



ARTIGOS – ARTICLES

Sobre o gesto infantil na primeira poesia
de Hilda Hilst e Eglê Malheiros
(ou: os anos 1950, uma propedêutica)

Natan Schmitz Kremer¹
Universidade Federal de Santa Catarina
natan.kremer@gmail.com

Alexandre Fernandez Vaz²
Universidade Federal de Santa Catarina
alexfvaz@uol.com.br

Como citar este artigo: KREMER, N. S., VAZ, A. F. Sobre o gesto infantil na primeira poesia de Hilda Hilst e Eglê Malheiros (ou: os anos 1950, uma propedêutica), *Intelligere, Revista de História Intelectual*, nº16, pp. 100-129. 2023. Disponível em <<http://revistas.usp.br/revistaintelligere>>. Acesso em dd/mm/aaaa.

Resumo: O artigo se ocupa dos três primeiros livros de poemas de Hilda Hilst – *Presságio*, *Balada de Alzira* e *Balada do festival* – e do primeiro de Eglê Malheiros – *Manhã* –, questionando-lhes sobre o que guardam do gesto infantil como potência literária. Para tanto, busca situá-los na década de 1950, quando foram publicados, atentando para o movimento intelectual no qual se inserem, assim como à primeira recepção crítica da obra de Hilst, assinada por Lygia Fagundes Telles. A partir dessas considerações, são tensionadas as leituras do existencialismo e do marxismo, respectivamente em Hilst e em Malheiros, observando como, a partir do conflito com esses postulados teóricos, o gesto infantil se coloca como potência estética capaz de dar forma ao tempo. O trabalho se conclui apontando à permanência da in-fância na obra das escritoras ao correr da segunda metade do século XX.

Neste estudo, conjugamos a perspectiva do contextualismo linguístico com recursos metodológicos da História dos Intelectuais, buscando enfatizar a dimensão da sociabilidade intelectual envolvida no debate analisado.

Palavras-chave: Hilda Hilst. Eglê Malheiros. Marxismo. Existencialismo. Anos 1950.

¹ Natan Schmitz Kremer é formado em Ciências Sociais e Mestre em Sociologia pela Universidade Federal de Santa Catarina, onde cursa o doutorado no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. Bolsista FUMDES/UNIEDU.

² Alexandre Fernandez Vaz é doutor em Ciências Humanas e Sociais (Dr. Phill) pela Universidade de Hannover, Alemanha, e Professor Titular do departamento de Estudos Especializados em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista de produtividade do CNPq (1c).

*On infantile gesture in the first poetry of Hilda Hilst and Eglê Malheiros
(or: the 1950's, a propaedeutic)*

Abstract: This paper analyses Hilda Hilst's first three poems of poems – *Omen*, *Alzira's ballad* and *Festival ballad* – and the first one of Eglê Malheiros – *Mourning* – asking what they keep up from child gesture as a literary power. To this aim, it situates them in the 1950s, when they were published, paying attention to the intellectual movement in which they insert themselves, as well as of the first critical reception of Hilst's work, the one of Lygia Fagundes Telles. From these considerations, the understanding of existentialism and Marxism, respectively in Hilst and Malheiros' work are put in question to observe as, from the conflict with these theoretical postulates, the children's gesture appears as a strong enough aesthetic power to be able to frame the epoche. The paper concludes pointing out the permanence of in-fance in the writers' work at the second half of the twentieth century.

Keywords: Hilda Hist. Eglê Malheiros. Marxism; Existencialism. 1950's.

A geração dos novos

No nono número da *Revista Branca*, de 1949, impresso dos novos do Rio de Janeiro, Hilda Hilst publicou, por intermédio de Lygia Fagundes Telles, um poema sem título cujo primeiro verso é “Canção do mundo” (CALDAS, 2018). O texto reapareceu no ano seguinte em *Presságio – poemas primeiros*, livro de estreia da autora que abre a trilogia organizada em 2003 por Alcir Pécora, *Baladas*, composta ainda por *Balada de Alzira*, de 1951, e *Balada do festival*, de 1955.

Ao apresentar o volume, Pécora dissuade o leitor da busca por germes, naqueles poemas, do que viria a ser a obra posterior de Hilst. Sugere, no lugar, que *Baladas* “tem interesse porque é mesmo poesia em direito pleno da idade, numa dicção informal e paradoxalmente sentenciosa, muito verossímil nos vinte anos tumultuados por dúvidas e certezas demais” (PÉCORA, 2003, p. 8). Este é tema que segue desenvolvendo ao apresentar *Exercícios*, livro que compila a poesia da autora publicada entre 1959 e 1967, sobre a qual discute seu retorno a formas clássicas, apontando ao diálogo com tradição que se situa por vezes nos esquemas do Medievo e, por outras, na poesia órfica de matriz rilkeana (PÉCORA, 2012). O argumento se repete em outros críticos, como Cláudio Willer (2010) e, de forma menos cindida, em Eliane Robert Moraes

(1999): a poesia de Hilst passaria por mudança significativa após sua primeira inserção na prosa, *Fluxo-floema*, de 1970. Na leitura de Willer, é a partir de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, poemas de 1974, que se poderia identificar a influência gnóstica que também marcará a prosa da autora. Talvez essas leituras nos possibilitem, então, tomar os primeiros poemas de Hilst como situados na década de 1950, atentando especialmente ao espaço de seu aparecimento e sua primeira recepção crítica.

A *Revista Branca*, na qual o poema foi publicado, se insere em um movimento literário que emerge no Brasil de então, do qual fazem parte as revistas *Joaquim*, de Curitiba, editada por Dalton Trevisan; *Sul*, de Florianópolis, dirigida por Aníbal Nunes Pires e Salim Miguel; *Clã*, de Fortaleza, sob coordenação de Fran Martins, dentre tantas, como assinala Raúl Antelo (1997). No caso de *Branca*, levada adiante por Saldanha Coelho, vê-se o interesse pela obra de Marcel Proust, que resulta na publicação, em 1950, de um compilado de ensaios sobre ele, *Proustiana Brasileira*, no qual se encontra um leque de autores que vai de Sérgio Buarque de Holanda a Tristão de Athayde (pseudônimo de Alceu Amoroso Lima); no texto do segundo, lemos:

O espírito não existe, portanto, para Proust, como realidade primordial. (...) Proust ficou sempre dentro da natureza e quase sempre dentro do evanescente da natureza embora sempre o que procurou foi justamente a essência dessa evanescência. Privado do sentido da elevação, tudo se passa na superfície ou na subestrutura da alma humana. Nada excede essa alma. Nada transcende o determinismo desordenado da natureza. E daí o sentimento de asfixia que nêle afinal nos deixa. De esforço vão. Do trabalho sem finalidade, sem êxito, sem progresso, em que tocamos a capacidade de ilimitação do espírito, isto é, o infinito em torno de si mesmo, mas não a sua capacidade de infinito, isto é, o ilimitado para além de si mesmo (ATHAYDE, 1950, p. 40)

O fragmento apresenta temas que poderiam ter sido provocados pelo romance *A Náusea*, de Sartre ([1938] 2016). A privação do sentido de elevação, de um sujeito que não excede sua alma; a sensação de asfixia, que se expressa por um trabalho que não pode ser concretizado; a incapacidade do infinito, do além do ato, de uma transcendência – são todas questões que perpassam o trabalho claustrofóbico de Antoine Roquentin ao buscar, em bibliotecas de Bouville, documentos para a escrita da biografia do Marquês de Rollebon.

A aproximação de Athayde ao existencialismo é conhecida, já observada por Alfredo Bosi (2006) ao apontá-lo como um crítico de formação

cristã. Longe de propor Proust como preconizador de Sartre, interessa, contudo, a chave de leitura que Athayde mobiliza. Se lembrarmos de outro estreante na literatura brasileira dos anos 1950, Carlos Heitor Cony, também em seus primeiros livros as referências ao existencialismo são constantes, e sua ambientação católica se expressa com mais força em *Informação ao crucificado* ([1961] 1996), romance no qual, na reclusão de um seminário, o narrador conta ao seu diário (o mesmo mecanismo narrativo de *A náusea*) as investidas e questionamentos existenciais que circundam a problemática da liberdade: seguir ou não neste seminário é, ao fim, a dúvida que permanece latente em toda obra e, finalmente, acaba por abandoná-lo. Mas não é apenas na literatura de Cony que Sartre aparece no Brasil de 1950: também se encontra na obra de uma amiga de Hilst, Lygia Fagundes Telles.

