



## HILDA HILST, UM GESTO CORROSIVO DO OLHAR

Diego Pereira Ferreira (UERJ)<sup>1</sup>

**Resumo:** Uma investigação estética nas obras de Hilda Hilst (em especial, nos romances "Estar sendo, ter sido" e "Tu não te moves de ti"), com ênfase nas descrições dos corpos, no embate entre a escrita e a aparência efêmera da matéria. Pretendo analisar como a poética de Hilst produz tensões entre a escrita e o silêncio, a palavra e o sentido, o estranho e o familiar, construindo um texto que se tece sobre um furo, na medida em que nos aponta um aspecto inacabado das formas. Investigo, portanto, as imagens de corpos inacabados, que se abrem ao movimento e desafiam uma possível fixidez, o aspecto fugidio na aparência das coisas, que escapa ao olhar – ou que se apresenta ao olhar como estranhamento, como corrosão.


**Palavras-chave:** Forma; Corpo; Imagem; Corrosão

### Dilacerar o corpo - Introdução

Aos poucos noto que me direciono irrequieto à dimensão do corpo. Pouco poderia falar sobre forma se o atropelasse, ignorasse sua carne. Não diria uma única vez “corpo humano” por achar o termo higiênico, mas toques agora a gelatina do teu peito com a ponta dos dedos e saberás de que corpo vos falo. Só assim, entendendo o que do corpo transborda, poderias perceber o que vaza dessas letras laceradas, porque é somente através desse corpo que posso evocar uma imagem febril, transpirante, para a dimensão corpórea dos sentidos - estrada pela qual faz o olhar corrosão. O corpo persiste, tem sua duração insistente, o saco de pelos e pele dificilmente estoura ao piscar dos olhos. A massa se retém, resiste, embalsamada pela vida (esse calor que fica ali insistindo na animosidade do mundo). No entanto o corpo desliza, desmorona lentamente, dia após dia. Basta uma fotografia quando menino e se torna muito difícil crer numa linha qualquer que o ligue a esse sujeito aqui, moribundo, que bate as teclas do computador. Haveria qualquer poeira desse passado insistindo em mim? O que me garante que de lá para cá não tive algum AVC? Ou que enlouqueci de vez? Certo é que gradativamente as linhas se afundam na pele, e depois cairão os olhos, e mais ainda os cabelos. E a gente parece querer permanecer, porque assombra o gesto corrosivo, assombra as marcas da transitoriedade, assombra a ideia de nenhuma mísera pergunta respondida. Já viu o que fizeram ao corpo de Lênin? Um amigo disse que ainda se pode vê-lo, empalhado,

---

<sup>1</sup> Graduado em Jornalismo (FACHA), Mestre em Literatura Comparada (UERJ), doutorando em Literatura Brasileira (UERJ). Contato: ferreira.diego@globocom



exposto em um museu de Moscou. “Só se nota que é um cadáver porque tem os dedos carcomidos”. Já alguma vez imaginou ver os dedos carcomidos de um vizinho que te deu bom dia? Seria preciso esperar, *rigor mortis*, a ação do tempo e das bactérias para que testemunhemos a putrefação, para que as traças comam os livros de nossas estantes - não fosse corrosivo, nosso olhar.


### **Carne de pedra**

A corrosão não quer o aniquilamento da forma, mas frustrar a expectativa de uma forma “bem-acabada”, não significa a supressão da forma por uma categoria abstrata e desencarnada, mas desenhar no corpo os vestígios de sua transitoriedade. Nos serviria também uma definição dicionarizada: *cor.ro.si.vo* - “que desorganiza pelo contato os tecidos vivos”<sup>2</sup>. Aproximo-me, sob alguma medida, do que Georges Didi-Huberman descreve como informe, a partir do ponto de vista da transgressão das formas, que “reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes engajar-se em um trabalho das formas equivalente ao que seria um trabalho de parto ou de agonia: uma abertura, uma laceração” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 29). A corrosão se coloca, neste sentido, como uma espécie de sintoma de que as formas não existem senão investindo contra outras formas, remodelando-as, erodindo e esculpindo, devorando-se, umas às outras, em um processo que nos sugere “aberturas concretas contra clausuras abstratas, insubordinações materiais contra subordinações à ideia” (Ibidem, p. 29).

