

1.1. Arriscar queimar-se

Dever da lucidez: alcançar um desespero correto, uma ferocidade apolínea.

Emil Cioran, *Silogismos da amargura*.

Se olharmos para o sol por algum tempo – digamos, a metade de um minuto – o resultado disso é que uma massa escura se forma diante dos olhos e se espalha até tomar conta do cérebro. É um efeito temporário esse, e aqui descrito de forma não científica, mas de fato um tipo de cegueira momentânea, estupor da visão obscurecida traz uma experiência sensorial que pode gerar reflexões filosóficas. O sol, essa estrela alçada a astro, grande provedor da luz e do calor na terra, esfera ofuscante que aquece e queima, ilumina e cega.

“Se a despeito de tudo o fixarmos com bastante obstinação isto supõe, pelo contrário, uma certa loucura e a noção [de Sol]¹ altera o seu sentido porque, com a luz, a produção deixa de surgir e surge o resíduo”, discorre Bataille no ensaio “Sol apodrecido”²; ou seja, “a combustão que é psicologicamente muito bem expressa com o horror libertado por uma lâmpada de arco incandescente” (Bataille, 2007, p.83). Este resíduo que fica é o rastro da atitude louca, transgressiva de nos aproximar daquilo de que deveríamos nos afastar. A lâmpada de arco incandescente é o resultado de luz e sombra daqueles que desafiaram os limites do possível da própria organicidade.

O resíduo fruto desta ação temerária é a própria materialização, concretude do impossível desta ação. Algo que dela resta do enfrentamento da impossibilidade de visualização. Sua intensidade sobre a organização dos corpos instala a novidade no tocante à ordem do vivido. Coisa que escapa da órbita dos olhos e que, em sua extrema potência de visibilidade, apresenta na mesma medida seus efeitos contrários e deletérios. Trata-se aqui não do que os olhos deixaram de ver com o efeito de castração do sol, mas daquilo que eles, apesar ou em função disso, viram. Incômodo conviver com esse resíduo, porque difícil interpretá-lo, encaixá-lo, e vivê-lo acaba acompanhado do sentimento de angústia e dor.

¹ “Para descrevermos até ao fim a noção de Sol no espírito de quem é forçado a castrá-lo como consequência da incapacidade dos olhos, temos de dizer que este Sol possui na sua acepção poética o sentido da serenidade matemática e da elevação do espírito.” (Bataille, 2007, p.83).

² Este ensaio foi publicado na revista *Documents n° 3, Hommage à Picasso*, 1930.

Goethe, em seu *Teoria das cores* (1810), foi um dos primeiros a conferir às “pós-imagens” – isto é, às impressões residuais cromáticas e luminosas que se seguem ao contato dos olhos com uma fonte de luz ofuscante – o estatuto de “verdade ótica”. Ao analisar os círculos flutuantes diante dos olhos fechados, destacou a base subjetiva e fisiológica da visão: mesmo que o sol ou outra fonte de luz fosse o estímulo original, as modulações cromáticas subsequentes nos olhos são um evento puramente fisiológico, independente de sua fonte original. É o que Jonathan Crary nos conta no ensaio “The blinding light”³ (2000), em que analisa a fase solar do pintor J.M.W. Turner, sobretudo seu quadro *Regulus*, que faz referência à história do enviado romano para Cartago, onde foi detido e torturado até a morte por falhar em negociar a libertação de prisioneiros. Uma parte da punição de Regulus⁴ foi ter suas pálpebras arrancadas e forçado a olhar diretamente para o sol, assim cegando-se.

Este sol olhado – ainda que a sua manifestação mais completa deva ser de fato este que brilha no céu – pode estar em outras figuras, para o indivíduo ou a sociedade. Em *Minha mãe* (1966)⁵, de Georges Bataille, para o personagem Pierre, este sol poderá ser a sua mãe, objeto de desejo e perdição, corrupção e prazer, maldição, vileza, desgraça, naufrágio, desespero, horror, ignomínia, provocação, baixaza, inconsistência – essas algumas palavras pinçadas da novela. Após a morte do pai, por quem Pierre nutria um sentimento de aversão, intensifica-se o relacionamento entre ele e sua mãe, que expõe sua atração pelo que há de mais baixo e o induz nesse caminho de

³Jonathan Crary “The Blinding Light,” in J. W. Turner: The Sun Is God, exh. cat. (Liverpool, UK: Tate Liverpool, 2004), 18–27.

⁴O quadro de J.M.W. Turner conta a história de Marco Atílio Régulo (299 a.C. – 246 a.C), político da gente Atília, da República Romana. No livro *Os romanos para leigos*, de Guy Bédoyère, encontramos a descrição da “lenda de Marco Atílio Régulo”: “A história de Marco Atílio Régulo é ficção, mas foi inventada para ajudar a criar a imagem romana de honra e autossacrifício. A história dizia que Régulo estava conduzindo o exército romano no norte da África. Em 255 a.C., os cartagineses destruíram seu exército e o capturaram. Enviaram Régulo de volta a Roma para apresentá-los com os termos de paz dos cartagineses, na condição de que, se os romanos recusassem, ele voltaria para Cártago. Régulo voltou a Roma e fez um discurso tão provocativo para rejeitar as condições de paz dos cartagineses que, naturalmente, os romanos não aceitaram os termos. Mas Régulo manteve sua promessa, voltou a Cártago e foi torturado e morto.” (Bédoyère, 2013, p.208). Ao que tudo indica, a tortura infligida a Régulo, que teria tido as pálpebras cortadas e sido rolado morro abaixo dentro de um barril cheio de pregos, é, na verdade, ficção da propaganda bélica romana, e Régulo provavelmente teria morrido numa prisão da África.

⁵*Ma mère* é um romance póstumo, publicado em 1966, na França, pelos amigos de Bataille. É considerado um prolongamento inacabado de *Madame Edwarda*, publicado em 1941 sob o pseudônimo de Pierre Angelique. Ao que tudo indica, tratava-se de um projeto de realizar uma trilogia chamada *Divinus Deus*. *Ma mère* se situaria entre *Madame Edwarda* e *Charlotte d’Ingervilles*, também publicado após a morte de Bataille.

transgressão que ela trilha. Em determinado momento, ela diz: “– Sua mãe – me disse ela – deverá desencaminhá-lo”. (Bataille, 1985, p.50)

Toda essa novela, como toda a ficção de Bataille, se desenvolve nesse impulso erótico, de libertinagem, alheamento, marginalidade, ruptura. Está aí o foco da vida, do prazer: “o prazer só começa no momento em que o verme está no fruto. Apenas quando nossa felicidade vem carregada de veneno ela é deleitável” (Bataille, 1985, p.63). Inunda-se de prazer na mesma medida em que ruma em direção ao abismo. Inicia-se assim uma busca pela própria desgraça, onde reside alguma verdade, “o único bem digno desse nome, o único que não pode enganá-lo” (Bataille, 1985, p.77).

Pierre lembra-se da frase lapidar de La Rochefoucauld (1613-1680): “‘nem o sol nem a morte podem ser olhados fixamente’... Aos meus olhos, a morte não era menos divina que o sol, e minha mãe nos seus crimes estava mais próxima de Deus do que tudo que eu havia entrevisto pela janela da Igreja” (Bataille, 1985, p.44). Sol, morte, Deus, mãe... Reúnem-se aqui os equivalentes que reinam em sua duplicidade e soberania. Geradores inesgotáveis de energia, absolutos no dispêndio dessa energia em direção à humanidade, absolutos no ato de jorrar. Fonte generosa e também corrosiva, provedora e castradora.

A noção de crime também aparece quando se trata de desviar-se da conduta permitida, como vemos em *Minha mãe*. Investe-se em uma vivência perigosa, aquela que fatalmente levará à maldição e à desgraça, mas ela é a única possível para os seres atormentados pela visão do horror; também o crime uma forma de busca intensa, anseio pela interrogação, desejo de transgressão. A transgressão é aquela dos corpos delimitados atingidos pela faca, o sangue, o fluido, o sexo; a libertinagem, o crime, o sacrifício. Se crime é uma noção que se desenvolve social e historicamente, está sempre em rel(ação) de corte, ruptura – transbordamento face aquilo que deseja ser controlado. E a literatura e as artes são potencialmente criminosas porque trabalham com uma contra-possibilidade, por exemplo na exposição da artificialidade em que se habita, no apontamento de impossibilidades possíveis, no atravessamento de limites éticos e estéticos, e, portanto, arte e literatura são também sujeitas a condenações.

Bataille afirma: “a vida humana não pode em caso algum ser limitada aos sistemas fechados que lhe são destinados em concepções judiciosas.” (Bataille, 2013, p.32). De fato, ela só começa com o déficit desse sistema: do que se libera, do que esco

no processo de insubordinação das forças ordenadas e reservadas, de modo que a vida residirá em seu transbordamento. O crime representa em relação à lei o que o dispêndio representa em relação às obras de crescimento, sua qualificação subversiva. Bataille vai insistir na interdependência dos movimentos de conservação e dissipação, engrenagem fundamental da vida humana: “Os homens asseguram sua subsistência ou evitam o sofrimento, não porque essas funções determinem por si mesmas um resultado suficiente, mas para ter acesso à função insubordinada do dispêndio livre” (Bataille, 2013, p.33). Resta-nos, assim, desfrutar dos variados prazeres do crime, porque daí também advém a concepção de ordem.