Se um dos interesses da *Revista Branca* era a discussão sobre Proust, outro é a articulação de uma nova literatura brasileira e sua tradução. Um dos objetos que dá forma a isso é a *Antologia de Contos de Escritores Novos do Brasil*, lançada pela *Branca* em 1949 e da qual participa, dentre vários outros escritores de província, o florianopolitano Aníbal Nunes Pires, da *Revista Sul*. Outro, no que se refere à tradução, são publicações bilíngues de novos escritores, como o volume *Contistas Brasileiros – Conteurs brésiliens*, edição português-francês lançada em 1958, que buscava apresentar em outros países a literatura que aqui se desenvolvia. Participaram Breno Accioly, de Alagoas; Eduardo Campos e Moreira Campos, do Ceará; Joel Silveira, de Sergipe; José Conde, de Pernambuco; Murilo Rubião, de Minas Gerais; Saldanha Coelho, do Rio; Vasconcelos Maia, da Bahia; e, de São Paulo, Almeida Fischer e Lygia Fagundes Telles.

O conto de Telles, intitulado *Felicidade*, apresenta ao leitor uma angústia. Teresa, datilógrafa de um hotel, mora em um edifício pobre, construído na prosa no interior de uma atmosfera inóspita, morosa: “latas vazias, cascas de bananas, fôlhas de jornal, pontas de cigarro, bolotas de papel de embrulho”, que produzem uma “côr meio indefinida, gasta” (TELLES, 1958, p. 121). Nas descrições do lixo e das baratas que brotam das rachaduras, o texto se alonga nas primeiras páginas ao criar o ambiente opaco que envolve Teresa. Não poderia ser mais diferente do hotel burguês em que trabalha, mas do qual pouco pode aproveitar. Uma das hóspedes, Brígida, dona de roupas e

perfumes invejados pela funcionária, marca o contraponto: “Então, com tôdas aquelas jóias e com tôda aquela beleza ainda era infeliz?” (TELLES, 1958, p. 127). É na infelicidade de Brígida, resultado do casamento fracassado com um homem ciumento, que Teresa descobre que a hóspede terá um encontro extraconjugal. Por Brígida, Teresa nutre uma mescla ressentida de desprezo e inveja: “nesse instante, a beleza da outra surgia na sua frente como um espelho, ainda mais duro e mais frio do que aquêle que havia no seu quarto. Odiava-a, ah, odiava-a, sim, não a ela, propriamente, mas a tudo o que ela representava de beleza, de mocidade, de conforto” (TELLES, 1958, p. 127). Ao voltar a casa, é convidada por uma vizinha para que assista ao casamento de sua sobrinha, no sábado, às 16h. Mas este era o horário em que Brígida encontraria o amante, o que leva Teresa a declinar do convite. Titubeante em sua angústia, toma um livro, mas não o lê. A protagonista sente-se dona do poder de tomar uma decisão, a de agir: “sem dúvida, alguma, se quisesse poderia estragar-lhes a tarde. Só a tarde: se quisesse poderia estragar-lhes a vida. Bastava telefonar para o marido” (TELLES, 1958, p. 130). Mas a angústia provocada pela possibilidade da ação, o não saber como proceder, produz uma claustrofobia na narrativa até que, às 15h50, Teresa sai de casa, mas não vai ao encontro de Brígida e seu amante: perde-se em um parque que nunca visitara e, nele, vê crianças brincando em um lago. “Nunca tinha sentido uma tranqüilidade igual. Não sabia como seria depois. Mas sabia que nunca tinha vivido um momento assim” (TELLES, 1958, p. 131).

Não deixa de ser irônico que a felicidade que intitula o conto de Telles seja o momento de uma não ação do sujeito, a partir da qual Teresa se furta da necessidade de escolha e coloca as certezas provenientes da natureza como redução da angústia de sua condição de classe, que fora construída em contraposição à de Brígida, personagem que representa, em vocabulário sartreano, a moral burguesa. No conto de Telles, antes da responsabilização há seu surripio, já que a angústia é aplacada pela ação que a protagonista não concretiza.

A influência de Sartre, pela crítica à moral burguesa, tem consequências em textos memorialísticos de Telles compilados em *Durante aquele estranho chá*. Um deles, *Papel quadriculado*, refere-se ao encontro com Simone de Beauvoir quando de sua visita ao Brasil, em 1960. Nele, rememora as conversas

sobre o Terceiro Mundo, o presenteio a Beauvoir de uma tradução de *Ciranda de Pedra*, assim como de um segundo encontro, uma década depois, em Paris:

Abriu a grande bolsa e tirou de dentro o livro que me ofereceu, *La Femme rompue*. Cortou com um gesto o agradecimento que ensaiei fazer e com aquela letra sem fronteiras, fez a dedicatória. Em seguida, olhou firme nos meus olhos e assim inesperadamente fez a pergunta, Você tem medo de envelhecer? Baixei a cabeça e fiquei muda, pensando. Na realidade, começava a ensaiar a resposta naquele meu francês tropeçante, cheio de curvas e ela preferia a linha reta. Tocou de leve na minha mão, Então está com medo.

Espera um pouco, eu não disse isso, comecei por contestar mas tão fracamente que ela sorriu enquanto consultava o cardápio. Aconselhou-me o melhor prato da casa. E começou a falar pausadamente, que nada me escapasse enquanto ia acertando suas idéias: todo aquele que faz o elogio da velhice, esse não pode mesmo amar a vida, não pode amar a vida. (TELLES, 2002, p. 39-40)

A oposição ao elogio da velhice, atribuída a Beauvoir, reaparece no mesmo livro em *Da amizade*, crônica na qual Telles rememora a relação com Hilst. Na primeira frase, lemos: “É possível falar em Hilda Hilst sem falar em todo esse nosso tempo de juventude e maturidade? ‘Não é maturidade, querida, é velhice mesmo’, ela me corrigiu rindo” (TELLES, 2002, p. 45). Velhice, tema de Beauvoir, é associado a Hilst nas memórias de Telles; mas a aproximação fora feita já nos anos 1950, quando escrevera, marcada por uma pergunta existencialista, os primeiros ensaios sobre os poemas da amiga.

Ainda em 1950 Telles publicou, no suplemento *Letras e Artes*, do jornal *A Manhã*, o comentário *Poesia acima de tudo*, no qual destaca *Presságio* como um livro que surge em meio ao caos das cidades: a Guerra da Coreia, as pequenas notícias, a condensação da *Divina comédia* em quadrinhos são os eventos encadeados pela autora, em um mimetismo do texto jornalístico, para apresentar o espaço no qual o livro de Hilst emerge. Nos primeiros parágrafos é a cidade, regulada pela temporalidade do jornal e da abreviação, que aparece como inóspita à literatura em geral, à poesia em específico. O brotar de *Presságio*, respiro em meio a aceleração, é posto por Telles, porém, em tom pessimista: haveria “poesia do abandono e do desconsolo” na qual “não há revolta: há, isto sim, uma mágoa e irremediável aceitação” (TELLES, 1950, p. 4).

Esta mágoa e irremediável aceitação não se distanciam da história de Teresa, em *Felicidade*. Enquanto lá a protagonista opta por não agir, expressão da moral burguesa na crítica sartreana, Telles adota vocabulário que aproxima Hilst à angústia existencialista que expõe as contradições do sujeito, inclusive em sua não ação. Aos leitores de *A Náusea* é notável a sensação de um texto escorregadio, que patina e se esvai, construindo sobretudo uma atmosfera porosa na qual o protagonista pouco age; como se não houvesse raiva, mas irremediável aceitação.

A questão se relaciona aos temas que ocupam os primeiros poemas de Hilst, como destaca Telles em comentário de 1955 sobre *Balada do festival*: “nesse terceiro livro, ainda vemos a poetisa a girar melancolicamente em torno de seus dois grandes temas: amor e morte. A êsses dois temas, acrescente-se agora um terceiro: a solidão” (TELLES, 1955, p. 11). As hipóteses analíticas são fortes, mas vejamos primeiro o que aparece em 1952, referente a *Balada de Alzira*.