A noção proposta se desenvolverá através das leituras de dois dos romances de Hilda Hilst, *Tu não te moves de ti* (1980) e *Estar sendo, ter sido* (1997). Os títulos dos livros, aliás, não estão aqui por efeito de decoração, mas por começarem a sugerir uma tensão entre estagnação e movimento, inércia e fluidez. O primeiro livro citado evoca a imagem de clausura, a impossibilidade de mover-se de si, como na epígrafe “e ainda que se mova o trem/tu não te moves de ti” (HILST, 2004, p. 9). Trata-se de um romance dividido em três capítulos: Tadeu, Matamoros e Axelrod (que poderiam ser lidos também como contos, embora as narrativas se cruzem justamente através da noção de mobilidade). Em um primeiro momento, para ilustrar o efeito corrosivo da escrita de Hilst, sugiro a imagem da “carne de pedra”, surgida a partir do monólogo interior do personagem Tadeu, no primeiro capítulo:

---


<sup>2</sup> <https://www.priberam.pt/dlpo/corrosivo>



Os olhos de todos de matéria igual, mas a carne do que eu vejo, a envoltura, o espesso que meus olhos atravessam, nada igual, ainda que seus olhos se mantenham na mesma direção do meu desejo, lâmina de ágata colocada à tua frente, transparência plúmbea, carne de pedra eu digo, e a palavra me distancia no mesmo instante em que repito carne de pedra e não estou mais ali, nem sou, nem vejo, porque o vínculo se quebra quando repito língua intumescida: carne de pedra. Tadeu comungado no mesmo existir duro da pedra. E ainda assim Tadeu distanciado, te vejo, nos vemos, mas tudo é absolutamente desigual, e repito e repenso porque parece maldito o meu olhar. (HILST, 2004, p. 27)

Aqui, a aparente concretude do corpo, da pedra, não é suficiente para que Tadeu feche a imagem de sua esposa, Rute, em um sentido duro. Algo em seu corpo, nessa crosta, nessa imobilidade, evoca uma violência de abertura do próprio corpo, também do sentido - Rute desempenha o papel enrijecido da mulher casada, incorpora a banalidade às coisas que toca, “BANALIDADE INSUSPEITA das coisas sob os dedos de Rute” (ibidem, p. 33). As tensões surgidas a partir do conflito dos personagens forçam o pensamento do corpo e da escrita, do corpo da escrita, porque Hilst segue relacionando seus aspectos corpóreos. Se o corpo não se fecha, também a escrita o acompanha. Como fosse de carne e sangue a literatura de Hilst, como estivesse a palavra batizando esse corpo pulsante, lançando também para ele um suposto olhar: “chamam de carne isso que nos recobre, mas posso pensar como seria o nome da minha carne se eu efetivamente quisesse nomeá-la, pensar a carne longe das referências, pensar a carne como se quiséssemos mergulhá-la na pia batismal” (ibidem, p. 32).

Percebe-se, de imediato, que Hilst associa a solidez do corpo à uma espécie de escassez – a priori, de movimento. Tadeu parece lamentar essa imobilidade, essa letargia. Esses tantos olhares, sugeridos em monólogos interiores, atuam com a violência de quem deseja incessantemente reabrir esse corpo, fazer jorrar para fora, aleijar, incorporar. A presença da ideia do corpo como abertura a um lugar de estranhamento nos aproxima também do gesto de olhar como toque. Afinal, como reagir, corroer, violentar, se não pudermos tocar? O toque é, portanto, também condição desse gesto, de um olhar que atinge e é atingido, chegando por vezes a devorar e ser devorado, algo que Bataille sugere como um contato violento, que dele pode nascer “não apenas o conhecimento das relações entre os diversos objetos, mas também tal estado de espírito decisivo e inexplicável” (BATAILLE, 2008, p.21). Isso quer dizer que há algo nessa interação com as formas, nesses aspectos (termo que já pressupõe o




