Assim, como garganta revoltada com as próprias limitações, anã, o ofício daquele que escreve toma novamente o texto, servindo à catarse agressiva e performática da persona-personae. Nega até mesmo aquele que dramatiza a negação, fragilizando Ruiska como persona à procura da amenidade *calma* da falta. Por meio do humorismo mordente, exhibe o desgraçado risível que, em seus excessos, “questionava”, anacrônico, em praça pública, e se espantava com as “coisas difíceis”.

Primeiro, a persona Ruiska, objeto de deboche, é exibida como aquele que, silenciando sua *vaidade*, revoluciona-se num *caminhar de louco*, dramatizando a esperança de salvação com o esboço de um *Deus* risível em suas

páginas mortas, de quem já *não escreve há séculos*. Depois, aquecidos os instrumentos de tortura, cospe-se a afirmação irônica e embusteira do *Deus* inventado como apaziguamento pelo moribundo *fragmentado, abjeto*. Sendo parte do “mal”, por alimentar a vontade de *quebrar o equilíbrio*, “*de te estilhaçares*”, o Deus possível é o *riso* irônico dos *outros*, penalizados frente ao artista. E esse *riso* “Deus” dos *outros* se *fará enorme*, justamente quando Ruiska se expõe como um miserável risível: *agora é que dás ao outro o mais pobre de ti*. A voz poética, persona-personae, desafia o *boi* silenciado:

fala, Ruiska, sem parar, fala desse teu fundo cor de cinza, mostra a tua anca, teus artelhos, tuas canelas peludas, teu peito encovado, teu riso frouxo, mostra tudo de ti, sabes, não tens nada, tua língua se enrola a cada palavra, não tens amor nem guias, estás sozinho como um porco que vai ser sangrado, estás sozinho como um boi que vai ser comido, sabes como é com o boi? Abrem a veia, deixam-no sangrar, enquanto isso todos conversam, amam, tu és um boi, Ruiska, um boi aberto, esburacado,

Como *se mostrar por inteiro* quando não se tem *nada*? Pobrinha, *miuçalha* incontável, torre de capim, a *linguinha* do escritor fez uma *merdafestança de linguagem* e se esgotou. Mas Ruiska ainda pensa que é um *homem*, coitado: *tu és um porco, Ruiska, e te imaginas homem*. Tão boi quanto o boi no matadouro, tão porco quanto o porco a ser carneado, o escritor será fatiado e distribuído àqueles que *conversam, amam*.

A violência macabra da voz que escarnece intensifica a hemorragia ao ordenar que Ruiska não balbucie apenas *o mais pobre de si*, mas pronuncie mostrando *tudo* de si. Desafia, sarcástica e rancorosamente, o silêncio da vaidade daquele que desejava o impossível - se mostrar por inteiro - a voltar a arder palavras, a falar a partir das cinzas poéticas do desconhecido.

Proposto como maneira de molestar cada vez mais o moribundo, o desafio embusteiro é para que o escritor volte a falar *sem parar* já que, antes, experimentava as palavras, incessante, a ponto de cansar a si mesmo. O Velho

Ruiska deve falar do poço escuro, o *fundo cor de cinza*, obstruído pelo anão encarquilhado; deve falar do elo que se perde entre corpo e corpo sem corpo nos *humores* despejados pela agonia.

A voz absorvente aprimora a cena da perversidade e pede o extremo da exibição: o *riso frouxo* daquele que se extingue. Em seguida, o tom sardônico inverte o rumo e passa a negar o que afirmava: Ruiska não tem o que mostrar, ele é um *nada*, oco.

O escritor que não escreve *há séculos* - por se contorcer em digressões e chistes inúteis ou em austeridades e metafísicas imprudentes - tem uma *língua que se enrola a cada palavra*, não consegue avançar em espaço simbólico algum, antes e depois da porta de aço. Aquela *coisa* que se sente *no peito, um quente* - o amor - não convém a Ruiska. Nenhum *guia* consolará sua falta. Ruiska ocupa o espaço solitário por onde caçam os canibais, o mesmo lugar abismal e oco por onde despençam desidratados de sangue, desossados os porcos e os bois, seus iguais: *estás sozinho como um porco que vai ser sangrado, estás sozinho como um boi que vai ser comido*.

Para que o escritor sofra até o último golpe, precisa das descrições torturantes que informam a metodologia do martírio. Do boi Ruiska se abrirão as veias para que, enquanto desague, os duplos não espelhados, ao redor e dispersos, conversem, riam, gozem, amem: *tu és um boi, Ruiska, um boi aberto, esburacado, tu és um porco, Ruiska, e te imaginas homem*.

Imaginando-se gente, o escritor dramatiza sua presença, estende as *mãos* aos outros e, humoristicamente patético, suplica por atenção a suas experiências de dentro. Mas, desamparado, resta a procura pelo “tal” *Deus*. E é aí que a voz encorpada agride cuspiendo berros sarcásticos: *Ele está aí mesmo no teu sangue, na tua natureza de porco, nesse chão escuro por onde escorrem os teus humores, no teu olho revirado*. O Ruiska que se põe *nu*, revira os olhos em agonia. O corpo derrama seus *humores*, está em morte.

A encarnação da língua mordente da persona-personae quer mais aflição e pede a *Calma* tão desprezada por Ruiska em seu percurso pela

experiência de dentro. Debochada, perversa, mesquinha, empurra o escritor para que se entregue ao abandono do fluxo sanguíneo, nada de exaltações: *ai, acalma-te, preserva-te, estás em emoção*.

O escritor desesperado - *súplica sem resposta*⁷⁶ - esperava as mãos “caírem do céu”. Mas só agora que ele sangra *bonito*, o “gigante”, gordo de satisfação, se encarna como os humores que deságuam o moribundo Ruiska. Deus é sua *natureza de porco*:

ai, acalma-te, preserva-te, estás em emoção, te pensas magnífico dizendo as tuas verdades, mas continuas breu para o teu próximo, e todo o teu caminho terá um só destino, a morte, ela sim é grandiloqüente, ela é rainha, chega a qualquer hora, oh, não te exaltes, recebe-a, tens mais ossos que carnes? Ai, não creio, tens carne, comias dez alcachofras num só dia, para o fígado, sei, que nada, comias porque a tua língua engrossava de prazer, e depois o creme de leite, o olho vesgo abrindo a lata, a fúria da primeira colherada. Comias, comias, andavas pelo jardim, gozavas com os teus verdes, teus cáctus amarelos, tuas bocas-de-leão, ai que maravilha, são azuladas, fumavas.

O moribundo reage à ironia das palavras que simulam preocupação ao pedir-lhe que se acalme e se preserve evitando emoções, mas, logo em seguida, a voz volta a acertar nos golpes. O sarcasmo continua sendo dirigido à vaidade do escritor: *te pensas magnífico dizendo as tuas verdades, mas continuas breu para o teu próximo, e **todo o teu caminho terá um só destino, a morte***. Há sempre o retorno à parábola inicial em que se destaca: “Não há salvação”. A morte, “bicho medonho”, coroa das determinações do destino, é o que resta ao escritor que padece os horrores cantados pela persona-personae. A morte, ao contrário de Ruiska, *é grandiloqüente*, é a *rainha* e determina sua *hora*. Comparado ao status da morte, o artista é espezinhado. Ele se achava *magnífico*, mas se derrete como uma frágil máscara de cera. Aterrorizado pelo canto de horror, o moribundo ainda se agita: *oh, não te exaltes, recebe-a, tens mais ossos que carnes?*

⁷⁶ Georges Bataille, A experiência interior.

O Ruiska que abandonou um fragmento de pele para se refazer todo *nu*, não pode ter *mais ossos que carnes*. Passou a vida se deliciando obscenamente ao devorar *alcachofras* com *creme de leite*. O escritor com *mais ossos que carnes* contrasta aquela persona gulosa. Aquele Ruiska, extraviado pelo reino escamoso da memória, se deleitava com a comida e com seu jardim de flores perfeitas, enquanto fumava. Era o *magnífico*, cuspiam nas costas da persona editor, *dizendo* suas *verdades*, muito além dos outros, mas, agora, permanece incomunicável, submisso às determinações do destino: *e todo o teu caminho terá um só destino, a morte*. Além de refém de si e da coexistência, o *magnífico* não escapa à ubiquidade da *morte*.

E, novamente, a encarnação da persona-personae interfere, irônica, na agonia do escritor: *oh, não te exaltes, recebe-a*. O Ruiska agônico e, paradoxalmente, em revolução deve abandonar suas resistências. Ouve-se apenas o balbúcio em prece daquele que deseja, *nu*, nascer novo.

[NARRADOR ONISCIENTE] *De repente:*

[RUISKA] *meu Deus, Santo Pai, eu Te agradeço a minha vida.*

[Volta à voz poética persona-personae, anã, do MONÓLOGO] *Que vida, Ruiska? Teus prazeres, tuas misérias? E a cama. A cama sem Ruisis ou cheia de Ruisis, tu mesmo, homem-fêmea se abrindo e se fechando.*

A ambiguidade dramática das últimas cenas de “Fluxo” simula camuflar o efeito aterrador. Aparentemente, Ruiska admirava seu jardim de flores perfeitas, fumava e, “de repente”, agradecia a Deus por ser um “boa vida”. Mas não, o olho vesgo que abria a lata de creme de leite com prazer é o mesmo que se revira, agora, diante da morte. Ruiska, que cavalgava sobre seu pátio de pedras perfeitas, contemplando seu jardim, que gozava e, depois do êxtase, fumava, contempla, agora, a queda como êxtase e expectativa de continuidade nua.

Então, Hilda Hilst usa os dois pontos. E o narrador onisciente, da Cena XXVII, retorna, breve, marcando a exaltação: “*De repente:*”. A exceção destaca as

últimas palavras do escritor crucificado: *meu Deus, Santo Pai, eu Te agradeço a minha vida*. “Tudo parece consumado”, a persona que se confundia, inadequada, na praça, está morta. Sua experiência de dentro, em oco. E mais: isto que agradece como *vida*, a um *Deus* inventado como última possibilidade de evasão, apenas um deus dobradura, origami: *Que vida, Ruiska? Teus prazeres, tuas misérias? E a cama. A cama sem Ruisis ou cheia de Ruisis, tu mesmo, homem-fêmea se abrindo e se fechando*.

A persona-personae anã crava suas unhas de *morceguinho*: não há vida a agradecer, tudo se resume à invenção, desdobramentos de um miserável *homem-fêmea se abrindo e se fechado*, procriando descontroladamente. Ora a fantasia de dentro enche a cama com a idealização de Ruisis, ora a esvazia. Toda experiência desdobrou-se no “*mesmo*” paradoxal *homem-fêmea, se abrindo ao sacrifício poético de palavras e se fechando, cansado, ao desconhecido*.

Cena XXXV: COEXISTES

[RUISKA] *Escuta, anão, estou pensando.*

[ANÃO] *Em quê?*

[RUISKA] *Na coexistência, nesse ser dos outros.*

[ANÃO] *Vai falando.*

[RUISKA] *Me ouves?*

[ANÃO] *Claro, mas vou fritando esses peixes, nem imaginas como foi duro pescar este aqui, todo prateado, olha, e depois olhou com um olho, nem te digo, eu que sou cheio de ódio tive pena, olha que íris, que coisa bem pensada, hein Ruiska, mas falavas, anda, te escuto.*

[RUISKA] *Que é difícil.*

[ANÃO] *Ah, muito. Queres o peixe na manteiga ou no mijo?*

[RUISKA] *Vai fritando.*

[ANÃO] *Falavas.*

[RUISKA] *Sim, que é difícil.*

[ANÃO] *É. É muito difícil. Mais difícil sem pão.*

[RUISKA] *Eu digo a vida.*

[ANÃO] *Ah, também muito difícil. Mais difícil sem a idéia.*

[RUISKA] *Podes viver sem a idéia?*

[ANÃO] *Não.*

[RUISKA] *E sem o peixe?*

[ANÃO] *Vive-se, mas fala baixo senão te engolem.*

[RUISKA] *Há gente por perto?*

[ANÃO] *Eh, nunca se sabe, o outro dia, lá na parte de baixo, eu peidava e ria quando apareceu um sapo gargarejando: anão, vai peidar pra lá, aqui é baixo mas não é cu de sapo.*

[ANÃO] *Dei-lhe uma rasteira.*

[RUISKA] *No sapo?*

[ANÃO] *Sim.*

[RUISKA] *Difícil, não?*

[ANÃO] *Tudo é difícil, Ruiska, difícilímo, arrota pra ver se não é duro, vê, não conseguiste, peida, vê, não podes, coça o meio das costas, vê, não consegues, anda de lado e sentado, vê, é difícilímo, acalma-te, come o peixe, agora sim está frito, estás frito também, pois coexistes.*

Sinopse

personae: Ruiska, anão

tempo: da ressurreição de Ruiska

espaço: superfície

páginas: 71-72

passagem de cena: o escritor crucificado ressuscita, problematizando a coexistência difícil. Está *frito*, dado às determinações do destino, subjugado à sua persona-personae que reembarca na experiência de dentro.

Num tempo indeterminado, Ruiska começa a pensar. Ressurge a voz da pele emudecida pela ausência dos outros. Não mais nu, portanto, não mais mudo, o escritor volta das águas à coexistência, é ressuscitado pela alteridade. Mas teme que não seja ouvido: *Me ouves?*

Aparentemente, o “novo” Ruiska está por conta do anão. A inversão de poderes parece ter deixado o mini-herói ainda mais à vontade. Se quiser, o “novo” Ruiska pode ir falando, enquanto sua sombra continua *fritando* os peixes que pesca, *coisa bem pensada*, assim como “pescou” Ruiska:

[ANÃO] *Claro, mas vou fritando esses peixes, nem imaginas como foi duro pescar este aqui, todo prateado, olha, e depois olhou com um olho, nem te digo, eu que sou cheio de ódio tive pena, olha que íris, que coisa bem pensada, hein Ruiska, mas falavas, anda, te escuto.*

O anão ouve claramente o renascido das águas e o expõe com a analogia entre Ruiska e o peixe que tem nas mãos para “fritar”. Foi muito trabalhoso o processo de captura e sacrifício. É um “peixe” bem inventado, brilhante, mas tem *um olho* que contempla *coisas de difícil digestão*, *um olho* que provoca *pena* até aos cheios de *ódio*. Em todo caso, o “peixe” Ruiska deve continuar falando:

[RUISKA] *Que é difícil.*

[ANÃO] *Ah, muito. Queres o peixe na manteiga ou no mijo?*

À apresentação das dificuldades que emergem do processo de dentro do novo Ruiska, o anão desdenha, naturalmente, afinal, *tudo é difícil*: não há novidades. O mais importante é decidir sobre o *pão pão*: o novo Ruiska o quer amanteigado, de digestão fácil, ou mijado, como o velho Ruiska? Concentrado no renascimento dos “problemas”, o escritor não se importa com o *pão-pão*: *Vai fritando*. Como o anão não se importa com os problemas, precisa ser lembrado:

[ANÃO] *Falavas.*

[RUISKA] *Sim, que é difícil.*

[ANÃO] *É. É muito difícil. Mais difícil sem pão.*

[RUISKA] *Eu digo a vida.*

[ANÃO] *Ah, também muito difícil. Mais difícil sem a ideia.*

[RUISKA] *Podes viver sem a ideia?*

[ANÃO] *Não.*

[RUISKA] *E sem o peixe?*

[ANÃO] *Vive-se, mas fala baixo senão te engolem.*

O velho novo Ruiska problematiza a volta à vida: *é difícil*. Para o anão: claro que é difícil, mas inevitável, então se esquece a dificuldade óbvia e concentra-se em pescar o pão. Sem o pão as coisas ficam bem mais difíceis. Mas para pescar o *pão* para o *corpo* é necessária a *ideia* concebida na relação com o *corpo sem corpo*, dela depende a sobrevivência.

O recém-nascido curioso não pára de perguntar. Se não se vive sem a *ideia* que leva ao peixe, pode-se viver *sem o peixe*? O anão confia baixinho que até se vive com aquela “*côdea seca por semana*” do sujeito da praça que não tem o que depositar no *penico*, mas isso tem que ser engolido *senão te engolem*. Os sussurros acordam o escritor para os outros:

[RUISKA] *Há gente por perto?*

[ANÃO] *Eh, nunca se sabe, o outro dia, lá na parte de baixo, eu peidava e ria quando apareceu um sapo gargarejando: anão, vai peidar pra lá, aqui é baixo mas não é cu de sapo.*

[ANÃO] *Dei-lhe uma rasteira.*

Expõe-se o clima da repressão política. Os dois sujeitos entocados que precisam comer devem falar baixo e medir as palavras. Nunca se sabe que *gente* está *por perto*, ouvindo, encurralando-os. O anão exemplifica narrando um de seus passeios pelo “poço” - que não se sabe quando ocorreu. Um sapo, daqueles *sapofundo no lago*, mais um poeta emplumado, tentou despachar o anão, justamente, quando ele, folgado, *peidava e ria*. O poeta sapo sabia que estava circulando pelos espaços simbólicos rasteiros, mas também não era para exagerar na escatologia: *aqui é baixo mas não é cu de sapo*. O mini-herói não teve dúvidas e passou a *rasteira* no garganteador: enquanto o sapofundo gargarejava, ensaiando a garganta para o canto, procurando outros espaços do “tubo” que não o cu, tentando avistar alguma estrela, caiu na *sarjeta* da persona do cone escuro. Comicamente, Ruiska chega a se confundir com a afirmação: *Dei-lhe uma rasteira*. O anão teria lhe dado *uma rasteira*?

