

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

DHEYNE DE SOUZA SANTOS

**A narrativa lacunar de Hilda Hilst e a ditadura militar:
indeterminação e crítica à repressão em “O oco” e “O grande-pequeno Jozu”**

Versão corrigida

SÃO PAULO

2024

DHEYNE DE SOUZA SANTOS

**A narrativa lacunar de Hilda Hilst e a ditadura militar:
indeterminação e crítica à repressão em “O oco” e “O grande-pequeno Jozu”**

Versão corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Jaime Ginzburg.

SÃO PAULO

2024

Autorizo a reprodução e a divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S237n Santos, Dheyne de Souza
A narrativa lacunar de Hilda Hilst e a ditadura militar: indeterminação e crítica à repressão em "O oco" e "O grande-pequeno Jozu" / Dheyne de Souza Santos; orientador Jaime Ginzburg - São Paulo, 2024.
181 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. Literatura brasileira. 2. Narrativa. 3. Crítica literária. I. Ginzburg, Jaime, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): ___Dheyne de Souza Santos

Data da defesa: __22__/_2__/_24__

Nome do Prof. (a) orientador (a): ___Jaime

Ginzburg_____

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, __16__/_4__/_24__



(Assinatura do (a) orientador (a))

Nome: SANTOS, Dheyne de Souza

Título: A narrativa lacunar de Hilda Hilst e a ditadura militar: indeterminação e crítica à repressão em “O oco” e “O grande-pequeno Jozu”

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Banca Examinadora

Presidente da banca: Prof. Dr. Jaime Ginzburg

Universidade de São Paulo (USP)

Prof. Dr.: Atilio Bergamini Junior

Instituição: Universidade Federal do Ceará (UFC)

Julgamento: Aprovada

Prof. Dr.: Marcelo Ferraz de Paula

Instituição: Universidade Federal de Goiás (UFG)

Julgamento: Aprovada

Profa. Dra.: Milena Mulatti Magri

Instituição: Universidade Estadual de São Paulo (Unesp)

Julgamento: Aprovada

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes), Demanda Social (DS), Código de Financiamento 001.

[...] dor de ser de um jeito que não compreendo, de nem saber onde é que mora o pensamento. Parece que aqui dentro eu me sinto fraterno, e lá fora eu sinto que não sou tão fraterno, aqui dentro eu me sinto irmão da água que já esteve aqui, irmão de todos os ossos que estão dentro da terra [...]

(Hilda Hilst, *in* “O grande-pequeno Jozu”, p. 67)

Sou ninguém, sou nada. Mas sou mais do que era antes. Não sei como poderia explicar isso. É assim: um nada, e acima da palavra nada uma pequena cruz dentro de um círculo. Um nada sujeito a observação. Sujeito a observação é o que quer dizer a cruz dentro do círculo. Por que acrescentei este sinal ao nada? Porque de repente fui capaz do nojo. Olhei para trás e vi-me. Um homenzinho com pequenas garras escuras, garras que tentam subir no muro dos grandes. O muro dos grandes. Olhar de cima, de cima do palanque, de cima da alta poltrona estofada, de cima da rampa, olhar de cima, o olho sorri enviesado pra lá pra cá, a multidão é uma enorme cabeça olhando para cima, o pescoço liso, endurecido de esforço [...]

(Hilda Hilst, *in* “O oco”, p. 198)

Senhoras e senhores, olhai-nos.

Repensemos a tarefa de pensar o mundo.

(Hilda Hilst, *in* “Poemas aos homens do nosso tempo”, p. 105)

RESUMO

SANTOS, Dheyne de Souza. *A narrativa lacunar de Hilda Hilst e a ditadura militar: indeterminação e crítica à repressão em “O oco” e “O grande-pequeno Jozu”*. 2024. 181 p. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

A tese apresenta resultados de pesquisa a respeito de duas narrativas de Hilda Hilst, “O oco” e “O grande-pequeno Jozu”, configuradas com fragmentações, elipses, entre outros recursos que apontam para indeterminações. Esses textos em prosa ficcional foram produzidos e publicados na década de 1970, período da ditadura militar no Brasil. A hipótese a ser investigada consiste em que há elementos, em ambos os objetos de estudo, que expressam referências indiretas à ditadura. Tal leitura considera a indeterminação como uma categoria de mediação entre essas produções literárias e o contexto histórico, de forma que as narrativas hilstianas produzem um conhecimento crítico à repressão do regime militar. Para desenvolver a ideia, são analisadas elaborações dos narradores, configurações de linguagem e estruturas textuais, em articulação com alguns impactos de experiências sociais da ditadura e com reflexões sobre documentos como o *Relatório da Comissão Nacional da Verdade*.

Palavras-chave: Hilda Hilst; indeterminação; elipse; fragmentação; ditadura militar brasileira.

ABSTRACT

SANTOS, Dheyne de Souza. *Hilda Hilst's lacunar narrative and the military dictatorship: indeterminacy and criticism of repression in "O oco" and in "O grande-pequeno Jozu"*. 2024. 181 pages. Thesis (Doutorado em Letras – Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

This thesis aims to present research results about two narratives by Hilda Hilst. "O oco" and "O grande-pequeno Jozu" are configured with fragmentations, ellipses, among other textual resources that point to indeterminacies. These literary texts were produced and published in the 1970s during the Brazilian military dictatorship. The hypothesis of this work proposes that there are elements that express indirect references to the dictatorship. The interpretation considers indeterminacy as a category of mediation between the literary productions and the historical context, in such a way that the both narratives result in critical knowledge against the military government's repression. To develop this idea, we analyze the narrator's elaborations, the configurations of language and textual structures, in conjunction with some impacts of social experiences during the dictatorship and with reflections on documents such as *Relatório da Comissão Nacional da Verdade*.

Keywords: Hilda Hilst; indeterminacy; ellipsis; fragmentation; Brazilian military dictatorship.

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo 1. Entre textos e contextos, indeterminações: articulações entre “O oco” e “O grande-pequeno Jozu”	23
1.1. Indeterminações: fragmentações, configurações de linguagem e a figura do militar para os narradores	23
1.2. Narrações não confiáveis: estado de insegurança e Doutrina de Segurança Nacional	34
Capítulo 2. Indeterminação em “O oco”: ordem, subversão e rastros	45
2.1. A ordem do regime, a desordem da linguagem	45
2.1.1. Figuras de linguagem, transmissões de repressão e “praça onze”	47
2.1.2. “RESTABELEÇAM A ORDEM”: AI-5 e elipse, a figura da ausência	60
2.1.3. Forças fictícias, linguagem e interlocução	73
2.2. Labirinto e limiar: indeterminações subversivas e crítica à repressão	84
2.2.1. O enredo desviante, as dificuldades de narrar e a subversão à “máquina repressiva”	89
2.2.2. A estrutura labiríntica e o limiar: zona de indeterminação subversiva e formas de elaboração	98
2.3. Rastros de tortura e a presença da ausência: cárcere, choque-chão e morte	106
2.3.1. Crítica à repressão à liberdade, indeterminação e estética da morte	108
2.3.2. Rastros de tortura e a presença da ausência: cárcere, choque-chão e “ninguém vai enterrar os mortos”	120

Capítulo 3. Indeterminação em “O grande-pequeno Jozu”: o medo repressor	141
3.1. Indeterminação e estética do choque	141
3.2. O medo repressor	150
Considerações finais	159
Referências	172

INTRODUÇÃO

“Amada vida, minha morte demora.
 Dizer que coisa ao homem,
 Propor que viagem? Reis, ministros
 E todos vós, políticos,
 Que palavra

Além de ouro e treva
 Fica em vossos ouvidos?”

(Hilda Hilst, *in* “Poemas aos homens do nosso tempo”, p. 107)

“o meu trabalho é sempre a situação-limite, leia-se aí, entre outros,
 os momentos mais perigosos do ser humano”

(Hilda Hilst, *in* *Fico besta quando me entendem*, p. 149)

Esta pesquisa de doutorado tem como objetos de estudo duas narrativas de Hilda Hilst (1930-2004), intituladas “O oco” e “O grande-pequeno Jozu”. “O oco” faz parte de *Kadosh*, o segundo livro de prosa ficcional da escritora brasileira, lançado em 1973 e composto por quatro textos literários. “O grande-pequeno Jozu” trata-se de uma das dez narrativas de *Pequenos discursos. E um grande*, terceiro livro em prosa da autora, publicado originalmente em 1977 no volume *Ficções*.

Construções formais e temáticas, presentes nessas duas narrativas, chamaram a atenção nesta pesquisa, principalmente omissões de elementos e de informações, recursos caracterizados por imprecisões e narrações em primeira pessoa que expõem incertezas. Esses procedimentos, que estão envolvidos por indeterminações, motivaram questões como: De que tratam essas narrativas? Por que estão elaboradas dessa maneira? Que tipo de conhecimento produzem?

Na perspectiva deste trabalho, os textos literários de Hilda Hilst possuem elementos críticos que instigam reflexões sobre alguns processos históricos no Brasil, como repetições de práticas autoritárias desde o período colonial (BNM, 1985), com algumas delas mantidas mesmo em regimes democráticos (Teles & Safatle, 2010). A importância desses processos, que implicam em revisões do passado e reflexões sobre o presente, influenciou a escrita da tese,

norteando a opção por incluir observações em torno de episódios históricos autoritários, em especial sobre formas de repressão política, como na ditadura militar. A intenção é colocar em debate assuntos suscitados pelas estratégias de indeterminação utilizadas em ambos os textos literários.

Reflexões como “o esquecimento nada mais é do que a fuga de um conhecimento”, conforme narra o protagonista de “O oco”, mobilizaram uma busca por lembrar o passado para estimular mais elaborações e, com isso, evitar repetições de violências, como as ocorridas em períodos ditatoriais. Há uma tarefa que Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 44) atribui ao historiador, e que pode ser extensiva às diversas esferas sociais: “é necessário lutar contra o esquecimento e a denegação”. Como a filósofa acentua, é uma tarefa política e também ética, porque a luta contra o esquecimento e a denegação é também uma luta contra a repetição do horror.

As narrativas “O oco” e “O grande-pequeno Jozu” foram produzidas e publicadas na década de 1970, durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). Estão situadas logo após a promulgação do Ato Institucional n. 5, o aparato legal mais repressivo (BNM, 1985; Zaverucha, 2010) dos “anos de chumbo” (D’Araujo *et al.*, 1994). Considerando esse contexto de produção, foram se desdobrando outras indagações na pesquisa, como: Que relações podem existir entre essas manifestações estéticas e o contexto da ditadura? Admitindo que a linguagem pode configurar um ato político, de que formas os recursos literários se articulam com essas condições históricas?

Esta tese busca avaliar as expressividades das indeterminações nas produções estudadas de Hilda Hilst, em articulação com observações sobre a ditadura militar brasileira, entre outros episódios autoritários. Para desenvolver esse diálogo, propõe-se que a indeterminação configura uma categoria de mediação entre os textos literários e o contexto histórico. A partir de análises e interpretações, pretende-se investigar as elaborações do narrador e as configurações de linguagem e de estruturas textuais, junto a reflexões sobre impactos de experiências sociais da ditadura.

Na perspectiva de que a obra de arte interioriza conflitos sociais, elaborando-os como experiência estética, Jaime Ginzburg (2017) identifica, em narrativas contemporâneas, a presença de estratégias como choques, perturbações e transtornos de percepção. Partindo de pontos de vista como esse, esta pesquisa propõe interpretar a narrativa hilstiana como uma produção estética com potencial crítico que impulsiona a necessidade de se pensar em questões da ditadura e da repressão política, inclusive nos dias de hoje.

A articulação entre o contexto da ditadura e a prosa ficcional de Hilda Hilst vem sendo mais salientada nos últimos anos. O levantamento bibliográfico realizado por Cristiano Diniz (2018), em *Fortuna crítica de Hilda Hilst*, possibilita essa notação. A temática não está entre os “top 10” identificados por Alcir Pécora (2018b), em suas “Notas sobre a fortuna crítica de Hilda Hilst”.

O crítico literário, que organizou, pela primeira vez, a obra completa hilstiana editada pela Globo, avaliou os dados apresentados na pesquisa de Diniz e teceu algumas considerações a partir dos títulos das pesquisas. Destacou que os temas “são variadíssimos”, perfazendo um “total espantoso de 201 temas diferentes” (Pécora, 2018b, p. 14). Desse conjunto, e considerando-se apenas os títulos, a ditadura aparece de maneira pontual, articulada principalmente ao teatro.

Em recente livro publicado sobre a escritora, *Entre verdugos e sedutores: modernidade e (des)mascaramento na prosa de Hilda Hilst*, Carlos Eduardo dos Santos Zago (2023, s/p) enfatiza esse aspecto: “Partindo da constatação de que a crítica especializada sobre Hilda Hilst pouco disserta a respeito das características históricas, sociais e políticas de sua obra, este livro procura desenvolver uma leitura interpretativa de parte de sua literatura, ligando-a ao contexto de produção”. Em sua tese de título homônimo ao do livro, Zago (2018, p. 34) afirma que o teatro da escritora anuncia “uma reviravolta em seu projeto literário”, em que a “‘nova temática’ representa uma carga sufocante, já que encena poderes e espaços totalitários, ditaduras e relações psíquicas, metafísicas e sociais”.

Citando o primeiro livro em prosa de Hilda Hilst, e embora não seja o foco de sua pesquisa, Malane Apolonio da Silva (2017a) alude ao contexto histórico de *Fluxo-floema*. A autora afirma que, no Brasil, “21 anos de ditadura fizeram do escritor um sobrevivente, um desvio”. Também observa que “Hilda Hilst se dispôs a chamar atenção para sua ficção, resistindo ao censurável discurso ditatorial” (Silva, 2017a, p. 35).

Ainda que de forma menos volumosa, em comparação com outras temáticas da obra de Hilda Hilst, há comentários da fortuna crítica que sinalizam articulações históricas. Na “Apresentação” da coletânea *Ficções*, volume que reuniu as três primeiras prosas da autora, Leo Gilson Ribeiro (1977, p. XI-XII) pontuou: “Se a escritora se mantém num plano especulativo, não deixa porém de abordar frequentemente as injustiças sociais, a exploração que os poderosos exercem sobre os fracos, as prisões, as torturas sádicas, o estupro da liberdade”. Para o crítico literário, Hilda Hilst “não se limita a essa constatação sociológica” nem psicológica, dando destaque à complexidade formal e temática de sua ficção.

Em sua tese sobre “Fluxo”, narrativa de *Fluxo-floema*, Sonia da Silva Purceno de Andrade (2013, p. 146) indica traços de repulsa à ditadura, assinalando que a escritora problematiza “as mais variadas formas de tortura e sofrimento” e “vai aos extremos do horror ao longo da obra”, inclusive citando “O oco”. E complementa: “Sua literatura das décadas de 1960 e 1970 traz a marca das violências políticas e toda sua produção expõe as misérias da condição humana” (Andrade, 2013, p. 146).

A fortuna crítica também aponta marcas da ditadura em outras produções de Hilda Hilst, como no livro de poemas *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, de 1974, particularmente em “Poemas aos homens do nosso tempo”, avaliado como um “canto-resistência” (Leitão, 2018). A respeito desse conjunto de poemas, Luisa de Aguiar Destri (2010, p. 110) remete ao contexto da ditadura militar para acentuar que pouco se discutiu “a respeito da presença de um conjunto claramente político em um livro de poemas amorosos”.

