

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

JACIANE MARTINS FERREIRA

A CONSTITUIÇÃO DISCURSIVA DA MORTE NA OBRA DE HILDA HILST

UBERLÂNDIA-MG

Junho/2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

JACIANE MARTINS FERREIRA

A CONSTITUIÇÃO DISCURSIVA DA MORTE NA OBRA DE HILDA HILST

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos – Curso de Doutorado em Estudos Linguísticos – do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Estudos Linguísticos.

Área de concentração: Estudos em Linguística e Linguística Aplicada.

Linha de Pesquisa: Linguagem, Texto e Discurso

Orientador: Prof. Dr. Cleudemar Alves Fernandes

UBERLÂNDIA-MG

Junho/2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

F383c 2016	<p>Ferreira, Jaciane Martins, 1982- A constituição discursiva da morte na obra de Hilda Hilst / Jaciane Martins Ferreira. - 2016. 140 f.</p> <p>Orientador: Cleudemar Alves, 1966- Fernandes. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos. Inclui bibliografia.</p> <p>1. Linguística - Teses. 2. Morte na literatura - Teses. 3. Sexo na literatura - Teses. 4. Escrita - Teses. I. Fernandes, Cleudemar Alves, 1966-. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós- Graduação em Estudos Linguísticos. III. Título.</p>
---------------	---

CDU: 801

FOLHA DE APROVAÇÃO

JACIANE MARTINS FERREIRA

“A constituição discursiva da morte na obra de Hilda Hilst”

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Uberlândia para obtenção do Título de Doutor em Estudos Linguísticos.

Área de concentração: Estudos em Linguística e Linguística Aplicada

Linha de Pesquisa: Linguagem, Texto e Discurso

Orientador: Prof. Dr. Cleudemar Alves Fernandes

Apoio financeiro: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior – CAPES

Uberlândia, 21 de junho de 2016.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Cleudemar Alves Fernandes (UFU) – presidente

Profa. Dra. Maria Aparecida Conti (FAFICH)

**Profa. Dra. Marisa Martins Gama
(UFU)**

Prof. Dr. Antônio Fernandes Júnior (UFG)

Profa. Dra. Fabiana Rodrigues Carrijo (UFG)

À minha mãe, por mostrar-me que a
minha vida eram as minhas escolhas e
por isso eu deveria segui-las.

À Ana Beatriz, porque me mostra o
que é o amor todos os dias.

Ao Cleu e à Márcia, por serem meus
grandes cúmplices nessa jornada.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, eu agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Cleudemar Fernandes, pela orientação tranquila, por olhar-me nos olhos e mostrar que apostava na minha pesquisa. O professor e meu amigo Cleudemar me ensinou como ter seriedade, compromisso e mais: ensinou que na vida temos de traçar também um plano de felicidade, que antes de ser um profissional, precisamos entender o que nos faz feliz. Meu eterno obrigada!

Ao Prof. Dr. Nilton Milanez, amigo de todos os momentos. Aquele que briga, põe no lugar e está ali sempre. Eu agradeço por todas as lágrimas que ele enxugou pelo *Facebook* nesse percurso, por todas as vezes que me fez sentir o seu abraço mesmo que estivesse distante fisicamente. Agradeço por ter me apresentado a Hilda, em 2006, agora são dez anos da nossa história e de minha história com ela. Thanks, daddy!

À Cidoca, Profa. Dra. Maria Aparecida Conti, pelo apoio incondicional a mim dedicado ao longo de doze anos, desde minha entrada na graduação, por ser muito mais que uma amiga, por sempre segurar na minha mão e apoiar-me, os meus sonhos só se tornaram realidade por ter pessoas como você em minha vida, e por aceitar o convite para participar dessa banca.

Ao Tony, Prof. Antônio Fernandes Júnior, pela amizade sincera, por sempre estar pronto para conversar sobre meu trabalho e aceitar participar das bancas de qualificação e de defesa.

À Marisinha, Profa. Dra. Marisa Martins Gama, por construir uma história comigo desde nossa ida ao Sethil, em 2007, pelas indicações ao longo das duas qualificações e por aceitar ao convite para fechar mais esse capítulo da minha vida.

À Profa. Dra Fabiana Rodrigues Carrijo, por termos traçado parte desse percurso juntas e, agora, ter aceitado fazer parte da banca de defesa.

Aos professores do PPGEL, em especial à Profa. Dra. Maria Inês Vasconcelos Felice, pela orientação de trabalho em área complementar. À Profa. Dra. Cármen Lúcia Hernandes Agustini, pelas tardes produtivas que tive em 2013 quando participei de seu grupo. À Profa. Dra. Maria de Fátima Fonseca Guilherme, pelos sabores de nossas conversas pelos corredores do ILEEL.

À minha família, meus pais, Antônio e Divina, por terem sido meu porto-seguro durante esse percurso, por segurarem minha mão e me apoiarem em todas as decisões, em especial por entenderem que estar longe não é estar distante e se fazerem

presentes mesmo com a nova distância; aos meus irmãos, Maninha, Lelo, Elisane e Luciana, pelas alegrias divididas e apoio incondicional, aos meus sobrinhos que me fazem muito feliz a cada encontro. E à minha filha, Ana Beatriz, por ter vindo durante essa jornada, foi por você que eu me mantive de pé, seu amor me fortalece!

Às minhas sobrinhas Isadora e Lara, por estarem sempre pertinho de mim, pelas risadas e lágrimas que dividimos nessa jornada que é a vida.

Aos meus três amores Márcia, João de Deus e Dione, por participarem intensamente dos momentos bons e ruins que eu tive ao longo desse percurso, pela amizade verdadeira. Amo vocês!

Ao Dione, Bruno e Paulo, por nossa convivência tranquila em 2013 e o cuidado comigo e a Ana Beatriz ainda em gestação.

Ao Nig, por ser aquele amigo que sempre posso contar, pelas horas de discussão teórica ao *facebook* e ao telefone, muito obrigada por seu esforço incondicional para que eu passasse no concurso do IFGoiano!

Ao Gui e New, pelo novo capítulo de nossa história em Iporá-GO, pelas cervejas geladas e conversas intermináveis. E aos amigos que Iporá me deu, Liliam, Mabsom, Raquel e Keissy, pelo apoio no projeto Iporá-forever e pela amizade que se desenha desde julho de 2015.

Ao Alan, pela par(ceria) e pelo café kantiano, sempre igual!

Às minhas amigas queridas Agda e Betiza, por participarem de minha vida desde os tempos do salão Kaminishe e permanecerem com uma amizade que só se fortalece.

Aos amigos do LEDIF, em especial Bruno Franceschini, Karina, Jana, Beth Irenilce e Glaucia, pelas tardes de leitura, viagens juntos, botecos e carinho nesse, também, fazer-se acadêmico. Nossa amizade se fortalece por esse caminho!

Aos amigos do Labedisco, em especial Vitor, Mille, Talita, Mirtes, Jéssica, Vilmar e a hermanita Cecie, pela acolhida em Conquista e o sempre carinho.

À Sirlene, pela amizade durante o nosso percurso e a leitura cuidadosa de minha tese.

Às colegas de profissão Adriana e Natália, pela amizade que se inicia em meio a descobertas de novos caminhos para o ensino.

Ao PPGEL, nas pessoas de Dilma, Virgínia e Luana, pela solicitude sempre a mim dispensada.

E à CAPES, por ter financiado minha pesquisa.

O medo de morrer é o medo de deixar
uma obra inacabada e, portanto, de não
ter vivido.

(LEVINAS, 2012, p. 124)

RESUMO

Estar sendo. Ter sido, de Hilda Hilst (Hilst 2006a) tem como personagem principal Vittorio, um senhor de sessenta anos que, ao chegar a essa idade, rompe com sua mulher, muda-se para uma casa de praia com seu irmão Matias e seu filho Júnior. A narrativa é centrada em sua vida e suas memórias, dividida em duas partes, a primeira mostra a convivência com seus dois companheiros e a segunda uma maior solidão, na qual ele está com uma empregada e um *barman*. Vittorio rompe com os protocolos sociais e passa a viver determinada morte em vida. Ao relatar suas memórias, ele traz para sua história personagens outras que compõem outros livros da obra hilstiana, quais sejam: Crasso e Kraus, do livro *Contos D'Escárnio/Textos grotescos* (HILST, 2002a); Cordélia e Stamatius, personagens de *Cartas de um sedutor* (HILST, 2002b); Edemir de *O caderno Rosa de Lori Lambi* (HILST, 2005); Hillé, do livro *A obscena senhora D* (HILST, 2001); Kadek, do conto *Vicioso Kadek* publicado na coletânea de contos intitulada *Rútilos* (HILST, 2010) e Qadós, do livro *Kadosh* (HILST, 2002c). A tese que ora apresentamos nasceu de nosso desejo de compreender o funcionamento discursivo da morte no âmbito dessas obras. Assim, em nossa análise, buscamos discutir sobre a morte dentro de um quadro de escrita de si, os posicionamentos-sujeito das personagens, sua constituição histórica, a relação com a morte também perpassada pela memória, a forma como emerge, em alguns textos, a relação com a autoria e o sexo, como as personagens se interligam e mostram sua inscrição no que Foucault (1999) denominou de processo biohistórico. Para o cumprimento de nossos objetivos, analisamos quarenta e seis excertos em três capítulos. O *corpus* foi constituído a partir de excertos dos sete livros supracitados, utilizamos o pressuposto sobre o enunciado e o arquivo (FOUCAULT, 2008) como aporte metodológico. Dessa forma, em três capítulos, analisamos o *corpus* selecionado por meio de três eixos, a saber: a constituição de Vittorio em relação às pessoas de sua casa, como ele se coloca nesse possível lugar de morte ao romper com os protocolos sociais; a relação que se estabelece entre morte, autoria e sexo e como os sujeitos se constituem a partir da memória que se estabelece socialmente envolvendo tais temáticas e, por último, como se dá a relação com o corpo, principalmente, o corpo velho, tido já como inútil. Assim, analisamos o sujeito que passa pelas obras até entender o funcionamento de uma busca por si mesmo que aparece via uma escrita de si.

Palavras-chave: Morte; Sujeito; Autoria; Sexo; Escrita de si.

ABSTRACT

The book *Estar sendo. Ter sido* (To be being. To have been), from Hilda Hilst (Hilst 2006a) has Vittorio as character, a sixty-old-man that broke up with his wife and changed to a beach house with his brother Matias and his son Júnior. The narrative is about his life and his memories, broken in two parts; the first one shows the companionship among them; the second one is about a bigger isolation, that is, he is only with a made and a barman. Vittorio also breaks with the social rules and starts living a kind of death in life. When he reports his memories, he brings characters from others Hilst's books to his story, as Crassus and Kraus, from the book *Contos D'Ecárnios e textos grotescos* (Scorn Tales /grotesque texts) (Hilst, 2002a); Cordélia and Stamatius, from *Cartas de um sedutor* (Letters from a seducer) (Hilst, 2002b); Edemir, from *Caderno rosa de Lory Lambi* (The pink notebook of Lory Lambi) (Hilst, 2005); Hillé, from the book *A obscena Senhora D.* (The obscene Lady D.) (Hilst, 2001); Kadek, from the tale *Vicioso Kadek* published in the collection of short stories entitled *Rútilos* (Hilst, 2010) and Kadosh, from the book *Kadosh* (Hilst, 2002c). The thesis presented here started by the desire to understand the discursive functioning of death within these cited Hilst's works. Thus, in our analysis, we discuss about death in a self-writing frame, the characters position as subjects, their historic constitution, the relationship with death also permeated by the memory, the way it emerges in some of her texts, the relationship with the authorship and the sex, as the characters are interconnected and show their position in bio-historic process (FOUCAULT,1999). Therefore, in order to achieve our goals, we analyzed forty-six excerpts in three chapters. The *corpus* was built from extracts of the seven mentioned books, we use the assumption about the statement and the archive (FOUCAULT, 2008) as a methodological contribution. Though, in three chapters, we analyzed the *corpus* thinking about Vittorio's relationship with his relatives and the way he puts himself in a possible death place when he breaks with the social protocols; the relation among death, sex and authorship and how the subjects constitute themselves through memories which are social stablished; at last, we thought about the discursive relationship between the subject and the body, the old body, considered as a useless body in our society. In this way, we analyzed the subject in order to understand his self's searching which comes through a self-writing.

Key-words: Death; Subject; Authorship; Sex; Self-writing.

RESUMEN

El libro *Estar sendo. Ter sido* (Estar siendo. Haber sido), de Hilda Hilst (2006a) tiene Vittorio como personaje principal. Un señor de sesenta y cinco años que rompe con su mujer, cambia para una casa en la playa con su hermano Matias y su hijo Júnior. La narrativa es centrada en su vida y sus memorias, dividida en dos partes, la primera muestra la convivencia con sus dos compañeros y la segunda su gran soledad, en la cual él está viviendo con su empleada y un *barman*. Vittorio rompe con los protocolos sociales y empieza a vivir un tipo de muerte en vida. Cuando relata sus memorias, él trae para su historia personajes otros que vienen de otros libros de Hilda Hilst, cuáles sean: Crasso y Kraus, del libro *Contos D'Escárnio/Textos grotescos* (Cuentos d'escárnio/ Textos grotescos); (HILST, 2002a) Cordélia e Stamatius, personajes de *Cartas de um sedutor* (Cartas de un seductor) (HILST, 2002b); Edemir de *O caderno Rosa de Lori Lambi* (El cuaderno rosa de Lory Lambi) (HILST, 2005); Hillé, del libro *A obscena senhora D.* (La obscena señora D.) (HILST, 2001); Kadek, del cuento *Vicioso Kadek*, publicado en una recopilación de cuentos intitulada *Rútilos* (HILST, 2010) e Qadós, do livro *Kadosh* (HILST, 2002c). La tesis que presentamos empezó de nuestro deseo de comprender el funcionamiento discursivo de la muerte en el ámbito de esas obras. Así, en nuestro análisis, discutimos sobre la temática muerte en un cuadro de una escritura de sí, los posicionamientos-sujeto de los personajes, su construcción histórica, la relación con la muerte también pasada por la memoria, la manera como emerge, en algunos textos, la relación de autoría y sexo, como los personajes establecen relaciones y muestran su inscripción en un proceso biohistórico (FOUCAULT 1999). Por lo tanto, para que pudiésemos alcanzar nuestros objetivos, analizamos cuarenta y seis extractos de los siete libros mencionados arriba, utilizamos el presupuesto sobre el enunciado y el archivo (FOUCAULT, 2008) como metodología. De esa manera, en tres capítulos, analizamos el *corpus* elegido, pensando en la constitución de Vittorio en relación con sus parientes, como él se coloca en un posible espacio de muerte cuando él rompe con los protocolos sociales; la relación que se establece entre muerte, autoría y sexo y en como los sujetos se constituyen por medio de una memoria socialmente constituida que envuelve las temáticas estudiadas y, por último, como se da la relación con el cuerpo, principalmente, el cuerpo viejo, ya tomado como inútil. Así analizamos el sujeto que pasa por las obras hasta entender el funcionamiento de una busca por sí mismo, que viene por medio de una escritura de sí.

Palabras clave: Muerte; Sujeto; Autoría; Sexo; Escritura de sí.

SUMÁRIO

Introdução.....	13
1 Hilda Hilst: apontamentos sobre a vida da autora.....	14
2 Obras escolhidas para análise da escrita hilstiana.....	18
2.1 Algumas dissertações e teses com base na obra hilstiana.....	20
3 Justificativa teórica.....	24
1. A morte e o <i>ser da linguagem</i>.....	35
1.1 O <i>ser da linguagem</i> e a noção de autor.....	36
1.2 A constituição do sujeito e o poder: algumas considerações.....	50
1.3 Sobre a biopolítica e a morte.....	54
1.4 Vittorio: que sujeito é esse?	61
2. Morte, escrita e sexo.....	67
2.1 Aspectos sobre a escrita, a memória e a morte.....	69
2.2 Vittorio e sua rede de memória.....	77
3. O medo da morte e a relação com o corpo.....	102
3.1 O <i>inominável morrer</i> : o medo da morte.....	103
3.2 O corpo velho, o corpo morrendo.....	106
3.3 A morte de Vittorio.....	127
Considerações finais.....	130
Referências.....	133

Introdução

Presságio

II

Me mataria em março
se te assemelhasse
às cousas perecíveis.

Mas não. Foste quase exato:
doçura, mansidão, amor, amigo.

Me mataria em março
se não fosse a saudade de ti
e a incerteza de descanso.
Se só eu sobrevivesse quase nula,
inerte como o silêncio:
o verdadeiro silêncio de catedral vazia,
sem santo, sem altar. Só eu mesma.

E se não fosse verão,
e se não fosse o medo da sombra,
e o medo da campa na escuridão,
o medo de que por sobre mim
surgissem plantas e enterrassem
suas raízes nos meus dedos.

Me mataria em março
se o medo fosse amor.
Se março, junho.

(HILST, 2003, p. 21)

1. Hilda Hilst: apontamentos sobre a vida da autora

Na epígrafe desta introdução, lemos a morte como uma solução para o fim de um amor, “me mataria em março se te assemelhasse às cousas perecíveis”, mas esse amor não poderia ser exato para estar apto a morrer. Temos marcadas as estações do ano: o fim do verão traz o outono, se ele se assemelhasse às folhas que caem das árvores, ter-se-ia a garantia do renascimento, dado que as folhas caem, adubam a terra e brotam novamente nas árvores; dessa maneira, ele não seria perecível, porque suas folhas teriam essa função de adubar. Essa morte também não pode acontecer, porque o sujeito não tem a certeza de um descanso, uma vez que, ligada à religião, a morte terá o sentido de descanso para a alma; o corpo perecerá, mas a alma ganhará salvação e descansará. Contudo, se for um suicídio, como aponta o desejo do sujeito, o descanso

poderia não vir, se ele se inscrever em uma formação religiosa. Há o medo de como ficará o corpo lá embaixo; é certo que as plantas renascem na primavera, mas esse sujeito não é uma planta, elas se aproveitariam do seu corpo, como se aproveitam das folhas secas que caíram e se tornaram adubo para o renascimento da planta, “o medo de que por sobre mim surgissem plantas e enterrassem suas raízes nos meus dedos”. Também o medo do escuro, da sombra trazida pelo sol durante o verão, tudo isso afasta essa morte. No fim do poema, lemos que o medo não é o amor; se o medo fosse amor, ou seja, se como as plantas pudesse renascer em doação, sem receio, com amor poderia ser março, junho, ou outono, inverno.

O medo do sujeito do poema é o medo da morte. Como afirma o amigo da autora, Carlos Vogt (1999), a morte era uma palavra que Hilda Hilst sempre tinha na ponta da língua. Trabalharemos o tema morte em nossa tese, tema esse que a acompanhou desde sua primeira publicação, o livro *Presságio*, publicado em 1950, hoje reeditado pela *Editora Globo*, na coletânea *Cantares*, do qual a poesia em epígrafe foi extraída.

Antes de chegarmos ao tema de nossa tese, julgamos ser pertinente destinarmos este tópico para discorrer um pouco sobre a vida e a obra de Hilda Hilst. Às vezes, cremos ser enfadonho trazer informações sobre o percurso da autora, mas pensamos em nosso leitor que, possivelmente, pode não conhecer muito sobre o trabalho e a vida de Hilda Hilst. É para esse leitor que traremos breves palavras sobre essa autora que nos acompanha, ou que nós a acompanhamos, há uma década.

Nossa história com Hilda Hilst começou em 2006, ainda na graduação, quando lemos um livro seu pela primeira vez: *O caderno rosa de Lori Lamby*. De um trabalho da graduação surgiu o projeto de mestrado, cujo título da dissertação é *O sujeito e suas confissões em “O caderno rosa de Lori Lamby”, de Hilda Hilst*. Impelidos a buscar mais e a fazer outras interpretações de seu texto, aventuramo-nos a continuar com sua obra durante o doutorado.

Hilda Hilst nasceu em 1930, em Jaú – SP; filha do poeta e cafeicultor paulista – Apolônio de Almeida Prado Hilst – e a imigrante portuguesa Bedecilda Vaz Cardoso. Aos dois anos de idade, com a separação de seus pais, Hilda se muda com a mãe para Santos – SP. Depois disso, fazia uma visita mais longa ao seu pai somente aos dezesseis anos, uma estadia conturbada de três dias. Apolônio foi diagnosticado esquizofrênico e, desde 1935, começam as longas internações em casas de repouso. Aos

16 anos, Hilda visita o pai e ele, fascinado por sua beleza e confundindo-a com sua mãe, implorava por três noites de amor, apenas três noites.

Apesar da distância do pai durante toda a infância, Hilda afirma que construiu uma obra para agradar o pai, sua vontade era de conseguir o que a esquizofrenia não deixou que o pai fizesse: ter uma obra consagrada. Apolônio escreveu crônicas e poesias até o início dos anos de 1930. Em entrevista aos *Cadernos de Literatura*, Hilda (1999), afirma que a imagem que construíra do pai não fora a de sua loucura, mas das memórias que sua mãe manteve viva durante toda sua infância. Ela relata sobre a grande paixão que os dois tiveram. Na época, os Almeida Prado só se casavam com um Almeida Prado, daí o casamento com uma imigrante portuguesa não daria certo. Com a gravidez de Bedecilda, o casamento não conseguiu se manter. Hilst (1999) afirma que seu pai não queria perder a amante. Apolônio aparece muito na literatura de Hilst, por meio de citações diretas e homenagens.

Aos vinte anos, Hilda publica seu primeiro livro de poesia, o qual já citamos anteriormente – *Cantares*. A autora relata que foi um livro escrito quando ela tinha dezoito anos. Na ocasião dessa publicação, Hilst recebeu uma carta de Cecília Meireles dizendo que ‘quem disse isso precisa dizer mais’ (HILST, 1999), e disse mais e mais em trinta livros que formam o que ela chamou de “meu trabalho”. A autora considera pedante chamar seu trabalho de “obra”.

Hilst escreve somente poesia até 1967; dessa data a 1970, ela produz oito peças teatrais. Em 1970, com *Fluxo-Floema*, a autora abre suas publicações em prosa, fechando com *Estar sendo. Ter sido*, escrito em 1997, um livro marcado pela presença dos três gêneros trabalhados por ela ao longo de seus cinquenta anos de produção.

Hilda teve uma relação conturbada com os editores. Isso pode ter sido um reflexo da literatura que ela resolveu empreender. Em 1969, ela envia *Fluxo-floema* ao seu amigo Caio Fernando Abreu, e, em sua carta resposta, ele enfatiza a forma de escrita de Hilda, de como ela rompe com os padrões. Para Abreu (1999), ela rompe com sua própria forma de escrita e entra em uma nova empreitada, uma vez que ela deixa de lado o politicamente correto. Nas palavras dele dirigidas a ela, podemos ler:

Você bagunça o coreto total, choca completamente a paróquia, empreende a derrubada de toda uma estrutura já histórica de mal-entendidos literários. Você ignora a ‘torre de cristal, o distanciamento da obra e do leitor; você faz montes para a dignidade da linguagem, o estilo, as figuras, os ritmos. (ABREU, 1999, p. 21)

Essa ideia de que Hilst ‘bagunça o coreto’ é levada bem a sério pela crítica literária. Como afirma Pécora (2010), foi construída uma imagem de excêntrica em torno de Hilst. Ela, até 1966, teve uma vida boêmia. Chocava a sociedade com seu comportamento liberal. Teve vários amores e fez muita poesia partindo dessas histórias. Sobre a relação poesia e amores, Lygia Fagundes Telles (1999, p. 15) afirma: “Hilda Hilst amando e escrevendo, quando ela se apaixonava a gente já sabia que logo viria um novo livro celebrando esse amor”. As duas tiveram uma amizade que permaneceu por mais de cinquenta anos.

Hilda Hilst sempre reclamou não ser lida. Em sua entrevista aos *Cadernos de Literatura*, em 1999, ela salienta que seu primeiro pensamento com a literatura pornográfica seria ser lida, alcançar o leitor. Seu plano não teve bons êxitos, uma vez que o livro não teve uma boa recepção. Ela nunca escreveria livros que enchessem as prateleiras de livrarias e se transformassem em *best sellers*, porque sua literatura vem com traços filosóficos, diz da questão humana sem apontar fios de esperança para o caos da vida. Nas palavras de Ribeiro (1999, p. 84)

Hilda Hilst, como grande escritora, só poderá ser apreendida por meio da interlocução com o seu leitor, com aquele diálogo que se estabelece entre quem escreve e quem lê. Acresce dizer que ela escreve baseada em premissas filosóficas, religiosas, de alta erudição. Mas seus livros não transmitem mensagem alguma de otimismo, ao contrário, duvidam se há limites para a ferocidade do homem para com seu semelhante. Ninguém estrai auto-ajuda edificante de seus livros.

Como atesta Ribeiro (1999), em seu ensaio sobre Hilda Hilst, a literatura dessa autora não é de fácil deglutição, não é o tipo de livro que se lê no metrô. É preciso concentração e um pouco de conhecimento sobre filosofia para que se descortine o que a linguagem apresenta.

Hilda se retirou da vida boêmia para uma vida tranquila, em sua fazenda perto da UNICAMP, para escrever porque pensava ser necessário estudar e estar em silêncio para que fizesse um bom trabalho, e assim o fez. Em entrevista a Sônia Mascaro (2013), Hilda afirma que a sua maior indagação sempre foi entender a questão do homem e, com isso, da morte, que desde criança se perguntava por que as coisas pereciam, por que os homens morriam. Ela acreditava que escrever de forma intensa para que o outro (o leitor) receba tal intensidade, que veja a procura constante do ser humano.

Ao responder a uma pergunta sobre a dificuldade de sua escrita, Hilda afirma que a dificuldade primeira vem dessa complexidade impregnada no próprio ato de viver. Ela não queria ser lida para a distração. De acordo com Pécora (2010), há inúmeros trabalhos acadêmicos sobre o texto dessa autora, o que implica afirmar que ela alcançou o que queria, ser lida! E ser lida por pessoas que não leriam seus livros para devolver à estante. Desejamos deixar nossa contribuição ao empreendermos quatro anos de nossa vida na investigação que se segue.

No próximo tópico, traremos uma breve explanação sobre os livros escolhidos para análise e alguns trabalhos acadêmicos sobre tais obras.

2. Obras escolhidas para análise da escrita hilstiana

Para nossa análise, tomamos o livro *Estar sendo. Ter sido* como texto principal. Esse livro traz a história de uma personagem chamada Vittorio, senhor de 65 anos, cuja idade e experiência o levam a preparar-se para a morte. Ele, então, conclui não ter muito para fazer na vida além de passar por essa preparação. Seu pensamento o faz mudar da casa, onde vivera durante toda sua vida, para uma aldeia; com ele, mudam também seu filho, Júnior, e seu irmão, Matias. A novela é dividida em duas partes: a primeira composta por diálogos entre Vittorio e seus dois companheiros, na qual percebemos o retorno a si que essa personagem faz, relembrando de sua ex-mulher e das prostitutas com quem manteve relações sexuais durante sua vida; na segunda parte, Vittorio já não tem a companhia dos dois, vive com sua empregada e um moço incumbido de servir-lhe bebidas durante a noite. Assim, Vittorio passa a maior parte de seu tempo consigo mesmo. Esses dois momentos convergem para a composição de um quadro sobre a escrita de si¹, pois Vittorio despende muito de seu tempo fazendo retomadas de memória e refletindo sobre o que fez ao longo da vida.

Ao longo da narrativa, personagens de outros livros aparecem e dialogam com Vittorio, quais sejam: Cordélia e Stamatius; Crasso e Krauss; e Edemir. Cordélia e Stamatius são personagens de *Cartas de um sedutor* (HILST, 2002a), livro em que há a ocorrência de uma prosa descontínua, tendo como narrador/personagem Stamatius, um

¹ Refletiremos sobre o conceito de escrita de si no segundo capítulo.

escritor mendigo. Dentro da narrativa de Stamatius, surge o cotidiano de Karl, um homem rico e amoral. A maior parte do livro é composta por cartas entre Karl e sua irmã Cordélia, a qual vive distante, isolada, e com a culpa de ter cedido aos impulsos sexuais do irmão e do pai. Ou seja, Karl teve um relacionamento afetivo-sexual com a própria irmã, Cordélia, que, por sua vez, também teve relações sexuais com o pai de ambos, desta relação incestuosa gerou um filho com o nome de Iohanes. Crasso e Kraus, do livro *Contos D'Escárnio. Textos grotescos* (HILST, 2002b), que traz a história de Crasso, um homem cuja mãe morreu logo após seu batismo e o pai, um mês depois, em um prostíbulo. Crasso foi criado por um tio chamado Vladimir, que também morreu em uma situação grotesca: estava fazendo sexo com um coroinha da igreja. Crasso reclama da literatura vigente, diz estar cansado das coisas que lê a ponto de resolver escrever sua “própria porcaria”; Edemir de *O caderno Rosa de Lori Lambi* (HILST, 2005), no qual ouvimos a voz da pequena Lori, uma criança de oito anos que escreve em seu diário. Logo na primeira página, a narradora nos diz que vai escrever da maneira que seus pais a ensinaram. Então, relata os detalhes de suas experiências sexuais com homens mais velhos, sua relação com seus pais e a constante crise que tomava conta de seu lar. Edemir é uma personagem de um conto, escrito pelo pai de Lori, o qual ela rouba de seus armários e copia em seu caderno. Ao analisar as três narrativas acima citadas, com relação a *Estar sendo. Ter sido*, discutiremos sobre a forma como as temáticas morte, autoria e sexo estabelecem relação entre si.

Além dessas três narrativas, levaremos para análise Hillé, Kadek e Qadós. Hillé, do livro *A obscena senhora D* (HILST, 2001), é uma senhora de sessenta anos que escolhe o vão da escada como seu lugar na casa para viver; desde um ano antes da morte de seu marido Ehad, ela passou a viver nesse lugar. É a partir desse espaço que Hillé mostra suas angústias por estar só e por temer a morte; Kadek, do conto *Vicioso Kadek*, publicado na coletânea *Rútilos* (HILST, 2010), é um psicólogo e matemático que apreciava muito a beleza, foi preso, sofreu abusos sexuais na cadeia e depois morreu em um pasto tentando encontrar uma palavra que retomasse algo belo. Por último Qadós², do livro *Kadosh* (HILST, 2002c), trata-se de um homem que vive parte de sua vida recluso para encontrar Deus, em um lugar denominado Masmorra-ninho, e, depois, outra parte para desfazer-se dele, na qual ele passa a conviver com outras

² Ao ter sua obra organizada para a publicação pela Editora Globo, Hilst muda o nome do conto *Qdós* para *Kadosh*.

peças e também passa a relacionar-se sexualmente. As três últimas narrativas estabelecem relação com o livro *Estar sendo. Ter sido*, nosso foco de análise, por meio do discurso sobre a morte, a relação com o corpo e com Deus.

2.1. Algumas dissertações e teses com base na obra hilstiana

Dentre vários trabalhos realizados em torno da obra hilstiana, tivemos a dura tarefa de escolher alguns para mencionar neste tópico. Como trabalharemos com sete de seus livros, escolhemos trabalhos que versam, de alguma forma, sobre os livros escolhidos para nossa análise, como é o caso de Rubens da Cunha (2011); Ana Cláudia Félix Gualberto (2008); José Antônio Cavalcanti (2010); Susana Moreira de Lima (2008); Annelys Rosa Oikawa Lopes (1997) e Alan Silvio Ribeiro Carneiro (2009).

A dissertação de mestrado de Cunha (2011), defendida na área de estudos literários, com o título *Retirar-se. Escrever: uma leitura de Estar sendo. Ter sido*, empreende uma leitura semelhante à nossa. Uma vez que esse pesquisador também visita todas as obras literárias que circundam *Estar sendo. Ter sido*. Nesse trabalho, Cunha (2011) discute, em um primeiro momento, o percurso feito pela autora ao retirar-se da vida na cidade para escrever sua obra. Depois, na segunda parte, discute os principais temas da obra da autora: o erotismo a obscenidade e o grotesco, utilizando-se dos escritos de Bataille como aporte teórico para discutir sobre o obsceno e a experiência interior. Na terceira parte, Cunha (2011) observa como as obras se apresentam e se dialogam no âmbito da narrativa por meio dos conceitos de intratextualidade e intertextualidade. O autor faz eco aos escritos blanchotianos para discutir a construção da poesia no âmbito do texto em questão.

Na última parte, ao discutir o título *Estar sendo. Ter sido*, Cunha (2011) aponta que essa narrativa ganhará lugar de última obra, não somente porque a autora faleceria alguns anos depois, mas por ela ter desistido de escrever dado o seu desânimo por conta da velhice já latente, problemas de saúde e decepção com o mercado literário. Cunha (2011, p. 87) expõe, assim, a abertura que o título do livro nos oferece. Em suas palavras:

o título *Estar Sendo. Ter Sido.* se compõe com a impessoalidade de uma dupla locução verbal que pouco determina: estar sendo o quê? Ter sido o quê? O presente exposto no contínuo de um gerúndio do verbo ser entra em contato com o passado grafado num infinitivo impessoal composto do mesmo verbo. Tal contato gera alguns questionamentos que tentam abarcar essa generalização: estar sendo é ter sido? Estar sendo foi ter sido? Existe um estar sendo desconectado de um ter sido? É possível apenas um ter sido que se repete no estar sendo? Além dessas locuções verbais dúbias, nebulosas, há os pontos que compõem o título. Eles criam uma fronteira intransponível entre esses dois momentos? Ou pelo contrário, unem, amalgamam, destroem os limites entre passado e presente? Ou ainda estacam, fixam o estar sendo ao lado do ter sido, mas o ponto não permite qualquer contato entre eles?

Fazemos eco aos questionamentos de Cunha (2011), o fato de Vittorio chegar aos sessenta e cinco anos e romper com o agora, viver de memória é uma forma de mostrar o homem que fora, ao mesmo tempo em que vive o agora. Vittorio se perde nessa morte em vida, o corpo envelhecendo para ele é um grande problema, é o “estar sendo”, enquanto o “ter sido” é o que ficou no passado e permanece na memória. Vittorio não entende o que foi sua vida, ao mesmo tempo em que refletir sobre sua morte o leva a lançar esse olhar sobre si³. Cunha (2011, p. 88) observa que

Estar sendo compõe-se como um réquiem de solidão roxa escura ao comer o grande “pudim de cenoura” do não entendimento do ter sido. Esse não entendimento dilacera Vittorio. *Vivere disce, cogita mori*, diz o ditado latino, aprender a viver refletindo sobre a morte, sabendo da morte, sabendo da interrupção, do vazio, do corte abrupto que a “encovada” impinge ao humano.

Destacamos ainda que Cunha (2011) analisa vários aspectos da obra em questão, desde a estrutura do texto aos detalhes dos personagens.

Já Gualberto (2008), em seu trabalho de tese em literatura intitulado *Processos de subjetivação na prosa ficcional de Hilda Hilst: uma leitura semelhante*, analisa a obra de Hilst a partir da crítica feminista. Gualberto trabalha a relação das personagens com relação à trajetória de Hilst, tendo como personagem final Vittorio, de *Estar sendo. Ter sido*, cujas conquistas, em sua leitura, foram agenciadas pelo percurso e pela força das personagens femininas secundárias desde *Fluxo Floema* (HILST, 1970), primeira obra da autora. Gualberto também se apoia nos pressupostos foucaultianos sobre a escrita de si para mostrar o processo de subjetivação dessas

³ Discutiremos, no terceiro capítulo, esse retorno a si e a meditação sobre a morte feitos por Vittorio.

personagens escritores, como também o da autora. A pesquisadora acredita que Hilst transpunha por meio da voz das personagens principais pensamentos masculinos, o que não poderia afirmar com sua própria voz ou com a voz de uma personagem principal feminina. Contudo, em sua leitura, são as vozes femininas que garantem o fato de as personagens olharem para si, como é o caso de Ruises de *Fluxo floema* (HILST, 1970), Lori de *O caderno rosa de Lori Lamby* (HILST, 2005), Clódia de *Contos D'Escárnio/Textos grotescos* (HILST, 2002a) e Eulália e Cordélia de *Cartas de um sedutor* (HILST, 2002b). Gualberto afirma que essas personagens mudaram o rumo da escrita das personagens-escritores, fazendo com que eles passassem por um processo de subjetivação ao escrever o que lhes eram pertinente e não somente o que lhes era exigido pelo editor.

Cavalcanti (2010), em sua tese de doutorado em Ciência da Literatura *Deslimites da prosa ficcional em Hilda Hilst: uma leitura de “Fluxo”, Estar sendo. Ter sido, Tu não te moves de ti e A obscena senhora D*, empreende uma análise que intenta buscar os laços que perpassam a construção da obra em prosa de Hilst, a qual, mobilizada pelo inominável da linguagem e pelo negativo do sagrado, cruza todas as fronteiras de uma poética da narração (CAVALCANTI, 2010, p. 27).

Cavalcanti (2010) aponta que Hilda Hilst fez literatura e com ela pensou as questões humanas e sociais de seu tempo. O estudioso enfatiza a questão de uma possível autobiografia de Hilda encontrada em *Fluxo-Floema, O caderno rosa de Lori Lamby, Contos d'Escárnio textos grotescos, Cartas de um Sedutor e Estar sendo. Ter sido*. Em nossa pesquisa não olhamos para essa questão da autobiografia, porque, como estamos situados no campo de estudos discursivos, no âmbito da linguística, partimos de um pressuposto de que o nome Hilst passa a exercer uma função autor. Nesse sentido, ao procedermos com nossas análises, ater-nos-emos nos sentidos suscitados a partir da materialidade linguística e literária.

Cavalcanti (2010) discute, também, sobre a escrita de *Estar sendo. Ter sido*. a miscelânea de gêneros utilizada por Hilst, a incorporação de poemas, por exemplo, à narrativa, segundo o autor, só é possível pela posição de Vittorio, que ora ocupa lugar de narrador, ora de voz lírica. Ao propor uma análise sobre *A obscena senhora D*., Cavalcanti (2010, p. 169) enfatiza a dificuldade de classificar a escrita de Hilst como uma escrita feminina dada a quantidade de personagens masculinas, como também as polêmicas entrevistas da autora afirmando sua “falta de sintonia com o universo feminino.”.