[RUISKA] *No sapo?*

[ANÃO] *Sim.*

A queda do poeta, articulada por seu anão, traz de volta a problematização:

[RUISKA] *Difícil, não?*

[ANÃO] *Tudo é difícil, Ruiska, difícilíssimo, arrota pra ver se não é duro, vê, não conseguiste, peida, vê, não podes, coça o meio das costas, vê, não consegues, anda de lado e sentado, vê, é difícilíssimo, acalma-te, come o peixe, agora sim está frito, estás frito também, pois coexistes.*

A palavra ***difícil*** se apresenta constantemente em “Fluxo” e também muitas vezes nas entrevistas de Hilda Hilst, considerada uma escritora “difícil”. Em uma das entrevistas de 1970, quando apresentava Fluxo-Floema ao público e refletia sobre a condição do escritor, a autora vai diretamente ao texto “Fluxo” :

*Porque sabem que em tudo há sacralidade. Há um conhecimento da matriz das coisas, como que uma pressão obscura que se exerce nele para que surja o momento da revelação. Assim, não compreendo isso; muita gente fala da dificuldade de entendimento de meu trabalho em prosa. Mas tudo é difícil, não é? Há uma personagem minha que diz: **‘Olha tudo é difícil. Arrota agora, vê, você não conseguiu. Coçar o meio das costas, vê, você não conseguiu; é difícil, não? Andar de lado e sentado é difícilimo, não?’** Portanto se você escreve tentando de uma certa forma ‘rebatizar’ a palavra, pensar tua própria carne longe das referências é também muito difícil, não acha? Quero ser lida em profundidade e não como distração, porque não leio os outros para me distrair, mas para compreender, para me comunicar. Não quero ser distraída. Penso que é a última coisa que se devia pedir a um escritor: **novelinhas para ler no bonde, no carro, no avião.** Parece que as pessoas querem livrar-se assim de si mesmas, que têm medo da **idéia**, da extensão metafísica de um texto, da pergunta, enfim. Estórias, para quê? Os jornais estão cheios delas, para que, então, procurá-las nos livros?⁷⁷ [grifos meus]*

De acordo com o andamento das cenas, a dificuldade do escritor foi se apresentando cada vez mais categórica. Depois de ter passado por sua jornada miserável e se desiludido com Palavrarara, diz ao gavião:

me torço inteiro para essas donas, mães do glossário e da gramática, já perdi editor, talvez perca a mulher com o editor, tudo por amor à língua, entendes? Não, não, gavião, não quero mais saber, apesar de que ficou mais difícil, tudo ficou difícil,

Ruiska não pode fugir de si, deseja se comunicar, sendo incomunicável. O “índio” pueril, idealizado, permaneceria “*nu*”, ecoando: *OHEOHUOHAHU*. O “problema” é que o escritor que se pretendia *nu*, difuso na natureza, renasce pensando a partir da *coexistência*. Os outros voltam a fazê-lo existir, e o artista morto revoluciona-se, a princípio, sutilmente intrigado. O novo Ruiska, projetado

⁷⁷ GONÇALVES, Delmiro. *O sofrido caminho da criação artística, segundo Hilda Hilst*. O Estado de São Paulo, 3 ago. 1975.

para nascer nu e somente balbuciar às águas, no sacrifício de palavras começa a enxergar a escuridão do rio, a remoer o problema *vida: difícil*.

À dificuldade do artista, contrapõe-se o “anão de circo”. O mini-herói, na última fala de “Fluxo”, repete o editor da primeira fala, pedindo que o escritor se acalme. Assim como o *corpo* não pode arrotar e peidar quando bem entende, tem dificuldades para coçar certas partes e é impensável que consiga *andar de lado e sentado*, também é impossível para o *corpo sem corpo* viver com facilidade. Para que Ruiska consiga que seu *corpo* e seu *corpo sem corpo* façam coisas contraditórias, ao mesmo tempo, uma sucessão delas, terá que libertar os que cospem na boca e no ouvido de sua persona-personae. Aí, sim, vai conseguir a verossimilhança do inverossímil: quem é um *nada* também pode ser tudo. O velho Ruiska era um *nada*:

não tens nada, tua língua se enrola a cada palavra, não tens amor nem guias, estás sozinho como um porco que vai ser sangrado, estás sozinho como um boi que vai ser comido,

O novo Ruiska, aparentemente, pode desenrolar a língua e voltar a ser o criador, ser aqui e acolá, andando sentado e em pé ao mesmo tempo, sendo também oco:

Se o oco não me circundasse a estória, esta, também seria outra. Perdoai-me o peso apesar do vazio. Perdoai-me o vazio, as contrações do nada. Também o verme se contrai, cortai-o em pedaços, cada pedaço vive, um dia estertora é certo. Enchei-vos de paciência. Aos poucos a coisa chega ao fim. O caleidoscópio gira sozinho e se espio nem sei do que se trata. Algures estará o espírito. Move-se ubíquo. Move-se múltiplo, melhor, porque o dois sempre cerceia, estou aqui estou lá, e isso não é verdade, estou aqui lá acolá muito perto muito longe dentro. Fora também. Enfim nada é fácil, creia-me, até o oco tem seus mistérios. Deve ter um centro oco naturalmente, e com vagar vou convergindo. [“O Oco”, Kadosh, 184]

O humorismo corrosivo da última cena escancara a inevitabilidade das determinações do destino. O Ruiska que gostaria de renascer da superfície, da *pele*, apenas para balbuciar, tem como primeiras palavras a afirmação de seu pensamento. Não consegue fugir de si, da ideia, e seus primeiros pensamentos problematizam a coexistência, mostrando que já embarcou no movimento de dentro. O conselho é para que o escritor, novamente, busque o impossível, o apaziguamento: *acalma-te*. Mas Ruiska está *frito*, volta a perseguir o incomunicável e o desconhecido. Não há salvação, apenas alteridade: *coexistes*.

Conclusão

Elogio aterrador

Após dez anos de expectativas e pesquisa do objeto para o estudo de doutoramento, assim que inicio a leitura da obra de Hilda Hilst, em 2007, decido-me, imediatamente, pelo trabalho com esta autora. Um legítimo clichê: “amor à primeira vista”.

Duas coisas ficam claras, logo no começo da leitura: a presença marcante da “personagem” escritor, que pratica sua arte metaliterária, e uma espécie de parentesco entre Hilda Hilst e Georges Bataille, inclusive na escolha de palavras. O que os liga representa maneiras relacionais de se expressar que se confirmam na leitura das entrevistas de Hilda e dos textos de Eliane Robert Moraes.

Minha primeira hipótese de trabalho, a mais “óbvia”, parte da concentração nos três livros em prosa da tetralogia obscena, por evidenciarem muito claramente o escritor como personagem, e se propõe mostrar como esta personagem transita por toda a obra da autora.

A segunda hipótese que me instiga, já durante o curso, consiste em aproximar, por comparação, dois textos considerados distantes na obra de Hilda: “Fluxo”, marcado pelo obsceno-textual, e *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, visado pelo obsceno-sexual. O objetivo é deixar claro que os escritores e suas práticas, tanto textuais quanto em relação à família, à sociedade e ao mercado editorial, representados em ambos os textos, identificam-se de maneira consistente e que o “anão”, do primeiro, reflete-se na “anãzinha” Lori, do segundo. A oposição praticada comumente pelas leituras, entre as diferentes abordagens obscenas da condição do escritor nos dois textos, pode, então, ser lida a partir da moralidade dos pactos coletivos.

Minha terceira investida nas possibilidades de leitura da obra da autora resulta no presente estudo. O trabalho passa a se constituir por meio de resoluções provisórias que deixam fluir uma espécie de metodologia relevante

para a leitura de sua prosa, a partir da abordagem vigorosa do texto “Fluxo”. Mesmo resistindo às limitações de um *projeto*, envolvendo-se no movimento do *sacrifício de palavras* que é a poesia hilstiana, algumas evidências se estabelecem ao longo da pesquisa.

Há, inicialmente, o exercício de adaptação teatral de “Fluxo” sem o interesse de se apontar diretamente uma forma de montagem para o palco e, sim, por meio do processo analítico, esclarecer a opção de leitura do bolo de vozes criado por HH, deixando à disposição dos leitores a sucessão de paradoxos e aporias que resultam em personae dispersas como coerências transitórias, em diferentes lugares temporais.

Após a transcrição, sem alterações, do bloco original de prosa poética degenerada que constitui “Fluxo”, invisto na disposição “**integral**” do texto como drama, inventando rupturas cênicas, marcação de vozes e sistematização dos seis atos: I. Sacrifício, II. Criaturas Saudáveis (Em analepse), III. Mini-Herói, IV. Miserável, V. Jornadas Anoréxicas, VI. Comunicação Revolucionária. Os principais critérios para os recortes entre as trinta e cinco cenas são as mudanças dos interlocutores, espaços, tempos e motivos cênicos. Praticando o exercício sinóptico, tento organizar elos dispersos, decorrentes das cenas anteriores e ligados também às seguintes, segundo a proposta de cada ato, procurando manter uma memória sintética do trabalho e projetando a vertente analítica em relação, também, com outros textos de HH e autores relevantes para sua discussão.

O texto hilstiano precisa ser e é, incontestavelmente, o motor do trabalho. Suas citações vêm, desde o início até o fim da tese, como traço de continuidade dos argumentos e recurso ao leitor que não precisa voltar constantemente à disposição da cena para confirmá-la. A sequência metodológica e estrutural é pensada com o propósito de possibilitar o acesso sistemático e claro às perspectivas do trabalho.

A escolha específica de “Fluxo” se deu num longo percurso investigativo da obra da autora, acabando por se confirmar pela constatação de

suas especificidades. É neste primeiro texto de uma prosa recheada por personae artistas, muitas delas claramente mostradas como escritores, que o ofício daquele que escreve se mostra, pelos impulsos da experiência *de dentro*, como autoridade, submetendo texto e autor ao descontrolo do ato criativo. Nesse sentido, uma das produções que mais se aproximam de “Fluxo” é *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, mas a proliferação incontida de personae pelo artista persona-personae, manifestando-se como problematização radical da condição do escritor em ato, é marca fundamental do primeiro. Nem “O Unicórnio”, com uma estrutura perturbadora que se assemelha a “Fluxo”, representa a dramatização da autonomia do ofício de forma humorística tão explícita.

A sujeição irônica do criador que se confunde com a criação, como objeto da palavra e do riso, também diferencia o escritor de “Fluxo”, por exemplo, do roteirista Vittorio que protagoniza o último livro da prosa de Hilda - *Estar sendo ter sido* - em pose niilista embusteira, apresentando-se como o sujeito em ato de revisão da própria obra, análoga à da autora. Similarmente, em *Contos d’escárnio*. *Textos grotescos* e *Cartas de um sedutor* a imagem do escritor miserável desenha-se firmemente, mas em nenhum dos textos tal sujeito se faz tão insistentemente como objeto pulverizado entre as personae de sua “torre de capim”. Miserável e, ao mesmo tempo privilegiado, o escritor de “Fluxo” entrega seu *corpo* e seu *corpo sem corpo* ao próprio ofício, ao descontrolo do ato artístico produtor de personae contraditórias. Textos complexos como os de *Kadosh*, *Com os meus olhos de cão* e *A obscena senhora D* vão aos limites do horror, mas não chegam a performatizar diretamente a condição do escritor tomado pela enxurrada de duplos provindos de uma multidão vária, do conhecido e do desconhecido que emerge do sujeito que escreve *multifário*, *multífido*, *multífluo*, *multisciente*, *multívio*, *multíssono*.

É em “Fluxo” que a proliferação da arte literária sujeita claramente o “artífice” que se desdobra em motivos textuais. Enquanto nos outros textos há, mesmo problemática e irônica, a retomada da voz do sujeito escritor, nele há a corrente de cicatrizes de uma poética marcada pela inevitabilidade da entrega à

autoridade da experiência literária radical. Portanto, o que o marca na prosa da autora, em que comumente essa autoridade ganha um relevo que dramatiza a ironia, mas é minada pelo processo de concentração no discurso dos sujeitos que investem em suas misérias, é que, em “Fluxo”, nada a detém: o escritor é evidenciado e ao mesmo tempo ultrapassado pelas próprias palavras. O grande número de interlocutores que saltam da persona-personae textual e a maneira imprevisível como entram e saem de cena expõem a pretensa autonomia do artista em ação à difusão de suas vozes.

Sendo assim, acho fundamental destacar a maneira como se esclarece, aqui, a intensa dramaticidade do trabalho de Hilda Hilst, encarnada na persona-personae escritor, anti-herói risível que, em “Fluxo”, divide-se em trindade-quaternidade e multidão, ao criar a si como persona pai Ruiska, à mãe Ruisis e ao filho Rukah - sacrificado pelo criador e ressuscitado como o anão vindo do subsolo.

Todas as personae se apresentam como desdobramentos da quaternidade, formada por duplos da persona-personae que escreve. Isto não quer dizer que sejam espelhamentos do mesmo, ao contrário: são poucos os movimentos que identificam os duplos - o que ocorre, especialmente, com Ruiska e seu pai *amadíssimo*: o poeta sacrificado. É com o desdobramento em sua persona pai “estrelado” e “morto” que o escritor, o mesmo que não pode ocupar o centro na superfície, contempla seus espaços a partir do poço. O mesmo poeta que, em meio à praça pública em guerra, é currado pela iluminação: a causa intensa do amor é obscena; nas *vísceras* desentranha-se no *curral* e, expondo a intensidade de seu amor, ama os bichos e a montanha, come a *terra*. Persona-personae encurralada pelas palavras, tanto “de fora” como “de dentro”, somente estando no fundo do poço pode contemplar sua poética sublime ao procurar distorcer seu *tubo* - mesmo que não possa evitar ser *como uma coluna grega que não contente com sua sofrosine retorce-se sobre o seu pedestal*. Sua *lingüinha* é violentada, representa a permanência do sujeito que sabe poder apenas *dizer* o que não quer e sabe também que isto é o mesmo que calar o que quer *dizer*.

Ao forjar palavras, a experiência poética radical inaugura personae que se contrapõem e se aproximam de forma imprevisível, mas, ainda assim, capazes de delinear um caráter especial articulado em coerências que se diferenciam para corresponder às expectativas cênicas ou para que haja o efeito de seu uso pelos interesses da persona-personae que escreve. Assim, a persona mulher Ruisis pode fazer as vezes de ingênua, amorosa, religiosa, amante idílica e, até, numa inversão, da musa que, com a *boca mal fechada*, ilumina o marido que a ignora: *poesia sim, poesia amada minha*.

Desta forma, a dramaticidade, como processo difuso de alteridade, manifesta-se insistentemente por meio da categoria escritor persona-personae. Dramatizar é inerente ao processo vital, à comunicação, maneira pela qual se dá a coexistência. Voltando à Bataille: *Se não soubéssemos dramatizar, não poderíamos sair de nós mesmos. Viveríamos isolados e achatados.*⁷⁸ Hilda Hilst também verbalizou a vontade de expressar a proliferação no “de fora”, comunicação e continuidade sempre limitadas, a partir da experiência “de dentro” representada nos textos:

*Fluxo – transbordamento, preamar; Floema – uma palavra da botânica designando o conjunto dos vasos liberianos, condutores da seiva elaborada; Fluxo-Floema é, pois, expansão, tentativa de autoconhecimento, porque só através de nós mesmos é que se torna possível o conhecimento do outro. Conhecer-se não para tomar posse de si mesmo, mas para libertar-se.*⁷⁹

E, ao sairmos de nós pela dramatização, não somente pelos pactos, alcançamos o riso. Ao contestar o saber, o artista de HH produz o movimento *de dentro*, análogo à *experiência interior* batailliana. No tumulto da persona-personae, contestar se faz tão radical que a ignorância, a “nudez” do sujeito, acaba por

⁷⁸ Georges Bataille, A experiência interior.

⁷⁹ “Hilda explica Fluxo-Floema”. O Estado de São Paulo, 08 dez. 1970.

performatizar o que seria seu oposto, o relevo *escamoso*, aridez antiga e fissurada da memória.

Nesse processo, o artista sofre uma obstinação metaliterária. Acho melhor investir de maneira abrangente na categoria de análise metaliteratura para ir direto ao ponto. Esta característica é muito forte no trabalho da autora, determinante mesmo. Sua problematização atinge amplamente os aspectos do sujeito que se envolve, especificamente, com a arte literária e vê sua reflexão, no ato de criação, acerca do próprio ato, fazendo-se, em fluxo e queda, embusteira, humorística e insistentemente submetida à autoridade - que ilumina e aterra - do próprio ofício incognoscível. Nesse sentido, até o narrador onisciente e o dramaturgo em ato de marcação cenográfica são tomados como *personae*. Do mesmo modo, dá-se a projeção do leitor estereotipado, a partir do escritor Ruiska, ao menos por meio de três expectativas: a daquele que o embuste forja como estúpido ou consumidor de leituras fáceis; a do leitor acadêmico, jornalístico ou literato que “escreve bem” e também é desdenhado pela dramatização irônica; e a do que se constitui cúmplice do embuste, das manobras humorísticas e “*problemas*” que angustiam o artista - exemplo deste último pode ser observado na carta do leitor Caio Fernando Abreu, citada na Introdução.

Algumas vezes, expressões, categorias de análise e gêneros literários aparecem como características do texto, mas não são trabalhados explicitamente a partir de uma revisão conceitual. A abordagem recorrente de noções que não são tomadas como fundamentais para o estudo - ao contrário do que se dá, por exemplo, com dramaticidade e humorismo - é pensada de forma a não acarretar numa espécie de coleção de “entulhos” conceituais ou de pretensas definições que fazem parte do jargão dos estudos literários. Preferi apresentá-las a partir do texto e abordá-las mais de perto quando sua relevância levasse a formulações importantes à leitura de uma autora resistente a noções culturais. Por exemplo, a relação entre os gêneros fábula e parábola - com a “moral da história” conduzindo a dramaticidade do micro-texto, na inauguração de “Fluxo”, em torno da expressão “*não há salvação*” - é abordada com o interesse de mostrar a presença tanto de

traços comuns aos dois gêneros como de específicos; de maneira a esclarecer que, ao se desviar de um e de outro, a autora, ao mesmo tempo, se aproxima de ambos e exercita as transgressões ou possibilidades de “gênero”. A trajetória do menininho, da flor e do bicho coloca em cena o caráter simbólico da fábula que representa a natureza especialmente por animais a serviço da moral humana, generalizando uma espécie de ingenuidade prosaica. Por outro lado, destaca as características da parábola que nega a mimetização animalesca e toma os próprios homens como objeto, buscando expressar, por meio do conteúdo das ações cotidianas, uma moral “elevada”, muitas vezes religiosa, capaz de nos levar novamente à máxima despida de qualquer leveza fabular: “*não há salvação*”.