Há também referência à prosa ficcional *Tu não te moves de ti*, que foi publicada em 1980, “em meio ao regime de opressão e de censura”: “Embora possa parecer ao leitor desavisado que a produção literária de Hilda Hilst seja avessa às discussões de natureza política”, sua “obra está bastante afinada com a conjuntura” de sua época (Leitão, 2022, p. 56). Em sua análise, a pesquisadora realça “a construção de uma personagem fundamentalmente imersa no corpo histórico-político”, frente à “maquinaria da tortura presente nos confrontos armados” (Leitão, 2022, p. 56).

O contexto da ditadura é abordado de forma mais numerosa em pesquisas sobre a dramaturgia de Hilda Hilst. Rubens da Cunha (2014), por exemplo, defende um “voo solitário” quanto ao teatro da autora, ao abordar as condições históricas do momento. Tatiana Franca Rodrigues (2012) avalia as peças como resposta política de resistência à repressão da época. A tese de Francisco Alves Gomes (2020) investiga a hipótese de que há uma série de representações de violência no teatro hilstiano, chamando a atenção para o contexto histórico de produção.

De 1967 a 1969, a “poeta, narradora, dramaturga” (Rosenfeld, 1970, p. 10) criou oito peças teatrais, as quais, na opinião de Gomes (2020, p. 31), denunciam “os resultados sociais, políticos e individuais de uma ditadura militar”. Para Renata Pallottini (1999, p. 102), essas peças foram “escritas, claramente, sob o influxo das condições criadas pelo golpe militar de 1964”. Em “Do teatro”, a ensaísta destaca as situações limítrofes, “situações de verdadeira crise” (Pallottini, 1999, p. 101), com personagens que apresentam limites extremos da resistência humana.

A própria escritora endossou, em entrevistas, essa perspectiva quanto à dramaturgia. Em 1989, ao ser questionada se tinha a intenção de continuar a escrever peças teatrais, já que tinha tido uma produção significativa em apenas três anos, ela respondeu: “Nessa época havia uma repressão muito grande no país. Por isso, me senti estimulada a passar o meu recado através das analogias, pois não podia escrever diretamente; não queria que me arrancassem as unhas, que me torturassem”, acrescentando que sua “intenção era dar um panorama geral da alma do homem sob o efeito da ditadura” (Hilst *apud* Diniz, 2013, p. 108).

Em 1999, Hilda Hilst ressaltou à *Folha de S.Paulo* que seu interesse pelo teatro começou na época da ditadura. A escritora também relatou, em entrevista a Caio Fernando Abreu, em 1987: “Então, a partir daquela convulsão social dos anos 67, 68 aqui no Brasil, comecei a sentir essa premência de me expressar para o outro” (Hilst *apud* Abreu, 2013, p. 97).

A ligação entre o teatro, a necessidade de comunicação com o outro e a ditadura militar está tematizada em outras entrevistas:

O teatro surgiu numa hora de muita emergência, em 67, quando havia a repressão. Eu tinha muita vontade de me comunicar com o outro imediatamente. Como não podia haver comunicação cara a cara, então fiz algumas peças, todas simbólicas, porque eu não tinha vontade nenhuma de ser presa, nem torturada, nem de que me arrancassem as unhas... Então, fiz, por analogia, várias peças em que qualquer pessoa entenderia o que se pretendia dizer numa denúncia. [...] Mas também não deu certo. [...] É um tipo de civilização em que a pessoa tem medo de se escutar o tempo todo. (Hilst *apud* Diniz, 2013, p. 130)

Quanto à prosa ficcional, um registro de abordagem direta do tema com a escritora está na correspondência de Caio Fernando Abreu, em carta datada de 4 de março de 1970, em que o escritor alerta sobre a censura¹, a respeito de narrativas presentes em *Fluxo-floema*:

Sabe, não quero te desanimar nem nada, mas acho que as tuas novelas não passarão na censura – pelo menos o Osmo. Nas outras novelas, as coisas todas são menos evidentes e a censura-teresinha não é inteligente ao ponto de descobrir essa dimensão. No Osmo as intenções agressivas e desmistificadoras se expressam a partir da própria linguagem, isto é, qualquer um percebe. Até a censura. Se isso que estou prevendo acontecer, por favor, Hildinha, não te abaixa, não faz correções no texto, não corta os palavrões. Espera que tudo mude, ainda que isso não aconteça antes de 20 anos. (Abreu, 1970, s/p)

¹ Nas pesquisas realizadas para esta tese, não foi encontrada nenhuma informação de que alguma obra de Hilda Hilst foi censurada pelo governo militar.

Regina Dalcastagnè (2022, p. 1), no artigo “O conto brasileiro durante a ditadura”, traça um panorama do contexto histórico e do “chamado *boom* do conto brasileiro dos anos 1970”. Apresenta alguns perfis de produções literárias do período, como o tópico “Hermetismo e silêncio”, no qual situa Hilda Hilst, junto a escritores como Samuel Rawet e Osman Lins. Sobre essa seleção, a crítica literária comenta que há “toda uma produção mais hermética, contos que se fecham sobre si para reelaborar a própria linguagem, buscando dar conta de experiências intraduzíveis, de sentimentos que parecem não caber no escopo da narrativa usual das coisas. É assim com Hilda Hilst [...]” (Dalcastagnè, 2022, p. 10). A pesquisadora aponta que “vamos sendo engolfados por palavras” (Dalcastagnè, 2022, p. 11), citando a narrativa “Fluxo”.

O apontamento de Dalcastagnè sobre “hermetismo e silêncio”, em narrativas que reelaboram a própria linguagem, pode ser articulado à categoria da indeterminação, caracterizada pela falta de um significado claro ou exato. Segundo Terry Eagleton (2006, p. 116), há obras com muitas indeterminações, “elementos que, para terem efeito, dependem da interpretação do leitor, e que podem ser interpretados de várias maneiras, provavelmente conflitantes entre si”. O paradoxo, como assinala o crítico literário, é que a obra se torna mais indeterminada quanto mais informações transmitir.

Esta tese pretende analisar como se configuram essas indeterminações nas narrativas estudadas de Hilda Hilst, para propor interpretações considerando o contexto histórico. O primeiro capítulo introduz essas relações, com ênfase em análises estilísticas da prosa hilstiana. Nele, propõem-se articulações entre “O oco” e “O grande-pequeno Jozu”, cujos protagonistas comportam-se como narradores não confiáveis. Ambos possuem ligações com a figura de um militar, mas esses vínculos estão marcados por incertezas e contradições. Também são analisadas relações entre um estado de insegurança, configurado na própria estrutura da obra (Rosenfeld, 2015), um estado de crise e ruptura (Eco, 2015) e aspectos que envolvem a Doutrina de Segurança Nacional.

O segundo capítulo enfoca a narrativa “O oco” e a categoria da indeterminação. São desenvolvidas relações entre construções fragmentárias e figuras de linguagem como a elipse, mobilizadas intensificando as indeterminações. Nesse capítulo, trechos como “Canta aí a praça onze” e “Liberdade abre as asas sobre nós, tem poesia isso, mas isso sufoca” são interpretados considerando articulações históricas e culturais sobre transmissões de repressão militar. Também são abordadas implicações de narrativas militares e ideias de “ordem” e de “subversão”. Por último, avaliam-se rastros de tortura em imagens como cárcere, choque-chão e “ninguém vai enterrar os mortos”.

O terceiro capítulo focaliza a narrativa “O grande-pequeno Jozu”, de extensão mais curta, o que influenciou a extensão do próprio capítulo. Nele, destacam-se indeterminações em articulação com a estética do choque. Além disso, o protagonista Jozu comenta, com certa constância, que sente medo. Esse capítulo associa o assunto a um dos métodos de repressão preventiva da ditadura, no que diz respeito à vigilância e ao sistema de informações do regime militar empregados para efetivar a repressão política.

Antes de prosseguir nas análises de “O oco” e “O grande-pequeno Jozu”, investigando relações entre estratégias de indeterminação e críticas à repressão na ditadura militar, cabe situar alguns aspectos em torno de noções sobre “repressão”. São apontadas a seguir algumas fontes que contextualizam e/ou definem o termo, sem, com isso, ter a pretensão de esgotar ou abarcar todas as suas possibilidades semânticas.

O termo “repressão” apresenta-se como polissêmico. De modo mais genérico, a “repressão” pode designar uma atitude legal, prevista constitucionalmente, para conter e prevenir crimes, impedindo que pessoas incorram em práticas ilegais, bem como para que o restante da sociedade se autorreprima e não reproduza tais comportamentos. Esse sistema legal de repressão inclui prisões, censuras (por exemplo, filmes ou exposições indicadas para maiores de 18 anos), bombas de efeito moral, balas de borracha, entre outras.

De maneira geral, ocorrem repressões civis, no Brasil, desde o período colonial, quando os portugueses pagavam para proteger suas grandes fazendas, por exemplo, ou quando invadiram terras indígenas, ou mesmo em outras formas de etnocídios. Na sociedade contemporânea, percebem-se corriqueiras repressões, como as realizadas por agentes privados na segurança de estabelecimentos ou como as ações de policiais militares para conter manifestações.

Nesse último caso, inclusive, movimentos sociais têm denunciado um uso indiscriminado de balas de borracha e bombas de gás lacrimogêneo², resultando em criminalização de direitos como a liberdade de manifestação. Portanto, há repressões que se encontram em um limiar entre legalidade e ilegalidade, ou mesmo que extrapolam preceitos humanitários. Regimes políticos absolutistas e totalitários utilizam a força e a violência extremas como métodos comuns de repressão.

² Na seguinte matéria da Agência Brasil, as manifestações de 2013 foram descritas como marco no processo de criminalização de lutas sociais. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-06/junho-de-2013-foi-marco-no-processo-de-criminalizacao-de-lutas-sociais>>. Acesso em: 23 out. 2023.

(Obs.: No decorrer da tese, há notas de rodapé como esta, informando o endereço eletrônico da matéria, para facilitar o acesso. Nesses casos de anotações circunstanciais, optou-se por não repetir as informações na lista de Referências ao final.)

O *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (Repressão, 2014), organizado pelo Núcleo de apoio à pesquisa em Etimologia e História da Língua Portuguesa, da Universidade de São Paulo (USP), apresenta a origem etimológica: *repressio*, *-onis*, do latim. O termo “repressão” está definido como “a ação e o efeito de reprimir, conter, deter, travar, coibir ou castigar”, no material educativo do Memorial da Resistência de São Paulo³. Nele, destaca-se o sentido político de “repressão” como “exercício violento do poder para limitar e repreender ações de determinados grupos políticos e sociais”.

O Memorial da Resistência de São Paulo está instalado no edifício que foi a sede do órgão de repressão Departamento de Ordem Política e Social de São Paulo (Deops-SP), “um dos órgãos governamentais responsáveis pelo controle da sociedade e pela repressão daquilo que era considerado subversivo”. Cabe contextualizar brevemente sobre esse órgão, conforme registros do próprio Memorial da Resistência de São Paulo. O Memorial⁴, atualmente, guarda memórias, pesquisas, entre outros levantamentos históricos, e também rastros da repressão, em suas salas, hoje disponíveis à visitação como museu, em suas paredes e também em suas tentativas de apagamento por meio de demolições, ao longo dos anos.

Conforme registros no Memorial da Resistência, o Deops⁵ foi criado em 1924, pela lei n. 2.304, e teve como objetivo “prevenir e combater ações que colocassem em risco a segurança do Estado”. O órgão foi fundamental para as duas ditaduras no Brasil, a do Estado Novo, de

³ Essas e as demais informações relativas ao Memorial da Resistência de São Paulo foram coletadas no site institucional e no livro *Memorial da Resistência, 10 anos: presente!* (MRSP, 2018). Disponíveis, respectivamente, em: <<https://memorialdaresistencia.org.br/>> e <https://memorialdaresistencia.org.br/wp-content/uploads/2021/03/LIVRO_Memorial-da-Resistencia-10-anos.pdf>. Acesso em: 14 out. 2023. Regularmente, o Memorial oferece cursos e visitas guiadas. Em março de 2023, participei do curso “A reconstituição histórica do Dops e o funcionamento das delegacias políticas em São Paulo”, no Memorial da Resistência, na sala que corresponderia ao espaço que foi ocupado pelo Serviço Secreto durante a ditadura militar. A oportunidade possibilitou referências e reflexões para esta pesquisa e expressa a grande importância de iniciativas culturais e políticas que disponibilizam à sociedade conhecimentos sobre o passado histórico brasileiro – e que merecem cada vez mais visibilidade e difusão pública.

⁴ O memorial tem uma exposição de longa duração, na qual apresenta ao público o que restou do espaço carcerário do Deops, em quatro celas, corredor principal e corredor do banho de sol. Disponível em: <<https://memorialdaresistencia.org.br/exposicao/longa-duracao/>>. Acesso em: 4 dez. 2023.

⁵ Por vezes, encontram-se referenciadas como sinônimas as siglas Dops e Deops. No curso “A reconstituição histórica do Dops e o funcionamento das delegacias políticas em São Paulo”, o palestrante apresentou uma distinção entre as siglas Dops e Deops. A primeira corresponderia a Delegacia, criada em 1924. A segunda, a Departamento, nomenclatura e organização alteradas em 1945. O *Relatório da Comissão Nacional da Verdade* (Brasil, 2014, p. 110) indica que o “Departamento de Ordem Política e Social de São Paulo (DOPS/SP)”, criado em 1924, “passou a denominar-se Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (Deops/SP) em 1975”. No documento, a CNV optou por padronizar as referências ao órgão como “DOPS/SP”, com exceção de citações de documentos oficiais, em que manteve a sigla utilizada originalmente. Em sua tese, Alexandre Felipe Fiuza (2006, p. 154) apresenta uma nota informando que, apesar da distinção, “DEOPS é a sigla do DOPS paulista”, acrescentando que “há uma alternância do significado da sigla até mesmo na documentação oficial, como Divisão, Delegacia ou Departamento de Ordem Política e Social, que no caso paulista foi criado pela Lei nº. 2034, de 30 de dezembro de 1924. Em 1944, levaria o nome de Delegacia e, em 1945, de Departamento. Em 1975, passou a se chamar Departamento Estadual de Ordem Política e Social – DEOPS, muito embora a lei não tenha sido modificada”. Nesta tese, fica mantida a sigla conforme referência a fonte em discussão.

1937 a 1945, e a ditadura militar de 1964 a 1985. De 1940 a 1969, a instituição abrigava algumas delegacias e também o Serviço Secreto.

A função do Deops era a de investigação de todos os tipos de movimentos sociais, por exemplo greves, campanhas e associações, e a de fiscalização da ação de sindicatos e trabalhadores, inclusive no interior do estado de São Paulo. Também tinha a responsabilidade de investigar e controlar “todas as ações consideradas subversivas em relação à ordem e à moral vigente”. O Memorial exemplifica as ações consideradas como subversivas pelo governo militar: vadiagem, capoeira, religiões de matrizes africanas e pessoas travestis e transexuais.

O Memorial da Resistência também informa que delegacias especializadas dentro do Deops forneciam informações sobre situação política de partidos, personalidades e cargos. Com uma demanda crescente do aparelho repressivo militar, a partir de 1960, as atribuições foram ampliadas para investigação de movimentos estudantis e organizações clandestinas. Ocorreu, então, grande expansão da violência do Estado brasileiro para com os considerados subversivos, com criação dos órgãos especializados em repressão, os Destacamentos de Operações de Informação e os Centros de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi), além de centros clandestinos responsáveis por prisão, assassinatos e desaparecimentos. O Deops só foi extinto em 1983.