Publicado em *Letras e Artes*, o ensaio apresenta a defesa de critérios avaliativos estéticos igualitários para homens e mulheres. Marcado pela luta entre a pessoa física e a pessoa intelectual, Telles se vale da obra de Hilst para questionar críticas escritas por homens, nas quais, ao invés de se voltarem à estética das obras, encontram no corpo das autoras critérios de deslegitimação: se utilizam cosméticos, se têm uma vida sentimental movimentada, se se vestem de modo ridículo, se a sua idade é adequada. As exigências sobre o corpo da artista não se aplicariam, por sua vez, à análise das obras de homens:

Mas geralmente a pessoa física do autor masculino fica ‘amoitada’ e, assim sendo, o fato dele ser na vida real um Ariel ou um Caliban, não beneficia nem prejudica, em absoluto, sua realização artística. Mas com as mulheres, ah! as mulheres... Logo de início se ouve a pergunta clássica: ‘é bonita?’ E desta pergunta, nascem outras, e dezenas e dezenas de perguntas voluteiam em torno dela como um zumbido de mósca: que vida ela levou, que vida leva agora, se é casada, se é livre, se tem pernas tortas, etc., etc.. A obra mesmo, esta fica de lado (TELLES, 1952, p. 9)

Ao longo da crônica, que da obra de Hilst pouco fala, Telles se vale dos poemas da amiga para apresentar uma discussão próxima a de Beauvoir em *O segundo sexo*, de 1949:

Mas enquanto o conformismo é para o homem muito natural (...)

será necessário que a mulher, que é também sujeito, atividade, se dissolva em um mundo que a destinou à passividade. É uma servidão ainda mais pesada porque as mulheres, confinadas na esfera feminina, lhe hipertrofiaram a importância: transformaram em artes difíceis a toalete e os cuidados caseiros. O homem quase não precisa se preocupar com as roupas: são cômodas, adaptadas à sua vida ativa, não é necessário que sejam requintadas; mal fazem parte de sua personalidade; além disso, ninguém espera que delas trate pessoalmente: qualquer mulher benevolente ou remunerada se encarrega desse cuidado. A mulher, ao contrário, sabe que quando a olham não a distinguem de sua aparência: ela é julgada, respeitada, desejada através de sua toalete. Suas vestimentas foram primitivamente destinadas a confiná-la na impotência e permaneceram frágeis: as meias rasgam-se, os saltos acalcanham-se, as blusas e os vestidos claros sujam-se, as pregas desfazem-se. (BEAUVOIR, 2009, p. 883)

Na associação entre o comentário de Telles sobre a obra de Hilst e a passagem de Beauvoir em *O segundo sexo*, a primeira como que se vale da poesia da segunda para apresentar os argumentos da obra da terceira. Em uma palavra, Lygia Fagundes Telles *existencializa* os primeiros livros de Hilda Hilst.

Se Telles quer encarnar na obra de Hilst o espírito do tempo, marcado pela recepção do existencialismo no país, não é menos importante indagarmos sobre o suporte no qual os comentários foram publicados. Os textos de 1950 e 1952 saíram em *Letras e Artes*, suplemento do jornal *A Manhã*, do Rio de Janeiro, dirigido por Jorge Lacerda – deputado federal catarinense que residia, no exercício de seu cargo, na Capital Federal. Lacerda foi um dos responsáveis por colocar os jovens do Grupo Sul, representantes do modernismo florianopolitano, em contato com a vida intelectual do Rio de Janeiro, sobretudo por meio da apresentação dos escritores sulistas ao carioca Marques Rebelo (MIGUEL, 2008). É por decorrência dessa amizade que encontramos em *Letras e Artes* comentários sobre a *Revista Sul* (1948-1957), editada em Florianópolis, e sobre as obras a ela acopladas. Mas isso expressa, na verdade, a materialização de um movimento que acometia a literatura brasileira de então, pela emergência de novas estéticas a partir de capitais periféricas do país, que se viam acometidas pela política nacional-desenvolvimentista de Vargas, que reverberava em nova postura também dos aspirantes às Letras nas cidades centrais. *Letras e Artes*, veículo dos mais diferentes da *Revista Branca*, tinha com ela um pressuposto comum, o de articulação da literatura florescente que se oferecia ao Brasil de então.

Por isso não estranha a *Antologia de Contos de Escritores Novos do Brasil* publicada por *Branca*, da qual participou Anibal Nunes Pires, editor de *Sul*. Sem aprofundarmos a questão, discutida em outro momento (KREMER; VAZ, 2018), a participação do florianopolitano na antologia gerou uma disputa entre Salim Miguel, de *Sul*, e Fausto Cunha, de *Branca*, sobre o conto no Brasil de meados do XX. O intenso debate se evidencia também no intercâmbio dos impressos locais, assim como o de livros desses escritores que formavam o que viemos chamando de geração dos novos (KREMER; VAZ, 2021): jovens autores que ensaiam nas letras em revistas literárias emergentes, não apenas nas grandes capitais, mas também nas cidades periféricas que se modernizam, e que encontram formas de articulação nacional para a circulação dessa nova literatura, *Letras e Artes* e a antologia de *Branca* como exemplo.

E, enquanto o existencialismo ganha forma na produção de Telles na década de 1950, ele também recebe expressão em Florianópolis, sendo constantemente referenciado na *Revista Sul*. Além disso, se o existencialismo se coloca como uma das problemáticas intelectuais que ocupam os meados do século XX, outra delas é o marxismo e a aproximação desses novos autores ao Partido Comunista do Brasil (então PCB, antes da cisão de 1961). No modernismo florianopolitano, aquela que mais se aproximou às pautas do Partidão foi Eglê Malheiros. Escritora a ele filiada, teve na luta de classes inspiração para sua poesia, assim como para sua atividade docente como professora de História (ROSA; DALLABRIDA, 2014).

Não são poucas as afinidades que ligam Hilst e Malheiros. Ambas formadas em Direito, embora não tenham atuado; ambas efetuando retornos a formas musicais de poesia, como as baladas e os noturnos; ambas nutridas de uma preocupação com o gesto e com a infância, assim como com os párias da sociedade, os *Outros da razão*. Ainda que se trate, no contemporâneo, de uma autora resgatada pela crítica e de outra esquecida por ela, ambas saem de um movimento comum, ainda que pouco tenham dialogado entre si. Nas páginas que seguem, buscamos mostrar, então, como se desenvolvem as obras poéticas das autoras na década de 1950, realizando um duplo movimento: perguntamos sobre o que guardam da recepção que existencialismo e marxismo tiveram no país, situando-as como escritoras da década de 1950; e, ao mesmo tempo,

buscamos enfocar como se guarda, em comum, o gesto infantil como força capaz de impulsionar as obras.

Baladas

Em comentário de 1955, Telles escreve que

‘Presságio’ foi o primeiro livro de Hilda Hilst. Publicou-o quando ainda cursava a Faculdade de Direito de São Paulo no ano de 1949 (sic). Quando em redor os poetas acadêmicos, tão jovens e inexperientes quanto ela, ainda rimavam ‘dor’ com ‘amor’ e ‘tédio’ com ‘remédio’, a moça fina e frágil como um caniço, de cabelo mansamente louros, presos na nuca por uma fivela, a suave universitária já rompia com o convencionalismo literário dos colegas para ser uma figura completamente à parte, especial. Seus primeiros versos já tiveram o mérito de causar estranhamento. A verdade é que chocou a todos a ousadia poética da estudante, que ao invés de falar em balcões ao luar, suspiros e promessas, coisas enfim que se harmonizavam mais com sua idade e com seu tipo, já enveredava independente por estradas sem porteiras, abordando com naturalidade temas considerados ‘fortes demais para uma moça’. A mocinhas, convém falar de amados de um modo mais ou menos platônico. Mas em Hilda Hilst já desabrochava a artista desassombrada e autêntica, cantando o amor na sua plenitude, com todo o seu conteúdo de força e de fragilidade, de nobreza e de mesquinhez, de esperança e de desencanto. (TELLES, 1955, p. 11).

A crítica opõe-se ao platonismo na obra da amiga, indicando que seus temas – o suicídio e a morte, o corpo decomposto – se voltam a algo diferente do costumeiramente adotado por poetas estreados. É na chave de uma discussão neoplatônica, contudo, que Moraes pensa sobre a poesia de Hilst escrita nos anos 1960, compilada em *Exercícios*. Na busca por um Deus em maiúscula e pela recorrência ao sublime, sugere que

valendo-se de uma dicção elevada, marcada pela celebração do poder encantatório da poesia, ela cultivou uma lírica que se alimentava sobretudo de modelos idealizados. Daí a eleição do amor como tema privilegiado que, concebido como expressão da plenitude humana, obrigava a autora a obedecer às exigências de uma poética das formas puras e sublimadas. (MORAES, 1999, p. 116)

Embora Telles e Moraes tomem linhas opostas, ambas acertam. Especialmente em *Balada do festival*, de 1955, nota-se tom mais platônico, indicando uma lírica marcada pelo sublime e pela transcendência: “Mas o que há / é o sofrimento / de ver o rio / o rio, o rio / (pobre de mim) / e nunca o

mar...” (HILST, [1955] 2003, p. 110). Na imagem forma-se uma Ideia que se deixa ver apenas em partes, nunca chegando à apreensão total pelo sujeito, questão já presente no poema XVI de *Balada de Alzira*, de 1951: “As coisas não existem. / O que existe é a ideia / melancólica e suave // que fazemos das coisas” (HILST, [1951] 2003, p. 91).

No poema de 1951, contudo, a Ideia receberá complementação onírica, o “sonho das crianças” sobre o qual discutiremos. Agora, pensemos em duas questões. A primeira se refere à compilação dos três livros em volume único. Os poemas de 1955 são formalmente diferentes dos de 1950/1951: nos últimos há maior sonoridade pelas rimas, refrões e paralelismos, assim como versos mais alongados que parecem ampliar a tematização da transcendência em eventual verve platônica. Ou seja, nota-se uma diferenciação na poesia de Hilst já nos anos 1950, o que se comprova pela leitura dos poemas de *Exercício*, mais próximos aos de *Balada do Festival*, de 1955, sugerindo que um tema caro à autora, a gnose, já estava ali proposto.