Lima (2008), em sua tese de doutorado *Outono da vida: trajetórias do envelhecimento feminino em narrativas brasileiras contemporâneas*, trabalha com várias narrativas contemporâneas, dentre elas a *Obscena senhora D.*. Na tentativa de entender como o envelhecer está representado na literatura brasileira contemporânea, ela divide seu trabalho em duas partes, a primeira “Moldando percursos”, na qual é discutido o percurso percorrido pela mulher na trajetória do envelhecer, o fato de perderem suas funções com relação aos serviços domésticos e o sentimento de inutilidade, solidão e abandono. Na segunda parte, Lima discute o confronto dessa mulher idosa com o outro, trazendo aspectos em torno do desejo sexual da mulher idosa, o preconceito existente em torno dessa questão sobre o desejo sexual e a obscenidade do corpo na velhice, como a idosa se vê a partir do olhar do outro. É na segunda parte que Lima (2008) analisa o livro a *Obscena senhora D.*. A pesquisadora enfatiza o ponto em que Hillé precisa narrar-se para compreender a si e a vida, um exercício de memória que, ao exercer o papel de narradora, leva-a a ver-se a partir de seu olhar e do olhar do outro (representado por Ehud, a Vizinha e o pai).

Lopes (1997), *Entre Eros e o Senhor: sexo e religião em Qadós*, e Carneiro (2009), *Kadosh e o sagrado de Hilda Hilst*, trabalharam com o livro *Kadosh*, ambos em suas dissertações de mestrado. A dissertação de Lopes faz uma leitura de *Kadosh*, ligando a vida da autora em sua primeira fase. O autor faz todo um percurso observando os manuscritos da autora antes, durante e depois da escrita da coletânea de contos, em especial o conto *Kadosh*, para, então, afirmar a ligação entre as ideias da autora e a questão do sagrado que é latente nessa obra. Já Carneiro (2009) observa a própria personagem *Kadosh* para discutir sobre o sagrado e como essa personagem tece críticas a respeito do cristianismo e a relação com o sexo, o sagrado e o profano se tornam distantes a partir de uma visão cristã. *Kadosh* elabora seu próprio percurso entre o sagrado e o profano, construindo suas próprias regras.

Em nosso trabalho, discutiremos os percursos da personagem Vittorio e como ele projeta uma noção de morte. Tendo como base os pressupostos foucaultianos, observaremos a relação dessa personagem com as outras das obras que aparecem sob o olhar de Vittorio, como também a forma com que essas personagens dialogam com outras no âmbito de cada narrativa. Assim, veremos como se constrói um discurso sobre a morte regulamentado por aspectos por um poder biológico, o biopoder, regulamentado por práticas históricas.

Como mostraremos ao longo de nossa pesquisa, por mais que haja pontos de encontro com as pesquisas aqui mencionadas, os pontos de diferenciação são ainda maiores. Vejamos, a seguir, um pouco dos balizamentos teóricos.

3. Justificativa teórica

Para a realização desta tese, reportar-nos-emos, primeiramente, a questões atinentes ao discurso e ao sujeito, advindas do campo teórico da Análise do Discurso (doravante AD), com maior ênfase nos postulados foucaultianos; o que nos possibilitará a sustentação do recorte teórico analítico.

A escolha desses livros como material para constituição do *corpus* para nossa pesquisa aconteceu por três razões principais: primeira, durante nossa pesquisa de mestrado, trabalhamos com o livro *O caderno rosa de Lori Lamby* (HILST, 2005), cujos resultados impulsionaram nossa curiosidade em analisar outras obras da mesma autora; segunda, ao estudarmos a constituição do sujeito a partir de Michel Foucault (2006a), percebemos que é possível alcançar um entendimento maior do sujeito quando se lança um olhar para a volta feita por esse sujeito sobre si mesmo em forma de uma escrita de si. De acordo com o autor, a partir do momento em que o sujeito é colocado no centro da existência do ser, o princípio “conhece-te a ti mesmo” (*gnôthiseautón*) se configura como essencial para o acesso à verdade. Contudo, tal vínculo se dá apenas no momento em que o sujeito se transforma a partir de si e por si mesmo; a terceira razão para a escolha desses livros para a constituição do *corpus* se dá pelo fato de trazer o tema *morte*. É um tema que há muito vem sendo tratado e, ao longo dos tempos, sofreu transformações dentro da sociedade (FOUCAULT, 2006a), instigando-nos a pensar a constituição do sujeito discursivo a partir dessa temática.

Além disso, na Análise do Discurso desenvolvida no Brasil, a partir dos *duelos e diálogos* entre Michel Foucault e Michel Pêcheux, usando os termos de Gregolin (2004), a linguagem contida no texto nos possibilita analisar discursivamente os enunciados, pois o discurso se articula entre os fenômenos linguísticos e a história, além de envolver uma dada memória, faz surgir a cada enunciação novos acontecimentos. Nesse sentido, o trabalho com a obra selecionada de Hilda Hilst,

focalizando o tema *morte*, pode ser muito produtivo, considerando os ensinamentos de Foucault sobre o discurso.

Foucault (2008) expõe que o discurso se constitui por uma sequência de signos, enquanto enunciados, e que para esses há uma existência particular. Sob essa perspectiva, ao sujeito, só é possível alcançar a interpretação de alguns traços desse discurso (cuja imersão se dá no campo social) a partir de dado enunciado (GREGOLIN, 2000). Ao enunciado, e o que por ele é enunciado, implica a relação entre os sujeitos. E, por haver esta relação ao longo do texto de Hilst, percebemos, principalmente no livro *Estar sendo. Ter sido*, a constituição do sujeito narrador Vittorio em relação aos com quem convive e consigo mesmo. A relação entre sujeitos se dá pelo uso da linguagem e esse uso diário requer relações de poder que aparecem no dia-a-dia. Nesse sentido, o texto literário se constitui em um objeto propício para investigar as relações da língua com a história e produz relações discursivas que constituem nossa história também como leitores, revelando-nos algo de nós mesmos.

Seguindo essa linha, cremos ser pertinente apresentar alguns balizamentos teóricos a serem utilizados em nossas análises, os quais aprofundaremos ao longo dos capítulos. Nessa pesquisa, concedemos um lugar de destaque à relação entre o discurso e o ser de linguagem, tido também como sujeito discursivo, nas relações discursivas em torno do tema *morte*. Para que possamos pensar nesse ser de linguagem e situar sua pertinência para nossos estudos, é preciso, primeiramente, discutir sobre o conceito de discurso.

O discurso para a AD não se restringe ao que se encontra na materialidade linguística do texto, ou seja, a língua, mas envolve os aspectos sociais e históricos, levando em consideração as posições dos sujeitos enunciadorees. Assim, o sujeito é constituído pelo discurso e pela relação com os outros. Foucault (2000a, p. 92) aponta que o discurso, surgindo a partir de sequências linguísticas que foram uma vez formuladas, as quais não podem ser enumeradas, pode, “por sua vez, ultrapassar qualquer capacidade de registro, de memória ou de leitura”. O discurso, então, pode ser tomado como exterior à língua, mas precisa dela para materializar-se, constitui-se no social e nunca será compreendido em sua totalidade, pois o sentido se dá na relação com os sujeitos que os enunciam.

A história é um elemento que possibilita e determina a produção do discurso. Engendra-se numa rede que possibilita o aparecimento de conflitos outros, numa rede de relações entre o presente e o passado. Sobre isso, Foucault (2000b, p. 75) assevera

que “os discursos se encadeiam sob a forma de história: recebemos as coisas que foram ditas como vindas de um passado no qual elas se sucederam, se opuseram, se influenciaram, se substituíram, se engendraram e foram acumuladas”, numa espécie de arquivo. Nesse sentido, esses discursos ganham sentidos outros ao serem recebidos pelos sujeitos.

Partindo do ponto de que os saberes são constituídos historicamente, não podemos pensar em uma imanência do sentido. Assim, mesmo que nossa proposta, nesta tese, seja pensar a constituição discursiva da *morte* no livro *Estar sendo. Ter sido*, e que esse não será o único livro a ser trabalhado, acreditamos que, para pensar o sujeito discursivo e os sentidos que perpassam a obra hilstiana, é preciso levantar questões acerca do arquivo. O arquivo, para Foucault (2008, p. 147), é o que rege o funcionamento dos enunciados, “é o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua existência própria”. O arquivo é, pois, o que vai definir o aparecimento de uma variedade de enunciados como acontecimentos discursivos em uma dada regularidade. Dessa forma, têm-se, em primeira instância, três conceitos que não se dissociam, a saber: discurso, enunciado e arquivo, os quais servirão de suporte inicial para apreensão do sujeito discursivo contido nos livros da obra hilstiana selecionados para esse trabalho.

Por ser constituído historicamente e nas relações discursivas, o sujeito discutido neste trabalho não é um sujeito empírico, mas sim um sujeito discursivo que se constituirá no limite da língua com a história, o qual analisaremos na escrita hilstiana, partindo da temática *morte*. Dessa forma, considera-se uma maneira de fazer história que abarque a constituição de saberes em torno dos discursos, sem que seja necessário um sujeito metafísico ou mesmo persistir em seguir sua identidade vazia no decorrer da história. Em outras palavras, tomamos o discurso como um acontecimento produzido historicamente. Sendo assim, buscamos apoio em Pêcheux (2002), que pontua ser o acontecimento discursivo a junção de uma atualidade e uma memória. Nesse encontro há a retomada de discursos que vêm encadeados com outros discursos, formando uma rede, a qual nos levará a determinado momento histórico. Tem-se uma certa peculiaridade no sentido de sua historicidade ser única e não se repetir, não sendo factual, datado cronologicamente, mas disperso em uma dada descontinuidade e atualizado/trazido por meio do aparecimento de determinados enunciados.

Uma vez que em nossa pesquisa pretendemos pensar a composição do sujeito e sua configuração dentro da temática *morte*, na escrita hilstiana, tornar-se-á

necessário tocar nas questões acerca da escrita de si, pois, ao pensar no sujeito discursivo que emerge a partir dos posicionamentos das personagens dos livros escolhidos para a pesquisa, esse conceito é indispensável para analisarmos o retorno a si que o sujeito faz. De acordo com Foucault (2006b), há formas para a construção de uma escrita sobre si que envolve abstinências, memorizações, exames de consciência, meditações, silêncio e escuta do outro, que elevam esse tipo de escrita a uma narrativização de si, propondo a leitura do indizível como forma de se lançar ao *já-dito*, volta que nos leva, novamente, à própria constituição de um si para o sujeito literário a ser investigado.

A leitura que empreendemos acerca desse sujeito discursivo que faz um retorno a si se dará de maneira diferente da realizada por Foucault (2006b, p. 148), em seu texto *A escrita de si*, pois a escrita de si é dada por meio da escrita de fato, ou seja, anotações e cartas. Nesse texto, o autor traz o exemplo dos *hupomnêmata* para exemplificar as diversas formas do uso da escrita. Os *hupomnêmata* eram usados como livros de contabilidade ou registros públicos, passando a ser usado como livro de vida. Esses livros eram usados para anotações de vários tipos: fragmentos de livros ou mesmo de coisas que passavam pelo pensamento.

Eles não se detinham a substituir eventuais falhas de memória. Constituem de preferência um material e um enquadre para exercícios a serem frequentemente executados: ler, reler, meditar, conversar consigo mesmo e com outros etc.. (FOUCAULT, 2006b, p. 148)

Por meio dos *hupomnêmata* é possível verificar a construção de si a partir dos discursos dos outros, porque o indivíduo copia parte de discursos outros. Em contrapartida, a carta revela mais do sujeito por mantê-lo em contato direto com sua alma, ou melhor, em contato diretamente consigo.

Nesse trabalho, a composição do sujeito discursivo em um retorno a si será analisada via dizeres e não escrita, mas levamos em consideração que o exercício feito por Vittorio (*Estar sendo. Ter sido*) assemelha-se ao exercício de escrita observado por Foucault (2006b), uma vez que essa personagem narra suas histórias e, ao mesmo tempo, lê as cartas enviadas para Hermínia e recebidas por ela. Assim, o sujeito se revela para si e para o outro. Aventuramo-nos, ainda, a dizer que há em *Estar sendo. Ter sido* uma leitura de si feita por Vittorio. O que nos leva a pensar no fato de ele estabelecer-se em um entre-lugar que não é mais vida, e, ao mesmo tempo, não é morte.

Esse exercício de (re)fazer-se a partir de um olhar para si leva o sujeito a gozar de uma dada liberdade, a qual poderia ser nomeada governo de si. Ademais, há posicionamentos diversos sobre essa questão nos outros livros selecionados que merecem um trabalho minucioso de análise para aprofundar a temática.

Ao assumirmos a posição teórico-analítica da AD, naquilo que sua constituição enquanto disciplina nos permite balizar enquanto articulação conceitual, ser-nos-á necessário recorrer ao campo da literatura para discorrer sobre o ser da linguagem e sua relação com a *morte*. Sabemos que no campo teórico da AD “a leitura de Michel Foucault e sua articulação nesse campo disciplinar apresenta-se amplamente difundida entre pesquisadores e estudiosos dessa área de conhecimento” (FERNANDES, 2009a, p. 381). Sendo assim, a aproximação teórica junto ao conceito de exterioridade reclama atenção para os limites que se impõem entre essas duas áreas do conhecimento.

A temática morte também será discutida sob a luz do conceito de biopoder. De acordo Foucault (1998), desde o século XVII, inicia-se uma forma de poder que incide sobre a vida, ela cuida do indivíduo desde o nascimento até a morte, isso inclui saúde, higienização e cuidados com o corpo. Essa forma de poder coaduna com uma mudança do conceito de morte em nossa sociedade. Assim, esse poder busca mecanismos para prolongar a vida de forma mais saudável. Foucault (2001b) denomina esse processo como bio-histórico, um poder preocupado com a vida que se constitui por meio da história.

Posto isso, aventamos a hipótese de que, em termos de funcionamento discursivo, na obra hilstiana, mais notadamente no livro *Estar sendo. Ter sido* (HILST 2006a), as personagens parecem antecipar a morte e vivê-la. Para confirmar nossa hipótese, vislumbramos, em nosso objetivo geral, problematizar, a partir da AD, o modo como se apresenta os procedimentos de escrita de si que regulam o tema morte na obra hilstiana, mais notadamente em *Estar sendo. Ter sido*, bem como entender o funcionamento do sujeito no âmbito desse espaço literário.

Como objetivos específicos propomos: identificar e discutir, em Hilda Hilst, as práticas discursivas que compõem a temática *morte* no âmbito do quadro da *escrita de si*, que irrompe sob a forma de uma transgressão da linguagem; descrever e analisar aspectos atinentes ao discurso ligados à morte, que emergem a partir dos posicionamentos das personagens da obra hilstiana, bem como da inter-relação de uns com os outros, levando em conta a constituição histórica dos sujeitos discursivos a partir

do que podemos compreender como sociedade do biopoder; refletir sobre a temática *morte*, no sentido de vislumbrar a trajetória que o sujeito discursivo inscrito na obra hilstiana produz a partir do processo bio-histórico.

Seguindo essa linha, o presente trabalho será desenvolvido com base no referencial teórico da AD, atendo-nos, porém, principalmente ao arcabouço teórico da AD desenvolvida no Brasil a partir do diálogo com Michel Foucault. Portanto, a perspectiva que dará sustentação às investigações em nosso trabalho será teórico-analítica. Teremos como suporte para composição do *corpus* o conceito função enunciativa. Foucault (2008) defende que o discurso existe a partir de possibilidades oferecidas por um sistema linguístico. Ele é exterior à língua, mas precisa dela para materializar-se. Para Fernandes (2012, p. 16),

a noção de discurso implica considerar as condições histórico-sociais de produção que o envolvem e determinam-no, como exterioridade à língua e à fala, o discurso, considerado como um objeto de investigação, constitui-se de conflitos próprios à existência de tudo que tem vida social, cuja possibilidade firma-se em um, ou vários sistemas linguísticos e/ou semióticos estruturalmente elaborados

Para que se possam analisar os discursos, é preciso refletir sobre o sujeito na sua relação com a língua e a história, levando em consideração a maneira como as formações discursivas se constituem em meio à transformação desse sujeito (FERNANDES, 2012). Nessa linha, o princípio de regularidade enunciativa nos permite entender o aparecimento de enunciados diferentes que nos reportam para uma mesma formação discursiva. Para tanto, precisamos compreender os conceitos de enunciado e de função enunciativa, para depois refletirmos sobre a composição de um arquivo.

De acordo com Foucault (2008), definir o enunciado não é uma tarefa fácil. Para que haja um enunciado, é preciso obedecer a quatro pontos que definem a função enunciativa, a saber: a existência de uma língua no que concerne aos seus signos; a relação entre o sujeito e o enunciado; o campo associado e a existência material desse enunciado.

O primeiro desses pontos estabelece que a existência de um enunciado esteja intimamente ligada aos signos de uma língua:

uma série de signos se tornará enunciado com a condição de que tenha com 'outra coisa' (que lhe pode ser estranhamente semelhante, e quase idêntica como no exemplo escolhido) uma relação específica que se

refira a ela mesma – e não à sua causa, nem a seus elementos. (FOUCAULT, 2008, p. 100).

Para o autor, os signos de uma língua ocupam posições gramaticais distintas, tendo o sentido definido pelas regras de utilização, ou seja, “um nome se define por sua possibilidade de recorrência” (FOUCAULT, 2008, p. 100). O enunciado existe sem que haja possibilidades de reaparecimento; quando ele reaparece, seus sentidos também são outros, uma mesma formulação pode reaparecer em momentos distintos com sentidos distintos, “as mesmas palavras são utilizadas, basicamente os mesmos nomes, em suma, a mesma frase, mas não forçosamente o mesmo enunciado” (FOUCAULT, 2008, p. 101). Só se pode discutir sobre um sentido para dado enunciado depois de ter examinado sua relação com outros elementos dentro da mesma enunciação, sendo esses enunciados constituídos de regras de possibilidades e/ou coexistência. Fernandes (2012) afirma que a análise de um enunciado nos possibilita olhar para a inscrição sócio histórica do sujeito e sua relação com a língua.

O segundo ponto levantado por Foucault (2008, p. 104) diz respeito à relação entre o enunciado e o sujeito que o enuncia. O autor afirma que o sujeito do enunciado não está ligado às funções gramaticais (ou seja, a velha pergunta que ouvíamos da professora e que ainda ressoa em nossos ouvidos como um eco sem fim: quem é o sujeito da oração?). Isso se dá “porque o sujeito do enunciado não está dentro do sintagma linguístico” e também por haver sujeito dentro de enunciados que não comportam a primeira pessoa. Foucault (2008) exemplifica com o romance literário: por mais que as formulações contidas em um livro literário tragam o nome de um autor, isso não significa que haja apenas um sujeito para todos os enunciados.

Esses enunciados, ainda que o autor seja mesmo, ainda que só atribua a si, ainda que não invente *relais* suplementar entre o que ele é e o texto que se lê, não supõe para o sujeito enunciante os mesmos caracteres; não implicam a mesma relação entre o sujeito e o que ele está enunciando. (FOUCAULT, 2008, p. 105)

Trata-se de uma função determinada, mas, ao mesmo tempo, vazia, pois pode ser ocupada por indivíduos díspares em diferentes momentos da história. A cada vez que um sujeito pronuncia um enunciado, esse espaço é, pois, “variável o bastante para poder continuar, idêntico a si mesmo, através de várias frases, bem como para se modificar a cada uma.” (FOUCAULT, 2008, p. 107). Essa relação do enunciado com o sujeito que o enuncia atravessa a história, envolvendo a materialidade do enunciado.

Esse lugar é uma dimensão que caracteriza toda formulação enquanto enunciado, constituindo um dos traços que pertencem à função enunciativa e permitem descrevê-la. Se uma proposição, uma frase, um conjunto de signos podem ser considerados enunciados não é porque houve, um dia, alguém para proferi-los ou para depositar em algum lugar, seu traço provisório; mas sim na medida em que pode ser assinalada a posição sujeito. Descrever uma formulação enquanto enunciado não consiste em analisar a relação entre o autor e o que ele disse (ou quis dizer, ou disse sem querer), mas em determinar qual é a posição que pode e deve ocupar todo indivíduo para ser seu sujeito. (FOUCAULT, 2008, p. 107-108)

A terceira característica que define a função enunciativa é o fato de haver um campo associado. Ou seja, um conjunto de signos, para ser considerado um enunciado, necessita estabelecer relação com outros enunciados. Para que se possa tratar de um enunciado é preciso que haja uma relação com campos vizinhos, ou seja, o campo associado. Segundo Foucault (2008), é o campo associado que determina o que pode ser considerado um enunciado por formar uma “trama complexa”:

Não há enunciado que não suponha outros; não há nenhum que não tenha, em torno de si, um campo de coexistências, efeitos de série e de sucessão; uma distribuição de funções e de papéis. Se se pode falar de um enunciado, é na medida em que uma frase (uma proposição) figura em um ponto definido, com uma posição determinada, em um jogo enunciativo que a extrapola. (FOUCAULT, 2008, p. 111)

O campo associado é também denominado “cenário da coexistência enunciativa”. As relações entre uma frase e a proposição gramatical e a composição gramatical, a proposição e a lógica são analisadas em seu cenário de coexistência. Sousa (2009, p. 305) defende que “a presença de um enunciado inibe a entrada de outro, mas não há nada embaixo dele, está inteiro na superfície e ocupa um lugar que só a ele pertence e deve ser analisado em seu valor”. O enunciado estaria inteiro na superfície por suas determinações históricas, mesmo que já tenha sido proferido antes, em seu novo aparecimento, ele vem acompanhado de um novo momento histórico, de outro sujeito e de outra determinação social.

A quarta e última característica da função enunciativa é a existência material do enunciado. Não há enunciado que não tenha sido uma vez proferido ou grafado em algum lugar.

O enunciado é sempre apresentado através de uma espessura material, mesmo dissimulada, mesmo se, apenas surgida, estiver condenada a se desvanecer. Além disso, o enunciado tem necessidade dessa materialidade; mas ela não lhe é dada em suplemento, uma vez bem estabelecidas todas as suas determinações: em parte, ela o constitui. (FOUCAULT, 2008, p. 113)

Por mais que um conjunto de signos seja proferido mais de uma vez em momentos e suportes distintos não se trata de um mesmo enunciado, pois ele não tem uma identidade fixa.

A materialidade desempenha, no enunciado, um papel muito mais importante: não é simplesmente o princípio de uma variação, modificação dos critérios de reconhecimento, ou determinação de subconjuntos lingüísticos. Ela é constitutiva do próprio enunciado: o enunciado precisa ter uma substância, um suporte, um lugar e uma data. Quando esses requisitos se modificam, ele próprio muda de identidade. (FOUCAULT, 2008, p. 114)

A análise enunciativa não se limita a perguntar sobre as coisas que foram ditas, mas se propõe a investigar as regras desse aparecimento, o motivo pelo qual se manifestaram, deixaram “rastros, e, talvez, de permanecerem para uma reutilização eventual; o que é para elas o fato de terem aparecido, e nenhuma outra em seu lugar” (FOUCAULT, 2008, p. 125). Nessa linha, olharemos para os recortes de maneira a evidenciar os enunciados neles contidos, buscando descrevê-los, interpretá-los e pensar na singularidade que constitui o sujeito. Para Fernandes (2008), torna-se possível identificar a singularidade do sujeito a partir de suas mudanças cotidianas. O enunciado, então, irrompe como acontecimento discursivo.

Em uma entrevista a Alexandre Fontana, intitulada *Verdade e Poder*, Michel Foucault (1979a, p. 4), ao discorrer sobre o conceito de descontinuidade, argumenta que o importante é observar as regras que regem os enunciados e como “estes se regem entre si para constituir um conjunto de proposições aceitáveis cientificamente”. Fontana, então, afirma que é preciso colocar o conceito de descontinuidade em seu lugar e trazer um conceito mais importante que seria o conceito de acontecimento. Para essa afirmação, Foucault responde:

não se trata de colocar tudo num certo plano, que seria o do acontecimento, mas de considerar que existe todo um escalonamento de tipos de acontecimentos diferentes que não têm o mesmo alcance, a mesma amplitude cronológica, nem a mesma capacidade de produzir efeitos. O problema é ao mesmo tempo distinguir os acontecimentos,

diferenciar as redes e os níveis a que pertencem e reconstituir os fios que os ligam e que fazem com que se engendrem, uns a partir dos outros. (FOUCAULT, 1979a, p. 5)

Acreditamos ser nesse ponto que os conceitos de enunciado, acontecimento e arquivo se cruzam e se implicam, pois não há como perceber a emergência de um acontecimento discursivo sem olhar a especificidade do enunciado e tampouco o arquivo que se cria ao engendram-se a partir dos fios que os ligam. É isso que pretendemos apontar em nossa análise: a forma como os enunciados aparecem, estão ligados entre si e formam o arquivo, para, então, analisarmos os discursos sobre a morte que aparecem com dada regularidade na obra hilstiana.

A palavra arquivo traz à nossa memória armários cujos tamanhos são quase imensuráveis, carregados de livros ou documentos, cheios de poeira deixada pelo tempo. Não é a esse arquivo que nos referimos aqui, mas do arquivo compreendido por Foucault (2008, p. 147), como “o que define o modo de atualidade do enunciado-coisa; é o sistema de seu funcionamento [...]; é o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua existência própria”. O arquivo é, pois, o que vai definir o aparecimento de uma variedade de enunciados como acontecimentos discursivos em uma dada regularidade. Vejamos a definição de arquivo nas palavras do referido autor:

ao invés de vermos alinharem-se, no grande livro mítico da história, palavras que traduzem, em caracteres visíveis, pensamentos constituídos antes e em outro lugar, temos na densidade das práticas discursivas sistemas que instauram os enunciados como acontecimentos (tendo suas condições e seu domínio de aparecimento) e as coisas (comprometendo sua possibilidade e seu campo de utilização). São todos esses sistemas de enunciados (acontecimento de um lado, coisas de outro) que proponho chamar de *arquivo*. (FOUCAULT, 2008, p. 146)

É por meio do arquivo que haverá a definição do que possa ser dito dentro de determinada formação discursiva, fazendo com que o *já dito* não se acumule de forma linear. Vale lembrar que, com relação à constituição do nosso *corpus* de análise, não seguiremos uma linearidade, os livros selecionados aparecerão nas análises de acordo com os discursos a serem analisados. Para proceder com a análise, selecionaremos excertos do livro *Estar sendo. Ter sido*; as outras obras entrarão na análise a partir dos excertos que trazem os nomes das personagens para a narrativa. O trabalho está dividido em três capítulos.

No capítulo I, discutimos sobre a conceituação em torno de ser da linguagem e de morte. Ancorado no pensamento blanchotiano, Foucault reflete sobre dada morte que acontece a partir do momento em que, escrito, o texto passa a ter vida própria. Discutiremos, também, sobre sujeito, biopoder e a relação desses conceitos com a morte. Além dos escritos de Foucault sobre essa questão, utilizar-nos-emos dos escritos de des Àriés (2012 e 1977) para discutirmos sobre a história da morte. Nossa intenção nessa primeira parte é esboçar um pouco dos balizamentos teóricos que perpassarão todo o texto e apresentar alguns traços do sujeito em *Estar sendo. Ter sido*.

No capítulo II, abordamos sobre a constituição de Vittorio nesse processo biopolítico. Como esse processo aparece enunciado por Vittorio, ele medita sobre a morte, fala dela constantemente e inscreve-se como um ser que está morrendo, mas deixa transparecer ideias vigentes de uma sociedade do biopoder, um grande traço é a sobreposição da morte ao sexo. Nessa análise, contemplamos os livros *Cartas de um sedutor* (HILST, 2002a); *Contos D'Escárnio. Textos grotescos* (HILST, 2002b); e *O caderno Rosa de Lori Lambi* (HILST, 2005). Tais obras são unidas pelas temáticas morte, sexo e autoria.

No capítulo III, trazemos a voz de De Certeau (2009) para corroborar com a reflexão foucaultiana sobre biopoder e morte, a fim de mostrarmos como temos marcada em nossa sociedade uma morte que se silencia, um tabu do qual nos refugiamos a cada dia. Nessa análise, lançamos nosso olhar para as narrativas *A obscena senhora D.* (HILST, 2001), *O Vicioso Kadek* (HILST, 2010) e *Kadosh* (HILST, 2002c). Partindo da também sexagenária Hillé, que escolhe o vão da escada para viver, focamos a forma como o corpo aparece nessas narrativas e sua relação com a morte.

1. A morte e o ser da linguagem

Do interior da linguagem experimentada e percorrida como linguagem, no jogo de suas possibilidades estiradas até seu ponto extremo, o que se anuncia é que o homem é 'finito'.
(FOUCAULT, 2007a, p. 530)

1.1 O ser da linguagem e o autor

As palavras de Foucault (2007a) trazidas como epígrafe para este capítulo nos levam ao 'ser da linguagem' da literatura que surge a partir do momento em que o homem é considerado como um ser finito. Para Machado (2001, p. 109),

a tese principal de Foucault em *As palavras e as coisas* é de que a importância da literatura como um indício do desaparecimento do ser do homem está na possibilidade de manifestação, de exposição, de designação do próprio ser da linguagem.

Foucault (2007a, p. 59) discute sobre o funcionamento da linguagem, fato que o leva a pensar a literatura como um 'contradiscurso', lugar no qual a linguagem dita suas regras, sem estar comprometida com a significação dos signos, "as coisas e as palavras vão separar-se".

De acordo com Machado (2001), os artigos de Foucault sobre literatura afirmam com mais veemência sobre a significação da linguagem na modernidade e o papel da literatura nessa significação. Para que possamos melhor compreender esse pensamento, faremos um breve percurso pela obra foucaultiana, no que diz respeito à literatura e sua relação com a obra de Blanchot.

Em *O pensamento do exterior*, texto dedicado a Blanchot, Foucault (2009a, p. 220) discute acerca do fato de 'falar', mais precisamente em torno da afirmação 'Eu minto', 'Eu falo'.

'Eu falo', de fato, se refere a um discurso que, oferecendo-lhe um objeto, lhe serviria de suporte. Ora, esse discurso falta; o 'eu falo' só instala sua soberania na ausência de qualquer outra linguagem; o discurso de que eu falo não preexiste à nudez enunciada no momento em que digo 'eu falo'; e desaparece no próprio instante em que me calo. Toda possibilidade de linguagem é aqui dessecada pela transitividade em que ela se realiza. O deserto a circunda. (FOUCAULT, 2009a, p. 220)

Foucault (2009a, p. 221) assevera que a “linguagem em seu ser bruto” se manifesta no espaço exterior. Com isso, o autor que profere as palavras não é responsável pelo discurso que enuncia, deixando suas palavras seguirem seu caminho no vazio deixado pela linguagem. Na leitura de Levy (2011, p. 58),

a linguagem pode então expor o seu ser longe da ditadura do eu. Porque o ser da linguagem é pura exterioridade. Distanciando-se daquele que enuncia, a literatura volta-se sobre si mesma colocando em evidência o seu próprio ser.

Por isso esse ser é somente de linguagem. Tanto Machado (2001) quanto Levy (2011), em suas leituras de Foucault, afirmam que, para o filósofo, o ser da linguagem, partindo do ‘eu falo’, opõe-se ao sujeito cartesiano do ‘eu penso’. É a linguagem que vai instaurar um espaço ao sujeito, ao mesmo tempo em que ele não se fixará nessa linguagem. Foucault (2009a) acredita que a literatura (ou o discurso literário) muitas vezes não se curva ao que está posto pela representação e toma forma a partir dela mesma, isso significa que a literatura se situa no movimento de fazer a linguagem distanciar-se de si mesma.

A linguagem se torna livre para perder-se no infinito. O sujeito constituído em meio a essa linguagem, o sujeito do exterior, está nesse vazio criado ao enunciar algo. No entanto, a afirmação ‘eu falo’ caracteriza o discurso literário moderno, porque esse discurso não está ancorado em um indivíduo que responderá pelos enunciados contidos no texto. O discurso literário se instaura em um espaço que permite a ausência desse indivíduo que enuncia em primeira pessoa, o espaço exterior, lugar no qual o sujeito desaparece e deixa espaço somente para a linguagem.

Levy (2011, p. 57) pontua que “quando Michel Foucault faz uma leitura da questão do fora⁴ a partir dos textos de Blanchot, seu principal foco se direciona à fragmentação da unidade subjetiva”, o autor mostra como tais questões são determinadas pelo enfraquecimento do homem. O apagamento do sujeito e o aparecimento do ser da linguagem, de acordo com Levy (2011), são os pontos centrais da leitura foucaultiana da obra de Blanchot. Nas palavras de Alves⁵ (2013, p. 17)

⁴ A autora, em sua tradução, preferiu utilizar o termo “fora”; na tradução brasileira, tem-se o termo “exterior” para a palavra em francês *dehors*.

⁵ A tese de doutorado de Alves (2013) será bastante utilizada ao longo de nossa leitura, uma vez que esse pesquisador “aceita” o convite feito por Foucault na conferência *O que é um autor* para que se pesquisasse o tema em torno das questões autorais.

essa tese, que já estava presente em Blanchot (talvez a principal influência sobre Foucault nessa época), afirma que a obra não é uma morada segura na qual o “eu do autor” pode residir tranquilamente, mas, ao contrário, a obra exige que o homem que a escreve sacrifique-se por ela, de modo que é ilusório crer que a arte e a literatura teriam por vocação “eternizar o homem”.

As afirmações de Foucault (2009a) acerca da literatura estão ligadas ao que ele defendeu em sua *Arqueologia do saber* quando discute sobre a função enunciativa, pois o sujeito do enunciado não ocupa uma função estanque, sua posição está suscetível a mudanças. Daí o fato de a obra não ser essa morada segura para o autor. Foucault (2009a) procura entender as condições de possibilidade e aparecimento dessa linguagem em um espaço que não diz respeito ao mundo real em que o autor se situa, mas um espaço só de linguagem. Já nesse texto percebemos a problematização do autor que permanecerá em seus trabalhos posteriores. O filósofo aponta que a busca pela experiência da linguagem é uma característica da segunda metade do século XIX. Há uma

extrema dificuldade de dar a esse pensamento uma linguagem que lhe seja fiel. Todo discurso puramente reflexivo arrisca na verdade reconduzir a experiência do exterior à dimensão da interioridade; a reflexão tende, irresistivelmente, a reconciliá-la com a consciência e devolvê-la em uma descrição do vivido em que o ‘exterior’ seria esboçado como experiência do corpo, do espaço, dos limites do querer, da presença indelével do outro. O vocabulário da ficção é ainda mais perigoso: na densidade das imagens, às vezes na simples transparência das figuras as mais neutras ou as mais apressadas, ele arrisca colocar significações inteiramente prontas que, sob a forma de um fora imaginado, tecem de novo a velha trama da interioridade (FOUCAULT, 2009a, p. 224)

Assim, a linguagem para o autor se distanciará da questão de comunicação de sentidos e fará sentido dentro de seu próprio ser. Para Foucault (2009e), no âmbito de uma obra literária, a linguagem fala por meio de si mesmo. Daí nosso posicionamento com relação à vida e obra de Hilda Hilst, posto que não nos aventuramos a encontrar um nó de coerência entre a autora e sua obra.

No momento em que as palavras se abrem sobre as coisas que elas dizem, sem equívoco nem resíduo, elas têm também um efeito invisível e multiforme sobre outras palavras que elas ligam ou

dissociam, sustentam e destroem segundo inesgotáveis combinações (FOUCAULT, 2009e, p. 8).

Trata-se do princípio do enunciado, que não está preso a um autor, dado que o sentido se dá no embate também com quem o recebe por meio de uma rede de memória, o nó na rede.

Pensamos, então, no olhar arqueológico de Foucault (2009a) ao ler a linguagem literária. Ou seja, no discurso envolto nessa linguagem, vejamos:

Assim, a paciência reflexiva, sempre voltada para fora dela [a linguagem] mesma, e a ficção que se anula no vazio em que ela deslinda suas formas se entrecruzam para formar um discurso que aparece sem conclusão e sem imagem, sem verdade, nem teatro, sem prova, sem máscara, sem afirmação, livre de qualquer centro, apátrida e que constitui o próprio espaço como o exterior na direção do qual, fora do qual ele fala. Como fala do exterior, acolhendo em suas palavras o exterior ao qual ele se dirige, esse discurso terá a abertura de um comentário: repetição daquilo que fora não cessou de murmurar. (FOUCAULT, 2009a, p. 226)

Durante muito tempo, a linguagem foi tida como um mito, pois seria ela que transmitiria toda a verdade, conhecimento. Contudo, ela é dissimulada, “porque ela faz apenas uma única e mesma coisa com a erosão do tempo; ela é esquecimento sem profundidade e vazio transparente da espera” (FOUCAULT, 2009a, p. 241). A linguagem contém, em suas palavras, conteúdos que lhes antecedem. Esse é, portanto, o princípio do enunciado. Um enunciado tem sempre suas margens povoadas de outros enunciados, contendo, nestes, traços de uma memória, mas também o esquecimento.

Como já mencionamos, para Foucault (2009a), uma obra literária pode ser considerada como uma obra de linguagem, pois a partir do momento em que se torna literatura, ela se desdobrará ao infinito, situando-se em um espaço exterior. Fernandes (2009a), em sua leitura dos textos foucaultianos sobre literatura, afirma que essa noção de exterioridade implica algo que está posterior ao texto, mas que as instâncias discursivas construídas a partir de uma historicidade que é própria ao espaço literário podem construir sujeitos.

De acordo com Alves (2013), essas discussões sobre o ser da linguagem e o espaço exterior são parcialmente abandonadas por Foucault, pois ele continua com a questão da morte do autor. No texto *Dizer e ver em Raymond Roussel*, Foucault (2009e), ao analisar uma obra escrita por esse autor, afirma que na escrita de Roussel é possível ver como a linguagem e a morte se tornam isomorfas no âmbito de uma obra

de linguagem. Uma obra de linguagem tem em seus contornos a presença de quatro pontos:

Relato, procedimento, acontecimento e repetição. O acontecimento está escondido – presente e ao mesmo tempo fora de alcance – na repetição, assim como o procedimento o está na narrativa (ele a estrutura e nela se disfarça); então, a existência inicial, em seu frescor, tem a mesma função que a artificiosa maquinaria do procedimento; mas inversamente, o procedimento desempenha o mesmo papel que os aparelhos de repetição: sutil arquitetura que se comunica com a presença primeira das coisas, esclarecendo-as na manhã de sua aparição. E no cruzamento desses quatro termos, cujo jogo determina a possibilidade da linguagem – seu artifício maravilhosamente aberto-, a morte serve como mediadora e como limite. Como limiar: ela separa por uma distância infinitesimal o acontecimento e sua repetição quase idêntica. (FOUCAULT, 2009e, p. 11)

O limiar da morte, nesse sentido, diz respeito ao desaparecimento de um autor e a continuação dessa linguagem ecoando ao infinito. Esse espaço que cria sujeitos que são apenas de literatura tem a morte como limiar no jogo das palavras. Palavras essas que se tornam o ponto que define o fato de a morte estar solta entre o ser que a pronuncia e o outro que a recebe. Vejamos que nesse texto, Foucault já discute o que aparecerá de forma mais clara sobre a função enunciativa, no sentido de mostrar que há uma linguagem em funcionamento que terá suas regras de aparecimento e que não estão coladas a um nome. Alves (2013, p. 36) assegura que

em sua crítica [Raymond Roussel], Foucault não parte do autor, de sua experiência subjetiva ou de seu comportamento patológico, mas sim da obra, ou, mais exatamente, da experiência da própria linguagem, independentemente do sujeito que a escreveu.

