



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**(RE)(DES)CONSTRUÇÕES DO FEMININO E POTENCIALIDADE  
PERFORMÁTICA NA DRAMATURGIA DE HILDA HILST E NA NOVELA DE  
DIAMELA ELTIT**

**LUCIANO DUTRA MIGUEL**



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**(RE)(DES)CONSTRUÇÕES DO FEMININO E POTENCIALIDADE  
PERFORMÁTICA NA DRAMATURGIA DE HILDA HILST E NA NOVELA DE  
DIAMELA ELTIT**

**LUCIANO DUTRA MIGUEL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Mesquita de Faria

Foz do Iguaçu  
2020

Catálogo elaborado pela Divisão de Apoio ao Usuário da Biblioteca Latino-Americana  
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA

M636r

Miguel, Luciano Dutra.

(Re)(des)construções do feminino e potencialidade performática na dramaturgia de Hilda Hilst e na novela de Diamela Eltit / Luciano Dutra Miguel. - Foz do Iguaçu, 2020.

161 fls.: il.

Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Centro Interdisciplinar Letras e Artes (CILA),  
Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada (PPGLC).

Orientador: Fernando Mesquita de Faria.

1. Ditadura na literatura. 2. Literatura comparada - brasileira e chilena. 3. Hilst, Hilda, 1930-2004. 4. Eltit, Diamela, |d 1949. 5. Memória na literatura. I. Faria, Fernando Mesquita de. II. Título.

CDU 82.091

LUCIANO DUTRA MIGUEL

**(RE)(DES)CONSTRUÇÕES DO FEMININO E POTENCIALIDADE  
PERFORMÁTICA NA DRAMATURGIA DE HILDA HILST E NA NOVELA DE  
DIAMELA ELTIT**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Fernando Mesquita de Faria  
UNILA

---

Profa. Dra. Cristiane Checchia  
UNILA

---

Profa. Dra. Josiele Kaminski Corso Ozelame  
UNIOESTE

Foz do Iguaçu, 20 de fevereiro de 2020.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, sim, agradeço, não como os acetas, que do céu somente esperam e quase nunca alcançam, não como os genuflexórios crédulos que se culpam e autoflagelam, não como os teólogos da prosperidade e materialistas que acreditam ser a gratidão preâmbulo da nova conquista, não como os burocratas que o fazem por obrigação a ponto de dizer “obrigado”! Simplesmente agradeço, por todas as coisas boas e ruins em eterna (re)(des)construção, pelos sim’s e pelos não’s e até pelo talvez que um dia chegue. Simplesmente agradeço...

...Às deusas e deuses, divindades de toda ordem, ao sagrado, ao que há de feminino em ser sagrado;

...A Caacupe, Luján e Aparecida, Guadalupe que seja, virgens de qualquer parte, desde que assim se desejem e que se permitam não sê-las, quando e onde bem entenderem;

...Aos corpos violentados e usurpados das que não tiveram possibilitada a revelação de sua incomensurável força, a qual talvez elas mesmas desconhecessem;

...Às libertárias, às enclausuradas, às retintas, às invisibilizadas, às sacerdotisas, às meretrizes e a tantas outras de vida nada fácil;

...Às trabalhadoras de todo o universo, em especial da América Latina, com ênfase às da Educação e da Cultura desse lado do mundo;

...A Débora, Rosângela e Mariana, companheiras de trabalho de Emerson, Antonio e Léo, que tantas trocas de saberes proporcionaram nesses dois anos;

...A Marcela, Cris, Elisane, Líbia, Juliana e Daniela, parceiras de caminhada em busca de luz, juntamente a Rodrigo, Alex e Victor Hugo;

...A Daiane, Carolina e Fabiana, que não compartilharam todo o pó da estrada;

...Às indicações de texto de inestimável valia provenientes dos refinados olhares de Luísa e Cristiane, que aceitaram o desafio de estarem presentes em minha qualificação;

...A Cláudia, pela sugestão do nome de Josiele;

...À coragem de Josiele pelo aceite do convite e de Cristiane, pela persistência. A ambas, por encararem essa pedreira com tão pouco tempo para análise;

...Ao registro da escrita das mulheres, que encanta quando provida de genialidade intrínseca e espírito questionador, que inquieta quando não;

...Ao poder da química farmacológica, da psicanálise e do abraço, entre outras lições do corpo, que fazem cristalizar ampulhetas ora quebradas e ignoram o tempo;

...Ao tempo de Clarice, Florbela, Cora, Helena, Ana Cristina, Safo, Marguerite, Stela, Sylvia, Emily, Gertrude, Dorothy, Wislawa, Rachel, Cecília, Francisca, Dora, Laura e Pagu, e ao tempo de Adélia, Angélica, Elisa, Miriam, Alice, Lya, Ijeoma, entre centenas de milhares de milhões sem sobrenome de todas as eras;

...A Nana, Carol, Jana, Amira e Lúcia, pela amizade e pelas conversas que deixam marcas nas páginas da vida, prenúncios das páginas dissertadas;

...À conexão plena entre a ponta dos dedos e toda a extensão da pele, a passar pelo encéfalo, (re)(des)organizando o corpo-território e produzindo sentidos;

...À paciência e temperança de Fernando, a quem imagino ter desorientado os nortes com tanta procrastinação;

...À pessoa linda, que agradeço cotidianamente por existir e por habitar meu coração, hoje coabitado pelo fruto de seu ventre e de nosso amor, João, filho de Lê;

...À memória de Alceu e Cleide, carnes hoje ausentes sobre a terra, que imprimiram seus passos nas almas em orientação, responsáveis por estas linhas que seguem.

*Conta-se que havia na China uma mulher  
belíssima que enlouquecia de amor todos  
os homens. Mas certa vez caiu nas  
profundezas de um lago e assustou os peixes.*

*Hilda Hilst*

*Eu estou interessada em qualquer coisa que é  
contra a natureza do poder, ou seja, a alteridade.*

*Diamela Eltit*

## RESUMO

No sentido de buscar aproximações entre os campos da literatura e da performance, o estudo comparativo a partir das obras *A Possessa (A Empresa)*, de Hilda Hilst (1930-2004), e *Impuesto a La Carne*, de Diamela Eltit (1949-), evidencia escrituras de corpos territorializados de mulheres que perpassam uma escrita advinda da memória individual à memória coletiva, bem como à histórica e à social, por meio do exercício da biopolítica deflagrado durante contextos ditatoriais - em que se fazem possíveis os discursos de resistência -, que resultam em duas escritas performáticas que ultrapassam os limites dos gêneros literários propriamente ditos.

**Palavras-chaves:** Ditadura. Resistência. Corporeidade. Território. Memória.



## ABSTRACT

In the sense of seeking approximations between the fields of Literature and Performance, the comparative study based on the works *A Possessa* (A Empresa), by Hilda Hilst (1930-2004), and *Impuesto a La Carne*, by Diamela Eltit (1949-), evidences scriptures of territorialized bodies of women that pass through a writing coming from the individual memory to the collective memory, as well as the historical and the social memory, through the biopolitics exercises triggered during dictatorial contexts - in which the speeches of resistance are possible -, which result in two writings performances that go beyond the limits of the literary genres.

**Keywords:** Dictatorship. Resistance. Corporeality. Territory. Memory.



## RESUMEN

En el sentido de buscar aproximaciones entre los campos científicos de la Literatura y del Performance, el estudio comparativo basado en las obras *A Possessa* (A Empresa), de Hilda Hilst (1930-2004), y *Impuesto a La Carne*, de Diamela Eltit (1949-), evidencia escrituras de cuerpos territorializados de mujeres que pasan a través de una escritura que viene de la memoria individual a la memoria colectiva, así como también a la memoria histórica y a la memoria social que, con los ejercicios de biopolítica desencadenados durante contextos dictatoriales - en los que son posibles los discursos de resistencia -, resultan en dos escritos performáticos que van más allá de los límites de los géneros literarios tan solamente.

**Palabras-Claves:** Dictadura. Resistencia. Corporalidad. Territorio. Memoria

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>2 DESENVOLVIMENTO</b> .....	21
2.1 O Território do Texto, do Corpo e do Feminino em Hilda Hilst .....	21
2.2 Memória, Esquecimento e Biopolítica no Território de Diamela Eltit.....	51
2.3 O Território do Performático na Obra de Hilst e Eltit à Luz de Apontamentos Teóricos Sobre Performance e o Autobiográfico .....	86
<b>3 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	115
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	123
<b>ANEXOS</b> .....	128
ANEXO 1 – Primeira Página da Carta de Marilda Jardim - 17/01 .....	129
ANEXO 2 – Segunda Página da Carta de Marilda Jardim - 17/01 .....	130
ANEXO 3 – Terceira Página da Carta de Marilda Jardim - 17/01.....	131
ANEXO 4 – Primeira Página da Segunda Carta de Marilda Jardim - 21/03.....	132
ANEXO 5 – Segunda Página da Segunda Carta de Marilda Jardim - 21/03.....	133
ANEXO 6 – Primeira e Última Páginas da Terceira Carta de Marilda Jardim.....	134
ANEXO 7 – Segunda Página da Terceira Carta de Marilda Jardim.....	135
ANEXO 8 – Autorização SBAT .....	136
ANEXO 9 – Capa e Contracapa do Programa d'O Rato no Muro - 1994.....	137
ANEXO 10 – Miolo do Programa d'O Rato no Muro - 1994 .....	138
ANEXO 11 – Matéria sobre Encenação d'O Rato no Muro - 1994 .....	139
ANEXO 12 – Matéria sobre Encenação d'O Rato no Muro - 1994.....	140
ANEXO 13 – Miolo de Programa da Primeira Encenação d'O Rato no Muro - 1968 .....	141
ANEXO 14 – Capa e Contracapa do Programa d'O Rato no Muro - 1968.....	142
ANEXO 15 – Hilda Hilst, com Alcir Pécora e Olga Bilenky .....	143
ANEXO 16 – Hilda Hilst com Olga Bilenky .....	144
ANEXO 17 – Exemplo de Trabalho Inacabado que Demonstra como a Própria Hilda Hilst se Percebia em Relação às Crianças.....	145
ANEXO 18 – Programa de Encenação do Grupo Lume de Kelbilim, com Textos de Hilst .....	146
ANEXO 19 – Programa de Encenação do Grupo Lume de Kelbilim, com Textos de Hilst .....	147
ANEXO 20 – Programa de Encenação do Grupo Lume de Kelbilim, com Textos de Hilst .....	148
ANEXO 21 – Programa de Encenação do Grupo Lume de Kelbilim, com Textos de Hilst .....	149
ANEXO 22 – Programa de Encenação do Grupo Lume de Kelbilim, com Textos de Hilst .....	150
ANEXO 23 – Crítica Sobre Kelbilim – O Cão Da Divindade .....	151
ANEXO 24 – Bilhete de Iara Jamra a Hilda Hilst, sobre o Material de Lori Lamby.....	152
ANEXO 25 – Arte de Iara Jamra, em Destaque, para Filipeta da Peça O Caderno Rosa de Lori Lamby .....	153
ANEXO 26 – Aspecto do Programa da Peça Sobre Lori Lamby .....	154
ANEXO 27 – Aspecto do Programa de Lori Lamby – Ênfase na Sexualidade .....	155
ANEXO 28 – Técnica de Recorte e Colagem – Programa de Lori Lamby .....	156

<i>ANEXO 29 – Foto de Hilda Hilst em Pose Subversiva para o Programa de Lori Lamby.....</i>	<i>157</i>
<i>ANEXO 30 – Matéria FSP sobre O Caderno Rosa de Lori Lamby.....</i>	<i>158</i>
<i>ANEXO 31 – Detalhe da Mesa de Trabalho de Hilda Hilst .....</i>	<i>159</i>
<i>ANEXO 32 – Lateral da Mesa de Trabalho de Hilda Hilst Deixada como em seu Último Dia de Atividade .....</i>	<i>160</i>
<i>ANEXO 33 – Os Santos de Hilda Hilst .....</i>	<i>161</i>

# 1 INTRODUÇÃO

As portas de entrada para a crítica de obras literárias são muitas: estudos históricos, culturais, filosofia, análise do discurso. Filiando-se a uma dessas correntes ou a outra, o pesquisador vê-se imerso em uma prática especulativa que lhe oferece um aporte infinito de textos para refletir sobre o objeto de estudo em questão.

Atenta Alós (2012),

há um crescimento dos campos sociais de modo a, muitas vezes, interferir na leitura aprofundada e sistematizada de uma obra, algo que deve ser pontuado com muito critério à luz de uma crítica comparatista. Os influxos provenientes do feminismo, dos estudos pós-coloniais e da filosofia pós-estruturalista, entre outras correntes do pensamento crítico, têm contribuído para uma reformulação e um alargamento dos campos de atuação, dos objetos de estudo e dos métodos investigativos. Os limites do comparatismo, questão presente na pauta dos debates desde os primeiros momentos do estabelecimento da disciplina, são uma vez mais problematizados, ocupando o centro das discussões. A principal diferença entre as discussões contemporâneas e as polêmicas do passado é a evidência de que vários dos conceitos mais sólidos do comparatismo, tais como os de “identidade cultural”, “nação”, “língua nacional” e “literariedade” passam a ser questionados, uma vez que são denunciados como construções historicamente marcadas, ou ainda, como ficções conceituais. Consequentemente, abrem-se fissuras teóricas que permitem vislumbrar os comprometimentos de tais categorias como estruturas acumpliciadas com as hegemônias acadêmicas. (ALÓS, 2012, p.11)

Tal possibilidade não apenas nos leva a perceber a potencialidade do texto literário em sua gama de significações possíveis, como nos leva a ressignificar obras - já lida por outros matizes - mediante a perguntas diferentes que possam ser colocadas a elas.

Contudo, uma vez que as leituras nos levam sempre a mais leituras e a escrita a mais escrita, busquei no Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana a condição teórico-metodológica para aprimorar a percepção de duas obras que sempre se mostraram vinculadas à História, não apenas oficial, mas aquela dos sujeitos cuja experiência, fincada no tempo em que os acontecimentos pontuados pela narrativa, é revelada.

Quando se deu minha primeira leitura de ambas as obras (uma em 2009 e outra em 2018), percebi que, concomitantemente às trajetórias pessoais das autoras, parte do histórico de repressão social em seus países ia se deflagrando, à

medida em que acontecimentos narrados encontravam-se conectados a fatos que marcavam a coletividade. As obras a que estou a me referir são, respectivamente, *A Empresa* (1967), da brasileira Hilda Hilst (1930 – 2004), e *Impuesto a La Carne* (2010), da chilena Diamela Eltit (1949 -).

É partindo dessa compreensão que retomo a leitura desses dois textos: um propriamente dramático e outro, com inegável potencial de dramaticidade (cênica, por excelência) que há algum tempo surgiram para mim como objetos de investigação. Questões meta-ficcionais pertinentes aos trabalhos em voga e as operações das autoras com as categorias de narradora/autora acabaram recebendo um olhar mais atento de minha parte, sobretudo no que atine a um potencial performático em ambos os escritos.

Desde o advento da escrita, registros textuais grafados por mulheres possuem materialidade, fato que se depreende ao se perceber que, tão antigo quanto a literatura, assim também o é o ato do feminino expressar seu entendimento de mundo por meio da arte de emoldurar à folha e combinar palavras a partir de uma estética dotada de sentido.

Tudo isso mesmo com notória invisibilidade incidente sobre essa produção, somada à questão do restrito acesso à educação formal e aos bens culturais, aqui observada sob o prisma das sociedades ocidentais, uma vez que, em algumas culturas autóctones, em especial latino-americanas, existem evidências de um fortalecimento do matriarcado.

Brandão (2006) aponta que

A subordinação feminina é pensada como algo que varia em função da época histórica e do lugar do mundo em que se estude. No entanto ela é pensada como Universal na medida em que parece ocorrer em todas as partes e em todos os períodos históricos conhecidos (BRANDÃO, 2006, 138-139).

Para além de processos narrativos absolutamente peculiares, a construção do universo psicológico de personagens (em especial as femininas) também apresenta modelo *sui generis* quando abordamos a literatura produzida por mulheres. Um fluxo produtivo com vasto potencial para análise que, por conta dos pouco destacados papéis sociais atribuídos a elas, acaba por cair na marginalidade, a qual não se resume apenas à autoria, mas ao retrato delineado delas quando retratadas por autores homens.

Fragilidade, amabilidade, compaixão, ingenuidade, passionalidade, instintividade, perda de razão um dia existente. Esses e tantos outros atributos são verificados quando se projetam holofotes sobre personagens femininas descritas por homens quando buscamos referências junto à literatura. Para Hache (2000:146) são “términos que configuran el entorno lexical de la noción de sublime tienen esto en común que pertenecen esencialmente al registro de las pasiones: furor, entusiasmo o vehemencia por parte del locutor, asombro y patetico para el receptor”.

Em seu artigo “*Marabá em Frente ao Espelho*”, Costa (2015) traz à baila a reflexão de Lulu Sênior que aponta que

na raiz de todas essas mulheres está Eva bíblica, a primeira pecadora, a origem do mal, do prazer. Marabá, Faceira, Jupira, são todas as reencarnações da história primordial do homem. Segundo a tradição Cristã, a mulher como fonte de desejo e pecado, todo um mundo de luxúria sempre revivido ao longo dos séculos. Elas partem também da herança iconográfica de Maria Madalena mulher controverso não tirou da trajetória de Cristo, a pecante que se redime (COSTA, 2015, p.81).

Ocorre que a categoria mulheres no âmbito da literatura, por sua vez, mesmo que pluralizada, não dá conta de todos os sujeitos femininos que podem ser acomodados concomitantemente em conflitos discursivos. São, portanto, parte imprescindível de qualquer agenda feminista contemporânea, uma vez que sempre haverá sujeitos femininos que excederam quaisquer categorizações propostas mesmo pelo pensamento feminista.

Conforme BORGES (2001:13), a pensar no sujeito, “a atividade da escrita se inscreve como processo identitário fundamental”, pois que para as mulheres “a entrada no mundo letrado e o exercício da leitura e da escrita são processos primordiais para a garantia de ocupação de *locus* social mais autônomo e para a luta contra a subalternidade proveniente da desigualdade de gênero” (Borges, 2001, 9).

Nesse sentido, a presente dissertação, composta de três capítulos, terá em seu primeiro um texto dialogado a partir de apontamentos sobre o feminino e de estudiosas e estudiosos da Literatura, em especial do comparativismo, em que Hilst e sua obra despontam como objetos de estudo, mesclados a trechos decupados de entrevistas sonoras com pessoas ligadas ao seu universo, todas realizadas por mim entre os meses de maio e dezembro de 2019.

Constam da relação de entrevistadas e entrevistados as seguintes pessoas: o crítico e ensaísta Alcir Pécora (responsável pela compilação de sua obra de dramaturgia), a artista plástica Olga Bilenky (remanescente do núcleo de realizadores culturais da Casa do Sol, onde a escritora viveu), a atriz Iara Jamra (que viveu no teatro a personagem Lori Lamby, um dos ícones hilstianos em termos de personagem feminina), a produtora Marilda Jardim (que encabeçou a montagem de *O Rato no Muro*, em Cascavel, Paraná, na década de 90) e Juarez Guimarães Dias (encenador que dirigiu a única montagem de *A Possessa* já registrada).

Nascida em Jaú (SP) no ano de 1930, tempo em que Vargas chega ao poder, escreveu durante mais de cinquenta anos um volume superior a quarenta obras entre os gêneros ficção, crônica, dramaturgia e poesia, tendo iniciado sua produção literária em São Paulo, com o livro de poemas *Presságio* (1950).

A partir de 1965, já em Campinas, começa o projeto de construção da Casa do Sol - hoje Instituto Hilda Hilst, onde permanece seu acervo pessoal, dividido com o Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio da Universidade Estadual de Campinas (Cedae-Unicamp). Ali, dedicou-se exclusivamente aos trabalhos literários.

Em 1967 começou seu processo de escrita cênica, com *A Possessa* e, em 1970, adentra a ficção, com *Fluxo-floema*, sendo que quase todos os seus livros – editados originalmente por Massao Ohno (1936-2010) - tiveram suas primeiras edições esgotadas.

Recebeu importantes prêmios literários do Brasil, com destaque para *Ficções de Hilda Hilst*, Prêmio de melhor livro do ano em 1977, concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), a qual também lhe outorgou o Grande Prêmio da Crítica pelo Conjunto da Obra, em 1981.

No século XXI, após a morte da escritora, em 2004, a Globo Livros reeditou sua bibliografia completa que, em 2016, teve seus direitos de publicação concedidos à Companhia das Letras. Traduzida em catalão, italiano, francês, alemão, inglês e espanhol, suas obras já foram publicadas em mais de trinta países.

Para Pécora,

Não se trata de nada paulatino, ao contrário, tem um salto de uma hora para outra que é muito fácil de localizar, como um momento a partir da edição que eu fiz da Globo, porque até então ela não tinha distribuição nenhuma das obras, muito artesanais, na verdade ela viveu uma vida inteira produzindo para um pequeno grupo muito restrito de amigos e intelectuais.

Essa explosão da Hilda é posterior a essa edição da Globo, com certeza (PÉCORÁ, 2019, entrevista concedida em 17/05/19).

Em seus textos, há fusões constantes entre real e imaginado, com suas personagens a mergulhar no intenso questionamento dos significados, buscando compreensão e encontro do essencial. Hilda busca retratar “a frágil e surpreendente condição humana”<sup>1</sup>.

Ao mesmo tempo lírica e transgressora, poética e, assumidamente, engajada com os meandros da palavra e do teatro, Hilda Hilst cria um arsenal simbólico de personagens que circundam nossa esfera de memória e esquecimento, continuidades e rupturas.

Oriunda de uma família abastada, mesmo assim negou-se a baixar a cabeça ante o *establishment*, remetendo-se *constantemente* ao contexto vivido por ela à época da escrita das peças, em que se evidenciam processos inerentes ao período de ditadura no Brasil. Após seu falecimento, sua obra avança – por meio de diferentes leituras - no que diz respeito às opressões e censuras ainda sentidas e vivenciadas na contemporaneidade em nossos meios sociais e políticos, ponto em que se desvela seu potencial performático. Segundo Silva (2010),

Nas características que lhe delinearam interpretações insuficientes, as quais associo ao perfil performático de sua linguagem, constituição e inserção, é que recorro à performance como noção ou perspectiva propícia para dilatar significantes e potencializar nessa mesma margem, suas peculiaridades e um novo olhar sobre estes textos (SILVA, 2010, p.40).

Já no segundo capítulo, conceitualizações originadas na ideia de memória e esquecimento, bem como na questão do biopolítico (algo presente também em Hilst) visam a ilustrar trechos recortados da obra de Eltit, que não só articulou um projeto de escrita único - uma proposta teórica, estética, social e política a partir de um novo espaço de leitura - mas também desenvolveu trabalho visual e performático como membro do grupo CADA (Coletivo de Ações de Arte).

A partir do pressuposto do primeiro estágio de abertura política no Chile pós-Pinochet, em 1983, com a chegada de artistas vindos do exílio, Nelly Richard (2013) destaca, a pensar nos movimentos político-culturais *Ahora Chile* e *Contingencia*:

---

<sup>1</sup> Definição encontrada junto ao sítio web [www.hildahilst.com.br](http://www.hildahilst.com.br)



A diferencia de cómo el arte del exilio declamaba su pertenencia a una historia concebida – en nombre de la memoria y la identidad – como plenitud y trascendencia de sentido, las obras más críticas de la Avanzada trabajaron siempre con una temporalidad retóricamente desprovista de toda heroicidad; una temporalidad histórica basada en las figuras trizadas de un relato lleno de vacíos que, por lo mismo, se había vuelto casi inenarrable. (RICHARD, 2013, p.27).

Eltit aventurou-se no campo literário desde a década de 1970, embora tenha sido conhecida somente com a publicação de um livro de ensaios: *Uma milha de cruces no pavimento* (1980). Então, em seus primeiros romances, *Lumpérica* (1983) e *Por la patria* (1986), a autora trabalhou a partir da estética do marginal, construindo um espaço de resistência e crítica dos diferentes poderes que orbitavam o *status* oficial.

Já em seu terceiro romance, *O Quarto Mundo* (1988), a escritora chilena abordou a reflexão sobre a identidade latino-americana e o mestiço. Mais tarde, em 1989, publicou seu primeiro livro de testemunhos, *Meu Pai*, onde escreveu sobre fragmentação, corrupção, violência e a nação degradada.

Acerca das produções pós-aberturas políticas propriamente ditas no contexto latino-americano (algo que só ocorre no Chile em 11 de março de 1990), Sarlo (2014) atenta que

Todos estos textos se colocan de un modo o otro frente a una cuestión estética extensamente debatida: la referencia a lo real, como esa superficie resistente, respecto de la que la literatura despliega sus estrategias y, a la vez, se ve afectada por la tensión de significaciones, hechos, fragmentos de discurso. Lo real es la instancia que no puede ser expulsada ni incorporada por completo, una dimensión inevitablemente problemática, excepto en las hoya raras versiones del realismo (SARLO, 2014, p.74-75).

A partir de 1990, o trabalho de Eltit voltou-se efetivamente à participação no processo de redemocratização nacional. Durante esses anos, viajou para o México como adida cultural, onde terminou seu romance *Vaca Sagrada* (1991). Além disso, colaborou ativamente na Revista Cultural Critical e outras mídias, posicionando-se como notável ensaísta.

Enquanto residia no México, preparou, junto à fotógrafa Paz Errázuriz, um fotolivro sobre amor e loucura, intitulado *El Infarto Del Alma* (1994). Nesse mesmo ano, recebeu atenção especial da crítica por seu romance *Los vigilantes*, que recebeu o Prêmio José Martín Nuez, em 1995.

Como professora da Universidade de Columbia, nos EUA, acabou por publicar *Los Trabajadores de La Muerte*, de 1997, época em que dialogou

fortemente com a performer Diana Taylor, então na New York University. Desse processo, nasceu *Zona de Dolor*, vídeo em que retrata performaticamente, a partir de relatos de prostitutas de uma região de meretrício em Santiago, uma possibilidade de intersecção dos campos da literatura e da performance.

Mas foi no século XXI que veio sua consagração como escritora, ainda que tenha sido indicada por muitos anos ao Prêmio Nacional de Literatura, sem alardear campanhas e, conseqüentemente, sem lograr êxito.

Foi homenageada pelo *Casa de Las Americas* em 2002, com a semana do autor, justamente no ano em que publica *Mano de Obra*, uma de suas escrituras mais conhecidas. Seguem, cronologicamente, *Puño y letra* (2005), *Jamas El Fuego Nunca* (2007), traduzido ao português por Julián Fuks como *Jamais o Fogo Nunca*, e *Impuesto a La Carne*, mote desta dissertação, em 2010.

Em 2014, publicou *Fuerzas Especiales* e, em 2018, *Sumar*, quase todos os citados anteriormente sem tradução ao português. Ademais, traz em sua vasta obra contos e ensaios literários, volume de aporte qualitativo que lhe rendeu, no último ano, a láurea do Prêmio Nacional de Literatura, equivalente ao Jabuti no Chile.

Tendo como fio condutor de *Impuesto a La Carne* e como discurso transversal em *A Possessa* a questão do discurso médico e da apropriação dos corpos pelo mesmo, chega-se, enfim, ao terceiro e último capítulo da presente dissertação, em que se abordam – à luz de conceitos oriundos dos Estudos da Performance – aspectos do performático tanto na obra de Hilda Hilst quanto de Diamela Eltit.

Parte-se da premissa de que em ambas as autoras é indissociável a escritura do corpo, que aparece em variados momentos das obras aqui abordadas como um local de realização da narrativa, ou a própria narrativa em si. Ocorre, pois, uma luta do ser contra a máquina, da essência contrária ao racionalismo exacerbado.

Observe-se o que Silva (2013) apresenta, a partir do conceito operativo de pós-dramático, em “A Linguagem do Corpo”. Para ela,

É preciso definir a questão do corpo como linguagem como o que transmite gradações de significados expressivos em sua abordagem enquanto comunicação não-verbal desde os gestos cotidianos até os extras cotidianos em sua manifestação poética ou seja com vistas a uma finalidade artística (SILVA, 2013, p.102).

Um dos marcos teóricos fundamentais no capítulo em questão é a obra de Diana Taylor, em especial quando visa a conceituar sobre dois termos que são muito caros à pesquisa em voga, os quais permearão boa parte das páginas que sucedem esta, quais sejam o arquivo e o repertório. Para Taylor (2013:155) o repertório “tiene que ver con la memoria corporal que circula a través de performances, gestos, narración oral; movimiento, danza, canto, en suma, a través de aquellos actos que se consideran como un saber efímero y no reproducible)”.

Ainda que se considere o arquivo algo mais próximo do imutável em função de suas características documentais - textos, fotos, obras de artes visuais, o que contém materialidade – há ainda muitos mitos em relação ao arquivo. Ainda em Taylor (2013:154), “uno de esos mitos es que el archivo no es mediatizado, es decir, que los juramentos que allí se encuentran tienen un significado concreto y estable independientemente del proyecto que los llevó a formar parte del archivo”.

Considere-se, ainda, o que enuncia Arévalos (2014):

Tener un cuerpo implica una construcción previa del mismo. Una tarea cuyos cimientos responden a intereses bien localizados tanto geográfica como ideológicamente y que vehiculizan discursos portadores de dominio y disciplinamientos. Como ejemplo, podríamos referirnos al cuerpo de la mujer y las huellas de los mandatos, que en diferentes épocas y culturas han planeado sobre la misma (ARÉVALOS, 2014, p.32).

Outro fator de afinação entre as autoras que tematizam este estudo e reforçado ao longo do terceiro capítulo é o fato de que, por seus escritos se caracterizarem como potencialmente transgressores, rompem também limites de enquadramento no que atine aos gêneros literários, interpenetrando-se.

Kiffer (2014:52) acenaria para uma escrita fora de si, na qual, por um lado se “exprime uma exacerbação das intensidades afetivas e, por conseguinte, corpóreas. Por outro, essa mesma noção vem evocar um certo deslocamento. Mais além, uma profunda dissociação entre um eu mesmo e algo fora dele”. Destarte, Ludmer (2013) entende que, se há um lugar para textos dessa ordem, esse é o da pós-autonomia:

Aparecem como literatura, mas não podem ser lidos como critérios ou categorias literárias como o autor, obra, estilo, escrita, texto e sentido. Não são lidos como literatura porque aplicam à literatura uma drástica operação de esvaziamento. O sentido ou o autor ou a escrita ficam sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade ou sendo totalmente ocupado pela ambivalência. São e não são literatura, são ficção e realidade (LUDMER, 2013, p.128).

Diante disso, cabe aqui também esclarecer que as demarcações entre biográfico – ou autobiográfico, nos casos - e ficcional também tendem a ser diluídas nos trabalhos escolhidos para análise. Leite (2017:7) relembra que “a teoria literária, amplamente apoiada nesse princípio, ao discutir o autobiográfico tende a reforçar a posição de que se trata sempre de ficção”.

Alcança-se, assim, o ponto de cruzamento determinante, que funciona como chave de leitura, tanto para *A Possessa*, quanto para *Impuesto a La Carne*: a concepção de uma escrita de viés performático, que Beigui (2011:27) definiria como “o emergente, o não conceitual, o vivo enquanto dispositivo de aprendizagem, o tempo sincrônico, o situacional e as formas de substituição dos campos hermenêuticos por campos presenciais de emissão e recepção”.

Justifica-se tal leitura, de configurar-se um transgênero performático, com vistas ao que traz Ravetti (2003):

O performático se encontra com facilidade em muitas obras dos antigos gêneros e produtos das distintas escolas históricas e, ao destacar essa característica, minha percepção dos gêneros e das modalidades se modifica. O que passa a ter relevância para uma classificação de tipo genérico são as variantes derivadas da presença ou não da performance, das maneiras como essas formas são registradas e trabalhadas, sem que por isso desapareça o que caracteriza os gêneros. Ou seja, os textos podem continuar sendo romances, poemas, peças de teatro romântico, barroco, clássico etc. E, dentro dessa classificação, continuam sendo importantes as variações de subgêneros, só que agora pensados a partir da performance (RAVETTI, 2003, 87).

Mero deguste do mergulho nas águas do universo da performance, tais orientações iniciais à leitora ou ao leitor não tratam de uma evocação do corpo em detrimento do clássico exercício de redigir laudas, mas de provocar o questionamento sobre as fronteiras da escritura onde, afinal, (re)(des)orientaria Diniz (2013):

Se após vários séculos de dominação do livro como suporte literário, tratar de literatura confundiu-se com essa pasta de matéria fibrosa de origem vegetal que vincula a emissão do discurso ou a sua decodificação a uma mercadoria, a um produto de mercado, sem entretanto abandonar a leitura, minha proposta consiste em combinar a oralidade, o corpo, como suportes alternativos e, diga-se de passagem, nada novo no campo da poesia e da prática literária. Pressuponho também que falar de oralidade hoje não significa alijar-se da escritura (DINIZ, 2013, 10-11).

Tal provocação inicial não serve aqui apenas para incitar no leitor ou na leitora um eventual incômodo, mas de atestar uma intrínseca relação entre o ato da escrita e o da fruição de forma absolutamente não passiva, celebrando um ritual performático, um moto contínuo da ação artística, orientando ao exercício da memória coletiva. Desta forma, pressupõe-se a criação de uma relação identitária entre degustadoras e degustadores e os contextos em que as autoras compuseram as obras trazidas à baila pelo presente estudo.

## 2 DESENVOLVIMENTO

### 2.1 O Território do Texto, do Corpo e do Feminino em Hilda Hilst

O objetivo de todo texto é o de provocar em seu leitor certo estado de excitação da grande rede heterogênea de sua memória, ou, então, orientar sua atenção para uma certa zona de seu mundo interior, ou, ainda, disparar a projeção de um espetáculo multimídia na tela de sua imaginação (LÉVY, 1999, p. 24).

A contestação é uma marca inexorável da obra de Hilda Hilst que, entre 1967 e 1969, escreveu oito peças de teatro: *A Possessa (A Empresa*, objeto desse trabalho), *O rato no muro*, *O visitante*, *Auto da barca de Camiri*, *As aves da noite*, *O novo sistema*, *O verdugo* e *A morte do patriarca*. Essa experiência criativa foi uma espécie de voo solitário, um ponto fora da curva dentro do trabalho da autora, marcado pela poesia e pela ficção, ainda mais ao se considerar a dramaturgia em voga na época no país e a estética por ela estabelecida.

Inicialmente, pode-se arriscar que tais características de percurso se dão por conta de sua própria personalidade contestatória - como veremos a seguir -, porém, não há como destituir de um lugar de discurso a sua narrativa, quer seja por motivos específicos da autora em voga, quer seja por uma série de sentidos que atravessam o feminino, pré-conceitualizações em geral inerentes às mulheres no mundo ocidental, em especial as que escrevem e deixam sua impressão timbrada, uma vez que tendem a quebrar o estabelecido. Em seu antológico *Transgressão & Modernidade*, Antelo (2001), assinala:

O eixo da questão social inferior versus superior, passado versus futuro, passa, entretanto, pelo menor à função menor. É a mulher, com efeito, quem nessa narrativa regula a normalidade das trocas ameaçadas sempre por um plus que lhe é inerente (procriação, previsão). Quem vê além pode gerar alhures. Toda transgressão de marcas ameaça, sim, a homogeneidade da representação (ANTELO, 2001, p.49-50).

Um olhar rasteiro sobre a vida e a obra de Hilda Hilst, recentemente celebrada à exaustão em encontros como a Feira de Literatura de Paraty (FLIP), de 2018, já leva a uma peculiar atenção sobre as opções não muito comuns das quais lançou mão, não apenas para produzir literatura (linguagem rebuscada, quase indecifrável e ao mesmo tempo declaradamente indomável), mas para romper com tratados ditos como certos para mulheres de sua época (a solidez do matrimônio,

filhos, entre outros protocolos sociais), haja visto ser proveniente de uma família aristocrática.

Partindo do pressuposto que seus textos em geral incitavam ao desconforto de um público em potencial, isso lhe conferiu não somente títulos como o de “subversiva”, mas até de “marginal”. Dias (2005, p.61) afirma que “[...] a condição de certa marginalidade [da] produção [de Hilst] é atribuída às imagens ambíguas, complexas e, por vezes, ameaçadoras, presentes em seus escritos”.

Atente-se, por precaução, que alguns autores contemporâneos, não somente da Crítica Literária, mas de outros meios, só percebem uma relação de validade justamente na escrita que, por si só, já afere uma extensão do olhar ao receptor da mensagem, de tirá-lo de um estado de paralisia e levá-lo a outro, de transmutação. Levy, em *Cibercultura* (1999), revela:

o objetivo de todo texto é o de provocar em seu leitor certo estado de excitação da grande rede heterogênea de sua memória, ou, então, orientar sua atenção para uma certa zona de seu mundo interior, ou, ainda, disparar a projeção de um espetáculo multimídia na tela de sua imaginação (LÉVY, 1999, p.24)

O teatro hilstiano tem profunda ligação com sua obra poética, que o antecedeu, sobretudo no que se refere à necessidade de re-humanização, com uma maneira peculiar de engajamento, com base nas ideias de Jean Paul Sartre e Albert Camus, a não apenas questionar a liberdade do ser no cenário político e social, mas também, levar aos palcos a volta de um olhar poetizado e espiritualizado sobre a vida, uma outra característica presente no olhar da autora.

Entre as entrevistas por mim realizadas ao longo do processo, tive a oportunidade de fazer uma curta vivência (precisamente três dias) junto à “Casa do Sol”, hoje, Instituto Hilda Hilst, que abarca grande parte do acervo pessoal que leva seu nome, e onde fui recebido por uma das moradoras e administradoras, a artista plástica e pedagoga Olga Bilenky (ANEXOS 15 e 16), contemporânea da escritora no referido espaço por mais de vinte anos. Num dos trechos de sua fala, destaca-se:

As manifestações de um eu lírico que, em alguma medida, denunciam uma pegada do feminino são menos como a gente imagina. O tempo transcende isso, vai além da questão feminista que a gente vive hoje, por exemplo, com todo mundo reforçando e tal a questão da mulher e tudo mais. Ela não se preocupava, que essa bandeira já é como se ela tivesse nascido daqui a muito tempo, quando tudo isso já estivesse sedimentado na mulher, quando a mulher já era aquela mulher que são as personagens dela e que era ela própria. A leitura da obra da Hilda, as performances, o teatro, o texto não

entra na questão feminina. Eu acho que ele entra muito mais na questão humana. Na minha percepção. Claro que tudo depende da tua interpretação. Você pode colocar a questão feminina em muitos textos, mas é muito mais a questão das humanidades, a questão humana. Para mim é a questão política. (BILENKY, 2019, entrevista no dia 18/05/19)

Interessante perceber que o trânsito entre as diferentes obras de Hilst, dispostas ao papel sob os mais diferentes formatos e estilos, nos propõe um ponto de convergência ao menos, as questões de matriz filosófica, com destaque para a existência humana. A reflexão acerca da exploração da existência material da humanidade, em que o duelo entre objetividade e subjetividade parece ser um dilema constante para a dramaturga.

Nos textos hilstianos, percebemos um anseio em deixar transparecer este conflito dualista interior, transformado por ela em literatura, em que a linguagem - no caso, a da dramaturgia - foi o caminho possível para estabelecer relações para querer encontrar o sentido das coisas. Esses fluxos de consciência se apresentam de maneira clara em Hilst, obviamente que não apenas nela, mas seguramente nela, deflagradamente. Seguindo o que traz Ana Kiffer, em sua obra *Expansões contemporâneas - Literatura e outras formas* (organizado em parceria com Florencia Garramuño, em 2014), “é interessante pensar como a literatura se sustém e se suspende a partir daquilo que foi durante séculos o seu próprio cerne e questão: a constituição de vozes interiores” (KIFFER, 59).

Mais que isso, apresenta-se uma outra provocação na obra de Hilst, que não apenas a questão dos ecos de discursos e seus duplos permeados nas páginas, mas um vocativo à inquietude do leitor/espectador (lembrar-se-á que se trata de dramaturgia). Em sua dissertação de Mestrado intitulada *O teatro performático de Hilda Hilst*, apresentada à banca na Universidade federal de Minas Gerais (UFMG) em 2010, Eder Rodrigues da Silva questiona:

Aliás, não seria este o mecanismo insistente da autora no percurso escritural do seu teatro, deformar e contornar realidades, inventando outros planos situacionais de realidade(s), próprios para dar vazão aos discursos e interrogações que lhe rodeiam e que nas formas tradicionais de escrita não encontram meios suficientes para ratificar seus intentos? (SILVA, 2010, p.118)

Explicitamente, Silva (2010) alega a insuficiência da folha de papel, a que chama de “forma tradicional”, para contemplar o discurso de Hilda Hilst, motivo pelo qual busca a expressão cênica como recurso, talvez numa tentativa de



aproximação com o público, o que parece fazer sentido numa autora reconhecida por poucos em vida e que recentemente passou a ser lida pelo grande público.

Há uma indução ao engano, no entanto, se tal artifício for visto como mero instrumento de aceitação e popularização de sua obra, algo que jamais aconteceu até o ano de sua morte (2004). Para o pesquisador, se esboça por outro viés, de provocar reações para além da relação de interlocução proposta pela literatura em sua visão clássica, pressupondo e captando expressões do coletivo durante encenações que nem sabia se aconteceriam. “Os saltos de consciência e de reflexões que, embora inseridos de forma absurda, vão de encontro às aplicações científicas e sobrecarregam o espaço em dosagens confusas de sentimento e dúvidas (Silva, 2010, 121).

Já Reguera, em seu artigo *A Performance do narrador em Clarice Lispector e em Hilda Hilst: O Narrar que (se) Frustra*, de 2007, coloca como condicional ao texto hilstiano uma variedade temporal, própria da encenação (tempo cronológico, psicológico e dramático), presente de maneira constante sempre que há um narrador. Para ela, “a estruturação do texto de Hilst, diferentemente do que ocorre no de Lispector, caracteriza-se pela intensa utilização do fluxo de consciência, o que, conseqüentemente, instaura um descompasso entre o tempo cronológico e o tempo vivencial” (Reguera, 2007, 195). Não seriam as rubricas de um autor de um texto teatral, com seus apontamentos técnicos e propostas cenográficas, uma espécie de fios condutores de uma narrativa, quer seja a própria presença onisciente do narrador em si? Como reafirma Reguera (2007),

Esse paradoxo do narrar é alicerçado, também, pela escolha de certos temas e vocábulos que são recorrentes na produção hilstiana e que podem ser identificados, então, desde o seu primeiro texto em prosa: o cotidiano sob o prisma da sexualidade, do grotesco, do interior (REGUERA, 2007, 199).

Reguera (2007), por sua vez, admite haver uma polifonia no texto de Hilst, tal e qual característica imanente de sua vasta bibliografia, em que se desdobram as possibilidades do encenar, do revelar-se, do sair de si. Eis o ponto da dramaturgia e (por que não?) da performance em seu universo.

E retomando-se o desdobramento polifônico, poder-se-ia ouvir a voz de Hilda (autor empírico, autor textual, narrador-personagem) questionando — afinal, o que é e para que serve o narrar, o escrever? — ao mesmo tempo em que ela se inscreve/escreve. Portanto, “atua” (REGUERA, 2007, p.205).

Grande parte das montagens ocorridas que levam a chancela de seu nome não se origina de sua obra dramática, mas sim de recortes a partir de seus escritos em poesia e na seara da ficção, salientando que, a partir de pesquisa feita por mim entre 2018 e 2019, *A Possessa (A Empresa)* era um texto até então jamais encenado. Corroborava minha hipótese um trecho da entrevista a mim concedida pelo docente Alcir Pécora, do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade de Campinas (IEL/Unicamp), amigo de Hilda Hilst e grande responsável pela compilação de suas obras teatrais para fins editoriais. Dizia:

Nunca tive nenhum interesse particular pelo teatro. O que eu percebi aí e que desenvolvi em muitos textos foi perceber como a própria obra dela tem um aspecto dramático, não só a obra de teatro propriamente dito, que foi um período, um surto praticamente que ela teve durante dois anos, em que ela escreveu as oito peças, mas mesmo na obra como um todo existe uma natureza muito dramática em geral. O chamado fluxo de consciência nela se dá como uma conversa entre dois personagens, geralmente é uma cena mesmo, claramente desenvolvida. Inclusive eu tiver chance depois de fazer, pois eu tinha sentido antes, tinha essa hipótese desde o início, que essa obra dela tinha esse núcleo dramático, não só a obra no teatro, mas a prosa sobretudo, e em várias teses aqui pude desenvolver com alunos uma tentativa de desmontar os diálogos em cenas, em cenas teatrais mesmo, em particular tenho a de uma aluna, a Sônia Porceno, se você quiser dar uma olhada aí, que trabalha exatamente sobre esse aspecto dramático das obras. Agora, em relação às obras de teatro, o que eu percebi era exatamente isso, que a não ser pelo *O Verdugo* nenhuma peça dela tinha sido montada. E era uma obra muito desconhecida, quase ninguém conhecia, ela era mais conhecida como poeta. Mesmo a produção em prosa naquela época era bem menos conhecida, pois ela tinha uma produção mais antiga em poesia e aí eu comecei a ler essas peças e fiquei interessado em publicá-las. Quando finalmente eu fiz a edição das obras dela eu fiz a claro, dediquei um volume inteiro eu dediquei essas obras que a maior parte delas era inédita, inédita em livros (PÉCORA, 2019, entrevista em 17/05/2019).

Ledo engano. Acabei por descobrir uma montagem profissional não devidamente catalogada nem pela pesquisadora Elza de Vicenzo, nem pela Casa do Sol - Instituto Hilda Hilst (IHH), tampouco pelo Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (CEDAE), órgão ligado ao IEL/Unicamp, as três mais importantes referências em termos de acervo sobre tudo o que foi produzido por e sobre Hilda Hilst. Trata-se de um trabalho trazido à baila em 2003 e reencenado em 2012 por Juarez Guimarães Dias, diretor teatral e docente titular junto ao Departamento de Comunicação Social da UFMG, atuando como Co-coordenador do Núcleo de Estudos em Estéticas do Performático e Experiência Comunicacional (Neepec/UFMG).