gesto de olhar), que sobra, excede “os signos inteligíveis que permitem distinguir elementos diversos” (ibidem, p. 21). Lacerar a semelhança é perturbar o que liga a aparência de um objeto a um sentido determinado. A corrosão participa, colore o ferro em cobre, se faz presente, na medida em que o olhar se aproxima dessa “inexpressável presença”, presença aberta, dismantelando “como um absurdo pueril certas tentativas de interpretações simbólicas” (ibidem, p. 21).

É essa dimensão do olhar que persegue Mateus, no decorrer da narrativa. Uma tentativa de livrar-se da cola pegajosa que o estanca da vida: o casamento, a empresa, o dinheiro, o sucesso. Retirar a coisa dos lugares, colidir-se contra elas com violência, é o que busca o olhar de Mateus. “Dentro e fora da paisagem, qual seria o mundo palpável das evidências? (...) Em que plano se solidificam e paisagens? É certo que eu vejo o dourado da tarde, o céu machado de pequenas estrias branquicentas mas isso é o real?” (HILST, 2004, p.51). O percurso de Tadeu se confunde ao de uma luta para livrar-se da “cara de todas as manhãs”, desmanchar o peito sob o peso do mundo, aproximar-se da matéria do infinito:

Sim, fiz a cara de todas as manhãs, mas por um instante ainda tentei visualizar o impossível, magia compaixão descanso no teu rosto, ou que visses em mim esse outro, os olhos afundados noutras águas, escapando, Rute, escapando de uma ferrosa draga, uma que construístes nesses anos tantos. (HILST, 2004, p. 46)

Todas essas são imagens que nos sugerem passagens, penetrações, movimentos, relações, mais do que como se simplesmente o espaço estivesse ali agindo, tocando os corpos, mas através da ação dos olhares algo decisivamente se deslocasse. Segundo Le Breton, “‘devorar com os olhos’ não é só uma metáfora. Algumas crenças assumem ao pé da letra. Ver é uma porta aberta sobre o desejo, uma espécie de raio fulminante sobre o corpo do outro, segundo a antiga teoria da visão, um ato que não deixa incólume nem o sujeito, nem o objeto do desejo” (BRETON, 2016, p. 75). Aproximo-me, portanto, do que Didi-Huberman chama por transgressão da forma, de que “o ato de transgressão não era apenas dos limites ultrapassados, mas também o dos limites tornados móveis, deslocados, rebaixados, ‘recolados’ e unidos em ‘alguns pontos precisos’, precisamente ali onde não eram esperados” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 53). Para voltarmos à condução de Tadeu, nas palavras de Hilst:




Em todos há uns ares de pequeno disfarce, alisam simultâneos o dorso do cão, será porque a pergunta traz no corpo, mergulhadas, as palavras Tempo e Duração? Eternidade e seu corpo de pedra e dentro desse corpo o tempo procrax, insolência soterrado na carne, ai Rute, se o tempo no teu rosto te cobrisse de rugas, se tivesses a dura e adocicada comunhão com as coisas, talvez sim tu serias mais bela porque o rosto adquire refulgência se dor e maravilha e matéria de tudo o que te rodeia te penetra. (HILST, 2004, p. 40)

### **Cadela-poeira**

O segundo livro supracitado, *Estar sendo, ter sido*, escrito por Hilda 17 anos após *Tu não te moves de ti*, surge aqui como um interessante complemento à ideia de mobilidade do corpo, por explorar uma imagem antagônica àquela da rigidez da pedra. A escolha pelo gerúndio, no título, já fornece o tom desse deslocamento. Aos 65 anos de idade, o personagem principal, Vittorio, se confronta com as transformações do seu corpo na velhice. Conforme o romance é narrado, em um texto construído a partir de entrecruzamento das consciências dos personagens, vemos surgir em Vittorio uma angústia crescente a partir da proximidade com a morte. Percebe que, com o passar do tempo, o mundo não se mostrou mais compreensível, palatável, mas nevado, cenários esculpidos por rajadas de poeira, pela dificuldade de vislumbre e entendimento. “Ando cheio de nós de angústia, de tormentos, por pertencer a um corpo que não entendo, nem entendo o mínimo, nem as unhas, sem o dedo mindinho” (HILST, 2006, p. 47).