Em *Minha mãe*, destaco aqui um trecho grifado por Hilda Hilst em seu exemplar: “Na solidão em que penetrei, as medidas deste mundo, se subsistem, é para manter em nós um sentimento vertiginoso de desmedida: essa solidão é Deus” (Bataille, 1985, p.39) (Figura 10, p.87). No prefácio ao livro de poesia *Poemas malditos, gozosos, devotos* (1984), de Hilda Hilst, em que a poeta interpela Deus, Alcir Pécora discorre a respeito dos mistérios dolorosos a que “se dispõe o poeta, que reconhece perfeitamente que o pensamento de Deus é, em essência, uma entrega à mais apavorante solidão. Isto é, pensar em Deus é, no limite, compor na própria carne um discurso de ausência, de desejo sem nenhuma correspondência” (Hilst, 2011, p.12). Pécora destaca aqui uma relação de não reciprocidade, transcendência, a falta de esperança em uma comunicação possível aliada ao intenso desejo e movimento de comunicação, apontando para a própria dinâmica do erotismo: ele é ao mesmo tempo transgressão e revelação do interdito, e além disso encontro com a angústia, pois abala a ordem do vivido.

Se o sol, em sua energia absolutamente poderosa, soberana e inesgotável parece situar uma relação de não reciprocidade conosco, porque tudo nos dá e nada pede em troca, estabelecendo uma noção de transcendência, não é necessariamente assim que se deve pensar essa relação. No prólogo do *Assim falou Zaratustra*, o profeta se retira para as montanhas e passa dez anos em uma caverna aberta acumulando a luz do sol. Um dia Zaratustra sai e faz um discurso para ele, em que ao mesmo tempo o louva e diz que ele não seria o sol se não tivesse a quem iluminar. Isso, mais as referências do lago e da montanha, e da águia e da serpente, já condensam simbolicamente o projeto poético/filosófico da obra: instaurar um pensamento da pura imanência, em que tudo

se afeta reciprocamente, sem nenhuma instância transcendente, como as que, sob várias roupagens, guiaram a nossa tradição metafísica de civilização, cultura e valores.

Deus perpassa aqui dinâmica semelhante, ser de luz e trevas, bondoso e temerário, provedor e assassino, comunicação e silêncio, via do corpo e do espírito. Deus esse sol a que se recorre incansavelmente, intenso desejo de busca, e, no afã de comunicação com o divino, entra-se no campo do sacrifício. O sacrifício – instituição definida, verdadeira função social, como descreve Bataille – representaria a intenção de semelhança perfeita com um termo ideal através de alguma forma de (auto)mutação, como um tirar para fora de si. Deus, ser fulgurante, que enche os humanos de estupefação, tem uma via de acesso a partir do sacrifício, porque nele “O deus, que é ao mesmo tempo o sacrificante, confunde-se com a vítima e por vezes até com o sacrificador. Todos estes elementos díspares, que entram nos sacrifícios vulgares penetram aqui uns nos outros e confundem-se” (Bataille, 2007, p.107).

Essa busca pelo desconhecido toma a forma de uma ânsia por linguagem, talvez de uma correspondência mais satisfatória e ajustada, da palavra exata, ou senão uma corrupção dessa correspondência tão artificial que engana e frustra. Busca-se por um sentido porque nada fecha e nem deve fechar, mas a vivência consciente dessa dissolução – apresentada como aporia – causa o sentimento de abandono. A ideia do engano e da impossibilidade do conhecimento gera o vazio e o desamparo. *A obscena senhora D* (1982), relato de Hillé, uma mulher de sessenta anos que decide viver no vão de uma escada e recusa sistematicamente o bom-senso de Ehad, seu marido recentemente falecido, começa assim:

Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome, nem por isso irei à sacristia, teófaga, incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por Ehad A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas. (Hilst, 1993, p.17)

Este livro aparece com destaque na produção ficcional de Hilda Hilst: foi com ele que inaugurou-se a edição das obras completas da autora pela editora Globo organizada por Alcir Pécora, que considerou que aí cruzavam-se os grandes temas da sua prosa de ficção. Para nós, *A senhora D* apresenta o lançar-se no fluxo de consciência – que, nesse caso, adquire forma dialógica, uma conversa entre Hillé e Ehad – de uma personagem que tende ao transbordamento de sua existência, no limiar de um processo ao mesmo tempo de dessubjetivação e de autoconstrução, que redundará em seu devir-porca. É

tornando-se porca que Hillé pode tornar-se amante do Porco-Menino, Construtor do Mundo.

O exercício ao qual Hillé se propõe é o de buscar esse resíduo – fruto do olhar para o sol em sua plena combustão, atitude transgressora de revelação – que será o aproximar-se da compreensão. EHUD insiste em que não há resposta, nem no vão da escada, nem no andar de cima, mas Hillé teima em buscá-la para talvez encontrá-la “no sopro de alguém, num hálito, num olho mais convulsivo, num grito, num passo dado em falso, no cheiro quem sabe de coisas secas, de estrume, um dia um dia um dia” (Hilst, 1993, p.35). Também Hillé: “buscava nomes, tateava cantos, vincos, acariciava dobras, quem sabe se nos frisos, nos fios, nas torçuras, no fundo das calças, nos nós nos visíveis cotidianos, no ínfimo absurdo, nos mínimos, um dia a luz, o entender de nós todos o destino, um dia vou compreender, EHUD.” (Hilst, 1993, p.35).

Hillé, personagem marcante de Hilda Hilst. A Senhora D de derrelição, desamparo e abandono. Hillé e suas máscaras. Hillé e seu devir-porca, abjeta. Hillé e seu espírito de não-vizinhança. A narrativa se passa um ano após a morte de EHUD, ainda assim, ela é toda um diálogo com ele, num impasse entre a vontade de expansão de Hillé e a de contenção de EHUD, essa uma conversa em fluxo contínuo, com falas sobrepostas, sem marcação do emissor, com períodos abertos, poucos sinais delimitadores do discurso escrito. Hillé não é só Hillé, é também Senhora D, mulher-porca, sapa. Hillé é polifônica, porque nela soam várias vozes: a de EHUD, as da vizinhança, a do menino-porco. Ela substitui os peixes do aquário por peixes de papel pardo, porque não suporta coisa-viva, mesmo o corpo e suas satisfações. E no movimento de afastar-se do que a linguagem não pode alcançar, Hillé diz: “não venha EHUD, não posso dispor do que não conheço, não sei o que é corpo mãos boca sexo, não sei nada de você, EHUD” (Ibid, p.39).

1.2. Obsceno sol

No ensaio “A mutilação sacrificial e a orelha cortada de Van Gogh”⁶ (Figura 11, p.88), Georges Bataille relata a história de Gaston F., um desenhador de bordados que decepou o indicador esquerdo com os próprios dentes. Atraído pelos raios do sol, fixou

⁶ Este ensaio foi publicado na *Documents n° 8*, em 1930.

nele o seu olhar e acreditou receber o comando de secção. Parece que o automutilador havia lido uma biografia de Van Gogh em que aprendera que o pintor, em um ataque de loucura, havia metido a faca na própria orelha, embora, como aponta Bataille, “quando uma decisão intervém com a violência necessária para se cortar um dedo, escapa por completo às sugestões literárias que tenham podido anteceder-la; e a ordem que os dentes tão repentinamente tiveram que acatar deve surgir como uma necessidade que ninguém conseguiria resistir” (Bataille, 2007, p.95).

Fixar o sol como pulsão suicida, outrora considerado por alienistas como sinal incurável de loucura. Em 1889, no asilo de alienados de Saint Rémy, Van Gogh ergue os olhos para o “sol em toda a sua glória”, expressão que ele emprega em uma carta ao irmão, época em que sua obsessão solar chega a um ponto culminante (Bataille, 2007, p.96). Em julho de 1890, depois de sair de Saint-Rémy, Van Gogh comete suicídio.

O filósofo René Descartes (1596/1650) acreditava que o sol, se olhado sem mediação ou representação produziria um atordoamento semelhante à loucura. Olhar para o sol é perder as condições a partir das quais a razão funciona, assoberbada pelo abismo do brilho solar em que todos os objetos e as relações que orientam a mente evaporam. (Crary, 2000, p.23). Fixar o sol como a própria atitude transgressora que enfrenta o comando do olho de desviá-lo. Ousar fixá-lo, ousar queimar-se, ousar cegar-se, uma forma de (auto)sacrifício.

Não é imediato associar Georges Bataille ou Hilda Hilst a autores solares, pelo menos não no sentido mais corrente que se tem da ideia de sol. Aliás a tendência é que a eles sejam atribuídas as trevas, as sombras, o lado obscuro da vida, que desejaram perscrutar a fim de deparar-se com algum resíduo, alguma lucidez. São autores assombrados, do horror, do desamparo, das margens. Suas obras estão marcadas pela postura transgressora, por uma ofensa aos valores, ao bom gosto, às categorias, à razão. Estão eles menos próximos de Apolo – deus solar da forma – que de Dionísio. Em *O coice do burro*, prefácio de Michel Surya, biógrafo de Bataille, à “Mutilação Sacrificial e a orelha cortada de Van Gogh”, ele aponta: “Só os moralistas dizem que o horror deve ser combatido. Bataille faz pior: conta-o em pormenor e deixa-se, complacientemente, fascinar por ele; uma lucidez de olhos abertos que fixam o sol” (Surya; Bataille, 1994, p.18).

Somente através do *horror* se poderá escapar à pobreza das experiências realistas e alcançar o sentimento de verdade, fórmula que deve valer tanto para a ficção quanto para a vida. Bataille afirma: “o horror teve por vezes em minha vida uma presença real. Também é possível que, mesmo alcançado na ficção, somente o horror tenha me permitido escapar da sensação de vazio da mentira”.⁷ (Bataille, 1962, p.9).