Apesar de não estar entre os potenciais entrevistados constantes de meu Plano de Trabalho Inicial, seria impossível trazer à luz, a presente pesquisa sem esse necessário desvio. Conforme Dias,

A escolha de “A Possessa” se deu, sobretudo, pelo fato de ser a única peça dela, até ali, que nunca tinha sido montada. Começaram a chegar várias histórias até mim, que o Caio Fernando Abreu tinha tentado montar em Porto Alegre e não foi bem-sucedido no projeto, que a peça era meio “maldita”, isso me provocou muito. Pensei: É essa exatamente que eu quero montar. Começamos a montar em 2001, com a expectativa de estrear a peça dentro do evento do “Círculo”, formamos o elenco e começamos os ensaios. Mas a falta de patrocínio foi desestimulando parte dos atores e atrizes, alguns precisaram abandonar a montagem por questões de sobrevivência. Estávamos quase desistindo da montagem, aceitando que talvez a peça fosse “maldita” mesmo, até que saiu a aprovação do Fundo Municipal de Cultura. Daí recompos o elenco que faltava com outros atores e atrizes convidados e retomamos os ensaios. Deu muito trabalho, mas ficamos extremamente felizes com o fato de termos conseguido montar, estrear, fazer temporadas de sucesso em BH e irmos para dois festivais, um em Americana (SP) e outro em São Mateus (ES) onde fomos indicados a onze prêmios e conquistamos três (Pesquisa Cênica para mim, Atriz Coadjuvante para Thaís Garayp e Cenografia para Cristiano Cezarino). Havia grande expectativa de que Hilda fosse ver a apresentação no Festival de Americana, que fica a poucos quilômetros de Campinas e da Casa do Sol. O festival já tinha se organizado para um carro buscá-la, mas no dia anterior à apresentação, Hilda sofreu um acidente doméstico, fraturou o fêmur e não pôde ir. Foi um processo intenso também de experimentações do texto, que tem forte carga poética, e não queria que esse texto soasse como “literário” demais na boca do elenco, que parecesse falso ou declamativo demais, então, trabalhamos muito para que ele ficasse intensamente real. E o fato da peça tratar de uma mudança (o colégio que se “transforma” em empresa) fomos buscar a duplicidade dos personagens, que pareciam ter um caráter, mas escondiam outro. Queria revelar isso mais explicitamente ao público, como a Irmã Superintendente e o Monsenhor. Montar Hilda é um desafio, porque é muito fácil seu texto sair fora dos trilhos no palco. É muito importante estudar a autora e a obra, mas não uma compreensão apenas acadêmica, mas de quão sua voz é poderosa e vigorosa, não dá pra incorrer em clichês ou melodramas. O buraco é sempre mais em cima. Tanto as Postulantes quanto América sofrem mudanças com as alterações no enredo, de colégio para empresa, então tínhamos um trabalho dobrado para conseguir explicitar essas transformações. América, por sua vez, era a personagem central, muito próxima de Hilda, uma personagem complexa, cheia de nuances, porque pela carga poética e de iluminação filosófica não queria que ela parecesse uma “alucinada”, “delirante”, como os dirigentes do colégio se referem a ela. O que a Hilda mais buscou em vida era a lucidez, estar lúcida para pensar o mundo, e acho que América é um dos melhores emblemas dessa busca de lucidez. Toda a obra da Hilda, me parece, parte muito dela própria, do que ela via, sentia, pensava. E ela tinha questões com um tipo de feminismo mais radical, ainda que eu pense que ela era feminista, mas fora de qualquer rótulo. Hilda era uma mulher deslumbrante e ela queria evidenciar o poder da mulher na literatura, enfrentou barreiras e preconceitos, principalmente por ser muito bonita. Muitos homens se sentiam incomodados com a dupla “bela e inteligente” e também porque ela não media palavras para contestar e questionar tudo. Era uma figura altamente fascinante, bem-humorada, inteligentíssima. Acho que hoje temos muitas mulheres na dramaturgia e ela foi uma das pioneiras no Brasil, ainda que pouco conhecida (DIAS, 2019, entrevista realizada em 29/12/19).

Em parte, atribui-se a dificuldade de encená-la ao fato de que, tanto as rubricas textuais exigidas pela autora se apresentam demasiadamente acentuadas, quanto o era a dificuldade de se expressar à época (fins dos anos sessenta) de maneira claramente deflagrada em cena, sobretudo por se tratar de um contexto ditatorial neste país.

A busca pela compreensão e pela lucidez das coisas, da vida e do convívio social, são temas recorrentes nos textos de Hilst. Ante esses dois mundos que habitam o ser, a dramaturga chega a explicar o divino de modo objetivo, sistematizado, recorrendo à razão para explicar as inquietações da alma humana. Em trecho de *A Possessa*, a autora expõe justamente essa relação, quando, na quinta cena, o Inquisidor diz a América, personagem central, para fazer uma demonstração de um Deus. Então, a garota desenha um triângulo equilátero e explica:

E se a mão não puder, hei de pensar o Todo sem o traço. (Aqui a figura perfeita deve ser projetada no quadro, por meio de um slide) E se o olhar a um tempo se fizer sol e compasso... Esfera (contorna o círculo) e asa... (América aponta os lados laterais do triângulo) Una... (contorna novamente a esfera) Tríplice... (América contorna os três lados do triângulo) e infinita. (HILST, 2008, p.83)

Não obstante as rubricas, que apresentam por si só um viés de metalinguagem e, por consequência, de sugestão performática, a autora busca alcançar uma definição objetiva daquilo que pertence ao campo da subjetividade.

Rosenfeld (1969), explica também quanto à recorrência da linguagem poética na obra de Hilst, outra característica imanente de seu conjunto. Para ele, "O tema multívoco dos ratos, aliás, ressurge numa das peças - *Aves da Noite* - e também na ficção narrativa, fato digno de nota por revelar a persistência dos motivos que se mantêm através da obra poética, dramática e narrativa de Hilst".

Para Pécora (2004), sua maneira de se expressar é algo "altamente idiossincrático". Haja vistas à epígrafe da obra sobre a qual discorro aqui: "Pensar Deus, amar Deus, não é mais do que uma certa maneira de pensar o mundo", de Simone Weil sobre o teatro.

Em seu capítulo intitulado *Do Teatro*, parte da edição de 1999 dos *Cadernos de Literatura Brasileira* editados pelo Instituto Moreira Salles, a encenadora e pesquisadora teatral Renata Pallottini pontua que:

Tudo isso nos vem à mente quando nos defrontamos com o teatro de Hilda Hilst. Estamos agora falando de um teatro real concreto e de cunho predominantemente lírico um poeta está faltando por se comunicar com seu público através de situações na maior parte das vezes limítrofes de situações de verdadeira crise (PALLOTTINI, 1999, 101).

Sua teatralidade é recheada, outrossim, de poemas, em que a voz narrativa surge carregada de reflexões filosóficas, bem como suprime pontuação em diversos momentos, dando ênfase a um fluxo de consciência que se transforma, a oscilar entre erudito e coloquial, constituindo imagens discursivas. Essas idas e vindas do (in)consciente, podem também ser lidas como reflexos da contemporaneidade. Realçam, a seu modo, a necessidade de expressões cada vez mais fluidas, dada a impossibilidade de enquadramento cartesiano no que diz respeito a trabalhos desse quilate. Para Antelo (2008),

a modernidade é, em suma, policéfala e nenhuma ficção da modernidade periférica poderá ser organizada, exclusivamente, em torno de categorias unitárias de subjetividade, uma vez que consciência e subjetividade são impossíveis de serem representadas ou reunidas num todo homogêneo por haver entre ambas um hiato incontornável. Só é possível ter acesso, através da leitura de uma obra, a situações de modernidade e, nesse sentido, se tão somente essas situações de modernidade, como as chamaria Debord, é que podem ser narradas, só é possível dar conta de contatos imanentes ou contingentes da história com uma dada subjetividade, da qual, aquilo que se obtém é, pura e simplesmente, uma narrativa, uma subjetividade, uma segmentação, tanto espacial quanto temporal, enunciada em primeira pessoa, ou, para sermos precisos, no singular. (ANTELO, 2008, p.7)

Tal postulado vem a somar com alguns fragmentos do conteúdo de algumas das entrevistas que compõem a caminhada desta pesquisa, em que as questões do feminino – no sentido de categoria oprimida – não se veem propriamente negadas, mas problematizadas, imersas em outras crises humanas e sociais carentes de solução.

Ao retornar-se à fala de Pécora, tem-se que

Em relação também à coisa da mulher, eu acho que ela não tinha. A discussão do feminino em relação a Hilda tem que ser muito relativizada, muito matizada por categorias várias, porque ela não tinha nenhum interesse por questões femininas, nenhum. Pelo contrário, ela inclusive era impaciente e particularmente malvada com mulheres, em geral, maltratava. Quando eu levava alguma aluna para falar com ela, era mulher era bastante Grossa com ela não tinha paciência nenhuma com mulher e com criança de modo geral, especialmente com criança (ANEXO 17) ela era duríssima. Então era uma pessoa que essa discussão do feminino não entra assim. Ela jamais pensou mesmo como um ser frágil ou como alguém que poderia ser dominada por qualquer homem, todos os homens que ela teve na vida ela fez o que quis com eles, ela era absolutamente indomável, incolonizável. A

ideia de um homem que mandasse nela era totalmente absurda. Todos os que andavam ao lado dela se submetiam imediatamente. Também então acho que ela não tinha essa coisa, o registro da Hilda não era um registro convencional, de submissa. Ela é um pouco um alienígena nesse mundo aí. Fica até difícil saber qual o sexo da Hilda. Sim, ela é mulher, mas esse 'mulher' tem que ser reinterpretado de alguma forma não pode ser só a pensar assim como uma mulher que recebe de fora à opressão e quem devolve. (PÉCORA, 2019, entrevista realizada em 17/05/19).

Observa-se que alguns lapsos de atitudes, ou mesmo, certos aspectos comportamentais, minam o campo de seu discurso, mesmo porque, também acaba por confundir sexo e gênero em certo ponto da fala. No entanto, a utilização do termo “incolonizável” remete a um aspecto importante, do pensar como um território, extensão do corpo, objeto primeiro de uma investigação performática. Outrossim, essa necessidade do “reinterpretado” a que Pécora se refere traz a reboque muitas das inquietações contemporâneas, de uma crise fluida que permeia o humano, algo que, em certa medida, Bilenky reconhece ao descrever Hilst:

Para Hilda não era uma pauta, era como se ela já tivesse atravessado isso e já tivesse chegado do lado de lá da questão feminina, era uma mulher que não se enquadrava como, por exemplo, ser uma escritora que vai reforçar a questão das mulheres. Ela não tinha isso na cabeça dela e, ao mesmo tempo, tinha as personagens femininas. Ela era essa mulher absolutamente colocada no mundo e sem nenhum ranço das mulheres. Antes da ideia feminista, a geração dela era muito diferente dela. A geração da Hilda Hilst era de mulheres que se casavam e ficavam cuidando dos filhos, que cuidavam da casa, que esperavam aquele marido que trazia o dinheiro. Eram dependentes e ainda não eram nada disso de hoje. A Casa do Sol saiu e ela construiu não foi para construir uma família e nem para ter um marido. Ela construiu uma casa aberta aos amigos, aberta a arte, aberta a criação e uma casa para ela poder focar na questão da obra (ANEXOS 31 a 33). Não era racional. Ela era lúcida. (BILENKY, 2019, entrevista realizada em 18/05/19)

A propósito, o tema da lucidez, que ajuda a nominar um clube de leitura e de fruição cultural que auxilia na manutenção do IHH (Obscena Lucidez) e é algo recorrente quando se tem como objeto de estudo a obra de Hilst. Recorrente e perceptível, afinal, são termos historicamente tratados de maneira aparentemente antagônica. Ser obsceno estaria distante de ser lúcido e vice-versa. E é justamente nessa complexidade, do feminino, que não se resume ao particular, mas se expande, de uma improbabilidade de encaixe de seus textos em categorias fixas, que se insere sua escrita.

A considerar-se uma recorrente relação feita entre a obra de Hilst e um cunho moral devasso, algo questionado ao longo dos anos pelo senso comum, outra entrevista que compôs o roteiro foi o da atriz Iara Jamra, responsável pela

personagem Lori Lamby nas montagens do espetáculo O Caderno Rosa de Lori Lamby (ANEXOS 24 a 30), a partir de obra ficcional homônima, originalmente não dramatúrgica.

Eu vinha aqui eu via aquilo com humor. Eu não via aquilo no sentido de pornografia, pedofilia nada. Eu achei que era uma escritora fazendo uma crítica severa ao mercado editorial, uma escritora com muita criatividade e extrema inteligência e sensibilidade feminina e que estava contando revelações de uma menina de oito anos que talvez até hoje talvez tenham essas fantasias. Eu não sou uma psicóloga, nem sou uma entendedora. Mas tem fantasias sexuais. Uma menina de oito anos hoje em dia é quase uma mocinha. Eu falei vai chocar. Claro que vai chocar. Fiquei chocada. Eu lia eu estava sozinha na praia, mas ao mesmo tempo que fiquei chocada, aquilo me instigou, mexeu comigo e eu fiquei com isso na cabeça (JAMRA, entrevista realizada em 19/05/2019).

Cabe, pois, voltar a Antelo (2001), quando diz que

As marcas de gênero deslocam-se e condensam-se junto às marcas étnicas, a ponto tal que a série se reabre em oposições mais amplas e gerais, tais como metropolitano versus primitivo, nação versus mercado ou, em suma, colonizador versus colonizado. Em outras palavras não há como ler nesses relatos construções de gênero, sem nelas ler simultânea e conjuntamente construções raciais donde finalmente poderíamos aventar que o próprio de relatos de reclusão É apresentar o ethos nacional como se fosse indeterminado e livre ou se preferem fotos lábio e disponível a Rigor sequestra o éthos finissecular praticando com ele uma dupla reclusão uma reclusão em que o gênero funciona como símbolo do simbólico (ANTELO, 2001, p.58).

Sem sombra de dúvidas, nas linhas de Hilst é latente a relação de poder entre oprimidos e opressores, o que sugestiona uma leitura das peças teatrais da escritora tendo como eixo principal o conceito de performance em suas diversas variantes, a partir da perspectiva da literatura contemporânea e das reflexões sobre o caráter performático da escrita em si.

Em suma, trata-se de uma escrita provocadora, contestatória, que versa sobre trânsito e fluxos a todo tempo, tal e qual aponta como tendência, ao parafrasear Rama, Coutinho (2016), ao mapear as diferentes leituras de teóricos sobre a literatura latino-americana.

“fronteira”, isto é, mais espaço do que linha, mais âmbito do que marco, mais liminalidade do que limite, em suma, a inscrição de caminhos, múltiplos e borrados, sobre um lugar desterritorializado pelo contrabando e pela transmigração. A fronteira, por sua vez, não fomenta uma identidade mestiça, síntese acabada de entidades discretas, mas uma “identidade agonística” e agônica, excêntrica mais do que descentrada, sempre sobre o fio; (COUTINHO, 2016: p.188).

Em *A Possessa*, abre-se uma proposta de “desfronterizar” o trágico, a *mise en abyme* e o cômico, uma vez que, a condição humana nos põe sujeitos a uma reviravolta interpretativa de nossas ações, mesmo que ocorra repentinamente. Essa peça, justaposta às demais obras da escritora, se insere nas discussões feitas a respeito das marcas da contemporaneidade na dramaturgia, notadamente, pelo experimentalismo na linguagem e pela construção da obra dentro da obra.

Na primeira cena, América está eufórica e apaixonada, quando fala com as Postulantes, a perguntar se gostaram da história que acabara de contar – história essa que não é apresentada em cena, sabe-se apenas que se refere de um “ele”. A Primeira Postulante, que não quer causar desconforto, não diz propriamente o que pensa. América percebe que existe dúvida por parte das meninas em entender que depois da luta tudo mudou e todos teriam todas as coisas que desejassem, então, tenta reforçar e antecipar a resposta das Postulantes. Uma delas arrisca apaziguar a situação. À medida que debatem seus pontos de vista, os ânimos vão se alterando. Conforme o texto,

América (seca): Se um leão te ataca e você tem uma arma, você não mata o leão?

Primeira Postulante: Ah, mas aí é uma questão de vida ou de morte.

[...]América (como quem fala consigo mesma. Branda): Ele se sentiu leve.

Primeira Postulante (um pouco febril): Ele se sentiu assim como se fosse um pássaro...

América (firme): Não

Terceira Postulante (quase infantil): Como se a gente descobrisse de repente que existe um outro lá dentro da gente? (HILST, 2008, p.35)

No diálogo anterior, embora incorpore procedimentos irônicos - aspectos da comédia -, expressa a crise de valores dentro do sistema educacional-religioso que sustentava a discórdia. Sendo assim, observa-se que a tensão se centraliza na profundidade do pensamento da heroína, construída por sua ideologia, enquanto as Postulantes em seu percurso servem para demonstrar a realidade retratada pela autora.

No final da primeira cena aparece a irmã Superintendente e o diálogo da superiora com América faz surgir novamente a ironia:

Superintendente: Vamos, as orações. (tenta fazer o sinal da cruz, mas interrompe-se ao ver América. Contrariada) por que você não está com a sua classe? (silêncio) Outra vez com as Postulantes? (América tenta sair. Tom severo) Não, não agora fique, fique aí. (pausa. Volta-se para as Postulantes e abrandando o tom) Bem. Hoje vamos pedir a Deus uma coisa muito importante. (com alguma ironia) Que ele nos ajude a suportar certas



presenças neste nosso colégio. (fechando os olhos. Grave) às vezes essas presenças são enviadas pelo Altíssimo com intenção de acrescentar dificuldades à nossa escalada e com isso tornar mais difícil e mais meritório nosso lugar no céu. (abre os olhos) Em nome do pai, do filho... (risos contidos das Postulantes, que olham para América. Contrariada) O que é agora? (HILST, 2008, p.37)

Nesta passagem, há intencionalidade de rebaixar o *status* cênico de uma personagem, em função da magnitude do *status* social de outra, algo experimentado na vida cotidiana em ambientes como o descrito em *A Possessa (A Empresa)*, mas como potencialidade crítica evidenciam-se defeitos da instituição representada pela figura da superiora, que finge ter um caráter construído sobre a moral. A caricatura e o desmascaramento da superiora promovem o rebaixamento moral de uma figura elevada. Ao retornarmos a Silva (2010):

O mais nítido, embora construído de forma simbólica, é que a América protagonista funciona como deslocamento performático que se esvai do eu-fundador-enunciador ao coletivo, à realidade social vigente da época que pouco a pouco colocaria a América (do sul/continente) na escuridão das ditaduras. A América calada em *A possessa*, reclusa não só no silêncio desmedido que a impede, mas o grito sufocado na garganta de uma América militarmente coagida. (SILVA, 2010, 55)

Os conflitos iniciais, mesmo sendo menores, provocarão o conflito maior. Ainda que existam conflitos entre as Postulantes, América e a Superintendente, não são de grande alcance. O silêncio ou a ironia são impostos para evitar um choque entre elas. O objetivo da apresentação de pequenos conflitos serve para a construção de um conflito maior, como nas sugestões textuais que seguem:

Superintendente (fechando os olhos, voz baixa): Cale-se, cale-se.  
 América (decidida): Mas por quê? A estória é até nojenta. E se ela é nojenta porque eu não posso falar? O próprio Monsenhor disse que gostaria de ouvir tudo o que eu pensava.  
 Superintendente (categórica): Não modifique as palavras do Monsenhor. Eu estava lá, lembro-me muito bem do que ele disse. E foi isto: “América, um dia vamos conversar sobre o teu aproveitamento no colégio. Eu gostaria de ouvi-la”. Não foi assim? Agora ajoelhe-se. (luz diminuindo. Pausa) em nome do Pai, do filho, do Espírito... (Escuro Total.) (HILST, 2008, p.39)

Mesmo não sendo levada ao limite, a tensão gerada no diálogo anterior auxilia a construção de outro conflito, que será central a partir da terceira cena. Na quarta cena, América começa a se esvaziar com as pressões, assume uma nova postura e quem passa a dominar a ação são os representantes da Cúpula, eminentemente homens, ponto em que passa a se evidenciar o conflito de gênero.

Desde as primeiras passagens, o conflito central é arquitetado depois que a heroína se esvazia, sem qualquer resistência. Seu estado reflexivo é posto de lado. Desde então, América sofre tensões causadas a partir da repressão do sistema autoritário. Silva (2010) atribui esses fluxos e contrafluxos da personagem no que atine ao seu evaziamento a um reflexo dos expedientes cotidianos.

Cabe acrescentar que os ecos da força do ideário da personagem na peça, realçam aspectos performáticos dessa escrita pautada nos deslocamentos que o interrogativo de sua inserção acarreta junto às fronteiras do pensar e do agir. A voz possui que não esconde mais seus ímpetos de grito e dúvida ousa ir contra a atmosfera que invisivelmente mantém as estruturas de poder, ordem e alienação de onde está. São discursos oriundos dos processos de silenciamento e que na obra funcionam como ratificadores dos desejos de transpor verdades a custo de suas subjetivações, resistindo ao meio, ao grupo, à instituição e à sociedade (SILVA, 2020,115).

Monsenhor tem por objetivo colocar as máquinas Eta e Dzeta – representações dos discursos médicos, excessivamente cartesianos, formalistas, do corpo como lugar de experiência - na realidade, ou seja, que elas façam parte da Ordem e que controlem as ações dos membros do colégio que não são da Cúpula para que nenhum cooperador do instituto fique em íntima dissonância com a própria tarefa.

Para alcançar o seu objetivo, Monsenhor incita a tensão, tentando cooptar América do modo que incita a Superintendente para vigiar a jovem, a se aproximar da própria para controlá-la. Acima de tudo, os membros da Cúpula desenvolveram uma rede de conflitos e manipulações para que houvesse o aniquilamento da heroína, através da tensão gerada entre personagens que, pouco a pouco, encham de tragicidade a trama.

As ações de América na primeira cena são movidas pela razão e pelo seu alto poder reflexivo, ao tentar modificar o colégio. Transita pela esfera da realidade – um sistema opressor - na convivência com as Postulantes e a Superintendente. As falas são permeadas por discursos argumentativos próprias da relação de convencimento que ela estabelece com as Postulantes e com a superiora, sugerindo uma obsessão.

No desenvolvimento da narrativa, contudo e de modo cada vez mais intenso, América é absorvida pela sua imaginação e pensamento. No discurso com o Monsenhor, na segunda cena, está prestes a se envolver num processo

autodestrutivo, pois a superior fará uma releitura dos símbolos - Eta e Dzeta - criados por ela, em referência clara à simbologia contida no alfabeto grego:

Pausa longa. Monsenhor caminha. Percebe-se que ele está profundamente interessado. Olha algumas vezes para América, faz gestos lentos, alisa o rosto, o queixo. Está pensando seriamente na estória e numa provável aplicação de Eta e Dzeta. América acompanha o Monsenhor com os olhos e tenta demonstrar indiferença diante de suas reações. (HILST, 2008, p.48)

Ao que América idealizaria como o virtuoso, e expressão da máquina como o melhor do humano, fruto de sua criação, a instituição as apresenta como uma espécie de novo norte, em que os parâmetros de normalidade seriam ditados por tais engrenagens e não pela inteligência provida de espírito. Silva (2010) comenta que:

A história inventada é a de duas máquinas que se alimentam de luz e andam dentro de uma caixa de “matéria brilhante”, percorrendo sempre o mesmo caminho ciclicamente, sem nunca desviar o percurso. Assim vivem e, deste modo, são observadas constantemente por um vigia. Nada modifica o comportamento dessas criaturas que funcionam em estranha metáfora aos aspectos de vida vivenciados pela personagem, até o dia em que param o movimento perpétuo por seis segundos. Esta história criada, num primeiro momento aponta para uma simbologia de tomar uma realidade por outra, para transitar vozes impedidas num plano real (o da cena) e explicitá-las no plano dos dois seres pensado em um cientificismo, um método de dizer, não dizendo (SILVA, 2010, 117).

Ainda na segunda cena, sentindo-se pressionada, a personagem América proclama ao Monsenhor:

América (sorrindo): Sonhar é bom. O que é que tem sonhar?  
 Monsenhor (muito sombrio): Se todas começarem a sonhar com você, você corre um risco. E eu não poderei... Olhe, eu posso algumas vezes te auxiliar, mas não numa questão de vida ou... Acautele-se.  
 América (muito surpreendida): De vida ou... Mas eu sou eu, América. É uma maneira de ser.  
 Monsenhor (seco): O que você quer dizer com isso? (pausa) (HILST, 2008, p.42)

As réplicas trazem a possibilidade do sentido trágico ao exporem os limites conflituosos das relações humanas dentro do colégio, ao revelarem a instabilidade da vivência humana mediante as fragilidades de crenças e do sentido ético, ao trazer à tona, o Poder. Mesmo envolta em um sentido trágico, América engana a autoridade ao transmitir suas ideias revolucionárias com a ajuda da retórica. Pensa rapidamente como se explicar para justificar seu comportamento.

Ainda com certa precaução, inventa uma história porque sabe que a

única maneira de dizer o que pensar é criar uma narrativa nos moldes tradicionais, para que o Monsenhor dê maior importância ao seu relato. Ao contar a história de Eta e Dzeta vemos, nessa ação, o estado de felicidade e ingenuidade ao acreditar que sua narrativa iria impor seu pensamento e com isso, todos da Ordem iriam entender os seus desejos e motivações.

Percebemos também no teatro hilstiano que alguns conflitos provocam, não o sentimento de piedade, mas o riso, ligado ao sentido tragicômico. O riso é uma reação não previsível, aflora como um comportamento de desvio, inadequação e transgressão, permeado pela insensibilidade. Assim, o riso na fala da superiora mostra a transgressão da autora, o riso punitivo, de coibição. América, por sua vez, zomba dos membros da Ordem através de ações e discursos sarcásticos e espirituosos.

Monsenhor (frio): E tem sido assim a sua conduta?

América (objetiva): Monsenhor, eu digo as coisas que penso. Só isso. Se elas são más não sei. Muitas vezes eu nem sei quem sou. Mas penso que não há mal nenhum em perguntar o que não se entende. Eu gosto de fazer perguntas, mas a irmã Superintendente quase nunca me responde e sempre se aborrece comigo. Assim é que começam as coisas. Com as perguntas.

Monsenhor (interessado): E que espécie de perguntas você faz?

América (seca): Perguntas.

Monsenhor: Sei, sei. Mas diz uma delas.

América (sorrindo): Uma que ela se aborreceu foi sobre a Nossa Senhora.

Monsenhor: O que sobre Nossa Senhora?

América (com levíssima ironia): Eu perguntei como é possível existir a frase: "Nossa Senhora foi Virgem antes do parto, no parto e depois do parto". (HILST, 2008, p.40)

O diálogo poderia ter uma continuidade conflituosa, o que ajudaria a determinar o texto com sentido trágico. Porém, a cena se encaminha para o riso e tal recurso extrapola os limites de tensão e provoca no leitor/espectador a sensação de ser mais uma vez o diálogo polvilhado com ironia. Ainda que seja possível fazer esse apontamento, o que causaria alguma fragilidade, há de se considerar que a prática do rompimento de uma cena recheada de tensão, do ponto de vista narrativo por algo mais sarcástico e risível é constante no texto hilstiano. Aqui, mais um fragmento em que Monsenhor e América aparentam estar em tensão:

América: (seca): Sim, Monsenhor.

Monsenhor (com firmeza): Bem. (pausa) A informação que tive da irmã Superintendente foi a de que você tem muita influência entre suas colegas de classe e também entre as Postulantes. Isso é bom. Uma vocação de liderança. No entanto, é preciso saber aproveitá-la, conduzir sim, se isso lhe foi dado, mas em direção a um caminho claro. Você compreende?

América: Sim monsenhor. (HILST, 2008, p.45)

Essa estratégia se repetirá em diferentes momentos com a inserção de um sentido tragicômico. A estrutura da tessitura – trágico e cômico - de *A Empresa*, revela também uma espécie de antagonismo presente no texto, desde a relação entre as personagens até sua estrutura textual. O momento mais relevante dessa contraposição está na sexta cena:

Segunda Cooperadora (tom neutro): Ela morreu. (pausa. Maravilhada e para a Primeira Cooperadora) Olha...Eta e Dzeta começaram de novo. Salvaram-se

Primeira Cooperadora (aliviada): como é bom ouvir esse ruído novamente.

Segunda Cooperadora: Muito, muito bom. Tudo deu certo. (HILST, 2008, p.97)

Com esta passagem, se averigua um universo peculiar marcado pela banalidade e pela incomunicabilidade. O recurso da *myse en abyme* subverte, quebra as regras, rompe hierarquias, deixa a todos simplesmente na mesma posição no que atine ao status das personagens em cena. Observa-se esta condição no momento em que a jovem narra a história e não se reporta ao superior de modo diferenciado, devido à sua representatividade no colégio.

América, ao construir a narrativa, é movida pela curiosidade do superior, pela capacidade de aceitar erros e transformá-los em recursos. Pela postura de enobrecer a atitude do superior, por mais absurda que ela fosse ao olhar racional:

Monsenhor: Sim, sim, minha filha, compreendo. (pausa. Intrigado) Mas me diz... como eram essas pequenas coisas...na aparência?

América (com entusiasmo): Ah, isso era importante, me lembro. Na aparência Eta e Dzeta eram vulgares, mas a aparência nada tinha a ver com o ...o de dentro delas...o...

Monsenhor (interrompe, interessado e objetivo): Já sei. O núcleo da ação.

América (tom anterior): Isso mesmo, Monsenhor, o núcleo da ação. O senhor disse bem. Elas, as Cooperadoras chefes, disseram ao vigia que teria sido fácil construir as pequenas coisas com sutilíssimas aparências. Mas foi preciso que a forma exterior não se mostrasse muito atraente porque, elas explicaram, a forma complicada ou bela faria com que o vigia prestasse muita atenção no aspecto de Eta e Dzeta, sabe, no invólucro, no...

Monsenhor (interesse crescente): No mais periférico?

América (sorrindo): Isso, Monsenhor. E não era esse o desejo das Cooperadoras do Instituto. Elas disseram também para o Vigia que aquilo tudo não era milagroso, não, que Eta e Dzeta existiam como resultado de um grande esforço...

Monsenhor (prudente): Tecnológico?

América: É, e... (HILST, 2008, p.47)

A história de Eta e Dzeta ajuda a lembrar a vulnerabilidade da condição humana, em especial, dos limites impostos à imaginação feminina, a favorecer conflitos e dificuldades. Desse modo, aumenta-se a capacidade de sentir: estimula que se aceitem muitas possibilidades para a vida e que se tenham diferentes reações para as mesmas. Isso amplia os limites de comportamento. A ação da jovem ao narrar, caracterizada pela imprevisibilidade em alguns momentos, ensina que nada persiste e favorece a relação com o presente.

América é conduzida pelo desejo da liberdade e isso a levará inevitavelmente à destruição. Entre o ponto de partida com seus desejos e curiosidades, para a compreensão dos questionamentos da vida e o seu fim com a morte, ela percorre caminhos repletos de conflitos e disputas que fazem parte do desfecho trágico que a espera. Mesmo assim, desequilibra o estado sereno da Superintendente, ao direcionar questões das quais ela não tinha respostas e também, quando intenciona enganar o Monsenhor confundido a instituição com a simbologia de Eta e Dzeta.

Com a invenção da narrativa das máquinas, desvela o mecanismo discursivo pautada em imagens que ligam a persuasão ao território das emoções, em que a heroína constrói uma história que enseja a manipulação com elementos dos valores consagrados pela sociedade – a família: irmão mais velho, a mãe e o pai.

Um texto que se apresenta como uma metáfora da denúncia das diversas formas de opressão que ambientes de clausura oferecem, nitidamente estendendo-se aos ambientes externos a ela, uma vez que o internato é tão somente uma reprodução do mundo real, uma construção fac-similar, como o teatro a cumprir a mesma função de recorte do real e não o lugar da fantasia. Silva (2010) reitera que:

*A Possessa é uma peça atuante nos textuais de resistência aos sistemas agressivos e de adequação na histórica repressão ao discurso da diferença. As perguntas que emergem do texto agridem de forma direta o aspecto inquestionável da instituição religiosa, e por amplitude, qualquer outro sustentáculo de poder e conformidade que se alicerça em verdades absolutas (em extensão discursos hegemônicos como o heterossexual, o falocêntrico, o etnocêntrico, o discurso branco, o patriarcal, modos binários, outros) (SILVA, 2010, 116).*

Ao construir tal enredo, América visa a trazer à luz uma proposta de libertação em seu relato aos representantes do colégio, ludibriados pela superfície

do discurso. No entanto, sua ingenuidade será condenada. O sentido trágico oscila entre a mentira e o erro, chegando à morte. Em um dos encontros com a Superintendente, elas falam sobre crenças. América não responde aos questionamentos, mas coloca reflexões para conduzir o pensamento da irmã para a reflexão existencial.

Além disso, põe em jogo a construção de Deus como um mero processo cultural e esta afirmativa faz a superiora se sentir indignada com os rumos da conversa e ameaça castigá-la. América, por fim, percebe que Monsenhor aplicou a história na realidade e desconfia ter cometido, por puro acaso, a sua destruição:

América (branda) diz: [...] é verdade, eu nunca fui boa vigilante. (pausa) Vigilante... o Monsenhor..(muito intrigada)... ele estava tão curioso para ouvir... (muito preocupada)... penso que...  
Escurece o plano A, onde estão a Superintendente e América, ao mesmo tempo o plano C é iluminado, mostrando as Cooperadoras chefes, o Vigia e a caixa onde estão Eta e Dzeta. Logo que começa a fala das Cooperadoras Chefes, um círculo de luz ilumina o plano A, mas apenas onde está América, que acompanha o relato com assombro e gradativamente vai entrando em desespero. América percebe o novo rumo dado à sua estória pelo Monsenhor e fica visivelmente perturbada. (HILST, 2008, p.57)

Perdida em seus pensamentos, escuta a conversa das Cooperadoras Chefes, que estão em outro plano do palco. No plano A, onde América acompanha o relato das Cooperadoras, fica perplexa com a atitude do superior. Se ao longo de sua trajetória no colégio perseguira a imaginação, a criação, sente-se agora fragilizada e percebe a tragédia pessoal.

Acontece aí uma ação que contradiz as expectativas do drama, isto é, a produção discursiva apresentada pela protagonista foi uma atividade conduzida pela subjetividade, pois estava interessada em alcançar determinado fim com a história das máquinas, que era dizer o que pensava. No entanto, a mesma subjetividade manifestou-se diferente em Monsenhor, através da construção do sentido real das máquinas que serviram para oprimir. América e toda a comunidade se modificam. Com a modificação, a jovem chega ao cerne da preocupação do que é o sentido da vida e a questão da ética aplicada ao cotidiano.

Escuro nos dois planos e imediatamente luz intensa no plano A, onde estão a Superintendente, sem o hábito, com roupa mais simplificada, e América. A partir daqui, ocorre toda a modificação nos personagens, mostrando que a comunidade não é de forma alguma a mesma.  
América (muito perturbada): Não era isso que eu queria, não era isso, isso não. (HILST, 2008, p.59)

Com a tensão gerada pelo conflito entre América e os membros do colégio, pouco a pouco, encaminhados para o ato trágico da peça – a morte -, compondo o sentido de tragédia que é inexorável à humanidade, o que se caracteriza pela inevitável destruição da personagem.

A imagem hilstiana também pode ser percebida pelo viés do trágico no desastre pessoal e do trágico no desastre social, que se caracteriza pela noção de conflito entre duas forças: a pessoal e a coletiva (América versus a Cúpula do colégio, que representa alegoricamente o autoritarismo). O conflito entre estes dois mundos denota a torpeza do humano (indivíduo) e da sociedade.

América não compreende o que está ocorrendo. Chega o Inquisidor. Falando consigo mesma, como se o Inquisidor não estivesse presente, comovida, sombria, a jovem recita um poema:

América: Os olhos velhos e a vontade de amar sem saber como. Crescemos tanto as duas, tão inutilmente. Crescemos tanto que nem mais nos abraçamos, nem sorriamos, como acontece àqueles que se amam. Eu dizia: “Dá-me um pouco de ti, eu tenho sede. Tenho os olhos pisados de sonhar”. (HILST, 2008, p.71)

Em voz mais alta e comovida ela continua o exercício de reflexão. Quando termina, abaixa a cabeça como se soubesse a inutilidade de todas as suas confissões. Mesmo angustiada, como Galileu, só que às avessas, pronuncia mais uma vez e se aprofunda intensamente em seu discurso poético, que serve como forma de sublimar desejos e sentimentos não resolvidos ou desconhecidos.

No julgamento, América diz que compreende tudo, que seu discurso é permeado de mistério e de verdades imutáveis. A jovem, que antes era vista como superior, forte, nos é apresentada agora como frágil porque se modificou. Fraqueja perante qualquer força que venha contra ela e que confronte seu pensamento subjetivo e sua fé. Destruída uma de suas sustentações, o ato argumentativo, a heroína não tarda a cair.

Ao escrever sobre uma personagem, Hilst também traz muito de si, revisitando a sua própria história e, por meio dela, a de seus familiares, amores e assemelhados. Esse sujeito, mulher em busca de uma autonomia plena de seu discurso e de suas ações, encontra na escrita – e em seu potencial performático - sua forma mais adequada para o pensamento, pois esse é o recurso que lhe permite ver-se, entregando-se a uma operação complexa de rompimento com os discursos



estabilizados, instaurando um modo singular de orquestrá-los, colocando em ação um processo de formação autoral que é revelado no folhear das páginas.

Enfim, um modo de constituir-se subjetiva e identitariamente, em consonância ao que traz Pallottini (1999):

Construído sempre com extremo cuidado, ainda que não com clareza lógica, o personagem criado pelo poeta lírico é cheio de conteúdo e expressa densamente o seu pensamento e os seus sentimentos, as suas vozes interiores e as suas emoções. É talvez por isso que frequentemente o texto dramático dos poetas é pontuado por verdadeiros poemas líricos que às vezes se revelam quase autônomos e independentes correspondentes, é claro, a falas de seus personagens. E eles se revelam, na verdade, vozes outras do próprio poeta na medida em que este se colocou nas suas criaturas (PALLOTTINI, 1999, p.100).

De outra parte, existe também a referência trazida para endossar a ideia de que há um eu lírico manifesto que ultrapassa as fronteiras da poesia hilstiana e segue vivo na composição de suas cenas, mais especificamente na criação de suas personagens. Contrapontualmente, a mesma estudiosa de Hilst traz que “não é sem razão que muitos dos seus personagens são abstrações, recriações simbólicas, figuras metafóricas. Através de símbolos, a dramaturga quer nos aproximar de suas matrizes, dos seres humanos aos quais quis se referir” (Pallottini, 1999, 103).

Pallotinni complementa tal leitura sobre a dramaturgia de Hilst, afirmando que “dificilmente suas personagens têm nomes próprios, quase sempre são nomeados por sua função profissional ou seu lugar na família: o pai, a mãe, o filho, o noivo, o carcereiro, o juiz, o poeta, o estudante, o verdugo etc” (Pallottini, 1999, 103-104).

América é uma jovem estudante, considerada a mais criativa de todas, tornando-se objeto de intensa observação dos dirigentes da instituição, principalmente pelo fato de perguntar e questioná-los, tornando-se alvo de investigações e torturada por meio de interrogatórios quase infundáveis. Como busca o sentido das coisas, do espírito, para além de um cientificismo exacerbado que toma conta das práticas escolares, assim que é colocada para executar tarefas sem razão, “América desiste simplesmente de viver. A morte da protagonista conclui a parábola da liberdade do espírito e da luta do pensamento contra a coerção” (Pallottini, 1999, 104).

Diante desse projeto pretensamente ficcional, não se depara com

nenhuma batalha iminente, senão, a da narradora, com o seu próprio eu e com a figura de América. Na dicotomia estabelecida entre o bem e o mal, sustenta-se na primeira, pois, que “a autora parte do princípio de que o caminho mais sincero para o universal é o pessoal. Hilst parte de sua própria vivência em internatos e instaura uma gama de reflexões a partir de si em *A possessa* e *O rato no muro*” (Silva, 2010, 58).

Em tempo, durante o processo de busca de materiais que aprimorassem a presente dissertação, deparei-me com um documento por certo sensibilizante, ao menos para mim. Afeita à escrita e ao recebimento de cartas, Hilda trocou correspondência com uma leitora e produtora teatral que, em meados dos anos 1980, pedia-lhe a autorização para a montagem, coincidentemente, de *O Rato no Muro* (ANEXOS 1 a 14). Trata-se de Marilda Jardim, de Cascavel que, à época, atuava junto ao Grupo de Teatro mantido em conjunto pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE) e Serviço Social do Comércio (SESC). Hoje em Londres, concedeu-me relato sobre Hilda por meio de aplicativo de mensagens quando questionada acerca das personagens hilstianas.

Nós tivemos contato com mais três ou quatro peças de teatro e o relato foi o que mais me atraiu por vários motivos, que foram da temática com cunho religioso às avessas e até mesmo pelo número de personagens que foi condizente com os atores. Então, acredito que abrange todo o universo do que é ser mulher é uma coisa assim muito extensa desde que nascemos, os nossos olhos, as dádivas, as mazelas, as loucuras, as ganas. Eu acho que tudo isso desemboca em um feminismo abrangente e inquestionável. É difícil colocar em palavras toda a obra da Hilda, já que tudo que eu li até agora apresenta personagens femininas fortes e únicas em todos os lugares. Eu não acredito que a mulher imaginada por ela há mais de 50 anos fosse entendida nesse momento de tantas contradições e redes sociais, de revisionismo. Eu continuo acreditando que infelizmente ou felizmente, não sei ainda, a Hilda ainda vai ser para poucas pessoas. Ela quis ser lida, quiçá compreendida, e acabou morrendo sem atingir isso. Mas eu sei que atingiu o que era para ser atingido, em sentido amplo. Eu acho que nós mulheres crescemos muito nesses últimos 50 anos se levamos em conta que o tempo da história é muito diferente do tempo atual, o tempo geracional. Eu ousou dizer que a evolução feminina está sendo imensa e os desafios são maiores, pois somos mais da metade da população mundial e a pobreza, o machismo, o analfabetismo, as religiões, ainda nos massacram após séculos de subjugação. Tudo isso leva tempo para se transformar e serão ainda mais gerações de luta e mulheres como Hilda Hilst, que representa a força e um exemplo (JARDIM, 2019, em entrevista concedida em 20/12/19).

Poderíamos encontrar dificuldades em compreender o trabalho dramaturgic de Hilst como ficção histórica, caso só pudéssemos operar com concepções rígidas quanto aos limites entre a ficção histórica e a não histórica.

Contudo, sob inegável influência de uma cultura de cunho maniqueísta, olha-se para ela(s) e se percebe que essas categorias mais rígidas e tradicionais são postas em xeque.

Para Rancière (2009:53), “a separação da ideia de ficção da ideia de mentira define a especificidade do regime representativo das artes. Este, autonomiza as formas de artes no que diz respeito à economia das ocupações comuns e a contra-economia dos simulacros própria ao regime ético das imagens”.

Ainda em Rancière (2009:55), “a soberania estética da literatura não é, portanto, o reino da ficção. É, ao contrário, um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social”.

Não obstante a história política, econômica e social, o dinamismo das relações humanas na contemporaneidade dita pós-moderna leva ao entendimento de que o que se compreende por ficção histórica também passe por reformulações. No caso específico dos acontecimentos retratados n’*A Possessa*, parece mais factível seu trânsito às situações de performance, mais próximas do real, que remetê-los ao universo da fábula, conforme emendaria Silva (2010):

Torna-se nítida uma mistura do biográfico na composição ficcional da personagem América, característica que outorga à escrita desta peça um operacional do performer-autor que mistura características próprias atribuindo um outro peso às cenas que confabula. A atmosfera sacra e os espaços religiosos – referências próprias da vivência da autora – são determinantes na edificação da estrutura desta peça. São as impressões de Hilst que projetam o espaço de *A Possessa*, seus poemas (inseridos como fala da personagem) que suspendem a protagonista no estado máximo de opressão racional e são suas ideologias que estruturam a personagem e a impelem (SILVA, 2010, p.122).

Weinhardt (2006), face a esta discussão, atualiza o olhar para o que se denomina de ficção histórica. Dialogando com as transformações decorridas do penúltimo século sobre o que tange as abordagens de compreensão da história, a pesquisadora sinaliza para o fato de que elas oferecem “uma tentativa de se perceber com mais fluidez os entrelaçamentos entre o discurso histórico e o ficcional, objetivando apreender a construção do discurso romanesco em questão” (Weinhardt, 2006, p.136).

Ainda na mesma obra, esclarece que nem tudo pode ser

considerado como ficção histórica, porém, essa fluidez à qual se refere, permite que se pense *A Possessa* como um discurso que não só flerta com a História, como apresenta suas personagens marcadas por ela em sua existência. Nesse sentido, reitero as palavras de Weinhardt (2006), quando atribui o termo ficção histórica ao

texto ficcional em que a historicidade é determinante para o enredo, ou seja, a obra em que a inscrição dos fatos narrados em um determinado tempo passado é decisiva para que eles tenham ocorrido como tal e, de modo explícito ou não, o texto dialoga com o discurso histórico. A distância entre o tempo representado na ficção e o presente da escrita, nesta proposta de trabalho, não é medida em anos, ou em idade do autor (WEINHARDT, 2006, p.137).

Considerando ainda que esse tipo de ficção está marcado por um presente que, se não é determinado por seu passado, sofre seus efeitos e, portanto, mostra-se em uma contínua relação com ele, percebe-se na escrita da narradora um resgate de suas memórias que, via de regra, põem em cena certos acontecimentos que dizem respeito a si e às demais pessoas que são evocadas por sua narrativa.

Tais acontecimentos, como se pode observar na peça, não afetam apenas as personagens, mas também aqueles seres empíricos que foram contemporâneos à época aludida no decorrer da ficção. Nesse sentido, a observação tende a recair sobre o modo como o presente da narrativa faz uma ligação temporal com o passado, pontuando o fato de que o presente da escrita é incitado.

Reforçando seu interesse em narrar, encontra a possibilidade de ressignificar os acontecimentos pela perspectiva de quem deles adquiriu um afastamento maior, com percepções outras que decorrem dos eventos transcorridos numa espécie de clausura. E não é possível se falar de um enunciado que não seja a partir de um local ou, mais precisamente, de um território, já que, para não se cair na banalização de conceituar a obra hilstiana como ponto fora da curva, se faz mister a contextualização da autora em meio ao conjunto de escritoras latino-americanas. Silva (2010:49) aponta que “o teatro de Hilst surge como representante de inúmeras outras escritas do nosso local enunciativo – América Latina – e que, evidentemente, quando se enveredam por acentuado teor autoral e/ou experimental causam estranheza e recepções duvidosas”.

Dessas esferas narrativas, pode-se depreender o que estou a considerar como os elementos que permitem a tal obra ser vista sob o ponto de vista de uma perspectiva histórica, em que o tom ditatorial mostra-se também efeito de

um autoritarismo e conservadorismo que o regime impôs ao país num período de vinte e um anos, demonstra ser uma tentativa de fuga dessa opressão. Encerrando-se na década de oitenta do século anterior, tal regime deixa seus efeitos, os quais, invariavelmente, podem ser percebidos na escrita da narradora que busca incessantemente, por vezes em um tom melancólico e de solidão, por sua identidade.

Assim como há uma preocupação aqui de se diluir fronteiras ditas reais entre real e ficcional, histórico de fantástico, pode-se também considerar, como em Perrone-Moisés (2016), que a contemporaneidade nos permite perceber a ação literária não somente em textos grafados à luz das narrativas clássicas, frutos de um contexto específico:

Portanto, ao falar de literatura, a primeira precaução consiste em precisar em que sentido a palavra é empregada. A literatura de que aqui falamos é a que foi definida em meados do século XVII, quando a palavra deixou de significar o conjunto da cultura letrada para designar uma atividade particular, uma prática de linguagem separada (e superior) das outras práticas verbais, uma arte e um meio de conhecimento específicos (PERRONE-MOISÉS, 2016, 17).