Vittorio nos conduz a um caminho mais de perdição e sem-lugar que propriamente de compreensão e solidez. Encontra nesse efêmero fonte de angústia, mas também potência – espécie de sagrado pelo qual a vida se abre. Somos conduzidos, então, em um processo semelhante ao da decomposição. Também a escrita vai se moldando, gradativamente, da prosa à poesia, enquanto vemos Vittorio desmontar, pouco a pouco, o aspecto engessado que dos sentidos, do corpo, da figura humana. A escrita de Hilda, nesse sentido, vai repuxando essas imagens, desfigurando, tal Francis Bacon, ou, como quer Didi-Huberman, lacerando a semelhança, criando dessemelhanças. Para um exemplo figurativo: só notamos em uma forma semelhanças com o corpo humano na medida em que nos apoiamos em um original “corpo humano” que serve de comparação. A decomposição da carne, passar do estado de pedra à poeira, vai soltando também esses nós, se aproximando do que identifico como informe, e além, sugerindo que surge de uma provocação, de uma inquietação tão grande no peito




desse personagens que os olhos já não poderiam mais alcançar pedra angular, apoio, das bengalas que sustentam ainda ideias fixas.

nós os imundos, os grotescos e as palavras sempre entupindo arcas, armários, cestas... se entendêssemos o grande buraco escuro onde nos metemos, tudo seria silêncio, e só haveria boca para molhar a língua. ahhhh! mas estou longe de entender o funil, apenas ouço silvos, às vezes um apito, e me remexo lânguido, até me entorneço, porque o Sem Forma e esses sons ainda me dizem que estou vivo, vou dançando no arame, alguma piruetas, sou exímio, enquanto danço sei que estou chorando, sem lágrimas, esgares na cara, torcidas de boca, um passo em falso e agora, caio de lado e quase rompo o baço. (HILST, 2004, p. 60)

Desse modo, a palavra de Hilda corpora, esculpe rosto desfigurado a esse efêmero, como se isso, de onde sua escrita parte, tivesse rosto algum. No entanto, é preciso ver, dar forma, por um motivo que os personagens são confessos fracassados em desvendar. Atuam no mundo como se colidindo aos espaços, desequilibrando-se, sem destino específico. Quando algo aparece diante dos olhos, uma névoa insistente embaçalhes a vista, por isso Vittorio se pergunta muitas vezes o que vê, se seria aquilo “um corvo ou um frango negro” (HILDA, 2006, p. 60). Nos cenários construídos pelos olhares dos personagens se apresentam sempre como dúvida, como houvesse um aspecto fugidio na aparência das coisas, algo que escapa ao olhar. A corrosão demarca essa reação, lembra-nos a transitoriedade das formas e da matéria. A corrosão é um processo que nada desvela, apenas desloca, estranha, renova, se afastando da cola dos olhares habitados (*é só uma cadeira, é só uma veia pulsando, é só um bicho-ninguém, é só um céu sobre nossas cabeças*), desloca, desse modo, a matéria de um suposto estado de preservação. É, portanto, a emergência das formas, como destaca Didi-Huberman, é a “capacidade de se decomporem mutuamente, de se tornarem formas desconjuntadas cujo aspecto ‘contunde’, por tabela, fará delas, para quem as olha, *formas deslocantes*” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.217). A escrita de Hilst, nesse sentido, fabrica “*imagens da decomposição da imagem (...)*, dupla superação dos pontos de vista óptico e estético tradicionais” (Ibidem, p. 219).

