

De cenas e celas: dramatização e aprisionamento na literatura brasileira do século XX

Nilze Maria de Azeredo Reguera¹

RESUMO

Inicialmente, com base em Clarice Lispector e em Guimarães Rosa, busca-se pontuar em que medida teria se consolidado na literatura brasileira a noção de “dramatização” e como ela teria se articulado a cenas do aprisionamento. Num segundo momento, tendo como referência Hilda Hilst, analisa-se como, a partir das últimas décadas do século passado, essa noção, ao ser redimensionada, relacionar-se-ia, também, à sedução e à violência, ensejando uma profícua leitura acerca dos papéis de narrador e leitor, bem como da relação texto-contexto.

PALAVRAS-CHAVE: Dramatização; Aprisionamento; Clarice Lispector; Guimarães Rosa; Hilda Hilst

ABSTRACT

This paper aims, at first, to consider the extent to which writers such as Clarice Lispector and Guimarães Rosa have prompted the consolidation of the notion of “dramatization” in Brazilian literature and how it has been articulated with scenes of imprisonment. In a second moment, by having Hilda Hilst as a frame of reference, this paper discusses how the notion of “dramatization”, for the last few decades of the 20th century, has been reformulated in order to relate to seduction and violence, by engaging fruitful readings of the roles played by both narrator and readers, as well as of the text-context relationship.

KEYWORDS: Dramatization; Imprisonment; Clarice Lispector; Guimarães Rosa; Hilda Hilst

¹ Pós-doutoranda FFLCH/USP, São Paulo, SP, Brasil. Professora Doutora da UNILAGO, São José do Rio Preto, SP, Brasil, nilzereg@gmail.com

As vanguardas modernas europeias do final do século XIX e do início do século XX tiveram papel exemplar na configuração e na sementeação da noção de *performance*. Presente, por exemplo, no jogo mallarmiano que contrastava palavra e página em branco, a qual recorrentemente passou a ser vista como o palco do espetáculo textual, a *performance* adentrou o último século, reverberando-se nos diversos gêneros, em intensidades ou modulações variadas. No caso da literatura brasileira, parece ser em meados do último século, sobretudo, que essa noção ganha amplitude singular. Se em Graciliano Ramos já se insinuava, na tensão entre o dito e o não dito, entre (auto)biografia e ficção, um primeiro delineamento dessa questão, parece ser com Clarice Lispector e com João Guimarães Rosa que ela se reitera ou até se potencializa, evidenciando, a partir da tensão entre forma e conteúdo, superfície e profundidade, aproximações e distanciamentos não somente em relação ao contexto, à sociedade e à arte em geral, mas também em relação à própria matéria verbal.

Se, inicialmente, a materialidade se apresentou aos precursores ou vanguardistas modernos como espaço a ser explorado, até de maneira lúdica, ou conquistado, até pelo ritmo pulsional, ela enseja, em Lispector e em Rosa, a *encenação* ou, evocando uma expressão de Benedito Nunes (1989), o “drama da linguagem”, processo que permite e deixa ver a vagueação do sujeito (narrador e/ou personagem) em espaços variados — no físico e social, naquele de suas inquietudes (o existencial), no textual (o da escritura). É, entre outros, o caso da personagem Ana, protagonista do conto clariciano “Amor”, de *Laços de família*, de 1960, cujos arrebatamento e transformação interior se relacionam e se confrontam com o deslocamento espacial pelos bairros do Rio de Janeiro e pelas adjacências e reentrâncias do Jardim Botânico. O texto se fundamenta numa oscilação entre o espaço interior (o seu lar e as regras que nele habitam; os seus sentimentos que insistem em eclodir) e o exterior (o passeio público; as pessoas, em especial, o cego; as paisagens), que incute na protagonista uma perquirição acerca de seu ser e de seu papel, favorecendo um processo de reversão: se antes o Jardim aterrorizava, a partir de então é essa mesma repulsão ou o desconhecido que a atraem; se antes o apartamento parecia ser o *locus* alicerçador, a partir desse momento ele também pode se fazer ambiente encarcerador, prisão:

Depois, quando todos foram embora e as crianças já estavam deitadas, ela era uma mulher bruta que olhava pela janela. A cidade estava adormecida e quente. O que o cego desencadeara caberia nos seus dias? Quantos anos levaria até envelhecer de novo? Qualquer

movimento seu e pisaria numa das crianças. Mas com uma maldade de amante, parecia aceitar que da flor saísse o mosquito, que as vitórias-régias boiassem no escuro do lago. O cego pendia entre os frutos do Jardim Botânico. (LISPECTOR, 1993, p. 40-1)

É nesse trânsito que se tem a atuação do narrador em 3ª pessoa, suscitando, entre o dentro e o fora, o jorro significativo da experiência transformadora. Esse procedimento não se reduz, contudo, a uma relação direta ou determinista, pois o que salta aos olhos é a tensão entre interioridade e exterioridade e, por consequência, os sentidos que podem ser atribuídos a esses espaços: se o apartamento de Ana pode se fazer cela, inclusive pela configuração visual e alegórica das quatro paredes, o seu corpo, espaço de dramatização desencadeada pelos cinco sentidos, parece também não comportar tamanha expressividade ou indagação:

Era uma rua comprida, com muros altos, amarelos. Seu coração batia de medo, ela procurava inutilmente conhecer os arredores, enquanto a vida que descobrira continuava a pulsar e um vento mais morno e mais misterioso rodeava-lhe o rosto. Ficou parada olhando o muro. Enfim pôde localizar-se. Andando um pouco mais ao longo de uma sebe, atravessou os portões do Jardim Botânico. [...]

Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. Com suavidade intensa rumorejavam as águas. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo era tranquila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos. (LISPECTOR, 1993, p. 35-6)

E, nos desdobramentos dessa relação, o próprio corpo do texto, “agora convertido no espaço de errância do sujeito, desocult[a] a paixão da existência e da linguagem que o consumia” (NUNES, 1989, p. 151). Não são somente os veios do percurso, do Jardim Botânico e de sua experiência existencial que penetram em Ana; em certo sentido, o corpo sedutor de quem detém a palavra ou o da matéria verbal também a atingem. Isso, a partir da focalização-atuação do narrador, propicia ao leitor uma sensação de proximidade, fomentando uma (ilusória ou provisória) apreensão de sentidos — “E a morte não era o que pensávamos” descortina o que pode ser o pensamento da protagonista e/ou do narrador, recurso esse que permitiria uma aparente cumplicidade, visto que a 1ª pessoa do plural pode abarcar a coletividade.

A materialidade, espaço *de* e *para* a *performance*, não se restringe, pois, à superfície, ao suporte ou ao instrumental do objeto/texto artístico; na intensificação do

uso de recursos como *mise-en-scène* e *mise en abyme*, a materialidade *penetra*, sendo também a do corpo e da voz do narrador, das personagens, e a dos espaços — sejam estes os locais por onde transitam as personagens, sejam estas referências explícitas ou implícitas ao contexto ou à relação entre arte e sociedade. Seria este, também, o caso de “A hora e a vez de Augusto Matraga”, de J. Guimarães Rosa, originalmente publicado em 1946, em *Sagarana*: são emblemáticos o percurso de transformação do protagonista, bem como a atuação do narrador, cujas descrições revelam um jogo lúdico de aproximação e de distanciamento face ao que é apresentado. A *performance*, no desdobramento abissal, não é apenas do protagonista; é impulsionada por todas as suas facetas (Augusto Esteves, Nhô Augusto, Matraga), e pelas do narrador, que assume, por vezes, o estilo ou o vocabulário dos que descreve, levando ao limite a sugestiva ambivalência do discurso indireto livre. Exemplo disso é a relutância de Nhô Augusto em aceitar o convite de Bem-Bem, um misto de desejo e culpa, reforçado pela perspectiva do narrador em evidenciar a cena e, assim, aquilo que poderia ser o seu próprio desejo: “O convite de seu Joãozinho Bem-Bem, isso, tinha de dizer, é que era cachaça em copo grande! Ah, que vontade de aceitar e ir também...” (ROSA, 1982, p. 354, grifo nosso). A ausência de travessão, lida sob a perspectiva mallarmiana, seria, tal como as regras de um lance de dados, uma abertura a todo o jogo polissêmico *na, da e com a* materialidade, ensejado a partir da dramatização — o narrador, ao mesmo tempo em que parece até ironizar personagens, coloca-se junto deles, aderindo, penetrando. Essa reconfiguração paródica não se relacionaria, apenas, à tradição moderna; ela lidaria, ainda, com os alicerces da sociedade, ou seja, com os de uma tradição patriarcal e cristã. Nessa dramatização paródica, o personagem rosiano, uma personificação da trindade cristã, percorreria uma via dolorosa, sendo o seu corpo imolado a própria cruz:

Mas todos gostaram logo dele, porque era meio doido e meio santo; e compreender deixaram bem para depois.