Em seu estudo sobre gnose e poesia moderna, Willer empreende uma discussão sobre as fricções entre gnósticos, neoplatônicos e herméticos. Dentre as principais estaria uma “correspondência entre o alto e o baixo, entre macrocosmo e microcosmo, base do pensamento analógico” (WILLER, 2010, p. 139). A questão se mostra em poema de *Roteiro do silêncio*: “Auroras imprevisíveis / Entre Plutão e Platão. / Entre a verdade e os infernos” (HILST, [1959] 2012, p. 219). Na analogia entre o filosófico de Platão – a Verdade – e o sensível de Plutão – a astrologia, os infernos – coloca-se a tradução da Verdade, extraterrena, em sua expressão na matéria. Assim, se Telles recusa a presença de uma transcendência platônica ao apontar um componente existencialista nos poemas de Hilst, a poesia da autora, sobretudo na segunda metade da década de 1950, se vale de algumas imagens que a aproximam do neoplatonismo, inclusive com referência direta ao filósofo grego. Mas essas referências a Platão guardam o prelúdio da gnose como problema estético de Hilst, já que começam a indicar nos versos acima compilados a ideia de um baixo materialismo, uma analogia com o extraterreno da Ideia platônica que serve para falar dos infernos do mundo. É por isso que se sustenta, então, a possibilidade de leitura de um resquício existencialista.

Willer lembra da aproximação do existencialismo à gnose. Questão controversa, diz, embora proceda da “associação do gnóstico à consciência de ser um estrangeiro ou estranho no mundo” (WILLER, 2010, p. 21), o que indica valendo-se de estudos sobre a obra de Camus. Ora, se Telles, próxima que era ao existencialismo, busca retirar Hilst de uma aproximação ao neoplatonismo e a coloca como poeta de certa materialidade, a questão se faz presente na última pela noção de um “estranho no mundo”: são os poetas, os doidos, os mendigos, os suicidas que ocupam o plano lexical de *Presságios e Balada de Alzira*. Estamos diante, pois, da segunda questão a se considerar: embora haja momentos neoplatônicos nos primeiros versos de Hilst, nota-se em outros algo de um existencialismo que indica uma autora ainda imatura, que dialoga com os problemas do tempo embora não logre, ainda, alcançar unidade estética. Em simultâneo, há relevância na questão por conta da permanência do existencialismo em sua obra, como se nota em *Cartas de um sedutor* (2002), romance de 1991, no qual Karl, o autor das missivas ficcionalizadas por Tiu, cita nomes como Genet e Camus, além de referir-se ao livro de Sartre sobre Genet, *Saint Genet, ator e mártir*. Quatro décadas depois da estreia na poesia, ainda se encontra, na prosa de Hilst, referências aos autores canônicos do existencialismo literário.

Nas ambiguidades de *Baladas* guarda-se, então, uma Ideia que se aproxima ao neoplatonismo, sobretudo a partir de 1955, mas também se vê, nos poemas de 1950 e 1951, plano lexical que se refere às mãos, aos dedos, aos gestos, indicando um sujeito que age e que, ao agir, se constitui como sujeito – traduzindo ao vocabulário existencialista apresentado por Sartre (2021) em *O ser e o nada*, trata-se de uma fenomenologia do ser que se dá enquanto ato, no momento mesmo em que se exerce, e não ao pressupor um cogito que lhe fosse anterior. O poema V, do livro de 1950, expressa essas questões:

Amargura no dia
amargura nas horas,
amargura no céu
depois da chuva,
amargura nas tuas mãos

amargura em todos os teus gestos.

Só não existe amargura
onde não existe o ser.

Estão sendo atropelados
em seus caminhos,
os que nada mais têm a encontrar.
Os que sentiram amargura de fel
escorrendo da boca,
os que tiveram os lábios
macerados de amor.
Estão terrivelmente sozinhos
os doidos, os tristes, os poetas.

Só não morro de amargura
porque nem mais morrer eu sei.
(HILST, [1950] 2003, p. 27, grifo nosso)

Pela associação lexical, o ser pode ser lido como aquele que age, que tem gesto. Se todos os gestos são amargura – angústia – e se ela só não existiria onde não houvesse o ser, é o gesto que produz o ser e o que reverbera na solidão dos doidos, dos tristes, dos poetas – daqueles que são estranhos no mundo, por seu isolamento compulsório, como os primeiros, ou pelo isolamento de si, como os últimos. E, no gesto, se dá a poesia: “Porque a poesia aparece nos teus gestos”, lemos no poema XVII de *Presságio*. Não neoplatonismo, portanto, mas algo do ser da fenomenologia sartreana, constituído entre ação e angústia, estas categorias que respondem à busca pela liberdade.

Nos versos de 1950, a questão se associa à imagem burguesa que reacende temas presentes no conto de Telles: “Os homens de bem / me perguntam / o que foi da vida. // Ela está parada” (HILST, [1950] 2003, p. 33), ou “Maria vai acabar / bem tristemente. / De qualquer jeito, / lendo jornais, / tendo marido / indefinido” (HILST, [1950] 2003, p. 29). E ainda:

Meus amigos sabem de tudo o que eu sei.
E continuam a viver sem interrupção,
apressadamente como no ato do amor.
(...)
Não sabem de nada os meus amigos.
E não vou explicar
porque podem ficar sentidos.
São puros, vão morrer como anjos.
Vão morrer sem nada saber
daqueles dias perdidos.

Vão morrer sem saber que estão morrendo.
(HILST, [1950] 2003, p. 41)

Na imagem dos homens de bem, que pouco atinam à vida e sua angústia – aquela que seria, na concepção de Sartre (2014, p. 21), a formulação

própria do ser: “o homem que se engaja e que se dá conta de que ele não é apenas o que escolhe ser, mas é também um legislador que escolhe ao mesmo tempo o que será a humanidade inteira, não poderia furtar-se do sentimento de sua total e profunda responsabilidade” – coloca-se uma imagem de atrofia do sujeito que pode ser lida, a partir da leitura que Giorgio Agamben (2005) faz de Walter Benjamin (2017; 2018a), como a impossibilidade moderna (do sujeito) da experiência: se a experiência (*Erfahrung*) arcaica se referia ao cotidiano e ao coletivo, ou seja, à vida ordinária e à possibilidade mimética de apreensão do mundo pelos gestos, as cidades modernas oferecem a todo instante o extraordinário, o que coloca, por um lado, o choque como forma de processamento consciente dos sentidos, já que os impulsos constantes demandam a elaboração de um aparato sensorial, por parte do sujeito, de defesa a estes estímulos; e, por outro lado, a própria percepção do gesto nota sua atrofia, uma vez que o desenvolvimento técnico retira da ação corporal a necessidade para a execução das tarefas ordinárias, como a produção do fogo, tornando impossível à visão o acompanhar de tal movimento. A questão aparece em Hilst pelo jornal, aquele veículo que expressa, antes do cinema, a sensibilidade do choque, ao fundir o distante e impossibilitar as conexões menos imediatas, mas também pela vida sem interrupção, pelo ritmo frenético que corta com a disponibilidade (*Langweilig*). Para lembrarmos da elaboração de Benjamin (2018a) no ensaio sobre Leskov, se o crítico vislumbra, nas práticas arcaicas, a presença dos sentidos como forma de processamento da experiência, é no dilatamento temporal que os gestos mimeticamente apreendidos podem vir a ser narrados, dando forma, então, à experiência. Em seu processo poético, Hilst não recai tanto na moral burguesa sartreana, mas, valendo-se da problemática, guarda em sua poesia algo da impossibilidade burguesa da experiência, que ganha forma tanto pela constatação – aqueles que leem jornais e vivem sem interrupção não logram alcançá-la – quanto pelo desvio: a incidência nos poetas, mendigos e loucos, que poderiam colocar-se fora do mundo por sua condição de estranhos a ele.