Categorias, conceitos ou noções de análise como embuste, cômico, ironia, grotesco, sublime, obsceno, poético etc., são abordadas consistentemente ao longo da tese por serem fundamentais para a compreensão da obra hilstiana. Assim, na Cena XVIII: Gado Poeta há a abordagem do processo analítico que considera a relação entre sublime e grotesco sem a necessidade de se colecionar referências às “origens” e “desenvolvimento” das categorias - o que poderia dar-se, por exemplo, a partir de pensadores da poética clássica, de Victor Hugo ou Wolfgang Kayser. Em vez de priorizar a sistematização de uma “memória” dos conceitos, acho fundamental mostrar, por exemplo, como Hilda Hilst representa o *poço*: único “lugar” do imaginário do artista capaz de reunir todos os espaços simbólicos. É do poço “grotesco” que a *persona-personae* consegue contemplar as estrelas “sublimes”, presenciar o reflexo da superfície e guardar seu duplo mais precioso: o pai que significa o espelhamento complexo de sua condição poética aterradora. É a partir do poço do escritor que se desconstrói os estereótipos maniqueístas e as caricaturas como exagero expressivo dos estereótipos, instalando-se como indispensável a problematização relacional entre categorias aparentemente opostas.

Evidentemente, ao se localizar as regiões metafóricas relacionadas pelo escritor como o composito, não se intenciona delimitar “literalmente” espaços resultantes de uma matemática realista de condições geográficas ou geométricas

e, sim, contraditória e produtora de aporias reunidas de maneira difusa, entre a objetividade e a subjetividade dos imaginários da *persona-personae* que escreve e de seus leitores. Ou seja, o que se propõe são desdobramentos descontrolados dos espaços imaginários como fragmentos em redemoinho, “torre de capim”. Poço, clarabóia e superfície, antes e depois da porta de aço, *personae*, espaços e tempos são produtos que explodem ou se expõem simbolicamente a partir das entranhas da “ficção”, das *vísceras* do poeta que se deságua em sangue ao tentar representar a experiência artística extrema e, ao penetrar seu *tubo* abismal, encarnando o próprio curral, espelhar-se no fundo de si.

É importante notar, também, que a abordagem de algumas categorias de análise e conceitos contempla outras noções. Desta forma, ao se falar amplamente em *ob-sceno* como aquilo que vem à cena a partir não apenas de um lugar social e objetivo, mas também subjetivo e, no mínimo, “incômodo”, convoca-se as noções mordentes: revolução, subversão, transgressão, resistência, perversão, violência, sacrifício, riso, entre outras. Investir na crítica literária de uma autora como Hilda Hilst, caracteristicamente incitante de desvios, erupções e implosões da palavra, significa para o trabalhador acadêmico algo que pode parecer óbvio, mas que HH é capaz de reanimar: resistir sempre às noções que incorpora, a suas próprias formulações e fazer a crítica da crítica porque, se a autora faz uma prática metaliterária, precisamos ter uma prática metacrítica que se estabeleça, muitas vezes, sem que se dê conta, como um processo não explícito de autocrítica, como um drible, quase involuntário, da convicção textual.

Entretanto, aquilo que “separa” o artista de HH também inventa sua “identidade” coexistencial, poética e estilística. A torre de capim, redemoinho sob tormenta de *personae*, relativiza o lugar pretensamente apartado. A circulação dos fragmentos tormentosos se dá por meio da linguagem das palavras possíveis ao escritor, compostas e legitimadas pelos encontros e desencontros entre imaginários coletivos e individuais, atoladas no reino escamoso da memória. Nesse sentido, a resistência aos pactos com o verossímil compõe verossimilhança. Ou seja, a insistência embusteira de Hilda Hilst e de seu escritor

Ruiska em criar fluxos e quedas por meio de objetos, contextos e personae inverossímeis acaba criando um texto que nos convence do objeto literário. Hilda cria “gênero textual” ao se despir repetitivamente da noção engajada de gênero.

Há ainda mais um ponto importante aí: é pela resistência contestadora do riso que é possível se dizer que o texto hilstiano vai além das noções convencionais de gênero, indo além da linguagem das palavras. A “sobrevivência” de autores como Pirandello e Bataille, diante do texto de HH, dá-se por duas características fundamentais: pela negação da estabilidade ou do apaziguamento, que reforça a fixação de que *não há salvação*, e pelo riso. Pirandello, com seu conceito de humorismo, abrange toda a problematização do encontro incômodo entre horror e humor, fundamental para uma leitura satisfatória da autora. Bataille aborda radicalmente os traços imorais ou obscenos que levam ao sacrifício das palavras, afirmando que o “riso vai além do pensamento”, ou seja, constitui-se em linguagem que ao se despir das palavras, avessa ao controle, torna-se cara ao processo de experiência interior, “*de dentro*”.

A noção de experiência de dentro é articulada tanto por Georges Bataille quanto por Hilda Hilst. O primeiro por um trabalho meticuloso em torno das possibilidades de se extrapolar os movimentos de continuidade e descontinuidade que constituem o cerne de seu conceito de erotismo, daquilo que fabrica o encontro vital por meio da exuberância da morte. O escritor de Hilda tenta o mesmo se deixando levar pelo próprio ofício que cria continuidades e descontinuidades como personae. Inventar vida sacrificando palavras é tarefa do poeta que deseja o desconhecido, o incognoscível além da linguagem. A revolução de entes prolifera os motivos de coexistência e, ao mesmo tempo, esgota o artista que se vê diante das determinações do destino: o encarceramento em si, a coexistência e a morte. O recurso extremo, capaz de fazer o sujeito que lamenta sua submissão ao destino resistir, é o humorismo. No território do *sentimento do contrário* pirandelliano, o artista *miuçalha* pode sobreviver aos processos violentos de sua torre de capim coexistencial. Nele, o riso é possível, mesmo que o horror imoral seja o objeto. Produzindo o contrário à brandura do

gracejo, o oposto à graça, a ruptura com o humor legitimado, incorporando os desafios da literatura, o *humorismo* mordente do escritor hilstiano, assim como o de Samuel Beckett, é maneira de subverter os próprios limites.

Investir em uma comparação mais detalhada entre a literatura de Hilda e a de Beckett, neste trabalho, seria uma “doídeira” que vai além das que pratiquei durante ele. Este objeto merece um espaço único. Entretanto, foi inevitável mencionar a implicação. A escolha de uma citação de *Molloy* como epígrafe para *Fluxo-Floema*, não apenas para “Fluxo”, evidencia a relevância do autor para Hilda:

Havia em suma três, não, quatro Molloys. O das minhas entranhas, a caricatura que eu fazia desse, o de Gaber e o que, em carne e osso, em algum lugar esperava por mim.

.....
.....
Havia outros evidentemente. Mas fiquemos por aqui, se não se importam, no nosso circulozinho de iniciados.

(Molloy)

A menção à trindade-quaternidade e seus desdobramentos é tatuada como característica, portanto, logo no início do primeiro livro em prosa de Hilda. As representações de *Molloy*, no trecho citado, vão até cinco. A inclusão de *um quinto Molloy*, antes de se afirmar a impossibilidade de se contar seus duplos, toma o espaço aberto na epígrafe. Portanto, mesmo sem se entrar, aqui, em detalhes analíticos específicos da obra do escritor, fica evidente que a fabricação de sujeitos que tomam a palavra, mesmo aparentando não desejá-la, e se multiplicam é comum tanto em Beckett quanto em Hilda Hilst.

A partir dos diferentes contextos de produção das obras dos dois escritores, arriscando uma diferença sutil entre eles, eu diria que, embora se afastem pouco nisto, Beckett está mais interessado em esgotar a própria língua e HH em fazer quase o mesmo ao corroer o próprio ofício. O primeiro toma a língua como problema, a segunda, a condição do sujeito diante dela. A *humorista*

desabrida abusa da palavra buscando os limites do poeta, enquanto Beckett exige a contenção que cobiça a exaustão, a *despalavra*. Para que tal esgotamento se dê, o autor propõe - assim como HH em seu elogio aterrador do próprio ofício - que a simples *ironia* não é o bastante: *não é suficiente que o jogo perca um pouco de sua sacrossanta seriedade*. O próprio *jogo* da linguagem *deveria cessar*.

*Está se tornando mais e mais difícil, até sem sentido, para mim, escrever num inglês oficial. E, mais e mais, minha própria língua me parece como um véu que precisa ser rasgado para chegar às coisas (ou ao Nada) por trás dele. Gramática e Estilo. Para mim, eles parecem ter se tornado tão irrelevantes quanto o traje de banho vitoriano ou a imperturbabilidade do verdadeiro cavalheiro. Uma máscara. Tomara que chegue o tempo, graças a Deus que em certas rodas já chegou, em que a linguagem é mais eficientemente empregada quando mal empregada. Como não podemos eliminar a linguagem de uma vez por todas, devemos pelo menos não deixar por fazer nada que possa contribuir para sua desgraça. Cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está a espreita por trás - seja isto alguma coisa ou nada - comece a atravessar; não consigo imaginar um objetivo mais elevado para um escritor hoje.*⁸⁰

Invadindo o *jardim proibido* de Thomas Mann, o escritor de Hilda Hilst cria a *vida*, antes e depois da porta de aço, a falta e a negação da falta, reforça a distância risível entre as convenções e aquele que quer se dizer por inteiro - permanência na obra da escritora. No segundo livro em prosa, logo no texto inicial, comprovamos a continuidade do *sacrifício* que aparenta um *projeto*:

Kadosh (no de dentro): eu, exímio caçador, ali, onde nunca estiveste. Não serei feliz, MUDO-SEMPRE, SEM-NOME, enquanto não me arrancares a volúpia dos olhos, do tato, das vísceras (...)

⁸⁰ Carta de Samuel Beckett a Axel Kaun, a 'Carta Alemã', de 1937. In "ANEXOS": ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O Silêncio Possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, 169-170.

Com o obsceno a “esburacar” a cortina para entrar em cena, a literatura da *despalavra*, desejada por Beckett e Bataille, inclui uma autoridade construída para *pecar* contra e junto à própria *língua*: fiapo a fiapo, cavoucando a aridez do desconhecido. Muito bem acompanhada pelos grandes autores citados por Pirandello, a *humorista* Hilda Hilst fez sua escolha, usando o não-saber e o riso como esteira para o abismo. Mas a lucidez da loucura nunca o faz suficientemente acessível e profundo, só as determinações do destino podem alcançá-lo. Resta ao artista o sacrifício risível. Sua *torre de capim* emite o berro declinado ecoando a opção, paradoxalmente, inevitável: sua maior felicidade é sofrer a inevitabilidade da escrita. O prazer de ser “currado” pela palavra, mesmo que descontínuo, é uma subversão do destino, uma resistência obscena: um “dedo” pro deus.

Noticia-se que a literatura de Hilda Hilst é difícil e que ela era uma pessoa extremamente generosa, mas não era fácil. Quem aí gosta tanto assim de artista “fácil”? A “**literatura**” de HH dá o que pensar.

FONTES

1- de Hilda Hilst

- *Fluxo-Floema*:

1970 - São Paulo: Editora Perspectiva.

2003 - São Paulo: Editora Globo.

- *Coleção Obras reunidas de Hilda Hilst*. Editora Globo.

- ordem cronológica das primeiras “publicações”:

1950 - *Presságio* (poesia)

1951 - *Balada de Alzira* (poesia)

1955 - *Balada do festival* (poesia)

1959 - *Roteiro do silêncio* (poesia)

1960 - *Trovas de muito amor para um amado senhor* (poesia)

1961 - *Ode fragmentária* (poesia)

1962 - *Sete cantos do poeta para o anjo* (poesia)

1967 - Poesia (1959/1967), inclui:

Trajetória poética do ser

Exercícios para uma idéia

Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo

1967 - *A empresa* (ou *A possessa*) (teatro)

1967 - *O rato no muro* (teatro)

1968 - *O visitante* (teatro)

1968 - *Auto da barca de Camiri*

(ou *Estória, muito notória, de uma ação Declaratória*) (teatro)

1968 - *As aves da noite* (teatro)

1968 - *O novo sistema* (teatro)

1969 - *O verdugo* (teatro)

1969 - *A morte do patriarca* (teatro)

- 1970** - *Fluxo-Floema* (prosa)
- 1973** - *Kadosh* (ou Qadós) (prosa)
- 1974** - *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* (poesia)
- 1977** - (in Ficções) *Pequenos Discursos. E um Grande* (prosa)
- 1980** - Poesia (1959/1979)
- 1980** - *Tu não te moves de ti* (prosa)
- 1980** - *Da morte. Odes mínimas* (poesia)
- 1982** - *A Obscena Senhora D* (prosa)
- 1983** - *Cantares de perda e predileção* (poesia)
- 1984** - *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos* (poesia)
- 1986** - *Sobre a tua grande face* (poesia)
- 1986** - *Com os meus olhos de cão* (prosa)
- 1989** - *Amavisse* - (poesia), nesta edição, intitulada “*Amavisse*”, junta-se a:
 Via Espessa (1989) (poesia)
 Via Vazia (1989) (poesia)
 Alcoólicas - (poesia), edição independente em 1990
- 1990** - *Contos de Escárnio. Textos Grotescos* (prosa)
- 1990** - *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (prosa)
- 1991** - *Cartas de um sedutor* (prosa)
- 1992** - *Do Desejo* (poesia)
- 1992 - *Da Noite* (poesia)
- 1992** - *Bufólicas* (poesia)
- 1993** - *Rútilo Nada* (prosa)
- 1995** - *Cantares do Sem-Nome e de partidas* (poesia)
- 1997** - *Estar sendo. Ter sido* (prosa)
- 1998** - *Cascos e Carícias* (crônicas), volume completo na Edição Globo, 2007
- 1999** - *Do amor* (poesia)

2- documentos

- Arquivos do Acervo Hilda Hilst, do Centro de documentação Alexandre Eulálio (Cedae - IEL - Unicamp).

3- recursos audiovisuais

- site da Casa do Sol: mantido pelos herdeiros de Hilda Hilst
- documentários sobre Hilda Hilst - Acervo Cedae-IEL
- entrevistas de Hilda Hilst à disposição na Internet.

4- bibliografia relacionada a Hilda Hilst

ABREU, Caio Fernando. *Cartas* / Organização Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. *Deus pode ser um flamejante sorvete de cereja*. Leia [São Paulo], jan. 1987. Entrevista.

_____. in HILST, Hilda: *A Obscena Senhora D*, 1982.

“A VERDADE de cada mulher”. Folha de São Paulo, 04 mar. 1974, 20.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. *Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o carmelito bufônico de Hilda Hilst*. (Mestrado em Teoria Literária). São Paulo, Universidade Estadual de Campinas, 1996.

BOJUNGA, C. *Quatro Conversas com o Ministério Hilda Hilst*. Jornal da Tarde, 24 jun. 1972.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Hilda Hilst. Instituto Moreira Salles, 1999.

CARNEIRO, Alan Silvio Ribeiro. *Kadosh e o Sagrado de Hilda Hilst*. Dissertação de mestrado, Unicamp-Campinas/SP, 2009.

CINTRA, Elaine Cristina; SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e, organizadoras. *Roteiro poético de Hilda Hilst*. Uberlândia: EDUFU, 2009.

COELHO, Nelly Novaes. *Da poesia*. In: *CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: HILDA HILST*. Instituto Moreira Salles, número 8, outubro de 1999, 66-79.

_____ (org.) *Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: GRD; Rio Claro, SP: Arquivo Municipal, 1989.

_____. *Qadós. A busca e a espera*. O Estado de São Paulo, 24-03-1974.

DESTRI, Luisa; FOLGUEIRA, Laura. *Maldita, devota: episódios da vida de Hilda Hilst*. Monografia (Trabalho de conclusão de curso de jornalismo). São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2006.

DIAS, Juarez Guimarães. *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo-Floema*. São Paulo: Annablume, 2010.

FRAGATA, Cláudio. *Entre a física e a metafísica, Hilda Hilst*. Globo Ciência, São Paulo, n.61, ago. 1996.

FUENTES, José Luís Mora. *Como uma brejeira escoliasta*. São Paulo: [Revista] *Cult*.

_____. *Hilda Hilst: a excelência da prosa narrativa*. [pasta 32, Cedae-IEL.]

GONÇALVES, Delmiro. *O sofrido caminho da criação artística, segundo Hilda Hilst*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 3 ago. 1975.

GORINI, E. *Hilda Hilst: a Palavra Revitalizada*. Folha da Tarde, Porto Alegre, 8 jan. 1972. Suplemento.

GRANDO, Cristiane. *HILDA HILST: A MORTE E SEU DUPLO*. Jornal O Escritor. União Brasileira de Escritores (UBE). São Paulo, número 107, março de 2004, p.6.

HILST, Hilda. *Entrevista* in CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: HILDA HILST. Instituto Moreira Salles, número 8, outubro de 1999.

HILDA explica Fluxo-Floema. O Estado de São Paulo, São Paulo, 08 dez. 1970.

HILDA Hilst lança novo livro amanhã. O Estado de São Paulo, São Paulo, 1 jul. 1973.

HILDA Hilst: A narrativa inovadora. Diário de São Paulo, São Paulo, 15 jul. 1973. Jornal de Domingo, Estante, 4.

Hilda lança "Fluxo-Floema". Folha de São Paulo [pasta 32, Cedae-IEL].

KARL, Fernando José. *Hilda Hilst: o último sopro*. Florianópolis: Pobres & Nojentas, nov/dez de 2007. [Entrevista: 2002]

MACHADO, Cassiano Elek. *A plenitude da obscena senhora HH*. Folha de São Paulo, São Paulo, 12 jan. 2002. Folha Ilustrada.

MACHADO, Clara Silveira; DUARTE, Edson Costa. *A vida: uma aventura obscena de tão lúcida*. In: HILST, Hilda. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Nankin, 1997. pp. 119-124.

MADURO, C. *Livros*. O Cruzeiro, [s.l., 1970]. O Cruzeiro dá o Recado.

MAFRA, Inês da Silva. *Paixões e Máscaras: interpretação de três Narrativas de Hilda Hilst*. (Mestrado em Literatura Brasileira e Teoria Literária) Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 1993.

MASCARO, Sônia de Amorim. *Hilda Hilst*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 21 jun. 1986. Jornal da Tarde, Caderno de Programas e Leituras, p.05.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. São Paulo: Martins: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1981. Volume VII, 297-298.

_____. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. São Paulo: Martins: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1981. Volume VIII, 127-128.

MORAES, Eliane Robert. *A prosa degenerada*. São Paulo: Jornal de resenhas, 10/05/2003.

_____. *Da medida estilhaçada*. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: HILDA HILST. Instituto Moreira Salles, número 8, outubro de 1999, 114-?.

NINA, Cláudia. *Em casa com a indomesticável Hilda*. Entre livros, Ano3, número 28; pp. 52-55.

PAGANINI, Joseana. *Hilda Hilst em trama kafkiana*. Jornal de Brasília, Brasília, 17 jun. 1998.

PALLOTTINI, Renata. *Do teatro*. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: HILDA HILST. Instituto Moreira Salles, número 8, outubro de 1999, 97.