As ações da heroína são encadeadas pelo jogo da criação, de histórias e perguntas direcionadas aos membros do colégio. A personagem central tem todas as ações das outras personagens girando ao seu redor. A jovem é descrita como uma “heroína”, de força intelectual superior àqueles que estão à sua volta – isso é apresentado por meio do seu poder reflexivo e criativo.

No entanto, essa força fará com que seu destino tome caminhos tortuosos, uma vez que, com o desenlace da trama, ela se esvazia e repensa seu potencial: o que se apresenta perante o leitor/espectador é uma jovem modificada, porém consciente, que não resistiu às pressões externas. Essa imagem superior é mantida e propagada entre os membros do colégio e ressaltada pelas interferências dos superiores e se mantém até o momento em que as máquinas Eta e Dzeta começam a controlar as ações dos representantes da Ordem e passam a ser consideradas de força superior à da jovem.

Hilda Hilst não economizou críticas ao descrever as atitudes das Cooperadoras (que chegam a vestir roupas de laboratório no desenrolar do espetáculo), que tinham como regras de boa conduta as suas relações com o sistema opressor, as recomendações que recebiam e os cargos que galgavam

dentro do sistema, que se davam pela relação harmoniosa que tinham com a cúpula do colégio.

A partir dessas personagens, a escritora critica as atitudes de quem compactua com os sistemas opressores. Na tentativa, de corrigir esses costumes ao mostrar os desvios de comportamento, a falta de moral e de princípios justos, busca não só criticar, como também, tentar propor a correção de tais falhas.

Através do mapeamento do percurso de América na peça, há ações paradoxais que a levaram à destruição, deixando evidente com a mudança de perspectiva de pensamento que no início era reflexivo e depois passa a ser movido pela religiosidade.

O mundo da obra hilstiana acaba com um fim trágico, dado inicialmente pela solidão da heroína e no fim, com a sua morte, e um sentido de zombaria. Com a coexistência de relações entre os membros do colégio e América, *A Possessa* se afirma como tragicômica, os contrastes e as ambiguidades deste mundo dramático ocorrem devido ao erro trágico que a heroína comete ao inventar uma história.

Como poderá ser comprovado no terceiro capítulo dessa dissertação, as teorias da performance vêm influenciando correntes de pensamento nos vários âmbitos de estudo e entendimento das questões humanas. O mundo contemporâneo, junto às estruturas constitutivas da linguagem performática, busca uma leitura que dialogue com esta sua nova moldura de vida edificada na justaposição de informações, overdose de imagens, impulsionado por este pilar do fragmento, das simultaneidades e dos processos de silenciamento.

No âmbito literário, esta perspectiva se apresenta em escrituras incongruentes que estendem um vocabular ao não dito, às lacunas legíveis apenas a partir de um ato apresentado entre o visto e o invisível que se estabelece nos terrenos ausentes do sentimento, da fronteira e das relações sociais.

O teatro de Hilst é, antes de tudo, uma escritura dramática que estende as problemáticas levadas ao palco a este ato de completude junto ao leitor/espectador. O que é colocado em cena não é resumível nos tradicionais aspectos da literatura dramática e sua construção linear de enredo, personagens e desfecho.

Trata-se de um teatro de resistência, ratificador das inúmeras vozes silenciadas, vítimas de opressão, personagens encarceradas no próprio corpo e que

se projetam num plano cênico de posicionamento crítico diante das instituições de poder, das formas de censura e hegemonia de forças que de forma concreta ou simbólica marcam gerações, povos e a história às vezes não escrita de cada um.

Impossível precisar onde termina a cena e onde a quarta parede se destrói, dando lugar à performance. Certo é que, cada vez mais, as linguagens e eixos de produção artísticos se aproximam, se apropriam uns dos outros, tal e qual explicita Brizuela (2014), em seu estudo acentuado na busca de uma dimensão literária das imagens feitas a partir de instantâneos, pois que há dimensões imagéticas remontadas por textos escritos em línguas fonéticas. Para ela,

A noção de uma ida para um fora encontra eco numa série de formulações sobre limites, fronteiras, extremos, beiras, meios e passagens que se vêm fazendo desde o final dos anos 60 até hoje numa diversidade de disciplinas: da teoria estética de Theodor Adorno ao recente trabalho sobre o regime estético da arte, o futuro da imagem e o espectador emancipado de Jacques Rancière no campo da filosofia estética; do pioneiro ensaio de Rosalind Krauss sobre a escultura no campo expandido a seu mais recente trabalho sobre a reinvenção dos meios, ao trabalho de Nelly Richard sobre as margens e a arte chilena da ditadura e ao de Kaja Silverman sobre a fotografia por outros meios no campo da história da arte (2009); do trabalho sobre a sociedade sem relato e as culturas contemporâneas da iminência de Néstor García Canclini no campo da antropologia (2010); das expansões que vem assinalando Flora Süssekind na poesia e na ficção contemporânea à queda da cidade letrada de Jean Franco, ao trabalho sobre os modos dos extremos na literatura e no cinema de David Oubiña, às estéticas da emergência de Reinaldo Laddaga (2006), à noção de pós-autonomia de Josefina Ludmer (2007), às literaturas reais de Luz Horne, à obra de Valeria de los Ríos sobre o impacto da fotografia e do cinema na escrita latino-americana – todos esses no campo da crítica literária. Cada um desses trabalhos investiga as estratégias de ruptura e destruição da sintaxe das diferentes artes – a literatura, o cinema, a escultura, a fotografia, a pintura, o teatro –, os modos e motivos que fazem com que a especificidade dos meios, a partir de meados do século XX, mute, entre em crise, se desarme. (BRIZUELA, 2014, 29)

De certo modo, Garramuño (2009) apresenta um outro ponto essencial para o entendimento dessa derrubada de barreiras que, em boa medida, acaba por reforçar os campos à medida em que estes são atravessados pelos diferentes formatos e suportes.

Si retengo la categoría de campo -por lo menos provisoriamente-, consciente de todas las críticas a las que podría ser sometida, es porque creo que es posible pensar a la literatura en un campo atravesado por fuerzas que lo descentran y que son esas fuerzas que lo descentran y perforan, también, esenciales a su definición (GARRAMUÑO, 2009, p.8)

O teatro hilstiano, a seu tempo, soa como um silêncio interminável que provoca o ato, que simula ultimatos frente àqueles que compartilham do

contexto encenado e que, a partir do seu sistema de significação - nunca estabelecido de forma estável –, articula esferas de culpa e medo, metáforas da liberdade e um desejo intenso pela subversão dos moldes, reivindicação do próprio corpo, silêncios que se apresentam, se reconhecem e se projetam num plano comum (autora/personagens/espectador) de busca pela voz que enuncia, firma e liberta o ser humano das clausuras cotidianas e sociais.

Em seu artigo “Falar ou Falar-se: o corpo no (do) texto pós-moderno”, de 1999, Simone Pereira Schmidt salienta que os sujeitos se delineiam a partir de seus discursos, os quais começam a partir de uma perspectiva da corporalidade, de um lugar no mundo que se escreve a partir da presença.

Somos sujeitos de linguagem construídos pelos e nos discursos, mas se a subjetividade é hoje compreendida por nós como um campo pluridiscursivo, onde se cruzam diferentes identidades sociais e os sujeitos se encontram assim diferentemente posicionados pelas muitas identidades que os engendram, penso que se coloca diante de nós uma tarefa teórica e política, a tarefa de mapear a identidade desses sujeitos, localizando-os no cruzamento das diversas posições em que eles se situam e o primeiro lugar a partir do qual nos situamos, nosso primeiro ponto de localização é, como saber vamos, nosso próprio corpo (SCHMIDT, 1999, p.280 – 281).

A literatura dramática de Hilst investe num terreno movediço que encontra melhor diálogo e interpretações junto às concepções performáticas. Um teatro de ataque às instituições manipuladoras de poder e pensamento que se inscrevem a partir das personagens que silenciam, quase nunca nomeadas e que, simbolicamente, traçam o percurso que transita do eu ao coletivo, compartilhando memórias e igualando confidências que sobrepõem às esferas cenográficas de cena e se inserem no espaço e tempo históricos mais amplos como os de ditadura, dos escuros do corpo, da liberdade forjada nas nossas estampas de vida.

Um entrecruzar de sistemas e signos que se perdoam e se redimem em cada vírgula consumida em nome do fluxo da fala, do fluido do corpo, do mundo que se desconecta da ação que a autora propõe e cobra em nome de uma sociedade/homem, de fato, libertos e possuidores de fala. Em Ravetti (2003),

A performance revela experiências que fazem o percurso do pessoal ao comunitário e vice-versa. Este trânsito está fortalecido por um impulso de resistência à dissolução de componentes culturais e ideológicos que atuam como resíduos culturais que integram pessoas a uma região, a uma paisagem, e que passam a ser pele, olhos, roupa, gestos, fala, em partituras que se percebem como restos de algo maior e irrecuperável, reproduzível e passível de ser re-escrito, mas que de alguma forma deve ser restituído a



uma passado e, ao mesmo tempo, transmitido ao futuro e relido no presente (RAVETTI, 2003, 34-35).

A interposição de fatos, planos, dito e não dito, vão edificando esta teatralidade que se constrói numa dramaticidade híbrida de projeções, delírios, invisibilidades e constante reflexão sobre a ordem social e suas imposições. Os resquícios de ação dramática, às vezes, são sumariamente ultrapassados em nome de um conflito que se escancara no devastar do indivíduo partindo do seu interno, das forças que o impedem, do invisível que o cala.

Esta subjetivação fragmentada é o elemento protagonista do teatro hilstiano que não estabelece eixos dramáticos plenamente identificados ou apresentados, descarta a determinação de começo e fim e, na fluidez do silêncio ou da palavra que sai sufocada, cobra os desígnios da fé, da morte, da injustiça, das impossibilidades de um mundo calcado sempre sobre o que poderia ter sido, e nunca no que pode se fazer para que de fato seja o desejado.

Em *A Possessa* (1967), Hilst coloca na personificação da personagem América os recursos utilizados para privar o ser humano da voz e, conseqüentemente, dos ímpetos da ação. No prólogo, a própria autora intitula a peça como “teorema seguido de inúmeros corolários. Um deles seria a redefinição que mantivesse no homem sua verdadeira extensão metafísica”. E no desenrolar dessa “peça de advertência” temos a trajetória da jovem América que foi proibida de expor o que pensa.

Em meio a planos de ilustrações que subvertem a realidade e performatizam numa esfera de pensamento e repressão, acompanha-se a personagem central até os últimos desígnios pautados nesse silêncio ao qual foi submetida. Um plano de ação cênica ligado a um fenômeno limítrofe que propulsiona a obra no seu percurso da não/ação.

Destituídas de qualquer expressão num ambiente de clausura, a monotonia rege cotidianamente rituais de fé, salvação e vazios em fragmentos suscitados pelas freiras, mas que se igualam e se estendem em nossas proporções de medo, desejo e infernos esculpidos mediante a concretude de muros e forças não palpáveis.

Exemplos de um teatro voltado ao performático que, na mistura dos elementos, na captura pelo interno dos envoltórios, na construção pautada nas lacunas e edificações invisíveis que nos formatam, na escritura que se processa de

forma aberta a ser completada pelo leitor/espectador, se firma como um silêncio interminável a ser colocado em cena, iluminado com o mais potente dos holofotes para que o eco deste silêncio ganhe projeções rumo à busca incessante por uma voz liberta de amarras e engrandecida pela concretização do ato de mudar.

Alex Beigui, em seu artigo “Performance da Escrita”, de 2011, define o termo como “o emergente, o não conceitual, o vivo enquanto dispositivo de aprendizagem, o tempo sincrônico, o situacional e as formas de substituição dos campos hermenêuticos por campos presenciais de emissão e recepção” (BEIGUI, 2011, p. 27).

O conceito em voga, de certa maneira, dialoga com o que SILVA (2010) apresenta como escrita performática, do qual trataremos mais esmiuçadamente no terceiro capítulo. Para ele,

A escrita performática possibilita iluminar expressões tão recorrentes e diversas em nossa cultura, por vezes analisadas como tão distintas dos convencionais modelos. Em suma, uma estrutura passível de articular letra e mundo, corpo e silêncio, imaginação e memória. Resquícios culturais imundamente grafados nos diários de um quarto de despejo que ainda só concederam as Marias Carolinas de Jesus de nossos morros à análise do discurso (SILVA, 2010, 42).

Pode-se dizer que sua potência à performance também se dá por conta do prestígio do papel do receptor/leitor para alocar sentido a tais ilações, de lançar mão de elementos que remetem ao simbólico para explicar temas complexos, afora o estilo e o gênero – aqui, num sentido de segmento estético - considerados como recursos responsáveis por essa notabilidade de sua maneira *sui generis* de escrever, com características singulares no que se refere ao aspecto estrutural dos seus textos, com recursos inovadores em termos de escrita cênica.

Frente a novas perspectivas de criação e reflexão sobre a literatura dramática, os novos conceitos da pós-dramaturgia que se inserem nos grupos de teatro e o hibridismo quanto à construção dramatúrgica, o teatro de Hilda Hilst apresenta uma estrutura provocantemente performática, a fim de estabelecer uma nova leitura e interpretação de seus textos teatrais e iluminar este teatro de extremado rigor criativo e de provocação político/artística e que ainda soa como desconhecido e pouco representado no meio teatral. Como enunciaria Silva (2010),

um texto literário que subverta seus próprios limites e questione os padrões mais conservadores e tradicionais de textualização da arte, na tentativa de exteriorização de saberes ou modos outros de representação de

saberes ainda marginalizados, incompreendidos ou de complexa transposição para os meandros de um tipo de escrita compreendida como um arquivo silenciador dessas praticas (SILVA, 2010, p. 51).

Em suma, Hilst e sua obra fazem frente à necessidade de um apontamento que busque reavaliar os marcos fronteiriços entre gêneros literários, sobretudo em que pesem a dramaturgia e a manifestação do eu lírico da autora nas personagens e mesmo a revelação de um potencial performático da mesma autora no que diz respeito às entrelinhas de sua obra, aos discursos elipsados em meio às falas das personagens, que proclamam pela libertação dos sujeitos frente à opressão dos sistemas que os regem.

## 2.2 Memória, Esquecimento e Biopolítica no Território de Diamela Eltit

Já no que pode remeter à segunda obra referencial da presente dissertação, o caráter político e ativista da performance e da escrita podem ser bastante variáveis, de acordo com o diálogo e a carga de crítica que se estabelece com o contexto histórico e social em que se efetiva.

Um dos eventos que marca a História do Chile no Século XX e que caracteriza a iminência do primeiro centenário da independência daquele país foi justamente o Mitin de La Carne, ou Huelga de La Carne, manifestação coletiva ocorrida no ano de 1905 e pautada na reprovação de um imposto que visava a sobretaxar o valor do referido alimento, o que beneficiava grandes produtores e dificultava o acesso das pessoas mais pobres ao mesmo.

As movimentações, iniciadas na cidade litorânea de Valparaíso, tomaram proporções não imaginadas e as ruas da capital, Santiago, em menos de uma semana, foram ocupadas por uma grande multidão liderada por grupos políticos de matriz anarquista e *sociedades obreras* (que prenunciaram a existência dos atuais sindicatos). De acordo com artigo publicado em 2018 no sítio web “Memoria Chilena”, da Biblioteca Nacional do Chile,

En octubre de 1905, el Comité Central de Impuesto al Ganado apoyado por el Partido Democrático hizo un llamado a manifestarse en contra del impuesto a la carne. Este impuesto benefició a los grandes productores de carne en Chile en desmedro de las clases populares que no podían acceder a precios elevados. Por esta razón, se extendió la convocatoria al movimiento social, el que se reunió fuera de La Moneda para extender su petición al presidente Germán Riesco. La aglutinación de gente y la influencia de las ideas anarquistas que, según el historiador Sergio Grez, "tendían a estimular acciones directas", provocaron que muchos de los asistentes comenzaran a ocasionar destrozos y riñas. Junto a esto, la seguridad no estuvo bien cubierta ya que el ejército no estaba en Santiago y no se pudo controlar la manifestación a tiempo. La creciente violencia y descontrol de la situación hizo que el presidente Riesco llamara de urgencia al general Roberto Silva Renard, quien se devolvió a Santiago y aplastó la manifestación con las armas. El número de muertos bordeó las 200 personas (Memoria Chilena, 2018).

Tal fenômeno instigou escritores e escritoras chilenas ao longo das décadas que sucederam o fato. Não foi diferente com Diamela Eltit, que se aproveitou do expediente da proximidade com o bicentenário da libertação do jugo espanhol, consolidada em 1818 em decorrência de lutas iniciadas em 1810, para questionar se tal liberdade contemplava toda a população daquelas *plagas*. Sua

ferramenta, a literatura.

Voltem-se – ou avancem-se - alguns centímetros na linha do tempo. Como ressaltaria Ludmer (2013:53), “na memória, avançar é ir para trás”.

Por conta da era Pinochet, iniciada em 11 de setembro de 1973, as décadas de 1970 e 1980 foram particularmente desafiadoras para intelectuais chilenos que permaneceram em seu país, pois tiveram que recorrer a várias estratégias para divulgar suas obras em um ambiente cultural em que a censura prevalecia. Nesse contexto, de grande contribuição foram as publicações das mulheres, pois geraram espaços inovadores de reflexão sobre temas políticos contingentes e outros temas de interesse, como sexualidade, autoritarismo, questões domésticas, políticas da vida cotidiana e identidade de gênero.

Em tal nova geração de escritores, destacou-se Eltit, que tem as personagens principais de seus romances eminentemente femininas, todas colocadas diante de dilemas contumazes do universo tido como feminino no território latino-americano. São trabalhadoras, mães, escravas contemporâneas, vítimas de abuso de toda ordem. Ludmer (2013:51) sentencia que “na América Latina a memória é sempre política, um grito de Justiça”.

A ressaltar o caráter político da escrita de Eltit em sua obra, em especial *Impuesto a la Carne* (2011), é possível aproximá-la, ainda mais, do conceito de performance, na medida em que, ao simbolizar, a escrita denuncia seu contexto social, afirmando-se a um só tempo como voz de alteridade e lugar de subjetivação.

Basicamente, pode-se afirmar que Eltit opera a partir das interfaces da memória em seus eixos social, cultural, público e, principalmente, político. Ludmer (2013:50) afirma que “a memória pública é parte da cultura global, responde a uma mudança na estrutura da temporalidade e produz uma lentificação do tempo”. Complementando, “A memória não é o que existe para ser lembrado do passado, mas um instrumento presentista está um modo de tornar o presente a si mesmo”.

O feminino, ente transversal a toda a sua caminhada como escritora e ativista, pode ser situado aí, à medida em que se afirma enquanto tal e que reconhece haver socialmente um poderio pré-estabelecido do domínio do homem que está intrinsecamente ligado ao desenho do mundo e da sociedade, por conseguinte. Este fato chama para si os holofotes cotidianos, quando reconhece todo o obscurantismo forçado às mulheres durante séculos, sobremaneira em nosso continente. Para Richard (2013):

*Este feminismo sociológico demostró su innegable valor como acompañante discursivo de las organizaciones de mujeres en la calle. Sin embargo, desde el punto de vista de quienes reflexionábamos en esos mismos años en torno al arte y la literatura, nos parecía que una cierta limitación sociologista hacía que ese feminismo ligado a los movimientos sociales se mostrara receloso frente al tema de lo simbólico-estético (las retóricas figurativas, las problemáticas del lenguaje, de la representación y la enunciación) que tanto le preocupaba a la crítica artística y literaria (RICHARD, 2013, 187).*

No entanto, em seu livro de ensaios *Fracturas de la Memoria*, de 2013, Richard adianta que, no contexto latino-americano, tais movimentos, de matriz social, não chegavam ao ponto da reinvenção estética, da recriação artística, limitando-se no que diz respeito ao simbólico. Isso levou a rupturas internas. Ainda em Richard:

*La voz feminista fuera abandonando progresivamente el impulso contestatario y la dinámica agitativa que identificaban su pasado militante de luchas contra el régimen militar. Quedaron atrás la explosión del deseo, la anarquía de formas y conceptos por inventar, las energías sueltas que todavía no se amarraban a la instrumentalidad de un programa (RICHARD, 2013, 193).*

Essa função, de romper com as categorizações, que serviu de mote ao trabalho de Eltit no sentido de matizar, ressignificar o feminino, é própria da visão pós-estruturalista, de uma concepção mais fluida da realidade, tratada sob o viés da pós-modernidade. Em Kiffer apud Andrieu (2018), tem-se que...

*...as diferenças entre dentro e fora, entre limpo e sujo, entre masculino e feminino, frente e trás, natural e artificial não existem mais no corpo híbrido. Não que sejam dissolvidas numa fusão ou confusão de gêneros, mas porque tornaram-se dispositivos operatórios para chegar até o outro lado do corpo nesses lugares inéditos que se dão através da consciência experiencial e não mais somente através das categorias de julgamento (KIFFER apud ANDRIEU, 2018, 63).*

Como parte de seu livro tematizado em entrevistas com Diamela Eltit, lançado em 2018 sob o título *No hay almacén que la sostenga*, Monica Barrientos compilou inúmeras falas da escritora, onde se destacam suas posições sobre o feminismo que ocorre em território latino-americano, com especial atenção ao caso chileno, que acaba por dialogar com os enunciados acima. *“He pensado, en el nivel de un posible feminismo latinoamericano, que hay que establecer diferencias con los feminismos internacionales y eso porque nosotros para establecer cualquier teoría debemos articularla desde la pobreza y la carencia”* (Barrientos, 2018, 150).

Outro ponto nevrálgico que permeia a leitura de Eltit sobre o

feminino sob o viés de uma categoria autônoma, numa leitura cartesiana, é exatamente a possibilidade de aniquilação das vozes, dos discursos das mulheres, representado pelo olhar da exclusividade. “Aunque pienso lo femenino como especificidad y diferencia me parece que en esta actitud se reiteran y en forma peligrosa las mismas condicionantes ideológicas que modelan las tácticas de la omisión” (Barrientos, 2018, 149).

No livro de entrevistas supracitado, Eltit sentencia mais minuciosamente acerca de alguns aspectos próprios de seu olhar sobre o feminino, a literatura e outras temáticas afins. Para ela, “la mujer latinoamericana empieza a ser interrogada sobre su literatura. Pero esto viene de los países desarrollados” (Barrientos, 2018, 84). Eltit esclarece

Ideologicamente, me atrae la mirada disciplinaria sobre el género y la de orden feminista. A mi siempre me ha interesado la cuestión de género entanto asimetría. Es un hecho político que marca una asimetría. El género es una construcción cultural. Los géneros se construyen, se modifican, se re-piensen fundamentalmente relacionados a los sistemas económicos (Barrientos, 2018, 60).

Não obstante seu olhar para além de um feminismo reivindicatório de uma visão exclusiva sobre suas demandas, a que se denominaria de vanguardista, Eltit, todavia, alerta para algumas das questões macro que estão a compor o cenário atual, algo que requer mais que atenção, ações que visem à sua erradicação.

Estamos viviendo un momento neomachista de envergadura, donde se ha vuelto a los criterios estéticos de los 50 del siglo XX, con la mujer-cuerpo. En este momento es la mujer-silicona la que ocupa los escenarios públicos. Y eso irradia para otros lados, porque esa mujer deseada y publicitada es una mujer construida por lo masculino, que sería esta mujer-quirúrgica, de cuerpos remodelados por la química y por el bisturi, el cuerpo del pabellón quirúrgico (BARRIENTOS, 2018, 61).

Em progressivo processo de revisitação, desenham os contornos de novas necessidades, do desejo, as múltiplas vozes femininas que bradam, nem sempre a ecoar, pelo continente. Pode-se conceber esse território como sendo o próprio corpo com toda sua potência de transformação, a evocar sua escrita grafada em marcas, cicatrizes, fronteiras deixadas pela violência.

Nessa direção, *Impuesto a La Carne* (2010) se apresenta como uma tentativa de narrar o silenciamento travestido de ato heroico que atinge uma expressiva parcela da nação, mulheres, mestiças, desterritorializadas. Cruz (2019)

reitera:

*Madre e hija mantienen el forcejeo perpetuo entre sumisión y resistencia; la muerte orgánica se equipara a la muerte civil; la parentela asustada y servil va muriéndose poco a poco, hasta dejarlas solas. Una con la otra. Nadie más que ellas y los médicos con su grupo de fans, que los sigue y aplaude sus acciones, por poco honorables que sean. Así, van transitando por varios niveles hasta reconocer su total prescindencia, siempre a merced de los médicos; pero también empiezan a reconocer su fortaleza, van recuperando su capacidad para enfrentarlos. La madre podría ser el territorio preexistente, o bien la historia patria, o la identidad misma de la nación chilena. Sin ella, la hija no podría vivir, es la hija quien deberá sufrir gestos lindantes con la tortura por parte de los médicos y recordar cuando la madre olvide (21).*

Isto se revela em múltiplos trechos da obra central deste capítulo, como no fragmento a seguir:

*Mi madre y yo acordamos, una vez que nuestras esperanzas de acceder a los porvenires nacionales se han pulverizado, hablar solo de nuestra comuna, de todas y cada una de las comunas por la que hemos pasado. Sí las comunas, Solo en la comuna radica la unica posibilidad de poner en marcha la primera gran mutual del cuerpo y después, con una esmerada precisión, organizaríamos la gran mutual de la sangre y de esta manera los estudios de la pequeña historia van a consignar la existencia de la comuna del cuerpo y de la sangre. Mi madre se queja adentro de mí, gruñe y gruñe y me dice no, no, no lo digas, no lo sigas diciendo, no. Se mueve agitada en mi profundidad torácica. Está asustada mi mamá y me implora. Busca mi silencio. Mi madre anarquista teme que se nos avecine una importante represalia médica. Una retaliación, me dice. Pero hablará de la comuna y de las mutuales. Más tarde (ELTIT, 2010, p.182).*

Rojas (2012:206), por sua vez, compreende não apenas o ato como uma desterritorialização, mas uma espécie de reterritorialização, em que corpos - à medida do advento de uma suposta necessidade ao avanço da ciência, que orienta, adequa e estandariza - são usados, desgastados e relegados ao esquecimento, sobremaneira a partir da imposição de uma nova memória, falsa e fantasiada de coletiva, denominada nacional. “*Una hija y una madre deambulan por salas de espera, dormitorios y quirófanos de hospitales, sometidas a todo tipo de experimentos, humillaciones y arbitrariedades; sus cuerpos sangran, pero ellas no saben qué padecen*”.

O ensaísta chileno, autor de *Catástrofe y trascendencia en la narrativa de Diamela Eltit*, enfatiza ainda mais seu olhar sobre a apropriação dos corpos pelo discurso médico, contexto que norteia o enredo da novela eltitiana:

En la novela los médicos corresponden – reproduciendo y extremando determinados prejuicios sociales – a una figura literaria que encarna el



saber técnico, la clase dominante, el derecho absoluto a disponer de los cuerpos de quienes han buscado una cura a sus males (ROJAS, 2012, 214).

A exemplo do que acontece na performance, o entendimento da escrita do corpo deixa de ser exclusivamente racional e passa a ser construído pelas pulsões corporais, pelas experiências que perpassam os sentidos. O corpo ocupa o lugar de significante mutável que adquire diferentes significados, de acordo com as vivências que o potencializam. “Na era da informação, o corpo sem órgãos substitui o organismo. A experimentação substitui toda interpretação da qual ela não tem mais necessidade” (Deleuze-Guattari, 2017, 25).

Diamela Eltit, no fluxo do que traz à luz Scarabelli (2018:19), quando descreve “*Los dispositivos de poder, las políticas de control sobre los cuerpos, los lenguajes oclusivos del mundo-mercado*”, em sua transcrição dos diálogos mãe-filha em meio a uma enfermaria-mercado, reitera seu plano performático às personagens ao provocar, já de início:

*Nuestra gesta hospitalaria fue tan incomprendida que la esperanza de digitalizar una minúscula huella de nuestro recorrido (humano) nos parece una abierta ingenuidad. Hoy, cuando nuestro ímpetu orgánico terminó por fracasar, sólo conseguimos legar ciertos fragmentos de lo que fueron nuestras vidas. La de mi madre y la mía. Moriremos de manera imperativa porque el hospital nos destruyó duplicando dada uno de los males. Nos enfermó de muerte el hospital. Nos encerró. Nos mató. La historia nos infligió una puñalada en la espalda. (ELTIT, 2010, 9)*

Cruz (2019) reverbera as lamentações de ambas como se estivessem sob escombros, restos de um exercício de usura, de opressão, em que além da perda do direito ao pensamento, à autonomia, as protagonistas ainda são vitimadas pelo impedimento do acesso ao esquecimento da própria miséria.

*Eltit imagina cuerpos en ruinas, arrasados por la lucha política, casi detritus de una dedicación, de un ejercicio público, intervenidos por fuerzas médicas (la paranoia que sanciona la intervención desmedida, no solo en los cuerpos, sino en la práctica pública de los sujetos), por la pobreza o por el poder, instancias todas que desconocen y niegan la integridad corporal hasta sumirla en el despiece, sea quirúrgico o accidental (CRUZ, 2019, 25).*

Diversas experiências marcaram a trajetória de Eltit, bem antes de sua consagração como escritora propriamente dita. No início dos anos 1980, um movimento cultural conhecido como *Escena de avanzada* contou com a participação de diversos artistas chilenos dos mais variados segmentos, em meio ao qual se

destacavam os membros do CADA (*Colectivo Acciones de Arte*), do qual Diamela fazia parte, juntamente com Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Fernando Balcells e Raúl Zurita, que preferia o termo “‘acciones’ o ‘acciones de arte’ al de performance, aunque las fronteras conceptuales son muy difusas en el contexto del arte chileno durante la dictadura” (TAYLOR, 2016, 38), pois que “palabras tales como ‘acciones’ o ‘acciones de arte’ transmiten las dimensiones estéticas y políticas de ‘actuar’, en el sentido de intervenir” (TAYLOR, 2016, 41).

Seus corpos, à guisa de suas manifestações ocorridas geralmente na calada da noite, escreviam a história da cidade de Santiago em pleno auge do período de repressão aos direitos humanos. Richard (2013:13) anota que “*las intervenciones urbanas buscaron ellas alterar fugazmente la sintaxis del orden ciudadano con su vibrante gesto de desacato al encuadre militarista que uniformaba las vidas cotidianas*”.

Guardadas as devidas proporções, Cruz (2019) rememora que haviam muitos intelectuais dissonantes do coletivo, muitos dos quais imaginavam ser sua linguagem encriptada e seus gestos nem sempre interpretados de acordo com suas reais intenções. Contudo, alude ao fato de que até hoje se constitui como um paradigma. “*Aunque tildados sucesivamente de crípticos, elitistas e ininteligibles, los gestos del CADA pueden leerse como señalamientos de la disfunción social permanente instalada por la dictadura pinochetista tras el golpe del 11 de septiembre de 1973*” (CRUZ, 2019, 4).

Solidifica-se ainda mais a importância que tal movimento cultural possui em termos de História chilena contemporânea, sobretudo no que remonta Richard (2013) sobre a *Escena de avanzada*

*Se caracterizó por extremar su pregunta en torno de las condicioness límite de la práctica artística en el marco totalitario de una sociedad represiva; por apostar a la imaginación crítica como fuerza disruptora del orden administrado que vigilaba la censura; por reformular el nexa entre arte y política fuera de toda dependencia ilustrativa al repertorio ideológico de la izquierda, sin dejar, al mismo tiempo, de oponerse tajantemente al idealismo de lo estético como esfera desvinculada de lo social y exenta de responsabilidad crítica en la denuncia de los poderes establecidos. Una vez escindido el código de representación por las violentas fracturas que disociaron consciencia interpretante y materia de la experiencia, sólo quedaba formular enlaces hasta entonces desconocidos para recobrar el sentido residual de una nueva historicidad social ya irreconciliable con la Historia en mayúscula de los vencedores.* (RICHARD, 2013, p. 14-15).

Para Richard (2013:16), pode-se considerar que uma das principais

características da *Escena de Avanzada* foi seu ensejo de desestruturar a organização ora vigente em termos de “géneros y las disciplinas con que el orden excluyente de la tradición canónica intenta recluir el trabajo creativo en el interior de estrechas fronteras de especialización artística y académica que lo desvinculan del campo de fuerzas y conflictos de la exterioridad social”.

Além do CADA, ao lado da outra mulher do grupo, a autointitulada artista interdisciplinar Lotty Rosenfeld, Eltit passou a concentrar suas ações de modo a voltá-las ao protagonismo das mulheres, porém, transcendendo as narrativas comumente apresentadas, de passeatas por direitos, manifestos em praça pública e afins. Ambas propuseram-se a exibir imagens rotuladas como pornográficas no Dia Internacional da Mulher, de modo que as mulheres pudessem conduzir o debate após a fruição. *“Ensayaban múltiples operaciones de desencaje que preferían siempre el uso salvaje de la cita fuera de contexto a la garantía académica de los solventes traspasos bibliográficos”* (RICHARD, 2013,191).

De volta ao que afere Richard (2013:187), não obstante a comoção à época, de um não entendimento, de uma eventual afronta aos valores, da exposição desnecessária do sexo, trata-se de um evento *“que invita a pensar sobre sexualidad y representación, es liberar un deseo de transfugacidad que altera la política de los espacios que territorializaba las voces de la disidencia en el Chile de la dictadura”*.

Corroborando para a composição deste mosaico que é o referido recorte sobre o percurso histórico-cultural chileno, Torre-Espinosa (2019) rememora ser uma das questões mais pertinentes à obra da escritora chilena, em absoluto, a interação que estabelece no plano imagem x ação, em que o ritualismo assume importante status, a consolidar sua ação performática sob o prisma da teatralidade, observando também o que postula Taylor (2016:46), a quem *“las palabras ‘teatralidad’ y ‘espetáculo’ también se han usado como sinónimos de la palabra performance. La teatralidad, como el performance, también refiere a muchísimos tipos de acciones y actitudes. Teatralidad deriva de teatro, pero no se limita a él”*.

Uno de los aspectos más llamativos de la propuesta de Diamela Eltit es su carácter ceremonioso, en consonancia con cierta visión del teatro ritual artaudiano. En primer lugar, escuchamos en el video la lectura de sus textos en un tono repetitivo, con un ritmo salmódico. La presencia de anáforas potencia esta sensación: “Sus dedos de los pies”, “Su cintura es”, “Su alma es”... Se introduce la propuesta, pues, en el terreno de lo ritual. Y no solo acontece en la declamación de la autora, sino que también es básico en la

construcción de este carácter ceremonial la acción que lleva a cabo cepillando la acera al hacerlo de forma repetitiva, resignada y con una cadencia lenta (TORRE-ESPINOSA, p.2019, 90).

Em outro trabalho chamado *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*, de 2007, Nelly Richard apresenta outras reflexões sobre a importância histórica e estética de tal momento na arte chilena e, por extensão – uma vez que se trata de estudo comparativo que tem como base também a obra de uma escritora brasileira, Hilda Hilst -, latino-americana:

El cuerpo como soporte de intervención artística en la escena de “avanzada” sirvió para que afloraran vastos estratos de significación que permanecían bloqueados por la censura ejercida sobre el lenguaje...” el cuerpo abre un registro de polyvalencias expresivas que escapa a las restricciones impuestas por el monopolio lingüístico, abarcando partículas asignificantes y flujos trans-semióticos. Reformular, desde fines de los años 70, mecánicas de producción creativa que cruzaron las fronteras entre los géneros (las artes visuales, la literatura, la poesía, el video y el cine, el texto crítico) y que ampliaron los soportes técnicos del arte al cuerpo vivo y a la ciudad: el cuerpo, en el arte de la performance, actuó como un eje transemiótico de energías pulsionales que liberaron — en tiempos de censura — márgenes de subjetivación rebelde, mientras que las intervenciones urbanas buscaban alterar fugazmente las rutinas callejeras con su vibrante gesto de desacato al encuadre militarista que uniformaba el cotidiano (Gruman apud Richard, p.86-87).

Há ainda em especial um trabalho solo de Diamela Eltit no campo da performance e que carece por ser destacado, chamado *Zonas de Dolor*, é parte do processo de escritura de uma de suas mais conhecidas novelas, *Lumperica*. Durante as intervenções junto às áreas de meretrício na capital chilena, vivencia-se uma fala lamuriosa enquanto se declamam poemas. “*En el caso de Zonas de dolor, lo cotidiano había sido ocultado por los medios oficiales, así que el contrapoder que supone el arte generado desde el CADA supone una oportunidad de revelar estas realidades*”, afirma Torre-Espinosa (2019:74).

Atesta-se aí a importância da oralidade, dos marcadores de discurso advindos dela, como aspecto indissolúvel dessa performance em que, por mais que importem os conteúdos, está na duplicação, no refazer e nas tonalidades adotadas (como seriam na escrita recursos como caixa alta ou baixa, pontuações, neologismos, entre tantos), ou seja, na forma, no suporte o seu diferencial. Para Gruman (2019),

La voz de Diamela Eltit, configurada por la velocidad, la altura y la cadencia o el espectro de notas que transita, se mantiene en un espacio delimitado, es un molde formal que permite la irrupción de diversos fonemas y palabras que aparecen y desaparecen en esta estructura. Hay palabras que

sucumben a la velocidad mientras que otras son explotadas en consonantes y vocales por estas características. Algunas de las palabras utilizadas aparecen con mayor énfasis producto de la repetición (GRUMAN, 2019, p.67).

A própria escritora endossa tal leitura. “Son los cuerpos que yo puedo textualizar; yo he querido hacer ciertos cuerpos, no los hago en contra de otros, sino que hay ciertas cuestiones que los discursos oficiales no consideran” (Barrientos, 2018:162). Algo que parece prenunciar o surgimento, trinta anos depois, de *Impuesto a La Carne*.

Sobre Zonas de Dolor, em específico, a mesma Eltit reafirma que

*Hay dos cosas que podría pensar más lucidamente, por decirlo de algun modo, la lectura en un prostíbulo como acto extravagante, pero interesante por las energías que se generaron, y segundo, recuperar este cuerpo en una novela y perderlo; es una vuelta de la herida para diluirla (BARRIENTOS, 2018, 161).*

Em linhas gerais, pode-se afirmar que houve este lugar, o do performático, ao longo do itinerário da escritora, que traz consigo uma escrita performática, conforme Silva (2010):

Em termos de desmembramentos do arcabouço temático, a performance na escrita, por se reconhecer como processo aquém de limites, também estende tratamentos aos sentimentos coletivos permeados pela memória corporal, aos silenciamentos por múltiplas causas, ao despertar das subjetividades (SILVA, 2010, 34).

Autora de um dentre diversos e relevantes estudos sobre *Impuesto a La Carne*, Cruz (2019:2) considera que, apesar das constantes torturas e da aparente impossibilidade de enfrentamento por parte das classes menos abastadas, está aí o trunfo desses corpos. “Los cuerpos, para Eltit, no son solo anatomía; en su dimensión social los describe como perseverantes cuerpos populares, marginados, excluidos de la narrativa imperante y de la imagen de un Chile homogéneo y feliz tras el fin de la dictadura”. Ainda de acordo com ela:

*“Entrañable de algún oscuro modo, el proyecto literario de Diamela Eltit pasa, desde sus primeras señales, por cierta cercanía al cuerpo, sus humores, su sangre. Un cuerpo activo no solo intelectualmente, sino también en tanto biología, puede percibirse incluso en sus ensayos, lo mismo que en proyectos colectivos em que tomara parte la autora chilena. El cuerpo, protagonista privilegiado, aparece siempre en la escritura de Eltit como recorte, siempre fragmentario; cuerpo sufriente que sin embargo se desborda, se acomoda, se exalta y consigue hacerse de un espacio. Uno casi siempre marginal, sustituto, algún paisaje recién adquirido tras la expulsión; por eso los suyos suelen ser sujetos en tránsito, expropiados de su espacio original y hasta de sus nombres o su identidad” (CRUZ, 2019,*

p.2-3).

Que se façam quantos *ritornellos* sejam necessários ao gosto da verdade cartorial da pauta, ou mesmo ante o mais sutil sinal acenado pelo maestro, que também pode interromper sinfonias e sonatas, quais sejam as obras, por meio de uma *fermata*.

Coloquem-se leitores, pois, à deriva, levados pelas nada pacíficas correntes do mar de desilusões, donde sair é tarefa onírica, proposto pela maestrina da vez, Eltit, que traz em seu *Impuesto a La Carne* um embaralhamento proposital entre o individual e o coletivo, a começar pela vinda à luz, em que relata sua aparição como a surgimento de uma consciência mnemônica não somente sua:

*“Nuestro nacimiento fue difícil y, aún más, engorroso. No nos quedaba sino nacer porque así lo había dictaminado el médico. Todavía, nos resulta curioso que el médico haya decidido salvar vidas traumatizadas por la hemorragia”* (Eltit, 2010, p. 25).

Eis aí um dos primeiros termos-chaves por ela apresentados, de algo que se busca, pelos mais artificializados meios, se estancar, mas não se pode, não se deve, talvez nem se queira, pois que é preciso desinfecionar a fundo para que se cicatrize *“la hemorragia radical de la historia chilena”* (Eltit, 2010, p. 29).

Mais que uma espécie de metáfora autobiográfica de alguém que sobreviveu aos horrores de toda sorte causados pela atroz ditadura de Augusto Pinochet, a autora busca contemplar em seus relatos que transitam pela seara ficcional sem que se possa duvidar de sua potencial verdade intrínseca, a memória e o esquecimento contidos na luta e em seu duplo, representado pela necessidade de um autoexílio ou de uma vida em clandestinidade sob outra identidade. *“Mi madre es cuidadosa. Dotada de su lucidez anarquista puede ser considerada una verdadera estratega de la sobrevivencia”* (Eltit, 2010, p. 45).

Aos poucos, percebe-se que o conceito de duplicidade, de desdobramento do eu e de uma evocação de sentimentos e memórias coletivas, passa a adquirir status narrativo consciente, de um processo empático, praticamente simbiótico, para além da mera alteridade. Ela e sua mãe serpenteiam entre dois entes distintos que congruem em diversos pontos de parada desta longa e sôfrega caminhada pelo grande centro hospitalar que se tornou sua nação, onde a queda de um regime ditatorial jamais trouxe e seguramente nunca trará a esperada e definitiva cura. *“Mi madre y yo tenemos mentes de archiveras anarquistas y escondemos esa*

*condición en los pliegues que envuelven nuestra senilidad”* (Eltit, 2010, p. 63).

A dor a que fazem remissão não tem seus primeiros espasmos no sangrento 11 de setembro de 1973, terreno movediço em que patinariam alguns incautos, mas no surgimento de um Estado nacional que se constitui enquanto tal para livrar seus filhos da tirania, do jugo dos conquistadores, em nome de uma suposta liberdade que se autodenominava bicentenária, na virada da década passada para a atual. *“Hemos pasado, ¿cuánto?, ¿dos siglos?, en suelo chileno, sí, dos siglos conectados entre sí por la sensación indestructible de la angustia”* (Eltit, 2010, p. 116).

E se tal desejo libertário raiou no horizonte oceânico para alguns de seus filhos, certamente não fora para todos. Ao menos, não para suas filhas, quiçá nenhuma. Seriam as mulheres (não somente as distribuídas entre os Andes e o Pacífico) vetoras de uma dor ainda mais antiga que a do povo chileno?

Espiralada em seu código genético, tal latência reside, de maneira quase que impositiva, nos tecidos de seus corpos, de modo uno, a começar pela narradora e sua mãe. *“Estamos hospitalizadas en un sector de nosotras mismas. El cuerpo de mi madre que yace dentro de mi cuerpo arde (de manera anarquista) de la cabeza a los pies”* (Eltit, 2010: 127).

Ainda que imersa em uma gigantesca poça de apatia, da qual emana escuridão, a personagem-narradora ratifica que somente uma ação de âmbito coletivo poderia, senão livrá-las, ao menos dar-lhes tempo de seguir em sobrevida ou tirar de si – junto com a dor – a penosa sobrevivência. Reconhece que sua transformação já a tornou tão irreconhecível a ponto de restarem duas alternativas: ou a libertação plena e irrestrita, inclusive da memória traumática, ou o limbo que nem descanso em morgue lhe concede. *“Necesito desesperadamente a mi madre y me necesito a mí misma. Quiero mis órganos y las venas que teníamos”* (Eltit, 2010, p.179).

Ao reconhecer de maneira catártica sua condição contaminada e subalterna nos mais variados sentidos, sua proposição é, sem sombra de dúvidas, a ação performática, a instrumentalização dos corpos enquanto potência transformadora, política por excelência.

Nos intoxicaron la cabeza, nos intoxicaron los hombros y nos intoxicaron los dedos de los pies. Pero nosotras incitamos a nuestros órganos hacia una posición anarquista y así conseguimos imprimirle una dirección más radical

a nuestros cuerpos (Eltit, 2010, p. 15).

Sim, a assunção a partir de seu caráter subalterno é tônica de seu grito atterrantemente agonizante em um ambiente que, a priori, lhe exige o silêncio. Clama por algo além de paz e justiça, que se repense, se refaça um outro passado, que não mais se conceba a natureza das mulheres, em especial chilenas, latino-americanas, pelo prisma de meras reprodutoras confinadas a um ambiente de imundice asséptica que mais se assemelha ao cárcere, que aprenderam a chamar de casa: “¿Por qué lo hizo? ¿Por qué auspiciar el nacimiento de dos mujeres bajas que él consideró feas y atterrantemente comunes?” (Eltit, 2010, p. 25).

Bryan Turner (2014), ao refletir, à luz do materialismo dialético, sobre as teorias feministas, aponta:

Mulheres ficam presas no espaço privado do lar porque continuam a exercer uma função reprodutiva crucial para o capitalismo, para o qual fornecem novas levas de mão de obra. Essa função reprodutiva é reforçada pelas ideologias patriarcais que afirma que as mulheres, citando Weber, não possuem a mesma energia física e intelectual dos homens. Por conseguinte, é natural que as mulheres fiquem em casa e tenham filhos porque são cruciais como provedoras de cuidados maternais e atenção para os homens (TURNER, 2014, p. 203).

Na mesma direção, a socióloga Eleni Varikas, em seu breve tratado *Pensar o Sexo e o Gênero*, observa que tal cerceamento traz em si não somente uma privação a gosto do bel prazer masculino, mas a consolidação de uma marca no campo político, um referencial a que somente um *modus operandi*, o do homem, pode se imbuir sob a égide da auto-orientação.

A experiência do gênero como relação de poder e processo de heterodefinição torna-se invisível, incomunicável em termos políticos. É porque a diferença não é mais relação entre particularidades, mas desvio da norma, que a mulher é situada do lado do particular, sumida em um genérico, os homens, os operários, etc., que não foi elaborado a partir de suas experiências próprias como mulher. O que lhe acontece nunca pode ser paradigmático, está marcado com o selo da insignificância do particularismo (VARKAS, 2016, p. 96).

Mais que isso, é no engajamento, no comprometimento da autora que se radica sua legitimidade, em que sua produção bibliográfica recebe atenção cada vez maior da academia. “*Esto se debe, además de a la incuestionable calidad artística de sus producciones, a una trayectoria coherente y comprometida con la realidad social, donde su obra se desarrolla como un continuum cuasi-orgánico*” (Torre-Espinosa, 2019, 72).