Mas talvez seja o caso de perguntar se este plano lexical que se volta aos estranhos no mundo, que diz respeito ao existencialismo, não põe em questão, também, a problemática da razão moderna como formulada a partir da Idade Clássica. Como mostra o estudo de Michel Foucault sobre a loucura

no ocidente, é no século XVIII que se nota a concretização de uma sensibilidade que começara a se formular já no século XVI e que produz a loucura em relação à razão, a loucura como desrazão:

A partir do século XVII, a loucura se deslocou imperceptivelmente na ordem das razões: outrora ela estava mais do lado do “raciocínio que bane a razão”. Deslizou agora para o lado de uma razão silenciosa que precipita a racionalidade lenta do raciocínio, embaralha suas linhas aplicadas e supera, no risco, suas apreensões e suas ignorâncias. Enfim, a natureza da loucura consiste em ser uma secreta razão – em pelo menos não existir a não ser para ela e por ela, em só ter no mundo uma presença preparada antecipadamente pela razão e já alienada nela. (FOUCAULT, 2019, p. 185)

Ora, a partir do XVIII, com a mudança da consciência da alteridade, “o louco é o outro em relação aos outros: o outro – no sentido da exceção – entre os outros – no sentido do universal” (FOUCAULT, 2019, p. 189). Se a loucura começa a ser catalogada como um Outro do Eu que a afirma no outro – ou seja, o louco como o Outro da razão que lhe é anterior –, Foucault não se privará, a partir de uma discussão estética que veremos, de pensar em como a literatura pôde se dedicar ao desatino que os discursos da ciência, a partir do XIX, buscaram aplacar. Talvez a presença dos Outros da razão, pelo léxico adotado por Hilst, coloque já na década de 1950 uma guinada à desrazão, inclusive pela verve gnóstica – como Antonin Artaud –, complexificando, então, a influência existencialista que Telles busca forjar sobre os primeiros livros de Hilst. Essa guinada à desrazão em vertente gnóstica deve ter sua forma mais bem-acabada em *A obscena senhora D*, novela de Hilst publicada em 1982. Ainda que Moraes (2020) não discuta a gnose em sua leitura, voltando o argumento à presença de temas dos herméticos, é a loucura que está ali analisada. Se no cogito cartesiano a dúvida seria elaborada por meio de uma sentença afirmativa, indicando então que a “indecisão existe para ser ultrapassada”, no caso de Hilst, ao contrário, “prefere[-se] sustentar a perturbação da incerteza a se render a qualquer forma de pacificação de suas dúvidas. Daí ela conceber um método próprio de investigação da existência humana que, na contramão da filosofia racionalista, supõe sujeitos em permanente estado de espanto” (MORAS, 2020, p. 67).³

³ Também Foucault pensará a particularidade da dúvida na filosofia de Descartes e o lugar ocupado propriamente pela loucura neste percurso: “Foucault se esfuerza por mostrar que la locura posee un estatuto propio en el camino de la duda cartesiana. La estrategia de Descartes

Manhã

Enquanto Hilst mimetiza o espírito dos 1950 pela presença, ainda que ambígua, do existencialismo, Eglê Malheiros o faz pelo marxismo. Em *Manhã*, sua estreia de 1952, é sobretudo a luta de classes o que coloca o tom. Como em Hilst, encontramos poemas de uma jovem, com pouca unidade em seu conjunto. No caso de Malheiros, uma autora mais convicta da superação da sociedade de classes do que da forma em que esta deveria se expressar, são imprecisões na relação entre estética e política – e não tanto entre existencialismo e neoplatonismo – que se evidenciam. Em diversos poemas encontramos referência à luta de classes, como em *Silêncio* e *O patrão*, reverberando mesmo em expressão teleológica, como se lê nos versos que intitulam o compilado: “Em outras terras é dia pleno / De messe farta e de cantigas, / Por isso temos certeza: / Aqui também nós cantaremos / Quando a manhã conquistada / Inundar de luz nossas mãos / Fazendo todo ódio se transformar em construção” (MALHEIROS, [1952] 2018, p. 56).

Se no poema se observa um esquema maniqueísta de superação da sociedade de classes, no qual se em terras distantes fora superado também aqui o seria, em outros a questão se afasta de sua capa teleológica, ganhando força expressiva. Trata-se, insistamos, de autora que ainda não chegara à maturidade estética, produzindo obra de pouca unidade. Mas as contradições são também expressivas, e é pela potência do gesto que podemos seguir lendo seus poemas.

Com o desenvolvimento técnico na modernidade o gesto percebe sua própria atrofia. É o que mostra Benjamin (2017) em seu estudo sobre a Paris do século XIX amalgamada na poética de Baudelaire. Tanto na automatização do esgrimista como na do jogador dos cassinos, imagens que o crítico toma do poeta francês e nas quais vê a contaminação do ritmo laboral em um âmbito

consiste en extender al máximo el alcance de la duda, hasta llegar a la hipótesis de un genio maligno que todo lo sabe y todo lo puede, y que utiliza ese saber y ese poder para engañar. Pero entonces, Descartes retoma diferentes argumentos históricos de las posiciones escépticas (los sentidos pueden engañarnos, no siempre es posible distinguir entre el sueño y la vigilia, etc.) y, en este recorrido, se encuentra con la locura. Para Foucault, sin embargo, ella no ocupa, ‘en la economía de la duda’, el mismo lugar que los otros motivos a través de los cuales Descartes arriba a la hipótesis del genio maligno. Estos otros motivos no resisten la fuerza misma de la verdad, a la que nunca pueden comprometer por completo. Aunque los sentidos me engañen o no siempre pueda distinguir entre el sueño y la vigilia, siempre queda un residuo de verdad. La locura, en cambio, es simplemente excluida; para Descartes, quien piensa razonablemente no puede estar loco” (CASTRO, 2023, p. 69-70).

que é exterior ao da fábrica, há um afastamento do sujeito que produz um efeito de simulacro e de repetição marcado pelo ritmo não das associações inconscientes, senão do trabalho que, na forma capitalista, assume a espoliação da experiência, levando a ação à forma do reflexo. Mas é na imagem do fósforo que Benjamin percebe um traço da atrofia dos gestos na cidade moderna:

Com a invenção dos fósforos em meados do século assiste-se à entrada em cena de uma série de inovações que têm um aspecto em comum: desencadeiam com um só gesto um processo complexo composto por uma série de momentos. Essa evolução dá-se em vários domínios e é evidente no novo telefone, no qual o movimento contínuo da manivela nos antigos aparelhos é substituído pelo levantar do auscultador. Entre os inúmeros gestos que serviam para ligar, inserir, acionar, etc., um dos mecanismos consequentes foi o click do fotógrafo. Bastava a pressão de um dedo para fixar um acontecimento por tempo ilimitado. O aparelho, por assim dizer, aplicava ao instante um choque póstumo. A essas experiências táteis vieram juntar-se outras, ópticas, como as seções de anúncios num jornal, mas também o trânsito nas cidades. (...). Assim, a técnica foi submetendo o sistema sensorial humano a um treino complexo. E chegou um dia em que o cinema veio corresponder a uma nova e urgente necessidade de estímulos. No cinema afirma-se a percepção sob a forma de choque como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo de produção na linha de montagem corresponde no cinema ao ritmo subjacente à percepção. (BENJAMIN, 2017, p. 127-128).

Em uma dialética da percepção, Benjamin aponta ao duplo movimento do choque. Retomando o anteriormente comentado, ao mesmo tempo em que a atrofia do gesto produz uma sensibilidade do choque é também por ele produzida, ao cortar com a virtualidade do dilatamento temporal que possibilita a experiência e impor, em seu lugar, um processamento em consciência – a vivência (*Erlebnis*) dos estímulos da cidade, que ganha no cinema sua forma radicalizada ao transplantar à montagem o ritmo do sequenciamento das imagens, impondo pela técnica uma adaptação do aparato da percepção. Vê-se na modernidade, assim, uma perda do gesto acoplada ao declínio da experiência; mas é *Gesto* o título de um dos poemas de Malheiros: “Em suas mãos acenaram / Num gesto de adeus / Que mais era procura / Procura de uma razão de ser. // O gesto ficou esparso / Imerso / Em todo o universo” (MALHEIROS, [1952] 2018, p. 34).

Por meio do gesto, produz-se uma ambivalência: ao passo em que aponta para o fim, lexicalmente posto como adeus, indica, também, uma procura. Longe de expressar uma ação em consciência que poderia ser

demarcada em seu limite, sugere, ao contrário, um processamento que possibilita a abertura à experiência, pela sua imprecisão; o gesto demanda que algo seja buscado, ficando ele como que esperso no universo do inconsciente, à procura de uma associação possível. E, ao colocar a busca, longe de se resumir a um adeus que impõe o fim, joga-o ao passado, possibilitando também um futuro, que poderá ser construído – pelo menos virtualmente – a partir da experiência.

Benjamin, evitando crítica reacionária que sugerisse o retorno ao passado como estágio natural que devesse ser recuperado, propõe em suas teses *Sobre o conceito da História* a concepção de um pretérito que se coloca como dimensão sensível do presente. O anterior, assim, pode ser compreendido no seu agora da cognoscibilidade, como um passado que se faz presente, ou seja, um agora, um presente, que se coloca como futuro do pretérito – daí a possibilidade messiânica de redenção das vítimas da história, ao atualizar, no hoje, as promessas outrora não cumpridas. Afastando-se do historicismo, que toma o passado como eterno e resvala na história enciclopédica universal, Benjamin sugere o conceito de agoridade (*Jetztzeit*) como possibilidade revolucionária: é no movimento da imobilização do pensamento, como mônada, que se “apreende a constelação em que a sua própria época se insere, relacionando-se com uma determinada época anterior” (BENJAMIN, 2019, p. 20). Uma das imagens da qual Benjamin se vale para mostrar esta dialética do progresso é a écfrasis do *Angelus Novus* de Paul Klee:

Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir de seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval. (BENJAMIN, 2019, p. 14)

O anjo da história é aquele que, olhando ao passado, vê-se impelido pela força do vento do progresso a tomar o caminho do futuro. A imagem guarda uma tensão entre o pretérito e o porvir que reverbera em um gesto: as asas que se colocam, abertas, contra o vendaval e se forçam em direção contrária. A ambiguidade do gesto do poema de Malheiros guarda algo desse espírito da história ao formular um movimento que materializa a dialética entre o passado e o futuro, expresso de forma anti-teleológica em *Revolução*:

Todos os homens
Os pela dor deformados
Os pela forma quase vencidos.