PÉCORA, Alcir. *Hilda Hilst: call for papers*. [www.germinaliteratura.com.br/]

_____. HANSEN, João Adolfo. *Tu, minha anta, HH*. Revista USP, São Paulo, n.36/37, 1998.

_____. “Notas do organizador”. In: todos os volumes da Coleção Hilda Hilst, Editora Globo. São Paulo.

_____ (org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

_____. *Hilda Hilst instiga projeto que lida com os sentimentos femininos*. Especial pra EPTV.

PURCENO, Sonia. *O Obsceno Objeto de Desejo de HH*. In *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis: Mulheres, 2000.

RIBEIRO, Leo Gilson. [Apresentação]. In: *Ficções*. São Paulo: Editora Quíron, 1977, pp.IX-XII.

_____. Da ficção. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: HILDA HILST. Instituto Moreira Salles, número 8, outubro de 1999, 80-96.

_____. Hilda Hilst. Revista Interview, 1985.

_____. Hilda Hilst, cósmica e atemporal. Em busca de Deus. Jornal da Tarde, São Paulo, 17 jan. 1987.

_____. Hilda Hilst. Revista da Goodyear, jul./ago./set. 1989.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro de Hilda Hilst*. O Estado de São Paulo, jan. 1968,

_____. *Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga* (prefácio). In: HILST, Hilda. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

SANTOS, Leandra Alves dos. *Hilda Hilst: Amor, Angústia e Morte - Passagens Grotescas de uma Arte Desarmônica*. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários. Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2006.

SCALZO, N. *Fluxo-Floema Inova a Técnica Narrativa*. O Estado de São Paulo.

VASCONCELOS, A. L. *Hilda Hilst*. São Paulo: Diário Oficial do Estado, 4 ago. 1985. Leitura.

5- bibliografia teórico-metodológica

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O Silêncio Possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Editora: AGIR - SINERGIA, 2008.

ANTELO, Raúl. "O espaço e a ferida". In RELLA, Franco, MATTI, Susanna. *Georges Bataille, filósofo*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2010.

_____. "Macunaíma e a ficção de fronteira". Arca: Revista Literária Anual, Florianópolis, Paraula, 1993.

ARISTÓTELES; LONGINO; HORÁCIO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BATAILLE, Georges. *A Experiência Interior*. São Paulo: Ática, 1992.

_____. Documentos: ensayos. Monte Ávila Editores, 1969.

_____. História do olho. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. Madame Edwarda, O Morto, História do Olho. Lisboa: Edições A. Ramos, 1978.

_____. O Ânus Solar. Lisboa: Hiena Editora, 1985.

_____. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987. [São Paulo: Arx, 2004]

_____. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Rio de Janeiro: Record, 2007. [The denial of death. New York: Free Press Paperbacks Edition, 1997]

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. *Molloy*. São Paulo: Globo, 2007.

_____. *Malone Morre*. São Paulo: Códex, 2004.

_____. *O despovoador, (1968-1970); Mal visto mal ditto, (1979-1981)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *O inominável*. São Paulo: Globo, 2009.

BERRETTINI, Célia. *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BROMBERT, Victor H. *Em louvor de anti-heróis: figuras e temas da moderna literatura européia, 1830-1980*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

BUCHON, J. A. *Choix D'Ouvrages Mystiques*. Paris: A. Desrez, Libraire-Éditeur, MDCCCXXXV (1835).

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva: 2007.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.

_____. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano. Artes de Fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote De La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española, Asociación de Academias de La Lengua Española, ALFAGUARA, 2004.

_____. *Dom Quixote De La Mancha*. Ediouro, volumes I e II, ilustrações Gustave Doré.

CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. Estudos Avançados (11), v.5, 1991.

CHEVALIER J. y GHEERBRANT A. *Dictionnaire des symboles*. Éd. Robert Laffont et Éd. Juptter. París. [Versión castellana de MANUEL SILVAR y ARTURO RODRÍGUEZ; adaptada y completada por JOSÉ OLIVES PUIG, Dr. en Fil. Barcelona: Editorial Herder, 1986.].

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

_____. “O ato de criação”. Especial para a “Trafic”, tradução José Marcos Macedo, Folha de S. Paulo, 27/06/1999.

_____. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

ELIADE, MIRCEA. *O Sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *O mito do eterno retorno: arquétipos e repetição*. Lisboa: Edições 70, 1985.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. Edições Loyola, 2ª edição, 1996.

_____. *Herculine Barbin: O diário de um Hermafrodita*. RJ, Francisco Alves, 1982.

_____. “O que é um autor?” In *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GONZÁLEZ, Mario M. *A saga do anti-herói: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HEGEL, G. W. F. *Curso de estética: o belo na arte*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

JUNG, Carl Gustav. *Interpretação psicológica do Dogma da Trindade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível. A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo, FAPESP/Iluminuras, 2002.

_____. "Inventário do abismo". In. SADE, Marquês de. *Os 120 dias de Sodoma, ou, A escola da libertinagem*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

MUECKE, d.c. *A Ironia e o Irônico*. Editora: Perspectiva.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. 3ª Ed - São Paulo: Perspectiva, 2008.

PÉCORA, Alcir. *Boris Groys, uma introdução*. São Paulo: Cult, v.118, 20-23, 2007.

_____. “Um lugar sob o sol do além (Boris Groys em 10 tópicos macabros)”. In *entreAto: o poético e o analítico*. LEITE, Nina Virginia de Araújo, MILÁN-RAMOS, J. Guillermo (organizadores). Campinas, SP: Mercado das Letras, 2011, 257.

_____. “Inteligência sutil e discordante marca os textos do francês Maurice Blanchot.” Folha de São Paulo, 23/07/2011.

_____. “As tiranias da verdade” (Posfácio). In PIRANDELLO, Luigi. *Assim é (se lhe parece)*. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

PERELMAN, Chaim; OLBRECHTZ-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PERLOFF, Marjorie. *A Escada de Wittgenstein: a Linguagem Poética e o Estranhamento do Cotidiano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

PIRANDELLO, Luigi. *Assim é (se lhe parece)*. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

_____. *ENSAYOS*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1968.

_____. *O Humorismo*. (Introdução Aurora Fornoni Bernardini) São Paulo: Experimento, 1996.

_____. *Seis personagens em busca de um autor*. Editora Peixoto, Neto.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

SADE, Marquês de. *Os 120 dias de Sodoma, ou, A escola da libertinagem*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

SODRÉ, Muniz, PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

SPINA, Segismundo. *Apresentação da Lírica Trovadoresca*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1956.

STAN, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Editora Ática.

STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. (Tradução, introdução e notas de José Paulo Paes) São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ANEXO

“Fluxo” - texto original de Hilda Hilst

Copyright © 2001 by Hilda Hilst

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta edição pode ser utilizada ou reproduzida – em qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, fotocópia, gravação etc. – nem apropriada ou estocada em sistema de bancos de dados, sem a expressa autorização da editora.

Estabelecimento de texto:

Ricardo Lísias

Cronologia e bibliografias: Edson Costa Duarte
e José Luís Mora Fuentes

Revisão: Beatriz de Freitas Moreira

Normalização das bibliografias: Ronald Polito

Capa: inc. design editorial

Foto de capa: Creativ Collection - Frete Objeckte 1

Foto de contracapa: © Eduardo Simões / *Cadernos de Literatura Brasileira* / Acervo do Instituto Moreira Salles

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Clamara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Hilst, Hilda
Fluxo-Ruema / Hilda Hilst. – São Paulo : Globo, 2003. – (Obras reunidas de Hilda Hilst)

Bibliografia.
ISBN 85-250-3630-7

1. Ficção brasileira I. Título. II. Série.

03-0283

CDD 869.93

Índice para catálogo sistemático:
1. Ficção : Literatura brasileira 869.93

Direitos de edição em língua portuguesa
adquiridos por Editora Globo S. A.
Av. Jaguari, 1485 – 05346-902 – São Paulo, SP
www.globolivros.com.br

*Havia em suma três, não, quatro Molloy's.
O das minhas entranhas, a caricatura que eu fazia
desse, o de Gaber e o que, em carne e osso, em algum
lugar esperava por mim.*

*Havia outros evidentemente. Mas fiquemos por aqui,
se não se importam, no nosso circulozinho de iniciados.*

SAMUEL BECKETT (Molloy)

FLUXO

À Lygia Fagundes Telles

CALMA, CALMA, também tudo não é assim escuridão e morte. Calma. Não é assim? Uma vez um menino foi colher crisântemos perto da fonte, numa manhã de sol. Crisântemos? É, esses polpudos amarelos. Perto da fonte havia um rio escuro, dentro do rio havia um bicho medonho. Aí o menino viu um crisântemo partido, falou ai, o pobrezinho está se quebrando todo, ai caiu dentro da fonte, ai vai andando pro rio, ai ai ai caiu no rio, eu vou rezar, ele vem até a margem, aí eu pego ele. Acontece que o bicho medonho estava espiando e pensou oi, o menino vai pegar o crisântemo, oi que bom vai cair dentro da fonte, oi ainda não caiu, oi vem andando pela margem do rio, oi que bom bom vou matar a minha fome, oi é agora, eu vou rezar e o menino vem pra minha boca. Oi veio. Mastigo, mastigo. Mas pensa, se você é o bicho medonho, você só tem

que esperar meninhos nas margens do teu rio e devorá-los, se você é o crisântemo polpudo e amarelo, você só pode esperar ser colhido, se você é o menino, você tem que ir sempre à procura do crisântemo e correr o risco. De ser devorado. Oi aí. Não há salvação. Calma, vai chupando o teu pirulito. Eu queria ser filho de um tubo. No dia dos pais eu comprava uma fita vermelha, dava um laço no tubo e dizia: meu tubo, você é bom porque você não me incomoda, você é bom porque é apenas um tubo e eu posso olhar para você bem descansado, eu posso urinar a minha urina cristalina dentro de ti e repetir como um possesso: meu tubo, meu querido tubo, eu posso até te enfiar lá dentro que você não vai dizer nada. As doces, primaveris, encantadoras manhas do campo. As ervinhas, as graminhas, os carrapichos, o sol doirado, e os humanos cagando e mijando sobre as ervinhas, as graminhas, os carrapichos e sob o sol doirado. Meu filho, não seja assim, fale um pouco comigo, eu quero tanto que você fale comigo, você vê, meu filho, eu preciso escrever, eu só sei escrever as coisas de dentro, e essas coisas de dentro são complicadíssimas mas são... são as coisas de dentro. E aí vem o cor-nudo e diz: como é que é, meu velho, anda logo, não começa a fantasiar, não começa a escrever o de dentro das planícies que isso não interessa nada, você agora vai ficar riquinho e obedecer, não invente problemas. Empuro a boca pra dentro da boca, chupo o pirulito e choramingo: capitão, por favor me deixa usar a murça

20 *Hilda Hilst*

de arminho com a capa carmesim, me deixa usar a mandeteleta roxa com alamares, me deixa, me deixa, me deixa escrever com dignidade. O quê? Ficou louco outra vez? E o teu filho não tá com encefalite? Toma, toma quinhentos cruzeiros novos e se não tá com insipração vai por mim, pega essa tua folha luminosa e escreve aí no meio da folha aquela palavra às avessas. Ué? Não seja idiota, essa é a primeira possibilidade, invente novas possibilidades em torno do. Amanhã eu pego o primeiro capítulo, tá? Engulo o pirulito. Ele me olha e diz: você engoliu o pirulito. Eu digo: não faz mal, capitão, o uc é uma saída pra tudo. Está bem. Ele sai peidando no meu belíssimo pátio de pedras perfeitas e grita: amanhã, hein? Sorrio.

Convenhamos, sou de bons bofes. Digo: meu filho, amanhã você toma a tua gamaglobulina e sara viu? Ai, esfrego as pálpebras, a minha mulher entra no escritório, digo tome cuidado com o poço, ela toma, digo: minha querida, você não tem nenhuma idéia a respeito do? Do? ela responde. É, eu digo, ele mesmo. Bem, ela está pensando, já é alguma coisa. Esfrego as pálpebras novamente, tomo um gole de chá, ela está pensando por mim, quem sabe ela sabe. Não, meu querido, não tenho nenhuma idéia a respeito. Oh, não, não me atormente assim, eu vou comprar aquele livro lindo que você sempre quis. Qual? Aquele que fala aquelas coisas dos seus autores na primeira página, como é mesmo? Ah, sim: "tous cinq vénérés par leur pitité, leur tolerance, leur

FLUXO-FLUENIA 21

savoir et leur amour inébranlable et pur de la patrie et de la liberté". Aquele? Já compraram, ela me diz, o livreiro telefonou ontem e disse: dona, eu estava guardando o livro pra senhora há dez anos mas hoje veio uma velha e comprou. Desculpe, dona. Então eu te compro aquele disco do Palestina. Aquele? Meu pobre querido, aquele foi queimado no dia do incêndio. Que incêndio? Pois você não se lembra que incendiaram a casa do homem que vendia Palestina? Não. Pois é. Dou três gritos e ponho minha mulher pra fora do escritório. Ela está chorando agora, está chorando sentada no meu bellissimo pátio de pedras perfeitas. Fechou a porta de aço do meu escritório. Esperem, ela está batendo na porta de aço. Abro. Ela diz: tive uma idéia, querido, se você escrever uc? Não, não adianta, essa é a primeira possibilidade que ocorre a qualquer um, invente... invente novas, novas possibilidades em torno do. Já estou falando como o cornudo. Vai, vai. Sento-me. Vamos, pense, digo para mim mesmo, olhe para esse cavalo de jade que o teu amigo trouxe da China especialmente para você. Olho. Há alguma coisa a dizer sobre esse cavalo? É um cavalo de jade que o meu amigo trouxe da China para mim. Você já disse isso. Não há mais nada a dizer? É um belo cavalo. Olhe para essa caixinha de metal dourado com uma pedra roxa na tampa. Olhei. Não há nada a dizer sobre essa caixinha? Meu Deus, estou me desviando das proposições do cornudo. Meu querido — é a minha mulher novamente — e então?

22 *Hilda Hiss*

Então esquece, mulher, vai, vai, vai ferver duas abóboras pra gente caçar tubarões amanhã. Ela já sabe que quando eu digo isso é porque não há solução. E o menino? Que menino? O nosso filho. Ah, vê se ele não morre até amanhã. Está bem. Agora estou livre, livre dentro do meu escritório. É absurdo minha gente, estudei história, geografia, física, química, matemática, teologia, botânica, sim senhores, botânica, arqueologia, alquimia, minha paixão, teatro, é, teatro eu li muito, poesia, poesia eu até fiz poesia mas ninguém nunca lia, diziam coisas, meu Deus, da minha poesia, os críticos são uns cornudos também, enfim, acreditem se quiserem, não sei nada a respeito do. Respira um pouco, vai escrevendo que a coisa vem. Primeiro fica de pé. Abre os braços. Boceja. Olha através das vidraças. Olhei. Agora escreve... Espera, eu preciso sentar. Então senta. Agora escreve: meus guias protetores, os de cima e os de baixo, por favor entrem em harmonia. Abre depressa o armário e veste a batina preta com frisos vermelhos. Pronto. Agora escreve: dentro de mim, este que se faz agora, dentro de mim o que já se fez, dentro de mim a multidão que se fará. Alguns eu os conheço bem. Mostram a cara, assim é que eu gosto, me enfrentam, assim é que eu gosto, cospem algumas vezes na minha boca, assim é que eu gosto. Gosto de enfrentar quem se mostra. Olhe aqui, Ruiska — Ruiska sou eu, eu me chamo Ruiska para esses que se fazem agora, para os que se fizeram, para a multidão que se fará, e para não perder tempo devo di-

FLUXO-FLOEMA 23

zer que minha mulher se chama Ruisis e meu filho se chama Rukah. Não me percam de vista, por favor. Olhe aqui, Ruiska, você está se esquecendo do incognoscível. valhadas, você está se esquecendo do incognoscível. O incognoscível? É, velho Ruiska, não se faça de besta. Levanto-me e encaro-o. Digo: olhe aqui, o incognoscível é incogitável, o incognoscível é inconsumível, o incognoscível é incontessável. Ele me cospe no olho, depois diz: ninguém está te mandando escrever sobre o incognoscível, estou dizendo não se esqueça do incognoscível. Ah, está bem. Finjo que entendo. Ou entendo realmente que não devo esquecer do incognoscível? Encosto a cabeça no chão. Não porque tenha vontade, não, ele é que me obriga a encostar a cabeça no chão. Irriga a tua cabeça, velho Ruiska, suga a vitalidade da terra, torna-te terra, estende-te no chão agora, abre os braços, abre os dedos, faz com que tudo se movimente dentro de ti, torce as tuas vísceras, expelle o teu excremento. Quem é você, Ruiska? Hein? Ele está começando a perder a paciência, está se aproximando, me esbofeteia, não faz mal, vai batendo, vai me arrancando os dentes, corta a minha língua, faz o que quiser mas eu não sei responder. Quem é você, Ruiska? Hein? Está bem, está bem, sou um porco com vontade de ter asas. Quem é que te fez porco? O incognoscível. Agora sim ele perdeu a paciência, está quebrando o meu lápis, está escarrando em cima da minha mesa, ah que trabalho para limpar tudo estou pensando, e estou pensando

do como é possível que esses que se fazem em mim, que se fizeram e que se farão, não compreendam a impossibilidade de responder coisas impossíveis. Ora vejam só, existo apenas há alguns minutos, essa ninharia de tempo, e é claro que não posso responder o que sou. Porque não sei. Até que eu gostaria de dizer, por exemplo: olha, meu amigo, é tão simples responder o que sou, sou eu. E ele ficaria muito contente, ele colocaria a grande cruz de rubi sobre o meu peito e ir-se-ia. A mesóclise é como uma cólica no meio do discurso: vem sempre. E não é só isso, a mesóclise vem e você fica parado diante dela, pensando nela, besta olhando pra ela. Leva muito tempo pra gente se recompor. É. Leva muito tempo. Agora, por exemplo, dormi durante duas horas depois de olhar para a mesóclise. E olhem que foi pouco, normalmente eu durmo durante dois dias depois de uma mesóclise. Durmo e quando acordo digo para Ruisis, pelo telefone interno: me corta o saco se eu usar outra vez a mesóclise. Ela tentou mas eu saí correndo, fui à casa do seu Nicolino que é ferreiro e sabe fazer tudo, e ele me arranhou umas placas bojudas de ferro, forradas de veludo preto, e fiquei a salvo. Ruisis leva tudo a peito. Eu também levo tudo a peito mas achei que a mesóclise, enfim, não merecia tanto sacrifício. Apesar de que eu nunca uso o meu saco. Usa-se? Em que casos usar-se-ia? Bem, não há nada como uma mesóclise depois da outra. Quando se está a salvo. Respiro fundo. Aquele que me cuspiu na boca já se foi. Ainda bem. Ora bolas,