No *Glossário das Forças Armadas*⁶, não há o termo “repressão”. No documento, consta que o glossário contém termos de uso comum em operações nas Forças Armadas. Embora não haja o verbete, o glossário cita “ações repressivas”, descritas da seguinte forma:

Aquelas desencadeadas, em caráter episódico, quando as ações preventivas não surtiram efeito. Visam a reverter um quadro de grave comprometimento da ordem pública, para uma situação de paz e harmonia social. Elas podem ser desencadeadas numa situação de normalidade, num quadro de cooperação com os governos estaduais ou com o Ministério da Justiça, apoiando ou coordenando as ações dos órgãos de segurança pública; ou numa situação de não-normalidade, com aplicação das medidas de defesa do estado e das instituições democráticas, previstas na Constituição Federal. (Brasil, 2015, p. 19-20)

⁶ Documento oficial publicado, por meio de portaria, pelo Ministério da Defesa do Brasil em 2015, cuja finalidade, conforme consta no glossário, “é facilitar o conhecimento de termos, palavras, vocábulos e expressões utilizadas na linguagem militar brasileira, que sejam de emprego comum a mais de uma Força Armada ou que, embora específicos de uma delas, a divulgação contribua para a maior integração das Forças Armadas, incrementando a interoperabilidade durante as operações militares” (Brasil, 2015, p. 13). O *Glossário das Forças Armadas* está disponível no portal do Ministério da Defesa (Brasil, 2015). Também consta na Biblioteca Digital das Forças Armadas, disponível em: <<https://bdex.eb.mil.br/jspui/handle/123456789/141>>. Acesso em: 22 dez. 2023.

Além dessa, há poucas menções a palavras relativas à repressão, o que sugere que os militares evitam utilizar o termo, ao menos oficialmente. Estão inseridas palavras derivadas de repressão nas explicações de 3 verbetes, como em “contraterrorismo”:

Conjunto de atividades que engloba medidas ofensivas de caráter repressivo, a fim de impedir, dissuadir, antecipar e responder aos atentados terroristas. Enquanto que o “antiterrorismo” se fundamenta na ação de proteção caracterizada pela presença ostensiva, de caráter eminentemente preventivo, o “contraterrorismo” demanda a execução de ações diretas de contato, eminentemente repressivas/retaliatórias, com as organizações terroristas em presença. (Brasil, 2015, p. 74)

Também consta no verbete “controle de distúrbio”:

Operação empregada na garantia da lei e da ordem, comumente em situação de normalidade institucional, depois de atestada a incapacidade das forças policiais para restabelecerem a ordem ou quando o distúrbio ocorrer em área sujeita à administração militar, para conter grupo, em circunstância considerada de desobediência civil, contrária a atos ou autoridades do poder constituído. Desenvolve-se preventivamente, buscando a solução pacífica do distúrbio e, no caso da impossibilidade desta, evolui para ações repressivas. (Brasil, 2015, p. 76)

No verbete “plano de segurança integrada”, o *Glossário das Forças Armadas* menciona “atitude repressiva”, sem detalhar o que seria um “plano” para esse tipo de atividade: “Organizado para atender às atividades preventiva e repressiva no quadro das operações de garantia da lei e da ordem. Peculiaridades locais podem indicar a necessidade de adotar-se um plano para a atitude preventiva e outro, para a atitude repressiva” (Brasil, 2015, p. 209).

Em 2014, foi lançado o portal Memórias da Ditadura (MD, 2014), projeto produzido pelo Instituto Vladimir Herzog, sob demanda da Secretaria dos Direitos Humanos da Presidência da República, com o objetivo de disponibilizar informações sobre a ditadura militar de forma acessível e interativa. Memórias da Ditadura⁷ apresenta um ícone sobre “repressão”, que abre com o apontamento de que a atuação dos militares se dava a partir de uma “legalidade autoritária” (MD, 2014, s/p).

Assim como outras fontes que tratam da ditadura militar (Brasil, 2014; Ishaq *et al.*, 2012, entre outros), o portal Memórias da Ditadura (MD, 2014) associa a repressão ao combate a qualquer um que contestasse o regime, os chamados “subversivos”. Além disso, para coibir

⁷ As informações sobre repressão, provenientes do portal Memórias da Ditadura, estão disponíveis em: <<https://memoriasdaditadura.org.br/repressao/>>. Acesso em: 16 out. 2023.

esses que “ousaram contestar o regime mais diretamente”, não deveria haver limitações jurídicas, éticas ou morais. Com destaque para o ano de 1968, o portal indica que “o Estado brasileiro patrocinou uma repressão ao mesmo tempo legal e ilegal, baseada em censura, vigilância, tortura sistemática, prisões ilegais e desaparecimentos”.

O *Relatório da Comissão Nacional da Verdade* abre o seu quarto capítulo, denominado “Órgãos e Procedimentos da Repressão Política”, com um trecho do depoimento do coronel Pedro Ivo à Comissão Nacional da Verdade (CNV), em que se nota a associação da repressão à prática da tortura: “Uma pergunta que vocês estão cansados de fazer: ‘Tinha tortura [no DOI-CODI do II Exército]?’”. Eu digo que, institucionalmente, não. Mas, eu imagino que possa ter havido” (Brasil, 2014, p. 112).

A CNV indica que, logo após a criação da Oban, em 1970, o *modus operandi* de uma operação começou a servir de modelo para outros órgãos de repressão. As pessoas detidas eram levadas de uma instituição repressiva até outra, “para que cada órgão pudesse, a seu momento e a seu estilo, ‘trabalhar’ o preso – como era chamado o processo de buscar informações por meio de interrogatórios e sessões de tortura” (Brasil, 2014, p. 136).

Para explorar articulações estéticas e históricas, é importante considerar o conceito de “atualidade”, “o *vir a ser ato (Akt)* de uma potência”: “Essa atualidade plena designa a ressurgência intempestiva de um elemento encoberto [...] do passado no presente” (Gagnebin, 2014, p. 204, grifos da autora). Na palestra “Estética e experiência histórica em Walter Benjamin”, Gagnebin (2014, p. 198) destaca o interesse no “presente do historiador”, “no momento em que este escreve sobre determinado assunto”.

Esse apontamento sobre o momento em que se escreve determinado assunto é fundamental para a perspectiva desta pesquisa, que considera necessário refletir “sobre as questões contemporâneas que orientam nossa leitura” (Gagnebin, 2014, p. 198). Pensando nisso, o presente trabalho propõe abordar episódios de repressão na história brasileira levando em conta o passado e o momento presente. Algumas dessas reflexões estenderam-se, ao longo da tese. Explorar alguns detalhes sobre versões da história brasileira tem como objetivo recuperar alguns rastros de repressão ao longo do tempo, com o intuito de estimular revisões sobre esses atos de violência repressora, para que não sejam transmitidos, tendo em conta tanto o contexto atual quanto o futuro.

O livro *O que resta da ditadura: a exceção brasileira* (Teles & Safatle, 2010) aponta consequências da ausência de elaboração do passado, como o destino de repetir o que a sociedade não é capaz de elaborar. Como observam os organizadores dessa obra, há aspectos da ditadura militar brasileira que ainda restam na estrutura jurídica, nas práticas políticas, na

violência cotidiana e nos traumas sociais advindos de reconciliações extorquidas. Nesse sentido, há rastros dos regimes ditatoriais passíveis de serem apontados em formas contemporâneas de repressões e autoritarismos.

Eurídice Figueiredo (2017) enumera estudos sobre rastros do autoritarismo provenientes da ausência de punição dos culpados pelos crimes contra a humanidade, ocorridos na ditadura. Em *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, propõe uma reflexão sobre a cultura da violência e do medo disseminada na sociedade. O Estado brasileiro “continua a praticar os mesmos crimes de tortura e morte”, agora “contra cidadãos das classes desfavorecidas que tenham ou não praticado pequenos crimes”, especialmente negros, mulheres, presidiários e moradores de periferias e favelas, acrescentando: “A repressão às manifestações de rua também se caracteriza por uma violência desmedida, que visa a amedrontar e a afugentar os menos destemidos” (Figueiredo, 2017, p. 39).

Nesse sentido, procura-se articular reflexões que também considerem formas contemporâneas de atitudes repressivas, afinal há ainda uma manutenção do aparato repressivo do regime militar na democracia brasileira (Mezarobba, 2010; Piovesan, 2010; Zaverucha, 2010). E manifestações literárias como as de Hilda Hilst incitam um diálogo interdisciplinar sobre experiências sociais e estéticas sob impacto de violências e de uma cultura de repressão.

Em suma, esta tese pretende investigar expressividades de teor político em procedimentos narrativos desenvolvidos em “O oco” e “O grande-pequeno Jozu”. Procura-se analisar as configurações fragmentárias, as estratégias lacunares de linguagem e as incertezas dos protagonistas sobre o ato de narrar. O objetivo é avaliar a hipótese de que esses recursos estão caracterizados por indeterminações e mobilizam críticas à repressão, com referências indiretas à ditadura militar.

CAPÍTULO 1. ENTRE TEXTOS E CONTEXTOS, INDETERMINAÇÕES: ARTICULAÇÕES ENTRE “O OCO” E “O GRANDE-PEQUENO JOZU”

1.1. Indeterminações: fragmentações, configurações de linguagem e a figura do militar para os narradores

“Um general, o menino completa, esses que mandam nesses que matam.”

(Hilda Hilst, *in* “O grande-pequeno Jozu”, p. 75)

“Os soldados riram, que riso ruim.”

(Hilda Hilst, *in* “O oco”, p. 183)

Embora construídas de modos distintos, as narrativas “O oco” e “O grande-pequeno Jozu”, de Hilda Hilst, possuem algumas afinidades formais e temáticas. Os dois narradores em primeira pessoa mostram incertezas sobre si mesmos, sobre o contexto em que estão e sobre o ato de narrar. Ambos os textos literários apresentam estratégias de indeterminação, caracterizadas por estruturas fragmentárias e lacunares.

Entre os elementos formais que configuram as estruturas textuais como fragmentárias, destacam-se descontinuidades temporais e espaciais, desarticulações causais entre os acontecimentos, incertezas dos narradores, bem como lacunas e limitações de linguagem. Vinculadas a esses recursos formais, há tensões associadas a elementos autoritários e às figuras militares que estão ligadas aos narradores. De maneiras diferentes, essas vozes em primeira pessoa expõem conflitos com a narração e com situações repressivas.

Outro ponto em comum diz respeito ao contexto histórico de produção e publicação das narrativas, na década de 1970, período da ditadura militar brasileira. Para investigar associações entre motivações sociais e fragmentações formais nas narrativas, esta pesquisa leva em conta a historicidade das obras, conforme a perspectiva de Anatol Rosenfeld (1976), que observa um movimento de reciprocidade entre literatura e sociedade. O crítico literário aponta que, com as

devidas mediações, pode-se avaliar que elementos sociais influenciam as obras literárias e que essas produções impactam a sociedade.

Rosenfeld também destaca que a própria língua é um fato sociocultural, que manifesta em seu vocabulário e em sua sintaxe a estrutura da sociedade e a maneira como esse corpo social interpreta a realidade. Tendo em conta essa argumentação teórica, mostram-se significativas para este estudo as estratégias de indeterminações e as configurações da linguagem construídas nas narrativas de Hilda Hilst.

A partir de um movimento analítico e interpretativo, encontram-se expressividades políticas nas figuras de linguagem, as quais atuam como “recurso de estilo que permite expressar-se de modo simultaneamente livre e codificado” (Reboul, 2004, p. 113). Nesse sentido, é relevante destacar, em ambas as narrativas, a figura da elipse – procedimento gramatical e/ou retórico que opera por subtração (Reboul, 2004). Esse recurso estilístico contribui para intensificar as estratégias de indeterminação tanto em “O oco” quanto em “O grande-pequeno Jozu” e articula-se com as estruturas fragmentárias características desses textos.

A fragmentação diz respeito a um aspecto estrutural e exerce efeito sobre as categorias estudadas em teorias da narrativa. Por isso, tratar de uma configuração textual fragmentária envolve abordar, de certo modo, relações de ruptura com uma estrutura tradicional de narrativa, atingindo constituição de enredo, personagem, tempo, espaço, narrador e linguagem. Neste momento, merecem ser analisados alguns dos procedimentos estilísticos, presentes nas duas produções de Hilda Hilst, caracterizados por essa condição de ruptura.

Quanto à configuração da categoria do espaço em “O oco”, o narrador oferece uma percepção imprecisa dos lugares que cita. Ora indica uma praia, ora um palanque em praça pública, ora menciona um cárcere, sem que seja possível identificar com clareza onde está, por exemplo, nos momentos em que narra. Esses ambientes estão envolvidos por indeterminações, como nos trechos “Trazem velas acesas, caminham lentamente pela praia, procuram-me” (Hilst, 2002, p. 178), “Eu estava em cima. Num palanque?” (Hilst, 2002, p. 149) e “Da vaca não me lembro com propriedade. Do jumento sim, do percurso do cárcere à praia ou ao contrário da praia ao cárcere” (Hilst, 2002, p. 202).

Quanto às situações temporais, também estão apresentadas com incertezas, como em: “Daqui a pouco deve amanhecer, penso, mas não tenho certeza.” (Hilst, 2002, p. 151), “Durante quanto tempo fiquei olhando os soldados? Durante quanto tempo me olharam?” (Hilst, 2002, p. 192) e “Há quanto tempo estou aqui? Já não sei.” (Hilst, 2002, p. 131). Com essas

elaborações, o narrador de “O oco” mostra dúvidas quanto a suas percepções da realidade empírica. O tempo apresenta-se distendido, sem uma ordenação cronológica de acontecimentos.

Há uma eliminação da “sucessão temporal”. Essa configuração caracteriza uma estrutura fragmentária, nos termos em que Rosenfeld (2015, p. 80) observa: “A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas.”. Essas reflexões do crítico literário abordam a arte moderna e continuam sendo muito produtivas para analisar narrativas contemporâneas com características fragmentárias.

Em seu texto “Reflexões sobre o romance moderno”, Rosenfeld (2015) discute o fenômeno da “desrealização” no campo das artes. Ele analisa a pintura e as correntes vanguardistas para observar que, a partir da modernidade, há uma recusa da função de reproduzir ou copiar a realidade empírica. Com isso, o autor aponta para a negação do realismo, no sentido do termo de designar uma tendência a reproduzir essa realidade (Rosenfeld, 2015). O crítico literário parte dessas reflexões no campo das artes para tecer paralelos com o romance moderno, dando destaque para as fragmentações ao observar rupturas com a estrutura narrativa tradicional, no que se refere à causalidade e a categorias como narrador, espaço e tempo.

Uma das observações do intelectual é a de que espaço e tempo correspondem a formas relativas de nossa consciência, no entanto foram sempre manipuladas como se fossem absolutas. A partir da arte moderna, essas formas passam a ser denunciadas como relativas e subjetivas, em um processo de “desmascaramento” de aparências exteriores. O autor ressalta que esse procedimento não ocorre apenas tematicamente, “mas através da assimilação desta relatividade à própria estrutura da obra-de-arte” (Rosenfeld, 2015, p. 81).