É um sujeito que nasce da experiência da linguagem, não está em jogo o problema patológico de seu escritor.

Vendo essa análise de Foucault (2009e), pensamos em nosso olhar sobre o texto de Hilda Hilst, principalmente no que diz respeito aos textos erótico-obsenos⁶: Os quais a crítica, em sua maioria, vai unir a traços da biografia da autora. Tentamos, ao longo de nossas análises, percorrer um caminho parecido ao de Foucault, considerando a literatura como ponto a ser observado via enunciados proferidos no âmbito do próprio texto. O autor tem sua importância, mas não o ligaremos à obra, pensaremos somente na

⁶ Analisaremos esses livros no capítulo II.

função autor que perpassa a obra. Sendo assim, tentaremos entender o funcionamento do autor no âmbito do discurso no texto literário.

Gostaríamos de expor neste capítulo que desde os textos sobre literatura, que datam do começo da década de 1960, Foucault está discutindo sobre o discurso, que abre possibilidade para que sujeitos díspares possam ocupar dada posição. As questões colocadas em sua fase arqueológica sempre retomam o lugar do homem diante da morte de Deus e do próprio homem. É por meio da linguagem que o homem se colocará, mas, uma vez enunciado, ele perde o poder sobre o que enunciara. Daí o fato de enunciados díspares, tomados em uma rede de memória, poderem circular sem estar presos a um sujeito fundante. O discurso é algo que não volta no tempo, não há como controlá-lo, o homem, mesmo depois da morte de Deus, não poderá viver mais que ele, no sentido de permanecer para sempre colado ao seu discurso, então “Qu’importe qui parle⁷” (FOUCAULT, 2001c, p. 725).

“Que importa quem fala?” assim Foucault (2009d, p. 264) começa a conferência *O que é um autor?* O filósofo já toma a morte do autor como algo dado à escrita contemporânea. Seu objetivo não é repetir sobre o desaparecimento do autor, mas problematizar a função exercida por ele. Assim, ele explicita quatro pontos a serem problematizados durante sua exposição, três deles se fazem relevantes para nossa discussão, são eles:

1. “O nome do autor”: Não se pode descrever o autor por seu nome, por exemplo: tomar os escritos de Hilst e ver marcas como sendo dela, ao mesmo tempo em que Hilst não se configura como um nome comum;
2. “relação de apropriação”: não podemos dizer que Hilst (pessoa) seja responsável por seus textos, os sentidos neles contidos não são de sua responsabilidade. Então, qual princípio poderia ser usado para falar de uma unidade de sua obra?
3. “A relação de atribuição”: o autor é aquele a quem se pode atribuir esse ou aquele escrito, mas afirmar que um escrito anônimo é de fulano ou sicrano por carregar algumas características pode ser uma tarefa complicada,

⁷ “Qu’importe qui parle”, é uma frase emprestada de Beckett. Ao retomar esse ponto, Foucault se refere ao texto em que Blanchot analisa a escrita de Samuel Beckett. Foucault abandona a questão do espaço exterior, mas continua ligado ao pensamento de Blanchot quando pensa nesse autor que, diante de uma fala errante, “quando se cala, continua falando, quando cessa, persevera, não silenciosamente persevera, pois nela [na fala errante] o silêncio se fala eternamente” (BLANCHOT, 2005, p. 308).

pois “é o resultado de operações críticas complexas e raramente justificadas” (FOUCAULT, 2009d, p. 265).

Foucault (2009d), então, discute sobre o que fizera em *As palavras e as coisas* e as decorrências da forma que utilizara os nomes de alguns autores como Buffon e Marx, ou a forma como aproximou Buffon e Lineu, Curvier a Darwin. Não houve, portanto, o objetivo de esgotar o que cada um desses autores dissera, tampouco evidenciar as características individuais que os uniam às suas obras, sua proposta girava em torno de pensar as práticas discursivas. Ele se justifica dizendo ser impossível pensar as práticas e unidades discursivas sem fazer uso de nomes de alguns autores, sua preocupação está voltada para a noção de autor. Como explana Foucault (2009d, p. 267):

essa noção do autor constitui o momento crucial da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia e das ciências. Mesmo hoje, quando se faz a história de um conceito, de um gênero literário ou de um tipo de filosofia, acredito que não se deixa de considerar tais unidades como escanções relativamente fracas, secundárias e sobrepostas em relação à primeira unidade, sólida e fundamental que é do autor e da obra.

Essa análise histórico-sociológica do autor não é um ponto discutido ao longo da conferência. Foucault (2009d, p. 267) evidencia a forma com que o autor se individualizou na nossa cultura e a relação do texto com esse autor, “a maneira com que o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos aparentemente”. O filósofo retoma a frase de Beckett, ‘que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala’, essa questão traz dois princípios éticos com relação à escrita.

O primeiro se relaciona ao fato de que há um princípio regulador que marca a escrita como prática e não como resultado. Isso significa que a escrita não está ligada diretamente à expressão. Tomamos o exemplo do texto de Hilst, seu texto diz-se de si mesmo, no sentido de que a relação significado/significante vai além do que está posto ali, há aí a impossibilidade de controle de sentido. Nesse ponto, vemos como o pensamento de Foucault ainda está ligado às questões discutidas acima por meio da obra de Blanchot. Trata-se de uma escrita na qual o sujeito está suscetível a desaparecer.

O segundo princípio tem a ver com a relação da escrita com a morte. Esse ponto é mencionado em Foucault (2001a) ao trazer à luz de sua discussão a questão do

herói eternizado por seus feitos. Isso cristalizado em nossa sociedade, o herói escritor passa a ser eternizado por seus escritos. Porém, esse cenário, de acordo com Foucault (2009d, p. 269), muda e a obra recebe “o direito de matar, de ser assassina do seu autor”, uma vez que esse sujeito da escrita “despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel de morto no jogo de sua escrita”. Cumpre destacarmos: Foucault ressalta que não inaugura essa constatação da morte do autor, é um ponto que a crítica e a filosofia já vinham discutindo há algum tempo.

Por mais que a morte do autor seja motivo de discussão, há algumas noções que bloqueiam essa chamada morte. Foucault (2009d) destaca duas delas, quais sejam: noções de obra e escrita. A noção de obra comporta uma variedade de questionamentos

‘O que é uma obra? O que é pois essa curiosa unidade que se designa com o nome obra? De quais elementos ela se compõe? Uma obra não é aquilo que é escrito por aquele que é um autor?’. Vemos as dificuldades surgirem. Se um indivíduo não fosse um autor, será que poderia dizer o que ele escreveu, ou disse, ou o que ele deixou em seus papéis, o que se pode relatar de suas exposições, poderia ser chamado de obra? Enquanto Sade não era um autor, o que eram então esses papéis? Esses rolos de papel sobre os quais, sem parar, durante seus dias de prisão, ele desencadeava seus fantasmas. / Mas suponhamos que se trate de um autor: será que tudo o que ele deixou atrás de si faz parte de sua obra? Problema ao mesmo tempo teórico e técnico. (FOUCAULT, 2009d, p. 269)

É um problema teórico e técnico porque, ao morrer, a gama de escritos de dado autor entra como parte de sua obra e de seu patrimônio a ser preservado. Temos, como exemplo, as anotações pessoais de Hilst em momentos que escrevia seus livros, as quais passam a fazer parte de seu acervo, tornam-se materiais de pesquisa para estudiosos de sua obra. Há pesquisas que ainda buscam as anotações para tentar alcançar o que a autora realmente pensou ou sentiu em dado momento. Foucault (2009d) nos chama a lançar um olhar para a *obra* e deixar um pouco de lado os traços que levam para individualidade do autor. Contudo, a carga semântica do termo obra é tão complicada quanto o problema da individualidade do autor. Tal problema se dá pelo estatuto dado ao termo escrita:

é a noção de escrita. A rigor, ela deveria permitir não somente dispersar a referência ao autor, mas dar estatuto à sua nova ausência. No estatuto que se dá atualmente à noção de escrita, não se trata de fato, nem do gesto de escrever nem da marca (sintoma ou signo) do que alguém teria querido dizer; esforça-se como uma notável

profundidade para pensar a condição geral de qualquer texto, a condição ao mesmo tempo do espaço em que ele se dispersa e do tempo em que ele se desenvolve. (FOUCAULT, 2009d, p. 270)

A partir da leitura do texto de Foucault (2009d), refletimos sobre como esse problema de delimitação de obra e individualidade de autor se dá no âmbito da escrita hilstiana. É a escrita, de acordo com Foucault (2009d, p. 271), que manterá o estatuto de autor salvaguardado por meio de um *a priori*, “ele faz substituir, na luz obscura da neutralização, o jogo das representações e neutralizações que formaram uma certa imagem de autor”. Por mais que a morte do autor fosse/seja algo já bastante discutido, essa morte esbarra na questão de que não adianta apenas discuti-la, mas mensurar os limites dessa morte, o vazio deixado por ela, no sentido de tentar descortinar o que desse desaparecimento salta aos nossos olhos.

O nome de autor também equivalente a um nome próprio, indica uma pessoa no mundo, mas mais que isso, ele faz uma descrição dessa pessoa. Para exemplificar, Foucault (2009d) traz o exemplo de Pierre Dupont, se caso fosse descoberto se ele tinha ou não dada profissão ou se estivessem enganados com relação à cor de seus olhos, esse nome continuaria indicando uma referida pessoa. No caso de um autor, por exemplo, Hilda Hilst, se caso descobríssemos que ela não vivera na Casa do Sol, não escrevera *O caderno rosa de Lori Lamby*, tais informações poderiam causar um impacto no funcionamento de seu nome próprio como um nome de autor, porque esse nome está ligado a uma pessoa real que viveu no mundo, característica de ligação, mas também designa a obra escrita ao longo dos cinquenta anos de trabalho dessa autora. Daí o fato de Foucault (2009d, p. 272) afirmar que “a ligação do nome próprio com o nome de indivíduo nomeado e a ligação do nome do autor com o que ele nomeia não são isomorfias nem funcionam da mesma maneira”. Então, esse nome Hilst é um nome próprio, mas não como os outros nomes próprios de pessoas comuns. Nas palavras de Foucault (2009d, p. 273),

um nome de autor não é simplesmente um elemento de um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome, etc.); ele exerce em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los deles excluir alguns, opô-los a outros.

O nome de autor, por essa via, caracteriza e faz circular determinados discursos. O nome Hilst serve, de certa forma, para dar *status* a seus escritos, eles não

foram escritos por qualquer pessoa. Esse nome de autor “não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser” (FOUCAULT, 2009d, p. 274).

Para pensar como se caracterizam os discursos arraigados a essa função autor, Foucault (2009d) aponta quatro características diferentes. A primeira das características é a forma como o texto literário passou a ser uma propriedade. O discurso passa a ser propriedade de um autor quando sua escrita o deixa suscetível de ser punido, se nela houvesse discursos que poderiam transgredir as regras vigentes. É no fim do século XVIII, começo do século XIX, que

a possibilidade de transgressão que pertencia ao ato de escrever adquiriu cada vez mais o aspecto de um imperativo próprio da literatura. Como se o autor, a partir do momento em que foi colocado no sistema de propriedade que caracteriza nossa sociedade, compensasse o *status* que ele recebia, reencontrando assim o velho campo bipolar do discurso, restaurando o perigo de uma escritura na qual, por outro lado, garantir-se-iam os benefícios da propriedade. (FOUCAULT, 2009d, p. 275)

Notamos que é via construção discursiva que o autor foi ganhando a função que hoje exerce em nossa sociedade. Entretanto, tal função não é exercida da mesma maneira para todos os tipos de textos. Antes, os textos literários circulavam anonimamente, já os textos científicos só tinham validade se estivessem atrelados ao nome de um autor, e a verdade era validada também por esse nome. As mudanças discursivas em torno do nome de autor ocorridas no final do século XVIII e começo do XIX fizeram com que houvesse transformações nesses valores: os textos científicos passam a ser aceitos por si só, enquanto os literários precisam estar ancorados a um nome de um autor. Estamos diante da segunda característica da função-autor – a aceitabilidade via um nome.

A qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntará de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de qual projeto. O sentido que lhe é dado, o *status* ou o valor que nele se reconhece dependem da maneira com que se responde a essas questões. (FOUCAULT, 2009d, p. 278)

O nome de autor na literatura não funciona como na matemática, biologia, medicina, servindo para indicar a origem, sua função na literatura está mais voltada para dar credibilidade para tais escritos. A terceira característica dessa função é “o resultado

de uma operação complexa que constrói um certo ser de razão que se chama de autor” (FOUCAULT, 2009d, p. 278). É uma operação complexa porque a cada tempo essa função autor é construída de forma diferente, daí a afirmação de que é uma construção discursiva e que essa rede de discursos tem a ver com especificidades históricas. E sendo construída discursivamente, a função autor tem como a quarta característica comportar uma pluralidade de egos. No âmbito de uma obra literária, enunciados díspares podem ser ocupados por sujeitos diferentes, pois o ‘eu’ que ocupa um prefácio de um livro de matemática, por exemplo, não é o mesmo ‘eu’ que demonstra o conteúdo (FOUCAULT, 2009d).

Esse último caminho sugerido para os estudos sobre a função-autor é de extrema importância. Ele envolve uma profunda alteração na maneira como se aborda o problema da liberdade: ao invés de se perguntar sobre como o sujeito penetra as coisas, sobre como ele confere sentido, intenção e vida à linguagem, devemos, ao contrário, colocar em questão a maneira como o sujeito aparece e sob quais condições ele pode vir a funcionar de determinada forma. (ALVES, 2013, p. 85)

Seguindo as palavras de Alves (2013), o tratamento dado ao autor por Foucault (2009d) aponta para os princípios de regulação desses discursos, como são controlados distribuídos e interpretados pela sociedade em dado tempo. Quando nos aventuramos a investigar a construção discursiva da morte na obra hilstiana, são os discursos pertinentes a essa questão que estamos levando em conta, com a finalidade de perceber uma regularidade nos livros analisados nesta tese, por isso, “o autor deve se apagar ou ser apagado em proveito das formas próprias ao discurso” (FOUCAULT, 2009d, p. 295). Nessa linha, a questão da ordenação desse discurso se faz relevante para nossa discussão.

Ao abrirmos o texto *A ordem do discurso*, Foucault (2006g), somos iniciados na complexidade de entrar em uma ordem arriscada do discurso, uma vez que o próprio autor já anuncia o quão arriscada ela é. O desejo primeiro de Foucault era iniciar sua fala e ser tomado por uma voz antes estabelecida e ser “uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento” (FOUCAULT, 2006g, p. 6). Como aponta Alves (2013), traços das leituras de Blanchot ainda ecoam na voz de Foucault durante a aula inaugural de 1970. Ao entrar nessa ordem arriscada, o sujeito que enuncia está suscetível a encarar o outro lado do discurso, o lado que ele não pode controlar. O

desejo diz que gostaria de ser levado pela palavra e não tomá-la para si, como se ela não o pertencesse.

Como já mencionado, até o início da década de 1970, Foucault acreditava que a palavra pudesse ser transgredida de alguma forma. Isso é exposto em seus textos sobre literatura, ela ocuparia o espaço da transgressão e o autor seria somente um ponto possível no âmbito do discurso. Somente pela literatura que se poderia transgredir a ordem regente. Ao ser institucionalizada, a literatura também ocupa um lugar de perigo, pois seu discurso passa a ser guiado pela instituição. Durante a aula inaugural, Foucault (2006g) estabelece que o discurso é controlado e delimitado por procedimentos externos de exclusão, quais sejam: interdição (nem tudo pode ser dito); separação (procedimento que separa a razão da loucura. A palavra do louco sempre foi silenciada, hoje ele tem o direito de falar, mas seu discurso ainda é separado por meio de instituições que viabilizem tal separação, como a psiquiatria, por exemplo); e a vontade de verdade, o último sistema de exclusão. “Essa vontade de verdade, como outros sistemas de exclusão, apoia-se sobre um suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por todo um compacto conjunto de práticas.” (FOUCAULT, 2006g, p. 17). O verdadeiro e o falso são historicamente constituídos e também marcados por instituições. A cada época a verdade é aplicada de forma diferente na sociedade. A forma como a literatura é veiculada tem a ver com esse princípio de exclusão do discurso.

Hilst, em suas entrevistas, sempre mostrou sua indignação com relação ao mercado editorial, o fato de ver-se como uma autora que escrevia bem e não ser reconhecida por esse mercado. Podemos dizer que o mercado editorial é guiado por uma vontade de verdade guiada por característica de tal instituição. O poder das instituições versa sobre os discursos, eles seguem uma ordem que não é transparente, situa-se aí seu caráter de perigo. Daí, ao lermos uma obra e pensarmos na questão da autoria, estamos diante de uma constituição da verdade com relação ao autor e à obra literária. Ainda acreditamos que o texto toma uma liberdade e os sujeitos criados pertencem àquele mundo, mas, em se tratando de nossa pesquisa, cuja unidade discursiva nos é dada por meio de um conjunto de obras.

Para Foucault (2006g, p. 21), os discursos, em sua especificidade, exercem certo controle sobre eles mesmos, “procedimentos que funcionam, sobretudo, a título de princípio de classificação, ordenação, de distribuição como se se tratasse, desta vez, de submeter outra dimensão do discurso: a do acontecimento e do acaso”. Trata-se dos

procedimentos de delimitação do discurso que funcionam de forma interna, são eles: o comentário, o autor e a disciplina.

O princípio do comentário diz respeito à forma como os discursos circulam na sociedade, nas palavras do autor:

pode-se supor que há entre os discursos: os discursos que ‘se dizem’ no correr dos dias e das trocas, e que passam com o ato mesmo que os pronunciou; e os discursos que estão na origem de certo número de atos novos de fala que os retomam, os transformam ou falam deles, ou seja, os discursos que, indefinidamente, para além de sua formulação são ditos, permanecem ditos e estão ainda por dizer (FOUCAULT, 2006g, p. 22)

A partir desse princípio, podemos notar a repetição e a transformação de discursos ao longo dos textos selecionados para nossa análise. Veremos, nos capítulos subsequentes, como a retomada de falas e de personagens se repete e constrói novos dizeres. Como aponta o autor, o texto primeiro permanece ali e o segundo abre possibilidades para novos dizeres. O autor é um princípio que complementa o princípio do comentário, pois ele se configura como “o princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência” (FOUCAULT, 2006g, p. 26). Nas palavras de Alves (2013, p.95),

no que diz respeito ao autor, para que possamos compreender adequadamente seu papel positivo e multiplicador, é preciso que também levemos em consideração sua *função restritiva e dominadora*. Em suma, o exercício da função-autor, ao mesmo tempo em que torna possível certa produção discursiva (o discurso autoral), também limita e confere um modo de ser específico aos discursos, regulando e restringindo suas possibilidades de aparecimento, circulação e apropriação. (ALVES, 2013, p. 95)

Assim, podemos dizer sobre um discurso específico da produção de Hilda Hilst, principalmente os escritos selecionados para a composição de nosso *corpus*. Essa unidade estabelecida a partir do nome de um autor também nos oferece a composição de um sujeito que perpassa toda a obra. Acreditamos que o princípio da disciplina está relacionado ao autor e ao comentário, porque uma disciplina só existe quando se abre a possibilidade de formular mais e mais enunciados.

Nessa perspectiva, entendemos que não é possível pensar as relações de autoria sem levar em conta as relações de poder, uma vez que entendemos o poder como

um efeito das relações. A literatura é constituída discursivamente, essa constituição também implica relações de poder. De acordo com Revel (2010), a questão do “exterior”, pontuada por Foucault no texto de 1966, é transformada/ressignificada posteriormente para a questão do poder. O texto “A ordem do discurso”, acima citado, mostra como as questões em torno da literatura são perpassadas por relações de poder arraigadas na sociedade.

Nas palavras de Revel (2010, p. 148)⁸,

O total abandono, por sua vez, da literatura como campo privilegiado e da noção de transgressão correspondem, então, a partir dos anos de 1967-1968, à exigência de expor o problema de outra forma: não mais imaginando que somente a maneira de recolocar em causa o fechamento do sistema epistêmico ou discursivo seja uma hipótese « fora », uma exterioridade obtida por um atravessamento do limite, mas imaginando um modelo que se desfaz da oposição dentro/fora, mesmo/outro, lei/transgressão. Foucault toma, cada vez mais, conta de que o que ele tem questionado não é uma especificidade do campo discursivo enquanto tal, mas a variante de um nó bem maior que é, consequentemente, aquele do poder

Em outro momento, Revel (2014, p. 49) afirma que, em seu percurso de refletir sobre o pensamento de Foucault desde os escritos literários às questões do biopoder, não pretende mostrar toda sua obra como um contínuo perceptível desde seu aparecimento, mas mostrá-la como etapas de um “raciocínio que procede por reformulações e deslocamentos sucessivos”. Para a autora, o fascínio de Foucault, durante a fase genealógica, estava no fato de um poder sobre a vida possibilitar trazer algumas respostas sobre a potência dessa mesma vida. É em busca de respostas que nós, do nosso lado, aventuramo-nos a entender essa potência da vida olhando os sujeitos criados no âmbito da ficção literária.

No próximo tópico, discutiremos as questões em torno do poder, biopoder e biopolítica.

⁸ Tradução do Professor Dr. Guilherme Figueira Borges, do original: l'abandon tout à la fois de littérature comme champ privilégie e de la notion même de transgression correspond donc, à partir des années 1967-1968, à l'exigence de poser le problème autrement: non plus en imaginant que la seule manière de remettre en cause la clôture du système épistémique ou discursif soit un hypothétique « dehors », une exteriorité obtenue par le franchissement de la limite, mais imaginant un modèle qui se défasse de l'opposition dedans/dehors, même/autre, loi/transgression. Foucault se rend par ailleurs de plus en plus compte que ce à quoi il a affaire n'est pas une spécificité du champ discursif en tant que tel, mais la variante de un noeud bien plus conséquent qui est celui du pouvoir

1.2. A constituição do sujeito e o poder: algumas considerações

Sara Mills (2003) afirma que Michel Foucault leva alguns teóricos a considerar o modo como entendemos as informações, como elas chegam até nós e as circunstâncias em que foram produzidas. E isso, segundo essa autora, faz com que entendamos que não há a certeza de uma verdade absoluta, que tudo está passível de ser olhado de outra forma. Acreditamos que entender a produção dos discursos só é possível porque Foucault, ao longo de seu trabalho, teve como objetivo principal entender o que leva os indivíduos a se tornarem sujeitos. Ou seja, sua persistência ao estudar os procedimentos de objetivação e de subjetivação do sujeito.

Vale lembrar que, neste estudo, o sujeito em questão é um sujeito criado dentro do espaço literário, mas que pode ser analisado como um sujeito historicamente constituído, pois tem sua historicidade própria e faz-se sujeito a partir de sua relação consigo mesmo e com os outros.

Por ser constituído historicamente e nas relações discursivas, não se trata de um sujeito empírico, mas, sim, um sujeito discursivo que se constitui no limite da língua com a história. É preciso, portanto, deixar de lado a concepção de sujeito uno, dono de seu dizer, e libertar-se desse sujeito constituinte. Nesse sentido, poder-se-á fazer uma análise que abarque a constituição do sujeito levando em conta as especificidades históricas, considerando, assim, uma maneira de fazer história que abarque a constituição de saberes em torno dos discursos, sem que seja necessário um sujeito metafísico (FOUCAULT, 1979a).

Segundo Foucault (1995), o indivíduo, para tornar-se sujeito, passa por processos de objetivação, ou seja, técnicas, estratégias, táticas elaboradas pela sociedade, que possibilitam a transformação do sujeito. Foucault, para alcançar os objetivos de seu estudo sobre a objetivação do sujeito, buscou uma definição de poder, ressaltando que não há instrumentos de trabalho para estudar as relações de poder. Há, então, três modos de objetivação, quais sejam:

o primeiro é o modo da investigação, que tenta atingir o estatuto de ciência, como, por exemplo, a objetivação do sujeito em discurso na *gramaire générale*, na filosofia da lingüística. Ou, ainda, a objetivação do sujeito produtivo, do sujeito que trabalha, na análise das riquezas e na economia. Ou, um terceiro exemplo, a objetivação

do simples fato de estar vivo na história natural ou na biologia. Na segunda parte do meu trabalho, estudei a objetivação do sujeito naquilo que chamei de “práticas divisoras”. O sujeito é dividido no seu interior e em relação aos outros. Este processo o objetiva. Exemplos: o louco e o são, o doente e o sadio, os criminosos e os “bons meninos”. (FOUCAULT, 1995, p. 231)

O autor, em determinado momento de seus estudos, escolhe o domínio da sexualidade para pensar o modo com o qual os homens se reconhecem como sujeitos de uma sexualidade. Foucault (1995) assevera que sua pretensão era entender o funcionamento e a razão da existência humana, por isso o fato de ser necessário entender o funcionamento das técnicas de poder em nossa sociedade. Não há instrumentos que possam mensurar as técnicas de poder. É preciso pensar sobre o que torna o poder algo legítimo no âmbito da sociedade e o que o seria o Estado.

Foucault (1995, 233) afirma que, para fazer um trabalho analítico pensando nas estratégias de poder, é preciso entender a realidade com a qual se está trabalhando e a forma como se evidencia a “relação entre a racionalização e os excessos do poder político”. Para tanto, é preciso visualizar as oposições que foram desenvolvidas nos últimos anos e buscar definir o que elas têm em comum: “oposição ao poder dos homens sobre as mulheres, dos pais sobre os filhos, do psiquiatra sobre o doente mental, da medicina sobre a população, da administração sobre os modos de vida das pessoas” (FOUCAULT, 1995, p. 234). Tais oposições caracterizam um desbalanceamento nas relações de poder constituídas em nossa sociedade.

Foucault aponta que as relações de poder estão estreitamente ligadas às relações de saber, ou seja, são lutas que se opõem às decorrências de poder relacionadas ao saber. Acreditamos que não seria possível pensar o poder sem levar em conta o saber, nem tampouco pensar as relações de saber sem que estejam engendradas às relações de poder, porque é a constituição do sujeito que está em jogo. Foucault, em parte de seu trabalho, preocupou-se em estabelecer a ligação entre o poder, o saber e a verdade. O poder é produzido e mantido em circulação nas sociedades por meio do trabalho de diferentes instituições e práticas. O filósofo nos leva a reconhecer o saber fora de uma objetividade, como algo que sempre funciona de acordo com o interesse de determinado grupo, daí o fato de estar imbricado com as relações de poder.

As relações da vida cotidiana entre os sujeitos e as relações de poder se constituem como lutas antiautoritárias, as quais pensam na constituição do indivíduo, no que diz respeito à singularidade de cada ser, ao mesmo tempo em que tais lutas fazem

com que o indivíduo se distancie de sua relação com os outros, voltando para si. Como já mencionado, Foucault (1995) aponta que as relações de poder estão estreitamente ligadas às relações de saber, ou seja, são lutas que se opõem às decorrências de poder relacionadas ao saber. São, portanto, lutas em torno da questão *quem somos nós?* Milanez (2009, p. 81). Ao discutir sobre a questão posta por Foucault, Milanez (2009, p. 81) pontua que, em se tratando da composição do sujeito, não nos referimos apenas a uma unidade, mas à compreensão desse sujeito como um “produto de um entrelaçamento de várias identidades”.

Milanez (2009) aponta ainda que a pergunta “Quem somos nós?” nasce a partir do momento em que o indivíduo se torna sujeito, pois esse sujeito se constitui de diversos saberes que atravessam diferentes instituições de poder. De acordo com Foucault (1998), o ocidente, nos últimos séculos – na busca por encontrar a resposta para a questão *quem somos nós?* – passou a investigar a sexualidade. Essa busca oferece, portanto, abertura para que se observe o poder na vida cotidiana, fazendo com que o sujeito sofra divisões, não somente em relação aos outros, mas, também, dentro de si. Foucault (1995, p. 235) afirma que o ser humano se transforma em sujeito toda vez que se encontra em situação de sujeição a algo.

Foucault (1995, p. 235) discute três tipos de lutas contra as quais seriam os meios de dominação e exploração e “contra aquilo que liga o indivíduo a si mesmo e o submete, deste modo, aos outros (lutas contra sujeição, contra as formas de subjetivação e submissão).” Pontua, ainda, que, hoje, em nossa sociedade, as lutas que dizem respeito às formas de sujeição e de subjetivação têm ganhado um espaço relevante. Vale trazer as palavras do autor:

não é a primeira vez que a nossa sociedade se confrontou com este tipo de luta. Todos aqueles movimentos do século XV e XVI, e que tiveram a Reforma como expressão e resultados máximos, poderiam ser analisados como uma grande crise da experiência ocidental da subjetividade, e como uma revolta contra o tipo de poder religioso e moral, que deu forma, na Idade Média, a esta subjetividade. A necessidade de ter uma participação direta na vida espiritual, no trabalho de salvação, na verdade que repousa nas escrituras – tudo isso foi uma luta por uma nova subjetividade. (FOUCAULT, 1995, p. 236)

Os mecanismos de sujeição, exploração e dominação não podem ser estudados separadamente, pois estabelecem relações com outras formas de poder, dentre as quais, uma nova forma política de poder surgida nas sociedades ocidentais, no século

XVI, denominada Estado. Essa forma seria tida como um poder totalizante, que deixaria de lado o indivíduo. Tal forma de poder abrangeria a população tanto em sua totalidade quanto em sua individualidade, pois foi fundamentada nas técnicas de poder usadas nas instituições cristãs, conhecida como poder pastoral.

De acordo com Foucault (2006d, p. 67), enquanto o rei se ocuparia da população como um todo, o pastor teria a função de se ocupar de cada um na sua individualidade, não se referindo a um poder global, sendo evidente que o pastor deveria “garantir a salvação do rebanho”: deveria, pois “garantir a salvação de todos os indivíduos”. Essa forma de poder tinha como ponto central conhecer cada indivíduo na sua intimidade. O poder pastoral é envolvido por técnicas que levam à produção de verdades. Ao levar seus ensinamentos, o pastor dita a verdade imposta pela escritura, a moral que julga ser a correta, fazendo-se como um mestre dessa verdade.

O estado copia o modelo do poder pastoral, trazendo consigo novos objetivos. Agora, não tem mais a função de salvar o rebanho para outra vida, mas de garantir sua sobrevivência nesse mundo. Assim,

em vez de um poder pastoral e de um poder político, mais ou menos ligados um ao outro, mais ou menos rivais, havia uma ‘tática’ individualizante que caracterizava uma série de poderes: da família, da medicina, da psiquiatria; da educação e dos empregadores (FOUCAULT, 1995, p. 238).

Dessa forma, o cuidado abrange a todos e, ao mesmo tempo, cuida de cada pessoa individualmente.

Foucault (1995, p. 244) afirma que o poder só encontrará sua função na medida em que houver uma dada liberdade.

O poder só se exerce sobre ‘sujeitos livres’, enquanto ‘livres’ – entendendo-se por isso sujeitos individuais ou coletivos que têm diante de si um campo de possibilidade onde diversas condutas, diversas reações e diversos modos de comportamento podem acontecer.

Dessa forma, uma relação de dominação não se configura como uma relação de poder. De acordo com Foucault (2006e, p. 7), tem-se no poder dito disciplinar um poder que não está para a ordem de pertencer a uma pessoa ou grupo, o poder só existe “poder porque há dispersão, intermediações, redes, apoios recíprocos, diferenças de

potencial, defasagens, etc. É nesse sistema de diferenças, que será preciso analisar que o poder pode se pôr em funcionamento.” O poder se dá na relação entre os sujeitos e o saber, por isso há de se pensar na relação poder-saber-sujeito. São essas relações que pretendemos investigar na obra hilstiana, levando em consideração o espaço que encerra uma obra de linguagem, o espaço literário.

1.3. Sobre a biopolítica e a morte

Um de nossos objetivos nessa pesquisa é descrever e analisar alguns aspectos atinentes ao discurso da morte que emergem a partir dos posicionamentos das personagens da obra hilstiana, bem como da inter-relação de uns com os outros, levando em conta a constituição histórica dos sujeitos discursivos a partir do que podemos compreender como sociedade do biopoder. Assim, para respaldarmos teoricamente a pertinência desse objetivo, levantaremos algumas considerações acerca do percurso feito por Foucault para entendermos o funcionamento do biopoder em nossa sociedade.

Durante muito tempo, o soberano exerceu seu poder sobre as coisas, o tempo, o corpo e até mesmo sobre a vida de seus súditos. A partir da época clássica a paisagem desse poder se transforma, começa-se uma forma de poder mais voltada para a produção e incitação das forças de trabalho. A morte, que durante muito tempo foi governada pelo poder soberano, vem como direito da sociedade no sentido de garantir e manter a vida. Contudo, as guerras mais sangrentas aconteceram a partir do século XIX, pois, a partir daí, não se luta mais em nome do soberano, mas em nome de toda uma nação. Em outras palavras, tudo em nome de uma raça, nações destroem nações para garantir a sobrevivência, matar uns para garantir a sobrevivência de outros. Esse foi, portanto, o princípio de estratégia do Estado. Foucault (1998, p. 128) destaca que, “com isso, o direito de morte tenderá a se deslocar ou, pelo menos, a se apoiar nas exigências de um poder que gere a vida e a se ordenar em função de seus reclamos.” A morte, que até certo ponto preservou o direito de defesa do soberano, aparecerá de maneira revertida na sociedade. Agora, o poder se tornou biológico, um poder que se situa no nível da vida, não causando mais a morte.

Vida e morte caminham juntas por esse percurso de mudança da sociedade. Tem-se um novo sentido para a morte, a ela já não é mais dado o mesmo lugar de antes,

isto é, havia um espetáculo em torno da morte. Agora, ela se torna secreta, algo que diz respeito somente ao indivíduo e às pessoas mais próximas, tornando-se, assim, um segredo. O homem, de acordo com Foucault (2002), passa a ser visto como máquina, tem de ser trabalhado, corrigido e qualificado para o mercado de trabalho. Essa forma de disciplina, portanto, tenta atingir o homem em sua multiplicidade, passa-se a pensar no homem enquanto massa, o qual sofre os processos naturais da vida, como nascimento, doença e morte. Essa tecnologia nomeada biopolítica tem portes inteiramente biológicos.

No século XVIII, a morte ganha sentidos díspares: a partir dos estudos de Bichat (século XVIII *apud* FOUCAULT, 1977), a morte serve para fazer descobertas sobre doenças e, assim, fazer viver, por isso o biopoder é considerado como o início da fusão da vida com a história. Em seu livro *O nascimento da clínica*, Foucault (1977) dedica um capítulo para discorrer sobre a abertura dos corpos. Sua análise é a partir de Bichat que começou estudar a doença por meio da morte. A morte começa a servir como ponto de partida para descobertas sobre o patológico, permitindo que se fixem novas etapas para a medicina anátomo-clínica.

A morte, com sua rede orgânica, não pode mais ser confundida com a doença ou seus traços; pode, ao contrário, servir de ponto de vista sobre o patológico e permitir fixar suas formas ou suas etapas.

A vida, a doença e a morte constituem agora uma trindade técnica e conceitual. A velha continuidade das obsessões milenares que colocava, na vida, a ameaça da doença e, na doença, a presença aproximada da morte é rompida: em seu lugar, se articula uma figura triangular, de que o cume superior é definido pela morte. É do alto da morte que se podem ver e analisar as dependências orgânicas e as sequências patológicas. (FOUCAULT, 1977, p. 164-165)

É a morte que passará a mostrar novos caminhos para que se cuide dos doentes, é a morte que dará mais oportunidade de vida. Foi Bichat que

relativizou o conceito de morte, fazendo-o decair deste absoluto em que ele aparecia como um acontecimento indivisível, decisivo e irreversível: ele o volatilizou e repartiu na vida, em forma de mortes a varejo, parciais, progressivas e de conclusão lenta, depois da própria morte (FOUCAULT, 1977, p. 165-166).

Esse estudioso muda a percepção da medicina com relação à morte. Antes, o médico tinha o papel de perguntar os sintomas e deduzir uma possível enfermidade,

agora, ainda é preciso saber dos sintomas, mas esses são ligados aos efeitos que causam nos órgãos.

Durante muito tempo, os médicos resistiram estudar o corpo morto por causa das crenças em torno da morte. Eles tinham medo do que poderia lhes ocorrer se abrissem o corpo do morto, “mas Bichat fez mais do que libertar a medicina do medo da morte, ele integrou a morte em um conjunto técnico e conceitual em que ela adquiriu suas características específicas e seu valor fundamental de experiência” (FOUCAULT, 1977, p. 167). A doença passa a ser vista pela lente direcionada à morte, ao mesmo tempo em que a medicina dá esse lugar à morte, ressaltando que essas descobertas incidirão sobre a vida, ela também incomoda a população e autoridades pelo fato de os cemitérios se situarem no interior das cidades. Por isso alguns cuidados com a morte passam a ser tomados.

O cemitério, que sempre teve seu lugar na cultura ocidental, começa a sofrer mudanças importantes no século XVII. Havia nesses cemitérios diversas formas de sepulturas: ossários, túmulos individuais e as sepulturas dentro das igrejas, essas eram reservadas para as pessoas mais abastadas (FOUCAULT, 2009f).

De acordo com Ariès (2012), quanto menor o poder aquisitivo, menor seria a chance de ser enterrado na igreja e também ter um culto religioso durante o funeral. Não havia, nesse tempo, culto aos mortos, os mais abastados entregavam seus mortos à igreja e não voltavam para visitá-los. Foucault (2009f, p. 417) menciona que é a partir do século XIX “que cada um teve direito à sua pequena caixa para sua decomposição pessoal; mas, por outro lado, foi somente a partir do século XIX que se começou a colocar os cemitérios no limite exterior das cidades”. Seriam os mortos responsáveis por contaminar os vivos com doenças.