Trabalhava que nem um afadigado por dinheiro, mas, no feito, não tinha nenhuma ganância e nem se importava com acrescentes: o que vivia era querendo ajudar os outros. Capinava para si e para os vizinhos do seu fogo, no querer de repartir, dando de amor o que possuísse. E só pedia, pois, serviço para fazer, e pouca ou nenhuma conversa. (ROSA, 1982, p. 339)

Se, para Ana, o apartamento e as convenções sociais nele desenroladas se associariam a cenas do aprisionamento, para Matraga o seu processo de abnegação é condição necessária para liberação das amarras da culpa, levando-o, no desfecho de sua

trajetória, a uma paradoxal ascensão: no ápice desse processo, o seu corpo imolado, ao cair por terra, leva-o ao céu. Nesse contraste entre baixo e alto, a vida pregressa do protagonista, que insistia em atuar no cume de uma estrutura de dominação por meio de uma série de prazeres ou perversões, parecendo liberdade, era, na realidade, encarceramento. Ao se reverter, no quiasma, essa relação, o corpo sacrificado se faz libertação, e o aprisionamento se mostra condição necessária para a purgação.

Ao longo desses dois textos, a atuação do narrador-observador, que não deixaria de (se) penetrar ou inebriar no que apresenta, baseia-se em recursos que evidenciam o contraste ou a tensão entre polos opostos, como vida e morte, adequação e inadequação, realidade e fantasia, exterioridade e interioridade. Entre eles, a nosso ver, destaca-se um que parece ser fundamental para a configuração de cenas do aprisionamento: a relação entre verticalidade e horizontalidade, que alegoricamente evidencia, no cotejo entre superfície e profundidade, não somente a corporeidade de personagens e espaços, mas a do próprio texto. Interessante, e não menos produtivo, é notar como, a partir da segunda metade do referido século, essa configuração fez-se presente, promovendo, no mínimo, um diálogo com a tradição então erigida por nomes como Rosa e Lispector. Muitas das obras produzidas no final dos anos 1960 e ao longo da década de 1970 marcariam, nesse sentido, uma reatualização paródica desses contrastes, seja por um viés abertamente relacionado ao contexto ditatorial, seja por um que intensificava o trato ou o jogo com a matéria verbal, mantendo uma referência implícita a esse contexto. Seria este o caso de “O unicórnio”, de *Fluxo-floema*, publicado por Hilda Hilst em 1970, no qual a tensão entre verticalidade e horizontalidade, entre o dentro e o fora, associa-se ao questionamento do papel do artista na sociedade, bem como a um (suposto) “poder” emancipatório da linguagem ou da arte. O texto, em sua estruturação dialogal, desenrola-se pela conversa da protagonista, uma escritora circundada por índices biográficos relativos a Hilda Hilst. Entre o fora e o dentro, há referências ao contexto e ao processo de elaboração pela protagonista de um texto — que tanto pode ser o que almeja escrever, quanto o que dá a ver. No decorrer do texto, entre a horizontalidade e a verticalidade, pontua-se a metamorfose da protagonista num unicórnio e a sua tentativa de expressar, ao mesmo tempo em que, no entrecruzamento de discursos, no uso de palavras maiúsculas, na abolição da pontuação relativa ao discurso direto, a autorreferencialidade vai salientando a corporeidade do texto, que vai ascendendo da página:

Você está me ouvindo com interesse ou devo terminar? Não, quer dizer, sim, vamos escrever essa história. Você está cansada? É que na poesia é diferente, há toda uma atmosfera, uma contenção. Depois daquele chá nós ficamos muito amigos. Eles pareciam muito limpinhos. Limpinhos com uma certa ansiedade. Eu não sei explicar muito bem: uma secreta ansiedade. Eles eram agradáveis? Muito, muito, e eles me achavam ótima. É bom quando nos acham ótimos, não? Eu tinha vontade de dar tudo o que eu tinha para eles, eu dizia para o meu companheiro... O seu companheiro? Você ainda não falou dele. Ele é o rosto que eu jamais terei. É limpo. Ele gosta da terra, dos animais. Olha, já sei a estória toda: vamos cruzar todos os personagens e depois um desfecho impressionante. Qual desfecho? A tua morte, a morte do companheiro seria a vitória da malignidade. Não, não, não mate o rosto limpo do companheiro. A minha morte está bem. A MINHA MORTE. Sabe, uma estória deve ter mil faces, é assim como você colocasse um coioite, por exemplo, dentro de um prisma. Um coioite? É, um lobo. Eles são tão inteligentes, eu dizia para o meu companheiro. Quem, os coioites? Não, os dois irmãos. (HILST, 2003, p. 149-50)

Esse processo de cruzamento é acentuado pela evocação paródica oriunda da tensão entre o vivido e o ficcionalizado, de maneira que os elementos relacionados à biografia de Hilst, inclusive a citação ao “marido”, que evoca Dante Casarini, para quem o texto é dedicado, referenciem um tipo de aprisionamento ao “CORPO CORPO CORPO” (HILST, 2003, p.151) — isto é, ao corpo em metamorfose da protagonista e ao corpo verbal. A perquirição da personagem, em sua dolorosa metamorfose, dá-se num movimento centrífugo e visa a apreensão da história que escreve e da que passa. Estando de “coração exposto” (HILST, 2003, p.157), devido ao seu “olhar intenso sobre as coisas” (HILST, 2003, p.161) e ao seu desejo de “integrar-se na coletividade” e de “se comunicar com o outro” (HILST, 2003, p.187), ela almeja fundar, juntamente com os dois irmãos antes citados, uma comunidade da qual seria a “papisa”:

Eles me sugaram, sugaram aquilo que sobrevivia em mim, sugaram a minha fé, deixaram só o lixo em mim. Seria preciso matá-los. Sai dessa faixa, eles abriram um caminho novo, você nem podia escrever o que está escrevendo se não fosse por eles, se não fosse por eles você estaria banhada de ternura e ternura não é nada bom quando se escreve. Nem paixão, nem amor. Quando se escreve é preciso ser lúcido anteparo, lembra do poema, ouro e aro na superfície clara de um solário. Então, então. A irmã lésbica beijava-me as mãos muitas vezes. Que prazer, hein? A papisa gosta que lhe beijem as mãos, a papisa é safada, caracol de silêncio, mas safada, caracol de humildade, mas safada, caracol de bondade safada. Você sabe que eles ficaram com todos os meus livros? Não devolveram nenhum? Um só: “o herói de mil caras”. Eles também sabem quem eu sou, mil caras sim senhores, mil caras para suportar, gozar e salvar mil situações. (HILST, 2003, p.168)

Em “O unicórnio”, se há pistas, dados os apontamentos biográficos, há também embustes. A “safadeza” da escritora, caracterizada no olhar avaliativo e cerceador de seu interlocutor (que, diga-se, pode ser ela mesma, a sua consciência), no seu intuito em se fazer entender, aponta tanto a sua condição de apego à linguagem, quanto o processo de fragmentação que levaria à sua transformação:

Entendi, mas você não explicou direito por que cada um dos lados do teu rosto tem vontade de matar o outro, ou em qual situação essa vontade se faz mais forte. É assim: quando eu começo a escrever, a minha irmã lésbica tenta matar o que existe de feminino no seu irmão pederasta e ao mesmo tempo ela revitaliza o seu próprio núcleo masculino. Hi... Preste atenção, ou melhor, não preste atenção mas... olhe, a tarefa de escrever é tarefa masculina porque exige demasiado esforço, exige disciplina, exige tenacidade. Escrever um livro é como pegar na enxada, e se você não tem uma excelente reserva de energia, você não consegue mais do que algumas páginas, isto é, mais do que dois ou três golpes de enxada. Por isso, nessa hora de escrever é preciso matar certas doçuras, é preciso matar também o desejo de contemplar, de alegrar-se com as próprias palavras, de alegrar o olhar. É preciso dosar virilidade e compaixão. E se você deixasse a rédea solta para o seu irmão pederasta? Não, nunca, veja bem: se ele não é Proust, nem Gide, nem Genet, há o risco de uma narrativa cheia de amenidades. E se eu deixasse a rédea solta para a irmã lésbica, o máximo que sairia... vejamos, talvez “O Poço da Solidão”. [...] eu sou o que todos nós somos, eu sou um rosto tripartido à procura de sua primeira identidade. Ahn. (HILST, 2003, p.175-6)