Para Eltit, em entrevista compilada por Barrientos (2018), a força das mulheres que desenha com suas letras advém exatamente do devir de um contragolpe, de uma escrita da história a contrapelo:

*Ahora, yo no hago una literatura tan reivindicativa, pero en el aspecto social si tengo un compromiso, he estado en todas las luchas y siempre he trabajado cuerpos de mujeres, he estado buscando este otro lado; en general, son mujeres resistentes las que construyo (BARRIENTOS, 2018, 165).*

Provavelmente aí resida um prumo a este estudo, o do paradoxo em que a potência, de resistir, põe a reboque a percepção de se estar à mercê de títeres, não de maneira isolada, a carregar consigo a impotência histórica de sua mãe, de todas as mães e de todas as filhas, fixadas ou não em seu território, que de seu nada tem. O horror secularmente construído de seu rebaixamento, de seu não direito à voz, seu papel pré-estabelecido de ouvir.

Comprenden que nos hemos convertido en órganos obedientes a las medicinas, por eso tenemos que aceptar sus ironías, el reconocible menoscabo y, hasta cierto punto, las abiertas burlas. Pero todos los medicamentos los asimilamos perfectamente bien y cada pastilla, como la que el médico dio vueltas entre los dedos de manera cínica y amenazante, va a funcionar porque somos cuerpos hechos para la medicina, especies únicas (Eltit, 2010: 51).

A esta potencialidade represada corresponde uma válvula de escape, que muitas vezes se vale da memória propriamente dita, encarregada de imprimir os reflexos do sofrimento em quais mídias se façam possíveis e/ou necessárias, a começar pelos relatos. Todavia, não necessariamente está aqui se reduzindo tal papel ao da oralidade, pois que as corporalidades em si já trazem a reboque registros absolutamente expressivos.

Em conformidade ao que elucida Ludmer (2013:66), só é possível haver efetivamente uma democracia, se é permitido a uma coletividade viver e pensar sua época à sua maneira sem interrupções, de modo que não haja uma fragmentação da memória. Sem uma “lacuna temporal e, portanto, um tempo e uma história não vivida, não permitindo concluir uma experiência política e social democrática”.

Através de seu tratado *O Arquivo e o Repertório*, de 2013, a performer Diana Taylor também dialoga a partir da premissa de lembranças objetivadas e institucionalizadas, que podem ser armazenadas, repassadas e

reincorporadas ao longo das gerações, posto que “a memória cultural é, entre outras coisas, um ato de imaginação e de interconexão” (Taylor, 2013,128).

Em entrevista concedida à própria Diana Taylor na New York University no ano de 2011, Diamela Eltit situa o público quanto à elucidação de que lugar é este do território denominado performance em sua trajetória, em que medida dialoga com sua caminhada na seara editorial, como entende a posição de sua proposta entre arquivo e repertório, a teatralidade contida em tal ato e, principalmente, de que maneira acredita ser esse suporte o mais adequado para dar voz e vez à polifonia, aos fluxos de consciência, aos diferentes discursos presentes numa mesma sentença.

Eu posso dizer que cheguei à palavra “performance” a partir de outro termo, que era “ações de arte”. Esse foi o meu ponto de chegada a essas práticas menos formatadas, mais interdisciplinares, mais, de certo modo, não diria confusas, mas diria mais multissígnicas. O meu primeiro contato com a performance foi no sentido de produzir certos atos estéticos e artísticos, ocupando múltiplas disciplinas a partir do gesto, da cidade, da voz, quer dizer, do corpo e toda a sua encenação com outro espaço e, especialmente, com uma função política. Mas, logicamente, as funções políticas, eu acho que estão em todas as partes; não há práticas, sejam individuais, artísticas, ou de trabalho que não tenham um componente político. Mas o sentido mais intenso de performance, eu acho que são esses programas estéticos fluidos, alguns poderiam ser rígidos, mas basicamente fluidos, que vão estabelecer uma certa narrativa. Muitas vezes é uma narrativa muito aberta, que pode ser pensada e repensada pelos seus participantes. Eu acho que esse é um território muito fértil, que precisamente pensar dessa maneira não só, bem, potencializa a vida das pessoas, mas lhes dá um status divino também, não em um sentido religioso, mas em um sentido de encenação; diviniza como encenação a vida de cada um, lhes dá um status ligado ao teatro, à representação, à mutação, no sentido de que sim, somos teatrais, sim, somos mutantes, sim, obedecemos à herança de protocolos e de requerimentos até considerarmos de maneira mais cuidadosa a história – mais complexa também, mais móvel, mais fluida – a história e os seus movimentos. E a performance é também como uma praxe específica, que seria também uma matriz muito precisa, mas não acho que seja o único espaço, a performance não se reduz ao que entendemos por performance, que é a encenação de um marco, de um issue, de um assunto. Então eu penso, quais são os relatos, algo que me está remoendo, quais são as novas narrativas do século XXI. Então, acho que aqui está uma, que é conectar-se, mas não dessa maneira mais militaroides do século XX, onde todo mundo enquadrava-se em um formato predeterminado; agora o que está determinado é a demanda, e o formato vai sendo construído pelos corpos. Acho que talvez uma maneira de descomprimir o social e de dar-lhe um novo contexto ou (não um novo contexto, isso seria muito pretensioso), mas inseri-lo em um contexto mais de outras políticas, isso seria continuar abrindo o performático a todos os lugares da existência. Insisto, desde o mais micro, desde a classe única, irrepetível e performática, até uma maneira de aliar-se para que a sua voz seja ouvida por quem necessita ouvi-la. E, para isso, é preciso então entender o outro como Outro, como diverso; mas com essa diversidade você pode fazer algumas alianças. Talvez não todas, mas algumas alianças (ELTIT, 2011).

Taylor (2013:129), que propõe que “a memória, como o coração, funciona no aqui e agora. Uma linha do tempo entre passado e futuro”, reforça sua tese sobre a memória cultural a partir da experiência da corporalidade.

O corpo na memória cultural incorporada é específico fundamental e sujeito a mudanças, por que essa insistência no corpo? Porque é impossível pensar sobre a memória cultural e a identidade como desincorporar todos os corpos que participam da transmissão de conhecimento e memória, são eles mesmos o produto de determinados sistemas taxonômicos disciplinares e mnemônicos (TAYLOR, 2013, 134).

No afã de conceituar a memória como buscamos entendê-la aqui, da maneira como Eltit a compreende, não há como esquivar-se do conceito de arquivo a que se refere Taylor, sua materialidade. Entretanto, ocorre o fenômeno de passagem do repertório ao arcabouço do arquivo, onde a memória pode assumir *status* documental. Para Pedrosa et al. (2018:50), “se aquele que coleciona existe na tensão entre a ordem e a desordem, aquele que lembra também”.

O *Indicionário do Contemporâneo*, elaborado a dezenas de mãos e organizado por Pedrosa et al., no ano de 2018, indica que não se pode restringir a determinados indexadores os textos catalogados como arquivos, uma vez que é mister que “o arquivo está sempre à mercê da interpretação do sentido de leitura e tradução de alguma língua ou linguagem, ele também existe enquanto texto de qualquer espécie, incluindo o chamado literário” (Pedrosa et al., 2018, 38).

Um dos pontos-chaves da pesquisa eis que se denuncia, a saber: o enquadramento da performance – não somente a literária – ao eixo da literatura. Desse ponto em diante, a ação performática pode vir a constituir um arquivo e o texto grafado pode vir a ser rematerializado pelos corpos que o perpassam. Afinal, colocaria Taylor (2013:292), “o ato de testemunhar é transferível assim o teatro, como o testemunho, a fotografia, o filme ou o relato pode transformar outros em testemunhas, a testemunha ocular sustentando o arquivo, quanto o repertório”.

Pedrosa et al. (2018) insistem que

As formas de arquivamento e de seleção falam a respeito da construção desse passado através de um exercício de memória sempre seletivo e que comporta uma nova escritura, um novo relato suplementar. O novo relato estrutura o conteúdo pressuposto e, ao mesmo tempo, cria um passado (PEDROSA ET AL, 2018, 22).

Cristalizando ainda mais o entendimento sobre o arquivo, não obstante a possibilidade de retenção do conhecimento e a eventual manipulação da

informação, “pensar o arquivo enquanto o resto e não encontrar o documento-monumento é devolver à relíquia uma vida própria, uma sobrevida ainda que espectral e não apenas um reenvio ao morto”, apontam Pedrosa et al. (2018:31).

Eltit, de acordo com citação anterior, reconhece nas tentativas de silenciamento, de emudecimento, de cerceamento, o revés do poder que seriam propriamente a emersão da verdade por ocasião do poder de resistência do subalterno. “Não é possível eliminar os traços, os rastros, os restos mais mínimos que estão depois e mesmo antes do arquivo, eles pré e pós existem a ele, à sua configuração como potência e participam ativamente de sua eliminação, impedindo-a simultaneamente” (Pedrosa et Al, 2018, 34). Complementando, todavia sem finalizar,

Importa quem tem o poder sobre o arquivo e importam os usos que deles se fazem por que quem cumpre um itinerário ao mesmo tempo desorganizando e reorganizando o arquivo é alguma espécie de leitor, um leitor indeterminável de antemão, um incerto amanuense (PEDROSA ET AL, 2018, 24).

Todavia hajam dispositivos que permitam às classes detentoras do poder lançarem mão da retenção da memória social, de forma que a memória coletiva seja timbrada com a visão dos vencedores, excetuando-se desta a pluralidade de visões possíveis sobre o trauma, existem também outros que proporcionam às vítimas de violências reconstituir episódios sem que com isso haja uma reabertura de tais feridas. “Ver a performance como uma forma de reter a memória social implica a história sem se tornar necessariamente um sintoma da história. Isto é, as performances entram em diálogo com a história do trauma sem que elas próprias sejam traumáticas” (Taylor, 2013, 291).

Beatriz Sarlo (2014), ao analisar processos similares em seu texto *Política, ideología y figuración literaria*, parte integrante de *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*, descreve a importância do papel dos fenômenos próprios da literatura que têm por horizonte o ato de refazer percursos, para que a verdade venha à tona, suplantando acordos e protocolos de anistia, algo que também diz respeito à realidade latino-americana como um todo, não somente à brasileira. Segundo Sarlo,

extraer sentidos de la experiencia y definir un horizonte donde la elección de valores sea una posibilidad abierta: esto es, elaborar un orden simbólico-discursivo en relación con el orden del poder y con el orden de los deseos colectivos (y su discurso reprimido a lo largo del proceso militar). Considerada desde esta perspectiva, la literatura diseña su lugar en un

proceso de simbolización y construye la particular relación de autonomía-heteronomía que es uno de los rasgos centrales de la práctica artística, de su significación social y su potencial de invención y modelización (SARLO, 2014, 58).

No que atine a reflexões dessa natureza, de discorrer sobre representação e narração, é plausível direcionar-se pelos apontamentos do filósofo Paul Ricoeur, em seu *A Memória, a História, o Esquecimento*, editado no Brasil em 2007, em que se lê:

Quanto à história narrativa, é tida como um mero sinônimo de história acontecimental. Dessa forma, o estatuto narrativo da história não é debatido em separado. Quanto à rejeição da primazia do acontecimento no sentido pontual, ela é a consequência direta do deslocamento do eixo principal da investigação histórica da história política para história social (RICOEUR, 2007, p. 252).

Conforme aponta ainda Aleida Assmann (2011:60), “as escritas do corpo surgem através de longa habituação através de armazenamento inconsciente e sob a pressão de violência. Elas compartilham a estabilidade e a inacessibilidade”. Ou seja, não é errôneo afirmar que atos violentos continuamente praticados sirvam de catalisadores à eclosão de discursos de corpos que tragam em si, de forma transgressora, memórias individuais e coletivas.

De assentimento indissolúvel ao que reflete Richard (2007), existe uma estética necessária ao que se apresenta como reconstitutivo, qual seja a de não contentar-se com as imediatas soluções propostas aos traumas coletivos, acordos pacificadores e que tais, por conseguinte dotados de considerável generalização, que tende a silenciar as dissonâncias ao âmbito da ignorância e mesmo da proscricção:

*Pero no cualquier relato del pasado sirve para cumplir con las exigencias de un pensamiento de la crisis que requiere dar cuenta de la ruina de los fundamentos de plenitud y completud del sentido desde las texturas mismas y filigranas de la narración. Tendrá, entonces, que cuidarse de no borrar la negatividad de una falla histórica cuyas perforaciones de la memoria deben seguir incomodando las retóricas sustitutivas y falsamente reparatorias del recuerdo-en-orden que oficializa el presente transicional. Tendrá que retener esa falla – y su temblor expresivo – para impedir que la positividad satisfecha del sentido que promueve la consigna oficial de la reconciliación administre las marcas del trauma en aquella lengua de pragmáticas reconversiones que hace circular los datos de la memoria como simple información (RICHARD, 2007, 175).*

Mais que urrar pela sua história, mas não a contada e sim aquela que ainda não conseguiu fazer outra coisa que senão sentir, Diamela Eltit denuncia

todo um conjunto de expedientes sociais utilizados para invisibilizar, orientar ao ostracismo e à autonegação, que perpassa o simples desejo e exercício de poder e assume uma posição estratégica em termos de (ir)realidade (des)ampliada.

El poder se ejerce ahora a través de maquinarias que organizan directamente los cerebros (en los sistemas de comunicación, las redes de información, etc.) y los cuerpos (en los sistemas de asistencia social, las actividades controladas, etc.) con el propósito de llevarlos hacia un estado autónomo de alienación, de enajenación del sentido de la vida y del deseo de creatividad (Eltit, 2010, p. 36).

Eltit utiliza-se de algumas figuras alegóricas para definir que relações desiguais de poder são estas, em que se nivelam todos os anseios em prol de uma identificação com o nacional, a falsa memória coletiva em que, inclusive, as mudanças ocorridas em função dos levantes populares são rotuladas como adequadas às demandas apresentadas, reconfortantes, por não chamar de neutralizadoras das multifacetárias pautas da insatisfação.

Aliás, uma das metáforas apresentadas é a do status social atrelado à estatura, uma vez que homens caucasoides, bem alimentados e partícipes das mais altas camadas da estratificação social são notoriamente mais avantajados fisicamente que nativos do território descendentes de povos pré-colombianos e pertencentes ao sexo feminino. Cruz (2019) analisa:

Estas dos mujeres, madre e hija, van delineándose como espacios de la nación, contradiciendo los planes de cada médico. A pesar de mediciones y remedios, la hija nacerá muy parecida a la madre: ambas son bajas, feas y aterradoramente comunes. Así, llega un médico tras otro para analizar, medir, medicar. Todos son altos, y cuando hay uno bajo, lo mismo que ellas, la estatura puede ser un tema a discutir: todos los médicos son altos (es decir, respetables). La hija, entonces, decide mentir y aceptar lo que llama las “fantasías nacionales de altura” de la madre, y la alusión a la historia chilena no se hace esperar (CRUZ, 2019, 20).

Também metaforicamente, Rojas (2012:210) remete tal rebaixamento à tendência à invisibilidade, quer seja dos relatos, das feridas e mesmo da própria existência. Para ele, “*no puede haber huella de quienes nunca han aparecido. No existe memoria de lo que siempre ha sido de la misma manera. Es más, desde la perspectiva de los que han estado siempre abajo nada ha sucedido en la historia*”.

Outro fator apontado pelo estudioso é a correlação entre existência e nomenclatura, tal que ser denominado por alguém é ganhar visibilidade através dos critérios desse ente. Ademais, faz-se necessária a autonomenclatura, a descrição de si

por seus próprios parâmetros. Em vez disso, as próprias dores e angústias são rechaçadas em decorrência da desconsiderada importância.

Como deviene memorable un acontecimiento? Puede haber memoria de lo que no le ha ocurrido a alguien? Es posible una historia de sufrimientos sin nombres propios? Porque son los cuerpos concretos, de carne y hueso, los que concederian valor de verdad a esa historia aún no escrita; pero aquellos cuerpos deben ser identificados para que ese sufrimiento pueda ganar espesor narrativo y alcanzar alguna dignidad histórica (ROJAS, 2012, 209).

Há que se pensar, outrossim, no aparentemente antagônico termo por ela cunhado, de uma alienação autônoma, por certo inicialmente planejada, programada. O clichê da midiática das tecnologias de informação e comunicação como único canal de projeção da finitude das consciências cai por terra aí. Não somente tais suportes servem aos propósitos nefastos de controle total do *status quo*, mas as técnicas de manipulação de corpos como um todo, evoluindo dos testes laboratoriais ao uso de cobaias de outras espécies e, por fim, chegando à nossa espécie, ultrapassando a seara das práticas e cristalizando-se na dimensão discursiva. Como em Turner (2014):

Na esfera da sociologia do conhecimento, portanto, é possível identificar uma secularização do corpo em que ele deixa de ser objeto de um discurso sagrado sobre a carne e se torne um objeto no âmbito do discurso médico, em que o corpo é uma máquina a ser controlada por programas científicos apropriados (Turner, 2014:68).

Eltit (2010) afirma que sim, o hospital que outrora serviria para dar atendimento e não necessariamente administrar medicalizações de toda ordem, agora se revela quase como um campo de variados experimentos, em que se impõem às carnes de uma infinidade de gentes as mais diversas sandices liquefeitas que penetram por meio dos mais inimagináveis canais. A violência, em suma, eternizada e dissimulada sob o emblema do progresso científico.

*Desde que nacimos mi madre y yo fuimos maltratadas por los médicos y sus fans. El aislamiento se instala como la condición más comun o más normal en nuestras vidas. De inmediato, la nación o la patria o el país se pusieron en contra de nosotras. En contra de nosotras, ¿hace cuánto? A Unos doscientos años? Sí, doscientos años que estamos solas tu y yo, me dijo mi mamá, lo repiti cada día. Solas tu y yo. No tenemos a nadie, solo cuentas conmigo, murmuró mamá. Grité: sola las dos. Solas en el mundo (Eltit, 2010: 10).*

Essa instalação hospitalar é outra metáfora adotada pela escritora, um território da experiência, como os corpos das mulheres, um espaço de

apropriação de outrém, terra de ninguém. Estar só nessa situação é como o ato de privar-se, uma das lógicas estabelecidas pelo capital e pelo Estado para a intervenção de ordem superior, onde cada vez mais se prega a segurança como vantagem e condição *sine qua non* do privado, mas cobra-se o preço de forma superfaturada, com a perda de todas as garantias sociais à medida em que se é acometido de tal invasão.

Como reforça Leite (2017:134), “dentro da ordem capitalista a insignificância do sujeito se disfarça de uma exaltação desenfreada da unicidade do eu e da personalidade como se fossem valores indubitáveis”. Destarte, Cruz (2019) expressa que:

El gesto repetido, la pervivencia de la misma situación durante dos siglos, da la primera señal. Madre e hija viven internadas en un hospital, acosadas por fanáticos de la medicina y por médicos que intervienen continuamente sus cuerpos. La metáfora nacional (esos doscientos años de legalidad de la nación chilena) se entrevera aquí con las políticas higienistas esgrimidas como argumento primero de la intervención del gobierno en la vida privada, en los gestos, comportamientos o adscripción sanguínea (en el caso de los indígenas) o en la capacidad de decidir quiénes están aptos y quiénes no para formar parte de la nación. La metáfora higiénica, la intervención en un cuerpo social enfermo, cuyas partes contaminadas habría que amputar, sería —por cierto— una de las imágenes favoritas del discurso de los gobiernos militares en el continente, y se equiparaba así a la salvación del país (CRUZ, 2019, 19).

Ao passo que se encontram solitárias em tal clausura sem escape, sem sentir reverberação de suas lamúrias em outras pares como elas, é no silogismo do tempo, de um eterno retorno, que se busca consonância, afinal são dois séculos de uma simplesmente dita libertação que jamais chegou e – dada a consistência quase niilista da obra em questão – possivelmente nunca chegaria. Estão, ambas, cientes de seu isolamento de outras mulheres tão bicentenárias em seus respectivos sofreres quanto elas, de que esta condição é proposital:

En esas horas tétricas para nosotras, mi madre me dijo que el médico cuando supo que iba a sobrevivir me miró (por primera vez) como si yo fuera una producción de la medicina, una simple y prescindible insumo o basura médica. Después me midió, me pesó e hizo una incursión antropométrica (Eltit, 2010, p. 13).

A ação testemunhal de sua mãe acerca de seu nascimento reforça a ideia de que nada mais seria que uma outra ratazana de laboratório com feições similares às de milhares, milhões de mulheres advindas de povos autóctones deste lado do mundo, e acaba por se tornar sua mais autêntica acepção de verdade, por



encontrar eco nas falas das gentes, quase sempre suprimidas pelos catataus de documentos físicos que se observam consolidados como única expressão do real.

Ponto em que retomar-se-á Richard (2013):

El recuerdo histórico no es una reserva estática de significaciones definitivamente consignadas en los archivos del tiempo. La actividad de la memoria surge del deshacer y rehacer de los procesos de evocación y narración del pasado a los que nos convocan las solicitudes políticas y comunicativas de un presente curioso, o bien disconforme (RICHARD, 2013, 197).

Ornamentado pela riqueza literária que a ficção possa lhe proporcionar, o relato de Eltit transpõe o modelo de representação e adentra o universo da narração de acontecimentos. Para Ludmer (2013),

nas temporalidades globais, o relato pode ser uma ordem narrativa indeterminada temporalmente uma ordem serial numerada descontínua que salta de um instante a outro, absorvendo os passados e os futuros numa ordem espiralada que dá voltas sobre o mesmo, justapondo os tempos numa ordem em forma de rede que se desfaz e se desintegra para recomeçar outra vez (LUDMER, 2013, 81).

Sendo o nacionalismo um grande mal que assolou e ainda desfia o tecido social chileno, não se apresenta como enfermidade e sim como norma, regra, caminho, oriente. E aí de quem se desembeste por outro norte! Como artifício cicatrizante dos cortes deixados pelo aceite de acordos finalizatórios de contextos ditatoriais, são disponibilizadas narrativas tais que reconheçam o passado atroz, mas que apontem para um futuro diferente, não sendo permitido olhar para trás que não seja por uma metodologia estabelecida pelos representantes democraticamente escolhidos pela população para romper com o autoritarismo, estabelecendo outro ato autoritário.

Sarlo (2014:71) sinaliza que “*en la literatura podían escucharse voces, distintas de las del enfrentamiento irreconciliable cuyo objetivo esencial reside en la anulación del otro*”. Conforme ela,

*estas narrativas renuncian, por una parte, a la construcción de grandes explicaciones, mientras mantienen, por la otra, una relación móvil y dinámica entre los sentidos comunes de la experiencia, los sentidos impuestos por el discurso autoritario y el conjunto de sentidos construidos en los años inmediatamente anteriores* (SARLO, 2014, 72).

Resta à mãe e à filha, a este corpo provido de órgãos duplicados, a dissimulação, a anulação e ocultação das mágoas à construção de uma nova

identidade nacional, da noção de democratização, outra vez que se transfere o significado de tais relatos a uma higienização social, lugar da saúde desse tecido outrora enfermo.

*Ahora mismo deambulamos entumecidas y hasta frías por los bordes de este mundo que nos resulta tan sorprendente e invasivo. Vagamos realmente devastadas ante la obligación de disimular nuestros dolores en medio de un horizonte increíble de enfermos dispuestos a delatarnos e inmolarnos ante los fans nacionalistas que cultivan su adoración por el buen estado general de la salud (ELTIT, 2010, p. 11).*

Rojas (2012:213) reconhece aí uma nova sutileza narrativa contida em *Impuesto a La Carne*, a de um esboço de um cenário de desolação necessária, a trágica poesia da miséria que serve de espelhamento do desarrimo, do desamparo que as assola. *“Es una terrible imagen de la orfandad: ambas mujeres no se abandonarán mientras dure la soledad que ya tiene dos siglos, pero al mismo tiempo esa soledad persistirá mientras ambas mujeres sigan necesitándose en medio de la nada”*.

Há diversos sujeitos que, criados sob as asas de um sistema impositivo, que lhes impele a observar o mundo pelo cartorial, tendem a desacreditar o relato da dor de quem realmente por ela passou e segue seus passos no ritmo dos espasmos incessantes e dificilmente curáveis. *“A rejeição da palavra testemunha frequentemente objeções implícitas sobre a coisa” (VARKAS, 2016, p. 26).*

A partir destas premissas, a protagonista sabe, à contramão do potencial narrativo de seu corpo fadado ao silenciamento, que o arquivamento de suas mazelas e temores deve ser feito de forma indelével sobre a folha, pra que não lhe traia – por ventura – a memória, que o esquecimento seja construído pelo saneamento do sofrer e não um fruto da debilidade.

*Mi programa (humano) es apelar a un escrito sin pretensiones, escalofriantemente sencillo, a un simple diario local o a una memoria que no se termine de comprender del todo y que, sin embargo, nos permita hacer un milímetro de historia. Una gesta encabezada por nosotras, unas mujeres solas en el mundo. Dos ancianas que ya hemos cumplido ¿cuánto?, no sé, ¿doscientos años? Y que luchamos para que el terrible y hostil transcurso del tiempo nos garantice que en los próximos doscientos años que se avecina va a empezar a circular nuestro legado (ELTIT, 2010, p. 31).*

Leal (2012:150) define que “o conceito de experiência é entendido menos por meio da capacidade de narrar o vivido e mais por do vivenciar visceralmente o narrado”, ou seja, que há uma inclinação a que se concentrem olhos

à narração, expressa na palavra, em última instância escrita, mas a reincorporação orgânica dessa escritura é algo ainda mais significativo em termos de expressividade.

Algo em que Scarabelli (2018:34) insiste ao perceber nos códigos da escrita de Diamela um devir outro, apontando para um norte que não seja outro além daquele que não prescinde a escrita do corpo. Ela dispõe que “Eltit quiere recrear una épica de la resistencia donde la palabra se convierte en ejercicio estético, *praxis que devuelve poder al proceso de significación en su infinito abanico de variantes*”.

Seguindo a linha da conceituação desse termo tão discutido, a saber, o arquivo, Ricoeur (2007) ratifica que campos como o da literatura tendem a atribuir maior validade às falas registradas se as mesmas se posicionarem como que para além de seus proponentes, não exatamente desvinculadas, mas que sejam postos os enunciados em primeiro plano e que não seja condição sine qua non da validação a atribuição do termo ao indivíduo:

É próprio da narrativa poder ser destacada de seu narrador, como insiste sem trégua uma crítica literária de verniz estruturalista. Mas o fenomenológico não fica atrás entre o dizer e o dito de todo enunciado. Um sutil desnível se cava, que permite que o enunciado, o dito das coisas ditas, siga uma carreira que se pode dizer, em sentido estrito, literária (RICOEUR, 2007, p. 176).

Sem instrumentalização para lograr êxito em sua jornada pautada em grafar, a filha percebe, então, que está justamente em sua carcaça tão dilacerada e despojada a grande arma para não mais se desatar, posto que beirar o impossível se aproxime da regra, mas deixar ao porvir suas reais, autênticas e inexoráveis impressões.

*Aun en el centro de lo que será mi fracaso voy a completar esta tarea necesaria para adquirir fortaleza y hasta una partícula de influencia. “Entraré en mi cuerpo como un libro para transformarlo en memoria. Quiero preparar mi cuerpo para convertirlo en una crónica urgente y desesperada” Dejaré abiertas zonas para la interpretación y no vacilar en denunciar mis debilidades y hasta mis abyecciones (ELTIT, 2010, p. 129).*

Reside aí outro recurso metafórico de Eltit, de estabelecer o paradoxo da falsa ruína (fortaleza) e deixar à posteridade o corpo como relato, escritura, memória de si e também de outro corpo, qual seja da própria mãe, esse órgão anômalo que deflagra discursos de violência, de silenciamentos e de falácias sobre a experiência. Conforme Rojas (2012:215), “*la relación simbiótica entre la hija*

*y la madre es representada en la novela mediante imágenes corporales en que la madre yace enquistada al interior del cuerpo de la hija, como si se tratara de una adherencia orgánica”.*

A retomar uma discussão há pouco iniciada nestas páginas, vem à luz as conceituações a respeito do arquivo, sua perenidade e potencialidade à constituição de novos, quiçá infinitos, repertórios. No caso, a simbiose apresentada pelos corpos de mãe e filha reforça a metáfora dos escombros e da reconstrução sobre os mesmos.

Nesse ritmo, complementa Rojas (2012):

*El vínculo orgánico entre ambas es un recurso lógico y narrativo para dar lugar a un dolor inextinguible que implica la paradójica capacidad de experimentar internamente un sufrimiento desmedido, que no cabe en ningún cuerpo ni subjetividad posible, pero que por lo mismo debe ser de alguna manera albergado como si se tratara de un segundo cuerpo totalmente destruido, experimentado por otro cuerpo capaz de seguir siendo todavía aniquilado (ROJAS, 2012, 217).*

São como duas faces de uma mesma moeda, em que a transformação em algo para além de si se faz possível por meio da suposição de uma impotência, de um aparente arruinamento, mas que revela um intertexto em seu silenciamento, clamando por ser ouvido. A criatura híbrida projeta luz à performance de si em sua invisibilidade.

Para Arevalos (2014:49), *“la anulación del otro que convive conmigo es también una mutilación de mi propia proyección de vida”*. A tal configuração, Leite (2017:5) associa o biográfico à pós-modernidade em que “o homem passa a assumir personalidades plurais que devem transitar em diversos aspectos da vida social cada um deles com suas exigências e modelos vivendo uma experiência fragmentada”.

A fluidez desses tempos se dissolve em um coloide coletivo, de aparência ingenuamente lida como descontínua, pulverizada, desconexa, pautada pelas individualidades, mas que faz eclodir daí sua pluralidade, heterogeneidade complexa e interconectada que não se decifra através da identidade com padrões e sim por intermédio da negação dos mesmos, iluminando o outrora ignorado.

Ainda em Leite (2017:9), *“trata-se da imagem de algo ausente, seja deste eu que só encontra figuração a partir do que essa performance produz, seja do passado no formato de lembranças”*. Em suma, não há sentido em se pensar o dito biográfico (em que se insere o autobiográfico) pela simples expressão do viver, do

organismo que corresponde às instâncias do nascer, crescer e reproduzir, mas à sua possibilidade de revisitação, de reestruturação.

Nesse exercício de negação do que se pretende autômato floresce a ritualização do cotidiano, agora já não mais possível de ser assim denominado, pois que cada passo torna a ser relido, refeito, lançado a outra dimensão, de ato pensado, calculado, arquitetado e, enfim, posto à apreciação.

Para Leite (2017:78), uma instância possível de recondução à reconstrução de fatos por meio de relatos é sua possibilidade de cicatrizar, de forma eficaz, o trauma vivido. Para ela, “perdas, violências extremas, moléstias, são revisitadas, recriadas nessas elaborações e corroboram para a associação do autobiográfico com o terapêutico”. A reforçar sua tese:

Daí seu caráter terapêutico se entendermos o terapêutico como o terreno de uma ação sobre si mesmo sobre o vivido em que o indivíduo ao dar forma a experiência pode entrar em confronto com as figuras de si mesmo do passado e do presente e dar-lhes mobilidade movimento (LEITE, 2017, p.81).

Quando sugere à filha – ou a si mesma – que aquela ferida já não dói mais é justamente porque, ao contrário, traz consigo incomensurável e talvez incessante dor, que não pode ser outra coisa que não resignificada, transformada em silêncio e esquecimento para que com isso se torne ainda mais audível e visível, uma reinvenção funcional das ligações entre arquivo e repertório minuciosamente imbricados em suas memórias.

Em Assmann (2011:367), “o que condiciona a existência de um arquivo são sistemas de registro que agem como meios de armazenamento externos e o mais importante deles é a técnica da escrita que removeu a memória de dentro do ser humano e a tornou fixa, independente dos portadores vivos”.

Em uma passagem descrita anteriormente, Eltit, de maneira lúcida, empodera sua personagem real de um posicionamento definido pela conceituação desta máquina de destruição que pulsa em si, por si só, o que pretende denominar de “arquivo do desastre”. Uma vez que não haja mais esperanças de descontinuidade da situação caótica, organiza-se internamente (e externamente, sendo este corpo o território, o tecido social, o coletivo de mulheres, a nação chilena) esta verdadeira bomba relógio até que se saiba exatamente o momento de explodir.

*Los cuerpos, los nuestros, portan los signos más confiables para establecer el primer archivo del desastre. El más celebre y el más confiable. Mi madre ha sido soterradamente una anarquista. A lo largo de toda nuestra vida. Pensé de manera brillante o iluminada o afortunada que nuestros órganos podían ser los voceros de la historia, que nuestro cuerpo y sus comportamientos era el mejor mecanismo para develar la exacta posición que vinimos a ocupar en la vida bicentenaria que hemos llevado y en la tricentenaria que vamos a enfrentar. Una vida contraria a los fans que están allí, ah, ah, ah, ah, produciendo unos murmullos armoniosos en los que se sostiene el horizonte médico (Eltit, 2010, p. 124).*

A tomar aporte mais uma vez em Rojas (2012:219), não há possibilidade de que esta personagem/narradora se predisponha ao exercício final de sua narrativa de vida, a saber, a morte, partindo-se do pressuposto que o que jamais teve nome ou mesmo direito à existência, o invisível por excelência, nunca teria a possibilidade de deixar de existir. Escreve que *“podría decirse que el desmesurado contenido de la muerte – que en último término sería la historia misma – hace imposible representarse sus circunstancias, de igual modo que se trata de individuos que nunca han aparecido en la historia”*.

Daí que seu silêncio forçosamente trazido à baila, em contraponto aos discursos pré-formatados a ela atribuídos, estes sim se apresentam como o grande legado, a escritura do corpo em si, que faz sucumbir qualquer relato e denuncia a inexistência do mesmo, uma ameaça que em nenhum momento se fez impressão, talvez nunca faça, nem quando do vindouro tricentenário. Rojas (2012) ressalta que:

*De aquí entonces que en la novela misma no haya lugar para la muerte de estas dos mujeres que agonizan desde hace siglos. Porque se trata de la figura del desmesurado reclamo de lo que sería una conciencia de la historia y su imposible relato, como un duelo y una deuda que se presienten en los aniversarios, cuando se trata de poner en escena la retórica de la reparación para la que se sabe de antemano que no existe relato alguno (ROJAS, 2012, 221-222).*

Não se deve também deixar-se levar pela recorrente dubiedade a que se tenta maquiavelicamente levar, no que se refere à relação binomial entre memória e imagem. Como traria Scarabelli (2018:21), *“central es la imagen del golpe, que esparce sus fragmentos en el territorio chileno y en el espacio de las novelas”*.

Mais precisamente, em que pese o ente imaginário no sentido de iludir, de apontar para uma direção desafortunada que só tem por fim o demérito do testemunho, vale retomar Ricoeur (2007),

enquanto a imaginação pode jogar com entidades fictícias quando ela não representa o real, mas se exila dele, a lembrança coloca as coisas do passado. Enquanto o representado tem ainda um pé na apresentação enquanto apresentação indireta, a ficção e o fingido situam-se radicalmente fora da apresentação (RICOEUR, 2007, p. 64).

Transitoriamente, mãe e filha podem ocupar diferentes lugares no espaço. Porém, trazem mutuamente dentro si muito da outra, numa espécie de alegoria da imagem que remete à memória (e, por que não, o esquecimento?) de sua mãe, viva em cada movimento seu, assim como mitologicamente – a despeito do acionamento mnemônico coletivo - carregam consigo outras tantas mulheres afogadas em submissão e mágoa e silêncio. *“Necesito moverme con un cuidado ceremonial pues transporto a mi madre dentro de mí. Ella está incrustada en el interior de mi pecho y ahora respira penosamente debido a la condición tosca que presentan mis pulmones”* (Eltit, 2010, p. 32).

Essa manutenção da debilidade, de corpos que recebem sem poder questionar toda a opulência de um sistema ditatorial (muito além das questões governamentais), reflete a impotência de todo um modelo instituído, em que o ato traumático passa a ser não mais uma exceção, mas particularmente regra que cada vez menos dá lugar ao seu duplo. Assmann (2011) pontua que:

uma experiência cujo excedente ultrapassa a capacidade física trata de destruir a possibilidade de uma autoconstituição integral. O trauma estabiliza uma experiência que não está acessível à consciência e se firma nas sombras dessa consciência como presença latente (ASSMANN, 2011, 277).

De modo contrapontual a uma suposta estática oriunda da desolação, progenitora e cria se posicionam como baluartes, portadoras da tarefa de representar, qual seja o nivelamento de suas misérias físicas, o estrondo testemunhal de priscas eras para confrontar a imprecisão de viés oficial que toma conta das realidades individuais, praticamente de forma instituída, tal e qual um ministério da verdade. Seriam suas vozes, ou melhor, seus corpos, a falarem pelas suas veias sobre o que se tenta ofuscar de toda a materialidade de uma destruição compassada:

*Tenemos la misión que acompaña a los sobrevivientes de unos ¿cuántos?, no sé, ¿doscientos años? Nosotras debemos dar cuenta de la historia y detenernos en cada uno de los episodios turbios o en aquellos que portan una metafísica falsificada. Porque nos proponemos enfrentar un tiempo colmado de datos inciertos o definitivamente silenciados. Queremos resumir, repensar, repeler ciertas versiones impropias. Somos testigos de*

*una cantidad significativa de años que podríamos oficiar como las más confiables historiadoras inorgánicas de nuestro extenso tiempo* (Eltit, 2010, 33).

Com intenção de apoiar o testemunho como narrativa válida, inversamente ao que postula como crítica, baseando-se no pensamento estruturalista, Ricoeur (2007) observa como indissociáveis os preceitos alusivos ao enunciador e ao enunciado, pois que deriva do caráter presencial a averbação do fato. O real se constitui enquanto expediente, justamente nesta proposição.

A especificidade do testemunho consiste no fato de que a asserção da realidade é inseparável de seu acoplamento com a autodesignação do sujeito que testemunha. Desse acoplamento, procede a fórmula típica do testemunho: eu estava lá. O que se atesta é indivisamente a realidade da coisa passada e a presença do narrador nos locais da ocorrência. E é a testemunha que de início se declara a testemunha. Ela nomeia a si mesma (Ricoeur, 2007, p. 172).

Todavia, há que se preservar também o direito ao esquecimento. A lembrança do horror, ou pior, de sua representação perpetuada por intermédio do cinema de guerra, se estabelece como uma espécie de interzona relatada pela protagonista, que já tem seus sentidos embaçados pela relação dual ainda menos clara apresentada pela realidade e pela ficção.

Já não se sabe mais se a vida se desenvolve em meio a um cenário dantesco ou se está inserida compulsoriamente num elenco de uma produção catastrófica. *“Un film que [transcurre] en los hospitales manchados de sangre por tanto soldado herido, una película radicalmente nacionalista, una de esas cintas que hemos visto hasta el cansancio en las horas en que mi madre y yo nos proponemos olvidar”* (Eltit, 2010, p. 118).

Metaforicamente, sob o tom estipulado pelo mesmo diapasão, correm paralelamente, para Ricoeur (2007:455), esquecimento e memória manipulada. Imagine-se, pois, uma espécie de ciclo de quintas, em que as notas-padrão, eventualmente, se repetem na mesma sequência, em que o fim de uma escala (o excesso) pode representar o início de outra (a escassez). “De fato, antes do abuso, há o uso, a saber: o caráter inelutavelmente seletivo da narrativa. Assim como é impossível lembrar-se de tudo, é impossível narrar tudo. A ideia de narração exaustiva é uma ideia performativamente impossível”.

Como que numa espécie de diálogo sobre tais temas, Assmann (2011:183) é ainda mais incisiva, no que alude às dicotomias em que se destaca a



da memória e do esquecimento. Alicerça, pois, seus usos conforme o gosto musical de quem paga quem rege a orquestra, estreitando as relações de conveniência contidas em seu escopo. “O drama gnóstico sobre esquecer e lembrar, embotamento e salvação, lugar estrangeiro e retorno ao lar, morte e vida, compõem o modelo padrão de qualquer história de alienação. Além disso, tornou-se um componente eficiente na retórica política”.

Obedece ainda, cabe salientar novamente, a uma necessidade de denúncia quanto a diversos problemas atravessados pela saúde – sob seu viés institucional - de seu povo, sobretudo pelas pessoas mais pobres. Entretanto, à contramão de seu desejo, posiciona-se a continência pelas mãos de sua mãe, repletas de pavor e recheadas de obediência quase cega:

*Se está muriendo la enferma en la sala común, se muere de hambre. No seas tonta, me dice mi mamá, cómo se te ocurre mencionar esa palabra contaminada, totalmente prohibida por los severos controles electrónicos de la historia, ¿te volviste loca?, ¿cómo te atreves? Me lo dice mientras me tapa la boca con su mano demasiado manchada. Su mano zurcida con unas costuras desprolijas de venas (ELTIT, 2010, p. 160).*

Um dos excertos mais interessantes da obra de Ricoeur (2007) é, seguramente, aquele em que traça relações, a propósito da necessidade do não lembrar e deste ser conveniente inclusive à sobrevivência, mesmo sabendo que sobreviver só se é possível no inferno ou seu equivalente terreno, entre os expedientes do esquecimento e da persistência dos rastros.

Esse reconhecimento pode assumir diferentes formas. Ele já se produz no decorrer da percepção. Um ser esteve presente uma vez, ausentou-se, voltou a aparecer, desaparecer e aparecer. Neste caso, o reconhecimento ajusta, ajunta o reaparecer, ao aparecer por meio do desaparecer (RICOEUR, 2007, p. 437).

De maneira a ampliar esta esfera dialógica, Assmann (2011) reitera a questão do rastro, colocando-o no patamar da imanência. É na constituição dos lugares que se erigem também os pilares físicos daquilo que conceitua como recordação, validando a existência de sítios específicos para a manutenção da memória:

Mesmo quando os locais não têm em si uma memória imanente, ainda assim fazem parte da construção de espaços culturais da recordação muito significativos e não apenas porque solidificam e validam a recordação na medida em que acordam no chão, mas também por corporificar em uma continuidade da duração que supera a recordação relativamente breve de indivíduos, épocas e culturas, que está concretizada em artefatos

(ASSMANN, 2011, p.318).

E este espaço de recordação, mesmo que não propriamente edificado com tal propriedade, não pode também ser – guardadas as medidas adequadas – um território da memória? Todavia hajam pequenas inconsistências no que diz respeito aos alinhamentos destes conceitos por parte das ciências sociais, ateste-se que em *Impuesto a la carne* se desenha um mapa interessante. “*Mi madre es mi órgano más extraviado y elocuente. En la patria de mi cuerpo o en la nación de mi cuerpo o en el territorio de mi cuerpo, mi madre por fin estableció su comuna*” (ELTIT, 2010, p. 185).

Diante desse cenário quase paradoxal de um não tempo, em que o corpo se reconhece como território das transformações e deformações políticas e sociais, é exatamente o estabelecimento de uma relação identitária que atenda aos apelos da memória como sua constituinte. Ricoeur visa à problematização da questão ao discorrer sobre o que chama de “memória manipulada”:

Como causa primeira da fragilidade da identidade, é preciso mencionar a sua relação difícil com o tempo, dificuldade primária que precisamente justifica o recurso à memória enquanto componente temporal da identidade, juntamente com a avaliação do presente e a projeção do futuro (RICOEUR, 2007, p. 94).

Virtualmente, passa-se a confabular, no inóspito ambiente inicialmente destinado ao condicionamento do corpo ao estado são, sobre um suposto refúgio onde resistir é possível. É preciso dar ao território mais qualificações de modo que seu mapeamento seja o mais complexo quanto for possível. Passo dado, vislumbra-se a comuna, mas não como as que convencionalmente a História nos propõe. Um espaço comunal entre corpo e sangue, entrecortado por vias de nome veias. É necessário que se diga. É necessário dizer que, como em Beckett, não há nada mais a dizer...

...mi madre y yo acordamos, una vez que nuestras esperanzas de acceder a los porvenires nacionales se han pulverizado, hablar solo de nuestra comuna, de todas y cada una de las comunas por la que hemos pasado. Sí las comunas, Solo en la comuna radica la unica posibilidad de poner en marcha la primera gran mutual del cuerpo y después, con una esmerada precisión, organizaríamos la gran mutual de la sangre y de esta manera los estudios de la pequeña historia van a consignar la existencia de la comuna del cuerpo y de la sangre. Mi madre se queja adentro de mí, gruñe y gruñe y me dice no, no, no lo digas, no lo sigas diciendo, no. Se mueve agitada en mi profundidad torácica. Está asustada mi mamá y me implora. Busca mi silencio. Mi madre anarquista teme que se nos avecine una importante represalia médica. Una retaliación, me dice. Pero hablará de la comuna y de

las mutuales. Más tarde (Eltit, 2010, p. 182).

Porém, sem que se despegue de uma visão socializada sobre a memória, pondere-se que também aí residem, por infelicidade, os que visam à manipulação de tal verbete. Não raros são os agenciamentos que tomam de assalto populações inteiras (ou parte considerável delas) às vésperas de datas comemorativas de feitos históricos que só têm efetiva grandiosidade nos falos que são os obeliscos. “Nós procuramos os agentes no lugar deles, no lugar em que uma visão pré-fabricada e normativa do social os situa”, posiciona Varkas (2016, p. 65).

Uma das passagens mais marcantes das pouco mais de duzentas páginas da obra de Eltit é a que pincela de azul, vermelho e branco a tela que tematiza os duzentos anos do Chile como território independente:

*Quieren convertirnos en ruinas nacionales. Hoy nos notificaron que debido a nuestros, ¿cuántos años?, ¿doscientos?, vamos a participar (fugazmente) en el festejo más emblemático (y vacío) del segundo siglo. Una reunión que contará con la generosa garantía de una asistencia multitudinaria para que el acto se convierta en un suceso que traspase las fronteras y llene de gloria a la nación o a la patria o al país o como se llame actualmente (Eltit, 2010, 107).*

Não lhes foi permitido o acesso aos próprios registros mnemônicos. Não são e talvez jamais tenham sido cidadãos em suma, apenas testemunhas - todavia jamais ouvidas - e/ou troféus de uma linha cortada na hora de chegada ao sonhado bicentenário. Não há mais nada a esquecer. “Ora, é no caminho da recordação que se encontram os obstáculos para o retorno da imagem do instantâneo do retorno e da captura remontamos ao gradual da busca e da caça”, remonta Ricoeur (2007, p. 452).

A imagem que se quer ideal aí, é sabido, obedece não só ao rememorar o fato heróico em si, mas de lhe aferir paternidade, qual seja de homens (heterossexuais, cis, etc...) caucasóides que falam espanhol e não mapuche, tampouco, vítimas do nanismo que extraem cobre das insalubres minas das quais tanto se vangloria aquele país. Não há lugar para a diversidade, somente a norma de como deve ser o chileno deste tempo.

Mais uma variante também pode ser inserida nesse sistema multivetorial e da qual se tem feito uso à exaustão nas últimas décadas, que é a do relativismo cultural, para o qual os argumentos, segundo Turner (2014), “foram manipulados e abusivamente usados pelos governos autoritários, a fim de justificar

as várias formas da violência estatal sob a égide da autenticidade e da diferença cultural” (p. 387).