Sobre esse ponto, Ariès (2012, p. 193) afirma que as pessoas vizinhas aos cemitérios começaram “a queixar-se, a redigir petições e a perseguir as ‘fabriques’, às quais responsabilizavam pela insalubridade de suas residências” (ARIÈS, 2012, p. 193). Os corpos em decomposição começam a produzir dado horror aos moradores vizinhos, eles acreditavam que a putrefação contaminaria os germes da vida e, consequentemente, os matariam. Muitos artigos e manifestos foram escritos defendendo a retirada dos cemitérios do interior da cidade, até que essa retirada começa a acontecer. O caso mais famoso foi o Cemitério dos Inocentes, em Paris, cujo número de cadáveres exumados passou de vinte mil. Foucault (1979c, p. 87) considera que “este pânico urbano é característico deste cuidado, desta inquietude político-sanitária que se forma à medida

em que se desenvolve o tecido urbano”. Tem-se nessa ação um traço da biopolítica, pois ela lida com os problemas da população, mas problemas cujas origens estão ligadas ao biológico.

A partir desse momento, a morte passa a ser negada, escondida, há o reconhecimento da finitude do homem, mas esse fato é negado, fato que vai mostrando como se constitui a relação que se tem com a morte hoje. De acordo com Ariès (1977), depois da segunda metade do século XIX, a morte passa a ser negada. Antes, era comum que se marcasse as casas indicando que ali havia uma pessoa sendo velada, a igreja se incumbia de avisar o maior número de conhecidos possível. Depois, também por questões de saúde, não mais se usa velar seus defuntos em casa, passa-se para um lugar especializado.

A morte passa a ser segregada. No âmbito familiar, isso acontece pelo fato de os familiares esconderem do moribundo sua verdadeira condição, discutia-se em uma busca de melhores tratamentos mesmo sabendo que a vida do doente tinha seu tempo contado. Na era do biopoder, a morte perde totalmente seu caráter cerimonioso e passa a ser algo privado e/ou até mesmo vergonhoso, tornando-se um tabu ainda maior que o sexo por estar na ordem das tecnologias do poder. Antes, ela era considerada o instante de transferência do poder do soberano para o poder de outro soberano, Deus. Agora não há mais o direito de matar, mas de multiplicar, tornar a vida mais longa, ou seja, poder de deixar viver, “a morte, como termo da vida, é evidentemente o termo, o limite, a extremidade do poder” (FOUCAULT, 1999, p.295-6).

Ariès (1977) afirma que a família representava uma grande comédia com o moribundo, levando a vida como se nada estivesse acontecendo. No século XIX, o moribundo perdeu seu direito de pronunciar suas últimas palavras, morre-se sem poder despedir-se. No fim desse mesmo século, o doente começa a ser medicalizado com maior frequência. Foucault (1977) observa que é por meio da linguagem que o sintoma se transforma em signo. O paciente diz o que sente e logo o médico já dá um nome para aquela enfermidade. Ariès (1977) ressalta que o médico aparece como uma última luz, ele é quem vai medicar o paciente, informar sobre sua doença. Quando o moribundo não tinha cura, essa morte passava a ser escondida, pois ela representaria sujeira, os excrementos devem ser escondidos e só vistos pela pessoa que está cuidando de perto. Ariès (1977) discute sobre essa visão da morte no final desse século a partir de obras literárias de autores como Flaubert e Tolstói. A transferência da morte para o hospital começou por volta de 1930 e foi consolidada a partir dos anos 1950.

O autor comenta que a transformação social de um século ao outro foi tamanha que no século XX já não se aguentava mais os odores exalados pelo doente, isso se deve ao fato de ter havido avanços em matéria de conforto, privacidade e higiene. Essa mudança aconteceu também pela preocupação de manter saudáveis os parentes próximos do doente. “Os efeitos fisiológicos passaram da vida diária para o mundo asséptico da higiene, medicina e moralidade. A manifestação perfeita desse mundo é o hospital, com sua disciplina celular”⁹ (ARIÈS, 1977, p. 570). Dessa forma, vai-se constituindo essa política sobre a vida, a qual abarcará não somente a saúde, mas diversos campos para que o sujeito viva mais e melhor.

A biopolítica passou a ser desenvolvida no século XVII, fazendo-se a partir de relações interligadas, mas em duas partes distintas. A primeira delas teve seu foco nas aptidões do homem, sua capacidade de produzir força, “na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos – tudo isso assegurado por procedimentos de poder que caracterizam as disciplinas: *anátomo-política* do corpo humano” (FOUCAULT, 1998, p. 130). A segunda, desenvolvida a partir do século XVIII, centra-se nos cuidados com o corpo, levando em consideração os processos biológicos: “a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade, com todas as condições que podem fazê-los variar.” (FOUCAULT, 1998, p. 30). O autor destaca que o fato de ter instalado essas duas tecnologias (*anatômica* e *biológica*) fez com que se caracterizasse o poder de gerar a vida. Esse poder foi definitivamente introduzido no século XIX.

Foucault (1999) enfatiza que os processos de funcionamento estabelecido pela biopolítica terão como tarefa controlar a população no sentido de fazer estatísticas, avaliações globais; cuidará de baixar mortalidade e, nessa mesma linha, fará com que a natalidade aumente. Ou seja, desenvolverá mecanismo para regular a população de uma forma a trazer dado equilíbrio à sociedade. Trata-se, portanto, de um poder que tem como tarefa principal fazer viver.

A partir desse momento, o corpo passa a ser olhado como processo de vida. O poder maior já não é exercido sobre a morte, mas sobre a vida. Há, portanto, um investimento sobre esses corpos, “abre-se, assim, a era de um *biopoder*” (FOUCAULT, 1998, p. 132). O autor pontua ainda que esse momento teve uma grande importância

⁹ Tradução nossa, do original: “The physiological effects have passed from daily life to the aseptic world of hygiene, medicine, and morality. The perfect manifestation of this world is the hospital, with its cellular discipline”

para o desenvolvimento do capitalismo, pois ele se fez a partir da inserção dos corpos na produção em massa.

Para Foucault (1999), é a partir desses fenômenos que surge, no final do século XVIII, um tipo de medicina que cuidará da higiene pública, organizará os tipos de tratamentos clínicos. O saber em torno da medicina passa por uma normalização e “adquire também o aspecto de campanha de aprendizado da higiene e de medicalização da população. Portanto, problemas da reprodução, da natalidade, da morbidade também.” (FOUCAULT, 1999, p. 291). O autor pontua, ainda, que, logo no início do século XIX, o fato de o indivíduo sair do mercado de trabalho por causa da velhice ou incapacidade se torna um problema, por essa razão a biopolítica trará, além de programas assistenciais, “mecanismos muito mais sutis, economicamente muito mais racionais do que a grande assistência, a um só tempo maciça e lacunar, vinculada à igreja.”. (FOUCAULT, 1999, p. 291) Essa tecnologia, apesar de lançar um olhar individualizado às pessoas, aponta para uma estabilização global. Há, aí, o que o autor nomeia de *tecnologia do corpo*, busca-se aplicações individuais para os corpos, mas ordenando-os enquanto conjunto.

Os processos de vida começam a ser controlados por procedimentos de poder, os quais, além de tentar controlá-los, tentam modificá-los. Seria o biológico caminhando junto com o político. Foucault (1998, p. 134) utiliza o termo bio-história para definir o fato de a vida entrar no domínio dos cálculos e fazer “do poder-saber um agente de transformação da vida humana; não é que a vida tenha sido exaustivamente integrada em técnicas que a dominem e gerem; ela lhes escapa continuamente”. O fato de o homem, enquanto ser vivo, ter sido relacionado com sua própria espécie é explicado a partir de um olhar em torno da “história e a vida: nesta posição dupla da vida, que a situa fora da história como suas imediações biológicas e, ao mesmo tempo, dentro da historicidade humana, infiltrada por suas técnicas de saber e poder” (FOUCAULT, 1998, p. 135). Tal poder investirá sobre a saúde, o corpo e a moradia, ou seja, tudo que diz respeito à existência humana.

Zarka (2000), ao considerar a interpretação de Foucault sobre o poder, expõe que o biopoder se constitui sobre a base de um conceito não jurídico do poder como análises dos mecanismos multiformes nos quais a disciplina está inscrita sobre os grupos, os indivíduos e seus corpos. Dessa forma, o biopoder está ligado à gestão da vida na qual se assegura, se mantém e se desenvolve. À medida que Foucault (1998, 2001b) relaciona as modalidades de uma gestão da vida e uma produção da morte, pode

dar lugar a uma releitura da história política ocidental em sua totalidade, nomeada pelo autor como bio-história.

Em sua releitura de Foucault, Marchetti (1999) afirma que a bio-história é um efeito, no nível biológico, da intervenção médica sobre a população; um traço que pode deixar na história da espécie humana, a marca, fortemente gravada, da intervenção médica sobre a vida desde o século XVIII. Nessa esteira, a morte “refletirá o ponto de vista da análise da doença, pano de fundo para a vida e o olhar poderá se referir à vigilância empírica aberta à evidência dos conteúdos visíveis, momento em que o olho se tornará o depositário e a fonte de toda clareza.” (MILANEZ, 2006, p. 159). Para esse poder, a regra pode tanto ser aplicada a um indivíduo quanto a toda uma população, “estamos num poder que se incumbiu tanto do corpo quanto da vida, ou que se incumbiu, se vocês preferirem, da vida em geral, com o pólo do corpo e o pólo da população.” (FOUCAULT, 1999, p. 302). São traços dessa era que podemos observar no sujeito de nossa pesquisa.

Como já pontuado anteriormente, a morte pode significar liberdade para o indivíduo. Vittorio faz uma leitura de si ao perceber que seu momento de morte chegou e começa a romper com os protocolos estabelecidos. Por isso, podemos dizer que escrita e leitura não podem ser dissociadas (FOUCAULT, 2006b), o que faz com que a personagem se lance à rememoração de suas práticas e observância de sua conduta, colocando-o sob a égide de um saber e poder no que tange a si. Nesse percurso, o jogo entre biopoder e bio-história marcam o exercício de escrita pessoal de Vittorio. Isso envolverá dois tipos de reflexões: de um lado, a constituição de Vittorio como sujeito, submetido às regulamentações do poder sobre a vida e a morte no interior de uma história; de outro, tocará a nossa própria situação como sujeitos leitores da escrita de Vittorio, fazendo com que também nos tornemos parte do ser dessa linguagem. Essa relação, portanto, de leitura e releitura na escrita de si, amplia o quadro da constituição do sujeito literário para um sujeito discursivo sócio-histórico, que incluirá, pelo menos, as relações de Vittorio com ele mesmo, as nossas relações enquanto sujeitos leitores com Vittorio e as nossas relações de si para si. Dessa forma, escrever-se a si se configura em uma tela de encadeamentos não só para a personagem do livro analisado, mas também entre vários sujeitos e em uma rede em que o biopoder regulamenta as posições do sujeito, produzindo não somente história, mas uma bio-história.

A busca de si e a quebra dos protocolos sociais nas personagens hilstianas se fazem como uma regularidade. Daí a importância de ancorarmos nas reflexões

foucaultianas sobre *enunciado*, *função enunciativa* e *arquivo*, pois esse aporte nos servirá como apoio para entendermos a inter-relação de Vittorio com as personagens dos outros livros, bem como entendermos algumas das regularidades que aparecem ao longo dos textos selecionados da obra hilstiana.

A análise do sujeito em questão será feita ao longo de toda a tese. Apresentamos, no próximo tópico, o início da análise sobre esse sujeito.

1.3. Vittorio: Que sujeito é esse?

Vittorio, como pontuado anteriormente, é o nome da personagem principal do livro de *Estar sendo. Ter sido* (HILST, 2006a). Em nosso percurso de análise que se inicia neste tópico, utilizamos os enunciados proferidos por essa personagem para captar o sujeito que emerge deles. Pensando nesse sujeito que é lançado por meio da linguagem, tomamos o livro literário como uma obra de linguagem, a partir da qual há a emergência de sujeitos produzidos nesse espaço.

Vejamos o excerto:

1- Sua mãe, sua mãe você vive falando dela. uma boa bisca, uma boa rameira chamegosa, isso o que ela era. fodeu-me a vida. **foi-se com aquele idiota. eu pensava que vocês se entendiam.** pensava. há anos que eu não vejo ninguém pensar, muito menos você. [...] **tenho pensado que alguma coisa está para acontecer.** que espécie de coisa? **sombras, alguma luz mais adiante. as coisas são sempre as mesmas. se ainda tivesse um cadáver por aqui, talvez o dia de hoje sorrisse se achássemos um cadáver por aqui.** (HILST, 2006, p. 17-18 – *Estar sendo ter sido*. Negritos nossos)

Como pontuado anteriormente, Vittorio abandonou sua casa para viver em outro lugar, sua relação com as pessoas é bastante conturbada, ele não mede palavras para ofender sua ex-mulher, seu irmão, seu filho e as outras pessoas que convivem com ele. Estamos diante das palavras desse narrador que inicia a obra em questão. Estamos diante de um sujeito que ainda vive, sua idade e posicionamento nos contam que esse estar sendo é reflexo de uma já ter sido. Ele foi jovem, vivaz e gozou de todos os direitos que a juventude lhe pôde oferecer.

Esse excerto faz parte de uma conversa entre pai e filho, na qual Vittorio ofende sua ex-mulher, e seu filho reclama a insatisfação do pai. Lembrando que o livro é composto por diálogos ininterruptos, só é possível reconhecer a personagem porque há a mudança da voz, fato comum nos textos literários dos séculos XX e XXI. O narrador, nessa linha, não tem tanto poder diante dos fatos narrados, uma vez que é interrompido por falas outras que se cruzam e se complementam no âmbito da narrativa. É por meio dessa descontinuidade que se descortinam as verdades sobre Vittorio. Estamos, portanto, diante de uma descontinuidade, porque há a quebra das regras da linguagem escrita, assim como há a quebra de vários protocolos sociais no âmbito da narrativa, como se estivesse tratando de um corpo vivo, cuja obediência aos valores colocados pela sociedade não é mais relevante.

Destacamos, no excerto em análise, em primeiro lugar, a forma como Vittorio se refere à mãe de seu filho “foi-se com aquele idiota. eu pensava que vocês se entendiam”, ele sente uma vontade incomensurável de denegrir sua imagem, de mostrar a irrelevância que é a existência dela, ao mesmo tempo em que não deixa de falar nela como uma forma de mantê-la perto de si. O que será esse entendimento que essa personagem quer dos outros? Inferimos que seria o entendimento da vida, dessa jornada inexplicável na qual o sujeito só reflete quando chega a uma determinada idade. Como bem demonstrou Cunha (2011, p. 87), trata-se de “um escritor que se bifurca entre um estar sendo velho, decrepito, estar sendo próximo à ‘nojenta-louca-Aquilo-Isso’ morte”.

Temos, então, marcada a atitude de Vittorio: a velhice o faz refletir sobre a vida. Estar velho significa ter chegado a hora de refletir sobre o que virá depois da vida, de como pode ser a chegada desse momento: “tenho pensado que alguma coisa está para acontecer. que espécie de coisa? sombras, alguma luz mais adiante”. As primeiras palavras do livro já nos contam algo do que encontraremos pela frente, muita reflexão sobre a vida, a morte o *ter sido*, o *estar sendo*. Vittorio mostra sua angústia por não estar certo do que virá, porque ele vê sombra e luz. Esse discurso da sombra e da luz nos remete aos preceitos religiosos que sempre estiveram ao lado da questão da morte.

Como atesta Ariès (1977), a morte, por muito tempo, teve uma relação muito próxima à religião. Lemos as sombras destacadas por Vittorio como a possibilidade de não encontrar o lugar desejado após a morte, já as luzes remetem à terra prometida para onde vão as almas que fizeram um bom trabalho aqui na terra. Há bem marcada essa presença religiosa nas falas desse sujeito, com elas uma grande

contradição. Ora ele se mostra um sujeito docilizado pelo discurso religioso, ora totalmente às avessas a esse discurso.

No enunciado “as coisas são sempre as mesmas. se ainda tivesse um cadáver por aqui, talvez o dia de hoje sorrisse se achássemos um cadáver por aqui”, esse sujeito questiona, faz resistência ao que está posto pela sociedade denominada como sociedade do biopoder, pois não mais há o culto à morte. Há o uso de técnicas para prolongar a vida, mesmo que essas pessoas não se interessem diretamente por isso. Esse é um traço do que Foucault (1999) apontou sobre medidas que criassem uma estabilização global. A religião ajudou muito a desenvolver tais medidas, passa a utilizar tecnologias para docilizar os corpos, traço da era do biopoder. Vittorio é um sujeito que oscila no âmbito dessas tecnologias, contudo, ele reflete e repudia algumas das determinações impostas sobre seu corpo.

Esse biopoder não terá como principal atividade fazer o indivíduo viver, mas fazer viver além mesmo de sua morte. É a partir de Bichat (século XVIII), conforme Foucault (2007a), que o conhecimento sobre a morte passa a servir como chave para entender os fenômenos da vida, ou seja, a vida passa a ser olhada via morte, para que essa última seja retardada. O que faz com que o cadáver emergja como espaço discursivo, “considerado como interior desvelado, que agora faz ver a doença, é a clareza da morte que dissipa a noite viva da doença, permitindo o conhecimento das formas e das etapas da doença” (MACHADO, 2001, p. 56). Assim, a medicina moderna terá a morte como estrutura para o conhecimento da doença e da vida. Em relação a Vittorio, o fato de ele querer estar diante de um cadáver contraria todas as regras impostas pela sociedade de hoje.

Foucault (1999, p. 296) reforça que quando o homem descobre o poder tanto de fazer a vida proliferar quanto de destruí-la ao fabricar vírus para destruição em massa, esse poder vai além da soberania humana: é o biopoder. Nessa era, a morte é o momento de liberdade do indivíduo, instante em que ele *volta* “a si mesmo e si ensimesma, de certo modo, em sua parte mais privada. O poder já não conhece a morte. No sentido estrito, o poder deixa a morte de lado”.

Seguindo essa linha, acreditamos que Vittorio, em *Estar sendo. Ter sido* (HILST, 2006a), está nesse momento de retorno a si, pois, para ele, o tempo de morte chegou, decidindo, então, romper com tudo que o cercou até ali, todo o poder que regeu sua vida, todo protocolo que deveria seguir. Ou seja, rompe com toda a ordem estabelecida para o funcionamento de dado discurso. Nesse sentido, escrever-se a si

pressupõe um ler-se a si mesmo: Vittorio não tirará de si próprio os fundamentos da sua relação com a vida e a história, ou seja, para conduzir-se e guiar-se precisará encadear-se aos sujeitos que estão em seu entorno.

Partindo desse ponto, afirmamos que esse sujeito se faz pela relação com os outros, a relação consigo ligada ao que sua época lhe impõe como regras de uma boa conduta. Não é prolongar a vida que o sujeito em questão quer, porém diminuir o sofrimento que esse viver lhe causa, por isso a desobediência às regras, já que depois da morte não mais terá de segui-las. Ao mesmo tempo, ele carrega traços desse biopoder, ao temer a morte. Ela é latente em seus desejos, mas também é temida. A morte deixou de ser um espetáculo e passou a ser tratada como um tabu. Com o nosso olhar na materialidade linguística, refletimos sobre esse desejo da presença de um cadáver. Até que ponto Vittorio gostaria de ter um cadáver a seu lado se ele reflete sobre as luzes e sombras que estão por vir diante da morte.

2 - Como é que vai o roteiro? Um nojo. onde é que você parou? não consigo fazer aquele idiota matar o homem. E ele tem mesmo de matar? o diretor quer isso. que ela o mate. e o cara vai mesmo fazer o filme. isso é o que ele diz. (HILST, 2006a, p. 18)

3- Há névoas dentro de mim, Matias. ah, pára com isso, que névoa? Não começa de novo, é aquilo outra vez? É isso ó. (Tira rapidamente o revólver da cintura e dá um tiro na têmpora)

(eu poderia ter escrito tudo isso e agora dava um tiro na têmpora. mas não o fiz. então tenho que continuar, dizendo é isso ó)
mas que estranho! ele não tinha que matar a mulher? pois é, mas se matou.

Esquálido e cheio de nós, assim é que anda meu espírito. apalpo ossatura e esqualidez, apalpo os nódulos, eles se achatam como azeitonas descaroadas. (HILST, 2006a, p. 23. Negritos nossos)

No excerto dois e três, há um diálogo entre Junior e Vittorio. O pai reclama da quantidade de coisas que há na casa. Aparentemente, suas reclamações são sem fundamento, pois a casa onde moram quase não é mobiliada. Junior se interessa pelo roteiro que o pai está escrevendo, nesse momento descobrimos que Vittorio é escritor. Retomamos, então, a leitura de Foucault feita por Fernandes (2009a), na qual o pesquisador afirma que a noção de exterioridade e a noção de autor propostas por Foucault caminham juntas, pois o nome de autor serve para apontar as características de certa forma de ser do discurso, ou seja, estabelece uma forma de caracterizar tal discurso.

Nessa linha, além de Vittorio viver sua morte, também precisa escrever um roteiro que traz a morte como tema. Ao ler o enunciado, “Há névoas dentro de mim, Matias. ah, pára com isso, que névoa? Não começa de novo, é aquilo outra vez? É isso ó. (Tira rapidamente o revólver da cintura e dá um tiro na têmpora)”, chegamos a pensar que Vittorio estaria falando de si, de uma forma para acabar com seu sofrimento diante da vida, mas ele oscila entre discorrer sobre sua vida e seu roteiro. Nesse mesmo excerto ele diz que poderia ter escrito isso e depois terminado com sua vida dando um tiro na têmpora. Temos então a ficção que nos apresenta Vittorio e a ficção criada, nesse espaço, por essa personagem-autor. É preciso que Vittorio se faça em dois espaços distintos, o lugar do sujeito Vittorio que reclama da vida, da velhice, rememora o passado e o sujeito-autor Vittorio que precisa escrever uma peça, tem a urgência de quem o contratou para isso e vive essa ficção dentro da ficção. Cavalcanti (2010, p. 62) ressalta que “nas páginas iniciais do livro já encontramos a associação entre a forma poética, utilizada por Vittorio em diálogo com o filho, e a prosa, empregada por este.”.

Estamos, dessa forma, discorrendo sobre um espaço criado dentro do espaço literário, que a partir de sua própria historicidade criou sujeitos outros que convivem e interferem na constituição do sujeito que analisamos neste trabalho. Vittorio discorre sobre sua morte, assim como de sua personagem, como podemos ver no enunciado “(eu poderia ter escrito tudo isso e agora dava um tiro na têmpora. mas não o fiz. então tenho que continuar, dizendo é isso ó)”. Afirmamos, então, que Vittorio se constitui a partir de si, de seus companheiros e da escrita que o cerca, levando-o sempre à reflexão em torno da morte.

Foucault (2006b) argumenta que a morte é um acontecimento imprescindível na vida do homem, então, é necessário haver uma preparação para quando esse momento chegar. O autor, ao discorrer sobre a meditação em torno da morte (*melétethanátou*) na Antiguidade Clássica, assinala que esse momento levará o indivíduo a meditar sobre os males, ou seja, o momento em que o indivíduo retorna a si, fazendo um exame de consciência, a partir do que se entende por morte. Vemos, nesse aspecto, que Vittorio segue a orientação clássica, como assinalado por Foucault. Ele lança esse olhar sobre si durante seu momento de morte. Suas reflexões não estão para o nível de algo futuro, mas sobre a vida que teve, ou melhor, faz uma avaliação sobre si mesmo enquanto um ser que está morrendo. O enunciado “Esquálido e cheio de nós, assim é que anda o meu espírito” (HILST, 2006a, p. 23) mostra que Vittorio sente a morte bem de perto.

É essa morte próxima que fará com que ele traga personagens que “convivera” com ele no passado. Continuaremos nossas considerações sobre Vittorio e sua inter-relação com tais personagens, nos capítulos seguintes.

Nesse capítulo, trouxemos a teoria que perpassará os outros dois seguintes. Essa primeira análise fizemos para situarmos o sujeito do qual discutiremos com mais detalhes durante nossa análise. No capítulo seguinte, enfocaremos mais sobre a relação de Vittorio com as personagens de *Contos d'Escárnio/Textos Grotescos*, o *Caderno Rosa de Lori Lambi* e *Cartas de um sedutor*.

2. Morte, escrita e sexo

Te sei. Em vida
 Provei teu gosto
 Perda, partidas
 Memória, pó
 Com a boca viva provei
 Teu gosto, teu sumo grosso.
 Em vida, morte, te sei
 (HILST, 2003b, p.57)

O que seria saber da morte em vida? É a nossa pergunta ao ler o poema, em epígrafe, de Hilst (2003b). O próprio sujeito do poema já adianta uma resposta: é a memória. “Perda, partidas /Memória, pó”, esse enunciado nos remete ao percurso feito para que o sujeito soubesse da morte em vida. São as perdas e as partidas que levam a uma memória. Elas estão na constituição do sujeito, criam memórias que não concernem apenas a esse sujeito do poema, mas uma memória que pertence a um grupo, uma memória social, histórica que incide sobre o sujeito e aparece em seu discurso por meio de acontecimentos discursivos. São esses acontecimentos que nos guiarão na análise que segue, como é o caso da questão da morte em vida que nos remete à personagem Vittorio que olha para si como um ser só, que não mais tem vida, comenta sobre a virilidade como algo muito distante, desprezou sua mulher, jogando-a nos abraços de um homem mais jovem, e reclama sobre a literatura que precisa escrever e, também, das razões por ter escrito durante sua vida.

Como apontamos na introdução, este capítulo de nossa pesquisa terá como foco abordar questões que ligam a morte, a autoria e o sexo, trazendo para a análise outros livros da autora. Nossa análise abarcará três livros, a saber: *Cartas de um sedutor* (HILST, 2002a), cujas personagens principais são dois escritores, o bem-sucedido Karl, que se entregou aos pedidos do editor, e o outro, Stamatius, que decidiu desistir da vida, virar mendigo por não acreditar que a literatura deva obedecer a uma política mercadológica. O segundo, *Contos D’Escárnio. Textos grotescos*, (HILST, 2002b), que traz Crasso, um também amante da literatura, que tenta ao longo do livro escrever uma história. Crasso tem uma relação peculiar com a morte devido à forma com que perdeu seus familiares, ele se divide entre discorrer sobre sexo e escrever literatura. O terceiro, *O caderno rosa de Lori Lamby* (HILST, 2005) que apresenta Edenir, personagem de um conto intitulado *O caderno negro copiado por Lori*.

Nessa perspectiva, nossa análise tem como objetivo trabalhar com o princípio de regularidade discursiva, apontado por Foucault (2008), para olhar como o discurso sobre a morte aparece imbricado ao discurso sobre sexo e autoria no âmbito da obra hilstiana. Sendo assim, consideramos que a pessoa Hilda Hilst, dentro da possibilidade oferecida pela escrita literária, tem uma função dita vazia porque está sempre suscetível de desaparecer, abrindo possibilidade de novos sujeitos emergirem, ao mesmo tempo em que está presa à obra por seu nome de autor. Ademais, pretendemos refletir a trajetória que o sujeito discursivo inscrito na obra hilstiana produz a partir daquilo que mencionamos ser um processo bio-histórico, pois acreditamos que *escrever-se a si* se configura em uma rede em que o biopoder regulamenta as posições do sujeito, produzindo não somente história, mas uma bio-história.

2.1. Aspectos sobre a escrita, a memória e a morte

Um de nossos objetivos neste trabalho é identificar e discutir as técnicas que compõem a temática *morte* no âmbito do quadro de *escrita de si*, que irrompe sob a forma de uma transgressão da linguagem. Não há como pensarmos a composição de uma escrita de si sem voltar nossa atenção para o texto *A escrita de si*, de Michel Foucault (2006b). Logo no começo desse texto, lemos a informação de que ele faz parte de um número de estudos sobre a ‘arte de si mesmo’. Segundo uma nota do editor, os estudos comentados no texto seriam uma introdução ao texto *Uso dos prazeres*. Com isso, torna-se relevante discutir um pouco sobre as questões em torno do cuidado de si.

Segundo Foucault (2006a), o cuidado que o sujeito deve ter consigo é um imperativo para toda sua vida, deve começar na juventude, passar pela fase adulta e chegar à velhice, até que esse sujeito alcance um governo de si e consiga mantê-lo. De acordo com Ortega (1999), a pesquisa de Foucault faz um deslocamento do conceito de poder na passagem do primeiro volume da história da sexualidade para os demais e, nessa passagem, esse seria substituído pelo conceito de governo. Foucault (1995) deixa bem claro em seu texto *O sujeito e o poder* que seu principal interesse seria investigar o sujeito e, para isso, precisaria olhar para as técnicas de si imputadas aos sujeitos ao

longo da história, daí o fato de o conceito de governo aparecer em suas últimas pesquisas. Vale trazer as palavras do autor sobre a junção desses conceitos:

Então, a reflexão sobre a noção de governamentalidade, penso eu, não pode deixar de passar, teórica e praticamente, pelo âmbito de um sujeito que seria definido pela relação de si para consigo. Enquanto a teoria do poder político como instituição refere-se, ordinariamente, a uma concepção jurídica do sujeito de direito, parece-me que a análise da governamentalidade – isto é, a análise do poder como conjunto de relações reversíveis – deve referir-se a uma ética do sujeito definido pela relação de si para consigo. Isto significa muito simplesmente que, no tipo de análise que desde algum tempo busco lhes propor, devemos considerar que relações de poder/governamentalidade/governo de si e dos outros/ relação de si para consigo compõem uma cadeia, uma trama e que é em torno destas noções que se pode, a meu ver, articular a questão da política e a questão da ética. (FOUCAULT, 2006a, p. 306-307)

Foucault (2006a) destaca que é preciso olhar o que aconteceu ao longo da história para entender o que somos como sujeitos modernos. Ou seja, para tentar responder a questão “Quem somos nós?”. Para entender quem somos, foi preciso buscar na antiguidade clássica as primeiras aplicações do conceito *cuidado de si*. Ao longo de muito tempo, esse conceito foi visto como algo positivo até que o homem foi colocado no centro de sua existência, surgindo o termo *gnôthi seautón* (“conhece-te a ti mesmo”), princípio que objetivaria levar o sujeito a conhecer a verdade sobre si mesmo.

A escrita, de acordo com Foucault (2006b), faz-se como algo importante nesse processo de cuidar de si mesmo, pois, ao escrever sobre seu dia, o homem terá a chance de rever o que fez para controlar sua própria conduta e fazer-se dentro de uma dada moral. Foucault (2006b), então, traz o exemplo dos *hupomnêmata* para exemplificar as diversas formas do uso da escrita. Os *hupomnêmata* eram usados como livros de contabilidade ou registros públicos, passando a ser usados como livro de vida. Serviam para fazer anotações de diversos tipos, quais sejam: passagens de livros, anotações sobre o que precisaria ser feito como leituras, releituras, meditação e conversas consigo mesmo.

Quando tratamos de escrita em relação ao livro *Estar sendo ter sido*, tentamos ressignificar a escrita para um dizer de si mesmo, pois Vittorio não escreve em forma de diário, ele discorre sobre si e acerca de suas memórias, ao mesmo tempo em que faz uma leitura de sua vida para se colocar enquanto ser que está morrendo. Por isso o fato de podermos trabalhar com esse conceito.

Os *hupomnêmata* passaram a ter a função de uma memória, pois ali eram anotadas as coisas lidas, pensadas, ouvidas, as quais depois serviriam para futuras meditações. Seriam, segundo Foucault (2006b, p. 148), “discursos auxiliares, capazes de levantar eles mesmos a voz e de fazer calar as paixões como um dono que, com uma palavra, acalma o rosnar dos cães”. Desde o princípio da aplicação do conceito cuida de si mesmo, o homem precisou encontrar maneiras de encontrar-se a si para poder cuidar de si, seria um trabalho duplo.

A escrita dos *hupomnêmata* é um relé importante nessa subjetivação do discurso. Por mais pessoais que sejam, esses *hupomnêmata* não devem, no entanto, ser entendidos como diários, ou como narrativas de experiência espiritual [...]. Eles não constituem uma narrativa de si mesmo [...]. O movimento que eles procuram realizar é o inverso daquele: trata-se não de buscar o indizível, não de revelar o oculto, não de dizer o não-dito, mas de captar, pelo contrário, o já dito; reunir o que se pôde ouvir ou ler, e isso com uma finalidade que nada mais é que a constituição de si. (FOUCAULT, 2006b, p. 149)

Foucault (2006b) nos adverte para não confundir a função dos *hupomnêmata* com a função da correspondência, pois a carta é uma maneira de mostrar-se não apenas para si, mas também para os outros, fazendo com que o escritor esteja presente para seu leitor. “E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo” (FOUCAULT, 2006b, p. 156). A carta é uma forma de escrita que aparece nos três livros em foco. Karl, Vittorio e Crasso mostram muito de sua composição. Como veremos, é por meio de cartas que Vittorio mostra sua insatisfação com o sexo e os ciúmes que alimenta por sua Hermínia. A carta mostra o medo que Crasso tem da morte e sua relação com o sexo. O sujeito lança um olhar sobre si diante do que escreve e diante da escrita do outro.

Foucault (2006f) afirma que investigar a constituição do sujeito, o modo como ele foi incitado a olhar para si, fazendo um percurso para alcançar-se e decifrar-se no âmbito de um dado saber, é, também, tentar construir a história de sua subjetividade. Daí a importância de exercícios de memória. Esse exercício de memória busca fundamentos na história que o sujeito vive em determinado momento, e também como se constitui na relação histórica com determinado objeto.

É essa mesma memória que possibilita a relação da escrita como uma forma de eternizar um homem. Assim, “escrever para não morrer” remete à ideia de que, se a

memória continua, o autor se eterniza. Há, dessa forma, uma memória da morte que nos cerca e aparece em forma de discurso por meio dos acontecimentos discursivos, em retomadas de memória de sujeitos distintos. Llopis (1985) atesta que a experiência da morte é algo que está dentro de todos nós, mas continua sendo reprimida em vez de vivida.

De acordo com Llopis (1985), a primeira experiência que o homem tem com a morte diz respeito ao cadáver: até o momento da morte, esse cadáver era alguém familiar, passando a ser outro e, conseqüentemente, causando horror às pessoas que o cercam. Isso porque não mais pertence a uma ordem tida como normal. Em tempos remotos, o cadáver era tido como algo que passou de um ente querido para um ser endemoniado. Para proteger-se desse demônio, portanto,

o mais primitivo dos homens levanta acampamento com sua tribo e foge abandonando o cadáver. O menos primitivo o enterra e tampa com uma pedra pesada para que esse não escape. Já o homem moderno nega a existência da vida além-túmulo¹⁰. (LLOPIS, 1985, p. 04).

Para Llopis (1985), foi pelo comportamento das pessoas ante a morte que ela passou a ser tema na literatura de horror e depois nos contos fantásticos. Vejamos que é um funcionamento de memória sobre o cadáver que leva cada homem a reagir de uma forma em seu tempo.

Ao lermos as palavras de Llopis (1985), percebemos que a forma do homem lidar com o cadáver muda com o tempo. O mais primitivo foge desse cadáver, enquanto o menos primitivo já o enterra e põe uma pedra em cima. Isso retoma o que já pontuamos no primeiro capítulo: até o desenvolvimento da medicina dependeu de um novo olhar dado ao cadáver. Essa mudança de olhar também constitui a memória sobre esse objeto. Não podemos dizer que hoje temos uma relação com algum objeto somente pelo que podemos enxergar em nosso tempo. Não somos sujeitos a-históricos; a relação do homem com a morte hoje tem a ver com as mudanças em torno desse objeto ao longo do tempo.

Desde o surgimento do cristianismo, a vida passou a ser exaltada, enquanto à morte foi relegado um lugar secundário, proibido. Para Llopis (1985), as pessoas que

¹⁰ Tradução nossa, do original: “ el hombre más primitivo levanta acampamento y toda la tribu huye del paraje donde queda el cadáver. El menos primitivo lo entierra y coloca encima una pesada losa para que no escape. El hombre moderno niega la existencia de la vida de ultratumba.”

passam por experiência de morte aprendem a cultivar a vida com mais afinco. De acordo com Ariès (2012), até a Idade Média, a morte tinha um lugar importante. O moribundo vivia sua morte, sabia que estava morrendo, deixava escrito no testamento suas confissões, seus desejos religiosos e a partilha dos bens. Dessa forma, a morte se fazia como algo familiar. Ariès (2012) aponta que, da Alta Idade Média até o século XIX, a atitude do homem mudou diante da morte, e ela passa a funcionar como um interdito. Tais mudanças foram já as relatadas no capítulo um, passa-se a enxergar a morte como algo que precisa ser limpo, banido. Há dada proibição em torno do ato de morrer, esse é um traço da era do biopoder, a qual já mencionamos. Essa era, que traz mudanças na medicina e na vida, é tida como um processo bio-histórico. As aplicações sobre a vida agem na construção de uma nova história para o homem moderno.

De acordo com Luper (2010), há muito a morte se faz presente nas discussões filosóficas. O autor, então, retoma o pensamento de Epicuro, difundido por seu seguidor Lucrécio, de que não é preciso que nos preocupemos com a morte, uma vez que, quando morremos passamos para um estágio de inexistência, assim como o era antes de nascermos. Essa não preocupação tinha a ver com o fato de que a morte era algo certo e que o depois não existiria mais e, portanto, não precisaria preocupar-se com ela. A ideia principal dessa filosofia é a de que não devemos nos preocupar com o estado de morte, pois ele não trará prejuízo nenhum para o sujeito que morre. Luper (2010) contra argumenta a reflexão epicurista, para ele não está claro o que Epicuro define como morte, também não acha convincente o fato de a morte não afetar o homem. Dessa forma, Luper (2010) não acredita que a morte ou estado de morte não possa nos afetar, contudo ele expõe as razões do pensamento epicurista:

O objetivo de Epicuro era nos ensinar a atingir uma forma invulnerável de felicidade, que consiste na *ataraxia*, ou tranquilidade; a indiferença à morte era apenas uma parte de sua estratégia. Segundo sua abordagem, deveríamos reduzir nossos desejos, pois a frustração de um desejo não é ruim em si, mas tê-los nos torna apreensivos de antemão, quando pensamos que não serão realizados, ou ficamos tristes em retrospecto, ao perceber que não foram realizados. (LUPER, 2010, p. 100-101)

Luper (2010) discute sobre uma noção de egoísmo nas teses epicuristas, para ele, se tivéssemos essa tranquilidade para lidar com as questões da vida e da morte, o fato de ter vivido em si não teria muito valor. Acreditamos que o fato de o homem ter de se afastar dos pensamentos voltados aos deuses e o temor da morte para não

atormentar-se não significa que esse filósofo e seus seguidores não meditassem sobre a morte. Lucrécio, de acordo com Ribbeck (1988), acreditava que o temor em relação aos deuses cometia atrocidades com os homens, pois eles não poderiam viver tranquilamente pensando no que poderiam ter de castigos após a morte.