O incessante chamamento aos interlocutores — Catulo, N. Kazantzakis, M. Proust e F. Kafka, A. Gide, G. Stein, T. Mann, J. Genet, M. R. Hall —, a indagação acerca do ofício de escrever em contraste com o seu desejo e a fragmentada experiência pessoal seriam núcleos recorrentes que marcariam, numa desdobrada dramatização, a produção hilstiana, cotejando-a com o discurso então vigente no mercado literário, com a paradoxal presentificação de seus interlocutores, com as tradições moderna e cristã.

Nessa encenação com a palavra, a partir dela, podem se presentificar ainda uma destabilizante ironia ou um humor singularmente corrosivo, pelos quais se evocam textos como *A metamorfose*, “Chapeuzinho Vermelho”, *São Bernardo*, “O ovo e a galinha”, e os de autoria de Hilst, como *O rato no muro*, *O verdugo*, “Lázaro”, “Osmo”, entre outros, numa amalgamação de estilos e de referências. No incessante desdobramento narrativo, assim é que a protagonista, já em transformação, acentua o

seu estado fragmentário e o seu apego à verbalização ou à necessidade de contar a experiência transformadora:

Estou na rua, sim, senhores, estou na rua, levanto-me de um salto, tomo um táxi e vou para casa. Que alívio. Estou em casa. Trato-me. Passo Hipoglós nas minhas feridas. Ah, como eu desejaria ser uma só, como seria bom ser inteira, fazer-me entender, ter uma linguagem simples como um ovo. Um ovo? É, um ovo é simples, a casca por fora e a clara por dentro. Santa Maria Alacoque, nem nos exemplos você consegue ser uma só, nem nos exemplos você consegue singeleza, você não vê que um ovo é coisa complicadíssima? Ah, é? Então, eu gostaria de falar assim: ela é uma só mas na verdade ela é três e muito mais. Ela é ao mesmo tempo o chapeuzinho vermelho, o lobo, a vovozinha e muito mais. Você não vê que esse exemplo também não serve? Se você é simples você tem que contar uma pequena história simples, de uma forma simples. Então vou começar: era uma vez um rato que tinha uma enorme vontade de subir o muro. Muito bem, e depois? Ele tentava, tentava, mas o muro era muito alto e as pedras do muro muito lisas. Nas noites ele levantava a cabecinha para ver se era possível a escalada. Era possível? Para dizer a verdade, não era, mas o rato não compreendia. E daí? Daí ele passou a vidinha inteira olhando para o muro e muitas vezes ele dormia de cansaço, lógico, mas nos sonhos ele subia o muro. Aí era uma beleza, lá em cima tudo era maravilhoso, mas acontece que ele sonha todas as vezes que dorme e depois de algum tempo o sonho torna-se angustiante porque ele já viu toda a paisagem [...] e ele sente que tudo isso é apenas uma pequena parte de um mundo novo, que devem existir outras coisas ainda mais belas e aí ele deseja... Ter asas? Não. Ele deseja, no sonho, que o muro fique mais alto, ele nem pensa em ter asas, minha querida, ele é um rato. (HILST, 2003, p.185)

Notável é, em Hilst, como bem demonstrou E. R. Moraes (1999), a tensão exacerbada entre o alto e o baixo, o grave e o cômico, o sério e o jocoso, que resulta numa indecível coexistência de opostos. É por esta razão que a experiência existencial pode ser impulsionada pelo que, comumente, não se enquadra nos padrões tradicionalmente impostos, seja pela estrutura econômico-social, seja pelo mercado literário. Seria, pois, na reiterada incorporação do inadequado ou do deslocado, em todas as suas variadas feições, que o texto hilstiano se diferenciaria contundentemente dos de Lispector e Rosa, levando a dramatização a um patamar em que não apenas a identidade ou a face das personagens se estilhariam, mas também o texto em seu enquadramento ou encadeamento narrativo:

Eu sinto dor e todos os dias recebo vários golpes que me provocarão infinitas dores. Recebo golpes. Golpeio-me. Atiro golpes. Existir com esse meu contorno é ferir-se, é agredir as múltiplas formas dentro de mim mesmo, é não dar sossego às várias caras que irrompem em mim

de manhã à noite, levante-se, comece a ferir esse rosto, olha, é um rosto que tem uma boca e essa boca está lhe dizendo: não se esconda de mim, olham como você é torpe, torpe, olha a tua boca escura repetindo palavras, gozando palavras, olha como as tuas palavras existem infladas de vento mas existem só para você, olha o caminho que elas percorrem, batem de encontro ao teu muro e ali mesmo se desfazem. E você pensava talvez que elas atingiriam Vega, Canopus? Hi, hi, hi, ho, ho, ho, hu, hu, hu. E olhas as tuas mãos agora manchando de preto o branco do papel, mas você pensa seriamente que alguém vai se interessar por tudo isso? Você pensa que adianta alguma coisa dizer que quando você fala da terra, não é do teu jardim que você fala, mas dessa terra que está dentro de todos, que quando você fala de um rosto você não está falando do teu rosto mas do rosto de cada um de nós, do rosto que foi estilhaçado e que se dispersou em mil fragmentos, do rosto que você procura agora recompor. Você pensa que falar sobre tudo isso adianta alguma coisa? Hi, hi, hi, há, ho, hu. (HILST, 2003, p.172-3)

Se considerada a violência presente na transformação da personagem, “O unicórnio” parece não se diferenciar, numa primeira visada, de um expressar que privilegiaria uma explicitação do contexto — o que, no jogo entre vida e obra e no “embuste” que o texto oferece aos leitores, ensejaria a afirmação de que ele provavelmente fora produzido em concomitância com os textos teatrais de Hilst, sendo um dos primeiros de *Fluxo-floema* a ser finalizado. Nesse viés, destaca-se o momento em que a protagonista, em sua tentativa de aproximação-decifração dos irmãos, depara-se com a limpeza e a organização do sistema, e, assim, com a consequente impossibilidade de ser compreendida. Têm-se confrontos: entre as personagens e o espaço físico-social a que é destinado cada uma, e entre elas e o pressuposto capitalista de ser social e economicamente produtivo em meio a “AÇÕES, PRODUÇÃO, SALÁRIO, QUOTAS, SIGLAS, MÁXIMO DE RENDIMENTO” (HILST, 2003, p.179):

Enfim, estou em casa. Tomo três aspirinas. Os dois irmãos abrem a porta, sentam-se à minha frente. Ofereço biscoitos, chocolates. Não querem. Falam ao mesmo [tempo:] minha amada irmã, você não pode nos visitar na refinaria, compreenda, você vai empestear todo mundo, lá é lugar de trabalho, é um santo lugar. A superintendente toma-me as mãos: não se ofenda, queridinha, mas você não é como todo mundo, você tem essa sarna e quantas vezes eu já lhe avisei que cuidasse dela, hein? Veja bem, eu não tenho nojo de você, tanto é assim que ponho as minhas mãos sobre as suas, mas nós vivemos numa comunidade, entenda, é preciso respeitar o outro, e o outro é massa, é preciso compreender e respeitar a massa. Balbucio: a massa... sim... sim... a massa... é... importante. Mas veja bem queridinha — o conselheiro-chefe continua — você parece distraída e esse é um assunto que

deveria te alegrar, afinal você não quer escrever? Você não quer integrar-se na coletividade? Você não quer se comunicar com o outro? Escreva sobre a nossa organização, sobre a nossa limpeza, você viu como tudo funciona com precisão? Estou com os olhos cheios de lágrimas: olhem o que vocês fizeram, olhem os cacos de vidro no meu corpo. Você não está enxergando bem, não são cacos de vidro, nós já lhe dissemos, é sarna, queridinha, não se arranhe desse jeito, não se coce, é pior, coma alguns biscoitos, tome um copo de vinho, descontraia-se, não fique franzindo o focinho assim, não coce as orelhinhas tão compridas, fique lá no canto, vamos, vamos. (HILST, 2003, p.186-7)