O horror. Em Hilda Hilst associou-se isso à obscena lucidez: “e o que foi a vida? uma aventura obscena, de tão lúcida” (Hilst, 1993, p.71), diz Hillé. “Obscenus: tudo aquilo que acontece além da encenação dos sentidos” (Schollhammer, 2007, p.82), palavras, discursos, situações tipo sol do meio-dia, que desagradam o olhar e que conviriam antes castrar que ter de lidar com elas.

Obscenidade e lucidez como contraponto ao sentido dado – da cena –, contraponto à linguagem como sistema fechado do sentido próprio, obscenidade e lucidez como poesia. Alcir Pécora trata do rompimento dos pactos na obra hilstiana, no sentido de desmontagem, decomposição da escrita a fim de descobrir as partes do texto que estão dissimuladas e que nos interdita. Sonia Purceno indica a obscenidade como marca das violações que atacam as possibilidades do artista: “O obsceno, portanto, será tratado como objeto de perseguição; aquilo que HH e os escritores criados por ela desejavam esgotar a fim de exorcizar o ‘fracasso’ no ‘excesso de lucidez’ e estraçalhar o que se encena” (Purceno; Pécora, 2005, p.65), entendendo que obscenidade e invenção literária são movimentos cúmplices.

Georges Bataille e Hilda Hilst parecem encenar um obsceno sim⁸, no sentido em que em suas obras abstiveram-se em larga medida de censuras temáticas ou formais, trouxeram à cena tudo o que se esperava que dela ficasse de fora (Purceno; Pécora, 2005, p.65), tudo abarcaram sem imporem-se restrições de ordem moral, autônomos em relação a tais pressupostos, considerando ser essa a dicção própria do artista, no desvelamento das estruturas limitadoras da linguagem, das máscaras proliferantes e

⁷Tradução nossa do trecho original: “l’horreur eut parfois dans ma vie une présence réelle. Il se peut aussi que, même atteinte dans la fiction, l’horreur seule m’ait encore permis d’échapper au sentiment de vide du mensonge”.

⁸ Em trecho do documentário “Hilda (Humana) Hilst” (2002), quando questionada sobre o que, na vida, não havia feito, em tom claro de deboche, Hilda Hilst, já uma senhora, responde: “Fuder com uma mula eu nunca fudi”. Hilda (Humana) Hilst é um documentário produzido em 2002 por alunos da disciplina “A Mensagem Videográfica - problematização e realização”, ministrada pelo professor Paulo Bastos Martins, do Departamento de Multimeios do IAR (Instituto de Artes) da UNICAMP.

cambiáveis socialmente, dos pactos sociais que dissimulam naturalidade, afirmando o *impossível* de que Bataille fala, estado próprio da poesia. Em seguida, trecho de entrevista concedida por Hilda Hilst, em 1975, para *O Estado de São Paulo*:

Há pessoas que tratam a carne como outros tratam o ouro, às escondidas. Escolhi para meus textos o tratamento oposto. Samuel Beckett⁹ na sua peça *Dias felizes* escreve: “Eu não posso dizer mais; diz-se o que se pode”. Prefiro dizer: Quero falar tudo nos meus textos e posso dizer ainda mais. Faço perguntas possíveis a mim mesma: se eu falasse com a voz do mundo, como falaria? Se eu falasse com a voz dos ancestrais (que representa o sangue e o sêmen dentro de mim) haveria a refulgência de uma nova voz? É preciso tentar tudo, experimentar tudo. Talvez assim a verdade, a resposta, seja encontrada. (Diniz, 2013, p.34)¹⁰

*So much I want to say*¹¹, ecoa a voz da artista plástica Mona Hatoum em sua obra homônima (Figura 12, p.89), enquanto mãos calam fisicamente a sua boca. Tirando aqui o contexto dessa obra política, imaginamos a frase saindo da boca de um semblante já envelhecido de Hilda Hilst. *So much I want to say*, diria a senhora, autora de 40 livros entre poesia, teatro e prosa, que, embora tenha parado de escrever quatro anos antes de sua morte, afirmando que já havia escrito tudo, assumiu como missão a escrita, construindo uma casa – a Casa do Sol – para esse propósito, fazendo desse exercício uma investigação da vida em todas as suas relações, negando os instrumentos de censura que incorrem sobre os indivíduos, sobretudo às mulheres de sua época, fazendo pouco das possibilidades para encetar os *impossíveis*. Expondo da carne, a carne, e não banhando-a em ouro, fazendo-a produto, moeda de troca, ou tão simplesmente higienizando-a da sua futura podridão. Hilda Hilst em sua vivência do erotismo como uma “experiência ligada à vida, não como objeto de ciência, mas paixão, mais profundamente, uma contemplação poética” (Bataille, 2013, p.31), como Bataille o

⁹ Embora pareça aqui que Hilda Hilst esteja se afastando de Beckett, muitos estudos apontam para a proximidade entre esses autores, sobretudo em termos de linguagem. No ensaio “Da ficção”, de Leo Gilson Ribeiro, publicado no *Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Salles, essa afinidade é elaborada.

¹⁰ Em *Cartas de um sedutor*, no pequeno conto “Triste”, apresenta-se uma construção parecida a essa. O personagem do conto aparece na cidadezinha, não lhe sabem o nome, de onde veio, e ele fala uma única frase: “nem tudo pode ser arrumado.”. Até que, em um dia chuvoso, ele diz uma outra coisa: “nem tudo pode ser arrumado, arruma-se o que se pode”. (Hilst, 2014, p.186)

¹¹ O vídeo *So much I want to say* (1983) consiste em uma série de imagens still, trocando a cada oito segundos, em que aparece a face da artista em close-up com um par de mãos masculinas sufocando sua boca e a impedindo de falar. Enquanto isso, sua voz repete infinitamente o título da obra. Hatoum nasceu em 1952, em Beirute, no Líbano, e foi para Londres em 1975, como exilada da guerra libanesa. Para ver e saber mais sobre esta obra, acessar o link para o site da Tate Gallery: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-so-much-i-want-to-say-t07536>.

definiu em *O erotismo*. Georges Bataille e Hilda Hilst, autores que ousaram fixar esse sol, encarar a morte, dialogar com Deus... deitar-se com a mãe? O tabu original.

1.3. O olhar apodrecido

Se trata-se de romper tabus, convém pensar sobre o que nos é dado e o que nos é vedado ver. Estará na transgressão desse limite a resposta do enigma a ser decifrado, seu desvelamento? A jornada edípica apresenta as transformações da *pulsão escópica*: da articulação entre o ver e o saber, o ver e o dar-a-ver, e a clivagem entre o olho e a visão. A ambiguidade fundamental de Édipo: decifrador de enigmas, e o próprio enigma a ser decifrado, estrangeiro de Tebas, e seu nativo, salvador da cidade, e o seu princípio de desgraça, cego e clarividente. Antonio Quinet, no livro *Um olhar a mais – ver e ser visto na psicanálise*¹², trata da articulação entre o saber e o olhar na peça de Sófocles: “Quando a verdade dos fatos descobertos durante a investigação ia saltando aos olhos, Édipo nada via; quando ele a vê, fura os próprios olhos”¹³. Eis a verdade ofuscante demais para olhos tão opacos. E assim Édipo, como investigador da verdade, vai de rei à dejetos: “Édipo, aquele célebre para todos, o primeiro dos humanos, melhor dos mortais, o homem do poder, da inteligência, das honras e das riquezas, revela-se o último, o mais miserável, o pior dos homens, um criminoso, um dejetos, objeto de horror para seus semelhantes, odiado pelos deuses, reduzido à mendicância e ao exílio”¹⁴. Eis o resultado de seu desejo apaixonado pelo saber a qualquer custo, sua desgraça almejada: última concupiscência¹⁵.

Em *W.C - Prefácio à História do Olho*, Georges Bataille trata de identificar-se com essa personagem mítica, apontando para a relação equívoca do olhar com o saber, para a inversão da cegueira que dá a ver. Ele diz: “Como meu pai me concebeu cego (completamente cego), eu não posso arrancar meus olhos como Édipo. Como Édipo, decifrei o enigma: ninguém o decifrou mais profundamente que eu” (Bataille, 2003, p.104). Ora, é também como “escória da sociedade”, “mácula da cidade”, tal como

¹²Capítulo: “Édipo entre a visão e a cegueira: o olhar no teatro trágico”.

¹³Acessado em 31/03/2017: <http://oidipousfilhodelaiois.blogspot.com.br/2009/01/dipo-entre-viso-e-cegueira-o-olhar-no.html>

¹⁴Citação do livro *Oepidu sans complexe* por Antonio Quinet, Acessado em, 31/03/2017: <http://oidipousfilhodelaiois.blogspot.com.br/2009/01/dipo-entre-viso-e-cegueira-o-olhar-no.html>.

¹⁵“Última concupiscência” é uma expressão de Santo Agostinho utilizada por Lacan para designar o desejo ardente de ter querido saber.

Édipo terminou seus dias, que Bataille será capaz de enxergar aquilo que escapa ao olhar orientado na horizontalidade dos objetos do mundo real. A propósito disso, Bataille vai pensar o olho pineal, um horrível vulcão em atividade no alto do crânio: “Ora, não há dúvida nenhuma de que o olho é o símbolo do Sol ofuscante, e aquele que eu imaginava no alto do meu crânio estaria necessariamente em brasa uma vez que votado à contemplação do Sol no *summum* do seu brilho” (Bataille, 2007, p.56).

O olho pineal, projetado verticalmente, corresponderá a um segundo sistema de impulsos, não mais subordinado ao sentido da razão e seus efeitos produtivos, porém a uma concepção anal do sol, isto é, noturna, ligada aos excrementos e à destruição. Subvertendo a visão dirigida na horizontal, de acordo com a qual desenvolveu-se a razão em sua relação com os objetos, o olho pineal, por sua vez, será capaz de gerar uma outra experiência que não a experiência mediada pela consciência, será, portanto, a perda de soberania do intelecto. Um olho próprio para o sol, olho direcionado para além do que é visível.