Essa reflexão estética apontada por Rosenfeld valoriza um olhar para a configuração de aspectos formais que assimilam tensões histórico-sociais. Conforme observa em seu texto, as adaptações estéticas estão vinculadas a um mundo que deixou de ser explicável e a uma época caracterizada por incoerências e transições, além de violências extremas.

Em “O oco”, podem ser observadas relativizações a partir das percepções incertas do narrador sobre o tempo, como nos trechos anteriormente indicados, compostos por estruturas de dúvida como “não sei”, “não tenho certeza” e “durante quanto tempo”. Além disso, a maneira como está configurada a linguagem articula-se com um processo de “desrealização” e “desmascaramento” de um modo de pensar atrelado a uma ordem, que passa a ser denunciada como ilusória. A narrativa assimila aspectos disruptivos na própria forma de elaboração da linguagem.

Há um trecho de “O oco” em que o protagonista comenta: “E eu sempre vos disse que sei muito pouco, oh não, não vos engano, apenas relato com certa propriedade certos

acontecimentos de um passado-presente-futuro” (Hilst, 2002, p. 164). A configuração formal do termo “passado-presente-futuro” evoca uma junção temporal, abrindo a possibilidade de interpretar que os tempos ocorrem simultaneamente, equiparando-se. Essa fusão entre passado, presente e futuro rompe com a ideia de sucessão temporal.

O discurso do narrador está caracterizado por essa percepção descontínua e incerta e por uma linguagem cifrada, com marcas paradoxais. Nesse mesmo trecho, ele assume que sabe “muito pouco”, acrescentando: “apenas relato com certa propriedade certos acontecimentos”⁸. A repetição de termos relativos à certeza realça o caráter ambíguo da linguagem, como na mobilização do aspecto semântico da palavra “certo” como algo determinado para algo indeterminado.

A narrativa assume um movimento descontínuo e inconclusivo, explorando significados inexatos, ambiguidades e lacunas. As características indicam a abertura da obra a interpretações variáveis. Esse campo de possibilidades interpretativas, em que as relações não estão determinadas de modo unívoco, associa-se ao princípio da indeterminação, conforme a perspectiva de Umberto Eco (2015) em *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*.

Nesse estudo, Eco chama a atenção para a função da obra aberta, considerando um mundo em que a descontinuidade dos fenômenos põe em crise a possibilidade de uma imagem unitária e definitiva. Esse pensamento leva em conta adaptações estéticas associadas a configurações histórico-sociais.

Eco (2015, p. 205) defende que a descontinuidade é “a categoria de nosso tempo”, posto que a cultura moderna destruiu os conceitos clássicos de continuidade, de lei universal, de relação causal, de previsibilidade de fenômenos. O autor sinaliza que ocorre uma renúncia à elaboração de formas gerais que pretendiam definir o conjunto do mundo em termos simples e definitivos. Novas categorias ingressaram na linguagem contemporânea, como a ambiguidade, a insegurança e a possibilidade. Desse modo, uma obra aberta se configura, ela mesma, como uma imagem da descontinuidade (Eco, 2015).

Explorando essa hipótese, pode-se interpretar a narrativa “O oco”, de Hilda Hilst, estabelecendo uma associação entre o movimento de leitura e o movimento mnemônico do narrador, operação esta que é fragmentária e lacunar. Nessa via interpretativa, à medida que a leitura transcorre, vai-se assimilando que o narrador está tentando recordar sua história ao

⁸ Daqui em diante, para evitar repetições, se os trechos das narrativas de Hilda Hilst já tiverem sido citados com a devida referência (autora, ano e página), serão usadas apenas aspas ao retomá-los para análise, quando o ano e a paginação forem facilmente recuperáveis.

mesmo tempo que a conta, demonstrando dificuldades para isso, como limitações de linguagem. Todavia, também essa perspectiva, além de não ser unívoca, é incerta. A narrativa está configurada por um movimento descontínuo de lembranças e associações do narrador e com elementos de significados inexatos, o que desestabiliza o olhar que busca continuidade na operação fragmentária.

As estratégias de indeterminação promovem esse movimento descontínuo. Quase ao final de “O oco”, o narrador exprime de forma metalinguística: “Senhores, neste instante preparo-me para vos revelar um segredo.” (Hilst, 2002, p. 163-164). Mesmo com essa promessa do narrador, esse segredo permanece enigmático, inexato, configurando uma indeterminação, nos termos em que Eagleton (2007, p. 167) define: “indeterminacy: lack of clear or exact meaning”. A própria percepção do narrador sobre si mesmo está caracterizada por essa ausência de um significado claro ou exato.

Por exemplo, há associações entre o narrador de “O oco” e a figura militar de um “oficial” (Hilst, 2002, p. 168) e “capitão” (Hilst, 2002, p. 192 e 193). O capitão corresponde ao posto de oficial intermediário, na hierarquia das Forças Armadas, responsável pelo comando de uma companhia de pelotões. Na narrativa, os termos “oficial” e “capitão” estão mobilizados de modo impreciso. São lembranças que surgem de maneira descontínua e, algumas vezes, paradoxal, com recorrência de lapsos nas frases. É o que ocorre no seguinte trecho, em que o narrador demonstra um conflito ou uma recusa em identificar-se com a figura militar: “Então não posso ter sido um militar porque um militar... ora, jamais as mãos nas orelhas se gritam com ele. Bravura, gosto de ficar repetindo bravura, medalhas também é bonito, mas por que é que insisto?” (Hilst, 2002, p. 143).

A figura da reticência indica uma interrupção da cadeia de pensamento. O efeito estilístico pode dar a ideia de que algo não pôde ser dito, o que, por sua vez, pode conotar um interdito, uma repressão, sugerindo um índice de censura ou uma denúncia, entre outras possibilidades de leitura. Por motivo indeterminado, a fala foi interrompida, deixando uma lacuna, um sentido suspenso.

E essa suspensão ocorre, no trecho, justamente na explicação sobre um militar, omitindo a continuidade da justificativa: “porque um militar...”. Heinrich Lausberg (1967) relaciona a figura da reticência à elipse, indicando, como uma das possibilidades interpretativas, que a “interrupção do discurso pode corresponder à inexprinibilidade da situação e pode ser, desse modo, um meio de ênfase de pensamento” (Lausberg, 1967, p. 245).

No trecho de “O oco”, a situação inexpressível enfatiza, através das figuras de linguagem, uma construção lacunar que sugere uma falta ligada à capacidade do narrador de

organizar ou usar palavras apropriadas para relatar sua experiência interdita. Nesse sentido, as configurações elípticas estão estreitamente ligadas ao princípio da indeterminação, pois as omissões de elementos articulam-se com a ausência de significados claros ou exatos.

No artigo “Memórias da guerra na ficção brasileira contemporânea: dissolução de um passado concreto”, Regina Célia dos Santos Alves e Willian André (2014) têm como um dos objetos de estudo a narrativa “O oco”. Pode-se estabelecer um diálogo entre a reflexão que apresentam e a categoria da indeterminação. Alves e André (2014, p. 420) apontam a tentativa do narrador de construir “memórias de uma guerra vivida, mas tais memórias prescindem de referências espaço-temporais precisas”. Os autores destacam a impossibilidade de “determinar quando ou onde” essa guerra teria ocorrido, “e mesmo contra quem” e por qual razão.

A impossibilidade de determinar tempo, espaço e causalidade resulta de uma forma narrativa que valoriza as expressividades de fragmentações e lacunas. Chama a atenção essa configuração textual estar ligada à temática militar. Para Andrade (2013, p. 403), há na figura militar hilstiana um componente repressor, pois a imagem do capitão “aparece com frequência nos textos de Hilda da época da ditadura”. A pesquisadora indica que essa figura representa personagens repressoras na narrativa “Fluxo”, como o editor e o soldado. E, em “O oco”, o narrador seria essa personagem repressora, “um sujeito que viveu os dois lados da fronteira e se encontra num terceiro lugar, capaz de transportá-lo a espaços simbólicos imprevisíveis” (Andrade, 2013, p. 403).

A relação entre o narrador de “O oco” e essa figura militar repressora está perpassada por enigmas, como o de certa recusa manifestada por ele em: “não posso ter sido um militar”. Essa construção indeterminada se relaciona com aspectos paradoxais na narrativa. Analisando a cadeia de pensamento no trecho, o militar está associado à bravura, e o narrador está dissociado de uma figura destemida, pois a imagem “mãos nas orelhas” evoca, metaforicamente, uma atitude de medo diante de alguém que grita.

Essa postura temerosa ou covarde apresenta-se, no texto, como incoerente com um militar, que “jamais” teria esse comportamento. Destaca-se, em “jamais”, a hipérbole, uma figura de exagero que revela um fenômeno paradoxal de elaboração (Lausberg, 1967, p. 90). Esse paradoxo mostra-se constitutivo em “O oco”, estando reforçado na dúvida do narrador ao final do trecho: “mas por que é que insisto?”. Além disso, há uma ambiguidade na pergunta, em que a insistência pode se relacionar à memória e ao ato de narrar.

O movimento interrogativo e a articulação das figuras de linguagem enfatizam incertezas e contradições sobre ser um militar. Essas configurações formais e temáticas se estendem a um antagonismo entre o narrador e o ato de narrar. O caráter paradoxal acentua-se

no conflito entre a recusa e, ao mesmo tempo, a sensação prazerosa que o narrador demonstra em “Bravura, gosto de ficar repetindo bravura, medalhas também é bonito”. O termo “medalhas” remete a uma distinção honorífica na disciplina militar (SGE, s/d), que condecora a coragem, não o medo – sugerido em “jamais as mãos nas orelhas se gritam com ele”. Tais incoerências apresentadas pelo narrador de “O oco” insinuam algum conflito ético a respeito da sua identificação com a figura repressora de um militar, embora sejam lacunares as razões desse conflito, assim como da sua dificuldade de lembrar e de narrar.

A configuração enigmática e lacunar ocorre tanto nessa narrativa quanto em “O grande-pequeno Jozu”, em que indeterminações também se destacam, mas acompanhando outra configuração de voz narrativa. O narrador, já de início, identifica-se com nome próprio, diferentemente do narrador de “O oco”, o que poderia sugerir uma melhor compreensão de si mesmo. No entanto, a narração de Jozu também está marcada por incertezas e por uma percepção fraturada. A voz narrativa é ambígua, pois pode ser lida como a de uma criança ou de alguém com conhecimento insuficiente sobre o que se passa ao seu redor.

Jozu também apresenta percepções temporais incertas, sem que se possa determinar com segurança uma ordem cronológica dos acontecimentos. Em “Foi há pouco tempo, uma tarde, tardezinha [...]” (Hilst, 2003, p. 64), há uma compreensão imprecisa do tempo. Por vezes, as percepções de Jozu mostram-se confusas. No trecho “E lá no fundo do poço seco de repente durmo.” (Hilst, 2003, p. 75), há uma sugestão de proximidade, fornecida pelo presente do indicativo em “durmo”, que pode se chocar com a situação de afastamento, para o futuro ou para o passado, a que remete o advérbio de lugar “lá”.

As elaborações do narrador transmitem um estado de insegurança e desamparo, por exemplo em trechos relativos ao poço ou ao rato. Jozu indica um poço como o lugar onde mais gosta de ficar, junto com seu rato acrobata: “ficar para sempre no fundo do poço seco com o meu rato” (Hilst, 2003, p. 65-66). Andrade (2013, p. 237) assinala uma relação entre “O grande-pequeno Jozu” e “O oco” no que diz respeito aos ratos, os quais, para a autora, “representam o que resta de mais docemente humano ao lado do sujeito desamparado pela própria perda”.

Em diálogo com esse apontamento da autora, pode-se destacar uma característica de empatia presente nos dois narradores com relação ao rato. O protagonista de “O oco” diz que as ratazanas são suas amigas e que se aninham entre suas pernas. Ele divide seu pão com elas, que olham para ele. Como se respondendo a esse olhar, dirige-se às ratazanas de modo fraterno: “Pois sim minhas queridas, também não sei por que nos juntaram, que só eu estivesse aqui estaria certo, a minha língua feriu a anca vaidosa da autoridade”, finalizando de modo reticente a narrativa: “Que só eu estivesse aqui... que os homens estivessem aqui... compreendo

compreendo, mas vós, minhas queridas, minhas humildes amiguinhas de patas rosadas... por quê?” (Hilst, 2002, p. 204).

Nos capítulos em que as narrativas são analisadas separadamente, estão desdobradas outras expressividades quanto à figura do “rato” ou da “ratazana”. Por ora, destacam-se essa relação de empatia com o rato e a predileção de Jozu por um espaço como o de um “poço seco”. Essa adjetivação sugere um lugar de precariedade, o que também caracteriza outro ambiente citado: a casinha de tábuas. Jozu conta que construiu essa casa ganhando dinheiro com as acrobacias do seu rato e que mora nela com Jesuelda e Guzuel. Há uma relação inexistente entre o narrador e esses personagens, porque estabelecem ora um contato fraterno, ora depreciativo, ora sexual.

Além do espaço do poço, Jozu nomeia a “Esquina dos Ratos” e a “Esquina dos homens”, lugares marcados por conflitos: “[...] briguei com um homem lá na Esquina dos Ratos, por causa do meu rato. Aí apareceu um homem de bengala e chapéu, que devia ser da Esquina dos homens e disse Evitai querela nas esquinas” (Hilst, 2003, p. 60). Esses dois ambientes sugerem polarizações políticas, especialmente quando Jozu menciona-os junto a elementos desconhecidos para ele, como um homem fardado, botas ou mesmo generais.

Ainda que os espaços, em “O grande-pequeno Jozu”, sejam mais especificados que em “O oco”, estão articulados de forma fragmentária e também se associam a incertezas e medos do narrador, como: “Quando ele fala nos pontos quentes que eu não sei o que são, eu fico com muito medo” (Hilst, 2003, p. 61). Jozu assume um desconhecimento do significado de “pontos quentes”⁹, uma noção espacial empregada por seu amigo Stoltefus, “da Esquina dos homens”. O medo que Jozu sente se estende a outros comentários do seu amigo: “ele fala uns nomes enormes, fala de generais também, e até hoje eu não digo pra ele que sou filho de general porque tenho medo que ele nem fale mais comigo só por isso” (Hilst, 2003, p. 61).

Nas duas narrativas de Hilda Hilst, a figura de um militar está estreitamente ligada aos narradores e envolvida por incertezas. Em “O oco”, o narrador expõe atitudes ambíguas de recusa e de dúvida sobre ser um capitão. Já no caso de Jozu, é chamado de “filho bastardo” (Hilst, 2003, p. 76) de um general – oficial superior que desempenha funções dentro do Alto Comando do Exército –, e as marcas de incertezas se ligam ao significado dessa figura militar para o narrador.