O animalesco e o inumano acentuariam a inadequação desse sujeito, martirizando-o e o aprisionando singularmente: o corpo e o seu organicismo se transformam enquanto a consciência diante da realidade e o apego ao expressar tendem a permanecer. Contudo, no movimento de resistência que abala a adesão ao contexto, a ironia e o humor presentes no texto de Hilst matizam a personagem e a sua situação, fazendo com que ela, em sua mentalidade, em sua “paixão”, busque outros meios para concretizar o seu desejo de ser compreendida, inclusive por aqueles que “espremeram um cigarro aceso no [seu] ânus” (HILST, 2003, p.198). É, então, que afirma dever “aproveitar essa situação um pouco extravagante [...] para fazer uma série de reflexões sobre a vida em geral e sobre [ela mesma] em particular” (HILST, 2003, p.199):

E preciso dizer a você que o apartamento é desses de sala, banheirinho, kitchenette e um pequeno corredor. Para ir ao banheiro será preciso entrar no corredor e virar à direita, mas isso é impossível, não posso fazê-lo, meu tamanho é qualquer coisa de espantar, sei finalmente que sou alguém de um tamanho insólito. Olho para os lados com melancolia, fico parado durante muito tempo, estou besta de ter acontecido isso justamente para mim. Recuo e o meu traseiro bate na janela, inclino-me para examinar as minhas patas mas nesse instante fico encalacrado porque alguma coisa que existe na minha cabeça enganchou-se na parede. Meu Deus, um corno. Eu tenho um corno. Sou unicórnio. Espera um pouco, minha cara, depois da “Metamorfose” você não pode escrever coisas assim. Ora bolas, mas eu sou unicórnio, é preciso dizer a verdade, eu sou um unicórnio que está fechado no quarto de um apartamento na cidade. Mas será que você não pode inventar outra coisa? Essa coisa de se saber um bicho de repente não é nada original e além da “Metamorfose”, há “Os rinocerontes”, você conhece? Começo a rezar. O unicórnio reza? Quero te explicar direitinho: quero rezar mas não consigo ficar de joelhos, e nem consigo juntar as patas. Aliás, não é preciso. Faço mentalmente a seguinte oração: Jesus, Santo Corpo, me ajude, me ajude a resolver esse estranhíssimo problema, o senhor veja, eu nem posso ser unicórnio porque a minha amiga aqui está dizendo que outros já foram coisas semelhantes, de modo que não é nada bonito pretender ser o que os outros já foram. Não seria melhor que o senhor

me transformasse numa coisa mais original? Quem sabe se será melhor voltar a ser eu mesma, porque eu mesma sou insubstituível, eu mesma sou só e mais ninguém, o senhor compreende? E ser um unicórnio é... não sei, a espécie já está quase extinta e tenho medo. É, peça com fervor tudo isso, Jesus vai te ajudar, um unicórnio é uma coisa chata, um unicórnio... é... uma ideia burguesa. Burguesa? É, burguesa sim. Por quê? Ora, porque só um burguês pode ter essa ideia. Ahn... Olha, vamos pensar noutra coisa, não resfolegue assim, sente-se por favor. (HILST, 2003, p.189)

Esses recursos promovem um redimensionamento da trajetória da personagem, dessa “heroína” idealizada pelos interlocutores em seu diálogo, permitindo o contraste entre dois momentos na mesma — antes e depois da metamorfose —, favorecendo um diálogo com a tradição moderna, os seus precursores, os seus valores, as suas utopias. Esse contato também é estabelecido com o leitor, visto, então, como um espectador ou cúmplice da transformação e da “paixão” da personagem. No incessante desdobramento de histórias dentro de histórias, a narradora-personagem conversaria com um interlocutor ou (esquizofrenicamente) com ela mesma, em sua labiríntica mente, em sua busca pela palavra idealizada.