Imaginar esse olho localizado na abóboda do crânio de HH e de Georges Bataille, um desejo de libertar-se do condicionamento humano e de unir-se ao sol, no limite do possível, na transgressão que empreenderam como transbordamento dos limites, de texto, de gênero, do real, de vida. No ensaio *O sol apodrecido*, Bataille aponta para o caráter abstrato do sol, uma vez que, em sua mais elevada acepção – isto é, o sol do meio-dia – ele é impossível de ser olhado fixamente, como abstrato serão nossos próprios olhos – ponto cego, opacidade incontornável. Paixão solar.

Sabemos o quanto o olho – desorbitado, deslocado, enucleado, desfocado, cego – é central no pensamento de Bataille, e que muito disso se deve à sua experiência enquanto criança com o pai sífilítico, cego e paralítico. A memória da visão do pai enquanto urinava com os olhos inteiramente brancos e uma expressão de alucinação é para ele a própria imagem do horror. “O espetáculo fascinante e repelente do pai cego é o sol apodrecido por excelência, o Sol cego ou o Sol que cega, pouco importa” (Fernandes; Bataille, 2007, p.17). Em *O culpado*, recorte de um diário redigido por Bataille, entre 1939 e 1944, ele diz, num misto de horror e fascínio, distância e semelhança: “Meu pai cego, órbitas ocas, um longo nariz de ave magricela, gritos de sofrimento, longas risadas silenciosas: gostaria de me parecer com ele!” (Bataille, 2017, p.43).

Sabemos que, assim como para Georges Bataille, para Hilda Hilst a figura do pai¹⁶ – Apolonio de Almeida Prado Hilst¹⁷ – foi importante como guia para construção de sua obra. Em inúmeras entrevistas, HH afirmou dever-se à vontade de agradar ao pai seu vigor de escritora, afirmou escrever basicamente para ele, ele que também escrevia, mas cuja loucura, que se lhe apossou aos 34 anos, o tornou um homem inválido e recluso. Em inúmeras entrevistas, Hilst conta a história de quando, aos 16 anos, fora-lhe visitar, e Apolonio, já louco, talvez confundindo-a com sua mãe, Bedecilda Vaz Cardoso, lhe implorava: “Só três noites de amor, só três noites de amor”. A série de seis poemas “Odes maiores ao pai” termina com o verso que tornou-se o epitáfio de Apolonio, morto em 1966: “E ainda que as janelas se fechem, meu pai, é certo que amanhece”, também parte da epígrafe de *A obscena senhora D*.

No *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no extenso e rico verbete sobre o sol, na tentativa de fazer jus a essa entidade tão poderosa que rege a terra e as vidas que nela habitam, e em tantas culturas recebe uma apropriação diferente, encontra-se a sua relação com o ser masculino, fálico, castrador. Sol que é considerado fecundador, mas que também queima e pode matar:

O sol é símbolo do pai. Para a astrologia, igualmente, o Sol sempre foi o símbolo do princípio gerador masculino e do princípio de autoridade do qual o pai é, para o indivíduo, a primeira encarnação. Também é símbolo da região do psiquismo instaurado pela influência paterna no papel da instrução, educação, consciência, disciplina, moral. No horóscopo, o Sol representa a opressão social de Durkheim, a *censura* de Freud, de onde derivam as tendências sociais, a civilização. (Chevalier, Gheerbrant, 1998, p.839)

Sol também pai castrador, autoritário, poder repressivo que atua como a própria consciência na imposição dos limites do real. Sol olho da polícia. Se Hillé é toda expansão e derramamento, Ehud¹⁸ é a contenção, a vigilância e o corte social, tentando trazê-la

¹⁶ Hilda Hilst diz em entrevista, em 1977: “Acho que só se escreve por motivos como este: a presença, na família, de uma figura trágica que pode ser tanto ser a da mãe quanto a do pai, às vezes a dos dois... Figuras trágicas de verdade”. (Diniz, 2013, 39). Pisa, Clelia & Petorelli, Maryvonne Lapouge. *Brasileiras: voix, écrits du Brésil*. Paris: Des Femmes, 1977.

¹⁷ Ou Luís Bruma, “poeta menor” do modernismo paulista.

¹⁸ Sigamos este movimento. Ehud diz: “escute, Senhora D, se ao invés desses tratos com o divino, desses luxos do pensamento, tu me fizesses um café, hein?” (Hilst, 1993, p.35); “Você está me ouvindo, Hillé? olhe, não quero te aborrecer, mas a resposta não está aí, ouviu?” (Ibid, p.36); “Hillé, andam estranhando teu jeito de olhar” (Ibid, p.37); “tenta, Hillé, algumas vezes lhes dizer alguma palavra, você está me ouvindo?” (Ibid, p.38); “te amo, Hillé, está escutando?” (Ibid, p.38); “sabe, Hillé, você deve ver as pessoas, você deve foder comigo, deve se arrumar um pouco” (Ibid, p.41); “porra, esquece, segura meu caralho e

para o mundo compreendido, que é diferente da compreensão que Hillé busca, esse algo como uma compreensão proibida, que se adquire em susto: “Hillé era turva, não?/ um susto que adquiriu compreensão” (Ibid, p.83), diz o Porco-Menino, de quem Hillé acaba sendo esposa após a morte de Ehad, uma espécie de hierofante, talvez o condutor para esse segredo que ela busca.

Pensemos agora na perspectiva ocular de Hillé. Ela muda-se para o vão da escada – lugar comumente associado a uma ascensão, mas todo o seu movimento é de derramar-se, como se algo despencasse, se perdesse, máscaras e mais máscaras caindo. Ela mira Deus, “o Todo”, “o Incomensurável”, porém, “teófaga incestuosa”, tem os olhos voltados para o que está na lama, sua degradação profunda.

O olhar de Hillé parece daqueles penetrantes, olhar que dói, que pergunta e desvela, compassivo e acusador, que aproxima, integra, mas que também afasta e aparta – experiência de olhar radical. Olho como ponto privilegiado de contato com o mundo, dois orifícios que apontam da face, órgão hegemônico a partir do qual se realiza a experiência. Não há salvação para Hillé, não há salvação para quem quer que seja – isso já sabemos – mas a pergunta refletida nesse olho – insistentemente perseguida –, de tão lúcida é capaz de cegar.

Hillé esquadrinha seu campo de visão com forte carga poética e sensorial, apostando na desorganização da apreensão desse mundo em intimidade, seus olhos de água a mirar o sol sem proteção: “E depois vi os olhos dos homens, fúria e pompa, e mil perguntas mortas e pombas rodeando um oco e vi um túnel extenso forrado de penugem, asas e olhos, caminhei dentro do olho dos homens, um mugido de medos garras sangrentas segurando ouro” (Hilst, 1993, p.44). *A obscena senhora D* condensa momentos elevados poética e filosoficamente com descidas a palavras e imagens que tocam nos motivos degradantes da espécie humana, em tom pessimista diante desse ser cuja fatalidade é a vaziez, o inacabamento, a podridão, a morte. Mas tudo acaba em chacota, em tom de desdém e desligamento: “*Livrai-me, Senhor, dos abestados e atoleimados*” (Ibid, p.84), termina assim *A obscena senhora D*.

esquece, te amo, louca”; “nomeia as ilusões, afasta-te da vertigem (Ibid, p.61)”; “busca tua salvação, empurra o espírito para uma longa viagem” (Ibid, p.61).

Parte-se da sedução, a sedução do olhar para o sol, a sedução do corpo a corpo, da transgressão da forma – abismo da descontinuidade – pela violência do desejo: comunicação intensa. Em *A semelhança informe – ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille* (1995), Georges Didi-Huberman, tratando da experiência de *Documents*, aponta para o contato interdito como método batailliano, viés de sua filosofia anti-idealista. A revista, na montagem de textos e imagens que aliavam o baixo e o sublime, em relações visuais evidentes e desconcertantes, na aposta da semelhança dilacerada, superando o regime de fixidez da imagem, apresentará uma nova concepção da forma, em direção à sua transgressão, sua tendência ao informe¹⁹. Didi-Huberman aponta para o caráter de interdição da semelhança: “quando se diz que duas coisas ou duas pessoas se assemelham, supõe-se normalmente que elas não se tocam” (Huberman, 2015, p.38), para tratar da *semelhança informe* batailliana, fruto de uma operação mortífera de laceração, uma abertura do informe na forma, operação de contato, a mobilidade provocativa de seu *gaio saber visual*.

No Dicionário Crítico²⁰ do número quatro da revista (1929), dedicado ao Olho²¹, o verbete escrito por Georges Bataille chama-se Guloseima Canibal (Friandise Cannibale). A respeito do horror ao olho, dentre os horrores inexplicáveis a que o homem civilizado é acometido, Bataille vai dizer: “Com efeito, a respeito do olho, parece impossível pronunciar outra palavra que não seja sedução, pois nada é tão atraente quanto ele no corpo dos animais e dos homens. Mas a sedução extrema está provavelmente no limite do horror” (Bataille, 2003, p.107). Em seu livro, Didi-Huberman desenvolve: “Que horror, exatamente? *Aquele que toca no nervo da fobia comum – a fobia do tato – de que o olho é evidentemente o objeto*” (Didi-Huberman, 2015, p.88).