A imagem é o vestígio de uma vista que tem em vista e vislumbra a cada vez o impossível: o inacessível “sob o olhar do mundo”, onde o mundo me olha olhar. É sempre o olhar que se embaça de si mesmo. O olhar que se recompõe do inacessível fora, onde foi se perder. Meu




olhar retorna para mim como a visão de um outro que sustenta, na verdade, a visão de fora da minha própria vista: como ela se abre, se escancara, se ofusca, se cega. (NANCY, 2015, p. 33)

É importante ressaltar que ambas as imagens construídas por Hilda, da rigidez da pedra (carne de pedra) e da animação da poeira (cadela-poeira), notamos um aspecto de irreconhecível trabalhando no olhar dos personagens, um jogo entre estar e não estar, de tangibilidades, de presença e escapamento. São questões pertinentes ao próprio corpo, já que, como em Nancy, o corpo estabelece em um “sistema” de circulação de sólidos, líquidos e gasosos, uma “circulação aberta”, um constante deslizamento. E é o transcorrer do tempo, precisamente, que o desvincula de qualquer semelhança acabada, que sugere ao olhar, diante do rosto de pedra, a imagem não se interrompa por qualquer barricada simbólica. É um corpo gasoso, que escapa. “É gasoso no intercâmbio rítmico da respiração; das narinas e dos brônquios, um incessante intercâmbio do impalpável com o impalpável, a infravele suspensão no mais volátil estado da substância” (NANCY, 2014, p. 21). É então que essas imagens se complementam na ideia de um corpo, da solidez da pedra ao pueril, sugerindo uma mudança de estado da matéria, de aparência, sua aglomeração e esfacelamento.

Não. Sou ninguém não. Sou apenas poeira. Poeira que às vezes se levanta e remoinha e depois sobre e levita, procurando o Pai. sou apenas cadela-poeira, às vezes fareja o que não vê, ficou cega e velha e nem sabe do existir desses muitos porquês. cadela vinda de lá: de uma esteira de luz que se desfez na terra. (HILST, 2006, p. 112)

A ideia de estranhamento é então associada ao olhar, ou como prefere Lacan, uma mancha retiniana, provocando um efeito, uma estética corroída. Chamo a atenção para a escrita de Hilda Hilst enquanto corporiza o *não-sabido*, em um movimento próprio de uma espécie de danação, que se colide contra o silêncio sem fim. Quero dizer, com isso, que há um duplo caminho na poética de Hilst: produzir um corpo (um corpo da escrita e do sentido), mas também fundá-lo sobre um informe (na medida em que se produz a partir de um estranhamento, uma dificuldade em se reconhecer, mas também que, a todo tempo, quer continuar estranho).

O pensamento da estranheza, isso que excede o reconhecimento, o momento no qual um dado objeto se dissolve no olhar, encontra aqui sua máxima potência. Porque deste objeto corroído não retornaríamos senão como “flor de carne”. Deste lugar



silencioso do qual parte o olhar, desse silêncio profundo bem dentro dos olhos, tudo o que se pode tatear, o que ainda se alcança com a ponta dos dedos, se aproxima mais e mais da abjeção; a corrosão encontra a abjeção, a abjeção é a imagem dessa sobra. Segundo Julia Kristeva, a abjeção é “essencialmente diferente da ‘inquietante estranheza’, e também mais violenta, a abjeção se constrói sobre o não reconhecimento de seus próximos: nada lhe é familiar, nem mesmo uma sombra de recordação” (KRISTEVA, 2006, p. 13).

Nesse sentido, a abjeção ganha um sentido mais profundo que puramente de um corpo ejetado. A abjeção torna-se, numa expressão radical, o seu próprio corpo ejetado de si. E a este si estancado, rarefeito, “lugar-nenhum”, resto somente ser nada mais que um trapo, o corpo, abjeção. Como se aquilo que se julgava segredo, silencioso e inacessível, íntimo e indivisível, estivesse nada menos que ali: adiante, presente, ejetado, pulsante, fibroso, corpulento, pedra, poeira. Se presentifica assim, como um vertiginoso segredo, muito bem guardado, como sugerira Borges, bem diante dos olhos dos outros.