Em sua constatação final sobre a epopeia vivida por mãe e filha, Cruz (2019) sentencia que ambas sempre foram uma, voz coletiva que ao longo da narrativa se pronunciou pelo indivíduo em diálogo com sua(s) voz(es) interior(es), alertando para uma continuidade da saga a partir da territorialização de seus corpos como um ponto de partida para uma autêntica revolta popular:

*Finalmente, el cuerpo que da voz a la narración ha sobrevivido a los múltiples atentados médicos y a las celebraciones hueras, a la esperanza de intervenir en la escena pública al menos por un segundo, mientras, subido a la tarima de la celebración del bicentenario, dejaba su huella fugaz en imágenes digitales, en la televisión y los blogs que reportarían su aparición confusa y confundida. La identificación de la hija — a duras penas sobreviviente a múltiples intervenciones y cercenamientos, con el cuerpo repleto de cicatrices y expoliado, a punto de morir o volverse loca — con la historia nacional llega a su clímax. La madre se ha asentado en algún sitio en su interior, es un órgano más. Fundidas, ambas darán lo último por el bienestar de la nación. Sin embargo, sus cuerpos rebeldes serán la sede de la revuelta (CRUZ, 2019, 23).*

Ser chileno é, portanto, obedecer a uma dita memória coletiva, um sentir-se parte de, ainda que ninguém, nem com a melhor, digo, com a menos pior das medicinas, teria testemunhado ou mesmo participado efetivamente. Põe-se a mão no coração, chora-se aos cântaros, a flâmula tremula, o hino é executado no Estádio Nacional, a bola rola:

Cada um de nós tem um nome que não deu a si mesmo, que recebeu de outro. Em nossa cultura, o patronímico que me situa numa linha de filiação, o nome que me distingue na fratria, essa palavra de outro depositada sobre uma vida inteira. Ao preço das dificuldades e dos conflitos que se conhecem, conferem um apoio de linguagem. É um aspecto decididamente auto-referencial a todas as operações de apropriação pessoal que gravitam em torno do núcleo mnemônico (RICOEUR, 2007, p. 139).

Aleida Assmann (2011) norteia para uma correlação, então, entre locais e o trauma em si. No caso da cidade de Santiago, mais precisamente do Estádio Nacional, estar à referida cancha, provavelmente aos pulos com a vibração do escrete *rojo*, a sentir o treme-treme da dilatação do concreto misturado à desacreditada lenda urbana dos restos mortais dos desaparecidos, pode muito bem servir de parâmetro para análise. Para poucos sobreviventes não enviados aos sanatórios disfarçados de colônias ao Sul do país e que ainda têm dedos para contar, certamente remete diretamente ao trauma.

Locais traumáticos diferenciam-se de locais memorativos na medida em que se fecham a uma formação afirmativa de sentido. A memória religiosa e nacional é rica em sangue e vítimas. No entanto, essas lembranças não são traumáticas porque têm conotação normativa e se prestam à fixação de sentido pessoal ou coletiva (ASSMANN, 2011, p. 349).

Tangenciando, porém, sem destoar, Ricoeur (2007), por sua vez, sela as paredes de seu compêndio sobre a memória ao tratá-la pela sua segmentação política, a que denomina, como no verbo, em que das trevas fez-se a luz e nominaram-se todas as coisas, atribuindo-lhes lugar, de memória obrigada.

A ideia de dívida é inseparável da de herança. Somos devedores de parte do que somos aos que nos precederam. O dever de memória não se limita a guardar o rastro material escrito ou outro dos fatos acabados, mas entretém o sentimento de dever a outros dos quais diremos mais adiante que não são mais, mas já foram. Pagar a dívida – diremos -, mas também submeter a herança a inventário (Ricoeur, 2007:101).

Pautada na necessidade de remissão do indivíduo a um passado considerado fundador no afã de alcançar sua identificação, Ludmer (2013, p.55) observa que aquilo que chama de fundações, têm a “mesma estrutura temporal da memória, constituindo um modo de pensar o presente em relação a um acontecimento que interrompe o tempo”.

Sarlo (2014) apresenta um referencial de identificação, ao longo da história, no continente latino-americano, entre o papel das forças armadas e seu discurso e a noção de pátria. Para ela:

*Uno de los ejes principales del discurso, funciona como precondition y presupuesto de todas las operaciones de comunicación con la sociedad, concebida como proceso guiado en una sola dirección: desde el poder hacia los habitantes, el pueblo, raramente interpelado como ciudadanos (SARLO, 2014, 61).*

O fenômeno discursivo encontrado nas narrativas do poder exercido de forma autoritária por militares se dá em consequência de que regimes de tal ordem se baseiam na relação binomial entre natural (bem) e antinatural (mal). Em Sarlo (2014:68), o “*discurso literario que problematiza las relaciones naturales e inmediatas con el referente afirma la cualidad convencional de toda representación y pone en escena el pacto narrativo que hace posible no sólo la escritura, sino la lectura de un texto de ficción*”.

Para pensar numa espécie de reflexão final sobre a potência latente dos corpos historicamente depreciados e seus discursos anti-hegemônicos, chamo à luz Eleni Varkas (2016):

O que nos ensinam os fracassos, os fatos, as ações, as ideias, os movimentos, as esperanças que não vingaram, privilegiando a perspectiva do fracasso em vez da do êxito, e os pontos de vista dos vencidos em detrimento daquele dos vencedores? Essa postura não é unicamente de ordem ética, não que haja por onde se abster de um posicionamento ético, em prol das vítimas da dominação (p.71).

Como nas sociedades orientais e mesmo em algumas culturas do ocidente, costuma-se mencionar que tudo acaba onde começou. “Da Capo”, certa vez indicou o maestro. A narradora, sua mãe, ou ambas, ou toda a massa de mulheres de seu povo, enfim, abriram os olhos mais uma vez. E assim tem sido, sabe-se lá há quantos anos...

### 2.3 O Território do Performático na Obra de Hilst e Eltit à Luz de Apontamentos Teóricos sobre Performance e o Autobiográfico

Como inicialmente apontado ao longo dos dois primeiros capítulos desta dissertação, em que se tratou separadamente das obras de Hilda Hilst e de Diamela Eltit, muitos cruzamentos naturalmente afloraram, não obstante em que pesem suas histórias de vida, mas elementos discursivos de *A Possessa* e *Impuesto a La Carne* que revelam congruências e mesmo pontos de distanciamento (a se considerar o tempo em que cada uma foi escrita e mesmo os gêneros literários em que tentam enquadrá-las).

Concentre-se, pois, nas similaridades e relações comunais, a começar pelo entendimento do corpo – feminino, das autoras, de uma personagem, América, ou de uma narradora onipresente, a filha/mãe – como uma instância de representação em que se revelam traumas, violências, transgressões.

Em seu artigo *Re-significação e retencimento do lugar do corpo na literatura: considerações teóricas iniciais*, parte integrante da obra organizada por Ildney Cavalcanti, Ana Cecília Acioli Lima e Liane Schneider intitulada *Da Mulher às Mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades*, Izabel Brandão (2006:139) propõe que “o corpo das mulheres surge como uma fronteira de onde se pode pensar a opressão de forma ampla, problematizando-o, no sentido de descobrir que lugar-espaco esse corpo ocupa social e culturalmente”.

Ocorre que, por causa de uma departamentalização cada vez maior do conhecimento, existe uma tendência junto ao senso comum de que a literatura de e sobre mulheres sirva meramente como instrumento de denúncia no sentido de encontrar ressonância na coletividade feminina, como se fosse feita para mulheres, em detrimento de toda a estética envolvida, da riqueza de signos, de linguagem. Sua importância no âmbito da Literatura. Porém, Brandão (2006) reforça que

Hoje é possível pensar que a cultura e a natureza não devem ser vistas de forma antagônica, muito embora tenhamos consciência de que a exploração e opressão das mulheres têm sido uma marca fatal que pesa contra a associação destas à natureza pensou ainda que a representação literária das mulheres pode servir de ponte para ilustrar a problematização de uma temática tão presente no cotidiano de quem habita a terra (BRANDÃO, 2006, 142).

Inúmeros seriam os exemplos possíveis de serem apontados para

representar o vanguardismo das literaturas femininas mundo afora. No presente caso, optou-se pelo recorte de Hilst e Eltit por se tratarem de pontos ainda mais avançados nesse universo, considerados fora da curva *a priori*, mas que fazem perceber seus lugares no mundo, assumindo um status paradigmático.

Durante a entrevista com Juarez Guimarães Dias, um dos assuntos por ele observados em relação à escritora brasileira foi exatamente esse, de uma escrita única e inconfundível, que também à cena surge como referencial, transita:

Penso que a literatura da Hilda é muito avançada, exatamente porque não cabe em “caixas”, porque tem essa busca incessante pelo sentido da vida, de Deus, do corpo, do desejo e do amor. Ela tem sido cada vez mais lida e descoberta e acho que ela se comunica muito com leitores e leitoras jovens, porque tem uma certa insubordinação, uma inquietude, um desejo de reconfiguração do mundo que é muito libertário. É uma literatura muito poderosa e desafiadora, será sempre objeto de interesse e de investigação. É uma obra que não se esgota, sempre há portas e janelas a serem abertas. Penso que é uma escrita que caminha junto com os nossos tempos e hoje parece melhor compreendida do que há 50 anos. E há muito ainda o que mergulhar nessas letras tão instigantes (DIAS, em entrevista concedida em 29/12/2019).

Pode-se dizer que essa transitoriedade, esses fluxos de linguagem comuns a ambas as autoras e que corroem limites entre gêneros literários, é algo que se adapta ao que contemporaneamente é chamado de inespecificidade na literatura, que passa a contemplar em si os mais variados suportes, linguagens e temas, interconectados, contaminados. Daí a performance como eixo capaz de compreender todas as nuances. Conforme Pedrosa et al:

mas o certo é que essa aposta na inespecificidade se encontra também no interior do que poderíamos considerar uma mesma linguagem ou suporte, desnudando essa operação em sua radicalidade mais extrema e iluminando por sua vez a proliferação cada vez mais insistente de cruzamentos de suportes e de materiais que aparece como uma espécie de condição de possibilidade de horizonte, diria, da produção, das práticas artísticas contemporâneas (PEDROSA et al, 2018, 216).

Pensar a literatura é fazê-la a partir da noção de um situar-se no mundo, um lugar, a propósito o território, bem como a partir de um tempo. Uma peça redigida no interior paulista às vésperas do ato Institucional número 5 e uma novela escrita em plena democracia chilena do século XXI remetem às suas especificidades, mas ao se referirem a ambientes de confinamento, o colégio e o hospital, desmontam a cronologia.

Independentemente dos avanços da ciência, a instalação hospitalar sempre foi o campo da experiência, mais especificamente o corpo territorializado,



em que sem a firma médica da alta não há liberdade para o corpo. Da mesma forma, a escolástica segue sendo princípio em qualquer unidade de ensino, em que conteúdos seguem classificados por disciplinas e não há liberdade aos corpos, sujeitos à tortura física e psicológica.

A representação de tais espaços, a simples memória dos mesmos, no entanto, traz à baila outros tempos, criando novas territorializações e novos corpos territorializados. Ludmer (2013:101) sentencia que “o tempo se territorializa e se duplica”, assim como “a memória urbana é uma experiência pública compartilhada”.

Há aí um pacto coletivo, regido por signos comuns, que dá prumo ao conceito de realidade, o qual não impede a reflexão sobre o diferente, o ainda não experimentado, como nas ideias de América e no desejo da filha em tornar seu corpo a escritura à posteridade. Ludmer (2013:104) traz que o “regime de significação parece dominar a imaginação pública, pois produz presente e, ao mesmo tempo, permite pensá-lo”.

Em outra entrevista, o ator-criador Renato Ferracini, do grupo Lume – sediado em Campinas e mantido pela Unicamp –, cuja primeira montagem foi *Kelbilim – O Cão da Divindade (ANEXOS 18 a 23)*, a partir de textos de Hilda Hilst e que evoca sua paixão pelos cachorros como figuras divinas assim como sua inclinação ao sagrado, apontou algumas questões possíveis sobre a memória e sua relação com a ficcionalidade e seu duplo:

Se você perguntar para qualquer pessoa que fala uma memória sua, 95 por cento das pessoas vão falar sobre memórias felizes, não sobre algum tipo de memória triste ou memória traumática que você teve na sua vida. Essas a gente tenta esconder, mesmo da gente, e são as que a gente geralmente mais lembra, a gente também quer esconder isso. E sobre isso, partindo de uma singularidade, pensando coletivamente ou socialmente, memórias que aquilo que o próprio coletivo quer, porque é uma questão de poder, até que você esqueça. Por exemplo, a ditadura militar, em que existe um Alzheimer social, mas não por uma patologia da sociedade, mas porque existem elementos de poder que querem que a gente esqueça disso, que se deseja isso de novo. Então, a gente começou a sair um pouco do Alzheimer, entrar um pouco nas questões das memórias de sombra, não só pessoais, como também coletivas, em nível de grupo, e também sociais. No fundo, a sua memória pouco interessa para as pessoas, a sua memória pessoal não interessa, só interessa quando, de alguma forma, essa memória pessoal, essa ficção de certa forma consegue potencializar um caráter político e social. Ou seja, quais são essas memórias que em potencial são suas ou que são do grupo, que de certa forma reverberam numa coletividade? Porque senão não tem sentido eu nunca saber que você chorou quando seu pai te bateu. Agora, seu pai te bateu e isso reverbera na violência familiar, enquanto questão política, aí isso nos interessa. Então acho que dessa questão da ficção para a gente fica claro - e muito - uma coisa, de que a

auto-ficção só têm sentido, a ficção só tem sentido, se essa memória singular, de certa forma, reverbera politicamente. E aí, claro, a gente tinha sete horas de memórias dos quatro e aí a gente tentou escolher dessas memórias todas quais seriam as que poderiam reverberar politicamente na questão. Então, acho que, para além de uma de uma dicotomia entre um eu ficcional e um eu não ficcional, a pergunta é até que ponto todos os nossos filmes não são ficcionais? Até que ponto a ficção não é uma realidade e não tem a sua realidade própria? Até que ponto a realidade também não é ficção analisada? (FERRACINI, em entrevista concedida em 17/05/2019)

Nessa direção, de redimensionar o tempo e extrair dele, por meio da evocação da memória, fluidez para fazer imergir o interlocutor no ficcional e emergir de si o biográfico, criando instâncias de auto ficção e a imagem já processada do autobiográfico, Hilst e Eltit também se alinham.

Dias, em outro ponto de sua entrevista, também ressaltou a importância que possui esse corpo em cena num processo de montagem como o d' *A Possessa*, em que a construção das personagens passeia pelo imaginário biográfico da própria Hilda Hist. Para ele,

a personagem América parecia muito ser um alterego da própria Hilda, quando fui lendo sobre sua infância no Colégio Santa Marcelina e algumas citações da peça no texto "O unicórnio" do livro "Fluxo-floema". Eu também estudei em colégio de freiras e a opressão à liberdade do pensamento nesses ambientes me parecia importante levar ao público. Queria discutir como os sistemas autoritários (religiosos, empresariais) se utilizavam de mecanismos de coerção para perpetuarem seu controle sobre as mentes e os corpos. Acho que esse é o ponto para pensar a escrita da Hilda levada pra cena, seja da ficção ou do próprio teatro. A Hilda tem uma escrita muito poética, filosófica, e penso que o principal "erro" de algumas montagens é tornar a atuação muito "palavrista", em que a palavra não passa pelo corpo, fica muito mental e vocal, declamativo. Penso que o texto Hilda é visceral, não tem como não passar pelo corpo para ser compreendido. Todas as montagens que considero bem sucedidas dela têm o corpo como centro da atuação. Uma das principais indagações da Hilda era exatamente o corpo, os mistérios do corpo e aquilo que sentimos e muitas vezes não conseguimos expressar. O corpo é sim um discurso na literatura dela. Em cena, então, é preciso tornar os corpos do elenco potentes como expressão (DIAS, em entrevista concedida em 29/12/2019).

A palavra visceral não parece surgida à toa em meio ao depoimento. Trata-se de um texto que emerge do orgânico e que só tem sentido se representado também de forma orgânica, que só adquire função/razão de ser se fruído da mesma maneira, ressignificado à medida em que é sorvido.

Outrossim, Jamra, em entrevista a mim concedida, acredita haver muito da própria autora em questão em seus textos para descrever a personagem que ajudou a dar vida sob os refletores. Segundo sua experiência,

o fato é que ela fez e escreveu sobre uma menina que queria ajudar o pai a ganhar seu dinheirinho porque ela via as brigas do pai e da mãe, que o editor queria que escrevesse pornografia, coisas mais chulas. Acho que, por mais complexa que a Hilda seja, tem personagens e que tem um corpo, acho que minha personagem vem com uma crise e eu faço isso. O que acontece aqui e que ela vai mais além, me parece. Não é muito assim apenas uma personagem, mas milhares de coisas e um monte de gente ao mesmo tempo, e é isso que é instigante. Quando você está representando Lori Lamby, percebe que ela está falando dela mesma, uma biografia, é bem autobiográfico, é como se ela fosse uma senhora falando isso. E aí vai, ela mostra a mãe, o pai, as pessoas que cercavam ela. E acho que o corpo vai por aí, uma coisa que você tem que se entregar. É orgânico (JAMRA, em entrevista concedida em 19/05/2019).

Nessa direção, pode-se dizer que as memórias de Eltit também se constituem de maneira orgânica em seus relatos, que passam a ter vida no fluxo em que os arquétipos de suas novelas revelam traços de seu universo psicológico enquanto autora e aspectos históricos e sociais dos panoramas em que se desenrolaram as ações de grupos performáticos como o CADA.

Um dos textos fundamentais para se orientar em termos de interfaces do autobiográfico e do ato de performar é *A Performance Solo e o Sujeito Autobiográfico*, de Ana Bernstein, no qual atribui uma importância de um em relação ao outro, de forma retroalimentável, em que as performances passam a se aperfeiçoar, sendo espaço de excelência para tais investigações, e ao autobiográfico sendo agregado um tratamento estético como objeto artístico, indo além do simples relato.

Tanto a autobiografia quanto a performance são processos abertos compreendendo uma miríade de formas possíveis. Talvez por essa razão, a performance solo tenha se tornado um meio tão privilegiado para investigações autobiográficas, abrindo novas possibilidades de representação do sujeito (BERNSTEIN, 2001, 13).

No afã de dar corpo a uma exemplificação do que poderia ser uma auto ficção performativa, Torre-Espinosa (2019) rememora *Zonas de dolor*, trabalho executado por Diamela Eltit junto aos prostíbulos da região central de Santiago, em plena era Pinochet, no início dos anos 1980. Por não produzir textos essencialmente dramaturgicos, a autora utilizou como suporte de linguagem a performance, onde pode expressar num ambiente real, para pessoas reais, um recorte de realidade utilizando-se de elementos ficcionais. Versa:

*Con el ánimo de resolver la aporía del teatro autobiográfico, dado que lo factual no tendría cabida presuntamente em lo escénico, aludirá a ciertas técnicas narrativas como la metalepsis o la mise em abyme para que el espectáculo se impregne de realidad. Pero para ello parte del teatro como*

*ficción, mientras que, en cambio, la performance es realidad impregnada por lo ficcional.* (TORRE-ESPINOSA, 2019, p.80)

Assim como espetacularidade e real se locupletam numa espécie de sistema retroalimentável, a corporeidade e seu ambiente também são expedientes que se constituem mutuamente, de modo binomial, nas obras de ambas as autoras, provavelmente de maneira mais enfática, em Eltit, mas ainda assim não desmerecidamente em Hilst.

Bilenky mesmo, em entrevista sobre o contexto hilstiano, afirma ser impossível a dissociação do corpo e do território cotidianos daquele que lhe pareciam potencialmente cênicos, cruzamento lembrado por Olga no seguinte trecho:

Então praticamente tudo que nós observamos na casa parece arrumado arranjado de forma cênica. Existe uma ideia muito natural orgânica. dessa coisa nesse espaço sem presença. A complexidade dessa escritora e realizadora cultural se compara com esse espaço, que também é como algo com uma potência cênica. Eu não interpreto como uma potência cênica brutal, mas como uma potência. Antes não era assim tanto cenográfico, era um cotidiano muito simplificado, um cotidiano de trabalho, de disciplina. Era um negócio não como essa impressão que a sala me deu quando eu entrei, parecia um cenário de um filme italiano mesmo, com a materialidade e a presença do meio (BILENKY, em entrevista concedida em 18/05/2019).

Também em entrevista sobre o universo de Hilst, Iara Jamra, entretanto, percebe algo diferente, de residirem elementos do performático especificamente nos elementos de cena, em que a dimensão ampliada de um item de mobília ao ser comparada a baixa estatura da atriz denota uma ação, que traz a reboque variados discursos sobre a pequenez da pessoa ante a grandiosidade do mundo, o sentir-se fragilizado e vulnerável, até mesmo o exercício da memória, que a reporta a um tempo adulto:

A gente fez isso, nós retiramos trechos e acabou ficando um mix de microcenas. A montagem da Daniela Thomas mostra uma cama enorme, e eu pequena, embaixo, algo assim bem performático. E tem uma coisa que eu começava com uma voz grossa e depois ia fazer a menina, com minha voz natural, como se fosse uma voz reflexiva, meio autobiográfica e também comecei a bater na máquina, reforçando a questão da memória da língua que tem no prefácio do livro, na primeira página no caderno rosa, acho que é do Oscar Wilde (JAMRA, em entrevista concedida em 19/05/2019).

Outro ponto, portanto, de enlace das autoras se dá em função das narrativas acerca da violência simbólica, que não se resumem a um entendimento do sofrimento ímpar de uma personagem, mas à alusão a um sistema de opressão que tornam possíveis e mesmo naturalizadas as ações violentas.

Traria Antelo (2001:62-63), a propósito do levante de tais problemáticas, que “a violência sublinha outro tipo de passagem, o último que atribuímos a estes relatos de reclusão. Eles marcam o fim dos assassinatos isolados e o início dos genocídios”.

Ainda no que atine à violência, Alcir Pécora, de maneira genuinamente singular, contrapõe em sua entrevista que o comportamento de enfrentamento de Hilst não se tratava apenas de uma reverberação do meio, mas sim algo de sua natureza:

Não acho que era uma violência de fora para dentro, ela era violenta! A Hilda era mais violenta que qualquer coisa que você possa imaginar, ela tinha um temperamento, uma explosão criativa e ela tinha um tipo de escrita que perturbava muito, era muito agressivo na forma. Mesmo pessoalmente, mas o texto era violento, ela era violenta, não é só uma coisa que ela pega de fora, não é nada de reação à ditadura, era uma coisa que ela tinha, ela era um vulcão. Então ela de fato tinha essa coisa que é difícil, inclusive as pessoas que não conheciam, não tinham disposição para esse temperamento muito explosivo, se afastavam da Hilda, pouca gente se arriscava a ficar do lado dela (PÉCORA, em entrevista concedida em 17/05/2019).

A primeira instância em que uma ação violenta se faz sensível é na materialidade do corpo, ainda que se possa, num segundo momento, refletir sobre as situações de violência e ponderar de modo a contemporizar uma atitude ou reconhecer a brutalidade noutra em que aparentemente não se percebia num primeiro momento. É na corporeidade que a narrativa se materializa, sendo o texto propriamente dito apêndice de outro texto, qual seja o referencial do movimento – ou da estática – do corpo em si.

Ao se referir novamente a *Zonas de Dolor*, Torre-Espinosa (2019:92) afirma que “*Lo corporal se constituye así en un elemento clave para que podamos hablar de autoficción en este tipo de prácticas, donde el texto se constituye en un componente más de la acción performática*”. Para ele, sobre o corpo em Eltit:

*Este es concebido como instancia donde se deposita la historia, tanto la íntima y personal como la pública y compartida. Y es que, frente a la volubilidad del relato verbal, sujeto en ocasiones a retóricas vacías y tergiversadoras de la realidad en línea con una cierta tendencia sofista contemporánea, el cuerpo se propone como entidad cuya sinceridad es manifiesta e irrefutable* (TORRE-ESPINOSA, 2019, 72).

Aí está outra seara de correlações entre as autoras, a de transmitir ao corpo sua missão de potência, certamente de maneira mais deliberada em Eltit, que trilhou uma senda nesse segmento com suas *acciones de arte*, e de maneira

mais metafísica, manifestada liricamente, em Hilst, conforme finalizaria Pécora:

Agora sobre a questão do corpo, eu acho que é uma grande questão em relação à Hilda, no sentido de que ela sempre, em toda a questão filosófica e metafísica que aparece muito no trabalho dela, isso absolutamente nasce, digamos, de elementos corporais e de elementos da própria existência global. Não significa que o corpo encerra tudo no sentido de que tudo é somente físico e material, mas que todas as coisas que de alguma maneira têm uma natureza mesmo metafísica se manifesta no corpo, que ela pensava a morte a partir do corpo, pensava deus pelas manifestações corpóreas. Então, essa ideia de uma reflexão que nasce em torno da experiência do corpo acho que é importante (PÉCORA, em entrevista concedida em 17/05/ 2019).

Acorde-se, pois, para o que enuncia Richard Schechner em *O que é performance?* Um de seus conceitos basilares remonta ao ato de reconstituir, a que denomina restaurar, a partir do pressuposto do fortalecimento da memória ocasionada pela passagem do individual ao coletivo e, mais importante, do repertório ao arquivo.

Para Schechner (2003:35), “porque é marcado, emoldurado e separado, o comportamento restaurado pode ser aprimorado, guardado e resgatado, usado por puro divertimento, transmutado em outro, transmitido e transformado”. Ou seja, pode-se depreender daí que a teatralidade cênica pode servir como importante instrumento de tratamento estético da revisitação ao trauma.

Isso endossa a ideia de que pode-se chegar ao ponto de catarse, de reconhecimento e identificação de uma dor para sua projeção ao âmbito multifacetário, da compreensão de uma temática qual seja e da sensibilização coletiva para com a expansão do universo de seus significados.

Mais que isso, permite-se, a partir de tal ponto, a adequada contextualização e descaracterização da exclusividade da dor e da memória do trauma. “Tornar-se consciente do conhecimento restaurado é reconhecer o processo pelo qual processos sociais em todas as suas formas são transformados em teatro fora do sentido limitado da encenação de dramas sobre um palco”, complementaria Schechner (2003:35).

Eis que na contemporaneidade, quando se passa a criar espaços mais e mais representativos para a interpenetração entre os segmentos artísticos, em pensar a literatura para além de seus suportes convencionais, gerando uma outra, dita fora de si, há também uma série de questionamentos sobre os estatutos da realidade e da ficção, em que a mediatização da realidade parece virtualizar o

real a ponto de descaracterizá-lo enquanto tal.

Sobre a conceituação da realidade, para Pedrosa et al (2018):

A realidade (pensada nos meios que a constituem) é ficção e a ficção é a realidade. Atuam nas fronteiras da literatura, mas também da ficção, ficando dentro e fora de ambas. Reformulam a categoria de realidade: não se pode lê-las como mero realismo em relações referenciais ou verossimilhantes. Tomam a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, do diário íntimo, da etnografia. Saem da literatura e entram na realidade do cotidiano e o cotidiano é a TV, são os meios de comunicação, os blogs, os e-mails e a internet etc., fabricam o presente com a realidade cotidiana, e essa é uma de suas políticas: a realidade cotidiana não é a realidade histórica, verossímil e referencial do pensamento realista e sua história política e social, mas sim uma realidade construída pelos meios, pelas tecnologias e pelas ciências (PEDROSA et al, 2018, 220).

O texto em questão aponta para a notória massificação que visa ao controle. No entanto, há outra massificação, travestida de heterogeneidade, que empodera os sujeitos na composição dos discursos, que atuam mais incisivamente em contextos deveras multifacetados, vide rede social. Em Pedrosa et al (2018:226), “Essa maneira ficcional de inventar uma comunidade heterogênea é resultado da transposição de fronteiras da literatura e do sujeito mostrando que elas se tornaram há muito porosas, que o biopoder já não tem mais limites na sociedade de controle”.

Renato Ferracini, que também é autor de *Poesia Corpórea do Ator*, considera fundamental a relação de alteridade entre o dentro e o fora, no que diz respeito a uma não-interpretação (termo por ele utilizado), vista destarte como uma ação performática, um ato presencial.

Você está no mesmo lugar e espaço que o espectador esteja. Isso vale tanto para atuar como atriz, como vale também para o dançarino, que vale também para circenses, como vale para performers e quanto vale, inclusive, para músicos que têm essa relação forte com a presença, o tocar perante outra pessoa que eu coloco também dentro desse cabedal de artista presencial. Inclusive, tenho vários músicos que fizeram doutorado comigo, que têm como foco essa presença do músico ao tocar no instrumento perante outra pessoa. Mas você está certo, quer dizer, a gente tem um apagamento feminino da história muito forte. Mas eu acho muito legal a gente pensar e reforçar que a grande influência prática do Lume vem de uma atriz e não de um ator, que tem muito potente isso pra gente (FERRACINI, em entrevista realizada em 17/05/2019).

Insiste-se aqui não haver corpo sem território, de modo que se tornem apensos um ao outro, locupletantes. Ludmer (2013:111) diz que “os corpos são anexos ao território”, pois que os entende como “uma delimitação do espaço e uma noção eletrônica-geográfica-econômica-social-cultural-política-estética-legal-afetiva-de-gênero-e-de-sexo, tudo ao mesmo tempo”.

Um diálogo possível com o território, reivindicatório, pode-se dizer, é o executado por Diamela Eltit em *Zonas de Dolor*, aqui decupado minuciosamente por Andres Gruman:

*Fotografías editadas en video editado. La cámara registra la imagen, la escanea de cabeza a pies. Un cuerpo femenino magullado, cortado, ensangrentado y moreteado aparece en el soporte audiovisual. Son sus brazos y pies los que contienen la impronta del corte. En el minuto 1:27 la imagen en movimiento inserta un cambio. Al cúmulo de fotografías que presenta en su inicio el video se anexa la emergencia constante, intensa, rápida de una voz aguda, oscilante, a un ritmo persistente, intenso con la que lee un manuscrito. De pronto se aparecen imágenes en movimiento de una cámara que graba dentro de un espacio oscuro desde el cual se perciben tres contornos femeninos situados en el umbral que divide al espacio desde el que se filma de un espacio desde el que performa un cuerpo femenino. Éste último proyecta luz hacia la cámara, más, en un inicio, un grupo de 3 cuerpos femeninos situados en el umbral no permiten determinar qué hay en ese outro espacio. La cámara comienza a moverse, a buscar un ángulo en elevación para poder determinar un cuerpo que, sentado, genera movimientos con uno de sus brazos, tocándose la frente, el cabello y que se agita levemente mientras se logra percibir el movimiento de sus labios y la lectura. En el minuto 2:06, el plano varía, de pronto el espacio de acá se transforma en el espacio de allá y nos encontramos de frente a la mujer que lee, siempre en voz alta, con un tono persistentemente agudo, continuo, rápido, incesante e inquietante, in-soportable unos papeles que sostiene con su mano derecha, mientras continúa restregando su brazo izquierdo contra su frente y cabello. Ahora logramos determinar que la mujer está sentada sobre una silla roja y que una de sus piernas se sitúa sobre otra silla similar a la primera. Su voz persiste, leyendo en una frecuencia aguda y oscilante, de unos papeles. Vemos como el haz lumínico de un foco quema su rostro y proyecta la sombra de su cuerpo en una pared. De pronto, el cuadro de la cámara se acerca al cuerpo que no para de leer estridentemente las líneas de un cuerpo mutilado. La cámara la filma de cerca, desde un costado, lo que permite apreciar como la sombra de la cámara y el/la camarógrafa se mezcla con la sombra de la mujer. Este gesto tecnológico, mediado por el video, proyecta una segunda sombra en la pared, producto, seguramente, de un segundo foco de luz proveniente del costado contrario a la acción de arte (GRUMAN, 2019, p.47).*

Depreende-se, por certo, que em tal relato cada uma das facetas reveladas por um movimento, uma palavra viva, um som gravado, uma projeção luminescente ou um delineamento suavemente oculto pela sombra, tudo isso provoca situações múltiplas de diálogo com o território, uma ocupação do espaço categoricamente estabelecida de modo a manifestar a presença ativamente.

Assim como Gruman (2019) faz uma leitura de tal expressão cênica a partir de sua memória, Cruz (2019) se orienta a partir de outro recorte de uma mesma situação, as fotografias clicadas por Lotty Rosenfeld na ocasião, atestando a possibilidade de olhares distintos a partir de diferentes suportes técnicos gerarem novas literaturas, transferindo aquele repertório ao arquivo e depois novamente a outro arquivo.



*Las fotos de ese día — de la serie “Zonas de dolor” (1981), de Lotty Rosenfeld — la muestran en un salón modesto, flanqueada por un pequeño grupo de espectadores, junto a una grabadora que presumiblemente registra la levedad del instante para el futuro (“Diamela Eltit, lectura en prostíbulo, calle Maipú”). En aquella velada, cuando Diamela leyó un fragmento de Lumpérica como una letanía frente a clientes y empleadas, no deja de intrigarnos la suspensión de la intimidación por la extraña intervención de esa voz enfáticamente chilena — como diría ella de alguno de sus personajes— sin acompañamiento gestual. Hay otras fotos y grabaciones. En una de ellas puede verse a Diamela, cepillo en mano, junto a un cubo de agua, agachada en una acera solitaria, fregando el suelo (“Diamela Eltit, lavado de vereda en sector prostibulario, calle Maipú”). (...) En outra más, portada de la primera edición de la novela, aparecen, reflejadas en la mugrosa pared de algún oscuro rincón santiaguino (quizás la misma calle, o una muy similar a la del prostíbulo devenido sitio de arte) dos imágenes o, mejor, una imagen repetida: la proyección del rostro de Diamela, mirando sería y fijamente al frente, al espectador, a cualquier paseante desprevenido; la calle, como en Lumpérica, está vacía. (...) Esta vez Diamela mira fijamente a la cámara, del mismo modo reconcentrado, pero aquí se entrevé además su cuerpo. Casi toda la figura está difuminada: su rostro se percibe apenas, los bordes de su cuerpo desaparecen en la oscuridad circundante; solo sus manos, sus brazos extendidos al frente, sobre sus rodillas, pueden verse con toda claridad: están vendados, con alguna imprecisa huella oscura en las gasas y la lóbrega sugerencia de un cuerpo maltrecho, herido, quemado, quién sabe si mutilado como su propia imagen (CRUZ, 2019, 2-5).*

Não aleatoriamente, Eltit escreve no afã de contemplar com visibilidade, reivindicando ouvidos do mundo, aos discursos das desterradas gentes do sul de seu país, historicamente perseguidas e é a este povo que Ludmer (2013:113) se reporta ao escrever que “os mapuches dizem que o ser humano é o complemento da terra, de tudo que a rodeia; que é parte de um território e não seu dono. Não reclamam o direito à terra, mas ao território”.

Notoriamente, Diamela Eltit tem em sua trajetória uma preocupação com vistas ao território e quem o compõe, quer seja ao longo do percurso com o CADA e a *escena de avanzada*, quer seja em seus manifestos imiscuídos nas páginas de suas novelas, caso de *Impuesto a La Carne*. Por sua vez, Hilst também dá vazão à polifonia das enclausuradas, viventes de lugares onde o diálogo não privilegia seus ocupantes, lugar de excelência do que é fixo, contrariamente às zonas de fronteira e à mobilidade de discursos e vozes advindos dela.

Retornamos, pois, ao que nos depõe Ferracini:

Toda essa questão do território traz em si o que os pós-estruturalistas chamam de ritornelo, que acho que é um conceito fundamental para a gente entender o território. Quando se pensa território, a defesa dum território fixo, há uma delimitação. O território brasileiro, por exemplo. O território não é um território enquanto uma delimitação, que tem uma fronteira. A primeira coisa que se desconstrói ao pensar em território enquanto fronteira é a

crise. Se constrói a noção de fronteira. A fronteira, não é um lugar de delimitação de um espaço ou outro, mas é justamente um lugar de transição e um lugar de conversa, um lugar de diálogo, um lugar de respiro, um lugar com uma pele, a pele que delimita o nosso espaço dentro para fluir o espaço de dentro do próprio espaço que fora do corpo. Mas é justamente o órgão que possibilita que o dentro se modifique ou o fora se modifique, justamente. Porque existe essa delimitação. E aí, eles vão dizer, depois da fronteira não tenho outro território, eu tenho mais fronteira. O limite da fronteira sempre é mais fronteira, isso é uma primeira coisa. E a segunda coisa que eu acho mais interessante de se pensar território, é o corpo como o território. Sim, eu concordo plenamente que ele é um território. Ele é um território político, um território econômico, num território cultural, um território social. Por isso, cada território. Claro que o corpo feminino é um território, o masculino é outro, assim como o masculino brasileiro, feminino brasileiro ou o masculino de Campinas é um conceito existente. Acho que é exatamente isso aí, você tem delimitações culturais e locais até que delimitam esse território, em tese, esse território que chamamos corpo, ao mesmo tempo. Potência de territorialização e desterritorialização (FERRACINI, 2019).

Richard (2013:18) reconhece, à contramão, uma potência performática oclusa nos cenários criados pela extrema violência ditatorial, que em sua opinião muito fortaleceu todos os movimentos vanguardistas (Escena de Avançada, o CADA e a própria Diamela Eltit) de Santiago. Para ela, reforça, *“Además de la ciudad y de su territorio vigilado por diversas señaléticas represivas, el cuerpo – físicamente castigado por la violencia de la tortura y la desaparición – se convierte en el otro soporte que privilegia el arte de la Avanzada”*.

Ao invés de silêncio significar resignação, passava a significar a ausência de vozes nas ruas, que eram sentidas, onde até ontem era apenas a rua vazia, hoje há sinais de passagem, símbolos, letras, que acabavam por retirar cidadãos de seus lugares de pseudoconforto. Conforme Richard:

*La elección del cuerpo y de la ciudad como materiales artísticos desobedientes pretendió asignarles un valor de automodelaje crítico a zonas de la cotidianidad social que la dictadura había querido convertir en escenarios de autocensura y microrepresión (RICHARD, 2013, 21).*

Todavia, não se trata de um contexto vivenciado apenas pelo Chile, mas pelo Brasil durante vinte e um anos (1964-1981), ao que se chega a uma outra esquina entre os caminhos das autoras: se de um lado Hilst escreve sobre um colégio que pode existir a qualquer tempo e em qualquer lugar, escreve às vésperas de um ato institucional que dá por encerrado o direito ao corpo fruir o espaço público, o que dá a entender que a escritora brasileira não se referia genericamente a um não-lugar e a um espaço estandardizado.

Destarte, por mais que se trate de uma metáfora do primeiro centenário chileno, era uma revolta pela carne, de corpos que se reivindicam.

Mesmo escrevendo no século XXI, Eltit viveu de perto os horrores do “pinochetismo” e decide reabrir a ferida daquelas e de outras tantas dores, expondo mais uma vez a carne, os corpos que reclamam.

O filósofo paraguaio Arevalos ratifica que:

*Latinoamerica tiene una nefasta historia de cuerpos que han sido torturados, hambreados, perseguidos, quemados, ridiculizados y olvidados en nombre de ideologías y regímenes políticos coyunturales que en ausencia de condiciones dignas recurrieron a la tortura para marcar los cuerpos y así intentar sostener lo insostenible (AREVALOS, 2014, 52).*

Mas a que tipo, forma, conceito de performance estamos a nos referir quando reconhecemos tanto em uma, quanto na outra autora, traços comuns que as colocam nesse mesmo lugar? Renato Cohen (1989), ao desfiar a performance como linguagem, entende o ato de performar não como um rótulo à parte, a que estão sujeitos apenas os artistas do segmento mencionado. Para ele:

*A expressão de um artista que verticalizada todo seu processo dando sua leitura de mundo e a partir daí criando o seu texto no sentido sógnico, seu roteiro e sua forma de atuação o performer vai se assemelhar ao artista plástico, que cria sozinho sua obra de arte, ao romancista que escreve seu romance, ao músico que compõe sua música (COHEN, 1989, 37).*

Diana Taylor (2016), por sua trajetória, tende a repensar o termo sob o viés dos corpos em performance, que podem ser não somente de artistas ou simplesmente indivíduos em suas ações cotidianas. Há uma performance institucional a que corresponde um corpo institucional, em geral opressor, que funciona como molde ou padrão, o que é seguido.

Tal corpo, estandardizado, estandardizador, uniformiza o que seria diversificado, extingue as propriedades do que é único e do que ao outro se assemelha pela própria natureza, do que fronteiriza, do que dialoga. Em lugar das dissonâncias e sua melodia, impõe roteiros de sons monocórdios.

*Mientras que solemos pensar performance como cuerpo en acción, también hay que aceptar a menudo el performance funciona dentro de un sistema de poder subyugante en el que el cuerpo es un producto más. Las conquistas, las dictaduras, el patriarcado, la tortura, el capitalismo, las religiones, la globalización (etcétera) construyen sus propios cuerpos (TAYLOR, 2016, 92).*

Para a autora, existe aí um outro corpo, imaginado, sonhado, virtualizado, muitas vezes atrelado ao desejo institucionalizado. A este corpo cabe qualquer sentença, ainda que imprópria ao humano, que fenece pela sua natureza.

Este corpo é imortal. Taylor (2016:96) revela que *“según nuestra sociedad del espectáculo, el cuerpo es algo que se puede adquirir, entrenar, perfeccionar, diseñar, lucir y preservar para siempre”*.

Diante da dicotomia paradigmática do performer servir ou não ao status quo, cabe a denúncia de que se trata de um ente não estável e que pode ser um instrumento poderoso para consolidações e quedas. Segundo Taylor (2016:106), *“aunque la exigencia de performar haya infiltrado todos los espacios en todo momento, hay que recordar que el performance, por su inestabilidad, es tan vital para desafiar los sistemas de poder como lo es para sostenerlos.”*

Corpos que estão cada vez mais presentes na literatura, que passa a aumentar o seu escopo e repensar suas dimensões, diversificando-se, reinventando-se. Kiffer (2018:54) observa que *“novos corpos de sensibilidade exigem certamente uma alteração na organização dos sentidos”*. Ainda em Kiffer (2018:57), *“um corpo se entrega para confirmar a escritura”*.

Há duas décadas, Schmidt, (1999:281) acenava para uma poética do lugar, conceito que propõe um papel absolutamente ativo ao território, no sentido de uma extensão do corpo e vice-versa, onde o mesmo *“pode apontar para uma nova construção do corpo na arte, uma forma de re-situar os sujeitos e reivindicando seus corpos como lugares de significado e de valor no discurso poético”*. Nessa afinação, Schmidt (1999:287) repensa o lugar da escrita feminina, retirando-a da passividade e da neutralidade, do floreio. Alerta que *“somos sujeitos de linguagem e nos engendramos mergulhadas em discursos. Mas há sujeitos na linguagem, deve haver sujeitos na linguagem e onde há sujeitos, há desejo, interação, movimento”*

As palavras escritas em Hilst e Eltit são instrumentos de poder, principalmente por revelarem corpos em toda a sua potência, mas também por deixarem códigos cifrados com seu entendimento aberto para que se reconstruam a cada leitura, a cada incorporação. Como no contexto pós-dramático fundado por Lehmann (2013),

*la realidad corporal crea un déficit de sentido: lo que quiera que aparezca en la escena en términos de significado es siempre llevado a cabo un paso más allá de su consistencia a través de la sensorialidad del cuerpo. El sentido es desgajado del torbellino pre-conceptual de la certeza sensorial que, a partir de cada posicionamiento estable (tesis) de un texto, destaca su lado performativo, su carácter despreocupado de toda verdad, su profunda inconsistencia (LEHMANN, 2013, 267).*

Não se trata de uma instância de negação da dramaturgia, mas de

reconhecer elementos que a colocam em xeque em suas próprias searas, sobretudo no que diz respeito à peça *A Possessa*, em que América estabelece uma espécie de catarse com o público e, dado se tratar de um espetáculo de arena, não alcançará sua condição de mártir sem testemunhas. Patriota (2006:50) reitera que “Cabe ao espectador co-produzir significados próprios, contudo, ele deve também ter a certeza de que sua interpretação é apenas uma entre tantas outras e não a chave para o entendimento do texto e conseqüentemente do espetáculo”.

Assuma-se um papel importante do texto escrito, do roteiro, na composição que visa à cena, pois sua existência não deve ser confundida com uma artificialidade da performance ou mesmo sua negação, mas sim um arquivo que possa ser constantemente acessado e modificado, em especial, pela necessária presença de seu idealizador enquanto realizador, o que reforça – também, à luz do conceito de pós-dramático – a instância do corpo como premissa fundamental de continuidade à escritura. Patriota (2006) ainda fortalece:

É oportuno ressaltar que a premissa de uma escrita cênica faz com que o texto teatral não seja confeccionado fora das discussões que envolvem a construção do espetáculo. Dessa feita, se muitas vezes a palavra pode orientar o trabalho de composição de ator, estimular experiências com a luz, direção, figurino, sonoplastia, o inverso apresenta-se como verdadeiro e com extrema legitimidade, na medida em que o texto é mais um componente e, na maioria dos casos, para seus contemporâneos, não pode ser divorciado de seus realizadores (PATRIOTA, 2006, p.51).

Obviamente que não parece difícil, a partir de tal premissa, cair na cilada de fundamentar meramente um estudo crítico a partir dos contextos de vida e produção das autoras, posto que estar isso dissipado em suas obras parece algo muito natural. No entanto, filtros de tal gabarito não podem se posicionar como condutores da leitura, uma vez que é na América d’*A Possessa* e no corpo híbrido que narra a angústia da mãe-filha que deve se concentrar o olhar.

Em seu artigo *O Corpo em tempos e lugares pós-dramáticos*, Sônia Machado de Azevedo (2006) apresenta uma inicial interrogação quanto à materialidade do corpo e toda a sua situação de perene incômodo, que pode servir à ação criativa, já que fala de corpos que não se conformam com sua limitação e, também em nome disso, se oferecem como um discurso e um território a ser ocupado, a fim de ser ressignificado:

O que de fato enfrentam esses corpos em sua abrangente multiplicidade, em suas tantas singularidades, em sua situação de corpos em vida, de corpos sujeitos ao tempo e à passagem do tempo, de corpos sujeitos à

gravidade e à espacialidade e, em decorrência dessa materialidade, à dor, ao envelhecimento, às secreções, ao desagradável eventual das secreções, ao que nelas é agradável, aos constrangimentos, à intimidade inevitável que é o devassamento de tudo que é íntimo que certas encenações propõem? (AZEVEDO, 2006, 128)

Assinala desde aí que o desvendar das incógnitas pertinentes ao existir, ao resistir do outro não parece plenamente possível, mas que as escrituras de tais corpos deixam pistas, chaves de leitura e acesso às memórias e esquecimentos, propiciando o nascimento de uma terceira margem do rio, que não é o ora vivido nem o meramente representado, mas o revivido, o performatizado.

O espaço do pós-dramático em Azevedo (2006) se apresenta como eficiente alternativa à retomada da naturalidade em termos expressivos para tais corpos, que advêm de uma cotidianidade, mas, ao instante performático, assumem riscos, corpos de trabalho que se apresentam, extra cotidianos que são

Esse corpo que aprendeu a esconder o desejo de ser único, único animal que mata, esmaga, oprime, tão tenaz e sempre à própria vida em seus poros fechados, que também deseja e ama, tem nos espaços pós-dramáticos, uma presença que se revela diferente de todas as outras presenças que o teatro até então apresentara (AZEVEDO, 2006, 129).