Ora, se não devemos tocar no que é sagrado e no que é abjeto, a transgressão será desdenhar dos tabus do toque – associados ao que não pode ser tocado sem ser sujado ou sem sujar – e de investir em um “contágio perturbador”, em “relações irritantes” (Ibid, p.39), na realização de coisas malditas e sagradas. Não à toa, neste verbete, Bataille vai citar o filme *Um cão andaluz* (1929), de Luís Buñuel e Salvador Dalí,

¹⁹ Informe será um importante verbete do Dicionário Crítico de *Documents*.

²⁰ O Dicionário Crítico foi implementado no segundo número da revista *Documents*.

²¹ No Dicionário Crítico da *Documents* n.4, de setembro de 1929, o verbete Olho foi publicado em quatro partes: “1. Imagem do olho”, por Robert Desnos; “2. Guloseima canibal”, por Georges Bataille; “3. Mau olhado”, por Marcel Griaule; e “4. O olho na Academia Francesa”, de autoria anônima.

indicando a aproximação que aí se dá entre olho e lâmina – amor sangrento –, e destacando a força desta imagem terrível, seu potencial de corte, como diz Bataille, na nota de rodapé a este verbete: “não se pode esconder a que ponto o horror se torna fascinante e também que ele é a única brutalidade capaz de romper aquilo que sufoca” (Bataille, 2003, p.147).

Se, a respeito de Édipo e de sua jornada da ignorância à compreensão, da visão que cega à cegueira reveladora, fala-se, na psicanálise²², de pulsão escópica, apontando tanto para a aderência do olho ao espetáculo do mundo como para a fissura no momento da castração, encobrimento e revelação, sobre Georges Bataille podemos falar de paixão escópica: olho libidinal, para o qual somos indelevelmente atraídos, chamados ao toque, de modo que cortá-lo, como o fizeram Buñuel e Dalí, ou comê-lo, como uma iguaria canibal, seria a mais aguda profanação, nosso mais violento desejo diante da mais rigorosa lei.

1.4. Porcarias e revelações

O horror é para Bataille uma miragem, seus olhos lhe estão voltados, atraídos para o horror como o porco para a lama, a lama em que se deseja chafurdar. Em *Minha Mãe*, essa personagem dissoluta escancara sua compulsão abjeta para o filho Pierre; causando-lhe fascínio e horror, ela diz: “Sua mãe só fica à vontade na lama. Você jamais saberá de que horror sou capaz. Gostaria que soubesse. Amo minha lama. Acabarei vomitando, hoje: bebi demais, ficarei aliviada” (Bataille, 1985, p.22). Momento de grandeza do ser: seu desfazimento, seu processo de dissolução e perda individual, a entrega ao que há de mais sujo, ali onde ele encontrará prazer e angústia.

Também a situação-porco será privilegiada nas narrativas hilstianas, como animal que habita e investiga o lixo, os dejetos mundanos. O xingamento que evoca tudo aquilo que há de imundície e indecência, nojo e repugnância é apresentado como lugar eleito para se observar e investigar a condição humana, desinflando-a de sua tendência metafísica à elevação para fazê-la afundar os pés na lama mais porca e abjeta que se deseja ao mesmo tempo incorporar e ocultar, e que constitui o que há de mais genuíno dessa condição.

²² Lembrando que o olhar, no divã analítico, ganha um novo lugar, uma vez que aí privilegia-se a escuta.

Gestalt (Figura 13, p.90), pequeno conto de Hilda Hilst publicado originalmente em 1977 em *Pequenos discursos. E um grande*, e em *Rútilos* (2003)²³ nas obras completas editadas pela Globo, é escrito em terceira pessoa e traz para a cena o animal, entre o selvagem e o doméstico, descoberto pelo matemático Isaiiah na geometria do quarto. No início do conto, o ser porco revela-se em sua animalidade estranhamente delimitada: “Escuro, mole, seu liso, nas coxas diminutos enrugados, existindo aos roncões, e em curtas corridas gordas, desajeitadas, o ser do porco estava ali.” Mais adiante o porco recusa a sua domesticação, incompatível com os modos e as relações humanas, afirmando sua animalidade: “quando o homem tentou alisá-lo como se faz aos gatos, aos cachorros, disparou outra vez num corre gordo, desajeitado, e de lá do outro canto novamente um esticado muito teso e pequeninos ruídos gorgulhantes”²⁴.

Mais tarde o porco, que se saberá porca, ganhará o nome de Hilde²⁵, mãe de Isaiiah, em referência à sentença: “sempre de alguma coisa temos medo”. Ao fim, Isaiiah e Hilde irão se casar e serão plena, visceral e lindamente felizes, termina assim o conto. *Gestalt*, matemática, geometria, porco, porca, corpo, mãe, casamento, felicidade: a montagem que se realiza evoca uma realidade fantástica, indicando uma desestabilização do real ordenado, ao mesmo tempo sugerindo e impedindo uma moral ou uma filosofia a ser retirada ou colocada desta desconcertante narrativa.

A extravagância das relações, as descrições detalhadas e inusitadas, um campo sensorial intenso e excitante apontam para a potência da literatura de encetar impossíveis, provocar e encenar modelos insustentáveis ao mundo real. Se a *Gestalt* é a psicologia da forma, a matemática, a geometria e a trigonometria, ciências da forma, a literatura, por sua vez, também fortemente inserida no campo da forma, será, por sua vez, no informe, do porco, da porca, da lama, no dejetivo, no escarro, em que se ensaiará alcançar a plenitude. Isso porque será justamente o escapar das formas o que garantirá um conhecimento mais essencial de si, uma nova maneira de apreensão do mundo, na psicologia, nas ciências matemáticas e na literatura digna deste nome²⁶.

²³ Antes disso, o conto foi publicado pelo jornal *Aqui*, de São Paulo, edição de 10 a 16 de fevereiro de 1971.

²⁴ Essas citações não contêm página pois foram retiradas do conto publicado no jornal, apresentado no anexo deste capítulo.

²⁵ Variações e aproximações do nome de Hilda Hilst em suas personagens são constantes e identificáveis.

²⁶ Será interessante refletir, e esta tese escapa a esta reflexão, a respeito da escrita de Bataille e Hilst. Enquanto Bataille de certa forma não mergulha no experimentalismo, por exemplo, de um Joyce, de um

Diante desta reflexão, é interessante destacar o trecho final do verbete Informe, escrito por Bataille, para o número 7 da *Documents*, em dezembro de 1929. Após propor um dicionário que diz das palavras o que elas *fazem* e não o que elas *são*, suas *obrigações* e não o seu *sentido*, apontando o informe como termo desorganizador, ele afirma, fazendo um ataque ao academicismo:

Toda a filosofia não tem outro objetivo: trata-se de dar uma roupagem ao que já existe, dar uma aparência matemática. Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e que ele não é nada além de informe retoma a ideia de que o universo é como uma aranha ou um escarro.²⁷

Para ficarmos no nosso campo de reflexão, podemos pensar o seguinte: o matemático Isaiah renuncia ao mundo das formas atribuídas quando dá voz ao seu desejo ligado ao informe, isto é, seu desejo de fusão com o porco. Ambos os modos – Isaiah matemático, Isaiah desorganizado – serão, entretanto, uma apropriação do mundo, mais ou menos lassa na medida do controle requerido, do grau de aderência ao mundo como espetáculo. Trata-se, no informe, de uma mirada anti-idealista, em que as formas ideais que organizam e oprimem a matéria serão corrompidas para uma desarticulação e desencaixe da interdependência do ser da linguagem com o mundo das coisas²⁸.

Que a porca no conto *Gestalt* seja associada à mãe – e ao medo –, como Bataille também associou este animal à *Minha mãe* e à sua vontade de libertar-se de todas as amarras da moral e dos bons costumes, e que essa porca-mãe, em ambas as narrativas, seja objeto de desejo no movimento da transgressão do tabu do incesto, movimento que Édipo, de forma inconsciente, também realizou, parece condizer com a ideia de contato com uma ligação original, uma continuidade primitiva, tratada em termos de decadência.

Beckett ou Céline, Hilda Hilst apresenta gestos de escrita por vezes caóticos, superlativos, que tendem ao excesso, realizando uma escrita bastante particular.

²⁷ Tomamos aqui de empréstimo a tradução de Eduardo Jorge, Érica Zingano e Marcela Nascimento, no ensaio de Eduardo Jorge de Oliveira “O verbete, o dicionário e o documento: Uma leitura da montagem em Georges Bataille”, In: *Poiesis*. n. 13. ago. 2009. Niteroi: UFF. p. 145-158. Acessado em 12/05/2017: http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis13/Poiesis_13_verbete.pdf

²⁸ Como elaborou Michel Foucault em *As palavras e as coisas*, na relação da linguagem com o pensamento clássico e o pensamento moderno: “A profunda interdependência da linguagem e do mundo se acha desfeita. O primado da escrita está suspenso. Desaparece então essa camada uniforme onde se entrecruzavam indefinidamente o visto e o lido, o visível e o enunciável. As coisas e as palavras vão separar-se. O olho será destinado a ver e somente a ver; o ouvido somente a ouvir. O discurso terá realmente por tarefa dizer o que é, mas não será nada mais que o que ele diz.” (Foucault, 2000, p.60).

Não se trata de uma origem como ponto inicial de semelhança perfeita, igualdade de formas, como, por exemplo, entre homem e deus, trata-se, porém, de ir em direção aos interditos originais que consolidam as estruturas metafísicas – para transgredi-los. Convém pensar, entretanto, o quanto custará explorar tais zonas de interdição, quem de fato irá se dispor a transitar nessa lama atraente e repugnante, em que momentos e em que situações, e com quais consequências – conquanto imprevistas – seremos capazes de lidar.

Em *A obscena Senhora D* o porco aparece como apêndice, a ser acoplado às instâncias mais definidoras do ser: “porco-mundo”, “casa da porca”, “porco-menino”, “mulher-porca”. Será então a partir dessa lama destinatária (ou originária) que se desenvolverá a narrativa, já de princípio declarada como marginal, quando se anuncia: “Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome” (Hilst, 1993, p.35).