Além de evocar esquecimento e distanciamento quanto a essa ligação parental, Jozu mostra incompreensão sobre essa patente do Alto Comando do Exército ou mesmo sobre um

⁹ A análise dessa expressão é retomada no terceiro capítulo.

governo sob regime militar ditatorial, bem como sobre a importância que as personagens dão a isso, como no trecho:

[...] nunca me lembro que sou filho de general: Jesuelda, é até engraçado você dizer isso porque eu nunca me lembro, eu nem conheci o meu pai general, só sei que a mãe trabalhava pra ele. Pois olha, Jozu, se fosse eu, eu me lembraria sempre. Por quê? Ora, porque um general é uma pessoa muito importante. Por quê? Aí o Guzuel disse porra Jozu, porque é um general. (Hilst, 2003, p. 59)

Cabe ressaltar duas elipses gramaticais nesse trecho ligadas ao verbo “lembrar” e à causalidade na narrativa. Jozu declara “porque eu nunca me lembro”, deixando elíptico o complemento dessa lembrança, assim como ocorre em “Pois olha, Jozu, se fosse eu, eu me lembraria sempre”. Essas elipses gramaticais, empregadas “sem evidente função expressiva” (Lausberg, 1967, p. 197), podem ser recuperadas pela informação anafórica “que sou filho de um general”. Outro aspecto que se poderia inferir é que a segunda ocorrência não foi pronunciada por Jozu, devido ao vocativo no início da frase dirigido ao narrador. Pode-se atribuir o enunciado à personagem Jesuelda. Porém, como estão ausentes travessões indicando falas, as incertezas preponderam.

A ausência de marcações gráficas que comumente sinalizam um diálogo, como o travessão, contribui para a fragmentação da narrativa. Esse é um recurso formal recorrente na prosa de Hilda Hilst, frisado pela sua fortuna crítica desde Rosenfeld (1970) acerca de seu primeiro livro em prosa. O procedimento borra distinções entre as vozes, sem “diferenciá-las pelos símbolos tipográficos corriqueiros” (Rosenfeld, 1970, p. 15).

Em “O grande-pequeno Jozu”, esse recurso de tornar o texto opaco e fraturado colabora para uma narrativa constituída por indeterminações e se associa às duas elipses ressaltadas antes. Tendo em vista que a “elipse consiste em retirar palavras necessárias à compreensão, mas não ao sentido” (Reboul, 2004, p. 126), o trecho permite compreender que ambas as elipses gramaticais se referem à lembrança de Jozu ser filho de um general. Contudo, estão indeterminados tanto o motivo de Jozu “nunca” se lembrar disso quanto a razão de Jesuelda achar esse fato memorável “sempre”.

Destaca-se nessas duas hipérboles – antitéticas entre si – justamente um aspecto paradoxal relativo à importância que não é entendida por Jozu e que é valorizada por Jesuelda. Essa importância relaciona-se com as lacunas constitutivas da narrativa, de modo que esses recursos formais apontam para indeterminações. O conhecimento insuficiente de Jozu e a falta de importância que dá ao fato de ter um pai general contrastam com a impaciência de Jesuelda diante de algo que lhe é tão óbvio que não precisa ser dito.

Outro aspecto relevante no trecho é: “eu nem conheci o meu pai general, só sei que a mãe trabalhava pra ele”. A informação de que Jozu não conheceu seu pai general dá-lhe uma condição de “filho bastardo” (Hilst, 2003, p. 76) e está atrelada à sugestão de uma relação de abuso de poder e de assédio moral e sexual. Esse fragmento provoca reflexões sobre violências que interseccionam desigualdades sociais, dominação patriarcal e autoritarismo militar.

Tanto em “O oco” quanto em “O grande-pequeno Jozu”, a figura do militar remete a uma autoridade contraditória e enganosa, que se diz protetora da segurança coletiva, mas causa medo e insegurança em Jozu e gera um conflito ético para o narrador de “O oco”. Em ambos os casos, as situações evocam as violências da repressão e das autoridades responsáveis por ela.

Vale comentar que, durante a ditadura no Brasil, houve uma alteração importante quanto à figura militar. Jorge Zaverucha (2010, p. 56) situa que, principalmente a partir de 1969, “auge da repressão política, houve uma reversão nas funções das polícias. As Polícias Militares saíram de seu aquartelamento e foram lançadas nas ruas com o objetivo de fazer o papel do policiamento ostensivo e manutenção da ordem pública”. O autor acrescenta que, no regime militar, logo após o anúncio do Ato Institucional n. 5, o governo passou as atribuições das Guardas Civis para as polícias militares. Assim, “as PMs ficaram sujeitas ao trinômio: instrução militar, regulamento militar e justiça militar”, tornando-se responsáveis pelo “policiamento preventivo e ostensivo” (Zaverucha, 2010, p. 57).

O projeto *Brasil: Nunca Mais* também comenta essa reorganização, realizada por meio de decreto-lei em 1969, registrando que as polícias militares participavam das ações repressivas oferecendo seus contingentes e armamentos. A sua finalidade “evoluía para prever seu emprego, de maneira repressiva, em caso de perturbação da ordem, precedendo o eventual emprego das Forças Armadas” (BNM, 1985, p. 75).

Essa situação histórica referente a um “policiamento preventivo e ostensivo” implica em procedimentos de vigilância e de violência do sistema repressivo, os quais geram um estado de alerta e de medo social. Desse modo, a reorganização hierárquica intensificou o poder de repressão militar, expondo qualquer cidadão à vigilância, ao medo e às violências da ditadura.

No trecho citado “Pois olha, Jozu, se fosse eu, eu me lembraria sempre. Por quê? Ora, porque um general é uma pessoa muito importante. Por quê? Aí o Guzuel disse porra Jozu, porque é um general”, nota-se um questionamento que reitera a configuração lacunar do não dito. Considerando um contexto repressor e a autoridade ligada à figura militar, esse não dito configura um elemento expressivo de indeterminação.

Há outras estruturas narrativas, em “O grande-pequeno Jozu”, que estão marcadas por indeterminações. Colaboram para isso as fragmentações textuais. A repetição da pergunta “Por

quê?”, que pode ser atribuída a Jozu, aponta para um aspecto fragmentário na narrativa, referente à causalidade. A lei de causa e efeito era “base do enredo tradicional, com seu encadeamento lógico de motivos e situações, com seu início, meio e fim” (Rosenfeld, 2015, p. 84).

Na narrativa hilstiana, pode-se considerar que a estrutura perde essa “base do enredo”, e as lacunas ganham espaço. Admitindo que, em “O grande-pequeno Jozu”, a quebra no encadeamento lógico de motivos está baseada na suspensão de significados, pode-se associar o recurso da fragmentação com a função da elipse, em que ambos intensificam as indeterminações. As justificativas das personagens “porque um general é uma pessoa muito importante” e “porque é um general” estão calcadas em uma premissa indeterminada sobre a relevância dessa alta patente militar para as personagens no contexto em que vivem – especialmente para o narrador, um sujeito que narra com percepção fraturada.

Tanto em “O oco” quanto em “O grande-pequeno Jozu”, a narração caracteriza-se por descontinuidades, conflitos e paradoxos. Também apresentam um movimento interrogativo e inconclusivo. Em duas citações literárias analisadas neste tópico, os narradores levantaram porquês que, de modos particulares, estão relacionados à ligação dos narradores com a figura de um militar e com a autoridade repressora implicada nisso.

Fragmentações e construções lacunares de linguagem estruturam as narrativas em análise. Esses recursos configuram a indeterminação nas duas narrativas de Hilda Hilst e estão articulados a conflitos e paradoxos sociais. A ausência de conhecimento sobre a patente de um general, apresentada por Jozu, mesmo sendo filho de um, e o conflito ético do narrador de “O oco” sobre sua possível identidade como um oficial militar, entre outros procedimentos, comportam uma atitude estética crítica a princípios repressores que fundamentam a doutrina militar.

1.2. Narrações não confiáveis: estado de insegurança e Doutrina de Segurança Nacional

“Existe uma tradição que é catástrofe.”

(Walter Benjamin, *in Passagens*, p. 515)

Outro ponto de articulação entre as narrativas “O oco” e “O grande-pequeno Jozu”, de Hilda Hilst, está nas incertezas apresentadas pelos narradores em primeira pessoa. Eles desconfiam do que sabem, do que lembram e, conseqüentemente, do que narram.

Em “O oco”, o narrador comenta: “De mim mesmo sei pouco.” (Hilst, 2002, p. 144), “também não me lembro se tive uma avó, nem se tive mãe e pai, devo ter tido, tias zuretas, tias gordas virando tachos de bananada, tias zuretas zuracas. Será que eu as tive?” (Hilst, 2002, p. 134) e “será que fui um desses da astrologia? Começo a inquietar-me. Um profeta talvez? Estaria aqui se fosse um profeta? Não, evidentemente estaria profetizando [...]” (Hilst, 2002, p. 140). Nesses trechos, o narrador admite que tem um conhecimento insuficiente sobre sua experiência, apresentando uma memória dissociativa sobre si mesmo.

Na fortuna crítica, o protagonista de “O oco” é descrito como “dubitativo e hesitante”, possuindo “lembranças embaçadas”, “esparsas e incompletas” (Visnadi, 2017, p. 40 e 55). A constituição desse narrador configura-se por concepções inconclusivas, interrogativas e mesmo negativas sobre o que narra e sobre si, como nos trechos anteriores e em: “Deve haver uma explicação para isso mas eu não a tenho.” (Hilst, 2002, p. 133) e “Graças a Deus tudo terminou. O que foi exatamente que terminou? Tudo terminou, isso é verdade.” (Hilst, 2002, p. 134).

Essas dúvidas expõem relações instáveis com recursos que tradicionalmente estruturam a narrativa, como a causalidade, conforme apontado anteriormente. Os trechos apresentados neste tópico reforçam esse apontamento, pois o narrador declara que não tem explicações sobre o que narra. A voz que organiza a história não confia no que diz nem no que sabe. Essa incerteza por parte de um narrador em primeira pessoa consiste em uma característica expressiva de indeterminação.

Rosenfeld (2015, p. 84) observa que, “tradicionalmente coube ao narrador, como eixo em torno do qual revolve a narração, garantir a ordem significativa da obra e do mundo narrado”, salientando: “se esta ordem é posta em dúvida, a ausência do organizador e a supressão de uma ordem ilusória certamente se justificam”. O crítico literário estabelece

articulações entre recursos estéticos e configurações sociais que contribuem para analisar os estados de insegurança apresentados pelos dois narradores hilstianos.

Rosenfeld (2015, p. 86) avalia que talvez tenha sido básica “uma nova experiência da personalidade humana”, associando-a à precariedade da situação do indivíduo em um “mundo caótico, em rápida transformação, abalado por cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos, espantosos progressos técnicos que, desencadeados pela ação do homem, passam a ameaçar e dominar o homem”. O crítico evoca uma cadeia de imagens hiperbólicas que envolvem um mundo ao qual não é fácil atribuir adjetivações sintéticas. As associações entre capitalismo, violência, tecnologia e autodestruição levam a uma estrutura social complexa, com características destrutivas que afetam e modificam o sujeito e a narração.

Os recursos que o autor identifica no romance moderno são observáveis e, algumas vezes, intensificados em narrativas contemporâneas. Um deles é o estado de insegurança configurado na própria estrutura da obra. Para Rosenfeld (2015, p. 86), “[u]ma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser ‘um mundo explicado’, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra”.

Eco (2015) atribui como valor primordial das manifestações contemporâneas um estado de ruptura. Esse estado estaria expresso pela “quebra intencional das leis da probabilidade que regem o discurso comum, pondo em crise os seus pressupostos, no instante mesmo em que os usa para deformá-lo” (Eco, 2015, p. 149).

Analisando tais apontamentos, as adaptações estéticas que incorporam um estado de insegurança (Rosenfeld, 2015) e de crise e ruptura (Eco, 2015) associam-se a uma sociedade com valores cada vez mais fragmentados e violentos, com sujeitos que contam suas histórias incorporando à narração vulnerabilidades do contexto. Esse estado de insegurança estrutura o eixo em torno do qual se dá a narração nos dois textos literários de Hilda Hilst.

Assim como em “O oco”, o narrador de “O grande-pequeno Jozu” expõe suas incertezas, como em: “Mais alguma coisa que eu não sei o que é” (Hilst, 2003, p. 57), “arsenais atômicos, não sei o que é nem onde mora” (Hilst, 2003, p. 64) e “Não sei como será isso de ter coisas” (Hilst, 2003, p. 69). As percepções incertas de Jozu correspondem, em sua maior parte, ao contexto em que ele está e ao que as pessoas ao seu redor dizem, com destaque para palavras e conceituações que ele afirma desconhecer.

Alguns dos termos citados por Jozu têm reverberações histórico-sociais. Por exemplo, “arsenais atômicos” evocam um século de guerras e de instrumentalização de práticas cada vez

mais violentas. E a ideia de “ter coisas” remete a uma sociedade capitalista, com crescentes características de individualismo e desumanização.

Esses processos sociais articulam-se, de modo fragmentário, em uma narração que assimila e expõe os estados de insegurança do sujeito. Nos seguintes trechos, Jozu faz um movimento de exposição do vínculo de suas incertezas com o ato de narrar: “eu não tenho nada a ver com tudo o que digo, é apenas um murmúrio que murmureja dentro da cabeça” (Hilst, 2003, p. 72) e “são apenas palavras que vêm de repente, eu falo mas nem sei do que se trata” (Hilst, 2003, p. 71-72).

Nesses trechos, junto às incertezas ligadas a verbos relacionados a conhecimento, como “saber”, encontram-se o advérbio de negação “não” e a conjunção de denotação negativa “nem”. No artigo “O narrador na literatura brasileira contemporânea”, um dos pontos abordados diz respeito à recorrência, na contemporaneidade, de uma “constituição de imagens da vida humana pautadas pela negatividade, em que as limitações e as dificuldades de personagens prevalecem com relação à possibilidade de controlar a própria existência e determinar seu sentido” (Ginzburg, 2012b, p. 200). Em Hilda Hilst, as imagens pautadas pela negatividade opõem-se a um sujeito e um mundo ordenados. A construção de um narrador que assume incertezas e confronta padrões está ligada a um processo histórico.

Em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Benjamin (1994) relaciona o contador de histórias da tradição oral com uma sociedade comunitária e artesanal. Já o narrador do romance estaria relacionado a uma sociedade capitalista, com características individualistas, o que se liga ao processo solitário de leitura e escrita e ao declínio de experiências comunicáveis (Benjamin, 1994). Desse modo, a “sociedade capitalista, individualista e desumanizadora, desfaz o caráter socialmente integrador do ato de narrar” (Ginzburg, 2012b, p. 203).

O procedimento narrativo pode ser lido em diálogo com situações históricas caracterizadas por conflitos e incertezas, considerando a perspectiva de que “antagonismos da realidade se apresentam em obras de arte como antagonismos formais”, conforme Ginzburg (2017, p. 214) frisa, a partir do pensamento adorniano. Essa condição conflituosa pode ser percebida no estado de insegurança dos narradores hilstianos e no modo como tratam do difícil ato de narrar.

Além de repetições recorrentes de formulações negativas como “não sei”, os dois narradores admitem as dificuldades de se comunicar. Jozu lamenta: “ai, como é difícil dizer desse saber para o outro que te escuta” (Hilst, 2003, p. 71). O protagonista de “O oco” também

partilha essa dificuldade: “Se soubésseis como estou fatigado (também vós? Compreendo, é difícil fazer-se interessar)” (Hilst, 2002, p. 203).

Concordando com a hipótese de que o ato de narrar está afirmado na contemporaneidade (Ginzburg, 2012b, p. 203), observa-se que, nas duas produções literárias de Hilda Hilst, esse caráter afirmativo apresenta-se na exposição da insegurança e da dificuldade, isto é, no ato de narrar mesmo com incertezas e vulnerabilidades. As narrativas assumem a dificuldade de narrar como constitutiva delas mesmas e dos narradores, com imagens marcadas pela negatividade, a partir da perspectiva de um sujeito que “nunca se constitui plenamente, e narra a partir dessa caracterização limitada, pautada pela falta” (Ginzburg, 2012b, p. 204).