As mulheres
Portadoras de mundos
Cujos filhos nascem mortos.

As crianças
– Ainda sobram sorrisos
Submersos em tanto pranto –

Juventude em mundo velho,
Morrendo por novo mundo
Que outros irão viver.

Da noite brotam conversas,
Do alvorecer luminoso,
Que importa a luta de agora
Se de sol é o amanhã

Surgem heróis de campinas,
Das fábricas e dos roçados,
Morrem homens vinte vezes,
Mas não morre a liberdade.

O povo ama seus mortos,
Não olvida os matadores,
Juventude em mundo velho
Limpará o mundo novo
Que outros irão viver.

(MALHEIROS, [1952] 2018, p. 45)

O poema coloca uma imagem do futuro que, ao amar seus mortos, não olvida os matadores e, nessa atualização das promessas do passado, encontra a potência de um porvir marcado pela superação da sociedade de classes e das mazelas a ela inerentes. Embora aqui já não encontremos uma proposta teleológica, Malheiros ainda assume, nos versos, a imagem de uma condição de classe: é a articulação daqueles que sofrem, pela morte dos filhos ou pela deformação provocada pela dor, que se articulará a possibilidade da superação desta sociedade. Mas se já nesse poema a esperança no futuro como

atualização dos mortos da história se coloca em relação às experiências infantis, a questão ganha ainda mais força em *Poema para meu irmãozinho morto*: “(...) Pois tu és, / E serás, / A infância bela e frágil, / Promissora e frustrada, / Que um dia há de se realizar, / Mesmo que seja / Em outas vidas infantis / A que nós garantiremos / O direito que te foi roubado: / Viver” (MALHEIROS, [1952] 2018, p. 48).

A frustração do infante morto provoca a demanda de que o direito que lhe fora roubado se efetive em uma condição infantil que possa atualizar aquela morte, por meio da esperança política de uma infância digna. Guarda-se, na gestualidade do poema que se volta ao passado para almejar o futuro, uma dialética da história próxima àquela postulada por Benjamin. Enquanto em alguns poemas encontramos concepção teleológica da história, é a potência do gesto infantil, contudo, que logra quebrá-la e implementar, em seu lugar, a possibilidade messiânica de uma história que redima seus mortos.

Também na poesia de Hilst, por mecanismo outro, a noção de infância como gesto possível do futuro aparece. No poema XIV de *Presságio* a autora rompe com o existencialismo opondo-se à imagem racionalista do Ser consciente: “Antes do Ser / havia um homem / consciente / destruindo o lirismo / descuidado / das minhas madrugadas” (HILST, [1950] 2003, p. 43). É por conta do enjambement que produz a quebra entre “homem / consciente” que se chega à semântica do fim: “Morreu o mundo das monjas. / Morreu o mundo das mãos”, lemos na continuação. Ora, na imagem do homem consciente que viria antes do Ser guardam-se duas oposições a temas caros à obra de Hilst. As monjas como figuras que poderiam representar um imaginário gnóstico – pela ascese corporal e privação consciente da esfera erótica –⁴ morrem por consequência deste masculino da razão, assim como desfalece também a potência da mão, a potência do gesto. Desenha-se ali a ideia de gesto como algo além da consciência, o que repercute na última estrofe

⁴ Não é contraditório à gnose que Hilst tenha desenvolvido, posteriormente, uma série de obras eróticas. Se a ascese se coloca como um dos pressupostos de confirmação, no mundo material, daqueles que seriam eleitos ao acesso ao conhecimento gnóstico, outro pressuposto do gnosticismo é a dualidade. Daí que à ascese se coloque como ponto dual orgias ritualísticas e desregramento sexual, aquilo que Willer chama de gnosticismo licencioso: “se existiram gnósticos licenciosos, então adotaram esse caminho por serem religiosos, situando-se em um polo oposto ao de Sade e demais libertinos ateus do século XVIII. No âmbito da religiosidade extrema, os extremos, ascetismo e depravação, santidade e vício, às vezes se encontram, sob a regência de Ouroboros, a serpente que morde a cauda, símbolo da superação de opostos” (WILLER, 2010, p. 182).

do poema XVI de *Balada de Alzira*, antes visto, no qual Hilst se refere à Ideia: “As coisas não existem. / A ideia, sim. // A ideia é infinita / igual ao sonho das crianças” (HILST, [1952] 2003, p. 92).

O que aparece tanto em Hilst quanto em Malheiros é uma potência do gesto infantil, seja como um infinito onírico – da experiência e dos sentidos –, na primeira, seja como a possibilidade da superação da sociedade de classes – como possibilidade de um mundo porvir –, na segunda.

O gesto infantil

Em *Infância e História*, Agamben sugere o conceito de in-fância para pensar não propriamente um momento cronológico do humano, um estágio do desenvolvimento, senão “uma experiência originária (...) [que] longe de ser algo subjetivo, não poderia ser nada além daquilo que, no homem, está antes do sujeito, vale dizer, antes da linguagem: uma experiência ‘muda’ no sentido literal do termo, uma *in-fância* do homem, da qual a linguagem deveria, precisamente, assinalar o limite” (AGAMBEN, 2005, p. 58).

Anos depois o autor retoma a questão, pensando na relação entre in-fância e gesto: “Uma época que perdeu seus gestos”, escreve, “está por isso mesmo obcecada por eles; para os homens, aos quais toda natureza foi subtraída, o gesto se torna um destino. E quanto mais os gestos perdiam sua desenvoltura sob a ação de potências desconhecidas, tanto mais a vida se tornava indecifrável” (AGAMBEN, 2017, p. 218). É neste indecifrável da modernidade, no qual o acúmulo da linguagem acelera a sensação do indizível, que o autor pensará o gesto como in-fância:

O gesto não é um elemento absolutamente não linguístico, mas algo que mantém com a linguagem uma relação mais íntima e, sobretudo, uma força que opera na própria língua, mais antiga e originária que a expressão conceitual: gesto linguístico (Sprachegebärde), é como Kommerell define aquele estrato da linguagem que não se esgota na comunicação e a apreende, digamos assim, em seus momentos solitários. (AGAMBEN, 2017, p. 212).

O gesto como in-fância diz do sensível antes do que do conceito – da possibilidade mimética de apreensão do mundo na tênue relação com o errante da linguagem. Essa presença do gesto como não conceitual se expressa, em

Hilst, novamente sob chave conflitiva em seus primeiros poemas, como no XVI de *Pressagio*: “Tenho preguiça / pelos filhos que vão nascer. // Teremos que explicar / tanta coisa a tantos deles. / Um dia hão de me perguntar / tudo o que perguntei: / Mãe, por que não posso / ver Augusto quando quero? / Mãe, andei lendo muito esses dias / e estou quase chegando / a encontrar o que queria. // Inutilidade das palavras.” (HILST, [1950] 2003, p. 49).

A infância aparece em seu cansaço; não a in-fância como antes da linguagem, senão a impossibilidade da manutenção da potência infantil, castrada pela inutilidade das palavras, assim como pela impossibilidade da permanência, já que a preguiça se refere ao saber que também os filhos passarão pelos cerceamentos enfrentados pela voz do verso. A infância aparece, então, em sua ambiguidade. Ao mesmo tempo em que potente, é a castração apresentada pela inutilidade das palavras, pela arbitrariedade dos conceitos, o que indica um mimetismo da vivência como condição moderna, o fracasso dos sentidos e o declínio da experiência. Posteriormente, contudo, a in-fância se enche de potência, como se lê em *Testamento lírico*, de 1961:

Se quiserem saber se pedi muito
Ou se nada pedi, nesta minha vida,
Saiba, senhor, que sempre me perdi

Na criança que fui, tão confundida.

À noite ouvia vozes e regressos;
A noite me falava sempre sempre
Do possível de fábulas. De fadas.

O mundo na varanda. Céu aberto.
Castanheiras doiradas. Meu espanto
Diante das muitas falas, das risadas.

Eu era criança delirante.

Nem soube defender-me das palavras.
Nem soube dizer das aflições, da mágoa
De não saber dizer coisas amantes.

O que vivia em mim, sempre calava.