A discussão sobre a morte não se fazia pertinente para os epicuristas, porque a morte não seria alcançada no momento da enunciação, ela é algo inatingível, não adianta discutir sobre ela. Foucault (2006a) analisa os filósofos do período helenístico, e esse percurso se torna necessário para entendermos como as meditações em torno de si levaram o sujeito para uma dada governamentalidade. Foucault (2006a) não entende a meditação sobre a morte como um ato egoísta, mas como algo imprescindível para a busca e o entendimento de si.

a morte não é apenas um acontecimento possível, é um acontecimento necessário. Não é apenas um acontecimento com alguma gravidade absoluta. E enfim a morte pode ocorrer, bem sabemos, a qualquer momento. Portanto, se quisermos, é realmente para esse acontecimento como infortúnio por excelência que devemos nos preparar pela *meléte thanátou*, que constituirá um exercício privilegiado, aquele no qual ou pelo qual precisamente faremos culminar a premeditação dos males. (FOUCAULT, 2006a, p. 579-580)

Essa preparação, de acordo com o autor, seria uma forma de o sujeito lançar o olhar para si mesmo por meio do ponto de vista da morte. Ou seja, meditar sobre ela no sentido de senti-la perto de si. Há, segundo Foucault (2006a, p. 582), duas maneiras de o sujeito perceber-se por meio da meditação sobre a morte: a primeira delas é um exercício que nos permitiria “adotar uma espécie de visão do alto e instantânea sobre o presente, operar pelo pensamento um corte na duração da vida, no fluxo das atividades, na corrente das representações”. Esse olhar, de acordo com os argumentos foucaultianos, permite que o sujeito mude os rumos de sua vida ao perceber novas possibilidades de ocupações para fazer quando chegar o instante de sua morte. A segunda forma seria o olhar para si em forma de retrospectiva, observando o que fez durante a vida.

O cuidado de si proposto por Foucault (2006a, p. 554) está estreitamente ligado a uma noção de memória individual, apesar de ele buscar o conhecimento de si por meio de uma dada exterioridade, ele precisa de uma prática de subjetivação. Nessa acepção, o sujeito tem como tarefa principal conhecer-se para depois “conhecer o que já

havia conhecido”. Foucault (2006b) atesta que a carta é uma forma de o sujeito conhecer-se porque é parte de um exercício de si para consigo mesmo antes de passar pelo crivo do outro. A carta é uma forma de lançar-se ao olhar de si para si por meio desse exercício de memória.

A escrita é, assim, um elemento de exercício e um elemento de exercício que traz a vantagem de ter dois usos possíveis e simultâneos. Uso, em certo sentido, para nós mesmos. É escrevendo, precisamente, que assimilamos a própria coisa na qual se pensa. Nós a ajudamos implantar-se na alma, implantar-se no corpo, a tornar-se como que uma espécie de hábito, ou em todo caso, virtualidade física. (FOUCAULT, 2006b, p. 432)

Acreditamos que, desde as acepções de exercício de memória que Foucault discute a partir da antiguidade clássica às mudanças históricas, são traços de história que culminam em uma memória coletiva sobre esse objeto, mesmo em que algum momento essa memória seja marcada por uma individualidade não totalmente individual. Isso significa que mesmo que as retomadas de memória sejam feitas por um sujeito, em determinado momento da história, o sentido dado a esse objeto é coletivo.

Halbwachs (2006) discute sobre a importância do outro na construção da memória do sujeito. Como afirmamos, por mais que a memória venha por meio de atos individuais, ela é construída por meio de uma coletividade. Ao passar por um parque, por exemplo, um homem pode trazer consigo traços de leituras que fizera sobre as edificações, ou a história daquela construção. Assim é Vittorio, suas memórias sobre a morte vêm recheadas de construções constituídas sócio-histórico-discursivamente. Nas palavras de Halbwachs (2006, p. 41):

[...] talvez seja possível admitir que um número enorme de lembranças reapareça porque os outros nos fazem recordá-las; também se há de convir que, mesmo não estando esses outros materialmente presentes, se pode falar de memória coletiva quando evocamos um fato que tivesse um lugar na vida de nosso grupo e que víamos, que vemos ainda agora no momento em que o recordamos, do ponto de vista desse grupo.

O autor acrescenta que só é possível pensar em dado objeto por fazermos parte e nos comportarmos de acordo com determinado grupo. Assim, refletimos sobre a morte como algo que se constitui no cerne social, a forma como a enxergamos tem a ver com as aplicações sobre esse objeto ao longo dos anos. E como afirmou Ariès (1977),

ela teve várias facetas ao longo dos séculos em nossa sociedade ocidental. Ricouer (2012, p. 8) pontua que

O imaginário procede por deslocamentos e generalização: meu morto, nossos mortos, os mortos. Generalização por dissipação das diferenças: o amado – o terceiro. Os mortos como terceiros desaparecidos, os finados. O dia de Finados. O lugar da sepultura, entre os critérios da humanidade, ao lado da ferramenta, da linguagem, da norma moral e social, atesta a antiguidade e a persistência desse fato certo: não nos desfazemos dos mortos, nunca nos livramos deles. (RICOEUR, 2012, p. 8)

As palavras de Ricouer (2012) coadunam com a análise feita por Ariès (1977), a morte foi sendo trabalhada pela sociedade e o morto ganhou um espaço importante, não há as mesmas diferenciações do século XVI, quando os corpos dos ricos tinham mais privilégios que os dos pobres. Hoje todos têm direito a um velório e cada um cuida de seu morto. Não conseguimos pensar a morte de outra forma e nem descuidar do corpo de um ente querido morto. Essa é uma constituição feita também por uma dada memória; nas palavras de Halbwachs (2006, p. 65),

à medida que cedemos sem resistência a uma sugestão externa, acreditamos pensar e servir livremente. É assim que em geral a maioria das influências sociais a que obedecemos permanece desapercibida por nós.

Ninguém se pergunta a razão de estar promovendo velório e enterrando seu morto em sua caixinha. Já admitimos como algo nosso, e faz parte de nossa constituição histórica.

Ricouer (2012) cita a antecipação da morte feita pelo sujeito pelo que ele denomina de “sorte dos mortos”, é essa sorte dos mortos que cria uma imagem e faz com que o sujeito antecipe a imagem de si como morto. Assim, gera-se uma agonia para esse sujeito que pode ser um moribundo ou não. Tal agonia gera o medo da morte, o fato de não saber o que vem depois. O autor defende que essa construção imaginária precisa ser combatida. Nós, do nosso lado, perguntamo-nos, seria possível combater uma construção que já reside na memória dos sujeitos e que tem raízes bem históricas?

Creemos que a luta de Ricouer (2012) tem sua importância, mas combater esse imaginário já constituído social e historicamente não é tarefa fácil. O autor cita essa memória da morte que faz com que o moribundo já seja dado como morto. É como se ele quisesse lutar contra essa constituição bio-histórica e mostrar que o moribundo está vivo até morrer, que ele não merece essa antecipação, que apenas viva. Contudo, a

história grita mais alto e é essa antecipação diante de um moribundo que vemos desenhar-se nas linhas dessa bio-história, como aponta Foucault (2011, p. 442):

o homem, é verdade, é uma espécie viva que tem uma história. Mas é também um ser histórico que tem uma vida: uma morte. Com a fragilidade que o expõe às doenças, às epidemias, às mortalidades desastrosas, à esterilidade não vive apenas de pão, e também não morre apenas de guerra nem fome. Sua história é indissociável daquela dos parasitas, dos micróbios, das bactérias e dos vírus, indissociável da história dos metabolismos, das carências vitamínicas.

Em sua resenha sobre o livro de Ariés (1977), Foucault (2011) pontua acerca da inventividade da morte no ocidente. A morte é mais que um rito de passagem. Ela, por muito tempo, foi o que deu ar de individualidade ao sujeito. Ele refletia sobre esse momento, dividia seus bens, despedia-se das pessoas. Até que as aplicações sobre a vida deram outros destaques a ela. Agora ela é medicalizada, oculta e solitária. Ao moribundo não é mais possível que viva até a morte, e assim continua essa manutenção da memória da morte que circunda o ocidente.

Passemos para a análise.

2.2. Vittorio e sua rede de memória

Como pontuamos, Vittorio traz várias personagens de outras obras de Hilda Hilst. Tomamos os enunciados como acontecimentos discursivos, nos quais há a presença de dada memória coletiva e a vinda de sujeitos de outras obras para dialogar com ele. É essa memória que trará personagens cujos pensamentos são semelhantes. São as pessoas do meio dele; como afirma Halbwachs (2006), a memória se constitui coletivamente, e a tendência do sujeito é rememorar coisas e objetos relacionados ao grupo ao qual pertence. Vejamos os excertos:

4- Somos todos assim esgarçados, os sentimentos tendem a alastrar-se na velhice, não, não é isso, os sentimentos tendem a alastrar-se, procuram os inícios, os ‘como era mesmo?’

5- Como era mesmo conosco, Hermínia? e porque não te chamas Beatriz? Hermínia é seco comprido estreito e eras tão dulçorosa e meiga e tão pequena. vou escrever outra carta à Hermínia. não faça isso, Vittorio, as cartas podem servir de prova num tribunal. ela não se

atreveria, **falo das dela também putarias** (HILST, 2006, p. 25 – *Estar sendo. Ter sido*. Grifo nosso)

Os excertos quatro e cinco fazem parte de um momento da narrativa no qual seu Matias, seu irmão, está plantando pitas em volta do cercado da casa deles; ele e Vittorio estão juntos de cócoras. Vittorio parece admirar Matias (dez anos mais jovem que ele) por sua beleza, corpo, vida sexual e idade. A idade é algo que sempre aparece nas discussões de Vittorio. Ao ver as raízes esfiapadas das pitas, Vittorio compara a velhice a elas, como se, ao ficar velha, a pessoa também se desmanchasse em fiapos. Quando ele diz “somos todos assim esgarçados”, ele se refere a essas raízes. O fato de sentir-se esgarçado como as raízes das pitas faz com que Vittorio busque seu início. Uma raiz nunca retorna ao seu início, sua tendência é crescer e afundar-se mais na terra. Esse sujeito sente uma grande necessidade de voltar a seu passado numa tentativa de encontrar suas respostas, buscar o início, não envelhecer.

Nessa linha, o enunciado “os sentimentos tendem a alastrar-se na velhice” mostra como Vittorio faz uma leitura de si. Isso significa que ele medita sobre quem é naquele momento e o que foi durante toda sua vida. Para ele, os sentimentos “procuram os inícios”, ao contrário das raízes que se alastram. Há nessa prática um exercício de memória numa tentativa de auto-interpretação. Vittorio está velho, não aceita sua condição atual, então a volta ao passado se configura como um medo de ler o presente. De acordo com Foucault (2006a, p. 582)

é o julgamento sobre o presente e a valorização do passado que se realizam neste pensamento sobre a morte, que justamente não deve ser um pensamento sobre o porvir, mas um pensamento sobre mim mesmo enquanto estou morrendo.

Acreditamos que esse posicionamento de Vittorio, esse exercício de memória, é parte de uma não aceitação de sua condição física e emocional. Ele enaltece o passado para desfazer-se do presente e não encarar sua realidade.

Esse sujeito se mostra e pensa em si como ser que está morrendo, mas não deixa de mencionar os outros que estão ao seu redor. Ele incitou o relacionamento de Hermínia com o amante, não a quis perto de si. Às vezes lembra que ela o deixou, mas deixa pistas de que foi o contrário. No excerto cinco, primeiramente, Vittorio tenta buscar em sua memória a maneira como era o sentimento dele e de Hermínia: “Como era mesmo conosco, Hermínia?”. Hermínia não está lá para responder a pergunta, ela só

aparece nas memórias durante toda a narrativa. Vittorio quer saber como eram os sentimentos, como eles se perderam e o porquê de ele ter restado daquela forma. Ele também a questiona sobre o seu nome como se não condissesse com sua doçura e meiguice, “e eras tão dulçorosa e meiga e tão pequena”. Apesar da distância, sua mulher não deixou de fazer parte de sua vida. Ao longo do livro, percebemos sua presença constante e a influência que sua vivacidade sexual exerce sobre Vittorio.

Vittorio, em nossa interpretação, oscila entre um passado distante e o presente que o cerca. Ele não tem mais a mulher a seu lado, menciona-a com desprezo e com carinho. Como se ele passasse de uma fase a outra de sua vida sem dar-se conta disso. Nessa preparação para a morte, Vittorio se olha retrospectivamente para entender o que é, ao mesmo tempo em que vê o seu presente. Não contente somente com as lembranças, o narrador escreve cartas para sua ex-mulher. Matias o adverte dizendo que é melhor que não o faça porque a carta poderia incriminá-lo de alguma forma. Contudo, nessas cartas, pelo que mostra a preocupação de Matias, não há somente as lembranças boas, mas também as ruins, “ela não se atreveria, falo das dela também putarias”.

Quais seriam essas “putarias”, uma vez que ele sempre traz lembranças de cenas picantes de sexo, se o abandono que ele julga ter sofrido foi, de alguma forma, procurado por ele? Aventamos a hipótese de que essas “putarias” seriam a vivacidade sexual de Hermínia. Vittorio passa a sentir-se um ser incapaz e, assim, não poderia mais estar em uma mulher ativa sexualmente. Ele demonstra seu sofrimento diante de sua condição por meio da carta.

A carta revela mais do sujeito por mantê-lo em contato direto com sua alma, ou melhor, em contato diretamente consigo. Apresenta-o a si mesmo como sujeito, ao mesmo tempo em que se mostra para o outro como sujeito de uma moral. De acordo com Foucault (2006b), a carta é um modo de revelar os pensamentos mais íntimos, o que há de mais secreto do sujeito que a escreve. A carta é um exercício de memória, para escrevê-la, segundo esse autor, é preciso buscar na memória detalhes que não seriam falados em uma conversa cotidiana, pois requer um exercício de meditação. A carta é, portanto, um suporte para vermos as meditações de Vittorio.

Quando nos referimos à escrita em relação ao livro *Estar sendo. Ter sido*, estamos também dizendo de um falar de si mesmo, ele fala sobre si e de suas memórias, ao mesmo tempo em que faz uma leitura de sua vida para colocar-se enquanto ser que está morrendo. Ou seja, ele inscreve-se a si nesse percurso. Ao longo da narrativa percebemos as oscilações feitas por Vittorio em meio a essa busca por sua verdade. E

essa busca da verdade acontece não só com Vittorio, mas com outras personagens que aparecem ao longo de nossa análise. Vejamos:

6- Hermínia, já sabes, só penso na morte, nos meus ossos lá embaixo, no nada que serei (tu, um dia, também, isso me consola, se só eu é que ficasse solitário lá embaixo seria demais para mim) às vezes penso em mandar fazer um projeto de meu túmulo.

7- e eu choro Hermínia, choro do velho que estou ou que me sinto, choro porque não sei a que vim, porque fiquei enchendo de palavras tantas folhas de papel... para dizer o quê, afinal? do medo, um medo semelhante ao medo dos animais escurraçados, e pânico e solidão, e tantas mesas tantos livros tantos objetos, esculturas, cerâmicas, caixas de prata... aliso-me, e minha pele está cheia de manchas amarelas. Matias insiste que sou vermelho, mas sinto que devo ir a algum lugar onde encontrarei alguma coisa. Júnior não aguenta mais essa minha estória e fica repetindo: mas que coisa você acha que é? (HILST, 2006, p. 29 – *Estar sendo ter sido*. Grifo nosso)

Nos excertos seis e sete, Vittorio lembra carinhosamente de Hermínia, logo começa a insultá-la em uma carta, acusando-a de traição. Para ele, Hermínia o traía em sua casa. Os excertos seis e sete fazem parte de uma longa carta que Vittorio escreve a sua ex-mulher, ele continua oscilando entre maltratá-la e lembrar-se carinhosamente do que viveram juntos. Apesar de Matias e Júnior o terem acompanhado, na maior parte da narrativa, é Hermínia a maior interlocutora de Vittorio. Ele quer saber dela, não entende se ela está ou não com Alessandro (o amante). A virilidade do amante de Hermínia é algo que incomoda bastante Vittorio.

A carta que ele escreve para Hermínia se configura como forma de meditação. De acordo com Foucault (2006b), meditar seria exercitar-se diante de um novo pensamento. Essa meditação seria, então, o fato de o sujeito apropriar-se de algo e fazer disso uma verdade. Acreditamos ser isso que se passa com Vittorio, ele se apropria da ideia de que está morrendo e acredita ser essa sua verdade. O mesmo se passa com sua afirmação de ter sido abandonado por Hermínia. Em suas falas, vemos pistas de que foi o contrário. Contudo essa foi a verdade que ele construiu e enfatiza a partir de suas memórias.

Dos excertos seis e sete, temos duas ideias que convergem em uma só direção, quais sejam: a solidão que é constitutiva do ato de morte e a solidão do estado de envelhecimento. Percebemos, desde o poema que abre a introdução deste trabalho até as palavras de Vittorio, a forma como há uma preocupação com o além da morte. Essa

solidão que virá depois, o fato de estar sozinho e o corpo deixado lá embaixo. Vittorio se sente consolado por não estar lá embaixo sozinho, “se só eu é que ficasse solitário lá embaixo seria demais para mim”. Em sua análise, Cavalcanti (2010, p. 79) afirma que essa passagem do texto hilstiano

joga, com notável resultado, com a duplicidade da palavra “baixo”: parte física relacionada à genitália; terra sob a qual ficam os ossos. A ambiguidade acentua dolorosamente as formas da decadência do ser humano (CAVALCANTI, 2010, p. 79).

Sexo e morte estão lado a lado na composição desse sujeito. Concordamos com a menção feita por Cavalcanti (2010) com relação ao sexo, pois Vittorio também se sente sozinho com relação às suas atividades sexuais, elas só existem em sua memória. Isso corrobora o que já mencionamos sobre o fato de suas retomadas de memória o fazerem fugir de seu presente e exaltar seu passado. Era lá que ele se sentia bem com seu corpo e seu sexo. A velhice trouxe a solidão de não ter mais sua Hermínia que o liga a várias cenas sexuais, a morte trará ainda mais solidão uma vez que seus ossos estarão lá abandonados.

O fato de ser enterrado junto aos familiares é algo recente na história, antes a família entregava o corpo à igreja e não se importava com o que aconteceria depois. “O culto moderno dos mortos é um culto da lembrança ligado ao corpo, à aparência corporal” (ARIÈS, 2012, p. 203), que surgiu no fim do século XVIII e foi desenvolvido no século XIX. Observamos, então, que Vittorio foge à regra quando olha para si, inscreve-se a si mesmo como um ser que está morrendo, mas as características da era do biopoder também são latentes em seu discurso, como, por exemplo, o enunciado “choro do velho que estou ou que me sinto”. As aplicações sobre a vida nessa nova era não permitem o envelhecer. Essa é uma marca discursiva que inscreve Vittorio nessa era, em um tempo em que as ciências da vida trabalham para manter o corpo jovem.

Essa solidão é reflexo dos mecanismos criados em torno do corpo velho. Ele aparenta não querer a solidão, mas a contradição que o constitui também o leva a afastar-se de todos, primeiramente, de sua tão lembrada Hermínia, depois, seus irmão e filho. O envelhecimento, por mais que ele prepare o cenário para a morte, não pode ser considerado como “uma forma de morte” (LUPER, 2010, p. 55). Não pode ser considerado por questões fisiológicas, como também por questões culturais. Como já pontuado, a vida ganhou um destaque bem maior que a morte desde aplicações do

cristianismo, e essa aplicação na vida faz com que o sujeito sofra também divisões. Ele tenta colocar-se no lugar de um ser que está morrendo, mas não consegue.

A solidão no ato de morte fez/faz, segundo Ariès (2012), parte desse momento em todos os tempos. Na Antiguidade, como mencionamos a partir de Foucault (2006), o sujeito fazia uma retrospectiva de seu passado numa tentativa de olhar a si e fazer uma autoavaliação do que fizera durante sua vida; na Idade Média, o moribundo era assistido pela família, escrevia seu testamento e esperava a morte chegar. No testamento, ele também fazia um exercício de memória via confissão e precisava estar sozinho para fazê-lo. Hoje, a solidão ainda continua, mas o doente fica sozinho no hospital, muitas vezes ligado a aparelhos sem poder dizer de sua situação. De acordo com Ariès (2012), ao adoecer, o homem perde o direito sobre si mesmo, ele não pode mencionar sobre sua doença, não pode mais dizer que está chegando a sua morte, ele é silenciado pela medicina e pela família. Vittorio é uma espécie de moribundo, pois não se inscreve em uma vida plena, e tampouco já está morto.

Observemos o enunciado retirado do excerto sete:

aliso-me, e minha pele está cheia de manchas amarelas. Matias insiste que sou vermelho, mas sinto que devo ir a algum lugar onde encontrarei alguma coisa. Júnior não aguenta mais essa minha estória e fica repetindo: mas que coisa você acha que é?. (HILST, 2006, p. 29 – *Estar sendo. Ter sido*)

Esse enunciado mostra esse lugar de moribundo dado a si por Vittorio; apesar de não sê-lo ainda, ele se faz nesse lugar. Essa é uma resistência, pois o idoso precisa continuar vivo, mostrar vida e saúde. No fundo, Vittorio busca explicar uma doença aparente para realmente provar que está morrendo, mas seu filho o chama atenção perguntando qual seria a razão de sua busca. Ele quer encontrar algo dentro de si que justifique sua morte e, então, seus atos.

Ao olhar para si e ver que não tem mais a vitalidade que tinha antes, Vittorio questiona o que fez durante sua vida:

porque fiquei enchendo de palavras tantas folhas de papel... para dizer o quê, afinal? do medo, um medo semelhante ao medo dos animais escoraçados, e pânico e solidão, e tantas mesas tantos livros tantos objetos, esculturas, cerâmicas, caixas de prata. (HILST, 2006, p. 29– *Estar sendo. Ter sido*)

Ele se questiona sobre as coisas que escrevera durante sua vida na tentativa de encontrar uma resposta sobre si mesmo e sua função no mundo. Tal reflexão traz à nossa memória o questionamento que Foucault (1995) faz a partir de sua leitura de Kant: “quem somos nós?”. É por meio de um exercício de memória que Vittorio tenta encontrar essa resposta:

8 - tudo se esvaia, tudo se dilui, não é mesmo? e a carne vai ficando sarapintada e não há mais amor nem sonhos. Sono também não há. (HILST 2006, p. 37. Grifo nosso)

9- meus dentes estão moles, pensei arrumá-los, o dentista diz que vou, ficar com dentes de mula, enormes... então estou esperando que caíam. e depois pra que quero dentes na mortalha? (HILST, 2006, p. 55 – *Estar sendo. Ter sido.* Grifo nosso)

Nos excertos oito e nove, Vittorio reclama de seu corpo, de como tudo passou tão rápido, como se o tempo conseguisse diluir todas as coisas, principalmente seu corpo. De acordo com Foucault (1998), na era do biopoder, o corpo passa a ser olhado como processo de vida. O poder maior já não é exercido sobre a morte, mas sobre a vida, havendo um investimento sobre o corpo. O corpo, agora, pode ser mostrado, mas tem de ser bonito, seguir dados padrões de beleza (FOUCAULT, 1979b). O corpo de Vittorio não entra mais na ordem da beleza e vitalidade como podemos ler no enunciado “e a carne vai ficando sarapintada e não há mais amor nem sonhos. Sono também não há”. Já afirmamos que sua preocupação com a morte, o fato de negar esse corpo velho faz parte dessa aplicação do biopoder. Com essa negação vem à tona o padrão de beleza.

Como mencionamos no capítulo I, o poder que se tem em nossa sociedade hoje se assemelha de alguma forma ao poder pastoral. Uma maneira de tratar a todos como individuais e ao mesmo tempo organizar mecanismos que os conduzem a comportamentos únicos. Lemos em Vittorio uma aplicação sobre a vida que o individualizaria, como o caso de sua preocupação com os dentes. Ao mesmo tempo, essa é uma preocupação que vem dos mecanismos de padronização da beleza. Não é apenas ser belo, é a busca da juventude que está em jogo, o não poder envelhecer e assim escapar da morte.

A ordem maior nessa era é deixar o corpo o mais jovem possível. Para Foucault (1999, p. 291), logo no início do século XIX, o fato de o indivíduo sair do mercado de trabalho por causa da velhice ou incapacidade se torna um problema, por essa razão a biopolítica trará, além de programas assistenciais, “mecanismos muito mais

sutis, economicamente muito mais racionais do que a grande assistência, a um só tempo maciça e lacunar, vinculada à igreja.”. Essa tecnologia, apesar de lançar um olhar individualizado às pessoas, aponta para uma estabilização global. Há o que o autor nomeia de *tecnologia do corpo*, buscam-se aplicações individuais para os corpos, mas ordenando-os enquanto conjunto. Vittorio cogita a possibilidade de arrumar seus dentes, ele os quer arrumados, mas não diferentes do que foram um dia, não quer ter “dentes de mula, enormes”, ele está esperando que caiam; no fim, desiludido, ele afirma que não mais precisará de dentes quando estiver na mortalha.

O exercício de memória feito por Vittorio nos leva a pensar na forma em que a carta incita a reflexão sobre si e o outro e os efeitos dessa era chamada biopoder sobre esse sujeito, a forma com que esse poder o subjetiva e como isso aparece em seu discurso. Ele se mostra capaz de refletir sobre a morte, discorre sobre isso o tempo todo, mas, no fim, sofre as divisões feitas pelo biopoder. Foi preciso, então, que buscássemos em Ariès (2012) algumas respostas sobre a forma como a morte ganhou o *status* que tem hoje em nossa sociedade. As leituras de Foucault (1998, 1999) sobre o biopoder caminham na mesma linha traçada por Áries (2012), tendo focos diferentes, a primeira voltada para o entendimento do sujeito e a segunda trazendo uma visão histórica sobre a morte. Tais leituras foram essenciais para aventarmos algumas repostas para o comportamento de Vittorio.

Vittorio tem um saber sobre a vida que o levará ao entendimento sobre a morte que aparece em seus enunciados. Vimos, então, que o sujeito discursivo em foco oscila entre um comportamento não condizente com sua época, e outro que atesta sua imersão na era do biopoder.

10- Pensei em escrever uma carta a Lucina, mas isso era mania de meu amigo Karl. mandava cartas enormes para mim, contando da sua irmã Cornélia. (HILST, 2006, p. 55 – *Estar sendo. Ter sido.* Grifo nossos)

O excerto dez mostra que, a partir do bilhete recebido por Lucina, Vittorio pensa em escrever-lhe uma carta, mas não o faz pelo fato de isso não ser algo de seu costume, mas sim de seu amigo Karl que, ao longo do livro *Cartas de um sedutor*, escreve cartas para sua irmã Cordélia, com quem manteve uma relação incestuosa. No âmbito da narrativa, Karl existe somente nas memórias de Vittorio. Tanto o livro *Cartas de um Sedutor* quanto os outros dois em foco nesse capítulo fazem parte da trilogia

obscena da autora. Há nesse livro a história de dois escritores que mostram a forma com que lidam com a escrita: Stamatius, o escritor mendigo, e Karl, o escritor rico e sem escrúpulos. Stamatius é a figura totalmente oposta a Karl. O primeiro não quis se render aos pedidos do editor, deu suas abotoaduras para a primeira pessoa que passava na rua (como forma de livrar-se daquela vida), deixou sua vida, sua casa e foi para uma pensão. Depois já aparece vivendo na rua com Eulália, uma personagem que parece existir somente em sua imaginação, “Eulália não é real. Está ali à minha frente mas não é real. Move-se e ainda assim não existe” (HILST, 2002b, p. 133).

Como mencionado, o que nos interessa é investigar a maneira como essas personagens se inter-relacionam, como aparece a função autor, o discurso sobre o sexo e a temática da morte. Vittorio se assemelha muito a Stamatius e a Karl. Ele discursa contra o que os editores fazem, assim como Stamatius, ao mesmo tempo em que se entrega ao escrever o que é pedido por eles. Stamatius tem maior visibilidade no livro por ser o narrador. A narrativa aponta para uma conversão dessas três personagens em uma só. Vejamos o excerto:

11- Tive uma caixa de laca chinesa certa vez. Guardava os alfinetes de gravata e as tais abotoaduras de platina. Era linda a caixa. Comprei-a na Via Veneto. Quando era aquele outro. Aquele das abotoaduras. Quando era amigo de Karl. Quando jogava polo. **Quando era rico. Quando ainda pensava que havia tempo suficiente para escrever, quando fosse mais velho sim, escreveria...** E a futilidade me encharcava a carne, os ossos, [...] **consciência de estar aqui na Terra, e não ter sido santo nem suficientemente crápula.** De inventar, para me salvar. Enganar a morte inventando que esse não sou eu, que ela pegou o endereço errado (HILST 2002a, p. 141-142 – *Cartas de um sedutor*. Grifos nossos)

Nesse momento da narrativa, Stamatius relembra do tempo em que tinha dinheiro em abundância, inclusive pelo fato de ter adquirido algo na Via Veneto, a rua mais famosa e cara de Roma. Stamatius se refere ao tempo em que era o outro. O outro significa o tempo em que a literatura lhe dava rentabilidade. Em nossa leitura, para ele, a riqueza era algo que lhe trazia futilidade. Assim como Vittorio, Stamatius faz um retorno a si para pensar sobre a pessoa que foi e sua condição de vida nesse momento. Em um exercício de memória por meio da escrita (ou fala de si). A escrita de si funciona como uma forma de expor-se ao olhar do outro e ao mesmo tempo mostrar o que acontece em seu presente. Stamatius segue a linha de Vittorio, fala de si, inclui a morte em suas falas, como se a quisesse exaltar e dela fugir ao mesmo tempo.

Stamatius medita sobre si, lê-se como alguém que viveu sem tirar muitos proveitos. No enunciado “consciência de estar aqui na Terra, e não ter sido santo nem suficientemente crápula. De inventar, para me salvar. Enganar a morte inventando que esse não sou eu, que ela pegou o endereço errado”, essa personagem também se vê como um ser que está morrendo e nada mais pode fazer para ser diferente. É o que chamamos, na análise anterior, a partir de Foucault (2006a), de meditação em busca de fazer-se sujeito naquele novo espaço. Essa seria uma forma de essa personagem colocar-se no lugar da morte, isso não significa que ele a compreende e a quer para si. Ao investir subjetividade em um espaço que ainda não lhe pertence, esse sujeito busca fazer-se nesse lugar, daí nossa afirmação logo acima de que há a possibilidade de esse sujeito não desejar a morte, mas evidenciar esse lugar por não aceitá-lo e ver-se na posição de ter de construir-se nele.

No excerto sete, lemos o seguinte enunciado “choro porque não sei a que vim, porque fiquei enchendo de palavras tantas folhas de papel... para dizer o quê, afinal?” (HILST, 2006, p. 29 – *Estar sendo. Ter sido*), Vittorio não entende porquê dedicou sua vida como escritor; para ele, sua escrita não valeu nada. Assim também pensava Stamatius depois de desistir da vida que tinha para não se render ao editor. No enunciado “Quando ainda pensava que havia tempo suficiente para escrever, quando fosse mais velho sim, escreveria” (HILST 2002a, p. 141) Stamatius discorre sobre sua vida, de riqueza, relembra de seu pensamento de que na velhice teria tempo para escrever. Escrever pornografia para ele é não ter mais o que escrever, como se tudo sobre o assunto já tivera sido escrito. Ao deixar sua vida, essa personagem entra no mesmo estado de Vittorio, acredita que sua escrita já não tem mais valor. Suas semelhanças não param por aí, a escrita não tem mais o mesmo valor, mas os dois continuam escrevendo e inscrevem-se a si mesmos em uma posição de negação e exaltação da morte e do ato de escrever. Como afirma Blanchot (2005), a escrita tem o papel de preservar os acontecimentos na vida do sujeito, como se lhe concedesse o poder de viver duas vezes.

Stamatius tenta refazer-se nesse novo lugar. Vemos, então, que os enunciados de *Estar sendo. Ter sido*, proferidos por Vittorio, relacionam-se com os enunciados de *Cartas de um sedutor*, proferidos por Stamatius. Esse campo associado está ligado a um domínio de memória, são enunciados que “estabelecem laços de filiação, gênese, transformação e descontinuidade histórica” (FOUCAULT, 2008, p. 64). Acreditamos que os enunciados dos livros em questão fazem parte de uma mesma

formação discursiva. Para Foucault (2008), os enunciados farão parte de uma mesma formação discursiva se eles fizerem parte de um mesmo jogo de relações. É esse jogo de relações que procuramos mostrar em nossa análise. Vejamos o excerto:

12- Tô com vontadinha, benzinho. [...] Lê pra mim, vá, é bonito? É coisa que faz bem pro espírito? não, Eulália, é coisa porca. [...] Eulália me beija os olhos. Como se eu estivesse morto. Ainda não, o outro me diz. E nem vai ser assim esfolando a piaba. Como é que vai ser? **Alguém me segurando as mãos. Alguém dizendo calma, tudo vai passar, é só um desconforto. E luzes, paisagens à minha frente:** eu menino, o cachorro Pitt (alguém lá de casa gostava de um inglês com esse nome), o mar e os caranguejos na areia. (HILST, 2002a, p. 136-137 – *Cartas de um sedutor*. Grifos nossos)

Mesmo entregando sua vida por não acreditar na literatura exigida pelo editor, Stamatius continua escrevendo pornografia. Nesse momento, Stamatius estava escrevendo e Eulália o pediu para parar porque gostaria de fazer sexo. Eulália o pede para ler o que ele escrevera e pergunta se sua escrita seria coisa bonita que fizesse bem ao espírito, ele afirma ser coisa porca. Discutir sobre sexo, para ele, desqualifica a literatura. Vittorio não diz claramente sobre o que escreveu durante toda sua vida, mas também desqualifica seu trabalho ao perguntar-se sobre o porquê de ficar enchendo as folhas de papel com palavras.

De acordo com Foucault (1998), antes do século XVI, o sexo era encarado com naturalidade, crianças e adultos circulavam por todos os espaços da casa sem que houvesse repressão, foi depois dessa época que o sexo começou a ser segregado. O quarto dos pais começou a ser um lugar proibido; ao sexo, foi reservado o confessionário e isso fez com que ele passasse a ser discursivizado. Só naquele espaço, podia-se falar de tudo não deixando escapar os detalhes. Foi a partir disso que ele surgiu na literatura. Foucault (1998) argumenta que desde então se começou a ter um prazer em discutir sobre sexo. No âmbito das narrativas em foco, discorrer sobre sexo se torna algo necessário por uma exigência externa, mas, agora, depois de tantas produções, não poderia falar sobre o assunto de qualquer maneira. Para Stamatius, por exemplo, não há um meio termo, ele não consegue encontrar a melhor maneira de trazer o assunto, por isso sofre tanto com o tema.

No excerto doze, Stamatius vai deitar-se com Eulália. Os dois têm relação sexual. Por mais que Eulália não exista de fato, a descrição que Stamatius faz da relação sexual é bem real. Durante o ato sexual, ele diz que ela o beija nos olhos, como se

beijasse uma pessoa morta, mas há outro¹¹ que revela a ele que sua morte não acontecerá nesse momento. Desse ponto adiante, a personagem começa a descrever sua morte, ou como ele imagina que ela deveria ser: “Alguém me segurando as mãos. Alguém dizendo calma, tudo vai passar, é só um desconforto. E luzes, paisagens à minha frente”. A visão de morte que aparece nos enunciados de Stamatius é uma visão de salvação, ele terá uma morte tranquila, sem sofrimento e, do outro lado, haverá coisas das quais ele gosta esperando por ele. Como se fosse preciso deixar o moribundo feliz diante da partida. Essa visão é a mesma descrita por Ariès (2012, p. 219): “o novo costume exige que ele morra na ignorância de sua morte”. Antes, o moribundo tinha consciência de sua morte, agora, negam-lhe o direito de saber, e há sempre alguém cuidando para que fique tudo bem. Stamatius se inscreve nesse lugar. Assim como para Vittorio, com essa personagem também é um posicionamento que marca sua inscrição na era do biopoder.

13- E não é que esse pulha cínico está lançando um livro? É capaz de tudo. De dar a rodela, de meter no aro de algum editor velhusco, chupar-lhe a pica até fazê-la sangrar, sacripanta bicudo! Queria porque queria ser escritor. (HILST, 2002a, p. 138 – *Cartas de um sedutor*. Grifos nossos)

14- é assim que quero o editor. ‘Pode pensamentear um pouco, negão, mas sempre contornando a sacanagem’. (HILST, 2002a, p. 142 – *Cartas de um sedutor*. Grifos nossos)

No delírio sobre sua morte, Stamatius menciona as pessoas que fizeram parte de sua vida até chegar ao nome de seu antigo amigo Karl. Segundo ele, Karl teve relações com um chamado padre Costa que também aparece no seu delírio. Apesar de escrever o que ele chama de porcaria, ele tece críticas severas ao antigo amigo. Para ele, Karl teria capacidade de manter relações sexuais com os editores só para conseguir ser publicado. Temos, até esse ponto, três autores, Vittorio, Stamatius e Karl. Vejamos que o pulha cínico mencionado por Stamatius é Karl. Karl se entrega aos pedidos dos editores e escreve “sacanagens”. É forte a relação do autor com sua escrita nessa passagem. Stamatius, assim como o pai de Lori que veremos posteriormente, julga ser capazes de escrever uma literatura de qualidade. Isso significa que a literatura erótica não caberia nesses feitos.

¹¹ Em outro momento da narrativa, excerto 15, o outro que conversa com Stamatius é o próprio demônio. Nessa parte isso não fica tão claro.

Vemos, portanto, que há vários autores e obras no âmbito da obra de Hilda Hilst. Esse é o espaço constituído pelo simulacro da literatura que faz com que se constituam novos sujeitos. Como apontamos no primeiro capítulo, o nome Hilst é elemento de um discurso que faz circular outros discursos. Todas essas personagens pertencem à sua obra, mas estão susceptíveis de criar novos espaços e discursos outros que não precisam estar diretamente relacionados ao nome dessa autora.