Essa assimilação de incertezas e inseguranças confronta convenções que se firmaram, historicamente, no cerne da estrutura ficcional, como a noção de confiabilidade. As imagens negativas em torno do verbo “saber”, emitidas por Jozu e pelo narrador de “O oco”, apresentam-se como elaborações de protagonistas que expõem limitações quanto a seu conhecimento. Essa é uma das formas elencadas por Ansgar Nünning (2005, p. 97) de identificar um narrador como não confiável, como aquele que expressa, formalmente, seu conhecimento limitado: “The establishment of a reading in terms of unreliable narration frequently depends on the linguistic and stylistic evocation of a narrator’s subjectivity or cognitive limitations”.

Nünning acrescenta que a projeção de um narrador não confiável depende tanto da informação textual quanto da informação conceitual extratextual localizada na mente do leitor. Ao tratar do conceito, o autor põe em debate o valor padrão, que se baseia em convenções sociais e literárias, sujeitas a mudanças históricas. Uma das perguntas propostas em seu texto diz respeito a como os leitores reconhecem um narrador não confiável quando veem um. Trata-se de um aspecto não apenas estrutural ou semântico do texto, mas também um fenômeno que envolve convenções que os leitores trazem. “The notion of unreliability presupposes some default value that is taken to be unmarked ‘reliability’” (Nünning, 2005, p. 96). De acordo com o autor, a confiabilidade se associa a um valor convencionalizado como padrão.

Para Nünning, narradores não confiáveis estão em desacordo com normas ligadas ao senso comum ou a convenções de escrita. Eles tendem a estar marcados por inconsistências textuais. Um dos elementos que sinalizam essa falta de confiabilidade está na presença de contradições internas no discurso do narrador. Expressivas disso são as imagens hiperbólicas, analisadas anteriormente, em “Então não posso ter sido um militar porque um militar... ora, jamais as mãos nas orelhas se gritam com ele.” e em “nunca me lembro que sou filho de general”. As percepções dos narradores sobre suas origens ligadas a identidades militares estão caracterizadas por incertezas, inconsistências e inseguranças.

Em “Alguns aspectos do conto”, ao apresentar o tipo de narração que lhe interessa, relacionando a forma narrativa com que trabalha a um caracol de linguagem, Julio Cortázar (2006) assinala sua maneira de entender o mundo. Ao comentar sua posição de ruptura com uma estética realista, faz uma associação entre produção estética e configurações histórico-sociais. Cortázar (2006, p. 148) afirma que esse tipo de realismo se liga a uma crença de que “todas as coisas podem ser descritas e explicadas como dava por assentado o otimismo filosófico e científico do século XVIII”, complementando: “isto é, dentro de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa e efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas”.

Essa reflexão de Cortázar (2006) contribui para articular a produção estética hilstiana com as configurações históricas. Por meio de procedimentos que apontam para incertezas e inseguranças, os textos literários de Hilda Hilst mobilizam questionamentos sobre a maneira de pensar o mundo, o sistema de leis, princípios e relações dominantes.

Por exemplo, a metalinguagem pode atuar como um recurso formal que expõe essa ruptura, quebrando com a ilusão de realidade e questionando, com isso, a autoridade da voz que garante a ordem do “mundo narrado” (Rosenfeld, 2015). Nos dois textos literários estudados, os narradores admitem a não confiabilidade. Ambos expressam metalinguisticamente seu conhecimento limitado, como na recorrência de imagens negativas ligadas a verbos como “saber”.

Nesse sentido, essa atitude estética configura-se como uma atitude política. Os protagonistas, que narram a partir de uma “caracterização limitada, pautada pela falta” (Ginzburg, 2012b, p. 204), apresentam, no ato de narrar, assimilações de um contexto histórico perpassado por conflitos sociais e ditatoriais, em que as práticas de violência e repressão promovem insegurança e desconfiança à sociedade, que passa a ser vigiada e tratada como um inimigo em guerra, um “inimigo interno”, não confiável.

Fragmentações, lacunas, limitações, negatividade, incertezas, dificuldades e inseguranças são procedimentos que configuram a categoria da indeterminação em “O oco” e “O grande-pequeno Jozu”. Articulando os textos literários de Hilda Hilst com o contexto da ditadura militar brasileira, é possível apontar nesses recursos assimilações de um estado de insegurança social.

Essa condição está relacionada, por sua vez, a um antagonismo social entre as inseguranças que advêm de um sistema repressivo e a segurança que esse mesmo sistema preconiza por meio de ideologias oficiais autoritárias. Uma das noções ideológicas responsáveis por estruturar e legitimar a repressão política do Estado autoritário no Brasil foi a Doutrina de

Segurança Nacional – oficializada na ditadura militar, mas não originária desse período nem extinta com ele.

Doutrina de Segurança Nacional

Um dos organizadores do volume *O que resta da ditadura*, Edson Teles (2010a, p. 300) lembra que as “instituições da democracia de apenas dezenove anos (1945-1964) foram substituídas ou assimiladas pelo Estado autoritário fundado sob a Doutrina de Segurança Nacional”. De acordo com o portal Memórias da Ditadura, essa doutrina foi produzida pela Escola Superior de Guerra, em forma de decreto, permitindo “ao regime ditatorial perseguir e eliminar os ‘inimigos internos’, ou seja, aqueles que eram considerados pela ditadura como ameaças à ordem estabelecida por questionarem e se oporem ao regime autoritário” (MD, 2014, s/p).

A Doutrina de Segurança Nacional foi estabelecida como ideologia oficial do regime militar, sendo transformada em preceito constitucional, por emenda, em 1969. O ponto de partida da Doutrina, segundo o relatório *Brasil: Nunca Mais* (1985, p. 58), foi “a revisão do conceito estratégico de ‘Defesa Nacional’”, que se desloca da função de proteção de fronteiras contra ataques externos para uma “nova doutrina, que coloca como inimigo principal as ‘forças internas de agitação’”.

Em 1949, foi criada a Escola Superior de Guerra, com o objetivo de formular o discurso ideológico da doutrina (Teles, 2010a). Assim, antes mesmo de 1964, a Escola “articulava os vínculos entre empresários e militares e, logo em seguida, criou o Serviço Nacional de Informações (SNI), fortalecendo o setor que viria a ser peça-chave do regime” (Teles, 2010a, p. 302).

Para a Comissão Nacional da Verdade (CNV), os princípios da doutrina eram baseados na acepção geopolítica de nação indivisível, na ideia de bipolaridade – pois o mundo estava dividido em dois eixos, de modo que se impunha aos países a adesão a um dos lados – e na concepção de uma “guerra total”. O objetivo, reiterado no relatório, “era a eliminação do inimigo interno”, sendo “inerente à doutrina de segurança nacional a consideração de guerra como elemento intrínseco da política” (Brasil, 2014, p. 336).

A Doutrina de Segurança Nacional passou por substituições em diferentes períodos históricos, por exemplo nos anos de 1978, 1983 e 2021. Mas possui raízes anteriores. Antes de

figurar constitucionalmente como ideologia oficial do regime militar, ajudou a construir um mecanismo de repressão transmitido ao longo da história brasileira.

O jurista Arno Dal Ri Jr. (2013, p. 525) explica que, desde a proclamação da República, em 1889, “até 1935, ano da emanção da Lei de Segurança Nacional promulgada por Getúlio Vargas, os crimes contra a segurança do Estado eram regulamentados no ordenamento penal brasileiro” do mesmo modo que os crimes comuns. Para o autor, Vargas modificou essa lei para que a repressão quanto a crimes políticos ficasse cada vez mais rigorosa e eficaz, introduzindo “um novo e bem mais amplo elenco de crimes contra a ordem pública” (Dal Ri Jr., 2013, p. 528).

Também para Raphael Peixoto de Paula Marques (2014), a repressão política aos comunistas foi construída no governo de Getúlio Vargas a partir de uma reformulação sobre crime político. Essa teria sido uma resposta ao aumento significativo de protestos sociais e da importância do movimento operário. O protesto social passou a constituir uma ameaça ao Estado. “Antecipando uma tática que iria ser repetida inúmeras vezes durante o governo de Getúlio Vargas, as autoridades utilizaram o discurso anticomunista para justificar as medidas repressivas” (Marques, 2014, p. 635).

O pesquisador destaca uma incoerência, nesse contexto da ditadura de Vargas, que aparece novamente na ditadura militar iniciada na década de 1960: a preocupação em qualificar como “democrática” e “constitucional” uma lei “para proteger a ordem política” contra “as investidas violentas dos subversivos”. Conceitos como “extremista”, “subversão”, “ordem política” e “ordem social” permitiram que fossem introduzidos argumentos políticos na operação do sistema jurídico. Com “tipos penais ambíguos” e com o “abandono de garantias processuais”, o método tornou-se um “meio eficaz para a repressão de opositores políticos e acabou servindo como um dos critérios distintivos de ambos os períodos autoritários no Brasil” (Marques, 2014, p. 660).

Essa doutrina manteve-se oficialmente, mesmo sob Constituição democrática, até recentemente. De modo peculiarmente contraditório, a Lei de Segurança Nacional de matriz autoritária foi extinta durante o governo mais autoritário desde a ditadura militar. Em 2021, foi integralmente revogada a Lei n. 7.170/1983¹⁰. No lugar, foi sancionada a Lei de Proteção do

¹⁰ Disponível em:

<

Estado Democrático de Direito, Lei n. 14.197/2021¹¹, aprovada pela presidência com vetos. Foram excluídos inclusive termos referentes a “subversão”.

Apesar do importante gesto que acena para um avanço democrático, essa lei exhibe alguns vestígios autoritários, como proteção a militares, legitimação da violência e estímulo à impunidade, perceptíveis nos vetos presidenciais. Foram vetados, por exemplo, o aumento de penas para militares que cometessem crimes contra o Estado democrático de Direito, o aumento de pena em casos em que o crime fosse cometido com o emprego de violência ou grave ameaça, além do veto ao artigo referente à criminalização de notícias falsas, as “fake news”, o que responsabilizaria patrocinadores diretos e indiretos dessas notícias. Esse último tópico foi pauta¹² recente, em 2023, com senadores argumentando que a derrubada desse veto poderia responsabilizar patrocinadores dos “atos antidemocráticos” ocorridos em Brasília, em 8 de janeiro de 2023.

Segundo conclusão do procurador de Justiça Fernando Capez (2022, s/p), apesar de menos autoritária que as leis anteriores referentes à segurança nacional, essa nova lei “está longe de ser consenso”, posto que “seu conteúdo vago e abrangente, com tipificação genérica, permite toda forma de manipulação, mediante construção retórica”. Para Caio Ferreira de Souza (2022 p. 60), trata-se da “concretização de um esforço coletivo, consequência de um histórico debate”.

Para além de mudanças de nomenclaturas e atualizações formais, é preciso efetuar um corte na transmissão do que há de autoritário e de repressivo na doutrina de segurança nacional. Em 2014, a Comissão Nacional da Verdade, por exemplo, recomendou que fosse modificado o “conteúdo curricular das academias militares e policiais, para promoção da democracia e dos direitos humanos”, acrescentando: “com a supressão das referências à doutrina de segurança nacional” (Brasil, 2014, p. 968).

Marques (2014) apresenta episódios recentes à publicação de seu artigo, nos quais foi utilizada a Lei de Segurança Nacional como meio de repressão contra opositores políticos, citando os protestos do MST em 2008, a greve de PMs na Bahia em 2012 e os protestos do segundo semestre de 2013. A partir de 2014, as consequências desastrosas desses rastros de repressão na legislação e na prática jurídica, política e militar têm sido crescentes.

¹¹ Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2021/lei/114197.htm>. Acesso em: 3 nov. 2023.

¹² Disponível em: <<https://www.jota.info/legislativo/lideres-do-senado-articulam-derrubada-de-veto-de-bolsonaro-sobre-fake-news-09012023>>. Acesso em: 3 nov. 2023.

A situação atual da chamada “Cracolândia”, no centro da megalópole São Paulo, é paradigmática da relação entre aumento de violência militar e aumento de crimes. Estatísticas, reportagens e o próprio cotidiano, ao longo dos anos, têm evidenciado que as táticas da “segurança nacional”, ao contrário de solucionarem, na realidade recrudescem a insegurança e as violações aos direitos humanos praticadas pelo Estado¹³. Casos como esse estendem-se a outras cidades do país, como Rio de Janeiro¹⁴, Brasília¹⁵, Recife¹⁶, entre outras localidades.

Essas práticas de violência do Estado, além de não solucionarem nem segurança, nem violações de direitos humanos, refletem posicionamentos ideológicos fortemente autoritários e que continuam sendo praticados e transmitidos. Pode-se mencionar, nesse sentido, o discurso do então candidato a presidente da República, em 2018. Uma semana antes do segundo turno que lhe daria vitória na eleição, chamou opositores de “marginais vermelhos” com ameaças como “serão banidos de nossa pátria”, “ou vão para fora ou vão para a cadeia”, prometendo “uma limpeza nunca vista na história desse Brasil”¹⁷. Essa ideologia representa uma guerra ao inimigo interno e fundamentou a Doutrina de Segurança Nacional.

Esse tipo de discurso e de doutrina estimula atos extremistas e reacionários, alguns deles corriqueiros na história recente, como manifestações pedindo volta da ditadura e discursos de “ameaça comunista”, o que, por sua vez, reflete estratégias de repressão militar mantidas socialmente. Exemplar disso está no aparato jurídico que, até pouco tempo, regeu o Estado brasileiro e que, apesar de ter sido revogada legalmente, deixou em seu lugar outra lei com um

¹³ Levantamentos de 2017 comprovam que “o número de roubos registrados na região da Cracolândia quase triplicou após as operações da Polícia Militar”. Ao longo de 2023, notam-se ainda notícias de bombas, balas de borracha, entre outras violências militares. Nesse ano, um relatório da Defensoria Pública do Estado de São Paulo apontou violações de direitos humanos em ações da Prefeitura na região da Cracolândia, demonstrando que as instituições responsáveis pela segurança nacional atuam com “seus armamentos ostensivos, agressividade e arbitrariedade em um território marcado por altíssimos índices de vulnerabilidade” e que isso aumenta tanto a violência contra a população vulnerável quanto a degradação urbana, “com alto custo para o erário público, sem nenhuma eficácia comprovada ou planejada e de forma a violar direitos fundamentais”. Disponíveis, respectivamente, em: <<https://www.cnm.org.br/comunicacao/noticias/levantamento-indica-acoes-de-enfrentamento-nao-reduzem-roubos-na-cracolandia>>, <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2023/11/08/centro-de-sp-tem-noite-marcada-por-novo-confronto-na-cracolandia-pm-usa-bombas-e-balas-de-borracha-para-conter-fluxo.ghtml>> e <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2023/04/12/relatorio-da-defensoria-publica-aponta-violacoes-de-direitos-humanos-em-acoes-da-prefeitura-de-sp-na-regiao-da-cracolandia.ghtml>>. Acesso em: 10 nov. 2023.

¹⁴ Disponível em <<https://oglobo.globo.com/rio/noticia/2022/05/cracolandias-se-estendem-no-rio-e-expoem-flagelo-distante-de-solucao.ghtml>> e em <<https://vejario.abril.com.br/cidade/cracolandia-crack-rio>>. Acesso em: 10 nov. 2023.