E não sou mais que a infância. Nem pretendo
Ser outra, comedida. Ah, se soubésseis!
Ter escolhido um mundo, este em que vivo

Ter rituais e gestos e lembranças.
Viver secretamente. Em sigilo
Permanecer aquela, esquiva e dócil

Querer deixar um testamento lírico

E escutar (apesar) entre as paredes
Um ruído inquietante de sorrisos
Uma boca de plumas, murmurante.

Nem sempre há de falar-vos um poeta.
E ainda que minha voz não seja ouvida
Um dentre vós, resguardará (por certo)

A criança que foi. Tão confundida.
(HILST, [1961] 2012, p. 175-176)

No poema, a imagem da in-fância como gesto aponta para aquilo que não é de todo apreensível pela linguagem. No lugar do conceito, lemos referências a uma criança delirante, confundida, que se perdia; ao mesmo tempo, o eu do poema afirma não ser nada mais que a infância, tampouco pretendê-lo. A in-fância aparece justamente por uma imagem não da linguagem como discurso, senão por sua expressão murmurante, resquício da animalidade no humano, imagetivamente marcada pelas plumas que formam a boca, resultando em um antes da linguagem – murmúrios que ainda não formam o conceito, senão as onomatopeias e uma linguagem mimética que, antes pelo som do que pelo sentido, se aproxima do objeto (BENJAMIN, 2018b). A infância, que em 1950 apresenta ainda um cansaço, em 1961 se coloca como in-fância, como potência de um sujeito que, nos gestos e lembranças, almeja a possibilidade da permanência. Daí que apareça como testamento – aquilo que fica – do sujeito, e que se expresse por meio de uma tríade lexical que conecta ritual (jogo), gesto (experiência) e lembrança (inconsciente) como a condição de possibilidade do sujeito.

Como mostra Foucault, se o século XIX logra concretizar um discurso sobre a loucura que se inscreve na relação com a razão, ou seja, pela emergência de um discurso de catalogação das práticas a partir da forja de um saber que afasta a loucura do desatino e a coloca no quadro da história, a literatura de Sade e Hölderlin pode efetuar “o mergulho puro numa linguagem que abole a história e faz cintilar, na superfície do sensível, a iminência de uma verdade imemorial” (FOUCAULT, 2019, p. 389). Mas esta potência da literatura como lugar de enunciação da desrazão já estava presente, em confronto direto com o discurso histórico da loucura, desde Diderot, por meio

de um reaparecimento que aponta, pela primeira vez, os limites do plano cartesiano:

Ela renasce, essa linguagem da loucura, mas como uma explosão lírica: descoberta de que no homem o interior é também o exterior, de que o ponto extremo da subjetividade se identifica com o fascínio imediato do objeto, de que todo fim está voltado à obstinação do retorno. Linguagem na qual não mais transparecem as figuras invisíveis do mundo, mas as verdades secretas do homem. (FOUCAULT, 2019, p. 531)

Enquanto é à lírica que a desrazão se volta com a consolidação de um discurso sobre a loucura no século XIX⁵, parece ser esse o espaço da desrazão que Hilst começa a ocupar nos primeiros poemas da década de 1960, questão que se radicalizará em sua guinada à literatura chamada pornográfica (e não erótica). Mas não é apenas à lírica em que o movimento acontece. Como na poesia, também o teatro coloca uma primeira pessoa que marca a enunciação pela voz direta, e não pela presença de um narrador que faz a mediação do dizer. Não deixa de ser interessante, então, que os gestos sejam tematizados na dramaturgia de Artaud. Tomando como questão central do teatro da crueldade a ideia de ruptura com a dramaturgia ocidental, marcada pela linguagem desenvolvida em uma lógica consciente, e sugerindo, em seu lugar, uma guinada ao teatro oriental, de ordem corporal, Artaud propõe um mimetismo mágico do gesto, que ganharia forma na atuação: “Para quem tiver esquecido o poder comunicativo e o mimetismo mágico do gesto, o teatro pode ensiná-lo novamente, pois um gesto traz consigo sua força e existem seres humanos que, no teatro, são capazes de manifestar a força do gesto que é executado” (ARTAUD, 2019, p. 91).

Em Malheiros, como vimos, a infância aparece de forma mais ligada à potência de uma atualização da história. Mas surge, também, como um gesto de atualização do mundo. É o que lemos em *Primaveril*, publicado em 1957 na *Revista Suk*: “Um jeito tão particular em tudo / Que o estado de poesia é compulsório, / Antes fosse compulsória a dádiva da / Expressão // Como gravar aqui, neste papel, / Em que meu filho exercitou sua analfabeta /

⁵ Embora a argumentação seja outra, há alguma reincidência de Benjamin (2018b) na discussão apresentada por Foucault. O alemão aponta, em seu estudo sobre a mimesis, que na modernidade não se trata da abolição das práticas mágicas do mundo, senão de seu deslocamento à linguagem, o que o faz pensar, então, em um caráter de aproximação mágico-mimética ao objeto.

Datilografia, / A graça desse gesto / E o encanto deste dia?” (MALHEIROS, [1957] 2018, p. 85).

É no gesto que expressa o erro, a escrita analfabética daquele que apreende as letras no papel, que a in-fância expõe sua potência. Ao mesmo tempo em que se lê uma apreensão conceitual do mundo, a escrita como momento da linguagem que demanda o conceito – a palavra como contorno do pensamento –, sua beleza aparece pelo erro, por aquilo que foge da razão e sugere, em seu lugar, um gesto: a tentativa errante de dominar o conceito. Como erro, expõe o lampejo do sujeito, ali mesmo em sua falha. Como atualização do mundo, expõe a possibilidade da beleza de um futuro porvir. Para lembrarmos de Hannah Arendt, é a potência da natalidade o que se coloca: ao mesmo tempo em que uma apreensão do mundo como forma de educação no espaço no qual o novo pode surgir, é também sua possibilidade de renovação, de nascimento do novo. A natalidade, diz Arendt (1979, p. 247) fala do “fato de todos nós virmos ao mundo ao nascermos e de ser o mundo constantemente renovado mediante o nascimento”; ora, não apenas o nascimento para o trabalho, como pura vida orgânica, mas a virtualidade do novo, o nascimento para a ação.

In-fância

Mas se em Hilst podemos encontrar o espírito de uma in-fância pelo não conceitual da linguagem e em Malheiros pela possibilidade de um mundo porvir, quem articula mimesis e técnica em uma imagem da in-fância na literatura brasileira de meados do século XX, em sua máxima potência, é Clarice Lispector. Em *Menino a bico de pena*, é a imagem do balbucio que a autora evoca, sob o conceito de “gesto total”:

Da cozinha a mãe se certifica: você está quietinho aí? Chamado ao trabalho, o menino ergue-se com dificuldade. Cambaleia sobre as pernas, com a atenção inteira para dentro: todo o seu equilíbrio é interno. Conseguindo isso, agora a inteira atenção para fora: ele observa o que o ato de se erguer provocou. Pois levantar-se teve consequências e consequências: o chão move-se incerto, uma cadeira o supera, a parede o delimita. E na parede tem o retrato de *O menino*. É difícil olhar para o retrato alto sem apoiar-se num móvel, isso ele ainda não treinou. Mas eis que sua própria dificuldade lhe serve de apoio: o que o mantém em pé é exatamente prender a atenção no retrato alto, olhar para cima lhe

serve de guindaste. Mas ele comete um erro: pestaneja. Ter pestanejado desliga-o por uma fração de segundo do retrato que o sustentava. O equilíbrio se desfaz – num gesto total, ele cai sentado. (LISPECTOR, [1964] 1998, p. 137)

Neste gesto total, de uma apreensão mimética do mundo – que se dá, também, em uma expressão técnica, o treino; como se sugerisse um jogo entre mimesis e técnica, entre jogo e treino, conformando em única imagem o que aparecera em fragmentos nas obras de Hilst e Malheiros –, na qual o corpo se coloca como unidade entre visão e equilíbrio, Lispector desenha uma potência da in-fância que ecoa aquela que Benjamin e Asja Lacis vislumbraram no teatro infantil proletário:

Em todas elas a improvisação permanece como central; pois, em última instância, a encenação é apenas a síntese improvisada de todas. A improvisação predomina; ela é a constituição da qual emergem os sinais, os gestos sinalizadores. E encenação ou teatro deve, justamente por isso, ser a síntese desses gestos, pois tão somente a encenação se manifesta de maneira inesperada e única, e o gesto infantil tem nela portanto o seu autêntico espaço. (...). Todo desempenho infantil orienta-se não pela ‘eternidade’ dos produtos, mas sim pelo ‘instante’ do gesto. Enquanto arte efêmera, o teatro é arte infantil.