A despeito do que possa parecer sobre o papel do script à cena e o escudo que pode vir a representar ao performer, solidifica-se a segurança à ação desses corpos quanto mais estejam naturalizados, distanciados do aprisionamento da escrita impressa à folha, paradoxalmente o que lhes traz o desnudamento e a fragilidade, expostos que ficam ao deguste coletivo, corpos de experimentação.

Reforça o paradoxo o fato de que há uma escrita por ser grafada, mas não exatamente no papel, e sim nos corpos que a constituem. É a experiência, não a originalmente vivida, sem a reflexão sobre os passos, mas a revisitada que orienta as bases desta interface.

Pontuando, Azevedo (2006) especula:

Cada um de nós, instalados nos espaços onde esses acontecimentos inventados e materializados ocorrem sempre, também o corpo do outro como paisagem, que olhar pode percorrer, vou ir sem pressa, nem pudor, esse corpo que é também um lugar, é um corpo existindo para outros corpos, servindo-se desse para que outros o tomem, oferecendo-se como algo a ser degustado, experimentado, ignorado, percebido em sua fragilidade de ser exposto ao olhar e à visitação do outro, lugar de comunhão, posto que o corpo que não conta uma história, que não está necessariamente a serviço de uma personagem, que não permanece seguro no enredo fictício, é um corpo de tal modo abandonado à própria mercê que se torna infinitamente sozinho, infinitamente corajoso, sobrevivente da situação em que se encontra e na qual foi colocado, corpo

de invejável ousadia (AZEVEDO, 2006, p.135-136).

Por sua vez, ao analisar o performático em Hilst, a saber, sua dramaturgia, Silva (2010) acredita, da mesma forma, numa necessidade de se corporificar o texto, onde adquire efetivamente a vida. Trata-se de um texto dramático que não se resigna ao universo do *bureau*, que perde grande parte de seu sentido ao ser ensaiado e representado a partir de outros encenadores, pois carece de uma direção aos corpos em cena que deveria ser realizada por sua idealizadora ou, de outra sorte, feita a partir de vivências em ambientes geradores de tal expressão. É ali que se finca a bandeira do império do corpo.

Ao texto teatral também foi cobrado organicidade de um mecanismo vivo, fluido e constantemente em curso. Os textos de gabinete, mais ligados a um ideal regido hierarquicamente por mente e ideias pareceu ultrapassado ou não condizente com este corpocentrismo de nossas urgências. Ao texto teatral foi pedido poros e refluxos em mistura, ação e não ação, enunciados, intertextos, palavra poética, suja e imunda da sala de ensaio. Um corpus textual que compartilha da feitura do escrito, que se grafa com rasuras na realidade, desconstrução do natural, escrita mesclada de espaços iluminados de textos, imagens, gestos, atores e não atores, dramaturgia em risco e aglomerado de linguagens (SILVA, 2010, 30).

Alerta-se, entretanto, que o entendimento do papel da performance no campo da dramaturgia ainda se desloca a partir daquilo que foi absorvido pelos estudos literários, que concentram seu foco na expressividade performática da poesia e mesmo da prosa, a desprezar o fato de que o gênero dramático é parte do universo da literatura.

Uma arte performática com interface na literatura não necessariamente deve caminhar pelas trilhas do teatro, da dramaturgia, mas traz consigo a cena como algo vivo, orgânico, sendo que tal relação pode-se dar por conta da mediação direta entre a escritura e a corporeidade, um território que se desenha e redesenha suas próprias fronteiras. Para Silva (2010):

As teorizações que envolvem os conceitos de performance direcionados para o campo literário potencializam margens, fronteiras, novos relacionais de leitura, entendendo o fenômeno performático como uma estratégia reflexiva sobre a criação híbrida de nossa cultura. Delimitando a abrangência do termo para este campo específico, verifica-se o desenvolvimento de uma discussão focada nestas aplicações, análises e reflexões, referenciando-o principalmente junto aos estudos sobre a poesia e a narrativa (SILVA, 2010, 31).

Ademais, como um fenômeno da contemporaneidade, poroso por excelência, o entendimento dessa literatura fora de si, tal que a literatura

performática, deve se colocar a serviço de textos não elaborados especificamente com esta finalidade, como *A Possessa* ou mesmo *Impuesto a La Carne*, que apontam chaves de leitura para que sejam lidos e interpretados à luz da performance, mesmo que sejam organizados pela crítica literária como dramaturgia ou novela.

É justamente na contramão de estipular parâmetros e impor limites que a presente dissertação se embrenha, considerando-se a existência de uma literatura em expansão para todas as direções, cada vez mais dependente de sua reverberação, de seu duplo, em prol das escritas do corpo e do esboço de novos contornos ao território. Silva (2010) reitera:

Se a performance se mostra como um instrumento teórico capaz de se entreabrir aos mais diversos campos, aproximando-se assim da constituição de um pensamento que ao invés de delimitar, engloba o sujeito nos seus distintos espaços de vivência política, social e cultural, quando então somada ao universo do texto e da escritura, este articulador móvel de diversas práxis alicerça ferramentas capazes de estabelecer outras leituras e interpretações na contemporaneidade, inclusive em textos de outrora, passíveis de serem lidos por esta rede de saberes em trânsito (SILVA, 2010, 33).

Seguro é que a corporeidade e a territorialidade seguidamente dão indícios de serem conceitos primordiais no que atine ao entendimento das obras de Hilst e Eltit. Seus cenários descritos nas páginas são fruto das vivências em ambientes de confinamento. As sobrevidas que neles habitam são originadas pela violência, pelos silenciamentos – ou suas tentativas – e pelos discursos estandardizantes.

Retomamos Cruz (2019), quando repensa o papel do corpo em Eltit como componente essencial de sua escritura, como instância de transição entre arquivo e repertório, que transforma relatos previamente compilados em uma expressão dos recortes da realidade e/ou da imaginação que originaram sua investigação. Insiste ela que

*el cuerpo femenino circula en la escena ciudadana, se define como cuerpo político, intencionalmente alejado del espacio doméstico. Increpa el orden establecido, la prohibición que desacata, pero enfrenta también la mansedumbre de tantas protagonistas de relatos previos, recludas casi siempre en escenarios asfixiantes, opresivos, clausurados o, en el mejor de los casos, imaginados (CRUZ, 2019, 6).*

Sua performance *Zonas de Dolor* é, ainda hoje, tema de pesquisas e objeto de crítica, prova incontestável de que a literatura reaviva o performático a



cada repaginação, rompendo ainda mais os limites entre o arquivo e o repertório. Se em *Impuesto a La Carne* se fala de confinamento pela clausura, Eltit, três décadas antes, já denunciava estar a cidade enclausurada, em boa dose por seu silenciamento, um território ocupado pela indisposição à escuta das lamentações de outros corpos ocupados por outros corpos, num exercício de opressão.

*Eltit opone una escena pública fracturada, más realista, donde una mujer también silenciosa ejecuta su sorprendente performance en medio de una ciudad muerta o secuestrada, inerme y abandonada, adueñándose de las calles despobladas en la madrugada* (CRUZ, 2019, 7).

Corpos só existem em caráter transitório, posto que crescer, reproduzir-se, envelhecer e morrer são diferentes estágios de suas histórias que, por sua vez, apresentam corpos diferentes, com funções, formas e conteúdos diferenciados, como a letra que se transforma no que atine ao sentido a partir da mudança do código da escrita, da língua à qual se traduz, da entonação e da velocidade da leitura, da sua reincorporação.

Para Cruz (2019), o texto de Diamela Eltit é, sem possibilidade de desmembramento, corpo e letra, caso de *Impuesto a La Carne*, que apresenta mãe e filha, não como mero resultado de uma narrativa ficcional e imaginada, mas como reflexo de anos de leitura de corpos, corpos relegados ao silenciamento e cristalização dos mesmos em sua escrita.

*La escritura de Eltit puede leerse íntegramente como un ejercicio de corporeización de la letra. Lo corporal incluye, en su trabajo, desde el gesto y la prestancia de los cuerpos hasta el flujo sanguíneo y lo estrictamente celular. Pero esa cercanía con la carne y la sangre no hacen un discurso ficcional, de ningún modo concebido como asunto íntimo, como registro de humores y heridas más o menos visibles. El cuerpo en su narrativa adquiere un lugar central, es cierto, pero solo porque a través suyo se narran epopeyas más o menos públicas, más o menos ignoradas, más o menos eludidas por la historia oficial* (CRUZ, 2019, 14).

É na corporeidade e suas linhas que se chega ao factível caminho não contemplado em termos de pluralidade pela normatização dos responsáveis pelas experiências nas cobaias humanas, tampouco pela vivência autômata, naturalizada, sem a interferência do ato reflexivo.

Por conseguinte, a arte só possui enfaticamente vida se corpo e obra são instâncias inexoravelmente acopladas uma à outra, algo estampado pela performance, gênese de seu *modus operandi*. Em Leal (2012:37), é necessário “eliminar os limites entre a arte e a vida, marca do performático, ressaltando a

primazia do ser humano em detrimento dos objetos, do processo em detrimento do produto, das ações em detrimento do objeto”.

Corpos são, à medida do tempo e do contexto em que se encontram, pautados pela individualidade ou pela coletividade, tornando-se, por excelência, corpos individuais ou coletivos. Tal que seja uma forma de espelhar sua época, corpos coletivos como os apresentados pela contemporaneidade deflagram traços de um universo tendencialmente caótico, carecendo de visibilidade em seus aspectos individuais, seu lugar no mundo.

Há também que se ratificar que um corpo coletivo gerado como tal pelo *establishment* não é como o corpo individual que traz em si uma memória coletiva, histórica e social. Falta-lhe legitimidade, substituída pelo artifício da legalidade. Seu material final é uma imagem, sem vida, apenas uma projeção.

Leal (2012) traz que:

se o corpo, antes da existência de um mundo voltado para a destruição empreendida pelo advento da guerra, era compreendido como materialidade a partir da qual o sujeito se compunha e se reconhecia como individualidade, agora, inserido num contexto histórico de instabilidades e ameaças, as representações do corpo só poderiam percorrer os domínios da precariedade, do estilhaçamento, da desarticulação, da dispersão e da fragmentação (LEAL, 2012, 38).

Escreve à pena não apenas a mão ou o encéfalo de onde emergem as ideias, mas todo o corpo, que escreve sobre o corpo e para o corpo. Eis a carne mais uma vez clareada sob a luz quando se pensa num texto como o de Eltit, em que se constitui uma materialidade de uma conversa interminável entre letra e sangue, veias e pontos, um pouco mais explícita que a relação metafísica exposta por Hilst em sua poética.

No entanto, isso não significa que o texto de Hilda seja, por si, desprovido de intensidade ou mesmo revelador de corpos em estado de potência. São apenas métodos e estilos diferentes adotados pelas autoras para se chegar a uma escrita-corpo, uma inscrição no território. Segundo Leal (2012):

refletir sobre a ideia de uma escrita-corpo ou de uma escrita encarnada não nos parece senão o transbordamento em outras esferas artísticas, como na escrita literária performática, da presença do corpóreo que potencializa a força do verbo (LEAL, 2012, 39).

Existe, contudo, uma predisposição junto aos meios em provocar um certo distanciamento, a saber, desproporcional à realidade, entre performance e

intelectualidade e mesmo entre estranhamento e alteridade, sendo esta última um dos mais expressivos pressupostos para que se tenha uma ação performática, uma vez que se origina do conceito aristotélico de reconhecimento.

Em meio a tantos dualismos e dicotomias, provocados ou não, o corpo resiste na qualidade de potência, afirma-se por sobre o território. Sua assinatura é indelével, ao passo que inimitável. A negação de si, de sua voz, torna ainda mais estrondoso seu eco. Leal (2012) escreve:

Essa dimensão plurissensorial, incitada pelas idiossincrasias do corpóreo inerente às artes performáticas, impulsiona um distanciamento do racional que favorece a realização de uma experiência cognitivo-intelectual da ordem do sensitivo e do perceptivo. Uma ordem que não é só experienciada pelo proponente do objeto ou da ação artística, mas pelo participante que se insere no acontecimento/experiência da arte, modificando-a por sua presença e modificando-se em razão de sua existência; mesmo que esse processo se dê numa perspectiva da estranheza, do embate, do conflito e do desconforto, lugar onde habitualmente se localiza o confronto visceral com o universo apresentado pela alteridade (...) A partir da noção de corpo desmaterializado, isto é, o corpo-vestígio, o corpo-relação, do que da ideia de corpo como suporte, como uma instância dotada apenas de uma possibilidade de formato, aquele normalmente relacionado à estabilidade e à visibilidade (LEAL, 2012, 44-45).

Em busca da concepção de uma escrita performática, principalmente em termos de alinhamento entre Hilst e Eltit, é pertinente o entendimento de tais produções a partir da articulação dos vetores cultura x literatura x performance, numa espécie de reedição de manifestos como os da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, que reconhecem a necessidade da ruptura.

A velocidade da vida em sociedades líquidas, ditas pós-modernas, torna ainda mais necessária a necessidade de ruptura em intervalos cada vez menores de tempo, pois que o desejo de reinvenção e de reconhecimento passa a ser ampliado para uma gama ainda maior de pessoas, que tem em suas mãos dispositivos que permitem rápido acesso à informação, possibilitando a fuga da exclusividade de leituras mediatizadas de largo alcance.

Leal (2012) compreende, em tal entendimento da literatura:

incorporações antropofágicas incessantes, marca do dinamicismo, da autonomia e do caráter revitalizador tão peculiares ao performático. Características que permitem, no campo literário, dar espaço para o que parecia não poder ser, a partir de pressupostos mais conservadores, verbalizado por escrito (LEAL, 2012, 47).

À contramão disso, é paradoxal também que, por certo, facilitar-se-ia a definição de uma literatura de tal ordem e, por conseguinte, seu timbre para com A

*Possessa e Impuesto a La Carne*, todavia fosse necessário para isso, provavelmente, de uma destituição de sua transitoriedade, fator que lhe assegura – pela inconstância e instabilidade – a alteridade.

Esta parece ser uma das marcas que resistem, ante as tentativas de enquadramento e catalogação, no sentido de constituírem literaturas híbridas, mais orgânicas, viscerais, intensas, enfim, com quase infindável potência performática, situação a que se direcionam obras como a de Hilst e Eltit. Finalizando, para Leal (2012):

Há dificuldade de uma reflexão sobre a escrita performática sem a consideração das implicações das idiosincrasias da dimensão corpórea que nela estão presentes e que, a partir dela, são convocadas, dimensão que parece ser uma de suas principais fontes de vitalidade (LEAL, 2012, 52).

O corpo, vivo no território, é também o corpo, vivo da performance. Em que pé então se enquadraria a literatura? Ora, primeiramente que enquadrar não parece ser adequado para a leitura feita aqui, mas que, sim, podemos ter pontos muito definidos de intersecção entre ambas e não parece estranho pensar que tais marcos sejam justamente a corporeidade e o território como entes indissociáveis ao largo de todo o processo de concepção e fruição de obras desse quilate.

Matos (2003), ao pensar literatura e performance em obra organizada por André Luiz Carreira et ali denominada *Mediações Performáticas Latino-Americanas*, denuncia que, talvez, pudesse ter havido avanços consideráveis, no que se conhece como Estudos da Performance, não fossem alguns entraves apresentados sobre o entendimento dos códigos das ações performáticas não apenas como parte de um repertório, mas essencialmente como arquivos.

O fato é que a crítica literária acostumada a disponibilidade imóvel e silenciosa dos textos sobre a folha de papel, demorou a se interessar pela performance sendo precedida neste domínio por outras disciplinas e linhas de estudo, principalmente da área etnográfica e antropológica (MATOS, 2003, 50).

A partir dessa premissa, chega-se à constatação de que a relevância dos Estudos da Performance já era reconhecida por outros departamentos do saber humano, outras ciências enfim, sobremaneira naquelas em que o corpo é substrato material essencial à realização dos estudos.

Portanto, é meramente uma questão histórica que o reconhecimento de tal campo do conhecimento tenha se dado por outro viés que não o da literatura

num primeiro momento, o que de forma alguma tira sua notoriedade. Para Matos (2003:51-52), “antes de ser incorporado e operacionalizado pelos estudiosos de literatura, o conceito foi utilizado, elaborado em outros domínios, como a Linguística, a Antropologia e as que lidam com atos de comunicação vocal e ou corporal”.

A Performance é, ao seu tempo, um expediente contestatório pela sua natureza, servindo de balizador, inclusive, no que diz respeito a testar os limites das ciências e da experiência do pesquisador. E não se trata apenas de entender performance por meio do senso comum, de forma aleatória e não voltada aos estudos que se criaram em torno de si, mas de compreendê-la como algo advindo das artes, em especial das centradas no corpo como ferramenta.

Segundo Matos (2003), há que se persistir no entendimento de que o fenômeno transfronteiriço, desconhecedor de divisões estruturais entre linguagens e eixos de produção artística, é característica própria – ainda que não exclusiva – da Performance e que tal condição lhe serve de potência, em que entes estáveis e instáveis confluem, aproximando emissor e receptor da informação, aprimorando os processos de interlocução.

Insistindo na realização concreta e dinâmica da emissão-recepção, evitando as tentações recicladoras do texto e do contexto, a perspectiva da performance burla as fronteiras entre a aparente estabilidade do texto e a instabilidade do mundo e dos seres dos quais o texto provém e aos quais se dirige (MATOS, 2003, 57).

Um dos aspectos que denuncia haver, na intersecção vida e obra de um artista presencial, quer seja quem escreve, uma nota do performático também perfaz mais uma vez a caminhada da contemporaneidade que, por sua fluidez, acaba por mesclar cada vez mais criador e criatura. O texto escrito que se circunscreve no próprio corpo é uma marca indelével deste fenômeno.

Conforme sinalizariam, nessa direção, Pedrosa et al Apud VIDAL (2018):

O escritor se arrisca como performer ao construir a obra com o próprio corpo, expondo-se numa indefinição das fronteiras entre arte e vida. Herdeira das vanguardas, um dos traços da performance é questionar os limites da arte e, nesse gesto, aproximá-la da vida. Quando o performer faz do próprio corpo seu material de trabalho, está deliberadamente questionando o distanciamento que funda a ideia de obra e apostando na possibilidade de que ela seja uma experimentação subjetiva e, quem sabe até, com novas formas de subjetividade. Não se trata necessariamente de uma inflação narcísica, embora esse seja um risco a ser calculado (PEDROSA et al, Apud VIDAL, 2018, 209).

Considerar-se-á, a partir da retomada da concepção de uma escrita performática, assim como numa literatura fora de si e pós-autônoma, que não cabe a tentativa de enquadrá-la a uma circunscrição rotuladora, que seja o próprio segmento literário. O interdisciplinar é uma de suas principais pedras fundamentais, razão de sua imanência.

Sendo a Literatura e a própria Performance, enquanto campos constituídos, universos em expansão, a interdisciplinaridade tende a ser um ente necessário vital à sobrevivência de ambas. Finalizaria Leal (2012) sobre a epistemologia:

Por se tratar de um operador teórico articulatório e agregador, com vocação à dissidência e, portanto, refratário a qualquer fechamento, a escrita performática cria, não obstante, uma série de desconfianças sobre sua validade, devido à resistência que apresenta para aceitar apenas uma única classificação, apenas uma definição que dê conta de seus domínios. Dito nesses termos, fronteiras, limites, barreiras e domínios parecem ser termos que não atraem o campo de interesse do performático, uma vez que sua razão de ser se pauta, precisamente, na instauração permanente de diálogos interdisciplinares, de trocas interartísticas e de devires ecológicos entres distintos saberes (LEAL, 2012, 143).

É difícil que haja uma escrita de orientação performática que não atenda aos pressupostos de uma contínua reorganização no âmbito estético e, ao mesmo tempo, que não se esvaia, em relação à reflexão política sobre o agir, sendo este seu binômio ético. Para Leal (2012:149), “a escrita performática pode ser problematizada a partir de, no mínimo, dois vieses, o estético e o político, que se retroalimentam porque, muitas vezes, não podem sequer ser dissociáveis”.

A postura transgressora e – por que não? – subversiva, em especial, de Hilda Hilst, em contraste com sua postura extremamente pautada pela retidão no que atine ao trabalho, revela corpos em constante ebulição em termos disciplinares, um contínuo visitar-se e questionar-se, próximo do que nos apresenta Leal (2012) quando se debruça sobre uma escrita considerada performática.

No campo estético, a escrita performática defende uma arte indisciplinada, porque descentrada, híbrida, heterogênea no que tange às formas de pensabilidade e visibilidade e acolhedora do residual. No político, a escrita performática ou a catacrética possui a marca indelével do vivencial das marginalidades sócio-políticas, econômicas, sexuais, posicionando-se a partir de um lugar questionador das topografias discursivas dominantes que devastam as possibilidades de manifestação da alteridade (LEAL, 2012, p.163).

Diante disso tudo, dessa dissolução e recomposição frenética de

fronteiras entre as artes, poderíamos, sem sombras projetadas pela dúvida, perceber tanto a manifestação literária de Hilda Hilst, quanto a de Diamela Eltit, como representantes de uma literatura pós-autônoma, que destrói as membranas limítrofes entre gêneros e estéticas e mesmo o próprio pacto de ficcionalidade.

*A Possessa e Impuesto a La Carne* são dramaturgia e poesia, novela e reportagem, imagem e música e ao mesmo tempo nenhuma delas, como são o real e podem não ser. Reais são os corpos que ali se revelam, os territórios que ali se (re)desenham. Segundo Pedrosa et al. (2018),

pós-autonomia implica essencialmente uma dissolução de fronteiras ou o reconhecimento de que elas nunca existiram, se não como a ficção necessária para a sustentação do paradigma entre textos, gêneros literários, entre realidade e ficção e entre o dentro e o fora do texto, entre a literatura e outras formas de expressão. É o apagamento dos contornos com os quais se delimitava o domínio da literatura (PEDROSA et al, 2018, p.168).

Claro que tais estudos sobre a pós-autonomia são posteriores à produção de Hilda Hilst, mas como se trata de um reconhecimento a obras que rompem barreiras, incluindo a do tempo, busca-se aqui o olhar sobre *A Possessa* como um exemplo prenunciado disso, uma vez que hoje nos permitimos – graças ao questionamento no que tange ao estatuto ficcional - um acento diferente sobre as vistas àquele enunciado ora enquadrado apenas como uma peça teatral.

Ou seja, uma literatura especificamente pode não ser pós-autônoma em sua gênese, mas pode ser reconhecida como tal, independentemente do tempo entre sua produção e o reconhecimento dessa categoria como conceito em processo de expansão. Um dos aspectos levados em consideração é também o rompimento para com a ficcionalidade propriamente dita. Pedrosa et al. (2018) reforçam que

Diferentes intervenções críticas dos últimos anos apontam para a emergência no campo literário latino-americano contemporâneo de narrativas que problematizam o estatuto da ficção um dos principais modos dessa problematização se dá na exposição da figura do escritor e das condições de produção da obra mas de tal forma que é impossível ou inútil procurar estabelecer uma identidade entre o personagem e a figura real do autor a cinco não se podem determinar seus processos de criação exibidos são reais ou simulações (PEDROSA et al, 2018, 170).

Situadas aí, realidade e ficção passam a se interpenetrar de forma fluida, dissolvendo de vez seus limites, ao passo em que persiste a indissociabilidade do binômio corpo x letra, o que permite uma série de desdobramentos, de leituras das produções literárias.

À guisa do universo eltitiano, há uma indicação de limite na obra da

escritora, em que se finaliza o trajeto no cruzamento corpo x letra, fugindo do que se lê como exclusivamente representacional e figurativo e adentrando num espectro ainda mais amplo, sem possibilidade de ser englobado em algo pictórico, rompendo com tratados bi ou tridimensionais.

É o caso de Sergio Rojas (2012:189), a quem o caso de Eltit e sua escrita “*no se trata de un lenguaje ni de representaciones del cuerpo, sino de un recurso para producir cierta visualidad imposible de sedimentar en una imagen, mediante lo que podríamos denominar como una extremación del lenguaje*”.

Em sua leitura de *Impuesto a La Carne*, Rojas (2012:191) enuncia que território e corpo se permeiam, criando uma espécie de *looping* no tempo, no qual silenciamentos ecoam e memórias aparentemente perdidas voltam à tona, pois “*los personajes son parte de las ruinas de una catástrofe y derrota descomunal, de una guerra – si se puede llamar así – de la que casi no queda memoria en el presente*”.

“*Se trata de la experiencia interior de la subjetividad, producida por una especie de comprensión imposible. Cuando se ha tenido acceso al dolor del mundo*”. Com tal expressão, Rojas (2012:193) enfatiza o quão grande é o papel da construção do subjetivo na literatura de Eltit, uma vez que, se pressupõe a subjetividade a partir do prisma do indivíduo e, quando se trata de corpos indivisíveis como mãe e filha é que metaforicamente se está a multiplicar sua vivência e, por conseguinte, sua dor.

Em Rojas (2012:237), “*la narrativa de Diamela Eltit se ha abocado a poner en obra el agotamiento de los códigos humanistas de comprensión del mundo en el individuo contemporáneo*”. Ou seja, tem-se ali, em *Impuesto a La Carne*, uma proposta de esvaimento do entendimento da individualidade, do pertencer-se, a partir da apropriação dos corpos por outros discursos hegemônicos.

Trata-se de um recurso, ou melhor, de um conjunto de recursos adotados pela autora que a aproximam ainda mais de uma performance literária em sua magnitude, em que parte – ou boa parte – dos conteúdos estão contidos nas entrelinhas de suas novelas, repletas de personagens que emergem do fantástico ao fabuloso sem perder seu pé na realidade.

Para Richard (2013:23), tais estratégias derivam de um percurso de narrativas fiéis a um propósito de Diamela Eltit, desde os tempos da *Escena de Avanzada*, de lançar ao público códigos aparentemente indecifráveis, repletos de



signos, sem necessariamente direcionar a interlocução a uma leitura x ou y, *“torsiones de significado que resultaran virtualmente intraducibles, inasimilables, al sistema de comprensión del poder”*.

Porém, tais posturas frente ao público renderam aos integrantes dos grupos vanguardistas chilenos oitentistas o resultado de uma considerável dificuldade de entendimento de tais cifras e mesmo da acusação de cerceamento ao acesso, não obstante o fato de que se tratavam de espaços públicos, em geral de livre acesso.

Faltavam, sim, elementos para que o grande público conseguisse alcançar a compreensão de tais visualidades como críticas ao regime ditatorial com a robustez que o senso comum acreditava ser necessária para aquele momento histórico. Enfim, uma questão de repertório, mais uma vez ele. Richard observa que:

*La hipercodificación de los enunciados según claves disfrazadas que necesitaban de una arqueología compleja en sus rastreos y excavaciones para desentarrar las significaciones prohibidas les valió a los textos y las obras de Avanzada la calificación de obras y textos herméticos, crípticos (RICHARD, 2013, 24).*

Caberia aí, talvez, a leitura de tais matizes à luz da transculturação, uma vez que haviam vários ciclos de marginalização cultural no contexto chileno dos anos 80, não somente o dos proletários em relação aos mandatários, mas mesmo dentro dos círculos de luta, em que nem sempre dialogavam de forma adequada camponeses, operários e intelectuais, entre os quais também reinava a dissonância: de um lado, uma agenda voltada à tomada do poder pela política representativa e, de outro, uma agenda de revoluções estéticas em movimento.

De volta a Taylor (2013), cabe ressaltar a importância do que entende por transculturação, sobretudo no contexto latino-americano. Segundo ela, é próprio da transculturação que possa funcionar como um catalisador da equalização e mesmo da inversão de forças componentes de um sistema, fonte que fomenta a performance, campo de convergência possível entre Hilst e Eltit.

A transculturação tem também um papel potencialmente libertador, pois permite à cultura menor no sentido de marginalizada em termos de posição ter o impacto sobre a cultura dominante. Embora as interações não sejam em sentido restrito dialógicas ou dialéticas, a transculturação sugere um padrão de movimento cultural em mudança ou circulação. O impacto mensurável do menor sobre o maior ainda está por vir. Comentaristas do primeiro mundo frequentemente se referem às trocas interculturais como se isso fosse um projeto consciente, uma decisão de rejuvenescer sua própria cultura exaurida, tomada por aqueles que, como bem sabe, exploram,

adotam ou minam outras culturas (TAYLOR, 2013, 163).

A propósito do conceito de memória cultural, tão presente, em especial na trajetória de Diamela Eltit, Taylor (2013) também lança mão da transculturação para pensá-la nos moldes do corpo, que confirma a narrativa e constitui a identidade, tornando-se espaço do conhecer e da permissividade ao deixar-se conhecer pelo outro, rompendo a espacialidade e a temporalidade, posto que se transformar é condição *sine qua non* a ele.

O corpo na memória cultural incorporada, específico, fundamental é sujeito a mudanças. Por que essa insistência no corpo? Porque é impossível pensar sobre a memória cultural e a identidade, como desincorporar todos os corpos que participam da transmissão de conhecimento e memória. São eles mesmos o produto de determinados sistemas taxonômicos, disciplinares e mnemônicos (TAYLOR, 2013, 134).

Há ainda uma outra possibilidade de leitura de trabalhos como *Impuesto a La Carne* e *A Possessa*, que suplantam seus lugares originais no universo da literatura, que é o reconhecimento de ambas as obras como publicações transgênero.

Ravetti (2003), a seu tempo, entende por transgênero o performático em si, com relevante destaque ao cenário latino-americano, ao que define haver uma espécie de recurso mnemônico do eu em performance, constituído não apenas de seu repertório do real e vivenciado, mas também de elementos do ficcional que emergem e se destituem desse eventual envernizar, retornando ao campo do real, constituindo aí um terceiro corpo, uma multiplicidade de corpos.

Por um lado, se produz uma gênese, uma origem de origens, às vezes a ficção de uma origem, novos procedimentos, e por outro, essa articulação traz o mistério do arcano, do que vem antes de um espaço residual delineado pela memória corporal convocado pela memória performática e atávica (RAVETTI, 2003, 83).

O ato de performar mostra-se aí como um distanciamento da espetacularização, pois que elenca como principal a reflexão sobre o material resultante de um processo, ou mesmo sobre o processo em si como mais importante que seu resultado, como no texto dentro do texto de Hilst (afloramentos poéticos do eu lírico manifestado nos apartes de América), como nos *ritornellos* de filha e mãe em *Impuesto a La Carne*.

Ambas as autoras que norteiam este trabalho não se configuram como protagonistas de uma obra fechada, cujo final está roteirizado, acabada ao

passar os olhos sobre a última linha, ao se virar a última página. São promotoras de uma revolução em termos de linguagem, em que suas escrituras seguem em moto contínuo, reestabelecendo fronteiras aos territórios que elas mesmas delinearão um dia. Conforme Ravetti (2003):

A performance possui um germe interno que a constitui de forma sutil e este é justamente o ponto que incita à contradição ao ataque e convoca à defesa, ao paradoxo entre o fazer corporal que lhe é inerente e o mostrar este fazer como espetáculo, entre o ser em si e o ser para outro, entre o mostrar e refletir sobre o mostrado (RAVETTI, 2003, 84).

Sim, Eltit e Hilst, Hilda e Diamela são também para si, mas são muito mais para o outro. É nele que refestejam sua obra. É nele que ensaiam suas corporeidades em expansão. É nele que se reconstróem territorialmente. Em contraposição aos discursos hegemônicos e normatizações de toda ordem, apresentam uma alternativa, a única plausível: a transgressão.

Como parada temporariamente final dessa caminhada repleta de cruzamentos entre duas autoras tão distintas e ao mesmo tempo com obras tão correspondentes, pode-se imaginar a performance como horizonte possível para tal diálogo, uma vez que a organicidade de suas escrituras transpõe a limitação da palavra e urge pelo corpo que implora pelo discurso que o ocupe e o redescubra. Afinal, como refletiria Ravetti (2003) nessa frequência:

Contra as tendências genocidas que serviram de práticas escriturais, a performance possibilitou desde o princípio dos tempos o registro e a permanência daquilo que se sabe como indivíduo e como grupo, sem ter que recorrer a caracteres gráficos, esgrimindo o artifício epistemológico da necessidade da transcrição das experiências em documentos. Trata-se de outros tipos de arquivamento (RAVETTI, 2003, 85).

Impuesto a La Carne e A Possessa são arquivos desmontáveis e remontáveis. De sua perenidade, esfacela-se com facilidade a alta volatilidade do ser América, do ser mãe-filha. A partir de seus escombros, de suas ruínas, reconstituem-se outras obras, como repertórios que suscitam novos e novos e novos arquivos. Diamela Eltit e Hilda Hilst estão ali, a todo tempo, trancadas, abertas, encarceradas, em expansão, corpo e letra mais juntos que nunca. Uma performance em eterna (re)(de)composição.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hilda Hilst e Diamela Eltit. Duas mulheres, uma chilena e uma brasileira. Duas latino-americanas, duas escritoras, denunciadoras de todo um sistema em que a violência pode bem se apresentar de maneira velada, com corpos fragmentados e repletos de discursos e potências performático-literárias. Tudo isso, por si só, não revela quem são.

Por meio da utilização de metodologias próprias do comparativismo, cujo contato e conhecimento só foi possível graças aos esforços dos docentes responsáveis pelas disciplinas cursadas junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da UNILA, tornou-se factível analisar as obras *Impuesto a La Carne* e *A Possessa*, bem como os contextos das quais emergem, reconhecendo pontos de convergência e de distanciamento entre tais trabalhos.

Mas como fazê-lo sem cair na armadilha do “vida e obra de...”? À medida em que essa espécie de função arqueológica – cujo exercício da técnica urgia por ser dominado – tomava o cotidiano da pesquisa, autoras e autores de uma miríade de áreas do conhecimento compareciam ao diálogo, ganhavam luz, por vezes projetando sombras sobre outrem.

Desaba-se a mente absorta em sono profundo. Desperta-se qualificado. E, com o despertador, tilintam dezenas de apontamentos que parecem se multiplicar e desconstruir o objeto como outrora imaginado. Mal percebe o pesquisador que um novo trabalho já se reconstrói, como o dia seguinte ao descanso serve àquele ora fatigado corpo.

Escrever sobre o feminino, características pertinentes a ele e que possam ser claramente detectadas em meio a um texto, isso sim poderia acrescentar muito ao cada vez mais volumoso compêndio de obras que trazem como temática os estudos de gênero.

No entanto, sem desmerecer de forma alguma a nobreza de tal segmento, é imaginável que seria necessária pesquisa sobre questões alusivas ao ‘Lugar de Fala’ para legitimar a presença de um homem branco, entre outros atributos de catalogação possíveis, à frente de uma pesquisa como esta.

Ademais, seria apenas mais uma pesquisa sobre escritoras falando única e exclusivamente das questões de gênero. Nada de novo no front. Mas ainda assim foram contemplados tais estudos na presente abordagem, porém sem dar

muita ênfase, uma vez que paulatinamente os estudos sobre o corpo e o território, bem como os discursos advindos deles, tinham se tornado horizontes não só possíveis como buscados.

De que maneira seria possível escrever sobre duas autoras que – conforme esmiuçado nos capítulos anteriores – tanto falam não somente sobre o corpo, mas a partir dele, bem como sintetizar a afinidade entre suas obras a partir de uma escrita performática, de corpos territorializados, desterritorializados e reterritorializados, sem inscrever no próprio corpo tais marcas?

Que sentido haveria em se falar das fronteiras do corpo e sua escritura e não perceber que há outro corpo, em estado de leitura, em pleno exercício do poder? Não seria um arquivo em trânsito para outro arquivo por conta de novos repertórios que o habitariam daquele momento em diante?

Pensar o corpo – aquele que, como em Diniz (2013:10) “ainda luta para criar vínculos e produzir imaginários” - e de que modo os discursos advindos da ciência lhe transformam, raramente de maneira consciente ou mesmo voluntária, passou a ser premissa, de modo que não seria sequer imaginável chegar às intersecções dramaturgia x novela, contexto ditatorial brasileiro x contexto de redemocratização chileno, em suma, Hilst x Eltit.

A maneira mais adequada aqui pretendida para entender tais processos foi a de compreender as referidas produções bibliográficas como exemplos de uma escrita performática, pois se na performance o corpo como veículo da arte está em evidência, na literatura, a forte presença do corpo pode assim caracterizar a escritura.

Segundo Ravetti (2003), uma das autoras que abrilhantaram o terceiro capítulo, “a performance ajuda a imaginar formas possíveis de intervenção social, intervenções simbólicas, de restauração, mas também de construção, sobre os retalhos que a memória consegue reerguer e que a vontade projeta”.

N’A *Possessa*, também chamada de *A empresa*, texto-base que serve de espinha dorsal ao primeiro capítulo da dissertação, a memória surge inicialmente como uma espécie de lampejo de alter-ego da autora, que se materializa em América, moça que serve como noviça em meio a um ambiente de reclusão, acabando por digladiar-se com outras internas em busca do poder.

Em seu caminho, o Monsenhor, representante da Santa-Sé, com toda a empáfia que lhe é cabível, uma corporeidade que por si só já denota seu

lugar no mundo, característica marcante de tal obra dramática. Sua presença no texto também é oriunda das memórias da menina Hilda e dos colégios de freira de sua infância e adolescência.

Seu maior algoz, entretanto, não é humano, mas uma criação humana, um conjunto de máquinas denominadas Eta e Dzeta, que representam o cientificismo, a exacerbação dos números, os códigos, as linguagens encriptadas, o impedimento do acesso ao conhecimento.

América, como o próprio nome diz, é essa personagem-território que coloca-se frontalmente ante o discurso científico, das máquinas criadas pelos mandatários e que cada vez mais se apropriam do que é humano, apontando para sua substituição em prol do poderio da tecnologia.

Porém, é no recurso de reconstrução da memória viva daqueles que participaram de uma forma ou de outra de diversas etapas da vida da escritora que se tem um dos maiores trunfos do trabalho, que faz dialogar autores da Crítica Literária que escreveram sobre Hilst e sobre o teatro brasileiro de matriz feminina, bem como escritoras e escritores que fazem importantes contribuições com os estudos de gênero, com entrevistas.

Os depoimentos de Alcir Pécora, de Lara Jamra, de Juarez Dias, de Olga Bilenky e Marilda Jardim, cada qual entrevistado em um contexto e de um modo diferente, trouxeram à baila diversos aspectos não contemplados pelos livros. Desde um encontro num casarão abandonado até áudios de aplicativos de mensagens, passando por e-mails e almoços oferecidos por uma entrevistada. Tudo isso faz parte do diário de bordo.

A colaboração se deu não somente em termos de narrativa biográfica, de acontecimentos peculiares, mas mesmo sobre a produção de sua obra bibliográfica, em especial a de dramaturgia. Talvez resida aí um diferencial desta pesquisa para com outras congêneres.

Ficou claro, à medida em que os três capítulos se desenvolviam, mas em especial os dois primeiros, que ambas as autoras se espelhavam de forma adequada entre si, mesmo com seus duplos, de forma que também se deflagrava um potencial à performance, inicialmente apenas imaginado, correspondendo à expectativa do projeto, que contemplaria uma intervenção social.

Porém, uma dificuldade foi justamente a de fazer uma boa decupagem das gravações, sem lançar mão de softwares e outros aparatos, mas

tentando captar ao máximo todas as minúcias de horas de gravação. Isso feito, o que levou tempo demais, para além dos prognósticos previamente calculados, passou-se a um segundo e igualmente trabalhoso momento de seleção e edição das falas que entrariam para o corpo final da dissertação.

Releve-se ainda que alguns entrevistados acabaram não entrando em contato nos dias marcados, o que alterou a dinâmica das entrevistas e modificou os critérios de seleção quanto à pauta e ao roteiro, alterando também a ênfase sobre algumas perguntas para determinadas entrevistas.

Já em *Impuesto a La Carne*, por exemplo, que referencia o segundo capítulo da presente dissertação, o hospital não é um centro médico, e sim, um centro de poder e do exercício da biopolítica, em que o corpo é feito para a medicina e não seu reverso.

Nesse sentido, tanto Hilst quanto Eltit se posicionam de forma veemente frente à tecnocracia, à dominação sobre os corpos. De um lado, a luta contra os robôs e a massificação das gentes, a máquina que ousa acabar com a humanidade, reavivando o texto chapliniano.

De outro lado, a guerra fria declarada contra os donos do poder e dos discursos, com destaque para o médico, que viola corpos em prol do enriquecimento da ciência, das nações, do estabelecimento do progresso, corpos que valem menos que outros, corpos de mulheres, de mulheres autóctones, não acometidos pela beleza nos moldes ocidentais.

Há também, e de forma claramente enfática, um posicionamento de Eltit no afã de defender o direito ao território por ocasião das populações mapuche, seguidamente desapossadas e criminalizadas pelo governo central de seu país, o que faz com que sua novela flerte, de certa forma, com o romance histórico e mesmo com o livro-reportagem.

É a esse povo que a autora acaba por se referir no desejo de criar de forma frutífera uma relação identitária, dando-lhes voz e vez por meio de sua denúncia, seus corpos que clamam de forma silenciosa contra o massacre de sua etnia. Diamela traz no ser metamorfozando uma possibilidade de lançar luz sobre o que se denomina aberracional.

Por ocasião de normas similares aos projetos edificadores de nações (caso do Chile e do Brasil) dirigidas, ainda que indiretamente, ou por graça de eminências pardas, pelas classes de latifundiários que asseguram seu futuro

dominando a diferença, a autora sugere o silenciamento do que não cala como forma de subverter.

Sim, porque a reflexão do corpo que escreve em si sua própria história e luta contra as sentenças que nele tentam se incutir é feita através do tempo, borrando a memória hegemônica e institucional e lançando mão da memória social para responder a si próprio sobre si, como uma cultura que se tenta apagar do repertório e que termina por confirmá-la ao abrir tal ferida.

Nesta direção, Assmann e Ricoeur surgem como importantes participações na elaboração do capítulo em voga, sobretudo por seus tratados acerca da memória e do esquecimento, os quais foram elucidadores e serviram de fio condutor ao texto, uma vez que Diamela desenha um ser híbrido que não o é apenas em termos corporais, seus órgãos duplicados.

Carrega consigo todos os seus duplos, bem como todas as características psicológicas que os constituem, transformando fortaleza em ruína, escombros em potência, projeção em sombra, história em apagamento, corpo em letra, território e sangue por extensão.

Desta forma, silêncio e voz passam a reger de forma dual esta criatura, em que o silêncio representa a voz e o som seu duplo. Metáforas que se estendem por todas as facetas, da dor que diz não doer mais enquanto lateja, das heroínas formatadas pelo Estado às construídas por si só em meio ao caos como bandeira mapuche fincada em pleno Palácio La Moneda.

Doravante, conforme elucidado Sarlo (2014:57), a arte “puede proponer representaciones figuradas incluso en momentos en que no se han hecho cargo de ellas el discurso más sistemático de la descripción y explicación objetivas o no han cristalizado las fórmulas de la ideología”.

Em ambos os casos, não se deve, entretanto, deixar com que o corpo produtivo morra e muito menos deixá-lo completamente saudável, o que pressupõe o controle sobre a sanidade mental, em que corpos são colocados a serviço de uma esfera superior, com vistas ao poder totalitário.

Faz-se mister para o alto comando dispor os corpos e suas já resetadas mentes em *stand by*, uma vez que, regidos por uma sociedade disciplinar, os corpos sejam manipulados para a produção em larga escala, em ritmo industrial, no afã de alcançar o reverenciado progresso objetivado pelo status quo.



Considera-se, enfim, que tal sistema tem seus parâmetros operacionais mediados pelo controle dos desejos, de forma que se possa atuar na memória histórica e social dos territórios como um todo, pois que o exercício de um poder biopolítico visa a tirar proveito de sistemas simbólicos operados pelos cérebros, a subordinar mídias por eles criadas e mecanicamente manipuladas, com a finalidade - reiterada pelas massas e para o regozijo dos comandantes - de proteção aos corpos.

Outro pilar fundamental ao capítulo foi a fundamentação histórica a partir de textos de testemunhas das ações tanto dos pinochetistas quanto das revoluções que se engendravam em meio àquele país, especialmente as intervenções urbanas do CADA e as performances solo de Diamela.

Finalmente, considere-se que houve ainda três entrevistas para o capítulo, com o tradutor Julián Fuks, com a ensaísta Monica Barrientos e com a própria Diamela. Como o material demandava mais tempo por conta da tradução e mesmo em função da duração das entrevistas (quase o dobro das do primeiro capítulo), optou-se por dar continuidade ao trabalho com a publicação, oxalá ainda em 2020, de um livro com as íntegras dos encontros.

Encerrando essa primeira etapa da pesquisa, chega-se ao terceiro capítulo que, além de funcionar como uma espécie de síntese dos dois primeiros, dos recortes feitos às obras de Diamela e Hilda, também trouxe à baila algumas leituras sobre o campo dos Estudos da Performance, desde conceituações basilares até o clareamento do que seria uma literatura performática, em que se posicionam de forma muito próxima as obras *Impuesto a La Carne* e *A Possessa*.

Observou-se que no livro de Eltit, uma novela, tem-se como mote a escritura do corpo, em alguns momentos de forma bem alegórica, dialogando com a memória, em outros de forma bem direta, sem quaisquer adventos de metáforas e afins. Isso já encarna aparentemente uma ação performática em si logo à primeira vista, sugere o corpo como elemento de linguagem.

É como se mudez e gritos se alternassem em tal obra, posto que falar de si seja um dos pressupostos primeiros de uma ação performática. E aqueles corpos hibridizados de mãe e filha já o fazem e com maestria, têm em si descritas todas as passagens de suas carnes.

N'A *Possessa*, obra de dramaturgia que inaugura a experiência teatral na carreira de Hilst, também se estabelece uma potencialidade performática

latente na construção dos corpos das personagens, mas principalmente em América, que se projeta para além do texto e revela minúcias sobre a infância e a adolescência de Hilst.

Por conta disso, verificou-se a pontualidade quanto à colaboração do conceito de ficção e de realidade, de auto-ficção e do autobiográfico. Além de um diálogo hermenêutico, surgiram aí outras duas importantes entrevistas, a saber: a atriz e diretora teatral Janaína Leite e o ator e pesquisador teatral Renato Ferracini.

Há grande probabilidade de que nesse capítulo especificamente as discussões virtualizadas, envolvendo falas de entrevistados e trechos de obras de autores consagrados pelos meios que representam, tenham se dado de maneira mais desafiadora à pesquisa e, acredita-se, com resultados mais robustos.

Tendo em vista o escopo conceitual do campo da Performance, é preciso pensar como necessária, quiçá vital, a inserção do corpo na escrita – como corpo pulsante, pleno de mudança, de movimentos, de fluidos. O dilacerado corpo sem órgãos, que teima em negar suas divisões na busca de se descobrir em totalidade. Colaboraria Taylor (2013) ao mencionar que

Refletir sobre as interconexões entre a atrocidade, o conhecimento incorporado e a subjetividade mostra-se urgente para as muitas populações nas Américas que vivenciaram séculos de trauma social. Às abordagens à memória e ao trauma que privilegiam o sujeito individual, deixou de fazer justiça a natureza cumulativa e coletiva do trauma sofrido por comunidades letradas e não letradas e que é transmitido por meio de performances e incorporadas. Porém, essas formas de incorporação são difíceis de decifrar. O arquivo e o repertório são específicos culturalmente enquanto os sistemas podem nos auxiliar a entender a memória cultural. Por todo o hemisfério o conteúdo de cada um não é em geral transferível. (TAYLOR, 2013, 268-269).