Auto-exilada no vão da escada como bicho acuado diante de um espetáculo que não compreende ou que não lhe diz respeito, Hillé intensificará sua jornada investigativa, recorrendo a um novo “regime focalizador”²⁹, que a desloca da visão enquadrada das imagens do mundo ordenado para abordá-las de um novo ângulo, em que a fixidez das formas se dissolve em prol de um derramamento reflexivo, depressivo, de incompreensão e abandono: “alguém-mulher querendo compreender a penumbra, a crueldade – quadrados negros pontilhados de negro – alguém-mulher caminhando levíssima entre as gentes, olhando fixamente as caras, detendo-se no aquoso das córneas, no maldito brilho” (Ibid, p.37).

É interessante notar como os olhos aparecem nesta narrativa enquanto possíveis portais de acesso às respostas buscadas, embora esta seja uma pesquisa de caráter inconclusivo, pois há um limite para o que pode ver um olho, seu enquadramento inevitável: “acontecível isso de alguém ser muito ao mesmo tempo nada, de olhar o mundo como quem descobre o novo, o nojo, o acolgado, e olhando assim ainda ter o olho adifano, impermissível, opaco” (Ibid, p.42). Em mais uma passagem:

Engasgo neste abismo, cresci procurando, olhava o olho dos bichos frente ao sol, degraus da velha escada, olhava encostada, meu olho naquele olho, e via perguntas boiando naquelas aguaduras, outras desde há muito mortas sedimentando aquele olho, e entrava no corpo do cavalo, do porco, do cachorro, segurava então minha própria cara e chorava

²⁹ Termo utilizado por Georges Didi-Huberman em *A semelhança informe - ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*.

que foi, Hillé?
o olho dos bichos, mãe
que é que tem o olho dos bichos?
o olho dos bichos é uma pergunta morta. (Ibid, p.43/44)

Fica evidente neste trecho a identificação com os animais, identificação que Hilda Hilst desenvolveu em diversas narrativas e que na própria vida haveria de ser intensa, a Casa do Sol abrigando mais de cem cachorros. Mas, ainda que os bichos sejam um possível ponto de contato, ainda que em seus olhos algo se possa vislumbrar, ainda assim o que neles se encontra é impermissível: uma pergunta morta, terrível solidão.

Em uma nota de caderno, de 21/01/87, 20 para as 11 da noite, HH escreve em tom de confidência doída: “Bem, meus amigos, é assim: uma dor de mundo. Uma identificação com as vítimas-animais, esses pobres animais: cães, bois, animais surrados, maltratados, servindo de cobaia e de comida. Dor de mundo. Muito triste, cansada de ver caduquice, cansada da truculência dos humanos, cansada da crapulice do meu século. Dor de mundo”. E mais adiante: “Eu não tenho nada a ver com os humanos. Horríveis os que vivem na Terra. Amigos? Meu Deus! Que enorme solidão. Amo os bichos, ninguém tem nada a ver comigo”. Sentindo-se apartada e abandonada, ela dispara contra seus próximos, em um desabafo doído com uma pegada infantil, salvando de sua lista negra apenas Léo, muito provavelmente seu amigo e crítico Léo Gilson Ribeiro, e seu idealizado e louco pai:

Adeus Dante fica c/ sua lara/ Adeus lara fica c/ seu Dante/ Adeus Zé Luiz fica c/ sua Olga/ Adeus Olga fica c/ seu Zé Luiz/ Adeus Julio fica com seu jornal/ Jornal fica c/ Julio/ Adeus Lygia fica com tua vaidade/ Vaidade, fica com Lygia/ Léo, obrigada, fica no meu coração [...]/ Cláudia fica c/ teus anseios/ Anseios fiquem c/ Cláudia/ Ademar fica c/ o bobo do outro/ Outro fica com Ademar [...] Rui, meu irmão, fica c/a boba da tua Wilma/ Wilma boba fica com meu irmão/ Almeida Prado³⁰, obrigada. (Figura 14, p.91 e 92)

1.5. Olhos por todos os lados

Hilda Hilst reclamava que não se ousava nomear o que havia da cintura para baixo, e tratou de fazê-lo abundantemente. De maneira mais extensiva em sua trilogia erótica, embora nunca tenha se acanhado em empregar uma linguagem que tendesse ao que se considera uma certa “baixeza” em níveis morais, intelectuais ou estéticos. E

³⁰ Aqui Hilda Hilst refere-se ao seu pai, Apolonio de Almeida Prado Hilst.

há de se pensar: como calhou das partes que se deve evitar falar (da mesma forma evitar o olhar) adquiriram tantos nomes³¹? Talvez justamente a necessidade de desvio tenha tornado tão produtiva essa nomeação, talvez a atração tão grande dos olhos ocidentais para essas partes estabeleceu a necessidade de contorná-las de tantas e variadas formas. Além disso, parece ser uma brincadeira da linguagem multiplicar esses seres ofuscantes, uma estratégia de se aproximar e se afastar. E Hilda Hilst, por sua vez, torna-os visíveis em sua obra, dessa visibilidade que acontece para cegar.

Filiada a Marquês de Sade, dentre os autores malditos que buscaram ultrapassar a linguagem para inserir nela os interditos ligados à sexualidade, à crueldade, a tudo aquilo que pretende-se manter afastado do campo de visão e de conhecimento das boas mentes, além de serem verdadeiros estilistas da linguagem, Hilda Hilst não fica para trás quando o assunto é confrontar o leitor com cenas e vocabulários de pornografia explícita. A estratégia verborrágica totalizadora aproxima-se daquela do Marquês, em seu empenho – “trabalho interminável”, “projeto utópico” – de “classificar, contabilizar e ordenar a experiência erótica” (Moraes, 2006, p.50), como aponta Eliane Robert Moraes no ensaio *A imaginação no poder*, do livro *Lições de Sade, ensaios sobre a imaginação libertina*. Moraes desenvolve: “Sade se defronta invariavelmente com o excesso e o desregramento. Ao colocar o sexo em discurso ele aponta para o infinito da linguagem erótica, onde a saturação existe apenas provisoriamente, onde a liberdade abre para o vazio.” (Ibid, p.50)³².

³¹ Alcir Pécora tratou de relacionar todos os nomes dados aos órgãos sexuais que aparecem em *Cartas de um sedutor*. A quem interessar possa, transcrevo-os aqui. “Para o órgão sexual feminino: cona, biriba, rosa, xiruba, xerea, tabaca, mata, perseguida, xereca, pomba, cabeluda, prexeca, gaveta, garanhona, vulva, choca, xirica, pataca, caverna, gruta, fornalha, urinol, chambica, poça, xiriba, maldita, brecheca, camélia, bonina, nhaca, petúnia, babaca, “os meios”, crica. Para o órgão masculino: bagre, mastruço, bastão, quiabo, rombudo, gaita, taco, ponteiro, sabiá, malho, verga, mangará, “um não sei quê”, cipa, farfalho, chourição, picaço, cipó, estrovenga, toreba, besugo, porongo, envernizado, mondrongo, trabuco, bimbina, fuso, mango, manjuba, pau-barbado, chonga, vara, ganso. Para a região fisiológica comum aos dois sexos: anel, rosquinha, buraco, rebembela, rodela, “o meu”, pretinho, of, oiti, prega, rosquete, aro, regueira, cifra, mucumbuco, ó, mosqueiro, roxinho, pregueado, botão, borboleta, cibazol, jiló, cabo, bozó, besouro, chibiu, furo, porvarino, figo, babau” (Pécora, 2005, p.21/21)

³² Em *A literatura e o mal*, no ensaio sobre Sade, Bataille realiza uma reflexão em mesmo sentido: “Excluindo-se da humanidade, Sade teve em sua longa vida uma única ocupação, que decididamente o cativou, a de enumerar até a exaustão as possibilidades de destruir seres humanos, de destruí-los e de gozar com o pensamento da morte e do sofrimento deles. Ainda que fosse a mais bela, uma descrição exemplar teria pouco sentido para ele. Só a enumeração interminável, entediante, tinha a virtude de estender diante dele o vazio, o *deserto*, a que aspiravam sua fúria (e que seus livros ainda estendem diante daqueles que os abrem)”. (Bataille, 2015, p.110).

O detalhamento das atividades e desejos eróticos nos faz mais próximos desta experiência, dela nos tornamos íntimos, como se investigássemos suas dobras e vincos e pudéssemos, enfim, torná-la atual. Desloca-se para o campo de visão o que tencionava manter-se no quarto fétido de um bordel ou nas páginas censuradas de uma literatura infame, e Marquês de Sade e Hilda Hilst parecem querer dizer: lidem com os fatos, isso existe. A questão dos limites da representação, um dos debates fundamentais da modernidade, é colocada aqui em termos do irrepresentável ligado ao desejo.