(...) A encenação contrapõe-se ao treinamento educativo como libertação radical do jogo, num processo que o adulto pode tão somente observar (BENJAMIN; LACIS, 2002, p. 116-117)

O que o teatro infantil proletário poderia produzir é a in-fância como jogo, na qual coloca-se o corpo como potência mimética. Neste sentido, Benjamin e Lacis afastam-se de uma educação burguesa, na qual se educada *para* – ou seja, uma ação instrumentalizada que se coloca como meio –, e sugerem a imagem da educação proletária, que “necessita, portanto, sob todos os aspectos, primeiramente de um contexto, um terreno objetivo *no* qual se educa” (BENJAMIN; LACIS, 2002, p. 113, grifo original). Segundo tal pressuposto, a gestualidade da in-fância é a possibilidade da potência revolucionária, que não se expressa pela propaganda de ideias, mas como estrutura de percepção e sensibilidades que atuam – como o passado que se coloca e deixa-se entrever nos momentos de perigo – na fagulha de um instante: “de maneira verdadeiramente revolucionária atual o sinal secreto do vindouro”, escrevem Benjamin e Lacis (2002, p. 119), “o qual fala pelo gesto infantil”.⁶ Embora seja Lispector quem radicalize a questão, também na

⁶ Também em Artaud a relação entre o não conceitual do teatro e a política está colocada: “o teatro é o único lugar do mundo e o último meio conjunto que ainda temos para atingir

primeira poesia de Hilst e Malheiros vemos a presença de um gesto infantil que se encontra, na primeira, na experiência e no murmúrio de uma linguagem não conceitual e, na segunda, na gestualidade infantil como potência do futuro vindouro, como possibilidade do novo.

Discordando de Pécora (2003), há já nessas imagens de Hilst germes de sua produção posterior. É notável a presença de personagens infantis em sua tetralogia pornográfica, seja na reescrita de contos de fadas ou na opção de uma narradora infantil. Lembrando de *Cartas de um sedutor*, na narrativa chama a atenção que seja Eulália, inventada pelo narrador, quem dê continuidade à história. Após a compilação das cartas de Karl, Tiu reassume a narrativa, escrevendo novos textos provocados pelo léxico empregado pela menina. Ela diz: “qué sabe, Tiu? escreve um conto horrível, todo mundo gosta de pavor, a gente sente uma coisa nos meio... um arrepião” (HILST, [1991] 2002, p. 92), o que faz com que Tiu escreva um conto chamado *Horrível*, ao qual Eulália interrompe e, em sua interrupção, fala: “num me pergunta mais nada, escreve qualqué besteira” (HILST, [1991] 2002, p. 99), o que o leva a escrever um novo conto intitulado *Besteira*, e assim sucessivamente. É a voz infantil, que surge como expressão de uma invenção do narrador, que faz com que a história vá ganhando continuidade. Associando uma in-fância marcada pela imaginação, que foge do conceito e da razão, é o gesto infantil, em seu aparecimento não cronológico – como experiência do sujeito que inventa essa in-fância –, que provoca o agora do narrador, colocando sua escritura em movimento.

Também na obra posterior de Malheiros podemos encontrar a continuidade de procedimentos que se fizeram presentes em *Manhã*. Ainda que se dedique à literatura para crianças, mantendo com isso uma cronologia da infância, o que a autora parece manter com mais força não é exatamente a infância, senão aquele mecanismo por ela provocado, utilizado na atualização do passado pela imagem do irmão morto ao fazer presente aos demais infantes aquilo do qual ele fora privado, a vida. Em 1995, Malheiros publica a peça teatral *Vozes veladas*, composta pela montagem de poemas diversos de Cruz e Sousa, na qual busca atualizar o simbolista florianopolitano. Ganha destaque a diretamente o organismo e, nos períodos de neurose e baixa sensualidade como o atual, é o meio de atacar essa baixa sensualidade por meios físicos aos quais ela não resistirá” (ARTAUD, 2019, p. 91)

possibilidade de remontar, por meio da obra do poeta, uma peça teatral que o faz presente no contemporâneo. O que a in-fância provoca como mecanismo narrativo na obra de Malheiros é, então, uma possível história messiânica que pode trazer Cruz e Sousa ao agora da cognoscibilidade, atualizando o escritor preterido. Em ambas autoras, é o gesto infantil uma primeira elaboração estética, em seus poemas dos anos 1950, que apresenta ao público problemas que seguirão em suas literaturas nas décadas seguintes.

Bibliografia

AGAMBEN, G. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGAMBEN, G. Kommerell, ou do gesto. In: AGAMBEN, G. **A potência do pensamento**: ensaios e conferências. Tradução: António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 201-221.

ANTELO, R. As revistas literárias brasileiras. **Boletim de pesquisa NELIC**, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 3-11, jan./mar. 1997. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1041>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

ARENDT, H. A crise na educação. In: ARENDT, H. **Entre o passado e o futuro**. Tradução: José Volkmann. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 221-247.

ARTAUD, A. **Escritos de Antonin Artaud**. Tradução: Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2019.

ATHAYDE, T. Marcel Proust. In: COELHO, S. **Proustiana brasileira**. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1950, p. 19-41.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. Tradução: Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENJAMIN, W.; LACIS, A. Programa de um teatro infantil proletário. In: BENJAMIN, W. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução: Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002, p. 111-119.

BENJAMIN, W. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. In: BENJAMIN, W. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 103-150.

BENJAMIN, W. O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. **Linguagem, tradução, literatura** (filosofia, teoria e

crítica). Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2018a, p. 139-166.

BENJAMIN, W. Doutrina das semelhanças. In: BENJAMIN, W. **Linguagem, tradução, literatura** (filosofia, teoria e crítica). Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2018b.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, W. **O anjo da história**. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 9-20.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

CASTRO, E. **Introducción a Foucault** – guía para orientarse y entender una obra en movimiento. Buenos Aires: Siglo XXI, 2023.

CAUDAS, J. O presságio de Lygia Fagundes Telles na Revista Branca – uma breve sonata em homenagem à amiga Hilda Hilst. **Web Revista Linguagem, Educação e Memória**, Dourados, v. 15, n. 15, 20-26, ago./dez 2018. Disponível em: <<https://periodicosonline.uems.br/index.php/WRLEM/article/view/3292>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

CONY, C. H. **Informação ao crucificado**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1996.

FOUCAULT, M. **História da loucura na Idade Clássica**. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2019.

HILST, H **Cartas de um sedutor**. São Paulo: Globo, 2002.

HILST, H. **Baladas**. São Paulo: Globo, 2003.

HILST, H. **Exercícios**. São Paulo: Mediafashion, 2012.

KREMER, N. S.; VAZ, A. F. A Sul e a Branca: literatura dos novos no Brasil pós-1945. **Web Revista Linguagem, Educação e Memória**, Dourados, v. 15, n. 15, 27-44, ago./dez 2018. Disponível em: <<https://periodicosonline.uems.br/index.php/WRLEM/article/view/2995>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

KREMER, N. S.; VAZ, A. F. A geração dos novos na biblioteca de Salim Miguel e Eglê Malheiros. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica**, Salvador, v. 6, n. 17, 147-164, jan./abr. 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/9762>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

LISPECTOR, C. Menino a bico de pena. In: LISPECTOR, C. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 19-24.

MALHEIROS, E. **Vozes veladas**. Porto Alegre: Movimento, 1995.

- MALHEIROS, E. **Manhã e outros poemas**. Brasília: Edição da autora, 2018.
- MIGUEL, S. **Minhas memórias de escritores**. Palhoça: Unisul, 2008.
- MORAES, E. R. Da medida estilhaçada. **Caderno de Literatura Brasileira**, n. 8, p. 114-126, 1999.
- MORAES, E. R. A obscena senhora Deus. In: HILST, H. **A obscena senhora D**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 65-78.
- PÉCORA, A. Nota do organizador. In: HILST, H. **Baladas**. São Paulo: Globo, 2003.
- PÉCORA, A. Nota do organizador. In: HILST, H. **Exercícios**. São Paulo: Mediafashion, 2012.
- ROSA, M.; DALLABRIDA, N. Uma mulher de vanguarda: trajetória social de Eglê Malheiros. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 22, n. 2, p. 429-447, mai./ago. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/CzSsvkWRrnj3Dk4gNdspKFG/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 20 nov. 2023.
- SARTRE, J. P. **A náusea**. Tradução: Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- SARTRE, J. P. **O existencialismo é um humanismo**. Tradução: João Batista Kreuch. Petrópolis: Vozes de bolso, 2014.
- SARTRE, J. P. **El ser y la nada**. Tradução: Miguel Virasoro. Buenos Aires: Losada, 2021.
- TELLES, L. F. Poesia acima de tudo. **Letras e Artes**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 171, p. 4, 1950.
- TELLES, L. F. Balada de Alzira. **Letras e Artes**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 244, p. 9, 1952.
- TELLES, L. F. 'Balada do festival' (Hilda Hilst). **Jornal de Letras**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 75, p. 11, 1955.
- TELLES, L. F. Felicidade. In: COELHO, S. **Contistas brasileiros/Conteurs brésiliens**. Rio de Janeiro: Branca, 1958.
- TELLES, L. F. **Durante aquele estranho chá: perdidos e achados**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- WILLER, C. **Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia moderna**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.