o incognoscível. Aliso a minha batina preta de frisos vermelhos. Aliso com ternura, com doçura, com loucura. Seria bom se eu pudesse participar agora de uma cerimônia litúrgica muito solene, levantar a hóstia, não, levantar a hóstia seria contemplar o incognoscível? Seria? Bem, isso é pouco, o bom é adentrar-se no incognoscível, confundir-se com ele, mas de qualquer jeito eu vou fazer uma cerimônia litúrgica a meu modo, nada de se deitar na terra e abrir os braços e os dedos, nada de se deitar, levantar-me sim, estender as mãos para a frente, depois para o alto, captar com as pontas dos dedos o fogo de cima, movimentar os braços como uma hélice, envolver-se de chamas, empurrar a chama para o peito e para o meio dos olhos. Estou pronto. Começo a sair de mim mesmo. É doloroso sair de si mesmo, vem uma piedade enorme do teu corpo, uma piedade sem lágrimas, é, Ruiska, o teu corpo está velho, teus ombros se estreitaram, teu peito afundou, tu, com a tua matéria espessa, eu com a minha matéria escassa, eu atravessando as paredes, que alívio, eu no jardim, subindo no tronco, sentado nos galhos, eu me alongando como um peixe-espada, eu me tornando todas as árvores, todos os bois, as graminhas, as ervinhas, os carrapichos, o sol doirado no meu corpo sem corpo, sim, no meu jardim há vários bois, há vacas também, há um lago de água salgada cheio de peixe-espada, é bonito dizer isso, um lago de água salgada cheio de peixe-espada, é mais bonito ser tudo isso, ser água, escorregadia, amorfa, ser

o que a água é quando está dentro de uma coisa que é uma apenas, ser o rio, o copo, ser todos os rios, todos os copos – o cornudo que me esqueça –, ser leve, tatuado de tudo, tatuado de nada, ser o estilete, a mão, a tinta, a figura, ser um mitocôndrio, e não há dúvida que vocês não sabem o que é o mitocôndrio, o bom da biologia é saber por exemplo o que é o mitocôndrio, pegar o seu micrografo eletrônico e olhar o mitocôndrio, e vem a propósito o mitocôndrio porque estou no meu jardim e os plastídios verdes das plantas se parecem aos mitocôndrios, não se aborrecam comigo, pois quando se sai do próprio corpo o mitocôndrio fica uma coisa tão simples e é por isso que eu falo dele. Paremos com o mitocôndrio, sinto que vocês podem se aborrecer. Em hipótese alguma devo falar do mitocôndrio. A estrutura do. Que vontade de falar, é tão bonito, mas deixa pra lá, velho Ruiska, começa as tuas visitas. Bem, devo visitar meu filho. Esqueci do meu filho, esqueci que deveria dizer para Ruiskis que os quinhentos cruzeiros estão no canto da estante, pois foi ali que o cornudo os deixou, fechei a porta de aço? Esqueci que deveria dizer para Ruiskis que o nosso filho deve tomar gamaglobulina, senão ele vai morrer. Mas agora não consigo voltar ao meu corpo, oh como é difícil deixar de ser o universo e voltar a ser apenas eu. Acalma-te, Ruiska, vai lentamente até a janela do escritório, olha-te olhando a vitraça, o teu corpo está de pé, olhando a vitraça, aproxima-te, agora entra. Está escuro aqui. O meu corpo é um bloco de cera, estou

lívido, olhando através da vidraça. Reabsorvo-me. Vejo a minha mesa cheia de escarros. Havia um jornal imundo por aqui, tenho certeza. Está escrito: só para lhe dar uma idéia nós já planejamos e executamos projetos superiores a oitenta bilhões de cruzeiros. Os cães. É, este trecho é ótimo para limpar escarros. Limpo-os. Jogo o jornal na cesta. Fico à escuta. Nada. Morreram todos? Abro a porta. Ruisis está sentada num banquinho, ainda bem, não morreu. Como é, mulher, fêveu as abóboras? Ela diz: Ruiska, o nosso filho morreu. Morreu? Tão depressa? Ela diz: você usou a mesóclise, não foi? Sim. Ela diz: bati na porta feito louca, disquei para o telefone interno. Ah. Onde é que ele está? Ela não me responde, apenas olha para o belíssimo pátio de pedras perfeitas. Rukah está deitado no seu minúsculo caixão doitrado. Castiçais de bronze, de prata, de lata. No centro do pátio de pedras perfeitas. Que harmonia. Eu sempre disse a Ruisis que não devíamos ter filhos. Que fatalmente morreriam. Não sei, de encefalite, de tédio, não sei. Ruiska, por que você inventou esse filho? E por que resolveu matá-lo tão depressa? Os laços de carne me chateiam. São laços rubros, sumarentos, são laços feitos de gordura, de náusea, de rubéola, de mijo, são laços que não se desatam, laços gordos de carne. O galo está cantando, o carneiro está balindo, a vaca está mugindo, Ruisis está chorando e meu filho está deitado mudo, no seu pequeno caixão, no centro do pátio de pedras perfeitas. Vou à cozinha, tomo um copo d'água,

como um pedaço de bolo, quero dizer, mastigo um pedaço de bolo, não que eu esteja comemorando, apenas mastigo um pedaço de bolo, pedaço de bolo que o meu filho gostaria de mastigar, mastigo por ele e olhem, comemoro sim, comemoro essa pequena vida que de tão perfeita exauriu-se, de tão perfeita... Como ele era? Assim: quando eu não fechava a minha porta de aço, ele entrava e comia os meus papéis. Se fosse só isso não seria muita coisa porque como já disse existe em nós uma saída para tudo. Mas de início, ele picava miudinho os meus papéis, depois fazia uma bolinha, passava cola e açúcar. Depois engolia. Várias bolinhas, muita cola, muito açúcar. Ruisis dizia: o nenê comeu muitas bolinhas, tenha paciência, é apenas uma criancinha, não Ruiska, não, não faça assim, ele vai morrer sufocado, não faça assim, na banheira não, ele vai morrer afogado, não faça assim, ele vai morrer deformado. Nada disso aconteceu, ele morreu de encefalite, acho que sim, como convém a uma criancinha que faz bolinhas com os papéis do seu pobre pai. As últimas bolinhas faziam parte de um trabalho de cem anos. Eu havia estudado o homem. O homem na sua quase totalidade, o homem em relação a si mesmo, em relação ao outro, em relação a Deus, sim, principalmente em relação a Deus. Já era alguma coisa. Eu ia mandar o trabalho para a Alemanha, porque somente a Alemanha, a grande fera pecadora, a que se puniu, punindo, é que ia entender a dimensão das futuras punições que eu vaticinava ao

homem. Mas Rukah picou miudinho, engoliu com muita cola e muito açúcar. Um dia eu procurava os óculos no meu bellissimo pátio de pedras perfeitas. Agachado eu ia: plúlas, grãos de milho, pregos, carvão em brasa, incências de Rukah. Meu filho, ajude a procurar os óculos do teu pai. Um pontapé no olho. O médico, que é o médico do cornudo, sim, porque não tenho dinheiro para pagar um médico, disse: vamos para o hospital, velho Ruiska. Fui, fiquei, saí. E todos os dias, o rugido: você está com uma úlcera na córnea, e por isso eu te aconselho a escrever daqui por diante coisas de fácil digestão, coisas que você pode fazer com pouco esforço, acaba com a coisa de escrever coisa que ninguém entende, que só você é que entende, é por causa dessas coisas que você tem agora uma úlcera na córnea. Mas foi Rukah quem. Oh, ele é apenas um bom menino que ajuda o pai a procurar os óculos no bellissimo pátio de pedras perfeitas. Está bem. Às vezes eu penso que Rukah é filho do cornudo, porque Ruiskis é boazinha. Mas acho que não a ponto de me dar essa alegria. Outra coisa: eu, Ruiska, tinha várias máscaras de cera, bellissimoas, estupidas. Uma manhã vejo Rukah diante de um improvisado fogão de tijolos e dentro do caldeirão as minhas máscaras, quero dizer, apenas um nariz quase desfeito, metade de algumas testas estupidas, e ele: pai, olha como você mesmo derrete bonito. O médico onde está? Estou aqui, ele diz. Onde? Mostra-te, homem, onde? Aqui. Além de uma úlcera na córnea, tens tabagismo,

30 *Hilda Hilst*

tuas mucosas estão queimadas, fedes. Eu fedo? É fedo o presente de quem fede? É, deve ser. Estás rouco. É alergia. Não é, é do fumo, terás em seguida um daqueles na laringe. Tenho certeza que é alergia, doutor, olha, todas as vezes que saio do meu escritório, todas as vezes que é preciso abrir a porta de aço, todas as vezes que é preciso fechar a clarabóia e colocar a tampa no poço por bondade, atravessar o meu pátio para conversar com quem quer que seja, eu fico rouco. A clarabóia? O poço? Doutor, é o seguinte —. Limite-se a dados essenciais. Oh, pois não, me dando ordens, quer saber? Não conto mais nada. Ruiskis cochicha com a mulher do cornudo que chegou há pouco e postou-se toda de amarelinho no meu lindo sofá de couro preto, cruzou as pernas peludas e agora palpita: todos nós queremos te ajudar. A vaca. Oh, pois não, peludinha, vocês têm me ajudado muito, isso é verdade, médicos etc. A vaca. É para teu bem que te pedimos novelinhas amenas, novelinhas para ler no bonde, no carro, no avião, no módulo, na cápsula. Agora ela tirou uma lima de ouro do bolso e começou a limar as unhas. Eu digo: pare de limar as unhas no meu lindo sofá de couro preto. Oh, Ruiska, por que você é assim? E continua. Eu digo: pare. Ela diz: você é anti-social, é burguesinho besta. Muito bem, abro a braguilha e começo a me masturbar. Ninguém se mexe. Sorriem obliquamente. Guardo a coisa. Levanto-me. Grito: bando de inúteis, corja porca, até que inventei uma bela sonoridade, muito bem, corja porca, mas essa

FLUXO-POEMA 31

gente não percebe nada, eu poderia ter dito creme de leite, caju, caguei, anu, são uns analfabetos, uns intrujões, uns estrujões, uns intru, uns estru, os coijaporgueicajuanu. Todo esse esforço me faz chorar. Caminho com lentidão. Pego a Ruisis minha bengala de jacarandá com aquela cara na ponta, e vou saindo. Gerúndio. Gerúndio. Bem, bem. Bonito o gerúndio. Eu sei gerúndio? Existe gerúndio? Bem, bem. Passemos. Estou sendo visto por trás, estão examinando meu casaco xadrezinho puído, minha calça de flanelinha cor de caramelo, puída também. O meu filho que neste pedaço ainda não estava morto diz: pai, está tudo puído, colabora, o que é que te custa escrever um pouco sobre aquilo, aquilo também é de Deus, não é pai? Me sinto velhinho, me sinto sozinho, penso: dois, três, meu Deus, oi a vida não é nada disso que se quer, olho para trás, não para trás no tempo, olho para trás e por cima do ombro, vejo Ruisis, o médico, o cornudo, a de amarelinho e Rukah. Estão acendendo, que ridículos, estão acendendo como se eu estivesse num navio, que ridículos, sim estou mal, agora estou vomitando, talvez esteja num navio, devo continuar, que nojo, abro a porta de aço com a minha chave Yále, sento na cadeira alta de madeira, olho para minha mesa enorme, para o poço, para a clarabóia, para o telescópio e para o anão. Agora é que é, minha gente, eu não lhes falei do anão. Não falei porque o anão apareceu depois da morte de meu filho, então esse negócio de que eles ficaram acenando para mim, deve ter sido num outro dia, mas tenho

certeza que o cornudo e a de amarelinho estavam por perto, Rukah é que talvez já tivesse morrido. Ruisis estava, aí me atrapalho inteiro com essa coisa de precisar contar coisa por coisa, ainda não posso falar do anão, porque primeiro foi a morte do meu filho, depois é que veio o anão. Foi mesmo? Porque o anão não teria surgido se o meu filho não tivesse morrido. Querem que a gente escreva com uma língua dessas. Surgido, morrido. Que porcaria. Oh, o anão. HO HO HO GLU GLU GLU, é a minha maneira de estar a sós com o anão. Assim que eu me sento na cadeira dura de madeira, evite isso, cadeira, madeira, o anão tira os meus sapatos, esfrega os meus pés, sopra nos meus pés e diz: pezinhos, encaminhem toda a energética da terra para a cuca diamantina do meu patrãozinho. Oh, o anão. A primeira vez que eu o senti ao meu lado, apenas senti, não vi, a última vez, isto é, três dias depois da morte do meu filho... três dias? três mil dias? Enfim, uma noite eu estava usando o meu fino telescópio, a noite estava muito fria, a noite estava muito clara e eu estava, estava, oh, tão contente de poder usar o meu fino telescópio, o meu telescópio apontando para uma anã branca. E isso é raro, é raro conseguir observar uma anã branca, muito raro mesmo, então eu estava olhando para a anã branca e pensando, porque o bom da astronomia é pensar enquanto a gente olha, e pensar coisas assim: muito bem, anã branca, te peguei, mas o que eu gostaria ainda mais, sabe o que é? Eu gostaria de pegar uma anã negra, um cadáver estelar e examiná-lo

detalhadamente, sim lógico, é impossível, ainda que existisse uma anã negra na nossa galáxia eu não poderia vê-la pois ela seria negra, poderia, seria, meu Deus, então eu estava pensando assim olhando para a anã branca quando senti um puxão nos fundilhos da minha calça de flanelinha cor de caramelo. Ou estava com batina? Bom, não sei, pensei, outra vez meu Deus, pensei: deve ser Rukah. Mas Rukah havia morrido e senti muito medo, senti um medo horrível do meu filho morto, oh, como as criancinhas me metem medo, santo Deus, vivas ou mortas sempre me meteram medo, depois reagi e pensei dou três safanões e ele sai daí. Que língua, que ressonâncias. Então dei três safanões. Foi o que fiz. Três. Mas um puta que pariu estrondoso se fez ouvir, não, não era Rukah, porque Rukah tinha uma coisa: ele demorava muito para dizer um puta que pariu. Muito. Então não era Rukah, pensei, e continuei olhando para a minha estrela anã branquinha. Minha, branquinha, oh Senhor. Se não era Rukah, não só por causa do puta que pariu, mas também porque estava morto, quem seria? O espírito de Rukah? Que excitante podia ser, pensei me cagando de medo, e resmunguei: mais um, mais um aqui neste escritório, oh, já não bastam os que me visitam e me cospem na cara e falam do incognoscível? Já não basta? gritei olhando para a estrela anã. É duro, é duro ser constantemente invadido, nem com a porta de aço não adianta, eles se fazem, se materializam. Ora, ora, Ruijska, você abre uma clarebóia, abre um poço, e não quer que ninguém apareça?

34 *Hilda Hiss*

Vamos, você vai gostar de mim, eu sou um anão. Alguma coisa a ver com estrelas anãs branquinhas e negras? Não, Ruijska, nada disso, apenas uma coincidência, não fique fazendo ilações, relações, libações. Hi, o anão é um letrado, meu Deus. Posso olhar para você? Claro, ele disse. HO HO HO GLU GLU GLU, eu não pude me conter, ele parece uma pedra, não, um abacate, a cabeça eu quero dizer. De onde você vem, hein? Do intestino, da cloaca do universo, do cone sombrio da lua. E veio fazer o quê? Agora ele ri: gli, gli, gli. Espero. Tenho muita paciência com crianças, com anões, eu sempre tenho muita paciência antes de assá-los na grelha. Ruijska, espere um pouco, não te enfeza uma só pergunta antes de começarmos o nosso conluio. Ai, o anão fala como um literato, oh Senhor, será que ele é desses que escrevem bem? Desses que dizem que uma boa linguagem salva qualquer flohethim? Será desses? Estou perdido. Olhem, antes de continuar a minha conversa com o anão, devo dizer que a clarebóia e o poço estão na mesma direção, e isso às vezes me atrapalha quando eu uso o telescópio porque não posso ficar no centro do assoalho, porque no centro do assoalho, em direção à clarebóia, está o poço. Será que estão me entendendo? O difícil desse meu jeito é que as frases ficam sempre mais complicadas do que seria sensato, porque o sensato, o criterioso, seria dizer assim: a clarebóia e o poço têm o mesmo eixo. Às vezes uso recursos extremos para me fazer entender em casos extremos. A clarebóia e o poço têm um único eixo. Agora sim.