15- é contigo mesmo Stamatius ou Karl ou senhora Grand ou Madame Lamballe, Princesa corrijo, tudo bem então princesa, tá escrevendo o quê? Quem é essa aí com cara de ganido? Tu achas que Eulália tem cara de ganido? Undoubtedly. Materializaste o teu ganido diante da vida e é tão pungente que nasceu mulher. E nasceu como querias ser: pobre de espírito. E como te vês: uma sensualidade cristalina. **E certa piedade, certo deboche, e finezas no coito porque no fundo tens medo que tudo descambe para a morte.** / por que teu pau é assim mirrado? / desuso, meu caro / não diga, sempre te associei a caralhos frementes / não. Isso é Deus e Lawrence. O D. H. Não o outro (HILST 2002a, p. 144-145 – *Cartas de um sedutor*. Grifos nossos)

16- Verdade que construí meu ganido-mulher-diante-da-vida de um jeito pungente e delicado, submisso e paciente. **Vou engolindo Eulália. Vou me demitindo. E vou ficando muito mais sozinho. Restarão meus ossos. Devo polir meus ossos antes de sumir?** (HILST, 2002a, p. 148 – *Cartas de um sedutor*. Grifos nossos)

Nesse momento, Stamatius continua com sua indignação diante da literatura que precisa escrever, porque tudo que ele tenta escrever está mais para o grotesco que para o sensual. É nessa parte do livro que descobrimos que Stamatius e Karl são a mesma pessoa, são personagens diferentes na vida de uma só pessoa. Eulália também é Stamatius, só que ela se configura como o duplo que solucionaria seu problema de solidão. No excerto quinze, lemos uma conversa que Stamatius tem com o demônio, primeiramente, ele, amedrontado, profere algumas palavras ditas mágicas para que o demônio se vá, esse diz para Stamatius que pare de tolice.

A busca de Stamatius se mostra como uma busca de si. Stamatius divide sua vida em diferentes personagens, refere-se a elas de maneira distante. Ao escrever sobre si, essa personagem faz o que Foucault (2006b) apontou como busca da construção de si por meio do olhar do outro, mas esse outro é ele mesmo. Ele olha seu comportamento como Karl, não admite suas atitudes e, a partir disso, tenta refazer-se. Nossa interpretação assemelha-se à de Gualberto (2008, p. 143), “Karl pode ser considerado a imagem refletida de Stamatius, ou seja, o igual, embora, em posição inversa, por isso

mesmo o oposto”. Não só pode como deve ser considerado a imagem de Stamatius, é bem o que nos mostra a voz do demônio “é contigo mesmo Stamatius ou Karl ou senhora Grand ou Madame Lamballe, Princesa corrijo, tudo bem então princesa, tá escrevendo o quê?”. Temos, dessa maneira, Karl que é seu lado que se rende ao editor, o lado mais sujo desse sujeito que faria sexo com qualquer editor para ver seu livro impresso; Stamatius, o lado avesso a todo àquele luxo, aquele que despreza a política mercadológica, e Eulália, o ganido-mulher, o sofrimento em forma de uma mulher submissa e paciente que aguenta tudo calada. Todos são um só, e as cartas trocadas durante a narrativa serviram para que essa verdade aparecesse.

Stamatius se mostra frágil, é o que podemos observar a partir do enunciado proferido pelo demônio “e certa piedade, certo deboche, e finezas no coito porque no fundo tens medo que tudo descambe para a morte”. O medo da morte fez com que Stamatius criasse Eulália, que, de acordo com a visão do demônio, teria cara de ganido. Ou seja, Eulália seria a representação do sofrimento de Stamatius, sofrimento pela solidão da vida e medo do que viria depois dessa vida. Para Ariès (2012), antes, consciente de sua morte, o moribundo não estava sozinho. Hoje, atravessado por poderes médicos, o momento de morte é um momento de solidão. Mesmo que o doente saiba de sua condição, ele não pode mencioná-la, tem de ser discreto e colaborar com os médicos e enfermeiros. A preocupação com o momento de morte é latente também nos enunciados de Vittorio, ele pensa em como será lá embaixo, quando dele restarem apenas os ossos.

Mesmo em seu momento com o demônio, Stamatius não deixa de discorrer sobre sexo. Pela descrição da cena, o demônio está nu e surpreende a personagem com o tamanho mirrado de seu órgão sexual. Como apontado por Gorer (1995), os temas relacionados às genitálias humanas sempre foram assunto e motivos de risadas. Foucault (1995) argumenta que é no plano da sexualidade que os indivíduos se reconhecem como sujeitos, daí a necessidade de trazer o assunto sobre sexo na tentativa de construir-se diante de si e do outro.

Stamatius assume que construiu Eulália como seu “ganido-mulher-diante-da-vida”. Acreditamos que Eulália era o que segurava Stamatius nessa vida, podemos ver isso a partir do enunciado “vou engolindo Eulália. Vou me demitindo. E vou ficando muito mais sozinho. Restarão meus ossos. Devo polir meus ossos antes de sumir?”. Stamatius chega à sua verdade, ele engole Eulália, as outras personagens já não aparecem mais, descobrimos que todas as personagens eram uma parte desse sujeito,

Eulália, a razão por ele ainda existir, vai-se; à medida que ele a engole, ele também desaparece, seu fim chegou e ele se preocupa com seus ossos.

Pensados os pontos que ligam Vittorio a Stamatius, apresentaremos os excertos dezessete e dezoito, em que Vittorio retoma Crasso, de *Contos D'escárnio. Textos Grotescos* (HILST, 2002b).

17- Meu amigo Crasso chateou-se bastante com uma dessas chamadas cultas-togadas, essas refinés metidas a sebo que só comem rouxinóis e sovacas de pomba, “um trabalhão, uma mão de obra, Vittorio, se pintar alguma, livra-te dela”. mas pelo menos foi boa de cama? “pois foi, Vittorio, mas gostei mais do que se tivesse a Lurdinha o ano todo”. (HILST, 2006, p. 58 – *Estar sendo. Ter sido*. Grifo nosso)

18- O que eu poderia fazer com as mulheres além de foder? Quando eram cultas, simplesmente me enojavam. Não sei se alguns de vocês já foderam com mulher culta ou coisa que valha. (HILST, 2002a, p. 18 – *Contos d'escárnio. Textos grotescos*. Grifo nosso)

No excerto dezessete, Crasso aparece conversando com Vittorio, sua fala vem aspeada. Vittorio o questiona pelo fato de ele também já haver mantido relações sexuais com mulheres ditas cultas, pergunta detalhes dessa relação. Na narrativa de Vittorio, tem-se Lucina que é uma advogada. Nesse momento da narrativa, ele relembra do conselho de Crasso sobre as mulheres ditas cultas, ““um trabalhão, uma mão de obra, Vittorio, se pintar alguma, livra-te dela””. Crasso aconselha Vittorio, mas tem a presença importante de Clódia durante uma parte bem importante de sua busca.

Crasso, narrador protagonista, também é um senhor de sessenta anos que narra suas memórias sobre sexo de forma grosseira. Logo na primeira página, o narrador se apresenta, e conta que o pai morreu no bordel. Então relata detalhes das suas mais bizarras experiências sexuais e das histórias obscenas que presenciou ainda na infância, como a morte do tio tendo relação sexual com o coroinha da Igreja.

Como vemos no excerto dezoito, Crasso mostra-se como um homem avesso aos relacionamentos sérios e convencionais, há momentos em que ele despreza as relações com mulheres ditas cultas, assim como o faz Vittorio ao descrever a advogada e pensar que isso poderia ser um problema. Portanto, vemos desenhar-se, por meio dos enunciados selecionados, o lugar dado às mulheres nas três obras até aqui mencionados. Daí podermos arrazoar de um sujeito discursivo que perpassa os enunciados de obras distintas. Vimos que Hermínia foi jogada nos braços de Alessandro por Vittorio quando ele se sentia inútil sexualmente, Eulália (mesmo sendo parte da constituição de

Stamatius) sempre vinha às cenas de *Cartas de um sedutor* em momentos cujo sexo era o centro. Eulália foi construída por Stamatius como um ganido-mulher. Sua função era ser paciente e submissa, também não era muito dotada de inteligência. Aos olhos de Vittorio, Hermínia também não o era, mas não servia para estar com ele uma vez que esse não mais lhe proporcionaria momentos de prazer. Por último, Crasso despreza as funções intelectuais das mulheres “o que eu poderia fazer com as mulheres além de foder?”. Tem-se, nesse sentido, a construção de uma mulher como amante.

O livro de Crasso é a narrativa de sua vida e suas buscas. Como podemos ver nos excertos dezessete e dezoito, Crasso e Vittorio narram os acontecimentos de suas vidas. Estamos diante de uma forma de escrita de si nas três obras já apresentadas. É por meio dessa escrita de si que vimos delinear-se as características desse sujeito discursivo que perpassa as obras em foco.

Vimos que Crasso, Vittorio e Stamatius são escritores. No âmbito da narrativa de *Contos d’Escárnio. Textos grotescos* aparece também Hans. Esse, de igual maneira, não consegue adequar-se às exigências mercadológicas e se mata. Boa parte da narrativa é dedicada à preocupação de Crasso com o trabalho de Hans. Trata-se de um livro obsceno, cuja maior preocupação gira em torno da literatura e do fazer literário.

Ao descrever suas origens, Crasso narra o seguinte:

19- Era linda [a mãe], elegante, gostosa, segundo papai, que morreu um mês depois dela. Morreu em cima de uma mulher nada elegante, mas muito mais gostosa que mamãe, segundo me disseram. A mulher era uma puta daquelas rebolantes, peitudas, tetas em riste. (HILST, 2002b, p. 13 – *Contos d’escárnio. Textos grotescos*) (Acréscimo entre colchetes [] nosso)

20- Tio Vlad morreu quando estava sendo chupado por um coroinha lá na Gota do Touro, um lugarejo muito longe daqui. (HILST, 2002b, p. 23 – *Contos d’escárnio. Textos grotescos*)

Percebemos, então, que Crasso é rodeado por acontecimentos que envolvem sexo e morte desde a infância. Ele conta sobre sua mãe, que não conheceu, e enfatiza a morte de seu pai em cima de uma prostituta. Retomamos as questões que pontuamos em torno da memória no início deste capítulo para enfatizar a construção do sentido em torno da morte e, principalmente, do sexo, que aparece no discurso de Crasso. Apesar de ser uma criança quando essas duas mortes aconteceram, esse sujeito cria uma memória em torno desse objeto que não é sua. Ele foi atravessado pelo discurso de seu tio que presenciou os dois óbitos. Assim, sua memória se constrói pelo discurso do outro.

Em alguns momentos, ele descreve como sabia do relacionamento de seu tio Vlad com o coroinha, as discussões que o padre tinha com o tio e o desenrolar da história, que foi a morte do tio durante o ato sexual com o jovem. Perguntamo-nos, então, qual seria o sentido da morte desse tio/pai em pleno ato sexual com um coroinha? Pensamos a forma como esse sujeito se constitui por esses discursos do sexo. Crasso parece conviver com esse tema desde a infância. Tal discurso o atravessa desde a história da morte do pai em cima de uma prostituta. Depois, o tio que morre sendo chupado em uma relação pedófila com um menino. A morte de Vlad nessas condições aparece na narrativa como um castigo. O padre já havia avisado a Vlad das artimanhas do demônio e que a relação dele com o rapaz deveria ser interrompida, dessa forma, ele foi castigado com a morte por seu pecado sexual. A questão do sexo e da morte, nesse momento, é bem marcada pela mudança de paradigmas com relação a esses temas, como apontado por Gorer (1995). O sexo é livremente falado por essas personagens, a estranheza causada antes pelo sexo se perde, ele começa a circular com mais liberdade nas esferas sociais e a morte toma esse lugar de proibido.

Apesar de toda essa vivência com o sexo, Crasso mostra que, para ele, a literatura teria outro lugar. Assim, a literatura pornográfica também é algo que o incomoda, vejamos o excerto.

21- Sempre sonhei ser escritor. Mas tinha um tal respeito pela literatura que jamais ousei. **Hoje, no entanto, todo mundo se diz escritor. E os outros, os que leem, também acham que os idiotas o são. É tanta bestagem em letra de forma que pensei, por que não posso escrever a minha?** A verdade é que não gosto de colocar fatos numa sequência ortodoxa, arrumada. (HILST, 2002a, p. 14 – *Contos d’escárnio. Textos grotescos*. Grifo nosso)

Esse enunciado faz parte do momento em que Crasso conta como começou a escrever sua “própria porcaria” e leva-nos a pensar o que seria literatura, isso é algo recorrente nas enunciações das personagens dos livros em foco. A definição do que seria o escrever para ser literatura está ligada à ideia do cânone literário. Só é literatura o que já passou pelo crivo de especialistas e foi definido como tal. Em nossa dissertação de mestrado, discutimos sobre esse tema a partir do Pai de Lori, cujo *status* que dá à literatura pornográfica é o mesmo de Crasso. Quando lemos “É tanta bestagem em letra de forma que pensei, por que não posso escrever a minha?”, somos perpassados por uma memória de livros que fazem parte de uma lista escolhida por um grupo socialmente prestigiado. Nas palavras de Bloom (1994, p.27-28):

uma escolha entre textos que lutam uns com os outros pela sobrevivência, quer se interprete a escolha como sendo feita por grupos sociais dominantes, instituições de educação, tradições de crítica.

É sobre essa escolha que ancora a não aceitação de Crasso sobre a literatura. Escrever sobre pornografia estaria bem longe de fazer uma literatura de qualidade, a qual competiria com textos outros já consagrados.

O enunciado “Hoje, no entanto, todo mundo se diz escritor. E os outros, os que leem, também acham que os idiotas o são” mostra a definição de escritor para Crasso. Essa está ligada a um nome, ele pensou em ser escritor, todo mundo se diz ser, mas não escreve uma literatura de qualidade, então ele também o poderia ser. Voltamos então ao que expusemos sobre a noção de autor, a partir de Foucault (2009d), antes a literatura tinha como função para ser validada: esconder o nome de seu autor. Agora, essa validação vem acompanhada de um nome que responderá não somente pelos escritos ditos literários, mas anotações diversas, cartas, recados que farão parte de um acervo e terá um nome de autor. Observando as palavras de Crasso, o uso do termo “idiotas” nos mostra essa intolerância ao novo, ao que ainda não adquiriu fama e conquistou um lugar junto ao cânone literário. Vejamos o próximo excerto:

22- Tenho horror de pescoços longos. Eles me lembram cisnes. **E cisne me lembra morte.** A morte do cisne. E a morte do cisne me faz lembrar que também eu vou morrer um dia. Espero que não seja no lago. (HILST, 2002a, p. 33 – *Contos d'escárnio. Textos grotescos*. Grifo nosso)

Temos dois momentos diferentes da narrativa, mas ligados pelo temor à morte. Crasso discute sobre sexo abertamente, mas, quando o assunto é a morte, ele sempre se mostra arredio. No primeiro excerto, Crasso entra na igreja para conversar com o padre sobre sua vida sexual, ele começa a pensar que, por causa da morte de seu pai, ele estaria fadado a pensar e ter relações sexuais de forma exagerada, foi quando viu Clódia pela primeira vez. Ele admirou sua beleza desde o primeiro momento em que a viu. Então, ao discorrer sobre sua beleza e a beleza de seu pescoço, Crasso se lembra de que não gosta de pescoços alongados por trazerem a lembrança dos cisnes e, com isso, a morte do cisne.

Há uma memória que perpassa por esse horror de Crasso pela morte. O balé que representa os últimos momentos de vida de um cisne, performado há mais de cem anos. O enunciado “e cisne me lembra morte”, se faz como um acontecimento discursivo no âmbito dessa narrativa, uma vez que marca o encontro de uma atualidade com uma memória já socialmente cristalizada. Trata-se, nesse enunciado, do “risco evocado de uma vizinhança flexível de mundos paralelos” (PÊCHEUX, 1999, p. 50). Dessa maneira, Crasso entra nessa linha da morte como tabu. Ele sempre procura possibilidades para fugir do assunto, mesmo que de alguma forma sempre volta a ele. Assim como já mencionamos sobre Vitorio, ele, de alguma forma, reflete sobre o assunto como uma forma de negá-lo. As personagens, então, são ligadas por uma característica da modernidade, imposta, primeiramente, pelo poder pastoral e depois difundida por outras instâncias de poder, é preciso que o homem cuide de si e de seu corpo, que não morra, que produza.

Nesse momento da narrativa, Crasso foi para uma ilha onde mora a mãe de Hans. Ele pretende pegar os manuscritos do escritor, essa atitude da personagem evidencia o que Foucault (2009d) expõe: quando um determinado autor morre, sua vida é vasculhada e tudo que é encontrado vira parte de um acervo com seu nome, o nome de um autor. Durante o tempo em que está na ilha, ele se comunica com Clódia por meio de cartas. Para ele, é preciso inventar sempre para que o cérebro não fique vazio e leve o homem a pensar sobre a morte. Deveria, para ele, ter algo que colocasse no cérebro para desviar esses pensamentos e o morto passar a ser algo que não despertasse sentimentos, vejamos suas palavras:

23- é horrível a ilha. Mas estou nela. **Vomito todos os dias quando penso em mim**, quando me detenho. É preciso inventar algumas geringonças para serem colocadas no cérebro dos nascituros impedindo que os homens tenham pensamentos deletérios, Saber da própria morte, por exemplo, é uma maçada. **A profusão dos vermes e de asas que espoucarão no meu corpo-noturno.** A geringonça instalada no cérebro não permitiria que eu pensasse nisso. A palavra morte arrancada do cérebro. Olharíamos o morto e seria como se olhássemos uma travessa de alface (HILST, 2002a, p. 80-81 – *Contos d’escárnio. Textos grotescos*. Grifos nossos)

O fato de estar na ilha fez com que Crasso tivesse muito tempo para pensar em si, para meditar sobre sua vida. Como a morte de Hans era iminente, ele não poderia deixar de pensar na morte. Estava longe de tudo que o cercava antes, das amantes, do sexo, restava-lhe apenas refletir. Tais reflexões fazia com que ele vomitasse. Pensando

que, fisiologicamente, o vômito é algo que tira algo de dentro do corpo do sujeito, perguntamo-nos, então, por que será que o ato de pensar em si e na morte mexeria tanto com esse sujeito? Já citamos anteriormente, a partir de Foucault (2006b) que o fato de olhar para si faz com que o sujeito torne-se sujeito de uma moral. Crasso vomita por viver um conflito entre estar numa moral na qual julga não ser correta diante dos padrões socialmente impostos.

Os conflitos de Crasso se assemelham aos de Vittorio e Stamatius, o enunciado “a profusão dos vermes e de asas que espoucarão no meu corpo-noturno”, mostra-nos essa ligação. Assim como os dois primeiros, Crasso também tem uma preocupação exagerada pelo que virá depois. Já afirmamos que essa preocupação é para, de certa forma, retirar a palavra morte, não só do cérebro como deseja essa personagem, mas arrancar da vida. O sujeito que perpassa essas três obras tem o desejo de apagar a morte.

O pensar e o discorrer sobre a morte devem ser banidos, assim como as questões sobre o sexo ficaram escondidas por muito tempo. Como já pontuamos, o nosso comportamento diante da morte se transformou em uma moral regulamentada pelo poder médico. Nessa nova moral, até o luto da família é segregado, não se pode referir-se ao morto, ele precisa ser, de certa forma, apagado para que o sofrimento passe logo.

Temos, portanto, um ponto que marca os três livros, enunciados que nos levam a interpretar o medo da morte, outro ponto é a questão da autoria, que também será latente no livro trazido pelo próximo enunciado a ser analisado. Tal enunciado nos leva para o livro *O caderno rosa de Lori Lamby*. Antes de ler o enunciado, gostaríamos de dizer um pouco de nossa experiência com esse livro.

Trata-se da história de uma menina de oito anos que relata suas possíveis relações sexuais com homens mais velhos, principalmente Abel que seria seu parceiro fixo ao longo da narrativa. Lori, ao longo da narrativa, se faz como a personagem mais forte no âmbito da narrativa, apesar de sua “possível” vivacidade sexual como a das mulheres já citadas acima, Lori se constitui em um espaço outro. Em um primeiro momento somos levados a pensar que ela realmente passa pelas experiências que relata, depois percebemos os atravessamentos que a constituem naquele lugar. Ela é impulsionada a escrever por ver a agonia do pai diante das exigências do editor. Começa, então, a escrever em seu caderno tudo que acha que agradaria tio Lalau, o editor que acaba com os dias de seu pai. Assim como Stamatius, Vittorio e Crasso, o pai

de Lori é escritor e sua noção de literatura é de uma literatura guiada pelos parâmetros ditados pelo cânone literário. Escrever uma literatura pornográfica seria não fazer um bom trabalho como escritor.

Lori perpassa por todas as discussões da família em torno dessa necessidade de escrever algo que envolvesse *bandalheiras*. É uma criança invisível aos olhos dos adultos até ter seu caderno descoberto. Ela descreve as brigas e relações sexuais de seus pais, as discussões do pai com os amigos e sua relação imaginária com tio Abel, a personagem que a incitaria ao sexo e também ao plágio, como veremos mais adiante. Lori vive essa invisibilidade até ter seu caderno descoberto. Em carta a seus pais, que são internados ao lerem seus escritos, ela lamenta a invasão de privacidade, de terem mexido em seus guardados e lido seu diário. Em nossa dissertação de mestrado discutimos esses atravessamentos que a constituem. Ela chega a dada governamentalidade de si e entrega a seu pai todo o material que pegou emprestado em sua estante intitulada BOSTA. Dessa maneira, concluímos que:

se o governo de si oferece uma dada liberdade, Lori se encontra livre a partir do momento em que aprende a controlar seu sexo e devolve o material do pai, passando, assim, a controlar seus apetites e se mostrando em um lugar estabelecido: uma literatura construída por ela. Nesse sentido, encontra-se preparada para as novas relações de poder que aparecerão em sua vida. Acreditamos, pois, que a nova relação de poder colocada no fim da narrativa é o fato de Lori encarar o tão temido editor numa relação de igualdade. Sob essa perspectiva, enviar as novas histórias para o editor significa dizer: estou aqui, não sou meu pai, devolvi o que a ele pertencia, essa é a minha literatura. (FERREIRA, 2010, p. 84)

Em sua tese de doutorado, Silva (2009) atesta que essa possibilidade de fazer-se tão livremente nesse lugar se dá por Lori ser uma criança, e, como qualquer criança, é livre de amarras. Ela circula entre relatar sobre os prazeres do sexo e as reflexões sobre os livros que empresta de seu pai. Nas palavras da pesquisadora:

prazer sexual e prazer do conhecimento andam juntos, mente e corpo são um só; realimentando-se continuamente num resfolegar filosófico só possível porque vividos por alguém sem amarras, sem preconceitos (SILVA, 2009, p.55).

Lori é esse ser sem amarras e, por isso, consegue fazer a literatura tão esperada por Lalau. Lori não é lembrada por Vittorio, mas sua colagem feita do texto de seu pai, sim. Vejamos o excerto:

24- Continuar aqui cristalizado, assim como sou agora aos sessenta e cinco, caindo, rompendo o cóccix, ou rompendo o baço, ou pensando na magia de uma casa de madelenas ou corinas... e agora me esqueci do nome de meu amigo dentista que juvenzinho saiu de sua cidade e com uma mala de papelão escafedeu-se depois de descobrir que sua amada Corina era apenas uma franjosca vivendo com aquele chimba safado chamado “Dedé-o falado”. (HILST, 2006, p. 62 – *Estar sendo. Ter sido.* Grifo nosso)

Nesse excerto, Vittorio fala da morte, de pensar em nunca morrer e ficar cristalizado. Ele acabara de cair e machucar-se, pensou ter rompido o cóccix. Vejamos como esse medo da morte aparece em várias partes do texto. Afirmamos nesse capítulo que ele, por muitos momentos, discute sobre a morte como uma forma de negá-la. No enunciado em foco, ele pensa numa possibilidade de não morrer, ficando cristalizado em meio ao sexo. Retomamos mais uma vez a tese de Gorer (1995), é preciso silenciar a morte em nossa era. Em seu pensamento, Vittorio não morreria, estaria cristalizado e pensando em um lugar onde teria muitas Corinas, ou seja, mulheres dispostas ao sexo. Para que se possa usufruir de uma disposição para o sexo, a morte tem de ser afastada e com ela a velhice.

É nessa parte que aparece Edernir, d’*O caderno rosa de Lori Lamby*. Em uma visita ao *Caderno rosa de Lori Lamby*, reconhecemos o *caderno negro*, texto do qual Vittorio retira uma personagem, o moço dentista que fugiu com uma mala de papelão. *O caderno negro* traz a história de um moço chamado Edernir que se mostrava encantado por Corina, filha de Licurgo, o farmacêutico da cidade onde moravam. Ao que nos parece ser uma cidade pouco habitada. Edernir, moço inocente, como não havia muito que fazer no lugarejo onde morava, aos domingos, gostava de visitar Corina, na farmácia de seu pai. Durante uma de suas visitas, ouviu os gritos de seu Licurgo e o choro de Corina: por ter sido vista de mãos dadas com Dedé-O-Falado, o pai lhe impunha que ela não mais viveria na cidade, mas na fazenda com dona Cota e o jumento. Corina chorava e Edernir pediu para que seu Licurgo não gritasse com ela daquela forma, mostrando, assim, seu afeto pela garota. Mesmo seu Licurgo ordenando que Corina não mais morasse na cidade por ser uma *moçadesavergonhada*, Edernir acreditava que a amada fosse uma pessoa *casta*.

Logo na primeira visita que o inocente moço faz a Corina, em sua nova morada, começa a descobrir os prazeres do sexo. O moço não consegue esquecer Corina e, quanto mais a conhece, mais se mostra apaixonado. Até que, um dia, Edernir saiu de

casa mais cedo para conhecer o jumento Logaritmo. Ao chegar à casa da moça, ele assiste, encostado na soleira da porta, à Corina e ao Dedé em pleno ato sexual. Depois de presenciar a cena, o rapaz busca Logaritmo, amarra-o em uma estaca perto da casa, traz Corina para junto do jumento e faz com que ela acaricie o animal. Corina o faz com gosto! Edernir, que há poucos dias era um menino ingênuo, tem relação sexual com Dedé e, logo depois, espanca-os, deixando Corina sem dentes. Depois de tudo, volta para casa, arruma sua mala e vai embora da cidade.

Não podemos deixar de reconhecer que *O caderno negro* é uma obra dentro de outra obra. O caderno negro é uma tentativa que o pai da pequena Lori faz para escrever o que o editor lhe pedia. Daí, numa tentativa de ajudar o pai, ela copia seu conto em seu caderno rosa. Nas palavras de Silva (2009, p. 20), Lori modifica os rabiscos negados por seu pai “numa ética própria dos prazeres. Ética que não se preocupa com o plágio, mas com o processo de aprendizagem que é sedutor”. A negação de seu pai diante dessa literatura se evidencia. Vejamos o excerto no qual se demonstra o momento em que ela copia o conto negro em seu caderno.

25- Vou copiar a história que tio Abel me mandou, no meu caderno rosa. Quem sabe o tio Lalau vai gostar muito dessa história e aí eu peço pro tio Abel me emprestar e a gente junta o caderno negro com o caderno rosa (HILST, 2005, p. 38 – *O caderno rosa de Lori Lamby*. Grifo nosso)

Nesse momento da narrativa, ela discorre um pouco sobre seu pai, e a grande crise em que ele vive por não conseguir alcançar a escrita exigida pelo editor. Em nossa dissertação de mestrado, discutimos a maneira como Lori discorre sobre coisas que não viveu e depois se fez nesse lugar, escrevendo sua própria história. Seu processo de subjetivação se deu na medida em que ela falou/escreveu sobre o assunto; no final do livro, ela pede que o editor publique as bandalheiras escritas por ela, ponto que liga todos os livros. É evidente nesse enunciado o lugar dado a Abel, ele é a pessoa em seu imaginário que facilitará sua circulação entre o mundo adulto e, assim, o mundo do sexo. A história copiada em seu caderno, a partir do plágio, passa a fazer parte de uma construção no âmbito de seu caderno. Nas palavras de Francisco (2007, p. 38):

assim, mesmo que permaneça a dúvida sobre a autoria fictícia do texto, sabemos que é sobre o corpo da menina que se constrói a narrativa. De fato, ainda que ela seja somente uma figura da ficção do escritor, do imaginário do pai que escreve um romance, é no corpo

dela que se localiza o *locus* de enunciação, ou seja, é Lori Lamby que faz o texto melhor. Não só é a perversão polimorfa da criança que é colocada em proveito do discurso pornográfico, como é a infância, na enunciação do texto, a forma a ser explorada em sua própria limitação no domínio da linguagem e do sexo. Cabe à menina desestabilizar a narrativa. (FRANCISCO, 2007, p. 38)

Concordamos com os posicionamentos de Francisco (2007) e os de Silva (2007) no que diz respeito ao uso do texto do pai como forma de construir seu próprio conhecimento. Como se ela quisesse tomar desse outro, que é seu pai, o conhecimento da linguagem. É isso que faz com que ela se revele uma escritora como Lalau queria que seu pai fosse. Isso fica bem evidente nos excertos vinte e seis e vinte e sete:

26- Eu quero falar um pouco do papi. **Ele também é um escritor, coitado.** Ele é muito inteligente. (HILST, 2005, p. 18 – *O caderno rosa de Lori Lamby*. Grifo nosso)

27- Eu já vi papi triste porque ninguém compra o que ele escreve. Ele estudou muito e ainda estuda muito, e outro dia ele brigou com o Lalau que é quem faz na máquina o livro dele, os livros dele, porque papai escreveu muitos livros mesmo, esses homens que fazem o livro da gente na máquina têm o nome de editor. (HILST, 2005, p. 19 – *O caderno rosa de Lori Lamby*. Grifo nosso)

Lori se mostra compadecida ao problema enfrentado pelo pai. Ela se coloca no lugar dele para escrever seu texto, tenta de sua maneira ajudá-lo a construir o texto para colocar na máquina de tio Lalau. Estamos, então, diante de mais duas figuras de autor: Lori e seu pai. Esse sofrimento diante da escrita pornográfica é evidente nas palavras de Stamatius, Crasso e do pai da garota: o sofrimento diante das exigências do editor. Vittorio também sofre para escrever o roteiro teatral que lhe é exigido. Diferentemente dos outros três, a menina consegue atingir o que os outros não conseguem, vejamos:

28- por que será que não dão dinheiro pro papi que é tão gênio, e pra mim eles dão dizendo que sou uma cachorrinha? (HILST, 2005, p. 25 – *O caderno rosa de Lori Lamby*)

Esse excerto evidencia como Lori se fez no lugar da pornografia. Voltamos à questão pontuada por Silva (2009), ela consegue isso porque teve a inocência de uma

criança. Com isso, também não trazia consigo a noção de uma literatura consagrada pelo cânone literário.

Nesse percurso, levando em conta o que pontuamos, perguntamo-nos: onde estaria o nome de Hilda Hilst? Fazemo-nos essa e outras perguntas: estamos lidando de forma coerente com a obra? Estamos ligando os enunciados selecionados para fixar o nome de um autor a uma obra? O nome de autor tem a função de fazer os discursos circularem, uma vez que um nome está fixado a uma obra, esse nome vai qualificar o modo de ser desse discurso.

Contudo, a escrita possibilita o desaparecimento desse autor, para isso, é preciso que observemos as lacunas deixadas pelo desaparecimento do nome desse autor, como também seguirmos “atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desapareição faz aparecer.” (FOUCAULT, 2009d, p. 271). Em nossa perspectiva, essa lacuna tem a ver com a criação de sujeitos que tomam vida própria no âmbito do espaço literário. O nome Hilst, tomado como um autor externo, deixaria espaço para os sujeitos-autores internos dentro de sua obra. Esses autores internos não eliminam o nome próprio de autor Hilda Hilst, nome este que se dissocia do indivíduo empírico, e remete ao sujeito que qualifica um modo de ser do discurso; de um discurso literário.

Tentamos discutir como essas personagens aparecem e formam um arquivo. Vimos que são enunciados que pertencem ao mesmo campo de coexistência e fazem parte de uma mesma formação discursiva. As retomadas de personagens outras, feitas por Vittorio, não são aleatórias; trata-se de personagens que carregam as mesmas características de Vittorio.

Ao longo desse capítulo, mostramos como o fato de Vittorio trazer personagens outras para dialogar com ele evidencia a construção de um sujeito que vai além das páginas de um só livro. Um sujeito marcado por características de nosso tempo, como a negação da morte e a exaltação da vida, quando vemos o sexo colocado como algo que traz vida para o homem e a autoria como algo que perpassa o universo dessas personagens.

3. O medo da morte e a relação com o corpo

Para poder morrer
 Guardo insultos e agulhas
 Entre as sedas do luto
 Para poder morrer
 Desarmo as armadilhas
 Me estendo entre as paredes
 Derruídas
 Para poder morrer
 Visto as cambraias
 E apascento os olhos
 Para novas vidas.
 Para poder morrer
 Me cubro de promessas
 Da memória
 Porque assim é preciso
 Para que tu vivas
 (HILST, 2001, p. 15)

3.1 *O inominável morrer*¹²: o medo da morte

Morrer para novas vidas e para que o outro viva, como nos aponta o poema em epígrafe, é um apontamento que encontramos em vários escritos de Hilst. Ideia essa que também está nas teses foucaultianas sobre a literatura, discutidas no primeiro capítulo deste trabalho. A morte do sujeito da escrita eternizará a sua vida por meio das palavras repetidas ao infinito, transformando o homem em sujeito, morre-se o indivíduo para fazer um sujeito viver na eternidade da escrita. Contudo, em se tratando da morte, simbólica ou não, temos uma carga de memória e medo, sendo *inominável*, utilizando-nos do termo de Certeau (2009). A morte traz consigo a memória de uma sociedade da saúde, da ocupação, da produção. De acordo com Certeau (2009, p. 264), em um hospital, quando se perde um paciente, há uma fuga coletiva dos médicos e enfermeiros, usando frases como “ele precisa descansar... Deixem o doente dormir”. O moribundo está em uma condição que exige o descanso.

De acordo com o autor, essa atitude diante da morte se dá pelo fato de o moribundo fazer parte de uma instituição que preza pela conservação da vida, o que pontuamos como a sociedade do biopoder a partir de Foucault. O morto é enclausurado na câmara fria, sua morte é silenciada, uma vez que na visão que temos em nossa

¹² Título do capítulo XIV do livro *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, de Michel de Certeau (2009)

sociedade de que cuidar significa curar. Ao não curar esse moribundo, o hospital fracassou em sua luta em favor da vida. Certeau (2009, p. 265), então, compara o moribundo ao ocioso, “como o ocioso, e mais do que ele, o moribundo é o imoral, um cidadão que não trabalha; ambos intoleráveis numa sociedade onde o desaparecimento dos sujeitos é em toda parte compensado e camuflado pela multiplicação das tarefas”.

Inominável, para o autor, é “a mortalha de silêncio” na qual colocam o moribundo. De um sujeito ativo, ele passa a ser o retrato da inação. O sujeito se perde, fica um corpo a ser zelado e cuidado, uma doença a ser curada pela instituição,

lançando fora da sociedade que, conforme as utopias de antanho, limpa suas ruas e suas casas de tudo que parasita a razão do trabalho – detritos, delinquência, velhice – o doente deve seguir a sua enfermidade onde será tratada, nas empresas especializadas onde logo se muda num objeto científico e linguístico, estranho à vida e à língua. É posto de lado numa das áreas técnicas e secretas (hospitais, prisões, depósitos de lixo) que aliviam os vivos de tudo aquilo que poderia frear a cadeia da produção e do consumo e que, na sombra onde ninguém penetra, consertam e fazem a triagem daquilo que pode ser reenviado à superfície do progresso. (CERTEAU, 2009, p. 265-266)

Esse moribundo, tão querido pela família, passa a ser um desconhecido. Nesse estado, ele não pode mais *dizer*, como se suas palavras não tivessem mais valor. Ele é dito, como já pontuamos, a ele é dado o lugar de uma coisa a ser cuidada. Para Certeau (2009), esse estado de morte já nos é dado em nossa vida social antes de chegarmos a ser moribundos. O estágio de envelhecimento é tratado como algo obscuro que deve ser silenciado, as rugas escondidas, como se pedisse ao corpo para não mostrar o que não é do desejo do homem ver. A morte é tratada como um segredo, como se antes de o interlocutor discorrer sobre ela, ele já fosse impelido a silenciar-se, “acha-se inscrita e, todos os procedimentos que encerram a morte ou a expulsam para fora das fronteiras da cidade, para fora do tempo, do trabalho e da linguagem para salvaguardar um lugar” (CERTEAU, 2009, p. 269). De acordo com o autor, ao se produzir a imagem de um moribundo, é natural que o sujeito se coloque em outro lugar pela necessidade de exorcizar a morte. O moribundo está em um lugar inalcançável.

A morte é exorcizada, mas restar-lhe-á sempre um espaço de memória, como nos diz o poema de Hilst (2001), em epígrafe. É essa memória de morte que levará o sujeito envelhecendo a esconder suas rugas. O fato de esconder as rugas, revistar sempre suas memórias da juventude, como faz Vittorio, aparenta-se como certo medo da morte. De acordo com Ariès (2012), na Idade Média, a morte e o morto tinham

um convívio tranquilo com a sociedade. Como já mencionamos anteriormente, foi no século XVIII que essa paisagem começa a mudar, juntamente com as transformações sociais dessa época:

por uma grande mudança nas relações entre o homem e a morte. Sem dúvida, essa mudança foi observada apenas no mundo do imaginário. Mas passou em seguida para o mundo dos fatos deliberados, sofrendo, contudo, uma grande alteração. Efetivamente, existe uma ponte entre os dois mundos, que é o medo de ser enterrado vivo e a ameaça aparente. Estes surgem nos testamentos da segunda metade do século XVII e duram até a metade do século XIX. (ARIÈS, 2012, p. 150-151)

Para o autor, morte e vida eram tidas como iguais, da mesma forma que “o morto podia despertar desejo, mas o vivo também podia ser encerrado na prisão do túmulo e acordar em meio a indizíveis sofrimentos” (ARIÈS, 2012, p. 151). Essa possibilidade de morte gerou muito medo em meio à sociedade, por mais que isso acontecesse muito raramente. Logo, esse medo apareceu por imaginarem o cadáver. Durante essa época, a morte e o estado de decomposição começam a desaparecer da arte e literatura. O morto ganha o lugar do belo.

Essa beleza foi um dos lugares-comuns das condolências, um dos temas das conversações banais diante da morte no século XIX e até nossos dias: Os mortos tornaram-se belos na vulgata social quando começaram a realmente ser motivo de medo tão profundo que se exprimia senão por interditos, ou seja, por silêncios. A partir de então, não haverá mais representações da morte. (ARIÈS, 2012, p. 151)

Mais uma vez a memória nos segue, é por meio dessa memória e outras que foram sendo criadas em nossa sociedade que fomos levados a temer a morte hoje. Já pontuamos que ela teve outro espaço na sociedade, mas foi no fim do século XVII que ela começa a ganhar novos contornos junto às mudanças sociais. Esse medo da morte causa o medo da velhice e da mudança do corpo como pontua Certeau (2009). Em nossa última análise, continuaremos nossa atenção ao estado de morte de Vittorio, refletiremos um pouco mais sobre a segunda parte do livro, na qual ele já está mais debilitado e retoma de outras narrativas hilstianas as personagens Hillé, Kadek e Qdós (Kadosh).