Entre outros conceitos abordados pelas linhas do capítulo em questão, vale ressaltar o de literatura fora de si e de literatura pós-autônoma, em que se pode também aproximar-se mais das obras em voga, bem como entrecruzá-las, já que suas características inter e transdisciplinares fazem de tais categorias nascidas de estudos da contemporaneidade interessantes disciplinas para se entender o lugar de *Impuesto a La Carne e d'A Possessa*.

Como corpos em movimento, em constante transitoriedade, no sentido de fazer com que o presente trabalho não se encerre ao final de sua última página e, de modo a provocar uma continuidade por meio de releituras, de escrituras do corpo, propostas nascidas de três duplas de performers coordenadas pelo autor

farão intervenções em espaços públicos das três cidades limítrofes desta região de fronteira trinacional (Foz do Iguazu, Puerto Iguazu e Ciudad Del Este) entre os meses de agosto e setembro de 2020, dando origem a um outro artigo.

Esvaziado o prato da refeição metodológica, esse sabor de querer mais de uma pesquisa é o que domina o paladar. Às primeiras perguntas, que originaram a inquietação e a busca pelos textos e aparentemente escondidos atrás de outros textos, reserva-se o direito de deixar no ar outras perguntas, desta vez feitas por Taylor (2013), de modo a pensar a inserção do indivíduo e da coletividade em territórios onde 'refronteirizar' - e aqui, neologismos à parte, cabe um 'refronteirizar-se' - é exercício corriqueiro.

Depois de 500 anos de conquista e colonização, conte-nos quem pode dizer onde está situada a memória do trauma? Mas ainda, o trauma afeta o sujeito ou a coletividade inteira? Ele é vivenciado tardiamente ou incorporado? Está situado no arquivo ou apenas no repertório? Como se é passado de geração em geração? (TAYLOR, 2013, 290)

Inquieta de tanta indagação, a mente pensa, de forma autômata, ter correspondido ao menos aos desejos iniciais da pesquisa, mas tropeça no chão frio e esburacado da realidade ao perceber que se desenha diante de si o sofisma do buraco, no qual quanto mais se escava, mais há para escavar, sendo que quanto maior a cratera, mais nada se tem para todos os lados.

Paradoxalmente, isto é maravilhoso.

Pois, ao final, tudo – e nada – será corpo...

## REFERÊNCIAS

- ALÓS**, Anselmo Peres. Literatura Comparada Ontem e Hoje: Campo Epistemológico de Ansiedades e Incertezas. In ORGANON – Revista do Instituto de Letras da UFRGS. V. 27, n. 52, P. 11. Porto Alegre, 2012.
- ANTELO**, Raul. Lindes. Limites. Limiares. In BOLETIM de Pesquisa NELIC. Edição Especial LINDES (2008).
- ANTELO**, Raul. Transgressão & Modernidade. Ponta Grossa: editora UEPG, 2001.
- ARÉVALOS**, José Manuel Silvero. Sociedad, Cuerpo y Civilización. Asunción: UNA, 2014.
- ASSMANN**, Aleida. Espaços da recordação: Normas e Transformações na Memória Cultural. Campinas, Editora UNICAMP, 2011.
- AZEVEDO**, Sônia Machado de. O Corpo em Tempos e Lugares Pós-Dramáticos. In GUINSBURG e FERNANDES, J. e Sílvia. O Pós-dramático: um conceito operativo? São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BARRIENTOS**, Monica. No hay armazón que la sostenga. Talca: Editorial Universidad de Talca, 2018.
- BEIGUI**, Alex. Performances da escrita. In: Aletria: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, PosLit/Faculdade de Letras da UFMG, jan./abr., n. 1, v.21, p. 27-36, 2011.
- BERNSTEIN**, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. In Revista Sala Preta - USP, v.1, 2001.
- BILENKY**, Olga. Entrevista concedida ao autor em 18 de maio de 2019. Disponível em <https://soundcloud.com/luciano-dmiguell/olga-bilenky>
- BORGES**, Luciana. Entre Dicções e Interdições. SOARES e FONTES (org.), Marly Catarina e Luísa Cristina dos Santos. Ponta Grossa: Estúdio Texto, 2015.
- BRANDÃO**, Izabel. Re-significação e retecimento do lugar do corpo na literatura: considerações teóricas iniciais.. In CAVALCANTI, LIMA e SCHNEIDER. Ildney, Ana Cecília Acioli e Liane (org.). Da Mulher às mulheres: dialogando sobre cultura, gênero e identidades. Editora UFAL, 2006.
- BRIZUELA**, Natalia. Depois da Fotografia. Rocco Digital. Rio de Janeiro, 2014.
- CARREIRA**, André Luiz Antunes et al. (orgs.). Mediações performáticas latino-americanas. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2003.
- COHEN**, Renato. Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- COSTA**, Richard Santiago. Marabá em Frente ao Espelho. In: RHAA: Campinas-SP, N.23, 2015. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2023%20-%20artigo%204.pdf> acesso em 25 de junho de 2018.
- COUTINHO**, Eduardo. O novo comparatismo e o contexto latino-americano. In Revista

ALEA, Rio de Janeiro, vol. 18/2 (maio.agosto), p. 181-191, 2016.

**CRUZ**, Zaida Capote. Márgenes insurrectos. In Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana, ISSN-e 2169-0847, Vol. 7, Nº. 12, 2019 (Ejemplar dedicado a: Dossier. Diamela Eltit: Community Dialogues; i-x). Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7040873>

**DELEUZE**, Gilles. **GUATTARI**, Felix. Mil Platôs - vol. 1. Capitalismo e esquizofrenia 2Ed. 34, 2011.

**DIAS**, Juarez Guimarães. Entrevista concedida ao autor em 29 de dezembro de 2019. Disponível em

**DIAS**, S. Novos projetos revivem obra da autora. In Ciência e Cultura - SBPC, v.57, n.4, p.61, out/dez, 2005.

**DINIZ**, Alai Garcia. Poesia & Corpo em Tutu Performático. In CARREIRA et ali, André Luiz Antunes. Mediações Performáticas Latino-Americanas. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003.

**ELTIT**, Diamela. Impuesto a La Carne. Eterna Cadencia. Santiago de Chile, 2010.

**ELTIT**, Diamela. Entrevista a Diana Taylor na New York University, 2011. Disponível em <http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/diamela-eltit-portuguese>

**FERRACINI**, Renato. Entrevista concedida ao autor em 17 de maio de 2019. Disponível em <https://soundcloud.com/luciano-dmiguell/renato-ferracini>

**GARRAMUÑO**, Florencia. La Literatura en un Campo Expansivo: Y la Indisciplina del Comparatismo. In Cadernos de Estudos Culturais. V.1, n.2, Campo Grande, 2009.

**GRUMAN**, Andres. Gritos en la piel, sonidos del dolor. A propósito de Zona de Dolor 1 de Diamela Eltit. In Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana, ISSN-e 2169-0847, Vol. 7, Nº. 12, 2019 (Ejemplar dedicado a: Dossier. Diamela Eltit: Community Dialogues; i-x). Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7040870>

**HACHE**, Sophie. La langue du ciel. Le sublime en France au XVIIIe siècle. Paris: Honoré Champion, 2000.

**HILST**, Hilda. Teatro Completo. São Paulo: Globo, 2008.

**JAMESON**, Fredric. O romance histórico ainda é possível? In: NovosEstudos. São Paulo, n. 77, p. 185-203, mar. 2007. (CEBRAP)

**JAMRA**, Iara. Entrevista concedida ao autor em 19 de maio de 2019. Disponível em <https://soundcloud.com/luciano-dmiguell/iara-jamra>

**JARDIM**, Marilda. Entrevista concedida ao autor em 20 de dezembro de 2019. Disponível em <https://soundcloud.com/luciano-dmiguell/marilda-jardim>

**KIFFER**, Ana. A Escrita e o Fora de Si. In KIFFER e GARRAMUÑO (org.), Ana e Florencia. Expansões Contemporâneas – Literatura e Outras Formas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

**LEAL**, Juliana Gomes. Literatura E Performance: Incursões Teóricas a Partir da Escrita

Literária de Lemebel, Lispector, Prata e Saer. Tese de Doutorado, FALE/UFMG, 2012. Disponível em [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-8RVH4C/1/tese\\_juliana\\_leal\\_vers\\_o\\_final\\_25032012.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-8RVH4C/1/tese_juliana_leal_vers_o_final_25032012.pdf)

**LEHMANN**, Hans-Thies. Teatro posdramático. Murcia: Ediciones Cendeac, 2013

**LEITE**, Janaína Fontes. Autoescrituras Performativas – Do Diário à Cena. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2017.

**LÉVY**, Pierre. Cibercultura. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

**LUDMER**. Josefina. Aqui américa latina – Uma especulação. Belo Horizonte: editora UFMG, 2013.

**LUKÁCS**, György. O romance histórico. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

**MATOS**, Cláudia Neiva de. Literatura e Performance. In CARREIRA et ali, André Luiz Antunes. Mediações Performáticas Latino-Americanas. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003.

**PALLOTTINI**, Renata. Do Teatro. In Cadernos de Literatura Brasileira – Hilda Hilst. Número 8, outubro de 1999. São Paulo: Instituto Moreira Salles.

**PATRIOTA**, Rosangela. O pós-dramático na Dramaturgia. In GUINSBURG e FERNANDES, J. e Sílvia. O Pós-dramático: um conceito operativo? São Paulo: Perspectiva, 2013.

**PÉCORA, Alcir**. Entrevista em áudio concedida ao autor em 17 de maio de 2019. Disponível em <https://soundcloud.com/luciano-dmiguell/alcir-pecora>

**PÉCORA**, Alcir. Hilda Hilst morreu. Viva Hilda Hilst! In Revista Pesquisa FAPESP 97, março 2004, página 86. São Paulo, 2004.

**PEDROSA et al**, Célia (org.). Indicionário do Contemporâneo. Belo Horizonte: editora UFMG, 2018.

**PERRONE-MOISÉS**, Leyla. Mutações da Literatura no Século XXI. São Paulo: Cia. das Letras, 2016.

**RANCIÈRE**, Jacques. Partilha do Sensível. Editora 34, São Paulo, 2009.

**RAVETTI**, Graciela. O corpo na letra: o transgênero performático. In CARREIRA et ali, André Luiz Antunes. Mediações Performáticas Latino-Americanas. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003.

**RAVETTI**, Graciela. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência. In: HILDEBRANDO, Antônio; NASCIMENTO, Lylei; ROJO, Sara (orgs.). O corpo em performance. Belo Horizonte: 2003.

**REGUERA**, Nilze Maria de Azeredo. A Performance do Narrador em Clarice Lispector e em Hilda Hilst: O Narrar Que (Se) Frustra. In Revista de Letras, São Paulo, 47 (2): 185-208, jul./dez. 2007.

**RICHARD**, Nelly. Fracturas de la Memoria – Arte y Pensamiento Crítico. Buenos Aires: Siglo

Veitiano Editores, 2013.

**RICHARD**, Nelly. Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2007.

**RICOEUR**, Paul. A Memória, A História, O Esquecimento. Campinas, Editora UNICAMP, 2007.

**ROJAS**, Sergio. Catástrofe y trascendencia en la narrativa de Diamela Eltit. Santiago de Chile: Sangria, 2012.

**ROJO**, Sara.. In CARREIRA et ali, André Luiz Antunes. Mediações Performáticas Latino-Americanas. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003.

**ROSENFELD**, Anatol. Hilda Hilst: Poeta, Narradora, Dramaturga. Texto de 1970. Disponível em <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticaar.html>, acessado em 28/02/2019, às 18h.

**SARLO**, Beatriz. La función de la literatura en un proceso de construcción de sentidos. In BALDERSTON et al, Daniel. Ficción y Política – La Narrativa Argentina durante el proceso militar. Buenos Aires: eudeba, 2014.

**SCARABELLI**, Laura. Escenarios del nuevo milenio. La narrativa de Diamela Eltit (1998-2018). Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2018.

**SCHECHNER**, Richard. O que é Performance? In O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética, ano 11, número 12, Departamento de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Teatro, UNIRIO, 2003.

**SCHMIDT**, Simone Pereira. Falar ou falar-se: o corpo no [do] texto pós-moderno. In SILVA, LAGO e RAMOS (org.), Alcione Leite da, Mara Coelho de Souza e Tânia Regina Oliveira. Falas de Gênero. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.

**SILVA**, Soraia Maria. A Linguagem do Corpo. In GUINSBURG e FERNANDES, J. e Sílvia. O Pós-dramático: um conceito operativo? São Paulo: Perspectiva, 2013.

**SILVA**, Éder. O teatro performático de Hilda Hilst –. Dissertação de mestrado, FALE/UFMG, 2010. Disponível em <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-84VLJ2>

**TAYLOR**, Diana. O arquivo e o repertório – Performance e Memória Cultural nas Américas. Belo Horizonte, editora UFMG, 2013.

**TAYLOR**, Diana. Performance. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2015.

**TEIXEIRA**, João Gabriel, Gusmão, Rita (org.) Performance, cultura e espetacularidade. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

**TORRE-ESPINOSA**, Mario de la. Política y autoficción performativa en Zonas de dolor, de Diamela Eltit. In Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana, ISSN-e 2169-0847, Vol. 7, Nº. 12, 2019 (Ejemplar dedicado a: Dossier. Diamela Eltit: Community Dialogues; i-x). Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7040868>

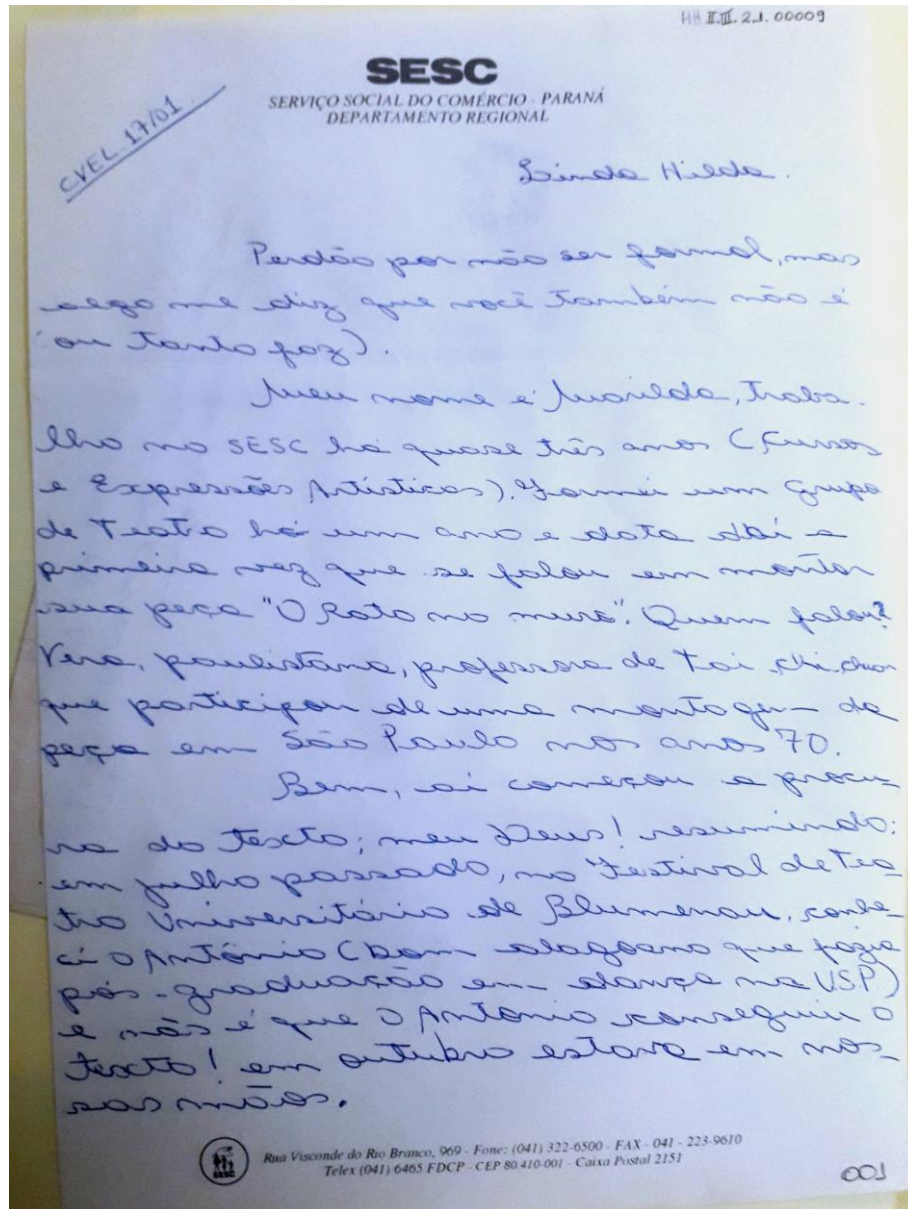
**TURNER**, Bryan S. Corpo e Sociedade. São Paulo, Ideias e Letras, 2014.

**VARKAS**, Eleni. Pensar o Sexo e o Gênero. Campinas, Editora UNICAMP, 2016.

**WEINHARDT**, Marilene. Nem fruta nem flor. In: **CORREA**, Regina Helena M. A. (Org.). O romance histórico na ficção brasileira recente. Londrina: Humanidades, 2006.



**ANEXOS**



ANEXO 1 – Primeira página da carta de Marilda Jardim - 17/01


2.1.00008

**SESC**  
SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO - PARANÁ  
DEPARTAMENTO REGIONAL

Estamos lendo o seu "Rato no Juro-  
no" desde então, com muita atenção,  
figurando; praticamente já decoro,  
já desenhando os figurinos. Iniciamos  
o ensaio dia 15 de janeiro.

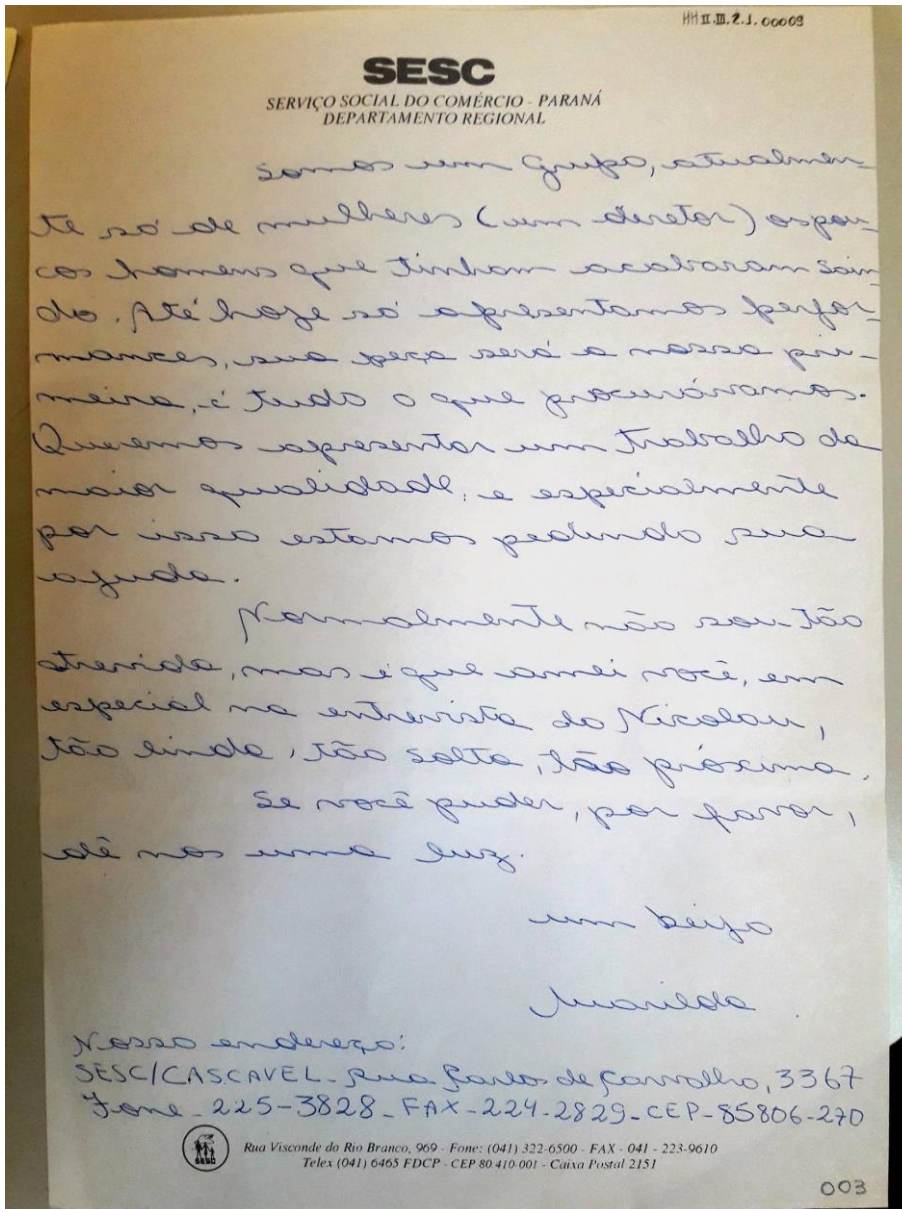
Sobre Hilda, não sei até onde  
é pretensão, afinal como se trata de um  
Grupo Amador, em início de carreira,  
no interior do Paraná (nosso! sendo  
isso, acho que é pretensão sim!) mas  
vamos procurar você. Para saber  
mais de você, por favor mais do  
texto; até, se não for exigir demais,  
pedir alguma sugestão quanto à  
montagem.

Hilda, a forma como seu tex-  
to vem em nossas mãos, com cores  
requeridas chegar até você, e entre  
"coisas mínimas", tudo acontece de uma  
maneira muito especial; Tudo isso  
sem contar que sua peça é nosso  
coração. Decidi isso.

 Rua Visconde do Rio Branco, 969 - Fone: (041) 322-6500 - FAX: 041 - 223-9610  
Telex: (041) 6465 FDCP - CEP 80.410-001 - Caixa Postal 2151

002

ANEXO 2 – Segunda página da carta de Marilda Jardim - 17/01



ANEXO 3 – Terceira página da carta de Marilda Jardim - 17/01

21/03  
CASCAVEL

Hilda querida

O bom de se escrever para uma  
escritora como você, é que as suas  
ocupações quanto ao "caso", também  
dem e dá a gente relaxar e acabar sim-  
do.

Para a Hilda, desde que nos conhecemos  
montar sua peça, reportagens e entre  
vistos sobre você tem me chegado  
as mãos quase que diariamente (por  
to é que não me montei um painel com  
elas) e entre coisas se você puder me  
mandar no Centro Cultural durante  
as apresentações.

Hoje me enviaram uma revista  
"Desfile" 93 com uma entrevista inte-  
ressante, mas como sempre fico achando  
do que poderia ter explorado me-  
lhor; creio que é minha sede de  
saber mais sobre você.

Nosso "O Rato no Juízo" está im-  
do, o povo meio que tremendo. O  
ver que você no libretto do SBA  
e demonstrou interesse na peça, em  
fim, creio que a responsabilidade de  
conter o ritmo e o caso é muito positivo.

Sobre Hilda, fico me achando  
meio desatento escrevendo pra você,  
justamente porque sinto essa coisa  
de não ter como eu e você de  
ser uma coisa que escrevi pro Henfil, a  
peça em 70. de alguma forma você  
é a segunda pessoa que me trouxe nesse  
001

ANEXO 4 – Primeira página da segunda carta de Marilda Jardim - 21/03

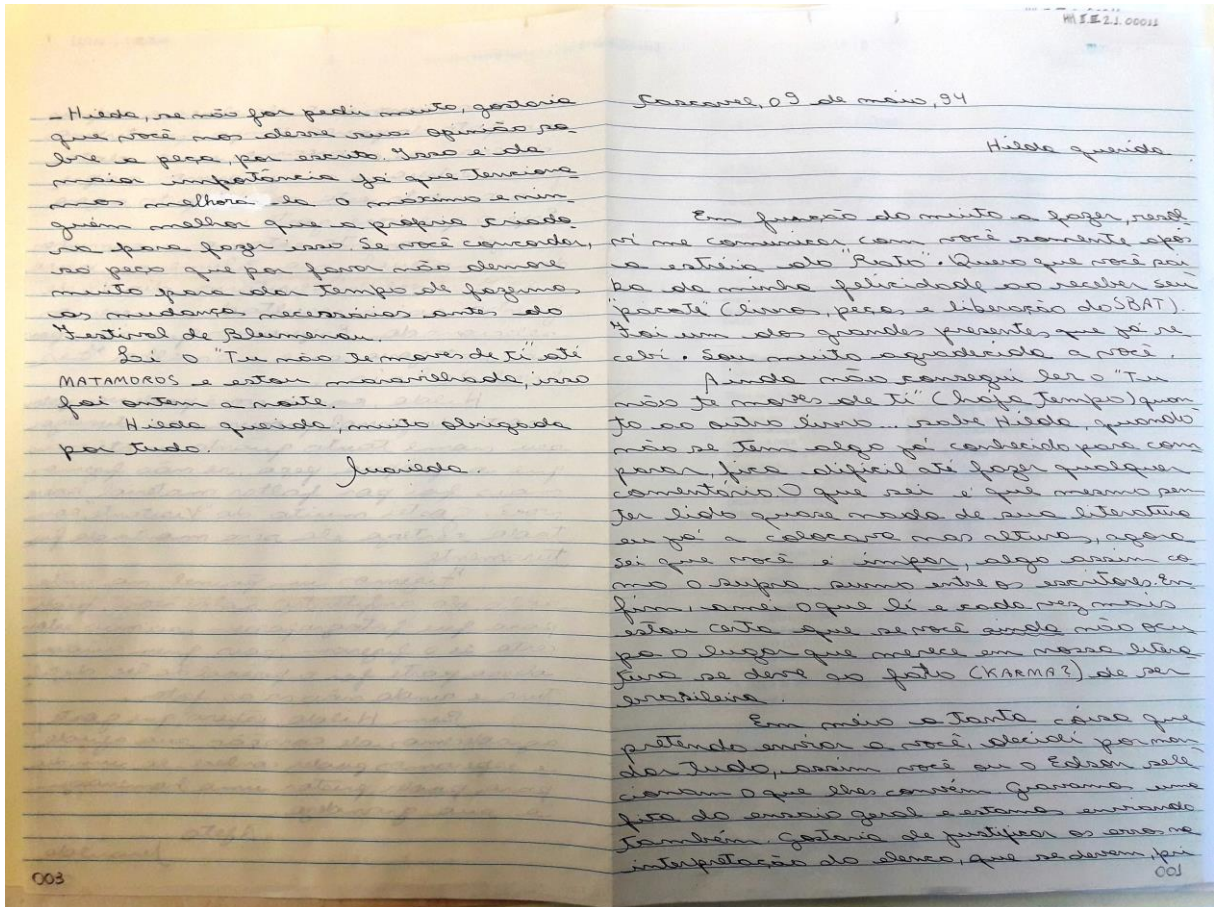
sentido.  
 De prático que os 03 eixos de  
 você: sua assinatura na declaração  
 do SBAT. Os outros livros que você  
 ficou de me mandar "Tu não te  
 amas de ti" e "Ritmo Novo" (São  
 Paulo?) e a peça de teatro "O  
 mistério do (acho), sabe Hilário ficou que  
 sendo tanto que (eu) que (eu) de  
 coisas que por favor, não esqueça mi  
 na carta antes de mandar. Os e não  
 esqueça de dedicar (Pode?)

Que mais? Não sei, sei que a  
 sua "identificação" que falei por tel  
 fonar e que de momento alguma e pre  
 ferência. Você tem vinte e poucos anos  
 e mais do que eu e uma vida bem  
 diferente mas a coisa é uma por  
 co mais profunda, e algo assim de  
 entrelaço, de coisa de país, de coisas  
 de compreensão do não dito. Você  
 está escrevendo como, né?

Deixa pra lá; Hilário espera  
 de coração que seus negócios estejam  
 se encaminhando (ou não - se não  
 mudou) bem (pra seu sossego). É só  
 ficar firme e esperar que realize meu  
 sonho (os livros e a peça de teatro) e  
 minha necessidade (a autarização do  
 SBAT) o mais rápido que puder, por  
 todos os motivos.

Você é Djalma em Exatidão?  
 Repro sobre que te admiro e te conser  
 vo assim, lindo e sem idade, certo de que não  
 se arrepende por fazer por amor. Luciana 002

ANEXO 5 – Segunda página da segunda carta de Marilda Jardim - 21/03



ANEXO 6 – Primeira e última páginas da terceira carta de Marilda Jardim - 09/05

mais ao momento do envio e depois  
 ao fato do pouco tempo que tivemos  
 de ensaiar, marcamos com data  
 para estir e a cumprir, o que  
 momentaneamente está sendo feito aqui.  
 Espero que você goste.

No momento estamos encaminhando  
 do material para Blumenau para  
 o 8º Festival Universitário, dia 1º de  
 junho vai o resultado de serem  
 selecionados. Esperamos que sim por  
 na categoria esse é o melhor "Des-  
 tino do País".

Hilde, como você pode ver pelo  
 recorte de jornal, procuramos divulgar  
 seu nome tanto quanto os outros  
 que a própria peça, se não fizemos  
 mais foi por falta de material, sobre  
 você, gostei muito do "Visitante", com  
 toda a história e a sua montagem fu-  
 turamente.

Fizemos um painel no ante-  
 sala do anfiteatro sobre você, pedi  
 para que fotografassem, só não está  
 certo se o fizeram, pois quem cuidou  
 dessa parte foi o pessoal da Sec. de Cul-  
 tura e ainda não vi as fotos.

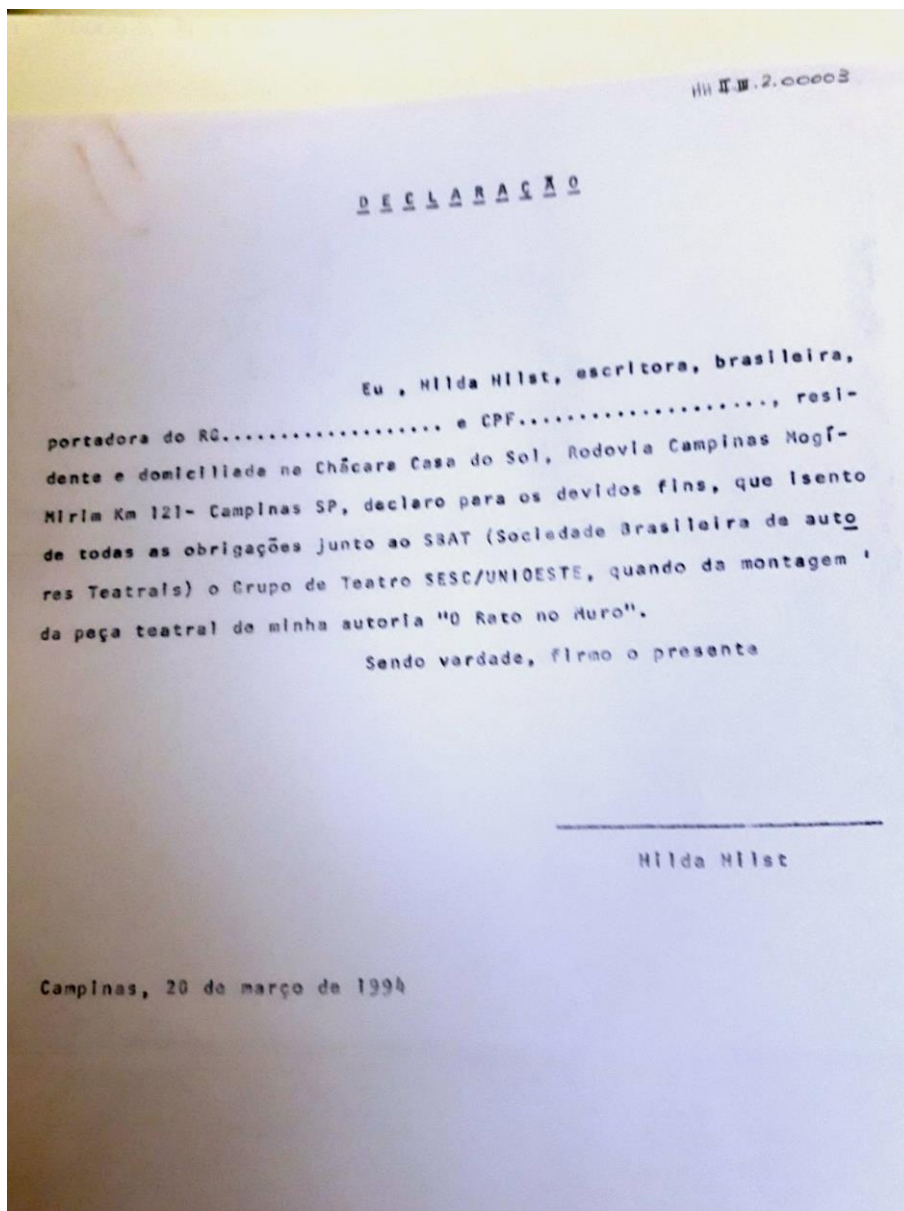
Bem Hilde, espero que goste,  
 agradecemos de coração sua ajuda  
 e esperamos poder conhecê-lo um dia  
 para poder prestar uma homenagem  
 à sua grandeza.

Afeto  
 Juvelino

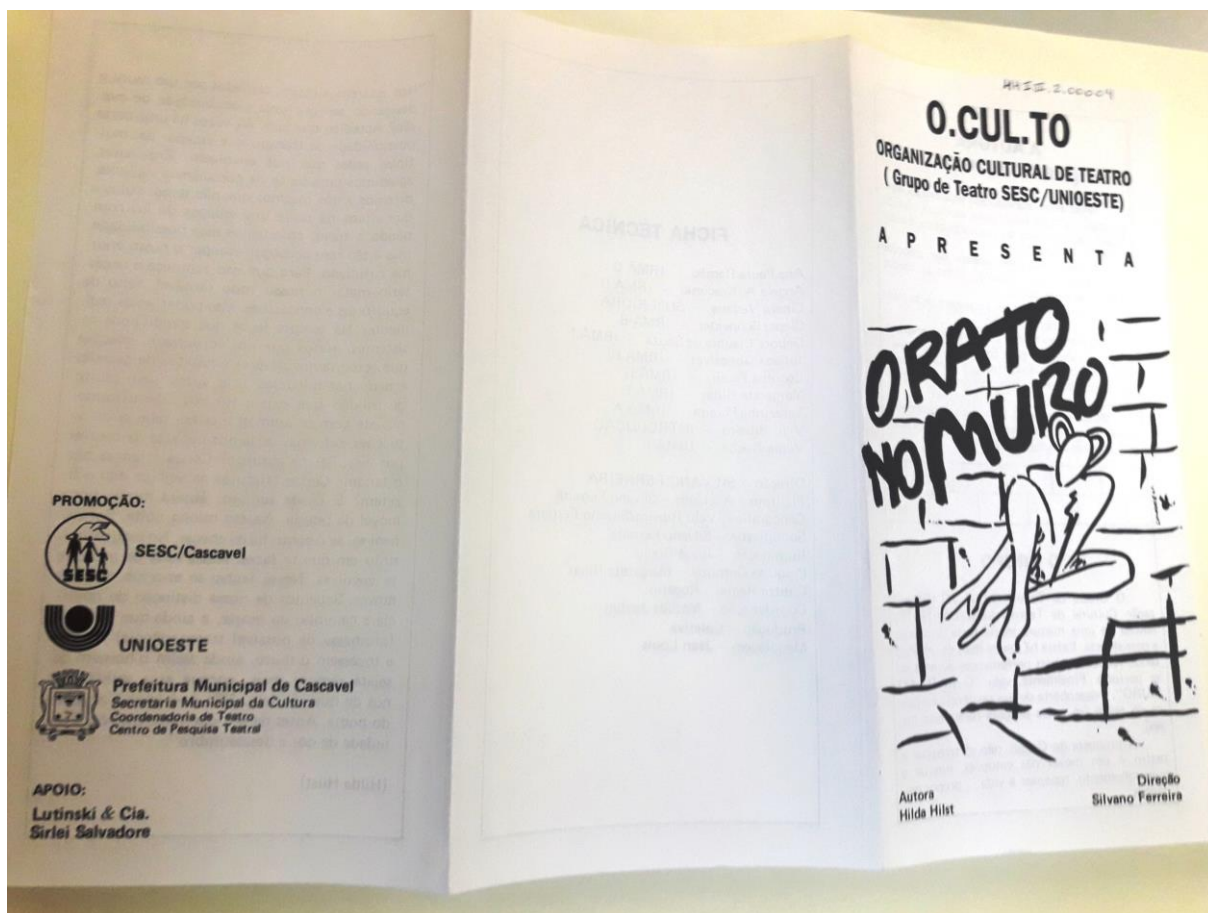
002

ANEXO 7 – Segunda página da terceira carta de Marilda Jardim - 09/05

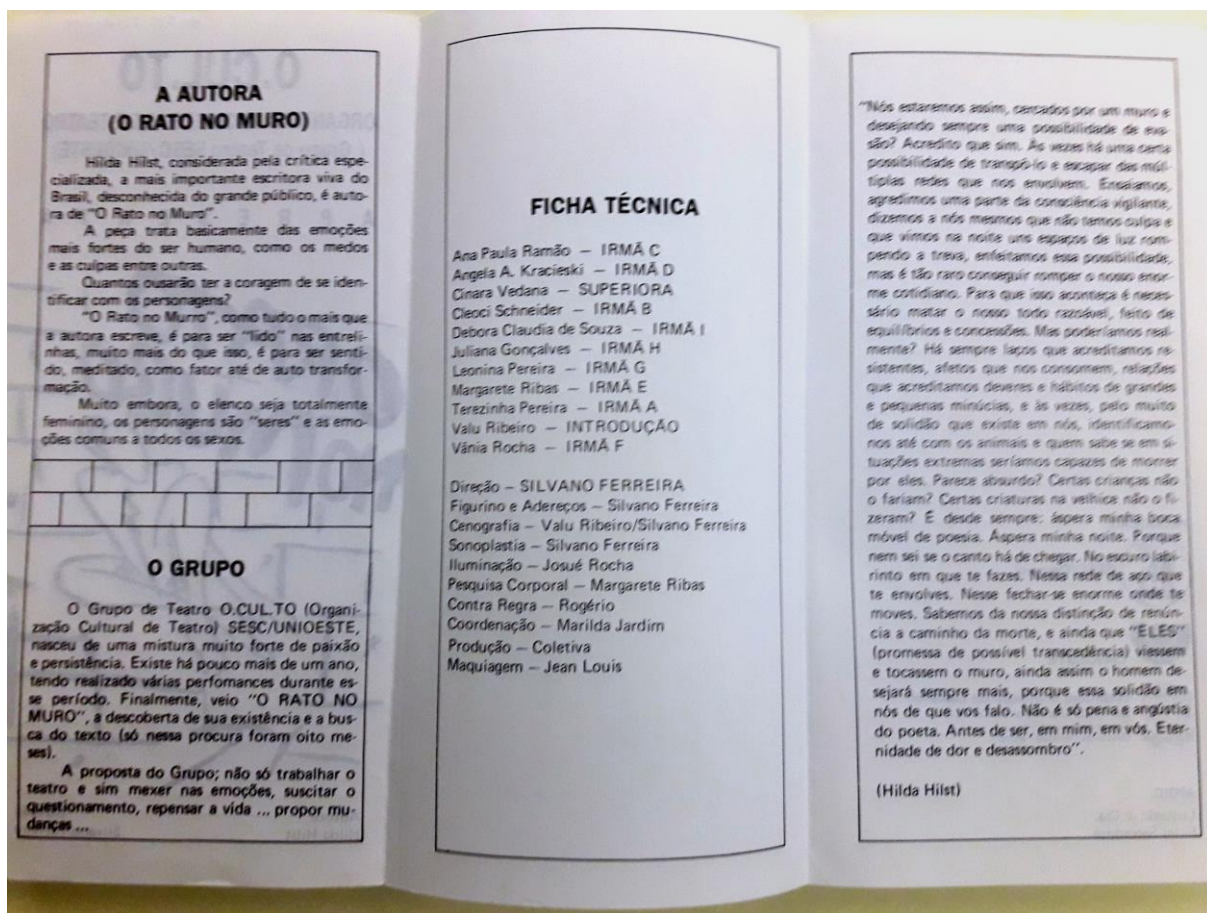




ANEXO 8 – Autorização da SBAT, ainda sem assinatura de Hilst, para montagem d'O Rato no Muro



ANEXO 9 – Capa e contra-capa do programa d’O Rato no Muro - 1994



ANEXO 10 – Miolo do programa d'O Rato no Muro - 1994

HH II. III. 2. J. 00011  
ANEXO 24

SAMWAYS, Elmarina. O rato no muro "O.Cul.To". *Gazeta do Paraná*, Cascavel, maio 1994.

**TEATRO**

# O Rato no Muro "O.Cul.To"

**E** Hilda Hilst não veio... foi por medo de avião... que pena! Um de seus "muitos muros" a impediu de assistir à experiência e por que não chamar de nobre desafio auto-imposto pelo grupo de Teatro Sesc/Unioeste O.Cul.To, ao montar "O Rato no Muro", de sua autoria.

A estrutura de um dos mais novos grupos de teatro de Cascavel, a julgar pela estreia dessa montagem na sexta-feira (29 de abril), é de comprometimento com a seriedade no trabalho e na busca pelo profissionalismo na arte de representar. Afinal, trabalhar com palavras escritas por Hilda Hilst é nada mais nada menos que um mergulho profundo no caráter visionário do "Teatro Underground", alienado da indústria teatral, é trabalhar com o que há de melhor com o "Teatro de Autor".

Grupo amador sim, mas o processo de construção da postura de trabalho, dá o tom arrojado que uma cidade como Cascavel, que busca a contemporaneidade de seu desenvolvimento, merece. O texto de Hilda Hilst, parece prechiar do "olhar herzogiano" para ser compreendido, aquele olhar que estabelece profundas relações visionárias e que se aplica em captar da realidade objetiva a projeção do mundo subjetivo do "eu". Hilda traz à tona as experiências vivenciadas na realidade da ilusão, o Teatro Imagem. Cada uma das suas andróginas personagens parecem ser imatéricas. E que imagens! Conseguem fazer o espectador balançar entre o estranhamento inicial e a surpresa do ineditismo do começo ao fim. Talvez aí, neste ponto esteja o "x" da questão" e a grande responsabilidade de mexer com ela, "a estípite da literatura brasileira".

A direção de Silvano Ferreira em

alguns momentos brilhantes conseguiu passar para o espectador, a possível fônica teatral de Hilda: imagens atemporais, que possam ser reconhecidas como reais, mas que sejam vistas como que pela primeira vez. Tal como Herzog, o famoso cineasta alemão, a autora mostra pela temática de seus textos, que o ato de ver as coisas pela primeira vez é um processo profundamente doloroso, e isto, é claramente sugerido na alusão metafórica do "muro" de Hilst. De acordo com Juan Eduardo Cirlot, simbolicamente o muro pode expressar a idéia de impotência, detenção, resistência e situação-limite. Hilda Hilst tem, segundo ela própria, pânico de situações-limite e escreve sobre elas para exorcizar-se ao mesmo tempo em que exorciza ao leitor e ao espectador, que se obriga ao enfrentamento do "olhar virgem" contra seus próprios "muros".

Nesta perspectiva, o impacto imagético provocado em alguns momentos pela versão de Silvano Ferreira para o "Rato no Muro", foi extremamente feliz. Ao fugir do cenário sugerido pelo texto e optar pela presença "dela", a culpada confessa da construção dos nossos muros, a "teia" das relações sociais pela qual cada indivíduo constrói e entrelaça o seu eu, Silvano e Valu Ribeiro, conseguem resolver plasticamente o que parece ser o nó dramático



**Cena de "O Rato no Muro", de Hilda Hilst, encenada pelo grupo de teatro Sesc/Unioeste O.Cul.To**

do texto: tornar visível o que segundo a autora "está invisível aos olhos do homem". Isto pode tornar-se muito difícil se considerarmos que de Hilda Hilst não se pode esperar apelos comerciais. Outro efeito muito significativo podemos encontrar na composição do figurino e adereços de autoria do próprio Silvano Ferreira. Íntimo das linhas, dos tecidos e principalmente da tesoura, Silvano conseguiu nas mangas e golas orientais, nos decotes e capuzes medievais entre outros detalhes, evocar um clima de simultaneidade e ecletismo dogmático.

Assim, nestas sutilezas o figurino elaborado por Silvano procura cooperar para com a temporalidade que o texto parece exigir. Ah, e que exigência! Em determinados momentos, se mergulhado no texto, o espectador pode esquecer que as personagens sugeridas pela autora são mulheres e sim seres completamente assexuados que apenas servem como elementos de expressão do que segundo ela parece o mais importante: "Sempre quis falar do que não se pode falar, das emoções proibidas porque vastas demais".

Igualmente feliz foi a utilização das lamparinas, adereço que provoca o contraste claro e escuro e a simbólica necessidade de algo que ilumine aquilo que o homem precisa enxergar. A luz na sua simbologia pode ser identificada com o espírito. A luz é a manifestação, segundo Cirlot da moralidade da intelectualidade e das sete virtudes. Sua cor branca alude precisamente a essa síntese de totalidade. Luz é força criadora, energia cósmica. É como na introdução do texto, onde a autora afirma: "...Ensaíamos, agredimos uma parte da consciência vigilante, diremos a nós mesmos que não temos culpa e que vimos na noite uns espaços de luz rompendo a treva, enfeitamos essa possibilidade, mas é tão raro conseguir romper o nosso enorme cotidiano..."

De metáfora em metáfora, Hilda Hilst mais uma vez pode se comparar ao ideal do Werner Herzog, de transportar o espectador menos via do convencimento que pela via da adesão, para um universo primordial no qual estaria contida a verdadeira realidade (o eu).

A procura de um certo clima etéreo e minimalista, através da música de Vangelis e do ritual gregoriano, onde a repetição pode aparecer como causa de efeitos hipnóticos e de alienação do consciente, foi outra grande cartada de Silvano Ferreira. Existe sim, a possibilidade de compararmos o efeito repetição no texto de Hilda Hilst com as idéias minimalistas de Philip Glass, onde através delas ele tenta alcançar os efeitos da hipnose.

Outro fator surpreendente e que nos fez acreditar neste grupo enquanto promessa de qualidade para o teatro cascavelense, foi a humildade e a verdade na colocação do diretor após os aplausos finais, afirmando que o trabalho não estava pronto e acabado, mas que eles sentiram necessidade de levá-lo ao público neste momento, e que as buscas para polir as arestas iriam continuar.