Surgimento abrupto e massivo de uma estranheza que, mesmo que me tenha sido familiar numa vida opaca e olvidada, agora me acedia como radicalmente separada, repugnante. Não eu. Não isso. Mas tampouco nada. Um “qualquer coisa” que não reconheço como coisa. Um peso de sem sentido que não tem nada de significativo e que me esmaga. Na beira da inexistência e da alucinação, de uma realidade que, se eu a reconheço, ela me aniquila. (KRISTEVA, 2006, p. 9)

Por caminho semelhante, o texto de Hilst se constrói sobre esse “além das palavras”, da palavra que não reconhece a coisa dita, que reluta, nesse oco (como ela diria), sobre a dificuldade de ver. Seria essa uma alusão de Hilst à figura de um corpo fora dos limites, que nos aparece em um texto-corpo que aponta para esse lugar de infinito, mas em muitas nuances, que vão desde a construção de personagens inumanos, até, de modo mais radical, a uma “escrita orgástica”, para aludir a ideia de “orgasmo-fogo”, de Hélio Oiticica, que seria “o saber do corpo e uma aproximação a própria vida em que se aproximam o gozo, dor e autodestruição” (AGUILAR, 2016, p. 27). Escrita orgástica seria a que produz um fogo que consome formas.




### Polígono de mil faces

No decorrer da narrativa de *Estar sendo, ter sido*, encontramos uma imagem importante para o pensamento do consumo de formas, para essa laceração que insistentemente aponto: o corpo de Deus. Vittorio, em diálogo com seu filho ou irmão, se questiona sobre a forma do rosto de Deus, sua aparência, seu semblante. Como se essa aparência pudesse dizer-lhe algo, perante a morte - a última das respostas. Se a história de Vittorio é contada através da perspectiva de uma visão turva, o rosto de Deus é descrito como imagem inalcançável: “Só vejo o dorso de Deus, Vittorio. tem listras. nunca lhe vejo o rosto. certa vez tentou acariciar-me, e fez-me uma ferida.” (HILST, 2016, p. 85). Rosto de Deus mimetizando o limite da semelhança, como em Didi-Huberman:

A semelhança parte de um rosto: dizer isso é dizer também que ela dele se separa, e mesmo dele se arranca. O rosto que nos apareceu e que ressoa em nós – rosto de uma pessoa amada, por exemplo – torna-se, na experiência da ruminação e da fascinação propriamente dita, o rosto de ninguém, um meio de semelhança sem ninguém a quem se assemelhar definitivamente. (DIDI-HUBERMAN, 2017)

Há então uma tensão da suposta semelhança com a produção da imagem, em contraponto à ideia de um rosto que apresente a identidade de um Deus. Segundo Giorgio Agamben, o significado de Genius se traduz, para além da sexualidade, no princípio que gere e exprime sua existência inteira. A expressão corporal de Genius consagra-se na frente. Mas Genius é também aquele que forma uma espécie de duplo com o ser, como uma fratura que se confunde com uma ideia de “si”, “devemos conceder tudo o que nos pede, pois sua exigência é nossa exigência” (AGAMBEN, 2007, p. 17). É ao mesmo tempo aquilo que há de mais íntimo e pessoal em nós, mas impessoal porque nos supera e excede. “É essa presença inaproximável que impede que nos fechemos em uma identidade substancial, é Genius que rompe com a pretensão do Eu de bastar-se a si mesmo.” (AGAMBEN, 2007, p. 18). Assim também se configura a imagem ausente de Deus, porque está na instância da corrosão, participa desse processo de fabricação da imagem como resto, impedindo que ao olhar se apresente uma imagem substancial. “Deus, que sabe, não diz. No melhor dos casos, escreve, e, ao escrever, diz-se e desdiz-se. Ao chegar a esse ponto, poderia eu dizer: está tudo dito. Mas seria



precipitação e preguiça: porque Deus é precisamente instância do ‘nem-tudo’” (COELHO, 2004, p. 95)