A “paixão”, transformação das personagens, em Rosa e em Hilst traz diferentemente a relação humano-animal: Matraga, num processo de personificação de Cristo, tem auxílio do jumento, que indica o caminho. O unicórnio, representativo daquele que detém o saber, mostra-se incapaz diante da dominação imposta pela sociedade, que não lhe compreende, pelo mercado literário, que, quando escritora, não se satisfaz com as suas produções, e, interessadamente, pela própria linguagem. Se, na tradição cristã, o cordeiro seria martirizado para a expiação de todos os pecados, em Hilst, a expiação, diferentemente do que ocorre com Matraga, não promoveria necessariamente a purificação ou a ascese, podendo pressupor, inclusive, uma alta carga de ironia e de violência. O ritual de martírio por que passa a personagem-criadora pode tanto se relacionar com o contexto quanto evidenciar o caráter paradoxal da linguagem:

A verdade é que... sabem, eu vou dizer mas eu gostaria que vocês não sorrissem, é muito importante para mim que vocês não sorrissem. Feito? É o seguinte: se eu descobrisse uma maneira de me exprimir, se eu descobrisse a chave, se eu descobrisse a ponte que me ligaria a vocês, se eu... oh! oh! tenho uma, uma ideia, tenho uma excelente ideia: vou tentar formar palavras com esses restos de verdura. Não é maravilhoso? Abaixo a cabeça com muito esforço, com a ponta do corno escolho alguns talos ainda verdes. Meu Deus, eu acho que vou conseguir escrever novamente e vou escrever de um jeito que vocês vão entender. Estou tão contente, estou tão espantado de ter tido essa

ideia, estou tão feliz, estou... vou começar, vou passar o dia inteiro nessa tarefa, sinto que o sangue circula rápido pelo corpo, sinto, sinto... oh, agora não consigo mais me exprimir, não faz mal, sei que é assim mesmo, quando a pessoa não escreve a muito tempo fica até difícil de dizer que vai começar a escrever, não, não vou escrever nenhum romance, vou simplesmente escolher uma palavra para... quem sabe para o começo de um poema, ah, eu tinha um poema tão bom, era assim:

Era uma vez dois e três.
Era uma vez um corpo e dois polos:
alto muro e poço. Três estacas
de um todo que se fez, num vértice
diáfano, noutro, espessura de rês
couro, solo cimentado, nem águas
nem ancoradouro.

Não, não quero escrever nada muito triste. Vou começar a minha palavra, eu sei que vocês vão achá-la bonita, sobem o que é? sabem? é a palavra AMOR. Como estou contente como estou contente como estou contente, é incrível como esse delicadíssimo Jesus me ajudou, acho que Ele viu que eu fiz tanto esforço para não ofender ninguém, acho que no fundo Ele sabe que esse jeito de ser não é agressão, não é ódio, não, que esse jeito de ser é um jeito de quem não sabe ser outra coisa. Estou escrevendo, estou quase terminando a palavra AMOR, estou escrevendo, meu Deus, agora é a última letra, agora
.
. O zelador. Abre a porta de ferro: EEEEEEE, BESTA UNICÓRNIO, hoje resolvi varrer a tua imundície, que fedor! Não! Por favor! Não! Agora não! Mas um unicórnio não sabe dizer. Me aproximo dele, viro os olhos, encosto o focinho no seu rosto, o zelador empalidece, começa a varrer com rapidez e diz meio encabulado: EEEEEEE, BESTA UNICÓRNIO, está querendo me foder? Por favor, senhor zelador, nem pensei nisso, não, não, mas por favor, não destrua minha palavra, não apague minha palavra, não, não leve embora a minha palavra. (HILST, 2003, p.216-8)

A não adequação do unicórnio em sua cela no zoológico, em seu próprio corpo moribundo faz que com ele busque a melhor maneira de se verbalizar e ser amado; entretanto, isso parece ser incapaz de levar ao contato com o outro, à compreensão por este e, assim como no conto “Amor”, ao retorno, ainda que problemático, a um local conhecido. Se o unicórnio se erige como “BESTA” — “irracional”, “desprovido de saber”, ou, até mesmo, “sem originalidade” (HOUAISS, 2009) — o seu apego à língua se revela em jorro como uma crença, pois nela ele acredita, dela ele não abdica:

Agora escutem, sem querer ofendê-los: acho que estou morrendo. Da minha garganta vêm vindo uns ruídos escuros. O zelador está voltando, ele está dizendo: EEEEEEE, BESTA UNICÓRNIO, você está bem esquisito hoje, hein? Um ruído escuro. Um ruído gosmoso. O

MORAES, E. R. Da medida estilçada. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, out. 1999. p. 114-26.

NUNES, B. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.

ROSA, J. G. A hora e a vez de Augusto Matraga. In: _____. *Sagarana*. 26.ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1982. p. 321-67.

Data de submissão: 10/07/2013

Data de aprovação: 21/09/2013