FLUXO-FLOEMA 35

Um único eixo. Está clarinho e soa muito bem. Se é que está certo. Vejamos – Eixo: linha reta que passa pelo centro de um corpo e em torno do qual esse corpo executa movimento de rotação. Muito bem. Esse pessoal dos dicionários escreve muito bem. Mas é realmente isso o que eu quero dizer em relação à clarabóia e ao poço? Claro que não é bem isso apesar de que a abóbada celeste parece mover-se e a Terra também. A Terra não parece mover-se, a Terra move-se efetivamente, acho que depois de Galileu todo mundo sabe disso. Ai, devo continuar durante quanto tempo? Alguma coisa se faz em ti se eu continuo? Não posso ouvir as respostas mas algumas eu as intuo. Oh, poupem-me. Não, não me poupem, apupem-me. Ruiska, tenha um mínimo de decência com a tua língua. Apupando ou poupando, passemos. Passemos, continuemos. Agora Ruísis pelo telefone interno: tenho visões. Ah, é? Que visões? Toma nota, anão. Vi que você e eu subíamos a colina. Que colina? Uma colina que vi na minha visão. Ruísis, por favor, não diga que a subida era íngreme. Posso não dizer que era íngreme mas a subida era difícil de subir. Adiante, adiante, Ruísis, o anão está ficando impaciente. Que anão? Um. Ah. Então estavam na subida. Sim, e os arreios eram de couro aveludado. Os arreios de quem? Dos cavalos. As selas eram de prata delicada. As selas de quem? Dos cavalos. Oh, Ruísis, por que você não diz de uma vez estamos a cavalo e pronto? Continua, conta logo essa estória, mulher, para ver se eu aproveito na minha. Então subia-

36 *Hilda Hilst*

mos. A colina. Bonito isso. O quê? Essa coisa de subir a colina a cavalo, escuta, era de noite ou de dia? De noite, Ruiska. Bonito, muito bonito, eu prefiro a noite para essas subidas. Chegamos ao cume. Tão depressa? Não aconteceu nada na subida? Nada digno de nota, apenas o ar tinha certos cheiros. Concentre-se, Ruísis, isso me interessa, que cheiros exatamente? Que cheiros você prefere, Ruiska? Oh, mulher, conte os cheiros que havia. Mas eram certos cheiros, eu não te disse? Certos cheiros. Se eu soubesse que cheiros eram eu não teria dito certos. Certo, minha filha, muito certo. Certos, eu disse. Pois não, Ruísis, certos, está certo. As sutilezas da língua. Então subíamos. Você já estava no cume. Ah sim, havia uma gruta. No cume? Sim, uma gruta como nunca vi. Não diga, descreva a gruta. Úmida. Oh, não, eu não estou pendurado no telefone interno para te ouvir dizer que no cume da colina havia uma gruta úmida, por favor, tudo menos úmida. Está bem, era uma gruta... Hein? Ai, não sei, uma bela gruta. Desligo. O anão me diz: fale, Ruiska, fale do teu de dentro, porque assim como você vem fazendo a coisa vai se perder. O meu de dentro é tuvo, o meu de dentro quer se contar inteiro, quer dizer que Ruísis, Ruiska, Rukah, são três coisas que se juntaram aqui com um propósito definido, elas caminham para algum lugar, elas serão alguém, elas não podem estar aqui por nada, nem eu as colocaria aqui por nada, entende, anão? Tu mesmo, anão, seria tão simples te definir. Defino-te? Ou não te defino? Não é melhor que

FLUXO-FLOEMA 37

cada um define o seu próprio anão? O meu anão certamente não é igual ao vosso, nem poderia ser, porque se eu sou como sois, também sou único, e o meu anão é único também, apesar de ser igual ao vosso. Ao vosso anão. Esperem. Há certas coisas que eu preferiria calar. Há outras que eu preferiria dizer. Agora não sei se digo as coisas que preferiria calar ou se calo as coisas que preferiria dizer. Preferiria calar mas vou dizer que é preciso descobrir o tempo. Se descobrirem o tempo vão ver que é fácilmo ter uma clarabóia e um poço, que as coisas de fora e as coisas de dentro ficam transitáveis. Seria bom colocar nesse relato, Ruijska, mais imagens, usar e abusar da imagística. Bonito dizer imagística, principalmente quando não se tem nenhuma imagem. Uma imagem bonita seria: o cão vermelho passeia suas patinhas no gramado molhado. Ou então: o cão verde passeia as suas patinhas no gramado vermelho. O cão passeia. As suas patinhas molhadas. No gramado vermelho. O gramado vermelho recebe as patinhas molhadas do cão. Verde. Molhado. Por favor, tudo isso tem sentido, tem sentido tudo o que aparentemente não tem sentido, e tem sentido também tudo o que realmente não tem sentido. Ah, eu queria ter sentido. Eu queria ter sentido aquela água na cara outra vez, aliás eu gostaria de ter sentido aquela água na cara outra vez, sabem como foi? Foi assim: de manhãzinha eu passeava dentro do pomar de D. Mariquinha. Peguei um maracujá, uma romã, ia pegando uns arazás quando senti aquela água na cara, jogada por

D. Mariquinha. Xinguei assim: ô velha fedida, avarenta. Ia enxugar a cara. Um vento bateu. Fiquei parado no vento. Olhei tudo querendo ser sempre menino, querendo sempre ter um maracujá, uma romã, a vontade de alguns arazás, e água na cara e vento. Grande que eu era de pé, e alguma coisa me estufou o peito, alguma coisa me encheu a boca e eu gritei. OOOOOOOOIAAAAAAI e outra vez bem cumprido OOOOOO-OOOOOOOOOIAAAAAIAAAAAIAAAAAIA. E a mãe veio correndo, os irmãos também, a velha muito assustada, os cachorros também, as galinhas pretas pequeninhas, a mula veio que veio depressa e todos me rodearam e a mãe falou sem respirar: oquefoimenooquefoi? E aí eu disse sem querer dizer: mãe, o mundo me dói, me dói pra valer. Ruijska, escolhe o teu texto, aprimora-te. Hein? Do verbo aprimorar. Fala do poço. O poço é escuro, a princípio. Depois vai clareando. À medida que você vai entrando, o poço vai clareando. Entrando. Clareando. Que porcaria. Que grande porcaria outra vez. Vou mergulhar no poço. Sabem como entro no poço? Entro assim: as minhas duas mãos se agarram nas paredes rugosas, esperem, comencei errado, é assim que eu entro no poço: primeiro, sento-me na borda, abro os braços, não, não, vou entrando, raspando os cotovelos nas bordas, meu Deus, esse jeito é muito difícil de entrar, acho que devo entrar de outro jeito no poço. Devo realmente entrar no poço? Ou quero entrar no poço para justificar as coisas escuras que devo dizer? O que você quer

dizer, velho Ruiska? Umás coisas da carne, uns azedumes, impudores, aí, uma vontade enorme de limpar o mundo. Quero limpar o mundo das gentes que me incomodam. Quem? Os velhos como eu, os loucos como eu. Sempre que devo entrar no quarto de um velho começo a imaginar como seria bom tirar as coisas das gavetas, jogar fora os papéis velhos dos velhos, as fotografias amareladas, os trapinhos, deixar tudo limpo e vazio. E os loucos. Anão, eu gostaria de matar todos os loucos, entrar no hospício, chamar todo mundo no pátio, e dizer com voz vozeirona: tonem toda a sopinha do jantar, minha gente, senão não tem cinema. Não entendi. Assim: a sopinha está envenenada e com a ameaça de cortar o cinema todo mundo toma a sopinha esverdeada envenenada. Cinema, é? Velho louco, Ruiska, diz aquele teu poema. Digo:

Reses, ruídos vãos
vertigem sobre as pastagens
ai que dor, que dor tamanha
de ter plumagens, de ser bifronte
ai que reveses, que sólidos
ai minha garganta de antanho
minha garganta de estanho
garganta de barbatanas e humana
ai que triste garganta agônica.

Também não precisa chorar, anão, sim, compreendo, eu mesmo estou chorando, era bonito cantar, trovar, mas

40 *Hilda Hilt*

bem que diziam: tempo não é, senhores, de inocência, nem de ternuras vãs, nem de cantigas, diziam e eu não sabia que a coisa ia ser comigo, entendes? E o mundo parecia cheio de graça, era bom ir andando e pegar o leite na varanda, apesar de que pessoalmente nunca fui, mas eu sentia que devia ser bom, o leite, as rosquinhas, tudo isso tinha graça, Rukah também tinha certa graça, depois que tomava o leite se cagava, mas o tempo não está para graças, para garças também não está, viste lá em cima que essa coisa de ter plumagens não é bom, asas então nem se fala, plumagens todo mundo te olha diferente, ter plumagens é salvar de repente um cachorro da carrocinha, entendes? Isso é ter plumagem. Te olham arrevesado, cachorro é pra matar, seu, esse aí então tá todo sarmento, olha o pus escorrendo, olha a casca feridosa da ferida. Ai, o mundo. Ai, eu. Olhe aqui, Ruiska, não fale tanto em si mesmo agora, porque o certo no nosso tempo é abolir o eu, entendes? Como é que é, anão? Fale do homem cósmico, dos, das. Mas se eu ainda não sei das minhas vísceras, se ainda não sei dos mistérios do meu próprio tubo, como é que vou falar dos ares de lá? Verdade é que eu intuio os ares de lá. Mas é justo falar do de cima se o de baixo nem sabe onde colocar os pés? Ai, sei que não quero morrer, quero fazer o possível para não morrer, a terra, a terra dentro da gente, a terra sobre a gente e sob a gente, isso da terra me exaspera, agora tem cremação, ah, não é isso, nem o fogo, é o escuro de mim mesmo, que von-

FLUXO-FLOEMA 41

tade de encontrar umas roseiras floridas, um jasmim-manga, vontade de encontrar dentro de mim uns clareiros, umas auroras boreais, uns repentinos rojões, inocências, queria tanto amar todos com todos esses folguedos dentro de mim, queria demais ser limpinho, branquinho, nuvenzinha acetinada, não, não, não sou fresco não, se falo assim é para que você compreenda a delicadeza delicadíssima da minha alma, como tudo me surpreende, como tudo se distende dentro de mim, nos minutos enlanguesco, envelheço, enlanguesco rejuvenescendo, sim senhor, não, saio pouco deste escritório, e cada vez que saio, Ruissis me diz: estás mais jovem, velho Ruiska, teu rosto tem uma coloração que me dá muito gosto, abre a boca, oh ela diz quando eu abro a boca, que lindas mucosas cor-de-rosa, que dentes tão limpos, abaixa a cabeça velho Ruiska, para que eu examine teus abundantes cabelos, ela diz, eu abaixo, oh ela diz que maravilhosíssimos cabelos, que doirado, que aroma, que. Ai dou algumas voltas no meu belíssimo pátio de pedras perfeitas, relincho galopando, me envolvo de ares circulares, olho para os dulcíssimos espáços, olho em seguida para Ruissis, ah, Ruissis vai envelhecendo, tem olhinhos estreitos, olhinhos caídos, tristes olhinhos de velha, meio remelentos, pobrezinha, e quando ela chora, sim porque de vez em quando ela chora quando se lembra das caganeiras terríssimas de Rukah, de vez em quando o alívio que ela sentiu com o passamento de Rukah... Meu Deus, passamento. Enfim,

42 *Hilda Hiss*

ela chora, ai, os mistérios escurinhos da maternidade. Quando ela chora, a lágrima não cai como cai na juvenzinha que chora, não, quando Ruissis chora, a lágrima fica boiando cheia de sal, de espessura dentro do olho, e nas bordas do olho, não, nas bordas não, só na borda inferior, valha-me Deus, dizer sônaborda é de uma agressividade, é de uma falta de, é de uma grande falta de. Sônaborda, meu Deus. Enfim, é preciso continuar. Na borda, fica matéria branco-amarelada, no canto do olho também, as pálpebras ficam vermelhinhas e enrugadas, é, Ruissis envelhece rapidissimamente. Rejuvenesço. Fecho a minha porta de aço e rejuvenesço apesar das companhias imundas, das outras menos imundas, das companhias beatificantes, das outras que eu ainda não lhes falei. Uma coisa agora. O não acaba de me dizer o que ele ouviu por aí. Diz, não, outra vez. Ele diz: velho Ruiska, dizem que tu és "como uma colunagrega que não contente com sua sofrosine, retorce-se sobre o seu pedestal". OHOHOOH, glu glu glu, isso é muito bom, eu sou mesmo assim, tu vês, me presenteiei com Ruissis, eliminei Rukah, dei vida a ti, dei-te vida, te dei, oh Senhor, eu tão pobrinho com a minha calça de flanelinha cor de caramelo, meus fundilhos puídos, eu tão pobrinho te dei vida, dei-te vida, te dei. Vou mergulhando no poço. O olho encarnado do sapo no fundo do poço. No fundo do poço o olho encarnado do. Sapo no fundo do poço. Sapofundo. Que bonito sapofundo, que bonito. Há cadáveres por aqui. Ah, isso

FLUXO-FLOEMA 43

há. Não queria chegar a tanto. Dizer que há cadáveres é chegar a tanto, é chegar aonde eu não queria. Cadáveres de quem, Ruiska? Oh, não me obrigues, anão. Oh, sim, velho Ruiska, chega perto, vamos, olha os verdolengos fios de carne desse corpo, foste tu que o mataste, não foste tu? Fostetu. Têtu. C'est un homme têtú. Responde, vê como ele tem coisas que se parecem às tuas coisas, olha a boca levantada dos lados, olha o nariz chanfradinho, olha o olho, Ruiska, o olho é teu, não há dúvida, o olho é desses olhos alagados, olho que viu toda vileza do mundo, olho que suplicou, olho que. Quem é ele, Ruiska, hi, como ficaste menino de repente, que brejeirice, que corre corre. É meu pai, anão, meu pai amadíssimo. Como ele era na víscera, hein? Ele era eu, anão, ele era todo pra fora e ao mesmo tempo era todo pra dentro. Ele era pra fora no dar, ele dava as coisas que tinha, dava coelhos, carneiros, cordeirinhos, arroz feijão pra todo mundo. Nisso ele era pra fora, apesar de que esse pra fora vem de dentro. Depois ele era pra dentro nos adentro, ele entrava no curral e ficava se desentranhando, achando o mundo cheio de gente triste, achando a vida bonita mas cheia de gente de ferro, gente dura como coisa muitíssimo dura, ele não era simples não, nada disso, era homem muito complicado, muito torcido como eu mesmo, e quando eu digo que ele se desentranhava quero dizer que ele ficava se descobrindo, que ele punha pra fora os pensamentos de

44 *Hilda Hilst*

dentro, que ele pensamentava alto, entendes? Ele falava alto. Ele dizia: meu Deus, meu grande Deus. Ele falava alto no curral, no meio das vacas, ele falava alto e pensava estar sozinho mas eu ouvia tudo, ouvido limpinho, olho fresco, ele falava assim: meu Deus, por que o mundo me comove tanto? E só dar dois três passos, ver o olho do cavalo, ver o olho da vaca, ver o homem meu Deus, o homem, esse abismo mais fundo que me come, meu Deus a memória tristíssima de tanta inocência, como eu gostaria de arrancar a minha pele sem medo e mostrar o meu todo para o outro. Ele dizia meu Deus, assim com esse corpo, assim com esse sangue, AHHH, eu existo até onde, eu existo até... até... até que grande muro eu existo? Ele passava os dedos no couro da vaca, ele beijava o ubre da vaca, sorria e ria grande e alto para a vaca, depois esguichava o leite no corpo grande e alto que era o dele, e gritava: isso o que é, que milagre é esse que é branco, eu sou tão EXISTIR quanto esse que é branco e que sai do ubre da vaca? Ai, anão, o meu pai era todo de ossos, esguio, de dentes quase redondos, dentes que não queriam matar, dentes que não queriam mastigar, língua que não queria empurrar coisas para dentro da goela, ele era tão bom, ele pegava na planta e dizia: linda que tu és, planta, linda plantada na terra, linda cheia de sumo, e que folha lustrosa, que bom te tocar, te saber, te olhar, linda que tu és. Ele falava tão gente com a planta, velho Ruiska? Falava com a montanha, com a terra, nem imaginas o que ele falava com

FLUXO-FLOEMA 45

a terra, ele falava: eu te amo de um jeito que ninguém sabe ao menos o trejeito, eu te amo inteira com a tua escuridão, o teu vermelho, o teu diamante, teus amarelos, teu vermelho-cristal, teu vermelho-fundo, teu, tua. Depois ele arranhava a terra, se lavava de terra, depois me chamava: Ruiska! Ruiska menino! Eu saía e entrava, ele dizia de um jeito santo: come terra, filho Ruiska, esfrega a terra no dente, bobalhão, cheia essa que vai te comer, essa linda vermelha, essa que é mais você do que você, essa que é mais eu do que todos os meus cantares, meus esgares, meus.

Ai como era bonito lá. Eu subia o caminho que levava à colina, ah como era bonito lá, o tronco, a distorção da árvore, eu debaixo da árvore, eu debaixo de toda aquela nervura, eu fremente, tremendo eu, eu Ruisis subindo o caminho que vai até a colina e os cavalos ao lado, e ele. Bem que podia ser Ruiska, Ruiska que um dia me amou, podia ser mas não é, porque Ruiska só cuida de si mesmo, o seu corpo é todo uma coisa que se enrola, o corpo de Ruiska é como um cipó sugando uma árvore que não sei, o corpo de Ruiska é seco, estala, é seco-marrom, aí Ruiska sem aurora, afogado nas paredes do escritório, subjugado pelos fantasmas do de dentro, pobre Ruiska que foi meu, quer um cordão para se comunicar com o outro, quer uma corda esticada, ele numa ponta, o outro noutra, e cada vez mais perto, pobre filho-homem, seco, seco, buscando a palavra, buscando a palavra morta. Está velho sim,

eu digo que está moço, está velho, uma fundura de olhos, um vazio de carnes, antes como ele era bom quando se deitava comigo, ele olhava grande e gosmento e dizia: Ruisis, o teu ventre é como uma papoula, papoula quente, depois me beijava: Ruisis, a tua boca é uma uva gorda, sugava você é, suco vermelho bom, a tua boca e a tua língua são dois gemozinhos que se entendem bem, a tua boca se abre e a tua língua se estende, língua porosa, redonda, rosada. Depois, Ruiska expelia fumaças com suas piteiras cor de ouro, piteiras torreadas, umas de casquinha de ouro, outras de marfim cor de âmbar bem claro, outra de dente de javali. Enquanto expelia, cantava: te amo, amada, pele de anta esticada. E ria bom, ria lindo. O verso dele era uma espiga amarelo-serafim, amarelo-querubim, que verso. Quando ele acabava um poema, ele aparecia na sala, claro, sibilino: vê, vê se essa cinza de que falo não é a tua cinza, vê se esse corpo que eu declaro é o teu corpo, vê se as arestas desse todo são tuas, minhas e de todos. E o canto começava, e era uma coisa em fogo que escoria daquela boca, uma língua comprida esticando as palavras, um fechar-se controlado e grosso, um abrir-se de água. Depois gritava: cresci, Ruisis, cresci doendo dentro de mim, está escuro, tudo tão escuro, quero arrancar de mim essa coisa ávida, o que é, Ruisis, essa coisa que se incha de avidez? Sou eu, Ruisis, que incho de avidez? Olha para mim, para o meu olho de fogo, olha para o meu peito, o meu peito é mais vida que o

teu seio, o meu peito é de terra, é a bendita, entendes? Eu dizia que sim, eu abria meus braços que nesse tempo eram belos, eram braços roliços e duros, eu os abria contente de poder abraçar aquele que se dizia em dor, em avidez, em vida, depois fechava os meus olhos, sorria comprimido e lento e entendia. Ruissis, por que você só fala de Ruiska, quando Ruiska te amava, quando Ruiska era jovem, quando Ruiska cantava, me ama um pouco do jeito que tu amavas esse que parece louco. Não, não quero subir mais. Vem, por favor, tem uma gruta lá, é tão bonita uma gruta, é cheia de pingos, por favor, que nos importa se aquele que te amava vive? Que me importa tudo se te amo? Dulcíssima, apenas alguns passos, vem, entardece bonito desse lado, vem, tem um cactus aqui, ah se você visse, um cactus com uma flor bojudá na ponta, uma pequena flor escarlata. Escarlata. Vem. Mas a memória não me deixa mais amar, compreendes? Tudo termina e fica muito para memorizar. Será possível que nada te desmancha, será que não és capaz de te deitares aqui comigo, sobre a colina? Calada. Vem, gazela fina de olhinhos cor de maravi-lha, vem. Não, não quero subir mais, oh, pareces uma *Dionaea muscipula*, pareces uma Drosera. Para quem te guardas? Para Ruiska? Queres saber o que ele é agora? O que é Ruiska para os teus olhos de desejo? Um pobre louco, ninguém mais entende o que ele escreve, tu achas que posso publicar um livro onde só está escrito AIURGUR? Pois escreveu mil páginas com AIURGUR.