Diante da impossibilidade de ver rosto de Deus, Vittorio fabrica imagens dessa ausência, acabando por chama-lo, Deus, de “rosto-mínimo”, “Sem-forma” ou de “polígono de mil faces”. Isso que não se apresenta, esse informe, é a força-motriz da escrita de Hilda, que colide violentamente contra essa ausência, escreve em atrito. Deus, desse modo, pode ser entendido como o limite, imagem antagônica da carne de pedra. Dela participa. A imagem de Deus não é por Hilda enterrada, já que enterrar uma imagem é ainda produzir uma imagem. “Seria a imagem daquilo que *resta visualmente* quando a imagem assume o risco de seu fim, entra no processo de se alterar, de se destruir” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 254). Não falo agora de corrosão como o processo que faria sumir a forma, que gasta o objeto, mas, ao contrário, garante sua presença. “E para tanto não será suficiente elaborar a falta, *dar forma ao resto*, fazer do ‘resto assinalado’ um autêntico resto construído?” (Ibidem, p. 254).

O que garante a encarnação de Deus é justamente a escrita, na medida em entendemos a “criação” não como a produção de um mundo a partir de uma matéria obscura, mas o fato de que a matéria, que garante a forma, essencialmente se modifica. “Que Deus tenha criado o *barro*, e que do barro tenha modelado o corpo, isso significa que Deus se modaliza e se modifica (...), não é mais do que a extensão e expansão indefinida dos modos” (NANCY, 2000, p. 60).

A escrita de Hilst quer progressivamente dar forma ao declínio dos corpos, à putrefação dos corpos, quer desenhar esse agente invisível que corrói os móveis da sala, que os lança novamente ao movimento. Talvez por constatar que ali nada mais há que oco, nenhuma força milagrosa unindo toda aquela carne, nenhuma alma dentro das tripas. Mas também como gesto afirmativo dessa massa, esculpida no silêncio, ressuscitada como Lázaro, leprosa carne, reencarnada da corrosão, bem ali, no preciso lugar onde tudo parecia coerente, coeso, consolidado. A escrita-crua de Hilst que surge diante do atrito do olhar, do dissoluto abjeto, objeto escavado, letra por letra corroída que não se apazigua com o dito, a ele não se conforma. Dessa fresta, desse buraco aberto no coração da literatura, resta também tocar as paredes internas desse oco; desalmá-las e encarnecê-las, as palavras - lituraterra. Por cima disso, esse olhar, esse toque, não cansa de performar.

## Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boi Tempo, 2007.
- AGUILAR, Gonzalo. *Hélio Oiticica: a asa branca do êxtase*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- BATAILLE, Georges. *La conjuración sagrada*. Bueno Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- BENTES, Ivana. *Hélio Oiticica quasi-cinemas*. Nova York: Hatje Cantz Publishers, 2002.
- BRETON, David Le. *Antropologia dos sentidos*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2016.
- COELHO, Eduardo Prado. *Situações de infinito*. Porto: Campo das letras, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Geroges. *A semelhança informe*. 2011. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- \_\_\_\_\_. *De semelhança a semelhança*. Disponível em: <  
[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2011000100003&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2011000100003&script=sci_arttext) />  
Acesso em: 20 de jul. 2017.
- \_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Graciosidade e estagnação*. Rio de Janeiro: Contraponto: 2012.
- HILST, Hilda. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Globo, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Globo, 2006.
- KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión – Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2006.
- LACAN, Jacques. *Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein*. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Corpus*. Lisboa: Vega, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Embriaguez*. Buenos Aires: Amorrortu. 2006.
- \_\_\_\_\_. *La oferenda sublime*. Barcelona: Anthropos, 2002.
- SOARES, Ana Claudia Marinho. *A sublimação como a recuperação do objeto*. In: *Latusa*. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Psicanálise, 2012.