¹⁵ Disponível em: <<https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2016/03/hotel-abandonado-em-brasilia-abriga-cracolandia-que-abastece-traffic-no-df.html>>. Acesso em: 10 nov. 2023.

¹⁶ Disponível em: <<https://www.folhape.com.br/noticias/uma-cracolandia-resiste-no-bairro-do-recife/64207/>>. Acesso em: 10 nov. 2023.

¹⁷ Disponível em: <<https://www.pragmatismopolitico.com.br/2018/10/bolsonaro-aniquilar-opositores-eleicao.html>>. Acesso em: 3 nov. 2023.

“conteúdo vago e abrangente” (Capez, 2022), suscetível à manipulação, o que, em vez de desestimular, fomenta violência militar.

Como Lei de Proteção do Estado Democrático de Direito ou como Lei de Segurança Nacional, a prática militar precisa ser revista no que possui de autoritário e repressivo. Qualquer que seja a lei que rege a segurança nacional, é necessário, minimamente, seguir as recomendações da Comissão Nacional da Verdade. Uma delas, por exemplo, sugere “deixar de transformar em preceitos jurídicos os princípios da Doutrina de Segurança Nacional”, que “estabeleceu como corolário” a lógica do inimigo interno (Brasil, 2014, p. 845).

No regime militar, a doutrina justificava-se, oficialmente, pela manutenção da ordem e da segurança social. Mas sua prática gerou um estado de insegurança, de desconfiança e de terror diante da repressão. Por exemplo, ocorriam prisões em que o acusado poderia permanecer incomunicável pelo prazo de dez dias. Porém, conforme registra o relatório da CNV, esse prazo não era respeitado e alguns “chegaram a permanecer por um ano ou mais nos órgãos de repressão”, por vezes em locais ignorados pelo próprio preso (Brasil, 2014, p. 379).

O arcabouço ideológico, político e administrativo da Doutrina de Segurança Nacional legitimou a prática de graves violações de direitos humanos. Disfarçada de “ordem” e “segurança”, essa ideologia encobriu e legitimou violências graves perpetradas e perpetuadas pelo Estado.

Figura como prática de terror, legitimada pela Doutrina, um dos aspectos menos conhecidos, segundo a Comissão Nacional da Verdade, e apurados a partir dos relatos fornecidos por crianças e adolescentes que conheceram de perto o horror da ditadura militar. Conforme o relatório, essas crianças e adolescentes, “mesmo sem oferecer nenhum risco à dita ‘segurança nacional’, foram monitorados, perseguidos, presenciaram os pais sendo baleados, cresceram dentro de uma prisão ou foram surpreendidos com ações violentas dentro da própria casa em que viviam” (Brasil, 2014, p. 427).

O efeito social da pretensa segurança da pátria se evidencia no medo, no estado de insegurança e de desconfiança da sua população, incluindo crianças, adolescentes, entre tantas outras pessoas que “não oferecem nenhum risco”. Essas condições apoiam-se em uma lógica em que todos estão suscetíveis a serem “inimigos internos”, pois estrutura as ações dos agentes do Estado esse “discurso de combate ao inimigo interno, de luta em uma guerra, comum à Doutrina de Segurança Nacional” (Brasil, 2014, p. 718).

Elementos como esses são representativos de tensões sociais graves. Como confiar em um Estado cuja lógica está em eliminar o inimigo interno, que pode ser qualquer um? Que segurança é essa que produz medo? Por que a manutenção da ordem provoca desordem? Essas

questões expõem contradições e conflitos sociais, cujo movimento antagônico incita uma reflexão mais ampla sobre uma sociedade que deve obedecer a uma doutrina que, por exemplo, nomeia como segurança o que aplica como repressão.

Tais experiências e conflitos sociais articulam-se a configurações estéticas nas obras estudadas de Hilda Hilst. O narrador de cada um dos textos, ao contrário de garantir a ordem da obra e do mundo narrado, descortina uma pretensa ilusão de ordem no sistema desordenado e desmascara a aparência de segurança no estado de insegurança, colocando em dúvida a confiabilidade da narração. São narradores cujas incertezas e contradições expõem conflitos com o mundo e com eles mesmos, inclusive no ato de narrar – como inimigos em guerra, inimigos internos.

Esses procedimentos narrativos, em “O oco” e “O grande-pequeno Jozu”, conduzem a reflexões políticas sobre impactos sociais causados por repressões de um Estado militarizado. Nessa perspectiva, as narrativas produzem um conhecimento crítico a métodos e doutrinas autoritárias presentes no cerne da organização militar da ditadura, dotada “de um aparelho repressivo aprimorado” (Brasil, 2014, p. 104).

CAPÍTULO 2. INDETERMINAÇÃO EM “O OCO”: ORDEM, SUBVERSÃO E RASTROS

2.1. A ordem do regime, a desordem da linguagem

“Aos trancos vem a memória. O ovo estremece efervescente. Um aguaceiro de palavras, ininterrupto. Diziam: a ordem, a pátria, precisamos de bravura, de consciências alertas, união de famílias, estandartes, a riqueza não se faz num só dia, construir lentamente, vejam vejam. Eu olhava. Acho que de cima. Eu estava em cima. Num palanque?”

(Hilda Hilst, *in* “O oco”, p. 149)

“O oco” foi publicado originalmente em 1973 no livro *Qadós*¹⁸, junto a outras três narrativas: “Agda”, “Kadosh” e “Agda”. De acordo com a pesquisa que Alan Silvio Ribeiro Carneiro (2009, p. 39) realizou no acervo¹⁹ da escritora, “O oco” foi a primeira narrativa a ser escrita, no ano de 1970, tendo passado por várias versões.

O pesquisador nota uma interessante correspondência a respeito dos textos do primeiro e do segundo livros de prosa ficcional de Hilda Hilst. Para Carneiro (2009, p. 43), a narrativa homônima do livro, “Kadosh”, e as outras duas, que possuem o mesmo título, “Agda”, “estão mais próximas entre si, do que do conjunto composto” pela narrativa “O oco” e pelas cinco narrativas de *Fluxo-floema*, sugerindo que isso se deve ao caráter mais político de “O oco”.

Nessa perspectiva, o texto literário, objeto desta pesquisa, apresenta-se um tanto deslocado das narrativas do livro do qual faz parte. Maria Andrade Vieira (2019, p. 40) reforça essa característica dissonante de “O oco” em relação às demais narrativas de *Kadosh*, afirmando que o texto “diverge sensivelmente dos três anteriores”.

¹⁸ A própria autora pediu a alteração da grafia original para *Kadosh*, conforme Pécora (2002, p. 14) informa na Nota do Organizador presente nessa edição de 2002.

¹⁹ Trata-se de um extenso acervo preservado no Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulalio” (Cedae, s/d), localizado no Instituto de Estudos da Linguagem, na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Nesse acervo de Hilda Hilst, há originais manuscritos, datiloscritos, cadernos de anotações e estudos, correspondências, fotografias, agendas, desenhos, recortes de jornais etc., desde o ano de 1916 (abarcando material produzido pelo pai, Apolônio de Almeida Prado Hilst) até 2004.

Carneiro (2009, p. 43) também aponta “predominâncias temáticas” com as narrativas de *Pequenos discursos. E um grande*, cujo lançamento se deu em 1977. Fica sugestivo que pode se tratar do “caráter político” desse livro, objeto de análise do próximo capítulo.

Vale sublinhar o contexto histórico dos três livros citados, todos lançados na década de 1970. Era o auge da repressão política na ditadura militar. Após uma intensa produção dramaturgica de crítica ao sistema autoritário, com oito peças teatrais escritas em apenas três anos, Hilda Hilst lançou sua primeira prosa ficcional. A publicação de *Fluxo-floema* ocorreu no final de 1970, mesmo ano de escrita de “O oco”.

A respeito dessa narrativa, Zago (2018, p. 219) afirma que a liberdade aparece nos questionamentos do narrador “muitas vezes em oposição a imagens de palanques, torturas, guerras, soldados, pátria e discursos políticos autoritários, em uma clara alusão à ditadura civil-militar brasileira”. O pesquisador chama a atenção para o “pesado clima das sociedades autoritárias”, que “cresce vertiginosamente” nesse segundo livro da autora, com uma “linguagem ainda mais densa”, desobediente “ao fluxo tecnológico e cientificista da razão puramente instrumental” (Zago, 2018, p. 122).

2.1.1. Figuras de linguagem, transmissões de repressão e “praça onze”

“Há coisas mais difíceis do que tudo que vos digo, coisas da cibernética por exemplo, coisas da ação complexa. Da ação exercida. Da ação projetada. Da ação compensadora. Compensações não as tive. Nem sei o que são.”

(Hilda Hilst, *in* “O oco”, p. 188)

Este tópico destaca como se correlacionam, de forma estilística e também política, as figuras de linguagem e a narração não confiável em “O oco”. Além de exprimir dúvidas quanto a suas lembranças, o protagonista aponta a desconfiança do próprio leitor diante das lacunas e ambiguidades. É um narrador provocativo, que descortina a ilusão de realidade, a partir de estratégias de linguagem que exploram indeterminações, como no seguinte fragmento:

Calma calma já chego lá. Talvez aos vossos olhos eu não seja uma pessoa de inteira confiança, usei tantas vezes o trombone e o oboé, dedilhei o piano, avancei na bateria, e quem manipula tantos objetos a um só tempo, não é merecedor de muita confiança. Compreendo perfeitamente. A época é de especialização. (Hilst, 2002, p. 164)

Esse trecho surge um pouco depois de o narrador indicar que se preparava para revelar um segredo, abordado de modo enigmático na narrativa. Ele também afirma que, “levantando os braços pela segunda vez, aconteceu a coisa absurda” (Hilst, 2002, p. 164). O “segredo”, a “coisa absurda” e os instrumentos musicais citados nesse trecho estão envoltos por indeterminações.

Além desses elementos indeterminados, o protagonista frequentemente interrompe o que está contando, dando vazão a digressões. Ele também estabelece interlocução com o leitor ou faz comentários metalinguísticos. Com tais estratégias, suscita a impressão de não querer contar a história. Esse aspecto é apontado por Pécora (2018a) como um dos pontos principais da ficção hilstiana, indicando a presença de um antinarrador.

Segundo Pécora (2018a, p. 652), é “o tipo de narrador de Hilda Hilst que manifestamente se recusa a narrar ou a contar uma história”. No termo apresentado pelo crítico literário, pode-se subentender uma ruptura do narrador hilstiano com um narrador realista, devido ao prefixo em “antinarrador”. Pécora (2018a, p. 652) salienta essa contraposição: “esse antinarrador hilstiano implica uma resposta irônica à literatura banal de mercado, construída

sob o predomínio da sequência ordenada e previsível das ações, tendo como matriz histórica o romance romântico ou realista francês do século XIX”²⁰.

Além de uma crítica à literatura de mercado, essa resposta também pode estar associada a uma atitude política contra a desagregação da sociedade capitalista – ainda que seja uma resposta inserida nessa sociedade e, portanto, também desagregada. Conforme o trecho hilstiano, “[a] época é de especialização”, o que evoca o contexto de um capitalismo marcado por esse formato de atividade. A justificativa, que arremata o trecho citado, tem efeito irônico na narrativa.

Considerando que a ironia consiste na substituição de um pensamento por outro que está ligado ao primeiro por uma relação de contrários (Lausberg, 1967, p. 251), pode-se assimilar que a narrativa hilstiana caminha – incorporando falhas nesse processo – em sentido contrário ao da especialização, isto é, ao do domínio de uma só habilidade em determinada área, conforme sugere a imagem da manipulação de muitos objetos ao mesmo tempo.

Guiado por um narrador provocativo – ou antinarrador, nos termos de Pécora –, o trecho gera essa possibilidade de reflexão sobre o sistema capitalista que desagrega, bem como sobre o valor de confiabilidade naquele que detém a voz, ou a autoridade, da narrativa. Esses aspectos estão aliados a figuras de estilo e outras configurações de linguagem que produzem uma crítica política.

Buscando desenvolver uma análise estilística a esse respeito, vale comentar a utilização da vírgula nesse trecho de Hilda Hilst, pois esse simples sinal gráfico explora formas políticas nas polissemias – colaborando para uma linguagem “desobediente” (Zago, 2018). Em “e quem manipula tantos objetos a um só tempo, não é merecedor de muita confiança.”, alguns linguistas podem considerar essa vírgula como um desvio da norma culta, por separar sujeito e predicado, remontando a uma regra tradicional da gramática normativa. Já, para outros, trata-se de uma situação admissível gramaticalmente.

A justificativa da vírgula se dá quando o sujeito da oração possui certa extensão, ou seja, é oracional, representado por uma oração subordinada substantiva subjetiva – no caso hilstiano, “e quem manipula tantos objetos a um só tempo,”. Para uma parcela de linguistas, a pontuação é admitida como efeito de ênfase e estilo; para outra parcela, deve-se seguir a norma padrão, cuja regra proíbe o uso de vírgula nesse caso.

Ainda que pareça um detalhe irrelevante, a presença dessa vírgula reforça o trabalho crítico com os recursos linguísticos em Hilda Hilst. Essa mera escolha de pontuação possibilita

²⁰ Pécora exemplifica com o narrador Crasso, de *Contos d’escárnio*, mas seus apontamentos também são articuláveis com o narrador de “O oco” ou de outros textos em prosa da autora.

uma discussão gramatical que ainda gera discordâncias entre padrões normativos, usos coloquiais e práticas literárias, inclusive as consideradas canônicas²¹. E surge justamente em um trecho que confronta domínios especializados de conhecimento. Essa vírgula marca formalmente uma divisão gráfica, que sugere uma polarização, uma desobediência ou um confronto. A configuração joga com opostos gráficos, sintáticos, semânticos e estilísticos, de modo que o movimento ressalta a ironia, uma figura de linguagem construída pela relação de sentidos contrários.

Outras figuras de linguagem estão articuladas a esse procedimento que aponta para tensões. Por exemplo, a hipérbole em “Compreendo perfeitamente.”, por indicar um fenômeno paradoxal de elaboração, enfatiza o movimento oferecido pela ironia, encarregada de substituir o significado por um que lhe é contrário. Somado a esse efeito irônico, o enunciado hiperbólico do narrador acerca de sua “compreensão perfeita” choca-se com as incertezas manifestadas por ele mesmo, gerando dúvidas sobre o que conta, considerando, ainda, que o sentido de uma ironia não fica completamente claro, “sempre deixará alguma dúvida” (Reboul, 2004, p. 132).

Os procedimentos narrativos em “O oco” exploram, de diversas formas, essas tensões e polissemias da linguagem, em que as possibilidades críticas vão se desdobrando. No mesmo trecho, também é possível analisar outros aspectos quanto ao uso estilístico da vírgula. Ao acentuar a pausa, o sinal gráfico ressalta o que vem logo depois dele, chamando a atenção para a noção comentada no capítulo anterior, isto é, a confiabilidade no discurso do narrador. No texto hilstiano, o narrador “não é merecedor de muita confiança”.

A confiabilidade também está sugerida no início da citação: “Calma calma já chego lá. Talvez aos vossos olhos eu não seja uma pessoa de inteira confiança”. Em contraste com o que foi comentando antes, a frase “Calma calma já chego lá.” não possui nenhuma vírgula, transgredindo a norma gramatical padrão, que exigiria duas vírgulas nesse excerto. Depois, há um pronome possessivo referente à segunda pessoa, em “aos vossos olhos”, que confere um tom formal ao uso da língua. A linguagem articula-se de modo fraturado e transgressivo, em um fluxo variado de convenções normativas e usos.