Enfim o ânus, retraído, escondido, renegado, apontará para cima, empinado como o olho pineal ou o ânus solar. Se os símios mantinham uma postura agachada, apontando o ânus desabrochado em direção ao sol, o humano, em sua posição ereta, tem o ânus “profundamente retirado no interior das carnes, na fenda das nádegas, e só é saliente na posição agachada e de excreção.” (Bataille, 2007, p.61). Daí o movimento escatológico que HH e Bataille empreendem no sentido de dar atenção àquilo que é desprezado, sujo, abjeto. Os dejetos mais podres que saem dos corpos humanos, seu destino final, os corpos mais grotescos, as palavras mais sujas do vocabulário, os pensamentos e atitudes baixos que embrulham o estômago e provocam ânsias de vômito: sêmen, sangue, suor, urina. Segue trecho de *A obscena senhora D* em que o ânus aparece como orifício que absolutamente reluz:

Convém lavarmo-nos, pelos e sombras, solidão e desgraça, também lavei Ehud no fim algumas vezes, sovacos, coxas, o escuro buraco, sexo, bolotas, Ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco? Escondido atrás mas quantas vezes pensado, escondido atrás, todo espremido, humilde mas demolidor de vaidades, impossível ao homem se pensar espirro do divino tendo esse luxo atrás, discursivas, senado, o colete lustroso dos políticos, o cravo na lapela, o cetim nas mulheres, o olhar envesgado, trejeitos, cabeleiras, mas o buraco ali, pensaste nisso? Ó buraco, estás aí também no teu Senhor? Há muito que se louva o todo espremido. Estás destronado, quem sabe, Senhor, em favor desse buraco? Estás me ouvindo? Altares, velas, luzes, lírios, e no topo uma imensa rodela de granito, umas dobras no mármore, um belíssimo ônix, uns arremedos de carne, do cu dos escultores líricos. E dizem os doutos que Tua Presença ali é a mais perfeita, que ali é que está o sumo, o samadhi, o grande presunto, o prato. (p.54)

Ao que Ehud responde: “Senhora D, querida Hillé, murmuras, hein? Os segredos da carne são inúmeros, nunca sabemos o limite das trevas, o começo da luz” (Hilst, 2013, p.54). Ali onde o sol não bate, o destino final dos resíduos dos seres, ao mesmo tempo fechado e aberto, dentro e fora, órgão limítrofe do eu com o mundo, impossível ignorá-lo em toda a sua fetidez, contorná-lo em toda a sua potência vulcânica. “Ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco?” (Ibid, p.54), céu e profundezas.

Ao final do *Caderno Rosa*, Lori Lamby resolve escrever histórias para crianças, lindas histórias infantis que poderiam ser reunidas num caderno chamado “O cu do Sapo Liu-Liu e outras histórias”, apostando na veia cômica, irônica e mordaz que perpassa grande parte da obra hilstiana. O ânus – esse fétido buraco comum a todos, mas cuja presença preferimos esquecer e esconder – é aqui protagonista:

Quando o cu do Liu-Liu olhou o céu pela primeira vez, ficou bobo. Era lindo! E ao mesmo tempo deu uma tristeza! Pensou assim: eu fui-fiu, que não sou nada, sou apenas um cu, pensava que era Algo. E nos meus enrugados, até me pensava perfumado! E só agora é que eu vejo: quanta beleza! Eu nem sabia que existia borboleta! Fechou-se ensimesmado. E fechou-se tanto que o sapo Liu-Liu questionou: será que o sol me fez o cu fritado? (Hilst, 2016, p.58).

A perspectiva do cu do sapo Liu-Liu – esse terceiro olho – mudou e ele agora tem acesso a um novo horizonte (ou seria um vértice?), apto a ampliar o limite do que ele conhecia, mas também capaz de deixá-lo com o cu tostado. Eis o terrível dilema dos orifícios assanhados.

1.6. De olhos (e pernas) abertos

Um sol por demais incandescente: Lori Lamby, capaz de deixar inconformados leitores que imaginar-se-iam livres de julgamentos morais frente ao objeto literário. Humberto Werneck, em artigo publicado pelo *Jornal do Brasil*, em 1990, reuniu algumas reações à época de sua publicação:

Se o objetivo era chocar, foi alcançado em cheio, a julgar pela reação das pessoas a quem mostrou os originais. Um amigo, ela conta, o pintor Wesley Duke Lee, achou *O caderno rosa* “um lixo absoluto”. Outro, o médico José Aristodemo Pinotti, ex-secretário da Saúde do estado de São Paulo, considerou que “uma poetisa nunca deveria enveredar pelo pornô”. A escritora Lygia Fagundes Telles, com quem troca confidências e produção literária desde os anos 1950, admite que ficou “meio assustada, aturdida”. O editor Caio Graco Prado, da *Brasiliense*, gostou do que leu, mas, temendo o escândalo, não se aventurou a publicar. Não teve coragem, confessa. Mesmo o crítico Leo Gilson Ribeiro, há muitos anos uma voz solitária na defesa de Hilda, não pareceu entusiasmado com a mudança de rumos. (Werneck; Hilst, 2016, p.245/246)

Personagem de oito anos, Lori Lamby fala de toda a sua experiência sexual a partir de um repertório infantil. O universo da criança atravessado por essa experiência é contado com a ingenuidade da descoberta, em um trabalho de aproximação de universos a princípio afastados, portanto o estranhamento e o desconforto que causam, a sensação de desencaixe. A linguagem conduzida pela criança é como se tratasse de algo que ela desconhece, a criança descobrindo o mundo a partir de um repertório

escasso, e avançando na captura dessa novidade com uma linguagem ainda selvagem, precária na elaboração de um mundo já cheio de significados. Insistimos então na hipótese de que a escrita, nos livros de Hilda Hilst, adquire um caráter investigativo da própria realidade, um trabalho de aproximação, toque, tato, contato em que linguagem e experiência fundem-se ora como acerto e estabilidade, ora como dissonância e abandono. Um exemplo: “Eu perguntei se o pau era a cacetinha, mas esse homem disse que não, que era pau mesmo. Eu peguei na coisa-pau dele e na mesma hora saiu água de leite” (Hilst, 2016, p.19).

Diminutivos, associações pueris e originais, desconhecimento de vocabulário³³ dão o tom de inocência que possibilita colocar a personagem na situação de confronto com o desconhecido, um jogo que é construído a partir das ferramentas disponíveis à personagem, ressaltando o contraste entre o mundo da criança e o do sexo. Narrada por uma menina de oito anos, a carga sexual de que se vale é potencializada à perversão, à situação de crime, pedofilia.

Diferentemente da novela batailliana *Minha mãe*, que tem no incesto a ideia clara de transgressão – e no que isso traz de angústia e prazer –, a narrativa de Lori Lamby está destituída de culpa no seu contar, pois os conceitos e códigos morais ainda não foram todos eles assimilados pela protagonista, que atravessa a experiência, de um lado, pela perspectiva do corpo e seus modos de sentir, do outro, pela perspectiva do capitalismo e seus modos de apropriação. Lori diz: “Ele perguntou me lambendo se eu gostava do dinheiro que ele ia me dar. Eu disse que gostava muito porque sem dinheiro a gente fica triste porque não pode comprar coisas lindas que a gente vê na televisão” (Hilst, 2016, p.12). E adiante: “mas a coisa de predestinada é mais ou menos assim: uns nascem pra ser lambidos e outros pra lamberem e pagarem. Aí eu perguntei por que

³³ Em vários momentos Lori Lamby se vê em busca do significado das palavras. Um exemplo:
“- Lorinha, você tem a bundinha mais bonita que eu já vi, e eu já vi que você tem dois furinhos, duas covinhas em cima da bundinha, e isso é raro.
- O que é raro?
- Raro é quando pouca gente tem.
- O que, por exemplo?
- Dinheiro – ele disse – e os teus furinhos.
- Mas dinheiro é fácil.
- É fácil nada.
- Pra mim é fácil.
- É que você é predestinada.
Aí ficou difícil para ele explicar o que é predestinada.” (Hilst, 2016, p.23)

quem lambe é que paga, se o mais gostoso é ser lambido. Então ele disse que com gente grande os dois se lambem e tem até gente que não paga nada nem pra ser lambido” (Ibid, p.23).

Em uma das possibilidades de leitura deste texto desdobrável (caderno, diário, novela, paródia, sátira), Lori Lamby será personagem ficcional desse pai, escritor genial rejeitado pelo público, às voltas com seu editor – o tio Lalau –, que o pressiona a publicar “bandalheiras”, a fim de tornar-se financeiramente viável. Alcir Pécora, em *Por que ler Hilda Hilst*, aponta para também esta chave de leitura:

nada barra definitivamente a suposição de que Lori seja apenas o nome do narrador-personagem criado pelo narrador-personagem do pai de Lori, gênio incompreendido, rendido à venalidade de Lalau, o editor. E isto pode seguir em várias direções, sacando-se narrador de dentro de narrador, caderno de dentro de caderno, sem que ao cabo dessa incontinência da imaginação uma instância se afirme como a única possível. (Pécora, 2005, p.25)

Sabemos que esse livro tem afinidades em relação à – pretensa – guinada na escrita que Hilda Hilst estava realizando com o lançamento de sua trilogia erótica. Lançado em 1990, quando a autora tinha 60 anos, cansada de editores e leitores pouco afinados com sua obra, considerada rebuscada demais para o grande público e, portanto, impossibilitada de fazer parte do círculo daqueles que ganham dinheiro com livros, desgostosa da pecha de ser uma escritora genial que não era lida, uma autora maldita, HH resolve fazer uma prosa declaradamente – e lançada midiaticamente, pode-se dizer – pornográfica, anunciando seu “adeus à literatura séria”. Porém, já foi dito o quanto essa fase soa mais como uma extensão – ou o escancaramento – de uma escrita que já tende ao erotismo, e também o quanto a tentativa de estreitar os laços com o público *não* resultou em uma literatura mais “fácil” ou “convencional”, e, portanto, mercadológica, demonstrando que Hilst não parecia preocupar-se muito com esse provável leitor.