48 *Hilda Hilst*

Deixa-me, tu não entendes, pois é uma linguagem cifra-da de Ruiska, é exercício e cadência, e nos AS, nos IS, nos US, Ruiska põe vibrações, ele sabe o que faz, AIURGUR, é bonito, é bonito, convenhamos, a palavra é toda AI, toda UR, toda GUR. Se ficasses calada.

Enfim calaste. Glória ao Pai, glória a todos os silen-cios. Ruissis, se te visse enciumada como ficaria con-tente, se te visse áspere e engastada nos cantos como gata, se te visse minha, quanta coisa que precisas, Ruissis, eu te daria, quanta maravilha, quanto rondó, cadeira de veludo com passamanaria doirada, tudo doirado, escar-late. Escarlata. Eu preciso voltar. Está bom, não faz mal, ainda estou contente quando estou contigo, desse con-tentamento que Ruiska descreveu um dia em algum livro, não sei se te lembras, era assim: vida que eu bebo a cada dia, fogo sobre mim de amor, eu alegria, fogo, sobrevida, eu cantiga. Já sei. Te lembras? Cantemos juntos:

Ai como eu queria

te amar, aai

como eu queria te amar sem o verso

ai como eu queria

reverso de mim mesmo

te amar

AAIIIIIIII IIIA

Aicomoeuqueriateamarrrrrrrr

Respirando alegria.

Vem, vamos descendo e cantando.

Ânão, escuta aqui, não ouves um canto? Não ouves um

FLUXO-FLOENA 49

canto que me soa, que ressoa a alguma coisa minha? Não, espera um pouco Ruiska, estou ouvindo agora, Ai, como eu que ria te a mar rrrrr, não é isso? Gostarias Ruiska, que eu subisse e olhasse pela clarabóia para ver quem canta com tamanha euforia? E a voz parece melodiosa, as vozes, quero dizer, uma voz de mulher, afinada e airosa, e outra voz de homem, homem desejoso da mulher. Eu te pergunto, anão, dissesse homem desejoso da mulher que com ele canta? Deixa-me prestar mais atenção, agora ouço bem, hein o que dissesse? Quem que com ele canta? Desejoso de quem? Pois pararam.

Goi, goi, pai coração de boi, pão pão Joana de Ruão, goi, goi, o pai não sabe o que de dentro de mim é, eu sou três, perfeito querubim com o buraco da mãe e o mais comprido do pai, eu sou criança de muito entendimento, de muita verdade, de muita poesia, é preciso mastigar o que o pai escreve, mastigar e engolir porque o que vale é a poesia e não tratados, fantasmagorias do pai, o que vale é a planície doirada, o vale cor de beterraba, o que vale é o três dentro de mim, noiteaurora, pombamora, branco e vermelho dentro de mim, pai tristeza que não me quer querubim, mãe encantada do pai e por isso afligida e surpresa em relação a mim, goi goi alecrim, goi goi espigão, goi goi roseiral-mirim. Eu sou três. Eu amo Ruiss e amo Ruiska, odeio Ruiss e odeio Ruiska, amodelo Rukah. Amor feito de vísceras, de matérias várias, de mel, amo tudo o que pode ser, amo o que é, amodelo tudo o que pode e é.

50 *Hilda Hilst*

Louvido seja esse bem-estar de assim ser, louvado seja o meu dorso estriado, minhas misérias, glórias de outro, a expectativa de vinganças, Ruiska abrindo o poço para que eu desapareça, coisa muito a seu gosto, Ruiska com a clarabóia escancarada para que eu resolva voar, para que eu resolva assumir o ser da cigarra, saindo pela clarabóia e morrendo depois transparência, rigidez acetinada, glória a todos esses que cantam até a morte, glória teria Ruiska se continuasse a cantar como cantava mas depois disseram coisas tão, disseram coisas, e ele todo sábio na poesia ficou na boca dos que menos valiam, ele todo onipotente na poesia, todo amor, foi comparado a poetazinhos-pipi, a chazinhos de losna, a lambisgórias, ai goi goi, se é verdade que amor vincit omnia, Ruiska deveria sair vencedor em todas as causas, causa longínqua, causa propínqua, causa. Quero lhes contar do meu ser a três mas é tão difícil, goi goi, é ser de um jeito inteiriço, cheio de realzeza, é ser casto e despuadorado, é um ser que vocês só conheceriam num vir a ser, é como explicar à crisálida que ela é casulo agora e depois alorada, é como explicar o vir a ser de um ser que só se sabe no AGORA, ai como explicar o DEPOIS de um ser que só se sabe no instante? Goi goi estão vendo que esforço faz a minha lingüinha para dizer dos mistérios do depois? E ainda assim com esse esforço, a veia engrossando no pescoco, a língua se enrolando líquida, mesmo assim vocês estão dizendo ui ui, que tipo emboinado, que caldeirão de guisado, que merdafeestança de

FLUXO-FLOEMA 51

linguagem. Então, Jesus não aparece, nem Azazel, nem algum de asa cor de gerânio e olhos cor de terra, de cornos dourados, rabo de trança, goi goi o mundo, o demônio, a carne, aí o sonho, asa bicéfala sobre os ombros, aí entrei no reino escamoso da memória, dentro de mim os vossos sopros, a algidez da hora, se eu me faço em dois, se eu me parto agora, o que fica de mim é um ou dois? Fica um resto de mim em ti? Ou ficas em mim? Ou ficamos os dois sobre uma laje rosa adornada de plumas e de serafins? Como me prefere? Eu grandalhão, menino assobelhado, gordo de culhões, ou eu menina miosótis, bracinho e púbis glabro? Como me preferem: eu alecrim, eu espigão, eu roseiral-mirim? Torna as minhas mãos ainda quentes, galopa no meu dorso, tu que me lês, galopa, não é sempre que vais ver alguém que é um, feito de três, assim à tua frente, não é sempre que vais ver alguém contando trifling things com tanta mestria e com maior gozo, trifling things pensas tu porque vês Ruiska todo de folhas friskas, porque vês Ruiss assim, ísis, infinitas arestas, porque vês a mim como adãoeva, duplice sim, triplice sim, multifário, multifido, multifluo, multisciente, multívio, multissono, aí sim, principalmente multissono, goi goi chin chin roseiral-mirim, e podes me chamar de Verissinus porque há em mim uma avalanche de verdade, há todo um vir a ser inusitado, água lama pedra rocha perene em mim, e eu sou tão pequenininho, e tão verdadeiro que os pássaros vêm aprender o seu canto em

52 *Hilda Hilst*

mim e todas as manhãs chio, gorjeio, a minha laringe estremece em gois gois chins chins roseirais-mirins e depois adormeço com a fauna boquiaberta sobre o peito, e entro na memória, escalo rochedos, vou de lâmina em lâmina ferindo os pés e depois as mãos e depois o peito e a cabeça, a cabeça é um grande ovo liqüefeito e a gosma escorre na pedra, na terra, na lâmina mais aguda do rochedo, na. Sim, sim, devo parar e dizer ao meu coração: "o Jeovah our lord how wondrous great and glorious is thy name through all the earth", devo dizer e tocar o vestido estriado do meu Deus, devo dizer ao meu Deus: aí que proposições me propuseste, que enormíssimas aflições carregos sobre o plexo, tão pequenininho eu sou, meu Deus, tão rouxinol mas a garganta em finchas, a garganta semeando sons para o ouvido de poucos, pensa bem meu Deus o que queres de mim, devo viver continuamente vivendo verdades e despejando-as no ventre desses que me lêem, eu Rutkah feito de dois, de três, vomitando verdades no ventre desses caciques empombados, dessas medusas emplumadas, vomitando o meu ouro no ventre rechonchudo e quente desses dinossauros? Vê bem meu Deus o que queres de mim, devo continuar sangrando o ombro até quando? Devo continuar expelindo a minha víscera de prata, a minha brilhante tripa, os meus neurônios de vidro facetado e raro, no ventre endomingado e gordo desses jacarés de purpura pintados, aí devo? Meu Deus vê bem o que queres de mim e só de perguntar

FLUXO-FLOEMA 53

vem uma dor do lado, um estupor, só de Te pensar pensando em mim, no meu pequeno destino, nessa miúçilha que sou, nesse pachola que aparento ser, mas que não sou, só de Te pensar pensando que é possível que eu seja pterocampo, fruto alado, ah, sim, isso talvez eu seja, tenho sido repasto de tanto vertebrado, guardam nada de mim, eu só excrescências, aí que dor existir pterocampo, fruto voador salivado na boca do opressor, aí que dor existir polpudo e alado, que dor ser tanta coisa assim, ser tão igual aos meus iguais e terminar morrendo pequenininho, ao mesmo tempo velho, eu menino, eu ancião, eu fêmea, eu varão de vara grande sem nada para varar, eu grande e fecundo sem ninguém para me colher, eu funículo, verdejando sempre, eu lamprômetro medindo a luz dos outros. És tu agora, Ruiska? Sou eu agora, anão. Lado luminoso, lado estelar, guia de tantas raízes, leva-me até o vértice, leva-me até o teu ângulo claro, subiremos os dois gozosos, epicentaurus, subiremos degrau por degrau, primeiro a fé, depois a esperança, depois a caridade, depois o peito em chaga, lancetado. Queres subir, Ruiska? Quero nascer de novo, anão, encolher aos poucos, entrar no ventre de Ruisis, ser dois e três como o nosso filho Rutah, ser eu. Escute, Ruiska, ela vem descendo a colina, vem cantando outra vez. O homem também. Que homem? Aquele que te compra, aquele que te obriga a falar da caverna, do tubo, o cornudo. Aí, anão, tenho que escrever o que o homem propõe, aí não sei, atataia. Pensemos. Começa

54 *Hilda Hilst*

a descrever a coisa como se a coisa fosse uma flauta. Vários sons? Sim, Ruiska, distorce o tubo, cria uma teoria. Sei, sei, anão, podes ditar, não sei. Começemos então: tubo sonoro, sibilino, raro. Raro? Bem, Ruiska, digamos, tubo de dúplice função. Hein? Bem, Ruiska, então é melhor assim: tubo abissal, em muitos pequenino, noutros canal. Vamos, vamos, anão. Tubo sagrado. Hein? Porque expelle a tua matéria deletéria. Ah, sim. Tubo espectral. Por quê? Escuro, Ruiska, escuro. Evidente, anão. Ó tubo, ó rubinho, ó tubão. Não sei mais o que dizer mas pensa, Ruiska, se pensasses num tratado de escatologia comparada? Não. E se. Eis-me aqui. Falaste, anão? Não. Não ouviste? Não. Presta atenção. Eram três tartaruginhas de carapaça luzidia, as patinhas plúmbeas, as cabeças oblongas. Que palavras são essas, anão? Ouviste afinal? Sim, Ruiska, serão alvíssaras? Presta atenção. Faze-te ao largo. Em arco. Dobrate. Estende. Solta. Lança a que perfura e mata. Arranca do dorso agora a seta. Asceta. Acerta a direção da seta. Lança. Meu Deus, quem é essa que assim fala? Ruiska, meu nome é Palavararara. Palavararar! Recebe, anão, Palavararara. Sentai-vos, senhora, reclinai-vos. O poder de dizer sem ninguém entender. Compreendo muito bem, senhora. O poder de calar. A oferta. O altar. Quereis uma almofada, de peito de pomba forrada? Aqui está. Vosso desejo satisfeito. Ruiska, fagueira estou. Aroeira. Cala-te, anão, não rimes, e não te coces agora. Quereis um descanso para os vossos afiliados pés?

FLUXO-FLOEMA 55

Buscai, anão. A tua arca de veludo, Ruiska? Não seja besta, anão, Palavarara está para nascer que eu conheça pisando na minha arca preta. Esse loco calcinado vai bem para os pés dessa fala de treta. Como dizeis, Ruiska? Que tenho andado, senhora, de mula, que estou muito cansado. Um cajado é o que necessitais, esses acastoados, de ouro, de calcedônia, de diamante, de jade, de celidônia. Sou muito pobre, senhora. Foste poeta um dia, não? Sim senhora. Amavas Catulo? E outros lubricosos, outros erotômanos. A quem te dirigias quando versejavas? A ninguém. Disseste a quem? A ninguém, senhora. Disseste além? A ninguém. Ah, sim, a alguém, disseste bem. Ruiska, eu Palavarara, "trouve uma grilanda de ouro com uñas pedras preciosas, que ham virtude de confortar, contam alguns. Enton veerás que todas as cousas de que os homees em a vilhice ham temor, é vento mui pequeno, que o abala como canavea leve". Meu Deus, anão, estou muito por fora. Sentai-vos mais a gosto, senhora. "Passaste queenturas, misquindade? Nom hajas temor, lances âncora pera haveres folgança e asseseggo." Palavarara, quereis dizer que devo voltar ao ventre da mulher e ali ficar? "Pois, amigo, di-me, que esperas ainda? O muito esperar é de fraco e enfermo coração. Os homees ora som homildosos, ora sobervosos, ora som buliçosos come mogos. Danosa condiçom." Evidente, senhora, já vi que vossas influências são de antanho, talvez Petrarca, talvez "Boosco Deleitoso"? E a respeito do, sabes alguma coisa, Pala-

56 *Hilda Hils*

varara, para que eu satisfaça o editor e possa comer e dar algum pirulito para o anão roer? Vê como estou puido. "Ês sempre de mi tam afastado, obraste em muitos pecados, e em muita malícia e priguica de bem-fazer, misquinho, beveste maldades assi como água, a vida solitária nom é pera os sandeus nem pera aqueles que som mudadiços pelas maas paixões que ham em si, adeus." Volta, Palavarara, volta! Oh, anão, vê se ela vem de volta, aí a ilusão de conseguir amiga de bom coração, coração, aí, como sou infeliz, a mulher aparece, trato com compaixão, ela se ofende porque pergunto uma sugestão para o tubo, ah cornudo, por tua causa perdi Palavarara, introsca preclara, aí, a grilanda, a guirlanda de ouro, onde está? Palavarara, volta! Quero a guirlanda, quero sossegar! Sossega, Ruiska, lá és homem para conviver mais tempo com fêmea de palavra gorda e tra-seito rubicundo? Era rubicundo, anão? Pois era. Rubicundo... é bonito, anão. Ruiska, será que és um bilro, bilontra, desejando bimbalar nessa biltira? Anão, vou sair por aí Palavarara me deixou sem fala. Vou pegar minhas asas, pegue aí nesse canto as minhas asas de cobre, de amianto, dá-mas, e tu me seguirás em linha quase reta pelo subsolo, ah, estão velhinhas essas asas minhas, as plumas encardidas, olha aqui um rato, que fedor, e essa luz batendo no meu rosto, o que é? Deixame ver, essa é, espera, já vais ver, essas são as Ceféidas, muito bem, ando muito bem na astronomia. Põe o teu

FLUXO-FLOEMA 57

rabo, o teu corno, teus pés de morceguinho, e vai descendo enquanto eu vou subindo, sacode as asas para mim, ando cansado, aí que sofreguidão, que vontade de ir a Raba, a Rafat, a Rafeedyra, a Ramalla, a Ramin, a Ramoon, a Ranteessa, a Raskaideh, a Rujeeb. Onde é tudo isso? Anão, sou bom na geografia, tudo isso é na margem ocidental do rio Jordão, olha, outro dia mostrei a Ruiss essas folhas pisadas de palavras e ela me disse que tudo era poesia, que corno, anão, que cornudo esse ser de Ruiss que é em mim, que boca mal fechada, poesia sim, poesia amada minha. Dá-mas, anão. O quê? As asas. Já vais? Agora sim. Segue o meu rasto à tua maneira, pólo oposto, vai entrando no poço outra vez, adeus anão, vai, olha que o rabo ficou preso na borda, anão. Só na borda, Ruiska? Vou puxar. Santo Deus, sôna-borda outra vez, vai, ooooo, adeus. Ahhhhh, que ares, que dutilíssima expansão, sobrevoô os lilases, as éguas, a região da mostarda, os carneiros, aí o ser do lobo como me assusta, está lá, esconden-se nas zínias, aí que bonito o lobo preto nas zínias, sobrevoô o vale, o verde-roxo das verduras, o cânhamo, não não, não devo pensar nisso, a canela, as caneleiras, que cheiro bom, o cânhamo outra vez, será que só um pouquinho vai... não não, devo afastar-me, bem vou pousar aqui nessa ponta de pedra. Como vai amigo gavião? Falaste? Pergunto se vais bem, se tens o que comer, se amas a vida, amas? Que conversa, os meus adentros já são tão complicados sem a fala e tu me vens com perguntas, aquieta-te.

58 *Hilda Hilst*

Posso ficar um instante ao teu lado? Que conversa, que parolice. Hein? Digo que palhas. És aparentado com Palavararara? Não anda por aqui há muito tempo, há séculos talvez, por que perguntas? Porque falas quase com a mesma garganta. É bem possível, o que eu ouvi me marcou, olha aqui na minha asa. Falas de quem? Pois de Palavararara, homem, quando a donzela passou lá no vale, eu disse: vê Palavararara, lá vai ela com seu cavalo. Ela me disse: cavalo não, gavião, palafrém. Eu disse: qual palafrém, que antiga, os anos passam e você cospe na mesma medida. Ela disse: do latim, palafrédus, do baixo latim, gavião. Eu disse cavalo, Palavararara, rebanho em vez de armento, azedo em vez de azimado, caga-lume em vez de vaga. Ela repetiu: palafrém. Eu disse cavalo. Então enlouqueceu, digo-te que sim que enlouqueceu, decepava minhas penas, gorgolejava raivosa, me partiu a asa e repetia esgançada: palafrém palafrém palafrém, ooom. Desde esse dia, homem, tenho medo de quem fala e tu tens cara de escriba, ah não me engano, e quem escreve é filho de Palavararara. Qual filho, gavião, me torço inteiro para essas donas, mães do glossário e da gramática, já perdi editor, talvez perca a mulher com o editor, tudo por amor à língua, entendes? Não, não, gavião, não quero mais saber, apesar de que ficou mais difícil, tudo ficou difícil, mas conta lá da donzela que viste com o palafrém cavalo ou que coisa sei lá que viste, donzela palafrém, mulher cavalo, conta. Deixa-me olhar o mundo. Está bem.