Silvano Ferreira está correto, trabalhar na construção das imagens propostas por todo o simbolismo metafórico dos textos de Hilda Hilst, ou seja imagens com o poder da revelação, é um desafio complexo. A imagem para cada personagem, não pode ser construída de forma linear, o conflito e as emoções interiores de cada uma, não encontra expressão na mesma tonalização vocal, e neste ponto, presume-se que o espectador venha a concordar com o diretor do grupo, ainda há muito para ser trabalhado. Afinal, a autora afirma que "ansiar por imagens é infernal". Mas todos concordamos num ponto: novos grupos em quaisquer das instâncias artísticas são sempre bem-vindos, significam possibilidades de construção de novas realidades e de transformação nas relações para com estas novas realidades, possibilidades não só de intercâmbio, mas também da garantia da continuidade da produção artístico-cultural da nossa cidade.

**Elmarina Samways, 33, nasceu em Cascavel. Escritora. Pós-graduada em Pedagogia da Arte pela Universidade do Mozarteum-Salzburg - Áustria. Presidente dos Profissionais em Arte-Educação do Paraná (Apaep) e coordenadora Municipal de Cultura de Cascavel**

- apenas comentei com a crítica que não tinha porque não viajava de avião. O medo foi por conta dela.

ANEXO 21  
 HH II. III. 2. J. 00031  
 ANEXO 23

CONCEIÇÃO, Gilmar Henrique da. A peça "O Rato no Muro". Gazeta do Paraná, Cascavel. 02 maio de 1994. Crítica.

Assisti à peça "O Rato no Muro", escrita por Hilda Hilst e encenada pelo grupo Sese/Unioeste e fiquei chapado. Agora, nossa tarefa e intenção é saber em que medida as questões propostas pela peça coincidem com as propostas e inquietações de jovens artistas e intelectuais dos anos 90. Há muros e redes a serem transpostos. E há o rato.

Os diálogos - a maioria curtos e intensos - fornecem elementos a favor de compreensão da angústia e do medo, como próprios do ser humano. Aliás, a sinceridade e a honestidade para consigo mesmo e para com o próximo trazem, neste mundo adoidado em que vivemos, dúvidas e estorvos. O texto conduz ao universo da estar-af do homem, retomadas e renovadas.

Esta peça - encenada por este grupo de Cascavel - repensa e reelabora o sentido indivisível da vida, indicado pela autora. Ou seja, mergulha-nos em nosso universo intelectual e no ter que aceitar a certeza da morte (inclusive, pode ser a qualquer momento), a possibilidade do fracasso e a fragilidade da vida. É uma descida às extensões indefinidas, obscuras e plenas de mistério, onde vagueiam assombrações e zumbis do imaginário. Assim, o estudo deste universo intelectual e afetivo já constitui, por si mesmo, um tema de pesquisa para filósofos e cientistas sociais, fascinante por suas implicações para o nosso tempo. O seu impacto nos sentimentos é enorme.

As arízes da peça e diretores são de extrema sensibilidade e bom gosto. Todos cultuadores e discípulos do deus Dionísio: o deus do teatro, da máscara, da embriaguez e, ao mesmo tempo, do transe, da possessão e da comunhão.

A peça não quer provar nada, não quer demonstrar nada; só vai encadeando nossos sentimentos, exigindo respostas verdadeiras, uma vez que as perguntas suscita-

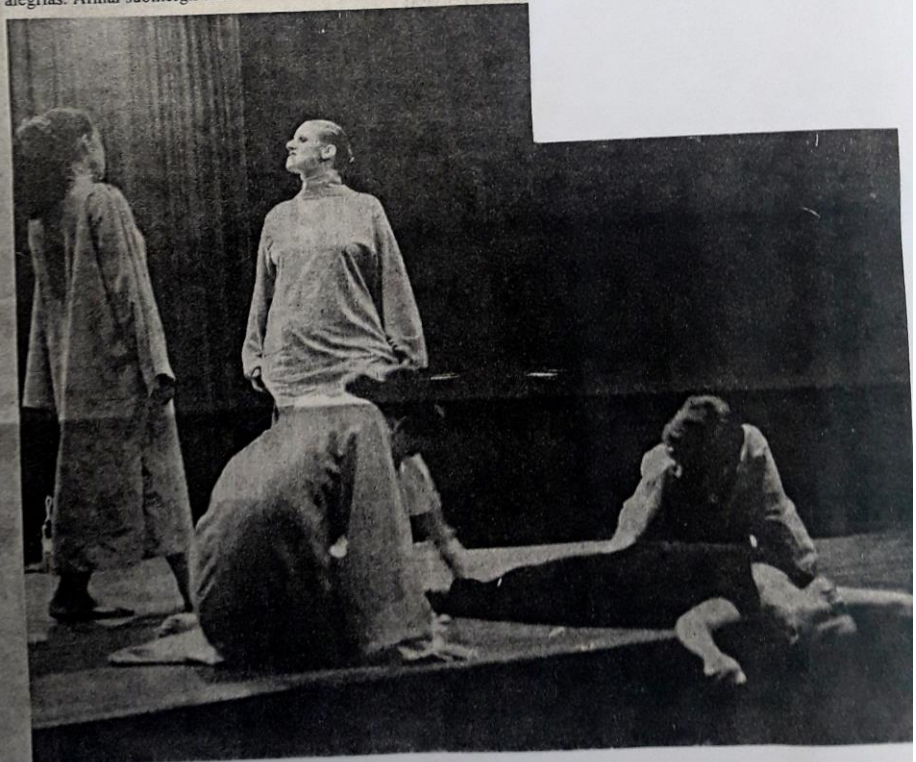
das no mais profundo de nosso ser continuarão ecoando e doendo. Os personagens são seres frágeis, indefesos e vulneráveis à estrutura social, por isso são absolutamente humanos: têm medo, cometem erros, se enganam e mentem. E é nesse aparente caos que somos levados a nos (re) organizarmos ao ritmo de um fluxo de consciência, cada vez mais intenso.

Nesta peça, platéia e atores são submergidos por sucessivas ondas de idéias e sentimentos e, ao final, emergimos fascinados: misto de beatitude, cólera e dor. É a dor do mundo e dor não apenas nas tristezas, mas, sobretudo, nas alegrias. Afinal submergir não é

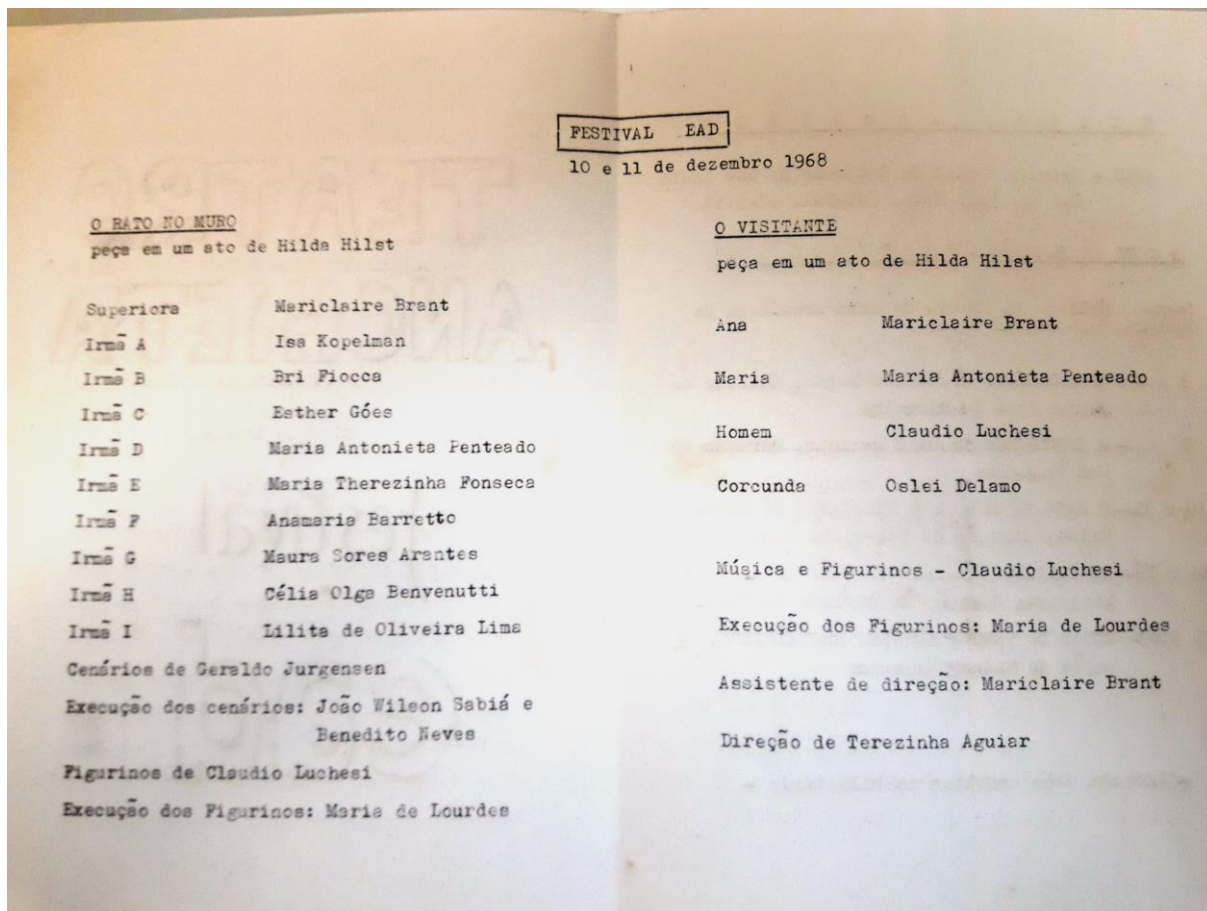
perecer.

Hilda Hilst, personalidade inquieta e talento multifacetado, é uma autora tão complexa, tão profunda que ninguém permanece igual depois de representá-la ou assistir a suas peças. E no final, somos convidados a reintegrar o humor e a alegria de viver, onde a utopia profana e a esfera messiânica sagrada se vinculam. Assim, o mítico, o político, o religioso, o cotidiano e o onírico tomam outra dimensão, nascido do amor que há entre Jeová e Lúcifer.

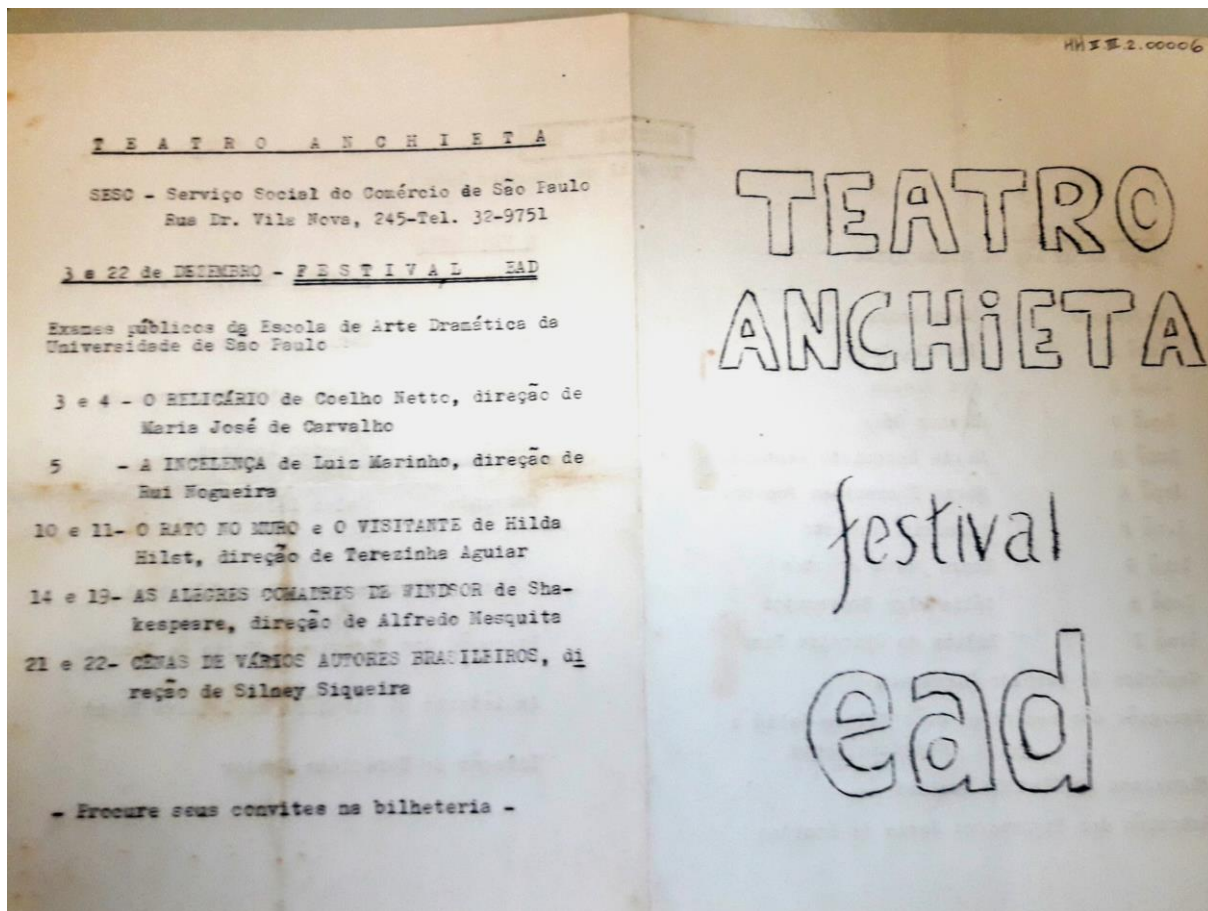
Gilmar Henrique da Conceição  
 Filósofo, professor do Departamento de Educação da Unioeste/  
 Fecivel e mestre pela UFSCar



ANEXO 12 – Matéria sobre encenação d'O Rato no Muro - 1994



ANEXO 13 – Miolo de Programa da primeira encenação d'O Rato no Muro - 1968



ANEXO 14 – capa e contra-capa do programa d'O rato no Muro - 1968



ANEXO 15 – Hilda Hilst, com Alcir Pécora e Olga Bilenky

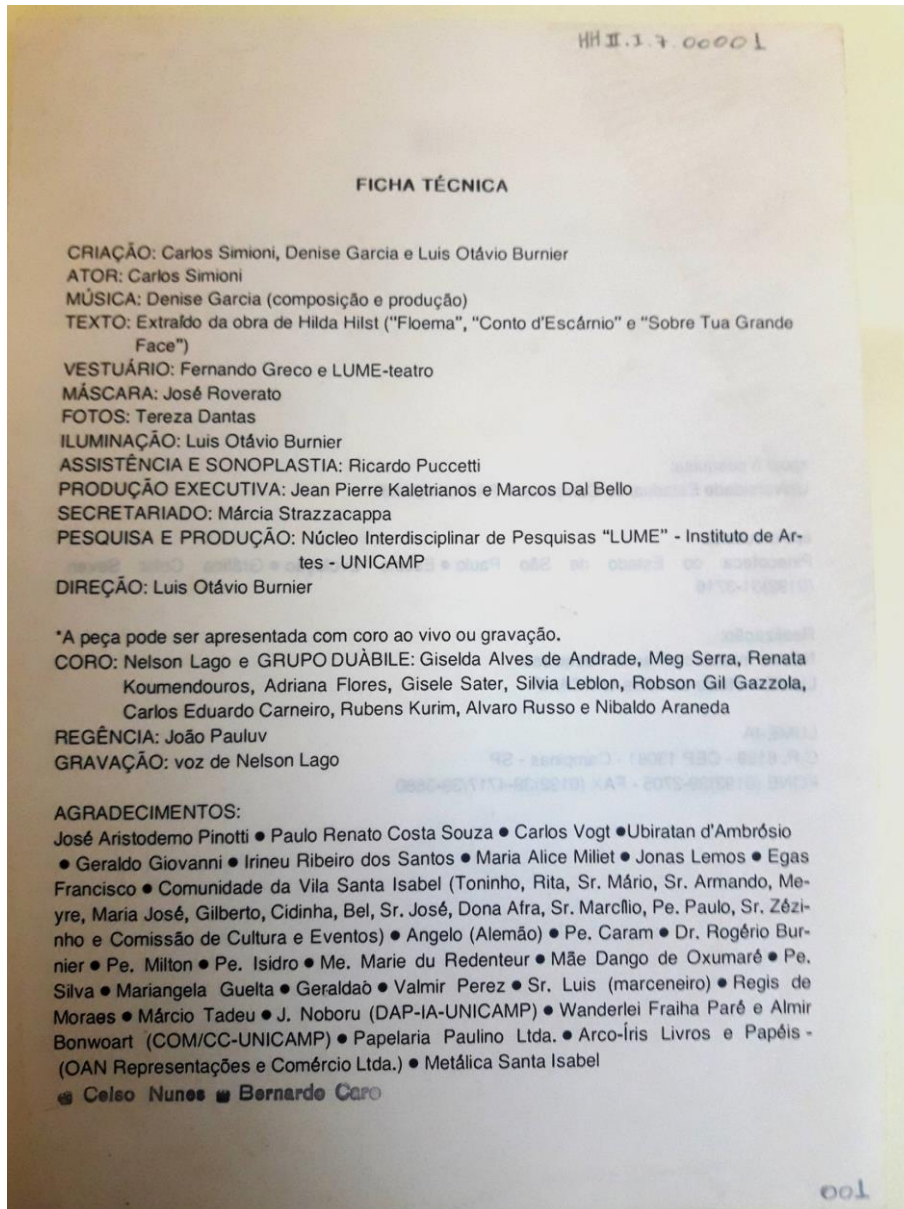




ANEXO 16 – Hilda Hilst com Olga Bilenky



ANEXO 17 – Exemplo de trabalho inacabado que demonstra como a própria Hilda Hilst se percebia em relação às crianças.



ANEXO 18 – Programa de encenação do Grupo Lume de Kelbilim, com textos de Hilst

## PROGRAMA

### KELBILIM, O CÃO DA DIVINDADE

#### Prólogo

"Olhai, não escondo minhas feridas."

#### I - O AFRICANO, A PUBERDADE

"A minha infância morreu há muito, mas eu vivo ainda."

#### II - A ESCOLA

"...não amava as letras e odiava a elas ser obrigado."

#### III - MÔNICA

"Vai em paz, mulher. É impossível que pereça o filho de tantas lágrimas."

#### IV - O DILACERAR DA ALMA

"Era seduzido e seduzia, era enganado e enganava."

"Oh! loucura que não sabe amar os homens humanamente."

#### V - O BATISMO

"Oh! Beleza sempre antiga e sempre nova, tarde te amei."

#### VI - O CRISTIANISMO

"Dai-me o que me ordenais e ordenai-me o que quiseres."

#### EPÍLOGO

"Ama e faz o que quiseres."

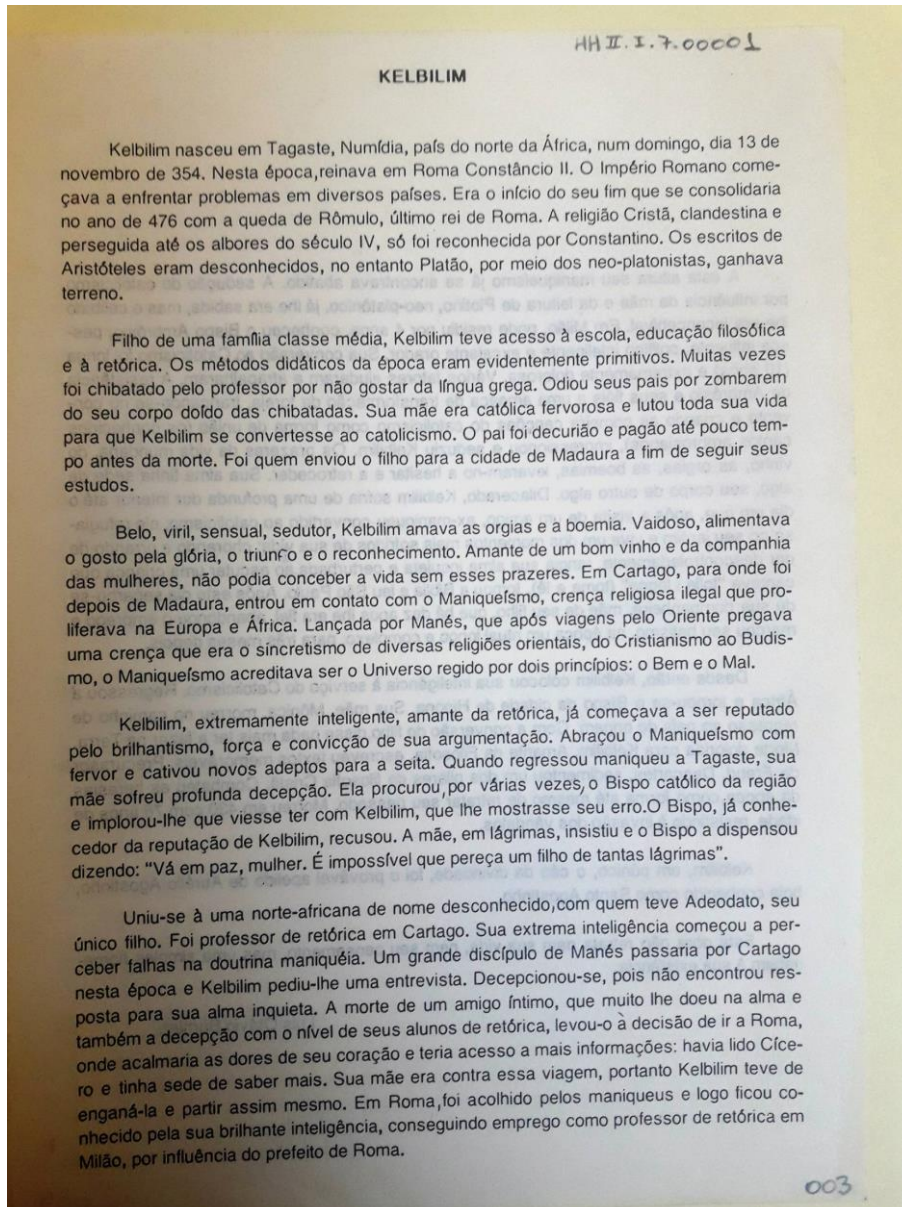
## SOBRE A COMPOSIÇÃO MUSICAL

HHII.1.7.00001

A música para "KELBILIM" foi a oportunidade de fazer um estudo do contraponto, partindo do discurso melódico do canto pré-gregoriano. Longe de ser um estudo musicológico com finalidade na pesquisa teórica, este trabalho foi uma pesquisa prática. Foi uma revista ao passado com olhos de hoje e, desta maneira, um exercício de criação, de composição. Foi a tentativa de resgatar a possibilidade de escrever um contraponto como um organismo vivo, como música. Para isso, essa música deve ter uma troca de cumplicidade com o compositor: obedece às regras de respiração e organicidade inerentes a qualquer obra de arte, e ela, por sua vez, também é objeto da experimentação e de regras que seu criador encontra para ela. Desta maneira, para cada pequena peça (a duração obedece a necessidade da cena) havia objetivos pessoais distintos a atingir em termos de exercício composicional. No canto monódico, por exemplo, além de me libertar das barras de compasso, chegando ao tempo fluido do canto gregoriano, o meu objetivo era testar uma forma suave de entradas e saídas em diferentes campos modais, criando assim, uma espécie de polimodalismo horizontal. Nas peças polifônicas deixei de lado as regras do contraponto estrito, para tentar perceber no próprio organismo sonoro a necessidade de conduzir cada voz de acordo com nosso sentido atual de consonância e dissonância e ainda assim, manter um campo modal ou tonal, conforme o caso. Desta maneira encontra-se toda uma série de "infrações" que aos nossos ouvidos soam perfeitamente normais, sem quebrar o sentido de organicidade da música. No "Halleluja" final, o objetivo era criar uma relação ondulatória de dependência e independência máxima entre as vozes, respeitando uma harmonia tonal e me libertando, por outro lado, totalmente da polifonia motívica. O resultado geral do trabalho foi uma curta, mas densa revisão evolutiva da escrita polifônica: a monodia, a polifonia com bordão, a polifonia motívico-imitativa e a polifonia harmônica a quatro vozes.

Mas tudo são as artimanhas técnicas do músico. Para "Kelbilim" e para os espectadores deste poema-cênico, o que importa é outra coisa. É o "cenário" medieval que ela cria junto com a magia e ilusões espaciais das "aparições" dos cantos. É cumprir com as exigências de um Teatro que se aprofunda na sua essencialidade, tomando com ele o mesmo caminho do essencial e do despojamento. E é, principalmente, a emoção que causa a vivência da profunda integração do diálogo poético entre esses dois corpos distintos: o som e a cena.

Denise Garcia



ANEXO 21 – Programa de encenação do Grupo Lume de Kelbilim, com textos de Hilst

A esta altura seu maniqueísmo já se encontrava abatido. A sedução do catolicismo por influência da mãe e da leitura de Plotino, neo-platônico, já lhe era sabida, mas o celibato lhe era inconcebível. Em Milão, onde residiu por 4 anos, conheceu o Bispo Ambrósio, pessoa influente, político inteligente e excelente orador. Sua conversão ao Catolicismo foi longa (10 anos) e extremamente dolorosa. Vários fatores ajudaram e atrapalharam. A resistência de Ambrósio e seus fiéis a uma ameaça de transformação da Igreja, trancando-se no convento e criando as primeiras canções do catolicismo como forma de união (os conhecidos cantos ambrosianos), impressionou e seduziu Kelbilim. Os prazeres da vida mundana, do vinho, as orgias, as boemias, levaram-no a hesitar e a retroceder. Sua alma tinha sede de algo, seu corpo de outro algo. Dilacerado, Kelbilim sofria de uma profunda dor interior até o dia em que, após a visita de um amigo, ex-maniqueu convertido ao catolicismo, ele refugiou-se no seu jardim e vive um dos momentos mais sofridos de sua vida: chorando e urrando de dor descontroladamente, rangia sua alma inquieta e perturbada. Ao escutar uma criança que cantava "tolle i legge" (toma e lê), tomou a Bíblia e leu São Paulo. Após este dia separou-se de sua companheira, mãe de seu filho, que há dez anos lhe era fiel, abandonou o emprego e marcou seu batismo, na época um ritual longo e complexo, para três meses depois.

Desde então, Kelbilim colocou sua inteligência a serviço do Catolicismo. Regressou à África e tornou-se o Bispo da cidade de Hipona. Sua mãe, Mônica, morreu no caminho de regresso ao país de origem. Com a conversão do filho, disse nada mais ter a fazer na Terra. Morte dolorida para Kelbilim. Amante da Filosofia, escreveu textos memoráveis. Precursor de Freud, Descartes, sedimentou um dos pilares da filosofia Cristã. Combateu as heresias da época, como forma até mesmo de retratar seu passado. Morreu em 430, com 76 anos de idade, resistindo à invasão dos vândalos.

Kelbilim, em púnico, o cão da divindade, foi o provável apelido de Aurélio Agostinho, hoje conhecido como Santo Agostinho.

Esta obra não retrata nem sua vida, nem seu pensamento, é uma simples homenagem à sua existência.

004

RIOS, Jefferson Del. Inovador à beira do impenetrável. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 jan. 1991. Teatro/crítica



Carlos Simioni em *Kelbilim*: trabalho meticuloso e impressionante de expressão corporal

Um mestre-de-cerimônia conduz delicadamente pela mão os poucos espectadores de *Kelbilim*. São poucos, porque o espaço é pequeno e aparentemente é intencional que esse ato teatral tenha uma característica cerimonial restrita. O público também será convidado a não se manifestar com aplausos, quando a representação terminar. O lugar é extremamente propício para esse tipo de proposta: as salas, corredores escuros e um espaço semi-aberto da Pinacoteca do Estado. Silêncio, sombras, as badaladas ao longe da capela do Museu de Arte Sacra.

A encenação-solo no espaço circular (ou talvez octogonal) é totalmente conduzida por um ator, Carlos Simioni, que demonstrará um meticuloso e impressionante trabalho de expressão corporal fundado na hipertensão muscular — para desencadear “o surgimento de novos movimentos e emoções”. Durante exatos 50 minutos, o ator, através de contrações, descontrações faciais, emissão de sons viscerais e trechos de obras da poetisa Hilda Hilst, tentará se referir a *Kelbilim*. A personagem histórica é remota para a sensibilidade contemporânea, mas serve aos propósitos da montagem. *Kelbilim* foi um intelectual berbere do antigo reino da Númida, atual Argélia e parte da Mauritânia, no norte da África. Sua vida, uma sucessão de escolhas religiosas, filosóficas e comportamentais, que o levariam ao ensino da retórica, estudos dos grandes filósofos clássicos e o fundamental encontro com o cristianismo. O espetáculo é envolvido em cantos pregregorianos pesquisados por Denise Garcia.

Na realidade, o que está em questão não é *Kelbilim*, mas uma aprofundada pesquisa do ator e seu corpo, ator e sua comunicação. O diretor Luís Otávio Burnier é claro: “Os métodos utilizados para a elaboração da montagem teatral foram novos para nós. Não seguem os padrões normais do teatro.” Perfeito como intenção. Essa é a missão-desafio a que se propôs o Lume, um núcleo interdisciplinar de pesquisas do Instituto de Artes da Universidade de Campinas. Ele não tem vínculos, obrigações, interesses e, quem sabe, nem simpatias pelo teatro dito formal.

Pode-se identificar pelo menos uma fonte de inspi-

ração para o grupo. O polonês Jerzy Grotowski e o Teatro-Laboratório apresentaram em Paris, em novembro de 1973, o seu *Apocalypsis cum Figuris*, com citações extraídas da Bíblia, Dostoiévski, Eliot e a mística francesa Simone Weil. Grotowski também acolhia à porta os 80 privilegiados que conseguiam acesso à lindíssima Sainte Chapelle. Os atores tinham um extraordinário domínio físico, havia uma ansiosa, musculosa e quase angustiante manifestação corporal. Não se pode dizer (não posso dizer) que tenha sido um momento de grande transcendência. Havia um ponto de fíziça, um toque conventual monótono dentro da mística acrobático-respiratória. E havia também prepotência naquele hermetismo. O grupo Lume corre o mesmo risco, embora realize uma pesquisa im-

portante para abrir novos caminhos teatrais (pode parecer contraditório, mas o espetáculo é recomendável). Carlos Simioni é um intérprete diferente e impactante. Luís Otávio Burnier mostra-se inquieto no rumo da invenção cênica. Falta então ao romper a armadilha da impenetrabilidade, para que o subjetivo e o emocional sejam leves e transparentes.

**SERVÍÇO**

**Kelbilim, o Cão da Divindade** — Criação de Carlos Simioni, Denise Garcia e Luís Otávio Burnier. Ator, Carlos Simioni. Direção, Luís Otávio Burnier. Participação do Coral Duábile. De quinta a domingo, às 20h30. Auditório da Pinacoteca do Estado (Entrada pela Av. Tiradentes), às 21h, 21 lugares. Ingresso: Cr\$ 1.000,00. Até o dia 3 de fevereiro.



Hil J. 7.1.00024 15  
22.06.99  
SPaulo

Oi Hilda!  
Oi Vivo! ★

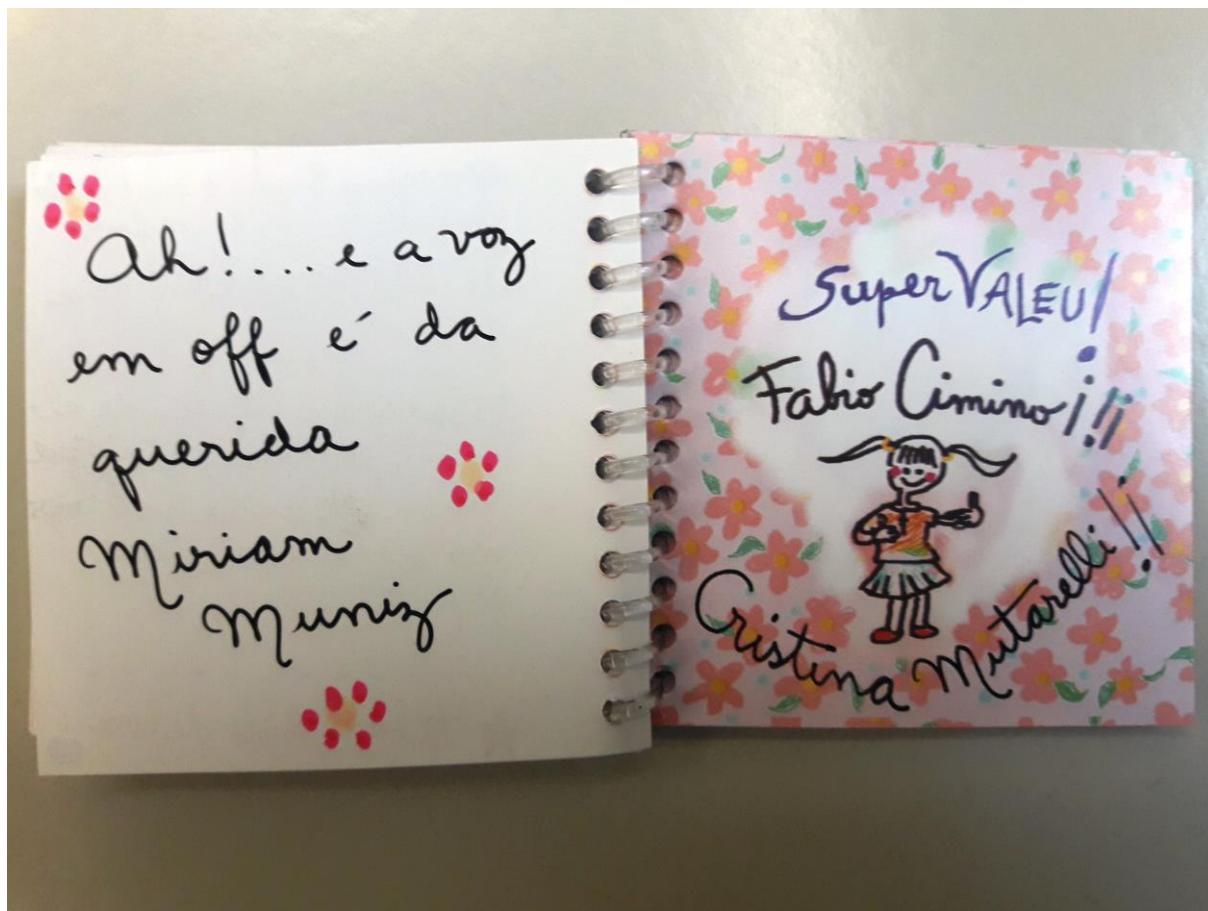
Estu enviando através da Betê, grande  
diretora, todo o material de imprensa  
que saiu até' agora. <sup>(2 cópias)</sup> Amanhã, 5ª feira,  
talvez saia uma crítica no Diário  
Popular. Só está faltando uma matéria  
do Estado, Caderno 2, que saiu dia 11/6/  
que a gente ainda não conseguiu.  
Estou mandando também 10 programi-  
nhas da peça ...  
Ah! e vender + 1 livro seu lá no  
Teatro, ZZF, a gente aceita juntamen-  
te com os outros da semana.  
Saudades, beijinhos e lambidinhas  
da  
Iara

→ VAI TAMBÉM UM RELEASE

ANEXO 24 – Bilhete de Iara Jamra a Hilda Hilst, sobre o material de Lori Lamby



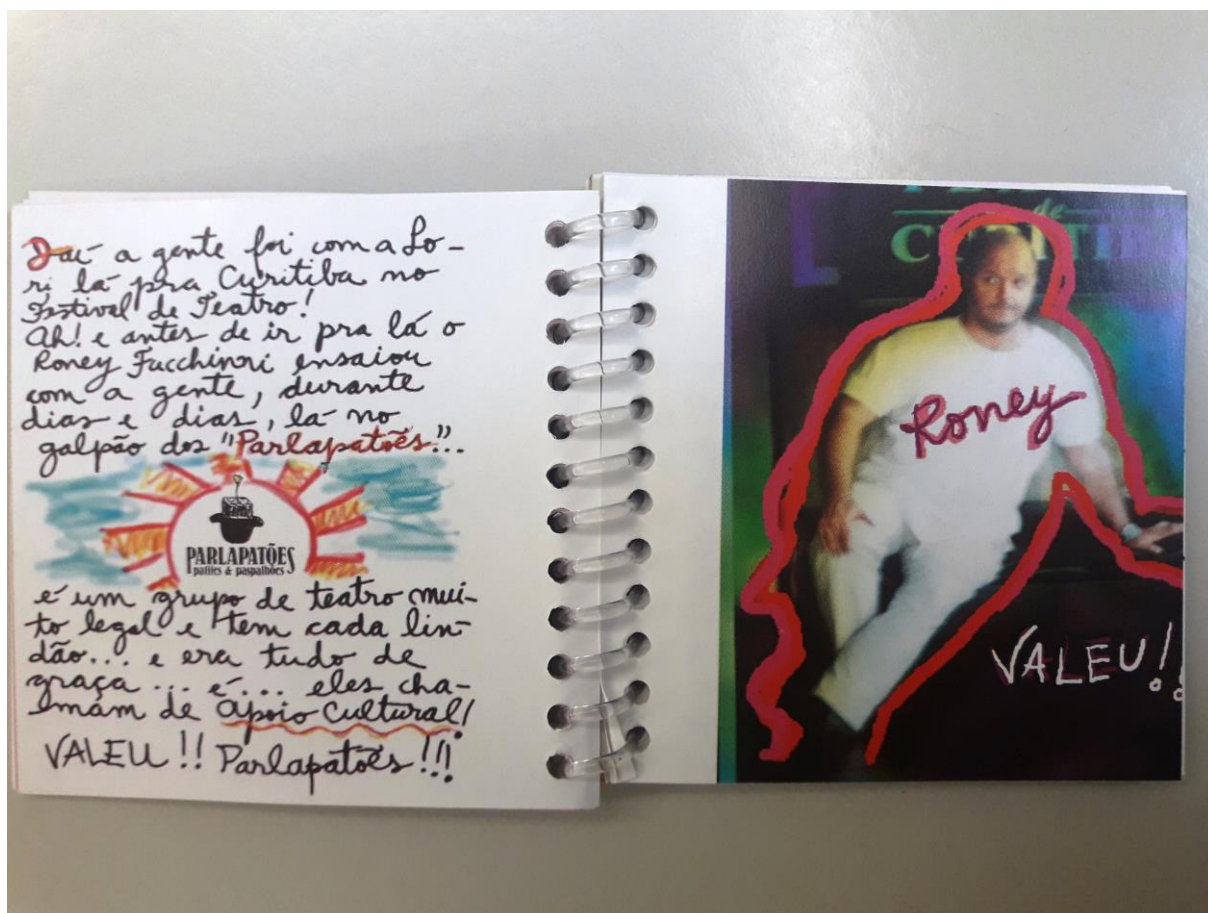
ANEXO 25 – Arte de Iara Jamra, em destaque, para filipeta da peça O Caderno Rosa de Lori Lamby



ANEXO 26 – Aspecto do Programa da peça sobre Lori Lamby



ANEXO 27 – Aspecto do Programa de Lori Lamby – ênfase na sexualidade



ANEXO 28 – Técnica de recorte e colagem – programa de Lori Lamby



ANEXO 29 – Foto de Hilda Hilst em pose subversiva para o programa de Lori Lamby

# FOLHA acontece

Especial • Página 1 • São Paulo, quarta-feira, 9 de junho de 1999

TEATRO Monólogo com Lara Jamra, criado a partir de obra da escritora Hilda Hilst, estréia hoje em novo espaço cultural

## Bete Coelho abre 'Caderno de Lori Lamby'

### SP tem nova casa "off"

da Reportagem Local

Com a estréia de "O Caderno Rosa de Lori Lamby", São Paulo ganha um novo espaço cultural. Trata-se do teatro N.ex.T.

A decomposição dessa sigla explica grande parte dos objetivos da casa de espetáculos: Núcleo Experimental de Teatro. A prioridade do N.ex.T será receber peças teatrais não comerciais.

Comandando o novo espaço, estão o diretor teatral Antônio Rocco e o produtor cultural Celso Cury.

Cury foi o criador de outra casa nos mesmos moldes que funcionou em São Paulo entre meados dos anos 80 e início dos 90, o Espaço Off. Ele também edita uma publicação chamada "Guia Off de Teatro", que comenta as peças em cartaz na cidade.

O termo "off", comum aos dois empreendimentos, tem origem na expressão "off-Broadway", que designa os espetáculos de Nova York (EUA) que não fazem parte do circuito comercial, em grande parte na avenida Broadway. (CEM)



Acima, a atriz Lara Jamra em ensaio de "O Caderno Rosa de Lori Lamby", baseado em obra de Hilda Hilst; ao lado, a diretora do espetáculo, a atriz Bete Coelho

da Reportagem Local

Há cerca de oito anos, a atriz Bete Coelho estava no camarim quando recebeu de um desconhecido um pacote contendo um livro. Na capa do volume, estava escrito "O Caderno Rosa de Lori Lamby", embaixo do nome Hilda Hilst.

A partir de hoje, Coelho devolve para conhecidos e desconhecidos (a estréia aberta para o público será na sexta-feira) o que encontrou na obra da autora paulista. Ela dirige, no novo espaço N.ex.T. (leia texto ao lado), peça com o mesmo título do livro, com a atriz Lara Jamra no papel de Lori.

No espetáculo, adaptado para o formato de um monólogo por Ronaldo Moraes, Jamra, que contracenava com Coelho na peça "Cacilda", de José Celso Martínez Correa, representa uma garota de 8 anos, filha de um escritor sem leitores que é pressionado por seu editor para fazer obras mais vendáveis (leia-se pornográficas).

Lori, como que resolvida a ajudar seu pai, começa a usar um caderninho cor-de-rosa para anotar os seus segredos: fantasias sexuais com homens mais velhos.

Sentada em uma cama de grandes proporções, vestindo uma camisola comprida — cenografia e figurino desenvolvidos por Daniela Thomas, parceira criativa de Coelho em diversos espetáculos —, Lori (Jamra) lê o que escreveu em seu diário rosado.

Por trás do texto de Hilst, verbalmente pornográfico, estão escondidas diversas possibilidades de leitura. Mas tanto a escritora quan-

to a diretora Bete Coelho já sinalizaram a falta de entendimento que circunda "O Caderno".

"A linguagem de Hilda é extremamente contundente e desmascarada. Essa beleza original do texto incomoda", diz Coelho.

Segundo a diretora, o espetáculo, que já teve versões experimentais apresentadas no Festival de Teatro de Curitiba deste ano e no evento Sesc, foi erroneamente tachado como pedófilo, o que afastou "completamente" os patrocinadores.

Como escreve Daniela Thomas, em um texto de apresentação da peça, "o ato sexual é descrito pela primeira vez desprovido de todo pathos, de toda a maldade, como se o gozo e a inocência fossem idênticos".

Essas ambiguidades criadas na "linguagem pura" de Hilst é que atraíram Bete Coelho a montar o espetáculo junto com Jamra, que também desenvolvia paralelamente o mesmo projeto. "Lori é menina, mulher e homem. É a própria Hilda travestida. Acima de tudo, é um personagem que fala de nossos universos particulares", diz Coelho. (CASSIANO ELEK MACHADO)

Peça: O Caderno Rosa de Lori Lamby

Direção: Bete Coelho

Com: Lara Jamra

Cenografia: Daniela Thomas

Quando: hoje e amanhã, às 21h30 (para

convitados); quinta e sábado, às 21h30;

domingo, às 20h, até 11 de agosto

Onde: N.ex.T. - Núcleo Experimental de

Teatro (R. Rego Freitas, 454, Vila Buarque, tel.

011/259-2485)

Quanto: R\$ 15

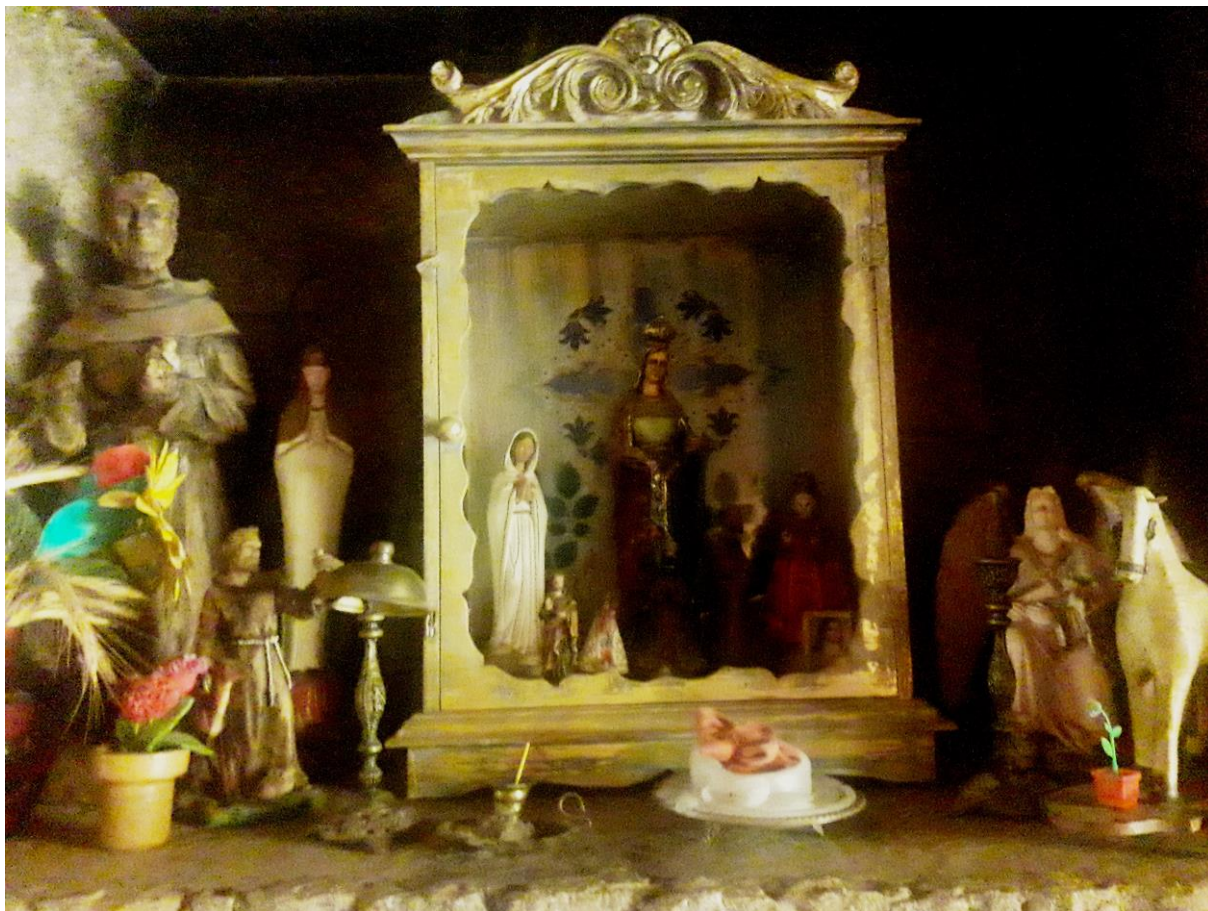


ANEXO 31 – Detalhe da mesa de trabalho de Hilda Hilst





ANEXO 32 – Lateral da mesa de trabalho de Hilda Hilst deixada como em seu último dia de atividade



ANEXO 33 – Os santos de Hilda Hilst