Hillé, personagem do livro *A obscena senhora .D* (HILST, 2001), apelidada por seu falecido marido de Senhora D., de derrelição e desamparo. Hillé, uma também

senhora que, assim como Vittorio, vive a morte, questiona e transgride os protocolos sociais, tendo o vão da escada como lugar escolhido para terminar seus dias. Também Kadek, personagem de um pequeno conto chamado *O vicioso Kadek* (HILST, 2010),

Kadosh, personagem de difícil compreensão, que vive parte de sua vida recluso para encontrar Deus e, depois, outra parte para desfazer-se dele. Kadosh precisa morrer para reviver outro. Tendo em mente a noção de arquivo de Foucault (2008) para pensar maneira como essas personagens se inter-relacionam no âmbito da narrativa, teremos como regularidade nesse fio discursivo a forma com que o corpo morrendo e um possível medo da morte aparecem nessas narrativas.

Refletiremos, portanto, como essas personagens aparecem e quais os efeitos de sentido que a retomada dessas narrativas pode trazer para nossa leitura de *Estar sendo. Ter sido*, não nos esquecendo do nosso objetivo já exposto anteriormente, no qual apontamos nosso interesse em pensar a inter-relação entre as personagens, sua constituição histórica e como isso se dá no processo biohistórico. Já seguimos esse objetivo no segundo capítulo, quando observamos essa inter-relação a partir do imbricamento entre morte, autoria e sexo. Nesse momento, pensaremos como o discurso sobre a morte se mostra por meio do corpo e da relação com Deus, assim continuaremos a forma como aparece uma busca de si.

3.2 O corpo velho, o corpo morrendo

Se o moribundo é comparado a um corpo ocioso, como nos indica Certeau (2009), isso nos leva a pensar na utilidade desse corpo, como ele se constrói ao longo do tempo como um corpo útil, que precisa ser trabalhado para estar apto a servir sempre, ser ativo. De acordo (Foucault, 2009g, p. 132), é a partir do século XVII que se começa a investir de forma mais maciça sobre o corpo, “em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações.” Trata-se de manter um corpo produtivo, no nível da mecânica. Esse é o trabalho que o poder disciplinar exerce sobre o corpo.

Esse poder não age com dominação, nem submissão, não há a necessidade de obedecer a algo ou alguém vindo do exterior. O domínio acontecerá de forma singular, cada um será responsável por dominar seu próprio corpo, “forma-se, então,

uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos” (FOUCAULT, 2009g, p. 133). Para Milanez (2014), está impresso no corpo a história de cada momento. Assim, ao olharmos para o discurso sobre o corpo no âmbito de nosso corpus, estaremos em busca de traços discursivos que nos levarão a entender o funcionamento do discurso sobre a morte, que aparece em torno dos sujeitos em análise. O corpo acaba sendo reiventado pelo espaço e no tempo no qual está inserido. Nas palavras de Gama (2010, p. 228):

Entendemos que não há como dissociar na prática o tempo do espaço. Contudo, se se coloca em questão a preeminência de um sobre outro, ela deve ser conferida ao espaço, já que o tempo é concretizado no espaço. Apreendemos a passagem do tempo numa folha de papel pelo amarelecimento da mesma, isto é, o tempo encontra-se concretizado na materialidade de um espaço. (GAMA, 2010, p. 228)

Assim as personagens que ora analisamos marcam sua subjetividade também em um espaço e são também marcadas por esse espaço. Foucault (2009f) discute a questão do espaço em nossa sociedade. A partir de Galileu, com sua redescoberta de que a lua girava em torno do sol, a relação com o espaço passou de localização a extensão. Hoje, de acordo com o autor, essa relação está mais ligada às formas de posicionamentos, levando em consideração as séries, as grades e os organogramas. Os problemas em torno do espaço atingem questões também demográficas, não significa que há uma preocupação se haverá ou não espaço para os homens no mundo, apesar de esse ser um problema relevante, nas palavras do autor:

É também o problema de saber que relações de vizinhança, que tipo de estocagem, de circulação, de localização, de classificação dos elementos humanos devem ser mantidos de preferência em tal ou tal situação para chegar a tal ou tal fim. Estamos em uma época em que o espaço se oferece a nós sob a forma de relações de posicionamentos. (FOUCAULT, 2009f, p. 413)

Foucault (2009f) considera que, com as descobertas de Galileu, houve dada dessacralização do espaço, mas há ainda oposições que são movidas por determinada sacralização, são os casos do espaço privado e público, familiar e social, cultural e útil, lazer e trabalho. Citando Bachelard, o autor mostra que vivemos em um espaço heterogêneo, que nesse espaço convivem memórias, fantasmas, paixões, sendo o espaço

de nossas percepções, o espaço de dentro. Foucault afirma que seu interesse pelo espaço de fora se dá por ele representar o sujeito:

O espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos sulca é também em si um espaço heterogêneo. Dito de outra forma, não vivemos no interior de um vazio que se encheria de cores com diferentes reflexos, vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irredutíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos. (FOUCAULT, 2009f, p. 414)

Tais posicionamentos poderiam ser descritos buscando seu feixe de relações, o conjunto de relações que definiria os posicionamentos de passagem e de parada. Os primeiros têm a ver com lugares como ruas, estradas, trens; os posicionamentos de parada seriam lugares onde os sujeitos podem permanecer como restaurantes, cafés, clubes, praias. O que interessa ao autor é o fato de determinados posicionamentos se entrecruzarem e poderem relacionar-se entre si. “Esses espaços, que por assim dizer estão ligados a todos os outros, contradizendo, no entanto, todos os outros posicionamentos, são de dois grandes tipos” (FOUCAULT, 2009f, 414): as utopias e as heterotopias.

As utopias são os posicionamentos sem lugar real. São posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa. É a própria sociedade aperfeiçoada ou é o inverso da sociedade, mas, de qualquer forma, essas utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais. (FOUCAULT, 2009f, p. 414-415)

Já as heterotopias são espaços utópicos efetivamente realizados no âmbito da sociedade, são “espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam” (FOUCAULT, 2009f, p. 415). Para exemplificar, o autor cita o exemplo do espelho, ele é uma utopia porque é um espaço que não existe, ou existe e não existe ao mesmo tempo, é possível que eu me veja no espelho, mas não estou lá realmente, eu me vejo em um lugar que estou ausente. Ao mesmo tempo, o espelho é uma heterotopia, pois

é a partir do espelho que me vejo lá longe. A partir desse olhar, que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou; o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está longe. (FOUCAULT, 2009f, p. 415).

Em sua leitura do texto de Foucault, Gama (2010, p. 226) expõe que o termo atopia já aparece na introdução de *As palavras e as coisas*. Atopia seria esse espaço do espelho, uma heterotopia e uma utopia ao mesmo tempo, “já que o espelho existe de fato e desencadeia um efeito retroativo, pois através dele, da imagem refletida, posso descobrir-me ausente no lugar onde estou” (GAMA, 2010, p. 226). De acordo com Foucault (2009f), não há como diferenciar que as heterotopias têm uma forma única, elas são variadas. Há formas como as heterotopias de crise que seriam a mulher menstruada ou /de resguardo e os adolescentes, porém essas heterotopias, de acordo com o filósofo, insistem em desaparecer, dando lugar às heterotopias de desvio:

Aquela na qual se localiza os indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou a norma exigida. São as casas de repouso, as clínicas psiquiátricas; são, bem entendido também, as prisões, e seria preciso, sem dúvida, acrescentar aí as casas de repouso, que estão de qualquer forma no limite da heterotopia de crise, mas igualmente um desvio, pois, em nossa sociedade em que o lazer é a regra, a ociosidade constitui uma espécie de desvio (FOUCAULT, 2009f, p. 416).

Nos excertos de *Estar sendo. Ter sido* que seguirão aparecem as personagens Hillé, Kadek e Qadós (Kadosh), refazemos, então a pergunta colocada por Foucault (2008) quando interroga “por que esse enunciado e não outro em seu lugar?”: por que essas personagens não outras ocupando esse lugar? Estamos diante de uma função enunciativa. Não repetiremos as características da função enunciativa, mas esse campo associado conduzirá nossa análise. Como nos aponta a leitura de Milanez (2015, p. 101) d’Arqueologia de Foucault, “um objeto do discurso pode apenas ser observado e analisado levando em conta os campos em torno deste objeto, ou seja, para a problematização de um discurso não se pode fazer vistas grossas às margens que o rodeiam”. Assim, no segundo capítulo, tivemos três livros ligados pela morte, autoria e

sexo, neste capítulo, as narrativas se ligam por meio da morte e da busca de si. Para respondermos a pergunta que inicia nosso parágrafo, percorreremos cada uma dessas narrativas. Vejamos o excerto:

29- Hillé disse um dia: **dá-me a via do excesso o estupor**. pediu isso a você? pediu a Deus, matias. e lhe foi dado? perdi-a de vista, mas alguém, quem foi mesmo? Acho que Kadek. e esse quem era? ah! mano, quantos anos ficamos separados...tu sabes quase nada de mim...mas acho que foi ele sim que me disse. e disse o quê? **”Hillé está há muitos anos esquecida de si mesma”**. Fala mais claro, Vittorio. esquecida de si mesma e de tudo mais, olha as árvores e chora, lembra-se de ter sido árvore. então está mais e se lembrando muito. foi árvore e sente piedade, foi cadela e sente piedade. (HILST, 2006, p. 44 – *Estar sendo ter sido* – grifos nossos)

No excerto vinte acima, aparecem as personagens Hillé e Kadek, este último dá notícias de Hillé a Vittorio. Sabemos que Hillé é a personagem de *A obscena senhora D.* (HILST, 2001), essa personagem tem uma vida excêntrica durante a velhice, assim como Vittorio, vive uma forma de morte na velhice. Ela é uma amiga de Vittorio que tem grande importância na narrativa, aparece nesse e em outros momentos. Nesse momento da narrativa, excerto vinte e seis, Vittorio dialoga com Matias, os dois conversam sobre Hermínia, ela sempre está em suas conversas. Ele conta que Hermínia rezava o terço todas as noites. Esse fato a apresentaria de forma diferente das outras descrições feitas por Vittorio. Contudo, ele deturpa a história e diz que o terço era rezado enrolado no órgão sexual de seu amante Alessandro. Logo, ele cita as palavras de Hillé: “dá-me a via do excesso o estupor”. Nossa pergunta, portanto, se desdobrará em três, primeiramente, temos: por que Hillé e não outra em seu lugar?

Seguindo os passos de Foucault (2008) de que um enunciado tem suas margens povoadas por outros enunciados e eles formam um nó em uma rede, percebemos que Hillé e Vittorio têm muito em comum, a começar pela idade deles, Hillé também é uma sexagenária. Além disso, os dois têm o hábito de narrar e buscam “os sentidos das coisas” (HILST, 2001, p. 17) a partir do que viveram, os dois inscrevem-se a si mesmos a partir dessa narrativização de si. Ao narrar sobre sua vida, Hillé dialoga com Ehud, seu marido morto. Em *Outono da vida: trajetórias do envelhecimento feminino em narrativas brasileiras contemporâneas*, Lima (2008, p. 142) aponta que para Hillé

é preciso narrar. Esse é o movimento da personagem, narrar para não petrificar a lembrança, lembrar para compreender, entender para poder morrer. Como morrer sem ter entendido a vida? É essa a grande inquietação da protagonista, que ecoa também em outra narrativa da mesma autora, *Estar sendo*. Ter sido, cujo personagem principal é amigo de Hillé e chega a explicitar essa questão. (LIMA, 2008, p. 142)

Vittorio fala de si, inscreve-se como um ser que está morrendo, assim também o fará Hillé. De seu vão da escada, ela traz memórias, diálogos imaginários com seu Ehud e seu pai já morto. A partir disso, já começamos a resposta à nossa pergunta: Hillé, porque, além de aparecer na narrativa como amiga de Vittorio, suas indagações são muito parecidas com as dele. Como já nos mostrou Lima (2008), eles narram suas memórias para que elas não fiquem esquecidas no tempo, numa tentativa de compreender-se e compreender a vida. Como morte e vida sempre se mostraram como duais, a morte aparece como um contraponto à vida. Hillé e Vittorio, na velhice, fazem-se já em estado de morte. Passemos para o primeiro excerto de *A obscena Senhora D*:

30- VI-ME AFASTADA DO CENTRO de alguma coisa que não sei dar nome, nem porisso irei à sacristia, **teófaga incestuosa**, isso não, eu Hillé chamada por Ehud A senhora D. **eu Nada, eu Nome de ninguém, eu a procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas.** Derrelição Ehud me dizia, Derrelição – pela última vez Hillé, Derrelição quer dizer desamparo, abandono, e porque me perguntas a cada dia e não reténs, daqui por diante te chamo de A senhora D. D de Derrelição, ouviu? [...]
um dia a luz, o entender de nós todos o destino, um dia vou compreender, Ehud
compreender o quê?
isso de vida e morte, esses porquês
(HILST, 2001, p. 17-18 – *A obscena senhora D* – Grifos nossos)

Desamparo, abandono é o que veremos dessa senhora ao longo da narrativa, Hillé se abandona no vão da escada. Ao buscarmos a definição de derrelição no dicionário, temos: “*sf (lat derelictione)* 1 Abandono, desamparo. 2 *Dir* Abandono voluntário de coisa móvel, com a intenção de não conservar a sua posse.”¹³ Há, então, dois significados para essa palavra e os dois se encaixam para Hillé, ela é abandonada

¹³Definição retirada do Dicionário Michaelis online, disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=derreli%E7%E3o>>, consultado em 25/04/2015.

sem a finalidade de trazer-se de volta para o convívio com outras pessoas. Hillé se faz por meio do discurso do outro, ao afirmar “eu Nada, eu Nome de ninguém, eu a procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas”. Apesar de Ehud não estar mais com ela, Hillé assimila o discurso dele e se faz a partir disso, Foucault (2006b), ao discorrer sobre os *hupomnêmata*, mostra que antes usados como livros de contabilidade, passam a ser livros de vida, então ao ler o que outra pessoa escreveu sobre si, o sujeito passa a constituir-se a partir do olhar do outro. É o olhar de Ehud que faz de Hillé um sujeito de abandono.

Esse excerto abre a narrativa, é como se ela estivesse retomando uma conversa que tivera com seu já morto Ehud. Logo na primeira página, já começamos a perceber um sujeito que busca respostas, depois da explicação de seu nome, Hillé diz de seus questionamentos, que ainda encontrará respostas para os porquês. Assim como Vittorio, ao reclamar de seu corpo, da inutilidade de sua vida, do fim dos sonhos, Hillé também reclama da velhice, “sessenta anos à procura do sentido das coisas”. A velhice chegou e ela não tem as respostas que sempre procurara, ao mesmo tempo, durante a narrativa, ela expõe seu corpo velho e relembra de seu corpo jovem. Também relata suas aventuras sexuais com Ehud, a velhice e o sexo caminham juntos nessas duas narrativas, trazendo à tona um discurso que também está ligado ao biopoder, de que o corpo produtivo precisa manter suas energias também voltadas ao sexo.

Em seu texto, Polla (2013) discute sobre a representação do idoso na mídia. Ela parte do Estatuto do Idoso para mostrar há um discurso que aponta para um “velho” e um “novo” idoso, fazendo com que esse idoso passe pelo processo de objetivação e subjetivação por meio desse discurso. O velho idoso deve ser protegido e amparado por ser frágil e doente, como o moribundo descrito por Certeau (2009), aquele que se torna inútil para a sociedade e só precisa ser por ela cuidado, daí a necessidade de um estatuto que o proteja. Já o “novo” idoso viaja, pratica esporte, estuda e está inteirado das novas tecnologias. Essa perspectiva de um novo idoso não cabe nas narrativas em questão porque é uma construção discursiva mais recente, contando que estamos diante de uma narrativa escrita em 1982 e uma de 1992. Contudo, não desconsideramos o fato de que só há a emergência desse discurso sobre um novo idoso porque a sociedade já se preparava para isso, são as práticas médicas que levarão esse corpo envelhecendo a permanecer jovem. Como atesta Àries (2012), no início da década de 1970, já era bem visível a mudança da paisagem com relação ao doente e à morte, isso significa que a

aplicação sobre a vida já estava bem latente nessa data. Daí o fato de aparecer nos dizeres de Hillé, em 1982, esse questionamento que envolve a velhice e a morte.

Ao enunciar “um dia a luz, o entender de nós todos o destino, um dia vou compreender, Ehud”, “isso de vida e morte, esses porquês”, Hillé mostra que quer entender esse processo de envelhecer. Como destacamos anteriormente, para entender a vida é preciso olhar a morte, e morte para esse sujeito não é somente a morte física, é essa morte do homem para as coisas, esse processo de mudança ainda em vida, assim como lemos em *Estar sendo. Ter sido*, a morte se faz em vida pela busca de respostas. Vejamos os excertos:

31- E apalpava, escorria os dedos na minha anca, nas coxas, encostava a boca nos pêlos, no meu mais fundo, dura boca de Ehud, fina úmida e aberta se me tocava, eu dizia olhe espere, queria tanto te falar, não, não faz agora, Ehud, por favor, queria te falar, te falar da morte de Ivan Ilitch, da solidão desse homem, desses nadas do dia a dia que vão consumindo a melhor parte de nós, queria te falar do fardo quando envelhecemos, do desaparecimento, dessa coisa que não existe, mas é crua, é viva, o Tempo. Agora que Ehud morreu vai ser mais difícil viver no vão da escada. (HILST, 2001, p. 18 – *A obscena senhora D* – Grifos nossos)

Hillé continua sua conversa com Ehud, parece-nos que suas retomadas de memória são tão reais que ela sente Ehud, como se ele estivesse ali dialogando com ela. Nesse excerto, ela continua contando sua conversa com Ehud, até que ele começa a tocá-la. Ela retoma uma relação que tiveram, como nos mostra o texto de Lima (2008, p. 142), “invoca a memória do que fora, denotando a dificuldade em aceitar a degradação do corpo pelo envelhecimento”. O enunciado “E apalpava, escorria os dedos na minha anca, nas coxas, encostava a boca nos pêlos, no meu mais fundo, dura boca de Ehud, fina úmida e aberta se me tocava, eu dizia olhe espere, queria tanto te falar, não, não faz agora” nos leva a pensar na vivacidade desses corpos se acariciando. Mesmo estando tão próximo, Hillé sente falta de Ehud, para ela, sem ele, sua vida no vão da escada será mais difícil. Hillé e Vittorio, como podemos ver ao longo de nossa análise, têm o sexo como o lugar da vitalidade. É o sexo que dá vida e é ele também que mostra a esses dois que a velhice chegou. Vittorio se sente improdutivo em relação à Hermínia, ele, metaforicamente, também estaria enclausurado ao vão de Hillé. Na interpretação de Cavalcanti (2010, p. 182)

O vão da escada é o espaço à margem, passagem para uma área entre caminho e horizonte onde o ser pode conciliar lucidez e devir, mesmo sob o risco do encontrar por resultado, na duplicação de suas indagações, o esfacelamento de sentidos. O exílio e sua dimensão de ascese e recusa a enquadramentos sociais aloja muitas personagens hilstianas em estruturas análogas ao vão de Hillé.

Até esse momento, destacamos dois pontos, a saber: um corpo velho e solitário, e o vão da escada que também se enuncia como uma borda desse discurso. A partir disso, levantamos as seguintes questões: o que nos mostra esse vão da escada? O que enuncia esse corpo abandonado nesse espaço da casa? Entendemos, portanto, que corpo e espaço estão juntos, não há como discorrer sobre esse corpo abandonado sem pensar o espaço em que ele se situa.

No enunciado “Agora que Ehud morreu vai ser mais difícil viver no vão da escada”, leva-nos a pensar na relevância desse espaço para a constituição do sujeito em questão. Primeiramente, tomaremos esse vão da escada como uma heterotopia de desvio, ele se faz como um espaço de enclausuramento, sendo um enclausuramento sem grades fixas como as prisões e clínicas psiquiátricas. Hillé está enclausurada nesse vão, não consegue sair dele, ao mesmo tempo em que não está presa a ele. A personagem explica que já faz um ano que ela vive nesse lugar, Ehud ainda era vivo quando ela tomou esse espaço da casa como seu. Para a Senhora D., é como se esse espaço lhe oferecesse as respostas a suas perguntas. Esse espaço se faz como uma prisão, mas não no sentido em que Foucault (2009g, p. 217) menciona, um espaço criado “para repartir os indivíduos, fixá-los e distribuí-los espacialmente, classificá-los, tirar deles o máximo de tempo e o máximo de forças, treinar seus corpos, codificar seu comportamento contínuo, mantê-los numa visibilidade sem lacuna”. Um aprisionamento de Hillé por ela mesma, onde ela cria suas leis, segue suas condutas e é vigiada pela vizinhança que a critica, sofrendo as divisões da sociedade do biopoder.

Hillé relata que, depois da morte do marido, seus peixes morreram, mas ela mantém o aquário com peixes de papel pardo, recortados semanalmente por ela, como se quisesse esquivar-se de tudo que fosse luminoso e trouxesse vida para a casa. De acordo com Foucault (2009f), a velhice é uma espécie de desvio, pois nossa sociedade prega a saúde e a utilidade. Foucault (2009f) e Certeau (2009) concordam nesse ponto, e nos possibilita afirmar que o estado de Hillé é o ato obsceno que Certeau (2009) apontou, como algo a ser escondido. Essa personagem usa máscaras ao abrir a janela na tentativa de assustar aos vizinhos, ao descrever as máscaras feitas de restos de papel,

estopa, latas, ela diz que em cada máscara há um pouco da mulher que fora, agora perdida no tempo. Com nossa atenção em Hillé, concordamos com a afirmação de Milanez (2015, p. 108) de que “o sujeito é o corpo que ele possui segundo as delimitações e marcas de sua história”. Hillé tem seu corpo marcado por um tempo no qual não se pode envelhecer.

32- Também não compreendo o corpo, essa armadilha, nem a sangrenta lógica dos dias, nem os rostos que me olham nesta vila onde moro, o que é casa, conceito, o que são as pernas, o que é ir e vir, para onde Ehud, o que são essas senhoras velhas. (HILST, 2001, p. 21 – *A obscena senhora D* – Grifos nossos)

Nesse excerto, o enunciado “também não compreendo o corpo, essa armadilha, nem a sangrenta lógica dos dias, nem os rostos que me olham nesta vila onde moro” mostra que a personagem se sente presa ao corpo. Esse corpo que não lhe dá as respostas. Então, além de estar enclausurada no vão da escada, Hillé se sente enclausurada em seu próprio corpo. O fato de ela não compreender esse corpo tem a ver com o envelhecimento que, assim como Vittorio, ela considera como um estado de morte. “Hillé invoca a memória do que fora, denotando a dificuldade em aceitar a degradação do corpo pelo envelhecimento” (LIMA, 2008, p. 142). O corpo dela está se degradando, ela vê isso ao enunciar estar nessa armadilha, como se o tempo vivido já tivera sido suficiente para ela, e o corpo que tivera se transformara em algo que a prende e aumenta suas dúvidas, “o que são essas senhoras velhas”. Nas palavras de Milanez (2015, p. 111),

O sujeito-corporal estabelece para si, e àqueles sujeitos no nível de sua formação, uma grade de superfícies que delimitam sua forma. Essa forma não é dada por uma unidade homogênea, nem por um contorno fechado. A forma do sujeito-corporal é constituída nas fronteiras com as unidades de enunciação. São elas unidades espaciais, temporais e virtuais (MILANEZ, 2015, p. 111)

Hillé, portanto, se constitui na fronteira entre as respostas que busca, seu processo de envelhecimento, sua solidão no vão da escada e a relação com a vizinhança. Nesse momento da narrativa, Hillé comenta sobre seus seios, eles aparecem em pontos diferentes da narrativa, orgulha-se em dizer que eles ainda não caíram, fato incomum para uma senhora sexagenária, “ela desloca o foco da visão do outro para outras partes de seu corpo nunca expostas normalmente, principalmente por mulheres velhas, e,

assim, rompe as estruturas cristalizadas do olhar de outrem sobre o corpo velho” (LIMA, 2008, p. 145). O discurso que se apreende a partir dos dizeres de Hillé, assim como de outras personagens já analisados, é o mesmo discurso que sustenta o olhar que temos hoje sobre o corpo, a saúde o cuidado de si, “a prática do dia-a-dia já nos mostra que o que amplia o espaço clínico é nosso ímpeto em ter o domínio de técnicas para que possamos nos transformar em nós mesmos, ou pelo menos, naquilo que compreendemos que somos no lugar social que habitamos.” (MILANEZ, 2015, p. 114). O texto de Hilda Hilst de 1982 já vem recheado dessa aplicação médica que teve seu início no século XVII. Passemos para os próximos excertos:

33- Os pequenos espaços do teu corpo de carne são do Todopoderoso agora propriedades, como estão, Ehud, teus pequenos espaços de carne? E teu esôfago, tua língua, e os pelos das tuas sobrancelhas eriçadas, e as pálpebras pálidas, e as mãos palmas? **E o sexo, Ehud? se cuidasses um pouco do teu corpo, Hillé, andas curvada o que é corpo?** (HILST, 2001, p. 38 – A obscena senhora D – Grifos nossos)

Em vários momentos da narrativa, Hillé critica as verdades que circulam na sociedade, ela afirma que mentiras e farsas foram transformadas em verdades, nas quais o homem de seu século acredita. Ela se mostra como uma pessoa que já teve religião, autodenominando-se uma teófoga incestuosa. O termo teófoga é pejorativo, ela seria aquela que come o próprio deus. Deus esse que ela procura e questiona ao longo da narrativa. O excerto trinta faz parte de um momento em que ela tem uma conversa com Ehud, ao mesmo tempo em que ela se questiona como estaria o corpo dele depois de morto, como fervilhava, qual seriam suas cores. Depois ela pergunta diretamente a ele se seu corpo agora pertence ao todo-poderoso. Assim, como em *Estar sendo. Ter sido*, nessa narrativa vários nomes são dados a Deus – Porco-menino, Todo-poderoso, Menino louco. Hillé, então, questiona Ehud sobre seu corpo, seu sexo e ele também a questiona sobre sua falta de cuidados, sobre o fato de ela não sair de casa, caminhar, ato que faria bem a seu corpo e sua saúde.

Hillé pergunta a ele “o que é corpo?” Já vimos que corpo no início da narrativa é uma armadilha na qual ela está enclausurada. Foucault (2013, p. 1) nos dá a resposta do que é corpo, realmente Hillé não está enganada, estamos presos a essa armadilha que é o corpo:

Não que me prenda ao lugar – porque depois de tudo eu posso não apenas mexer, andar por aí, mas posso movimentá-lo, removê-lo, mudá-lo de lugar –, mas somente por isso: não posso me deslocar sem ele. Não posso deixá-lo onde está para ir a outro lugar. Posso ir até o fim do mundo, posso me esconder, de manhã, debaixo das cobertas, encolher o máximo possível, posso deixar-me queimar ao sol na praia, mas o corpo sempre estará onde eu estou. Ele está aqui, irreparavelmente, nunca em outro lugar. Meu corpo é o contrário de uma utopia, é o que nunca está sob outro céu, é o lugar absoluto, o pequeno fragmento de espaço com o qual, em sentido estrito, eu me corporizo. (FOUCAULT, 2013, p. 1)

Hillé se corporiza em um corpo no qual ela não se reconhece, daí o uso de máscaras para assustar os vizinhos, daí esse questionamento sobre si, ela se enclausura em um espaço do qual não consegue sair, o vão da escada é seu corpo metaforizado, dois espaços heterotópicos, fundindo-se em um só. Como afirma Foucault acima citado, o corpo não é uma utopia, ele preenche um espaço absoluto e partir dele nos constituímos como sujeitos. A partir desse corpo podemos reconhecer o sujeito em *A obscena senhora D.*, um sujeito atravessado também por um poder silencioso que tem como ordem maior alinhar os corpos, torná-los úteis. Ela não se reconhece nesse lugar, mas, ao mesmo tempo, não tem um lugar no qual ela diga ser sua verdade. Então, esse corpo é, como afirma Foucault (2013, p. 1), “uma jaula desagradável, na qual terei que me mostrar e passear. É através de suas grades que eu vou falar, olhar, ser visto.”

Hillé questiona sobre o sexo “E o sexo, Ehud?”, ela perguntou por várias partes de seu corpo, não se esquecendo do sexo, assunto que faz parte de outros pontos da narrativa. Continuando com Foucault (2013), ao trazer Stamatius, personagem de “Cartas de um sedutor”, já mencionamos que é a partir do olhar para a sexualidade que começa a constituição do sujeito. Foucault (1998) afirma que durante muito o sexo foi silenciado, depois da aplicação sobre a confissão desde o século XVI, o sujeito passou a ser obrigado a discorrer sobre seu sexo, essa prática sai do confessionário e passa a fazer parte do consultório médico, é ali que o sujeito falará de si para constituir-se nesse lugar, daí o saber médico vai tomando espaço na vida do homem.

Notamos que, ao longo de nosso texto, quando propusemos a ler Foucault e trazê-lo como escopo teórico de nossa pesquisa, suas reflexões se constituem em uma só, daí nossa afirmação no segundo capítulo de que seu pensamento sofre deslocamentos, mas continua a perscrutar o homem em sua relação com seu próprio governo. E nós, do nosso lado, tentamos ver como esse funcionamento aparece no texto hilstiano. Vejamos:

34- Quê? Estás louca. Vivo num vazio escuro, brinco com ossos, estou sujo, sonolento num deserto, há o nada e o escuro
 Não te escuto
Digo que durmo a maior parte do tempo, que estou sujo. (HILST, 2001, p. 40 – A obscena senhora D – Grifos nossos)

Esse excerto é mais um momento em que Hillé dialoga com Ehud. Ela o questiona sobre como é o buraco onde ele se encontra morto, se o Menino Louco está lá com ele. É bem arraigada essa questão de que o morto está mais próximo de Deus, já citamos o exemplo do cemitério, antes de começar o processo de higienização, o morto era enterrado na igreja para ficar bem perto do Senhor. Sua mudança para fora da cidade ocorreu dada a necessidade de retirar o morto de perto dos vivos para garantir a saúde de toda uma população. No enunciado “vivo num vazio escuro, brinco com ossos, estou sujo, sonolento num deserto, há o nada e o escuro” revela já um traço de nossa sociedade do biopoder, é a partir do século XVIII que cada um terá seu espaço, sua caixa garantida, porque antes todos eram enterrados juntos, o que interessava era estar perto de Deus.

No enunciado em questão, vemos a repetição de um discurso em enunciados distintos de *Estar sendo. Ter sido*, nos excerto 6, “Hermínia, já sabes, só penso na morte, nos meus ossos lá embaixo, no nada que serei?” (HILST, 2006, p. 29 – *Estar sendo ter sido*), e no excerto dezesseis “Vou engolindo Eulália. Vou me demitindo. E vou ficando muito mais sozinho. Restarão meus ossos. Devo polir meus ossos antes de sumir?” (HILST, 2002a, p. 148 – *Cartas de um sedutor*) e agora em *A obscena senhora D*, observamos, então, que há uma preocupação com o momento pós-morte de Vittorio, Stamatius e Hillé. Ao contrário dos outros, ela conversa com seu morto, mas sabemos que se trata de uma conversa consigo mesma, usando as palavras de Ehud. Notamos, então, que no âmbito das narrativas em questão há essa preocupação com o corpo envelhecendo, a qual se configura como o medo da morte. Já afirmamos que esse viver a morte se configura mais como um medo, assim, eles discorrem sobre a morte para fugir dela.

A indiferença de Vittorio, Stamatius e Hillé não é em vão. Acontece com eles o que o Àries (2012) pontua, no sentido de que a morte é algo feio, sujo, “que estou sujo” (HILST, 2001, p. 40 – *A obscena senhora D*), atentamos para o fato de que nos enunciados proferidos por Ehud, ele diz estar sujo junto aos ossos. Quando o medo da morte começou a invadir a vida das pessoas, imagens ditas feias desapareceram da arte,

o morto começa a ser pintado como uma pessoa bonita, mas lá dentro, ao ser enterrado, ninguém mais acessa esse corpo morto. De acordo com Foucault (2009f, p. 418), o cemitério é uma heterotopia, “os cemitérios constituem, então, não mais o vento sagrado e imortal da cidade, mas ‘a outra cidade’, onde cada família possui sua morada sombria”. Contudo, a morte é uma utopia “dedicada a desfazer os corpos” (FOUCAULT, 2013, p. 1), o cemitério é uma heterotopia por unir em um só lugar espaços distintos, mas a caixa lá embaixo enterrada é uma utopia, é lá que o corpo se degradará escondido, ninguém verá suas cores e consistências, assim como nas palavras de Foucault:

o espelho e o cadáver assinalam um espaço à experiência profunda e originariamente utópica do corpo; o espelho e o cadáver fazem calar e apaziguam e fecham sobre um fecho – que agora está para nós selado – essa grande raiva utópica que deteriora e volatiliza a cada instante o nosso corpo. É graças a eles, ao espelho e ao cadáver, que o nosso corpo não é pura e simples utopia. Ora, se se pensa que a imagem do espelho está alojada para nós em um espaço inacessível, e que jamais poderemos estar ali onde estará o nosso cadáver, se pensamos que o espelho e o cadáver estão eles mesmos em um invencível outro lugar, então se descobre que só utopias podem encerrar-se sobre elas mesmas e ocultar um instante a utopia profunda e soberana de nosso corpo. (FOUCAULT, 2013, p. 2)

A degradação tanto do corpo vivo envelhecendo quanto do corpo morto se decompondo é motivo para preocupação das personagens. Todos sofrem por antecipação ao imaginarem o momento da morte o seu pós-morte. Passemos para os próximos excertos:

35- Queria te engolir, Ehud, descias em UMM pela minha laringe, MMM pelas minhas tripas, nódulos, lisuras, trituro teus conceitos, teu roxo intelecto, teu olhar para os outros, te engulo Ehud, altaneria, porte, teu compassado, teu não saber de mim, teu muito-nada compreender, deslizas em UMM pelos tubos das vísceras, teu misturar-se a mim, adentrado desfazido, não és mais Ehud, é Hillé e agora não te temo. (HILST, 2001, p. 60-61 – *A obscena senhora D.* – Grifos nossos)

Na interpretação de Lima (2008, p. 142), “a personagem indaga-se sobre a vida, pensa-a falando dos dejetos, das excrescências, dos detritos, do lixo humano. Reflete acerca do corpo, por dentro e por fora, indaga sobre a vida a partir dele”. O excerto trinta e dois mostra bem o fato de Hillé se importar não somente com o corpo do

lado de fora, mas como ele funciona por dentro. Como seria ela engolindo Ehud, como ele passaria por entre seu corpo. O enunciado “teu não saber de mim, teu muito-nada compreender, deslizas em UMM pelos tubos das vísceras, teu misturar-se a mim, adentrado desfazido, não és mais Ehud, é Hillé e agora não te temo” evidencia como se dá essa relação com corpo, o fato de ele não a compreender (ou ela não se sentir compreendida por ele) se esvai quando ela o engole e sente-o passar pela parte de dentro de seu corpo. O corpo, nesse caso dá a resposta a Hillé, assim também como para Vittorio, é em seu corpo que ele busca as respostas quando contrata a filha do Senhor Bombom para procurar Deus em seu próprio corpo, como leremos mais adiante:

36- Incrível o sol de hoje e ela está morrendo

a noite ela tem muita dor e é noite daqui a pouco
na luz vê-se mais a palidez, ela resiste até quando?
até amanhã, disseram. (HILST, 2001, p. 89 – *A obscena senhora D.*
Grifos nossos)

A obscena senhora D. perde sua personagem narradora, agora quem narra são os vizinhos comentado sobre suas ações. Ao longo de sua estadia no vão da escada, Hillé dorme no chão, ao final da narrativa, uma porca aparece em sua casa e ela convive com esse animal até o fim de sua vida. O enunciado “Incrível o sol de hoje e ela está morrendo” nos mostra que a morte é algo bom para Hillé, o sol, a luz aparece no dia em que ela morre; antes, viva, estava fadada a ficar na penumbra de seu vão da escada. Morrendo, Hillé se liberta da armadilha de seu corpo. Ela falou da morte, questionou essa ordem na qual já entrara em vida, desde que se tornara uma moribunda. Respondemos, então, porque Hillé. Hillé porque sua constituição parece a de Vittorio, são duas personagens que se fundem em um só sujeito. Vejamos o próximo excerto:

37- Engraçado o que disseste, isso de querer ser igual a todo mundo, Kadek dizia isso, e **era tão diferenciado, até na morte foi diferenciado.** por quê? morreu de que jeito? imagina-te, ele chegava a beber pinga, só para ser igual a caterva tem muito doutor que bebe pinga. mas importa afinal morreu como? Tomou um porre negro caiu nus capins alguém por perto viu e que caiu nuns capins onde tinha até bosta, de gente ou de cachorro, não sei, um rapazola viu, vinha voltando da escola, e ouviu bem clarinho quando ele disse: “alado e ocre pássaro da morte”. (HILST, 2006, p. 45 – *Estar sendo ter sido* – grifos nossos)

Nesse excerto, temos *O vicioso Kadek*, refletiremos, então, sobre a importância que sua morte ganhou na narrativa de *Estar sendo. Ter sido* e sobre a necessidade de discutir sobre morte do outro. E, no âmbito dessa narrativa, refletiremos sobre a diferença dessa morte para a morte de Vittorio, continuando nosso pressuposto de que há nesse percurso um medo da morte. No começo da narrativa, emerge dos dizeres de Vittorio uma morte como necessária, como uma solução, depois aparece dado medo em seus dizeres. Seguimos, então, o segundo desdobramento de nossa pergunta: por que Kadek e não outro em seu lugar?