Sônia Purceno afirma que: “não há rupturas drásticas na obra de Hilda e que a tetralogia veio enfatizar questões fulcrais de sua produção que pode ser centralizada em *A obscena senhora D* e em *Com os meus olhos de cão*” (Purceno; Pécora, 2005, p.65). E Alcir Pécora observa: “a crueza desses textos não tem como efeito a excitação do leitor, a não ser que o leitor se trate (como me esforcei para imaginar certa vez), de um tarado lexical, de um onanista literário” (Pécora, 2005, p.20), de modo que só quem tivesse uma tara semântica poderia se masturbar com os seus livros pornográficos. No

entanto, embora a série erótica esteja recheada de citações intelectuais, muito embora suas personagens tenham o “mau hábito de pensar”, ainda assim o campo do pensamento é aí pervertido, antes na tarefa de ironizar a pompa e a solenidade do ser atraído pelo que é repulsivo do que de elevar ou desinfetar os prazeres inconfessáveis, transformando-os numa qualidade mental. Desse modo, segundo nosso parecer, o desabrochar lexical e fabulatório hilstiano não assassinará o tesão.

É claro que esse texto foi fortemente polemizado à época de sua publicação, e continuará sendo polêmico, porque transgride uma série de interditos absolutamente primordiais para a organização da nossa sociedade, protetores de uma ideia de civilização que progrediu até formalizar esse humano possível e atual. A criança, especialmente a menina, é colocada em situação que não condiz com o lugar a ela concedido, aliás, é uma agressão a esse lugar, bem como aqueles que se lhe dispõem em torno atuam de forma a embaralhar os códigos estritos e escritos: Lori Lamby é incentivada e empresariada pelos próprios pais na atividade sexual, é detentora de desejo e prazer e está amplamente inserida em uma sociedade de consumo, que tem o dinheiro como principal mediador das relações. Lori Lamby foi abusada e explorada sexualmente, é vítima desse mundo de adultos e suas perversões, pedofilia e proxenitismo? *O caderno de Lori Lamby* é, por si só, criminoso enquanto publicação? Seus leitores são sádicos? Essas questões foram colocadas criticamente à obra, ressaltando aí o quanto a literatura – a arte –, embora realize um contraponto à vida real, à sociedade, ao criar um mundo autônomo desses pressupostos, será sempre lida por esse indivíduo – ou corpo social – que habita o mundo real da ordem, do qual certos princípios são inegociáveis.

1.7 Sol incandescente

Então, qual será o limite do “obsceno sim”? Se a obscenidade está relacionada à exposição do que deveria permanecer à sombra, qual será o limite suportável desse dar a ver, qual a fronteira entre o “obsceno sim” e o “repressor não”? Em entrevista ao crítico Leo Gilson Ribeiro, Hilda Hilst fala de uma conduta literária que não pode deixar de ser “entranhadamente ética”, isso porque o motor de todo escritor roda no sentido de não pactuar como o que nos é imposto como mentira circundante: “O escritor é o que diz ‘Não’, ‘Não participo do engodo armado para ludibriar as pessoas’” (Diniz, 2013,

p.56), fazendo, portanto, da linguagem e da sintaxe uma ferramenta política (contra a polícia). Não pactuar, em Hilda Hilst e em Georges Bataille, será um gesto de liberdade.

No entanto, a própria Hilda Hilst admite que há um limite – ético – para essa abertura:

Eticamente algum escritor, alguma pessoa, pode assumir a tremenda responsabilidade de romper os limites que o outro aceitou, ou porque lhe foram impostos de fora ou porque ele se arrumou diante dessa conciliação com a opressão externa e o condicionamento interno de que foi vítima? Revelar ao outro que ele pode muito mais e pode ser ele mesmo com uma liberdade total de qualquer tipo de repressão política, econômica, sexual, religiosa, psicológica etc, eu me pergunto, não pode levar uma pessoa à morte, à loucura sem retorno?³⁴ (Diniz, 2013, p.57)

Trata-se de uma questão de sobrevivência, na medida do que é tolerável em termos de ruptura das fronteiras da constituição do real – histórica e socialmente definido. A responsabilidade do escritor, portanto, repousa em uma linha de caráter vertiginoso, oscilando entre transgredir os tabus morais artificialmente impostos e limitadores da experiência e preservar os limites que possibilitam a experiência, como concepção humana. O escritor, imbuído dessa tarefa, flerta então constantemente com a linha da transgressão – logo está nessa corda-bamba – redefinindo ou subtraindo os limites éticos mediadores das relações sociais. O escritor parece, portanto, apontar para a experiência do impossível de que Bataille trata.

Ao propor uma elaboração literária – temática e operatória – do impossível, Bataille realiza uma investigação radical sobre os limites da experiência humana a fim de identificar as chaves de acesso para o que nos une profundamente. A questão é saber se esse ser limitado e utilitário será capaz de restituir sua continuidade essencial, aquela que foi sufocada sob o triunfo da racionalidade – e moral – ocidental. Neste propósito, Bataille vai se interessar por experiências fundamentais como o erotismo, o sagrado, a morte. Mas é importante ressaltar que esta empreitada está fadada ao fracasso, visto que o impossível é negado na medida dos limites intransponíveis do homem (ser limitado, descontínuo), legando à literatura – e ao escritor – o movimento vertiginoso entre o possível e o impossível.

No ensaio “Pornografia e obscenidade” (1929), D. H. Lawrence ensaia uma resposta à censura a seus livros e pinturas, e realiza uma análise das questões do sexo e da liberdade em uma sociedade marcadamente moralista. Aí Lawrence anuncia o que seria a verdadeira libertação do ser das perversas mentiras sociais: “Acima de tudo a

³⁴ Ribeiro, Léo Gilson. “Tu não te moves de ti’, uma narrativa tripla de Hilda Hilst”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 de março de 1980.

libertação do eu, da mentira do eu, da mentira da importante ascendência do eu” (Lawrence, 1984, p.31). Trata-se, assim, de sair do círculo vicioso do eu, da masturbação do eu, do auto-cativeiro, da consciência de si próprio. Trata-se de trazer à luz do dia o “segredinho reles”³⁵, o segredinho sujo estimulado apenas pela pornografia autorizada, e, em seu lugar, dar relevância aos impulsos sexuais criadores. Nesse sentido, Lawrence vai afirmar: “Um homem deve ter a consciência necessária para conhecer os seus próprios limites e pressentir a existência de algo que o ultrapassa. Aquilo que consegue ultrapassar-me é o impulso da vida no interior de mim próprio, vida que me obriga a esquecer de mim próprio e ceder ao violento, mas só meio consumado, impulso que me leva a destruir a grande mentira do mundo e a criar um novo mundo.” (Lawrence, 1984, p.30). O impulso transgressor que corrompe as barreiras do eu e o situa para um além de si está ausente, segundo Lawrence, da pornografia moderna, dos best-sellers, interessados apenas em excitar furtivamente, provocar uma estimulação “sub-reptícia”. Por sua vez, as grandes obras que transformaram o mundo têm a grandeza do apelo sexual não dissimulado, sua violenta potência libidinal: “O sexo é um fortíssimo, benéfico e necessário estimulante da vida humana, e todos ficamos reconhecidos ao sentir-lhe o quente e genuíno fluxo que em nós penetra como uma espécie de sol.” (Ibid, p.25)

Voltamos então ao sol. Ao seu encontro dramático com os olhos. Na pintura de Turner, a posição de Régulus é coincidente com a dos observadores do quadro. Com ele, olhamos sem piedade para o sol, e a luz que define os contornos da visão será a mesma que provoca a indistinção absoluta, na fusão entre sujeito e objeto, sol, olho e mundo e, em última instância, também entre ser e divindade. Como Régulus, estamos no limiar entre o brilho total e a escuridão absoluta. Entretanto, como aponta Jonhathan Crary no já citado ensaio “The blinding light”, não se trata de cegar-se como o término final da visão, mas, em vez disso, como abertura para a reversão desse mundo existente e os hábitos visuais que o sustentavam. Evoca-se, assim, o tema do apocalipse, não no sentido de cataclisma ou destruição, mas no seu sentido paralelo de revelação e advento para um novo mundo. Crary observa: “A arte de Turner é um dos lugares cruciais dentro

³⁵ Expressão utilizada na tradução portuguesa deste ensaio, que corresponderia a “segredinho sujo”. D.H. Lawrence. “Pornografia e obscenidade, precedido de Reflexões sobre a morte de um porco-espinho”. Tradução de Aníbal Fernandes, Editora ETC, Lisboa, 1984. P.23-44.

da modernidade em que a aspiração para expandir radicalmente os limites da experiência sensorial encontra paralelo com o desdobramento das transformações sociais, políticas e tecnológicas.”³⁶ (Crary, 2000, p.25)

Assim, enfrentar o sol, arriscar queimar-se, será o imperativo ético que balizará a conduta do escritor, na inscrição de inimagináveis, na ampliação de possíveis, na introdução do caos em uma ordem vigente e no próprio processo de transformação, no ultrapassamento e libertação do eu. Essa conduta, por sua vez, estará alinhada com a conduta do obscuro, na medida em que faz cair as máscaras socialmente impostas para revelar o que se encontra por debaixo da carcaça imaculada do indivíduo.

Bataille diz, em *História de ratos*: “Só gosto de viver desde que me queime (não me faltava nada, querer durar)” (Bataille, 1988, p.40), inserindo aí a questão temporal, da duração do indivíduo descontínuo. Podemos pensar também em Hilda Hilst a mirar o sol sem proteção, lançando-se destemidamente em uma experiência heliotrópica, uma investigação dos limites dos enquadramentos visuais. Mas, afinal, de que sol se trata? É, portanto, preciso encarar esses luminares, privilegiar o instante escaldante ao futuro redentor. Enfim arriscar queimar-se, amar mesmo o calor desta chama.

³⁶ Tradução nossa de: “Turner’s art is one of the crucial sites within modernity where an aspiration to expand radically the limits of sensory experience parallels the convulsive unfolding of social, politica and technological change”.