FLUXO-FLOEMA 59

Devo parar aqui e pensar que se todos fossem Ruiska, o mundo pararia de rodar. Se todos fossem Ruiska, se o meu ser fosse o ser de todos, ah se o meu ser fosse o ser de todos, uma garra de amor, a tua garra, gavião, em cada peito, cravada para sempre, carregada como um amuleto, ah se o meu ser fosse o teu ser, em tudo eu te seria, verias com esse olho que é o meu, limpo, dolorido, eu te daria tudo de mim, umbigo, roseiral-mirim. Homem, como falas, deixa-me olhar o mundo. Está bem. Ruiska também olhou, olhou, viajou pelos ares durante muitos dias, durante muitas noites o anão seguiu-lhe os passos, pólo oposto, subsolo, até que (voz fininha) uma tarde quando o sol já não era uma bola e sim uma metade (acaba aqui) encontraram-se. Ruiska baixou, o anão emergiu da terra, deram-se as mãos, sentaram-se sob uma goiabeira de folhas rendilhadas, pareciam vermes, anão, olha só como comem as nervuras, então, então como foi o teu passeio? Estás vermelho, anão, e o ocre do teu rabo, puxa vida, onde é que o meteste? O anão subiu aos ombros de Ruiska, arfou. Perdeste a fala? Velho Ruiska, tu não sabes nada da minha escuridão, encontrei no caminho, espera um pouco, antes vou comer o amarelo, esse redondo gordo da goiaba. Come. Velho Ruiska... encontrei a serpente... era de prata esverdeada... e... boa essa goiaba. E... enrabou-me. Hein? Pois foi. Fiquei preso no covo! e o rabo de prata entrava na minha víscera, esfufava, olha, cheguei a dar dez gritos de prazer, dormi, acordei, e o

60 *Hilda Hilst*

rabo não saía nem por nada. Disse para a serpente: obrigada amiguinha pelo prazer, pela alegria de ter o teu rabo na minha caverninha, mas agora devo seguir o amigo lá de cima, deixa-me partir, gozei esplendorosamente, obrigadinha. E a serpente nada. Não saía? Pelo contrário, mais entrava. Fiquei assim alguns dias, comi minhocas, cascudinhos que não sei bem o nome, de vez em quando eu olhava para trás para ver até onde eu estava metido, quero dizer, até onde ela se metia em mim, e quando eu olhava ela silvava redonda de alegria, até que inventei de meter o meu próprio rabo, esse ocre que vês, naquela gargantinha, foi o que me valeu. Ruiska, enquanto ela tossia eu tossia também e num espasmo medonho desligamo-nos, espera Ruiska, ainda não acabou. Fui saindo de costas, obrigadinha, e depois corri, mas a maldita atrás, não queria por nada me largar, chamava-me de imãozinho, dizia coisas, Ruiska, nem posso repetir o que a maldita dizia, houve um momento em que ela se inteirou, pensei é agora, vem como lança e me estoura, mas não, abriu-se prodigiosa, em leque, te lembras daquele mexedor de champagne que a mulher do editor trazia na bolsinha? Não era lima, anão? Que nada, uma pequena vara, um botão na ponta e a peludinha apertava e do outro lado saía uma vassourinha. Pois a serpente também, mas que vassoura homem, aí é que entendi por que gritei dez vezes, entendeste por certo, quando o rabo entrava ela abria a vassoura na minha víscera e chacoalhava. E depois?

FLUXO-FLOEMA 61

Senhora minha, eu disse, pela minha barba, deixa-me seguir caminho, não posso perder meu velho amigo, e ela se aproximava, fazia caras, homem, que caras, apertava os olhinhos, de repente não sei quem foi que me ajudou. O quê? Caiu fulminada. Não. Verdade, Ruiska, a um palmo de mim, silvou, reteceu-se inteirinha, desabou esfarinhada. Que sorte, então. Poi foi. Agora escuta outra, o corpo, quero dizer o porco-espinho, comendo um pássaro. O digerir a dois, sim, porque eu também comi, a perna, uma perninha gorda, devia ser um pássaro desses que voam pouco ou de vida curta, sei lá, quando chegou a hora da cabeça ele cantou assim: por que me devoras, devora-te a ti mesmo, porco-ano. E nós dois, eu e o porco, nos olhamos, afinal, pensamos, éramos um ou dois? Mas deixa continuar o canto-funeral, melhor, o canto moribundo do coitado: quando devoras a minha cabeça que só canta e olha, devoras o olhar do outro, rico e limpo sobre as coisas, ou pensas que devoras o mais fundo de ti, esse que quer sair em canto e não consegue porque o teu corpo trava, esse que quer sair lindo de ti? Porrrra, então, que cantochão, que pássaro letrado, na certa engoliste o Espírito Santo. O pior vem agora: imagina que minutos depois ou talvez dias, não sei, eu estava estendendo conversando umas coisas do mal com espinhudo, dizendo a ele que se todos fossem iguais a nós dois, que se todos comessem esses de asas, etéreos, esses de cabeça de nuvem, esses pálios querendo tocar o manto do divino, o mundo ficaria bem

62 *Hilda Hilst*

mais simples, pão, pão, guerra, guerra, pois bem estava assim dizendo, quando minhas tripas cantaram, vê se pode, a coisa foi subindo, no estômago, na laringe, quis falar não pude, abri a boca e vê se pode, Ruiska, o espinhudo ao mesmo tempo se dobrou, e da boca escancarada de nós dois duas formas informes se juntaram. Hein? Pois o pássaro, Ruiska, inteiro, nas nossas barbas, foi assim, Ruiska, não faz essa cara, assim mesmo, pedaços que eu comi, pedaços que o espinhudo comeu do pássaro maldito, tudo foi posto pra fora e as coisas se juntaram, e o pássaro voltou a ser melhor do que era antes, antes de ser comido, e trinou, Ruiska, trinou, fez um círculo no espaço e se não me engano, acho que não porque o espinhudo também viu, abriu as asas, aureolado, que luz cegante, meu velho, acho que se limpou nas entranhas de nós dois, uma ressurreição, ficou tão claro, fiquei com o olho aguçado só de olhar para cima, e o porco-espinho rosnou, barriga desempanturrada: que merda, então, a comida voou. É, é difícil acabar com esses zinhos, estão em toda parte. E continuo, Ruiska, isso ainda não foi nada, fiquei de pança vazia, de miolo quente, pensei: pois não é que agora engulo esses de bem, de asas, eles dão as suas volatinhas pelas minhas mucosas e, bem, pensava assim, fiquei pensando. Sei. Agora o pior. Não, não conta, estou farto, come outra goiaba, essa está limpinha, come. Ora, Ruiska, tenho que continuar: fui dar a mão ao porco-espinho, assim para me despedir, afinal nada mais nos

FLUXO-FLUÏDA 63

mãos de escriba, escondo a minha voltada para cima, o homem é carne e sangue, ossos também, e só, entendes? Não tentes falar. Eles vêm vindo. Não digas que. Não dá mais tempo. E VOCÊS DOIS QUEM SÃO? Responde correntinho, Ruiska. Sabem, eu escrevia, e esse aqui sou eu mesmo mas do cone sombrio. PÁRA AÍ. Um escritor, senhores, muito bem, o que escreves? Escrevia, sabem, sobre essa angústia de dentro. PÁRA AÍ. Senhores, eis aqui, um nada, um merda neste tempo de luta, enquanto nos despinos, enquanto caminhamos pelas ruas carregando no peito um grito enorme, enquanto nos matam, sim porque nos matam a cada dia, um merda escreve sobre o que o angústia, e é por causa desses merdas, desses subjetivos do baralho, desses que lutam pela própria tripa, essa tripa de vidro delicada, que nós estamos aqui mas chega, chega, morte à palavra desses anêmicos do século, esses enrolados que se dizem com Deus, Deus é esse ferro frio agora na tua mão, quente no peito do teu inimigo. Deus é essa bala, olhem bem, Deus é um fogo que vai queimar essas gargantas brancas, Deus é tu mesmo, homem, tu é que vais dispor do outro que te engole, e quem é que te engole, homem? Todos que não estão do teu lado te engolem, todos esses que se omitem, esses escribas rosados, verdolengos, esses merdas dessa angústia de dentro. Espera um pouco, moço, não sou desses não, quando falo de mim quero falar de ti, nós dois e todos, nós todos somos um, entende? Vem, Ruiska, o moço vai te arrancar a

66 *Hilda Hiss*

víscera. Espera, anão, o senhor entendeu? Baralho, velho escriba, olha esse cara aqui, sabes quantas vezes por semana esse cara come? Não senhor, não trouxe penico nem medidor. Pois não era preciso, velho escriba, é que não come, só tu é que enches teu penico, ele come uma códeia seca por semana, não come bifes não, come só o enxofre da vida. Alcachofra? Alcachofra para o teu rabo de escriba, vilão, PESSOALLI OS IMUNDOS VEM VINDOI, façam uma frente só, sai porco-escriba, sai porco-anão, unam-se aos nossos inimigos. OOHHAHHHHHUIUII PEGA ESSE AÍ COM ESSE ANÃO DE CIRCO. OS SENHORES FAZEM PARTE DOS REVOLTOSOS? Para dizer a verdade, capitão, estava apenas conversando sobre essa coisa de escrever e. ESCREVES? Sim senhor. Porra, Ruiska, outra vez. TOMA LÁ UMAS BORDOADAS. Ai, capitão, me larga, me ajuda anão, dos dois lados me matam, UIIII. Vem, Ruiska, não fica aí no meio, olha lá um caminhar, vamos correr, corre mais e chega até o riacho, corre, pára, onde é que estás, ah já estás aí, oi, sabe-se lá qual é o lado? Descansa, molha os pés, tens um olho de sangue, que mania também de dizer tudo, pára com isso, já não escreves há séculos, morde a mão e cala, isso de palavras acabou-se. Não posso mais dizer, anão? Não como dizes, deves falar do outro, mas não do jeito que falas, fala claro, fala assim: apresentar armas, e todos te entenderão, escarra três vezes sobre os teus mitos, enche a boca de sangue e todos te entenderão,

FLUXO-FLOEMA 67

enfia a faca no peito dos eleitos e todos te entenderão, usa o estrôncio noventa, fala cem vezes merda, e principalmente degoia a tua cabeça, fecha o punho assim, assim Ruiska, não sabes nem fechar o punho, também que merda, assim não. Olha, anão, corta um pedaço. De quê? Tira uma lasca da minha perna, tira um pouco de pele. Por quê? Pronto, tiro eu. Deixa a pele aí perto do rio, aí entre as pedras, deixa que a água chegue perto, melhor viver na água, sabes, esse pouco de epiderme vai crescer e formar um novo eu. Dessa lasca de pele que tiraste há de se fazer um Ruiska outro inteirinho, tanto assim queres viver? Um construtor de águas, um outro feito de mim mas todo nu, despojado de tudo, nu no corpo, nu por dentro, ah, vai balbuciar, isso vai, não abro mão do balbucio, vai dizer blu, plinka plinka ohe ohabu, vai entrar dentro do rio e gritar OHEOHUO. HAHU. Ruiska, o que queres dos homens? Que te entendam? Que te coccem a cabeça? Fagam blu blu no teu pintinho? Conta de um jeito claro o que pretendes, as palavras existem para... para, bem, para. Parabéns anão, elucidaste, as palavras enflm, as palavras... oh pervinca, oh begônia, sabes da begônia? Sabes do mistério da begônia? Sabes do verme que é cortado em mil pedaços e que depois cada pedaço é um verme? A palavra, anão, vê bem, se eu digo amor, o que é que sentes? Uma coisa no peito, um quente. E se tu dizes, sem que te perguntem, sinto uma coisa no peito, um quente, as gentes te dirão que é amor o que sentes?

68 *Hilda Hilst*

Ora, Ruiska, não, vão dizer, espera um pouco, diz para mim essa coisa que no fundo me obrigaste a dizer. Anão, sinto uma coisa no peito, um quente. Então te digo, Ruiska, estás mal, talvez adoentado, e olha que deu certo porque... não é doença o amor? Não, é coisa grande que nasce contigo e depois vai morrendo. Por quê? Coexistes, vives ao lado dos, das. Olha a minha cara, anão. Olhei. Gostas dela? Bem, não é nada esquisita, é normal, tens umas rugas aí perto dos olhos, um olho, olha para mim, é bom teu olho, clarinho, tem pintas amarelas. Amas o meu rosto, anão? Bem, é uma cara que não se pode amar, sabes por quê? Já te digo, tu não te dás, quando me olhas estás dizendo sempre: eu sou eu, em nada teu igual. Mas tu sabes que eu sou parte de ti, não sabes? Pois é claro, Ruiska, sou tua sombra, tudo que vem de baixo em ti, é coisa minha, e és tu também inteiro. Tens ódio no teu de dentro, anão? Claro, não sou feito de açucenas, tu sabes que me enrabam por aí, que é treva esse sulco que faço sob a terra, que existo porque, sabes que não sei bem por que existo? Nem eu, anão. Estamos conversando há muito tempo e quase nada do que falas eu entendo. Nem eu, Ruiska. AIURGUR é bonito porque tem ronco e ais, AIURGUR é muito dor, tu não achas? Tem ronco, isso é verdade. Te lembras das coisas que eu dizia? Quem é que não se lembra, Ruiska, tinhas o dom... tinhas... ora, uma magnificência, e tinhas também altivez, uma... espera, uma austeridade, lá isso eras, austero, muito,

FLUXO-FLOEMA 69

um mestre da austeridade. E que boa linguagem. Dizias: morte, meu sopro, dizias: é palavra essa que se levanta agora prodigiosa? Ai, estás te desmanchando, Ruiska. Não, é nada, é esse sol do meio-dia, o olho já não vê, mas percebe uma luz, percebe que... o olho a dimensão do nada a memória outra vez o corpo retina infância quaresmeiras do acaso fugidias fugidias quando me tocam a primeira vez quando me tocaste pai as mãos sobre o meu peito meu Deus eu que não sou eu matéria de vileza eu que ai esse amor mais fundo universo do medo balbucio apenas mas é muito mais é muito mais isso de dizer menos é muito mais. Ruiska, o que é que procuras? Deus? E tu pensas que Ele se fará aqui, na tua página? No teu caminhar de louco? No silêncio da tua vaidade? Sim, no teu caminhar de louco, em ti todo fragmentado, abjecto. Ele se fará na vontade que tens de quebrar o equilíbrio, de te estilhaçares, Ele se fará no riso dos outros, nesses que sorriem apitados quando te descobrem, Ele se fará enorme porque e somente agora que te mostras, agora é que dás ao outro o mais pobre de ti, fala, Ruiska, sem parar, fala desse teu fundo cor de cinza, mostra a tua anca, teus artelhos, tuas canelas peludas, teu peito encovado, teu riso frouxo, mostra tudo de ti, sabes, não tens nada, tua língua se enrola a cada palavra, não tens amor nem guias, estás sozinho como um porco que vai ser sangrado, estás sozinho como um boi que vai ser comido, sabes como é com o boi? Abrem a veia, deixam-no san-

70 *Hilda Hilst*

grar, enquanto isso todos conversam, amam, tu és um boi, Ruiska, um boi aberto, esburacado, tu és um porco, Ruiska, e te imaginas homem, pedes todos os dias que te dêem as mãos, suplicas, procuras o Deus, Ele está aí mesmo no teu sangue, na tua natureza de porco, nesse chão escuro por onde escorrem os teus humores, no teu olho revirado, aí, acalma-te, preserva-te, estás em emoção, te pensas magnífico dizendo as tuas verdades, mas continuas breu para o teu próximo, e todo o teu caminho terá um só destino, a morte, ela sim é grandiloquente, ela é rainha, chega a qualquer hora, oh, não te exaltes, recebe-a, tens mais ossos que carnes? Ai, não creio, tens carne, comias dez alcachôfas num só dia, para o figado, sei, que nada, comias porque a tua língua engrossava de prazer, e depois o creme de leite, o olho vesgo abrindo a lata, a fúria da primeira colhutada. Comias, comias, andavas pelo jardim, gozavas com os teus verdes, teus cactus amarelos, tuas bocas-de-leão, aí que maravilha, são azuladas, fumavas. De repente: meu Deus, Santo Pai, eu Te agradeço a minha vida. Que vida, Ruiska? Teus prazeres, tuas misérias? E a cama. A cama sem Ruiskis ou cheia de Ruiskis, tu mesmo, homem-fêmea se abrindo e se fechando. Escuta, anão, estou pensando. Em que? Na coexistência, nesse ser dos outros. Vai falando. Me ouves? Claro, mas vou fritando esses peixes, nem imaginas como foi duro pescar este aqui, todo prateado, olha, e depois olhou com um olho, nem te digo, eu que sou cheio de ódio tive pena, olha que íris, que

FLUXO-FLOEMA 71

coisa bem pensada, hein Ruiska, mas falavas, anda, te escuto. Que é difícil. Ah, muito. Queres o peixe na manteiga ou no mijo? Vai fritando. Falavas. Sim, que é difícil. É. É muito difícil. Mais difícil sem pão. Eu digo a vida. Ah, também muito difícil. Mais difícil sem a idéa. Podes viver sem a idéia? Não. E sem o peixe? Vive-se, mas fala baixo senão te engolem. Há gente por perto? Eh, nunca se sabe, o outro dia, lá na parte de baixo, eu peidava e ria quando apareceu um sapo gargarejando: anão, vai peidar pra lá, aqui é baixo mas não é eu de sapo. Dei-lhe uma rasteira. No sapo? Sim. Difícil, não? Tudo é difícil. Ruiska, difícilimo, arrota pra ver se não é duro, vê, não conseguiste, peida, vê, não podes, coça o meio das costas, vê, não consegues, anda de lado e sentado, vê, é difícilimo, acalma-te, come o peixe, agora sim está frito, estás frito também, pois coexistes.