Nesse excerto, Vittorio discute com Matias sobre a sanidade de Hillé. Matias interpreta que ela teria ficado louca no fim da vida, Vittorio diz que não, para ele saber de mil outros não é estar louca. Então, Matias diz que ele quer ser igual a todo mundo. Esse ser igual a todo mundo traz Kadek para a conversa. De acordo com Cunha (2011), antes de chegar a *Estar sendo. Ter sido*, Kadek passou pela obra *Com meus olhos de Cão* (HILST, 2006b), sua morte foi narrada três vezes. Lembrando que Amós Kéres (personagem de *Com meus olhos de cão*) aparece como se fosse uma personagem criada por Vittorio. Vejamos os excertos de *O vicioso Kadek*:

38- PENSAVA FARTO, pastoso às vezes em trechos alongados: **se às tuas costas, meu Deus, eu pudesse me fazer, apagar a Tua imagem e de um todo-mim entender minha completa potencialidade desde o meu existir.** [...] Gazozo Kadek, olhando através da testa dos outros, por isso todos se riam cada vez que olhava pensante, cada vez que bebia como todos o branco-alegria nacional, **pinguço se fazia como todos** e delicado um entender de dentro de boca mole, mas muito prudente soletrava: **assim tu morre, Kadek, pinguço e pobre como todos, igualzinho sim.** (HILST, 2010, p. 41 – *O vicioso Kadek - Rútilos*)

39- É melhor estar sentado do que de pé, deitado do que sentado, morto do que deitado. Todo zen, Kadek desejou que a morte viesse, esfarrapada, bêbada, patível o mais possível, teve medo de que viesse tão fria, tão difícil, medo de que um ao lado, um louco lhe dissesse: *chi*, Kadek, tu não morre, tá difícil. Foi deitado amortado, o olho tentando o além outro lado, pediu a Jesus que não lhe surgissem palavras, que morresse muito ético, nada estético, olhou de cima cinzento de nuvens, nem gaviões, nem pardais, pensou perfeito para a morte de mim, a cabeça virou quase encostada ao ombro, viu bosta de gente a um metro do seu corpo [...] **Trincou a língua para não dizer beleza, aldegalçou a vida, mas encolhido poetou entre babas: alado e ocre pássaro da morte. Totalmente diferenciado, então morreu.** (HILST, 2010, p. 43 – *O vicioso Kadek - Rútilos*)

Kadek tinha o desejo de ser comum, assim como Matias, mas não conseguiu sê-lo, “era tão diferenciado, até na morte foi diferenciado”. Kadek era amante da poesia, isso o levou a ser preso e torturado, teve seu corpo violentado pelos outros presos e, ainda assim, não conseguiu ter uma morte comum. Nas palavras de Cunha (2011), “seu apego ao sublime o levou à tortura e mesmo quando estava morrendo, pensando que morreria igualzinho a muitos, diferenciou-se porque poetou entre babas ao pronunciar, anunciar, denunciar a beleza” (CUNHA, 2011, p. 125). É nesse ponto que Vittorio tenta assemelhar-se a Kadek, mas ao contrário de Kadek que fez isso naturalmente, Vittorio quer descobrir a palavra perfeita para pronunciar diante da morte.

A idade de Kadek não nos é revelada no texto, mas devido às informações de que ele possuía duas graduações e observou a curva de Möbius por vários anos, entendemos que ele não é um homem tão jovem, já estava em tempos de pensar sobre a morte. Assim como Vittorio, Kadek era rico, gastava seu dinheiro com bebidas, “pinguço se fazia como todos”. Nesse enunciado, vemos que Kadek se fazia pinguço, mas não o era antes, ele só queria ser uma pessoa comum. Em Hilst (2006b), Amós Kéres relata que, antes, ele tinha adega, depois só cachaça mesmo. Kadek era um homem culto, característica também de Vittorio.

O enunciado “se às tuas costas, meu Deus, eu pudesse me fazer, apagar a Tua imagem e de um todo-mim entender minha completa potencialidade desde o meu existir”, leva-nos a concluir que Kadek também se preocupa com relação a existência divina e sua interferência em sua constituição como um sujeito. Hillé e Kadosh também tinham essa preocupação de desgrudarem-se do divino, como se quisessem arrancar deles a memória já constituída de que foram criações de Deus. O desejo de Kadek de ter uma morte comum faz com que ele enfatize que não é um homem comum, ele nega ser um homem diferenciado e ao fazer isso, ele reforça sua diferença.

Interpretamos que Kadek se acha diferente por pensar, no sentido de refletir sobre o mundo, a vida, a beleza. Apesar de estar no bar ou passar pelo bar, ele tenta não pensar para igualar-se aos outros. Ao passar pelas pessoas, ele pensa no que poderiam perguntar-lhe sobre o seu silêncio. Durante sua vida, ele se envolve com a política e acaba preso por mais de dez anos, na cadeia, ele aprende a gostar de relações homossexuais, segundo o narrador, além de gostar do que é belo, esse se torna outro vício dele. No final do conto, Kadek vê a morte e pensa: “É melhor estar sentado do que de pé, deitado do que sentado, morto do que deitado. Todo zen, Kadek desejou que a morte viesse, esfarrapada, bêbada, patível o mais possível, teve medo de que viesse tão

fria, tão difícil”. Interpretamos que essa morte, até mesmo desejada por Kadek, faz com que ele sinta medo. Vemos que no excerto trinta e cinco, perto de sua morte, ele pede a Jesus que não lhe deixe ser poético, apenas ético, ele quer morrer de forma simples. Hillé, Stamatius e Vittorio também conversam com Deus. É a preocupação com o pós-morte que leva as personagens a terem esses diálogos com o Divino. Como Foucault (2013) destaca é a alma, ou o seu mito, que é a maior utopia relacionada com o corpo,

a alma funciona maravilhosamente dentro do meu corpo. Nele se aloja, evidentemente, mas sabe escapar dele: escapa para ver as coisas, através das janelas dos meus olhos, escapa para sonhar quando durmo, para sobreviver quando morro. A minha alma é bela, pura, branca. E se meu corpo barroso – em todo o caso não muito limpo – vem a se sujar, é certo que haverá uma virtude, um poder, mil gestos sagrados que a restabelecerão em sua pureza primeira. A minha alma durará muito tempo, e mais que muito tempo, quando o meu velho corpo apodrecer. Viva a minha alma! (FOUCAULT, 2013, p. 1)

Como já mencionamos, a morte e o morto começam a ganhar novos direcionamentos a partir do século XVII, antes, a preocupação com a alma leva as igrejas a enterrarem seus mortos o mais próximo possível dos santos, assim garantia a salvação. O cemitério saiu de dentro da igreja, mas a preocupação com a alma permanece. Temos, então, no âmbito das narrativas, um sujeito que luta contra o Deus, dividido entre acreditar ou não, e ao final, sua constituição de sujeito é mais forte, como lemos o pedido de Kadek a Jesus. No conto, ele afirma ser ateu em Deus, na hora da morte, suas palavras mostram que ele estava mais em Deus que propriamente ateu.

Passemos para o próximo excerto:

40- e a menina onde está? já esqueci o nome, **essa que procura a quem eu nunca encontro**, procura lá onde agora gosto que me esfucem, lá no buraco.do umbigo tenho medo. é o centro de tudo [...] **Qadós não tinha umbigo. e o desprezível que me fez, onde é que está? e o colete da serpente? e o rastejante imundo, o verdolengo verme que sou e tenho sido quase sempre, onde é que está? e a vontade da frugalidade, a bondadosa veia dando sangue ao outro, onde é que está?em quais caniços se grudou a santidade?** Sugo o coisão de deus, ajoelhado diante do Nada. (HILST, 2006, p. 109 45 – *Estar sendo ter sido* – grifos nossos)

Kadosh, terceiro desdobramento de nossa pergunta, também se divide entre ter Deus e não tê-lo, em uma narrativa densa e complicada, a sensação que tivemos em

nossa primeira leitura assemelha-se ao relato de Lopes (1997, p. 8), no qual a autora afirma que, em sua primeira leitura, “as palavras formavam frases que pareciam dançar livremente”, e elas dançaram muito quando o lemos, até que começamos a entender um pouco de kadosh. Para entendê-lo, é preciso, primeiramente, que levemos em consideração sua constituição cristã, a qual sabemos que há a negação da sexualidade, como afirma Foucault (1995), o cristianismo negou tanto a sexualidade, ao mesmo tempo fez com que ela fosse falada dentro do confessional, para ele, nas palavras de Lopes (1997, p. 10)

Corpo e espírito não são vistos a princípio por Qdós como dois lados de uma mesma moeda que, apesar de antagônicos, harmonizam-se e complementam-se, mas como sendo estranhos entre si, totalmente incompatíveis, cabendo ao homem escolher entre um e outro: optando pelos prazeres terrestres, uma vida espiritual lhe é automaticamente negada.

Kadosh parece, em um primeiro momento, viver exilado, como se vivesse retirado para estar com Deus, como podemos ler no excerto seguinte:

41- Esperei muitas noites antes de expor o meu nariz ao vento, vê só, eu me dizia, há quantos anos dentro de quatro por dois, delicada masmorra, mastigando tâmaras, tudo parece muito longe dizendo assim tâmara masmorra, são coisas do mais além, nada afins com a minha terra de mamões e bananas, nem porisso não estou aqui, estou sim, terra gorda extensa, lustrosa, e as tâmaras vem de alguém que não conheço, um todo bom na didática dos punhais. (HILST, 2002c, p. 35– *Kadosh*)

No enunciado, “Esperei muitas noites antes de expor o meu nariz ao vento, vê só, eu me dizia, há quantos anos dentro de quatro por dois, delicada masmorra, mastigando tâmaras”, é uma espécie de exílio que o retirava até mesmo das comidas comuns em sua terra, porque habitava uma terra de mamões e bananas, mas ingeria tâmaras, fruto geralmente cultivado em regiões desérticas da África e Ásia. Durante esse tempo de exílio, Kadosh diz ser um “emissário graduado”, que, na casa do Grande Obscuro”, que é Deus, ele faz a execução de mil condenados. E ao realizar essa tarefa, ele é mulher, homem, mulher, atirador, ministro e juiz. Como afirma Lopes (1997), faltou ele dizer-se deus. Daí começamos a responder o terceiro desdobramento da nossa pergunta, Kadosh porque como demonstram as palavras de Vittorio acima, ele passa a procurar um deus que poderia estar impresso em seu próprio corpo.

Voltando nosso olhar para o excerto quarenta, Vittorio pergunta pela menina que contratara para procurar o que ele nunca encontrava. Era Deus quem ela procurava para o narrador de *Estar sendo. Ter sido*. É o que o podemos ler no enunciado “essa que procura a quem eu nunca encontro”, a menina passava horas ajudando-o a procurar um Deus que só poderia estar perdido em seu corpo. A busca de Vittorio se assemelha à busca de Kadosh. Ele passa parte de seu tempo dizendo de um Deus que só poderia ser encontrado em seu corpo, que antes dessa busca, tal Deus era só um vazio.

Vittorio quer de alguma forma salvar-se, daí a busca incontável desse Deus. Kadosh, de seu lado, também queria sua salvação. Vejamos os excertos:

42- A minha salvação depende da de todos, da de to, ho det-to, e o belíssimo que me foi oferecido era lento, calado, muito perfeito umbigo, não era aquele de encantado tímido sorriso, era o outro que escrevia nos cadernos **o que é meu corpo para mim e o que é meu corpo para o outro**, e muitas tardes fui até sua casa. (HILST, 2002c, p. 94 – *Kadosh*)

43- Basta. Tempo de Amor, o meu agora, Cão de Pedra. **Que eu viva carne e grandeza**. E principalmente isso: que eu Te esqueça. Mais Nada (HILST, 2002c, p. 98– *Kadosh*)

Os dois excertos acima dizem do fim da busca espiritual de Kadosh. Como comentamos, trata-se de um sujeito que vive em uma grande divisão, de um lado a vontade de encontrar-se com o Grande-Obscuro – Deus –, e, por outro lado, a vontade de entregar seu corpo ao prazer. De acordo com Carneiro (2009, p. 45),

Kadosh é o único que encontra uma possibilidade, uma senda para si, que pode representar uma senda para a humanidade. Esta senda se abre principalmente por duas vias que apontam para a liberdade: o reconhecimento de que não existem trilhas demarcadas para o encontro com a verdade e o reconhecimento do corpo como o lugar onde se dá o intervalo da vida.

Trata-se de uma personagem que faz o próprio corpo sofrer até entender que esse corpo representa mais para ele, que o corpo é por ele olhado de uma maneira e por outro de outra. Nos momentos em que estava em sacrifícios não entendia como aquilo o aproximaria de Deus, da mesma forma não se entregava aos prazeres para não se afastar dele. O sexo, como já citamos, quando se trata de uma ordem religiosa, é reprimido. Foucault (1995) destaca que nossa forma de lidar com o sexo se constituiu pela repressão religiosa. Por isso, no ocidente temos uma ciência sobre o sexo e não uma arte

erótica, a qual levaria o sujeito a reconhecer seu corpo como um lugar de prazer. Para esse sujeito não seria possível encontrar a Deus e ter prazer ao mesmo tempo

Kadosh vive a cisão entre encontrar-se com um Deus e encontrar-se com o prazer. Até entender que ele precisa abandonar uma busca para seguir com a outra, as duas só o dividiriam. Foi se subjetivando no lugar do prazer que essa personagem decide ficar com o seu corpo, seu prazer. Ele renasce nesse lugar e entende que é preciso morrer para viver outro, é o que lemos do enunciado “Que eu viva carne e grandeza”. Se o corpo é a armadilha que segura Hillé, esse mesmo corpo vai representar a libertação de Kadosh. Carne representa o corpo em que ele guardava em sua busca pelo sagrado. É no profano que ele se encontra e encontra sua verdade.

Cavalcanti (2009) aponta que ao contrário de muitas outras personagens, Kadosh não morre ao final da narrativa, ele seria uma espécie de esperança para a humanidade. Sua escolha pelo corpo e pelo sexo traz as respostas que procurara. Hillé também volta para seu corpo em uma tentativa de encontrar respostas, como já comentamos, assim também o faz Vittorio quando procura Deus até mesmo nos mais fétidos buracos de seu corpo.

Voltamos, então, para a pergunta que moveu nossa análise: por que essas personagens e não outras em seus lugares? Mostramos ao longo de nosso percurso de análise que as personagens são muito mais que apenas menções, elas constituem o espaço ficcional agindo também na constituição de Vittorio. Nessa análise, em especial, começamos por Hillé, a grande amiga de Vittorio, eles partilham de muitas características e têm o corpo como um lugar de clausura. Já Kadek e Kadosh são lembrados em um momento em que Vittorio busca Deus, cremos estar perto de seu momento de morte. Kadek e Kadosh são duas personagens distintas, Kadek se diz ateu, mas morre acreditando em Deus, Kadosh vive muito acreditando em Deus, e depois morre para essa crença e renasce para os prazeres de seu corpo. Passemos para nossa última análise

3.3 A morte de Vittorio

O texto de Ricouer (2012), supracitado, descreve o momento em que os entes queridos vão morrendo e a solidão acaba tomando conta dos que vão ficando. Por

isso, esse autor acredita que ao ver o doente, é preciso que se cuide, mas não o entregue como moribundo, que deixe ele viver. Já assinalamos essa impossibilidade, pois se trata de uma imposição de nosso tempo. O que destacamos do texto de Ricouer é essa aproximação dos amigos e o saber (ou imaginar) a morte aproximada quando os primeiros vão embora. Na interpretação de Cavalcanti (2010, p. 72),

a proximidade da morte em Vittorio significa o despertar da consciência de ser-para-a-morte como algo irremissível, que não pode ser ocultado e do qual não se pode escapar, lançado à espera como um estado de possibilidade no qual a morte existe como antecipação da possibilidade mais própria, irremissível, insuperável, certa e indeterminada. Vittorio vive a sua proximidade como conhecimento, a morte torna-se, para ele, um remoer angustiado do pensamento.

Vittorio sente e cita seus amigos que partiram. As personagens outras aparecem na narrativa de acordo com o momento em que Vittorio narra a vida de sua perspectiva. Cada personagem teve sua importância na montagem ficcional que ora analisamos, mas Hillé se faz presente como parte da vida de Vittorio. Ela é velha como ele, busca as respostas e morre ao final, essa morte significa muito e é comentada em cartas entre Vittorio e um velho amigo, Dom Deo. Vejamos:

44 – não contes a ninguém o que te escrevo. se souberem disso, as gentes hão de ficar tão desamparadas como tua amiga Hillé, aquela de quem tanto gostavas. soube por uma sua vizinha, uma destrambelhada, Luzia, que Hillé se deixou morrer embaixo de uma escada. e que sua última amiga foi uma porca. Hillé chamava-a apenas com este nome: senhora P disse-me também Luzia que a senhora P morreu com Hillé, à mesma hora, e no mesmo dia. (HILST, 2006, p. 86 – Estar sendo. Ter sido. Grifo Nosso)

Vittorio com toda sua singularidade tem um amigo Bispo chamado Deo. Mais um amigo que vem trazer notícias e falar de morte. Acreditamos ser algo pertinente à idade deles. Ao longo da vida, muitos morrem e é preciso que uns noticiem aos outros. Na carta, pelo enunciado “– não contes a ninguém o que te escrevo. se souberem disso, as gentes hão de ficar tão desamparadas como tua amiga Hillé”, percebemos que não é bem visto o fato de os dois serem amigos. Dom Deo escreve a Vittorio, mas pede que isso fique em segredo para que não descubram a amizade. Seria algo tão errado que faria com que as gentes terminassem como aconteceu com Hillé. Vimos acima, que o desamparo de Hillé não se dava pelo olhar dos vizinhos, mas seu

olhar sobre si e a sua busca da verdade. O amigo de Vittorio, então, noticia a morte de Hillé e dona P. Elas morreram juntas. Vale ressaltar a importância da carta na formação desse sujeito.

Desde nossa primeira análise para mostrar traços desse sujeito, vimos que Vittorio discute a morte como uma forma de negá-la. A mesma memória que leva o sujeito a constituir uma imagem sobre o objeto morte fará com que ele sinta a aproximação dessa morte.

45 - a cara da morte tem andado torta. deve estar com piorrêia, a encovada. ou deve ter tirado os dentes. está toda chupada, macilenta, com cara de morta mesmo. às vezes vem fantasiada de anã. uma bundinha mínima, verde, com jeito de ervilha. e a cara feito maçã. mostra alternadamente a bunda e a cara.**eu só sorrio. ela quer que eu me arreganhe de medo. ofereço-lhe o toco do meu pirulito. meu toco preto. ela gargalha desdentada, diz: isso aí?!!** (HILST, 2006, p. 112)

46 - Aqui estou eu. eu Vittorio, Hillé, Burma-Apolonio e outros.eu de novo escoiceando com ternura e assombro também Aquele: o Guardião do Mundo. (HILST, 2006, p. 122)

Mais uma vez, o discurso de Vittorio nos aproxima do sexo e da morte. Já no final da narrativa, Vittorio se sente capaz de ver a morte, olhar seu rosto e saber como ele está, “a cara da morte tem andado torta”. Vittorio sorri para a morte, mas seu imaginário nos mostra que ele deveria temer a morte. Será que esse sorriso não é uma forma de ele temer a morte? Vimos que ele não se prepara para essa chegada como se fazia antes do século XVII, apesar de discutir sobre ela, ele sempre mostrou temê-la, afinal de contas não se pode morrer em nosso tempo.

Vittorio oferece seu órgão sexual para a morte e ela ri e o desdenha. A morte não tem dentes, ela não é beleza, assim, não se encaixa em nosso mundo. O mundo criado para que o belo permaneça e a morte seja segregada, silenciada. Por fim, Vittorio, como Hillé, já não está mais entre os vivos, ele já dá notícias de outro lugar – o além morte. No último excerto, Vittorio está entre os mortos – “Hillé, Burma-Apolonio e outros”. Será que essa a morte é o final da história? De acordo com Albuquerque Júnior (2007, p. 79), “a morte nunca é o final da história, esta continuará apesar daqueles que morrem, e por conta daqueles que matam”.

Considerações finais

Leva-me a um lugar onde a paisagem
 Se pareça àquela das visões da mente.
 Que seja verde o rio, claro e poente
 Que seja longa e leve a minha viagem.
 Leva-me sem ódio e sem amor
 Despojada de tudo que não seja
 Eu mesma. Morna estrutura sem cor
 A minha vida. E sem velada beleza.
 Leva-me e deixa-me só. Na singeleza
 De apenas existir, sem vida extrema.
 E que nos escuros claustros do poema
 Eu encontre afinal minha certeza.
 (Hilst, 2012, p. 221)

Quando lemos o poema em epígrafe, somos levados a pensar nesse lugar de paz e certeza procurado pelo sujeito. O lugar no qual se encontrariam todas as respostas e se resolveriam todos os anseios. Ao longo de nosso texto, partindo da personagem Vittorio de *Estar sendo. Ter sido*, entendemos a morte como o lugar que traria respostas para os questionamentos dos sujeitos. Foram esses questionamentos em torno da morte e um aparente conforto com relação a ela que nos impulsionaram a analisar a busca desse sujeito.

Quando definimos o projeto de pesquisa, hipotetizamos que, em termos de funcionamento discursivo, as personagens pareciam antecipar a morte e vivê-la. De fato, depois de nossa análise, podemos dizer que há essa antecipação, mas esta não ocorre de forma confortável como nos pareceu em uma primeira leitura das obras em questão.

Nossa primeira mobilização teórica foi em torno das questões do espaço literário, e em como esse espaço abre possibilidade para a criação de sujeitos, sujeitos esses que possuem uma historicidade e respondem por eles mesmos. O tema sobre o espaço literário nos foi muito caro, porque fizemos um percurso no qual fomos levados para a questão do *fora* exposta por Foucault (2009a). Por um tempo, fizemos um investimento maior em leituras que nos dariam mais argumentos para discutirmos a questão do *espaço exterior*, até entendermos que nosso foco não era compreender as peculiaridades desse espaço, mas o funcionamento dos sujeitos que o habitavam e a forma como a linguagem literária comportava também um estado de morte.

Entendemos que a linguagem literária se desdobra ao infinito, ela comporta uma transgressão por ser um espaço onde tudo pode ser dito. Essa transgressão pode ser

vista a partir de Sade, pois ele faz uso da linguagem para dizer de coisas que transgridam o que está socialmente posto. Assim, o exterior da linguagem não é algo transcendente que estaria em outro plano, mas o espaço onde o sujeito que escreve está susceptível de desaparecer e dar lugar aos sujeitos que são só de linguagem. E, nesse espaço, o nome de autor passa a ser uma função e a determinar a circulação de discursos no âmbito de uma obra. Dessa forma, buscamos analisar Vittorio e as outras personagens a partir da historicidade que os constituía. Nessa linha, buscamos perceber as regularidades que perpassavam os livros escolhidos para a análise, tendo em mente que o nome Hilda Hilst funciona como o que possibilita a circulação e a delimitação de discursos. Por isso, foi-nos possível observar regularidades no âmbito de um conjunto de livros da obra hilstiana.

Por muitas vezes, perguntamo-nos: quais caminhos deveríamos traçar para pensarmos as questões do literário, dessa morte que se estabelece a partir do momento em que as palavras são escritas no livro branco e tornam-se literatura, à morte como fundamentada pela sociedade do biopoder? Como já afirmamos, esse foi um ponto muito caro de nossa pesquisa, uma vez que entendemos que desde os textos de literatura aos textos que tratam do biopoder, o percurso de Foucault se mostra plural ao tratar de todas essas questões, mas, como atestou Revel (2010 e 2014), é um percurso que perscruta o sujeito, daí a possibilidade de vermos questões atinentes ao poder atreladas às questões do espaço em que a literatura se faz.

Chegamos, então, ao arcabouço que guiou nossa análise nos três capítulos, o poder que se dilui na sociedade, se faz e se refaz nas pequenas relações e penetra por todas as esferas sociais até chegar ao biológico, comandando a forma como vida e morte são encaradas pelo sujeito contemporâneo. A aplicação do poder sobre a vida começa no final do século XVII, e, ancorados nos pressupostos de Arriès e de Foucault, vimos como essa tecnologia sobre a vida foi sendo aplicada na sociedade e como aparece na literatura.

Vittorio oscila entre aceitar essa aplicação sobre sua vida e corpo e negá-la. Foram os pressupostos foucaultianos sobre a escrita de si que nos permitiram olhar para essa personagem e analisar a forma como ele escrevia (enunciava) sobre si e refletia sobre a morte, uma vez que se via como um ser morrendo, ao mesmo tempo em que queria viver como um ser que estaria longe de morrer. Por isso, ele sempre trazia a vivacidade de seu irmão Matias, de seu filho Júnior, e de Alessandro, “amante” de sua Hermínia. A velhice para ele também significava morte por conta do fim de sua

vivacidade sexual. Foi por meio de dada escrita de si que pudemos analisar esse sujeito e a rede de memória que ele constituiu ao longo de sua escrita, e essa mesma escrita de si nos mostrou como a memória perpassa os conceitos de autoria, morte e sexo.

Essa mesma memória nos levou a entender a constituição da morte na era do biopoder. Utilizando-nos do texto de Foucault (2006b), sobre a escrita de si, vimos como Vittorio se fazia também diante do discurso do outro, e um discurso sempre recheado de memórias pessoais ou interpessoais. Pensamos a memória juntamente com Halbwachs (2006), uma memória que mesmo se mostrando como individual sempre parte de uma coletividade. Nunca estamos sozinhos, assim o é Vittorio, seu exercício de memória faz com que ele mostre uma memória que se constrói coletivamente. Daí vimos aplicações religiosas e biológicas em torno da temática morte.

Pudemos ver as relações que ele traçou com outras personagens que o visitaram, e concordamos com Cavalcanti (2010, p. 101), elas extrapolam o estado apenas de menção e envoltas nessa escrita e reescrita de si, tais personagens “desempenham uma função ficcional no texto hilstiano.”. Vittorio retoma essas personagens sempre de uma forma bem ativa, elas visitam *Estar sendo. Ter sido* de uma forma natural e produzem sentidos que nos levam a entender a composição de Vittorio.

Em nossa análise sobre morte, escrita e sexo, analisamos as personagens Karl e Stamatiou, Crasso e Edenir. São personagens que nos possibilitam analisar um sujeito que traz as características do biopoder. Foi por meio dessas personagens que pudemos ver o funcionamento da transformação da morte em tabu, enquanto o sexo toma um lugar mais tranquilo na esfera social. A ancorados em Gorer (1995) e nos escritos de Foucault (1998) sobre a sexualidade, vimos aparecer nos discursos dessas personagens tal implicação. Ademais, analisamos a questão da escrita e como esses três temas se imbricam nas narrativas. cremos poder afirmar que todos esses aspectos são guiados por uma memória sobre a morte. A memória que vem sendo construída que se é preciso viver e viver bem, o sexo na mesma linha, a permissão sobre esse tema que foi constituída juntamente com a aplicação sobre a vida. Afinal de contas, o sexo gera a vida e é possível para o sujeito mostrar sua vivacidade por meio dele.

Em toda nossa análise, tentamos observar, por meio dos enunciados, a regularidade enunciativa que nos levaria a melhor compreender um sujeito socialmente construído. Por fim, observamos, por meio das personagens Hillé, Kadek e Kadosh, como o corpo se faz como discurso. Lemos, a partir de Hillé, como o corpo velho se torna um corpo inútil, e o sujeito está enclausurado nesse corpo. Certeau (2002)

corroborar o que lemos em Foucault e Arriès: é proibido morrer, e envelhecer sem saúde deixa o sujeito em uma condição de moribundo.

Foi a presença dessas personagens que fizeram Vittorio também refletir sobre seu corpo e buscar um Deus que estaria em algum lugar escondido, mesmo que fosse nos lugares mais fétidos do corpo. Kadosh nos levou a essa busca e a vinda dele para *Estar sendo. Ter sido* se faz importante para também entendermos a busca de Vittorio. Tais personagens nos levam ao entendimento de o sujeito se fazer pelo discurso do outro. Vittorio se faz e se refaz também pelo discurso dessas personagens, por isso a importância da escrita de si acompanhar todas as nossas análises. Assim como Kadek, Vittorio queria ver beleza na morte, a beleza que podemos ler no poema em epígrafe: a busca de lugar que os rememorarão as visões da mente, em uma busca que é uma busca de si.

Referências

- ABREU, Caio Fernando. “Da amizade”. In : **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo: instituto Moreira Salles, 1999.
- ALVEZ, Marco Antônio Sousa Alves. **O autor em cena**: uma investigação sobre a autoria e seu funcionamento na modernidade. Tese de doutorado, UFMG-BH, 2013.
- ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- _____. **The hour of our death**. New York: Vintage Books, 1977.
- BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.
- CARNEIRO, Alan Silvio Ribeiro. **Kadosh e o sagrado de Hilda Hilst**. Dissertação de mestrado, UNICAMP – Capinas-SP, 2009.
- CAVALCANTI, José Antônio. **Deslimites da prosa ficcional em Hilda Hilst**: uma leitura de “Fluxo”, Estar sendo. Ter sido, Tu não te moves de ti e A obscena senhora D. Tese de doutorado, UFRJ – RIO de Janeiro, 2010.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- CUNHA, Rubens da. **Retirar-se. Escrever**: uma leitura de Estar sendo. Ter sido. Dissertação de mestrado, UFSC-Santa Catarina, 2011.
- FERNANDES, Cleudemar. **Discurso e sujeito em Michel Foucault**. São Paulo: intermeios, 2012.
- _____. Exterioridade e construção identitária em Pierre Rivière. In: IDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro; MITTMANN, Solange (organizadoras). **O discurso na contemporaneidade**: materialidades e fronteiras. São Carlos: Claraluz, 2009a. (p. 381-392)
- _____. Análise do discurso na literatura: rios turvos de margens indefinidas. In: FERNANDES, Cleudemar; GAMA-KHALIL, Marisa; ALVES-JUNIOR, José Antônio. **Análise do discurso na literatura**: rios turvos de margens indefinidas. São Carlos: Claraluz, 2009b.

_____. Práticas de subjetivação e construções identitárias dos sem-terra. In: Tasso, Ismara. **Estudos do texto e do discurso: interfaces entre lingua(gem) identidade e memória.** São Carlos: Claraluz, 2008, (p. 155-168).

FERREIRA, Jaciane Martins. **O sujeito e suas confissões em O caderno rosa de Lori Lamby, de Hilda Hilst.** Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Uberlândia, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **A Hermenêutica do Sujeito.** São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

_____. A escrita de si. In: MOTTA, Manoel Barros (org). **Michel Foucault: Ética, Sexualidade, Política.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b. (Ditos & Escritos V, p. 144-162)

_____. A ética do cuidado de si como prática de liberdade. In: MOTTA, Manoel Barros (org). **Michel Foucault: Ética, Sexualidade, Política.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006c. (Ditos & Escritos V, p. 264-287)

_____. Sexualidade e Poder. In: MOTTA, Manoel Barros (org). **Michel Foucault: Ética, Sexualidade, Política.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006d. (Ditos & Escritos V, p.56-76)

_____. **O poder psiquiátrico.** São Paulo: Martins Fontes, 2006e.

_____. Foucault. In: MOTTA, Manoel Barros (org). **Michel Foucault: Ética, Sexualidade, Política.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006f. (Ditos & Escritos V, p. 234-239)

_____. **A ordem do discurso.** São Paulo: Loyola, 2006g.

_____. Linguagem e Literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001a.

_____. Bio-histoire et bio-politique. In: **Dits et écrits II, 1976-1988.** Paris: Quarto Gallimard, 2001b (p. 94-97).

_____. Response à une question. 2001c. In: **Dits et écrits I, 1954-1975.** Paris: Quarto Gallimard, 2001c (p. 701-723).

_____. O pensamento do Exterior. In: MOTTA, Manuel Barros (org). **Michel Foucault – estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema.** (Ditos e Escritos III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009a. (p. 219-246)

_____. A linguagem ao infinito. In: MOTTA, Manuel Barros (org). **Michel Foucault – estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema.** (Ditos e Escritos III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009b. (p. 47-59)

- _____. O Mallarmé de J. P. Richard. . In: MOTTA, Manuel Barros (org). **Michel Foucault – estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. (Ditos e Escritos III)**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009c. (p. 183-193)
- _____. O que é um autor? In: MOTTA, Manuel Barros (org). **Michel Foucault – estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. (Ditos e Escritos III)**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009d. (p. 264-298)
- _____. Dizer e ver em Raymond Roussel. In: MOTTA, Manuel Barros (org). **Michel Foucault – estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. (Ditos e Escritos III)**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009e. (p. 1-12)
- _____. Outros espaços. In: MOTTA, Manuel Barros (org). **Michel Foucault – estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. (Ditos e Escritos III)**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009f. (p. 411-422)
- _____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009 g.
- _____. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007a.
- _____. **História da sexualidade II: O uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007b.
- _____. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2002.
- _____. **Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. A vida dos homens infames. In: _____. **Michel Foucault: estratégia poder-saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003 (p. 203-222)
- _____. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal 1998.
- O sujeito e poder. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. (p. 231-249)
- _____. **O nascimento da clínica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.
- _____. Sobre a Arqueologia das ciências. Resposta ao Circulo de Epistemologia In: MOTTA, Manoel Barros (org). **Michel Foucault: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000a. (Ditos & Escritos II, p. 82-118).
- _____. Sobre as maneiras de escrever história. In: _____. **Michel Foucault: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000b (Ditos & Escritos, p. 62-77).
- _____. Verdade e poder. In: **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979a (p.1-14).

_____. Poder-corpo. In: **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979b (145-152).

_____. O nascimento da medicina social. In: **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979c (p. 79-98).

_____. **O corpo utópico. As heterotopias**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1, 2013.

_____. Uma erudição estonteante . In: MOTTA, Manoel Barros (org). **Michel Foucault: Arte, Epistemologia, filosofia e História da Medicina**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011. (Ditos & Escritos VII, p. 444-443).

FRANCISCO, Ronnie. **Na fala da gramática: a carne: a pornografia em Hilda Hilst**. Dissertação de mestrado, UFMG, 2007.

GAMA-KHALIL. Foucault, Blanchot e Barthes: diálogos possíveis sobre os espaços literários. In: GREGOLIN, Maria do Rosário. O discurso nas tramas da história. In: FERNANDES, Cleudemar; SANTOS, João Cabral. **Análise do discurso: Unidade e dispersão**. Goiânia: Trilhas Urbanas, 2004, (p.19-43).

_____. Recitações de Mitos: a história na lente da mídia. In: _____. (org.) **Filigranas do discurso: as vozes da história**. São Paulo: Cultura Acadêmica/Araraquara: Laboratório Editorial, 2000, (p. 19-34).

GUALBERTO, Ana Cláudia Félix. **Processos de subjetivação na prosa ficcional de Hilda Hilst: uma escrita de nós**. Tese de doutorado, UFSC, 2008.

HALBUACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

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

_____. **Cartas de um sedutor**. São Paulo: Globo, 2002a.

_____. **Contos D'Escárnio. Textos grotescos**. São Paulo: Globo, 2002b.

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

_____. **Baladas**. São Paulo: Globo, 2003a.

_____. **Da morte odes mínimas**. São Paulo: Globo, 2003b.

_____. **Estar sendo. Ter sido**. São Paulo: Globo, 2006a.

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

_____. Entrevista. In : **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo: instituto Moreira Salles, 1999.

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

_____. **Rútilos**. São Paulo: Globo, 2010.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LIMA, Susana Moreira. **Outono da vida: trajetórias do envelhecimento feminino em narrativas brasileiras contemporâneas**. Tese de doutoramento, UNB-Instituto de Letras, 2008.

LOPES, Annelyz Rosa Oikawa. **Entre Eros e o Senhor: sexo e religião em Qadós, de Hilda Hilst**. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Paraná, 1997.

LLOPIS, Rafael. El cuento de terror y el instinto de la muerte. In: BORGES, Jorge Luis et. al. *Literatura fantástica*. Madrid: Ediciones Siruela, 1985.

LUPER, Steven. **A filosofia da morte**. São Paulo: Madras, 2010.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

MARCHETTI, Valerio. La naissance de la biopolitique. In: FRANCHE, Dominique et alli. **Au risque de Foucault**. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1997 (p. 239-248).

MASCARO, Sônia. Hilda Hilst, uma conversa emocionada sobre a vida, a morte, o amor e o ato de escrever, 1986. In: DINIZ, Cristiano (org.). **Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2013.

MILANEZ, Nilton. A possessão da subjetividade. In: SANTOS, João Bosco Cabral. **Sujeito e Subjetividade: discursividades contemporâneas**. Uberlândia: EDUFU, 2009. (281-300)

_____. **As aventuras do corpo dos modos de subjetivação às memórias de si em revista impressa**. Tese de Doutoramento, UNESP-Araraquara, 2001.

_____. Mídia e História: deslocamento do corpo, do sexo e da memória. In: FERNANDES, Cleudemar; SANTOS, João Cabral. **Análise do discurso: objetos literários e midiáticos**. Goiânia: Trilhas urbanas, 2006, (p. 147-161).

_____. Modos de enunciar a pele do corpo: quais lugares de onde vêm *A pele que habito* de Almodóvar? In: TASSO, Ismara; CAMPOS, Jefferson. **Imagem e(m) discurso: a formação das modalidades enunciativas**. Campinas, SP: Pontes Edições, 2015 (p. 97-118).

_____. O corpo-objeto e outros corpos: materialidades audiovisuais de zumbis. In: TASSO, Ismara; SILVA, Érica. **Linguagens em discurso: a formação dos objetos**. Campinas, SP: Pontes, 2014.

Mills, Sara. **Michel Foucault**. Routledge: New London and New York, 2003.

ORTEGA, Francisco. **Amizade e estética da existência em Michel Foucault**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

- PAIVA, Antonio Crístian Saraiva. **Sujeito e o laço social**: a produção da subjetividade na arqueologia de Michel Foucault. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- PÊCHEUX, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Campinas: Pontes, 2002.
- PÉCORA, Alcir. **Por que ler Hilda Hilst**. São Paulo: globo, 2010.
- POLLA, Daniela. **Objetivação e subjetivação do sujeito idoso pelas lentes da mídia contemporânea**. Dissertação de mestrado, UEM-Maringá, 2013.
- REVEL, Judith. **Foucault, une pensée du discontinu**. Paris: Mille et Une Nuits, 2010.
- _____. O nascimento literário da biopolítica. In: ARTIÉRES, Philippe (org.). **Michel Foucault**: a literatura e as artes. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014.
- RICOEUR, Paul. **Vivo até a morte**. São Paulo: Martins Fontes: 2012.
- RIBEIRO, Leo Gilson. Da ficção (ensaio). In : **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo: instituto Moreira Salles, 1999.
- SOUSA, Kátia. O corpo enunciado e os movimentos de subjetivação e objetivação no reino virtual. In: SANTOS, João Cabral (org.). **Sujeito e subjetividade**: discursividades contemporâneas. Uberlândia: EDUFU, 2009 (p. 301-327).
- SILVA, Joelma Rodrigues. **Os risos na espiral**: percursos literários hilstiano. Tese de doutorado. Universidade Federal do Pernambuco, 2009.
- TELLES, Ligya Fagundes. ‘Da amizade’. In : **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo: instituto Moreira Salles, 1999.
- VOGT, Carlos. ‘Da amizade’. In : **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo: instituto Moreira Salles, 1999.
- ZARKA, Yves Charles. Foucault et Le concept non juridique du pouvoir. In: _____ (org). **Michel Foucault**: de La guerre des races au pouvoir. Paris: PUF, 2000 (p. 41-52).