Além disso, a hipérbole em “inteira confiança”, de sugestão totalizante, confronta-se com o recurso fragmentário, dando margem a uma provocação irônica a partir justamente da interlocução em “Calma calma já chego lá”, que tranquiliza duvidosamente. Ao contrário do

²¹ Maria Marta Furlanetto, no artigo “Não se usa vírgula entre o sujeito e o predicado?”, apresenta um breve histórico acerca desse debate. A pesquisadora elenca estudos linguísticos sobre o tema e atualiza apontamentos sobre a “complicada relação entre gramática e uso da língua”, problematizando parâmetros como a “ordem canônica”. Disponível em: <<http://www.revistadeletras.ufc.br/rl22Art04.pdf>>. Acesso em: 7 set. 2023.

recurso de enfatizar uma pausa, comentado antes, a ausência de vírgulas aqui acelera o ritmo de leitura, em uma agitação que se choca com a ideia emitida de calma. E o trecho “já chego lá”, a essa altura da narrativa, desperta dúvidas no leitor, pois há discrepâncias no discurso do narrador.

Os recursos estilísticos e a narração duvidosa se articulam a procedimentos que estruturam as indeterminações em “O oco”. No trecho, observa-se uma elipse gramatical do sujeito “eu”, facilmente depreendida pela desinência verbal em “chego”, sem exercer uma função retórica. Porém, na mesma oração, há uma imprecisão ligada ao advérbio “lá”, o qual pode ser associado a um suposto objetivo, como o segredo aludido pelo narrador. Essa imprecisão tem efeito expressivo, pois o suposto objetivo, indeterminado no texto, é lacunar.

Além disso, no princípio da frase “Calma calma já chego lá.”, ocorre a repetição da palavra “calma”. Para Lausberg (1967, p. 166), a figura de repetição pode trazer consigo um enriquecimento afetivo. Intensificando esse efeito, o trecho também explora a função fática da linguagem, associada à comunicação, como um “pendor para o contato” (Jakobson, 1976, p. 126), e à atitude de tornar o auditório dócil, atento e benevolente (Reboul, 2004).

Mas tais efeitos estão envolvidos por ironia, por confrontos. O narrador hilstiano propõe o laço afetivo para, em seguida, denunciar a possibilidade, indicada pelo advérbio de dúvida, de um olhar tradicional do leitor – representativo de um corpo social –, habituado a um padrão de confiabilidade: “Talvez aos vossos olhos eu não seja uma pessoa de inteira confiança”.

A noção de confiabilidade surge duas vezes em um trecho relativamente curto, dando ênfase à estratégia narrativa. Além disso, o narrador expõe-se como não confiável ao mesmo tempo que expõe um possível valor tradicional do leitor, extensível a uma configuração social, utilizando uma linguagem formal: “aos vossos olhos”.

Trata-se de um narrador que confronta possíveis padrões de confiabilidade de quem lê. Retomando Nünning (2005), a confiabilidade se associa a um valor convencionalizado como padrão e depende de conceitos extratextuais do leitor, o que está sujeito a mudanças históricas. Em “O oco”, as configurações das figuras de linguagem e da narração não confiável colaboram para indeterminações, atuando em tensão e ruptura com padrões tradicionais.

Ao tratar da arte contemporânea e do conceito de indeterminação, Eco (2015, p. 150) aborda a estratégia de ruptura, apontando que a pretensão não é reafirmar de maneira “bela” e “agradável” uma linguagem aceita e ideias adquiridas, mas justamente “romper as convenções da linguagem aceita e os módulos costumeiros de concatenação das ideias, para propor um uso inesperado da linguagem e uma lógica dessueta das imagens”.

Esse uso inesperado da linguagem pode ser observado no trecho literário citado anteriormente: “usei tantas vezes o trombone e o oboé, dedilhei o piano, avancei na bateria”. Essa sequência de instrumentos musicais surge de modo repentino e apresenta sentidos enigmáticos, cuja configuração aponta para desarticulações causais, o que intensifica as indeterminações.

Mariana Alves (2012, p. 98) oferece uma interpretação referencial desses instrumentos a partir de uma pesquisa de arquivo: “Sobre *O oco*, por exemplo, há anotação nos arquivos da Unicamp de Hilda Hilst que diz que os instrumentos musicais citados ‘trombone’ e ‘oboé’ [...] seriam instrumentos de tortura”. A pesquisadora também situa historicamente a obra: “Vale lembrar que *O oco* está em Kadosh, livro de 1973, quando o regime ditatorial militar alcança elevados graus repressivos com tal prática” (Alves, 2012, p. 98).

Para explorar relações com a repressão no regime ditatorial, também é possível analisar como estão construídas a narração, as figuras de estilo e a polissemia da linguagem, na perspectiva de que “a função referencial não oblitera a referência, mas torna-a ambígua” (Jakobson 1976, p. 150). Pode-se assimilar que a cadeia metafórica de instrumentos exprime uma consciência de impotência por parte do narrador diante de uma narração contextualizada por um capitalismo violento. E as tentativas de narrar fracassam tanto em confronto com a “época de especialização” quanto diante de um padrão de confiabilidade.

Esse movimento descontínuo do ato de narrar sugere um movimento de ruptura com noções de padronização e progresso, embutidas em um sistema capitalista ou mesmo autoritário. E pode ser lido como um ato político na linguagem. Rompendo com convenções de linguagem e de ideias (Eco, 2015), a narrativa de Hilda Hilst resiste por meio da abertura do pensamento. Há informações em “O oco” que, por não estarem definidas, estão abertas a serem lidas de várias maneiras, inclusive, retomando a observação de Eagleton (2006), conflitantes entre si.

Essa característica conflitante (Eagleton, 2006) ou de ruptura (Eco, 2015) desempenha uma função expressiva no texto hilstiano, pois se articula como um gesto de confrontação estética e política por meio da indeterminação. A interpretação aqui proposta é a de que essas rupturas com padrões de linguagem funcionam como uma crítica a padrões de domínio autoritário. Nesse sentido, a linguagem hilstiana atua politicamente contra um dos métodos de continuísmo autoritário: o sistema de repressão, que tem sido transmitido ao longo da história brasileira.

Uma das situações de aplicação do autoritarismo e da violência de Estado é perceptível no intrincado aparelho de repressão da ditadura militar. Entre os anos de 1964 e 1985, o Brasil

“experimentou o mais longo regime militar de sua história” (Zaverucha, 2010, p. 41). Nesse período, manifestações contrárias ao regime eram reprimidas de diversas formas, com coibições, proibições, atentados, prisões, cárceres, torturas, mortes e “desaparecimentos”.

Essa questão atinge “o coração do regime: o seu sistema de repressão e controle” (BNM, 1985, p. 51). E implica em uma herança que permanece desde a colonização, transmitida até a contemporaneidade. A reflexão se articula com o que Renato Janine Ribeiro (1999, p. 11) assinala como traumas do Brasil: o país “jamais ajustou contas com duas dores terríveis, obscenas, a da colonização e a da escravatura”. Esses episódios foram marcados por genocídios e violências contra populações indígenas e negras e refletem um processo de transmissão de métodos e práticas de violências do Estado brasileiro. A repressão constitui um desses princípios autoritários.

Para tratar do sistema de repressão política no período da ditadura e em outros contextos históricos, destaca-se a importante pesquisa do projeto *Brasil: Nunca Mais* (BNM), publicada como relatório em 1985. O registro histórico compilou e classificou informações a partir de 710 processos relativos ao regime militar.

Atualmente, esse acervo está digitalizado e disponível em site (BNM, 1985), no qual há uma organização por sumários e links que facilitam o acesso à fonte originária, além de fotos, vídeos e outros materiais e informações da pesquisa. Parte do relatório também está publicada no livro *Brasil: Nunca Mais – um relato para a história* (BNM, 2014, p. 19), apresentado como uma “reportagem sobre a investigação no campo dos Direitos Humanos”, uma “radiografia inédita da repressão política que se abateu sobre milhares de brasileiros considerados pelos militares como adversários do regime” e também uma “anatomia da resistência”.

Conforme o livro registra, dificuldades e riscos “acompanharam a realização da Pesquisa BNM” (BNM, 2014, p. 21), realizada de forma sigilosa. Durante cinco anos, foram analisados processos do Superior Tribunal Militar sobre a repressão política no Brasil entre 1964 e 1979. O projeto *Brasil: Nunca Mais* representa um trabalho de resistência política, de prática humanitária e de memória social.

No próprio relatório, está indicada sua inspiração na investigação de Michel Foucault, em *Vigiar e punir*, obra que apresenta uma análise minuciosa dos registros judiciais sobre repressão oficial do Estado, na Europa. Motivado por essa contribuição teórica, o projeto buscou as fontes para o estudo sobre a repressão militar, correspondente a 15 anos de ditadura, nos documentos produzidos “pelas próprias autoridades envolvidas na ação repressiva” (BNM, 1985, p. XIII). O relatório compõe uma reconstrução do período repressivo “através da

documentação oficial que a própria estrutura judicial-militar do Estado organizou, nos processos formados contra opositores políticos” (BNM, 1985, p. XIV).

Nele, constam relações alfabéticas dos políticos cassados, de 1964 a 1978, e de denunciados, indiciados, testemunhas e declarantes. Há um volume inteiramente dedicado a quadros com relações alfabéticas de pessoas envolvidas em prisões e em cercos. A pesquisa também apresenta tipificações de torturas, com volumes dedicados à transcrição de vários depoimentos e denúncias, além de informações sobre mortos, contidas em centenas de processos, e sobre desaparecidos políticos.

O projeto BNM salvou de possíveis destruições – como ocorreu no Estado Novo (BNM, 2014) – um material oficial que registra partes do passado repressivo e autoritário e que contribui para pesquisas sob diversos enfoques. Reflexões sobre a ditadura militar brasileira mostram-se extremamente necessárias para um processo de elaboração desse período e também porque implicam nas dinâmicas autoritárias do presente.

Buscando refletir sobre reincidências de episódios de repressão que implicam em transmissões de métodos e práticas autoritárias ao longo da história brasileira, vale destacar alguns aspectos do levantamento feito pelo projeto BNM sobre a gênese do Regime Militar responsável pela repressão política no Brasil.

De acordo com a pesquisa, os militares ocuparam o país, com o golpe de 1964, dando sequência a uma tradição que remonta ao período colonial. Portugal introduziu no Brasil “uma organização militar de caráter declaradamente repressivo: as Milícias” (BNM, 1985, p. 4). Essas milícias substituíram paulatinamente as Ordenanças e tinham portugueses de confiança nos cargos de comando.

O relatório aponta três episódios fundamentais de violência repressiva nesse período: de 1789 a 1792, foi coibida uma “rebeldia ensaiada em Minas Gerais”, com Tiradentes enforcado e esquartejado por determinações da metrópole; em 1798, foi sufocada, na Bahia, a Conjuração dos Alfaiates, que lutava por um regime democrático no Brasil; e, em 1817, as forças repressivas derrubaram um movimento republicano em Pernambuco. O relatório acentua que a “repressão deixava em cada um desses episódios seu rastro de fuzilamentos, enforcamentos, degolas e esquartejamentos” (BNM, 1985, p. 4).

É importante realçar que esses rastros, identificados como presentes desde a época colonial, sinalizam não apenas marcas do passado, mas também atitudes governamentais que se normalizam e se repetem historicamente. Tais transmissões de repressão militar, ao longo da história brasileira, contribuem para solidificar as bases de um autoritarismo socialmente implantado no Brasil (Pinheiro, 1991).

O relatório *Brasil: Nunca Mais* descreve a presença de atos repressivos também no período monárquico. Segundo a pesquisa, para impor a centralização do poder, foram reprimidas manifestações democráticas de massas populares, já se delineando um estilo que se reproduziria posteriormente: “altos comandos militares nacionais se aliam a militares estrangeiros para garantir a repressão contra movimentações populares” (BNM, 1985, p. 5).

O projeto também relata que a pauta do Exército brasileiro, em uma primeira fase republicana, defendia posições progressistas e democratizantes. Contudo, “era um instrumento rebelde, progressista frente às oligarquias monarquistas, e repressivo frente às camadas mais pobres que se levantavam em descontentamento e em luta contra o poder central” (BNM, 1985, p. 7).

Canudos, em 1897, e Contestado, entre 1912 e 1916, foram os eventos mais marcantes de ação repressiva do Exército contra esses grupos. Conforme o BNM, a resistência foi sufocada com o poder de bombardeios, massacres e degolas. Nota-se que destruir ou esconder a resistência por meio de violenta repressão contra a população configura uma constância autoritária do poder estatal, em diversos momentos da história do Brasil e sob várias formas de atuação.

Foi no governo de Getúlio Vargas, de acordo com o relatório, que o Exército teve “seu grande batismo como força violentamente anticomunista” (BNM, 1985, p. 9). Quando, em 1935, foi fundada a Aliança Nacional Libertadora (ANL), houve um vertiginoso crescimento de comícios e manifestações em ruas e quartéis. Segundo o BNM, isso fez com que os getulistas determinassem uma repressão, proibindo as atividades da ANL em todo o território nacional.

A longa duração e a violência dessa repressão, conforme o relatório, demonstram que não era um simples castigo aos “insurreitos”. Antes de mais nada, tratava-se de um pretexto para a aliança entre burguesia e oligarquia rural “golpear todas as conquistas democráticas preparadas pelas lutas tenentistas e legitimadas em 1930” (BNM, 1985, p. 10). Junto a essa repressão, a alta hierarquia das Forças Armadas agrupou-se em torno de Vargas para instaurar a “ditadura sem máscaras”, em 1937, com o nome de Estado Novo. As eleições foram canceladas, o parlamento e os partidos foram extintos e ficaram suspensas as garantias individuais.

É importante sublinhar esse modelo de prática militar, pois desvela o método repressivo reproduzido no regime militar iniciado na década de 1960, o qual retrata, por sua vez, traços de repressão conservadas nos dias atuais. Além da extinção e da suspensão de direitos, outro aspecto da ditadura de Vargas que se repete na ditadura posterior – assim como nos discursos de quem governou o país de 2019 a 2022 – está na “ameaça comunista”.

Segundo o relatório, a polícia política dedicou-se a uma repressão desmesurada, primeiramente, contra os revoltosos de 1935, “depois contra qualquer organização comunista, para finalmente voltar-se contra todo pensamento progressista, censurar, liquidar a liberdade de imprensa, perseguir, chegando mesmo a arquitetar falsos planos de sedição comunista para redobrar a fúria repressiva” (BNM, 1985, p. 10).

O BNM enfatiza que as práticas de repressão militar não cessaram com o fim do Estado Novo. Desenha-se uma sequência de atitudes autoritárias que se assemelham a atos ditatoriais desdobrados alguns anos depois. O Partido Comunista foi proibido, seus parlamentares foram cassados, os sindicatos sofreram intervenção, entre outras atitudes repressoras.

A partir do levantamento exposto no relatório, nos anos entre 1962 e 1964, houve um rápido crescimento de lutas populares. A pesquisa avalia que a “ausência de uma repressão mais generalizada e permanente, que se observava desde o final do Governo Dutra, tinha deixado como saldo um crescimento significativo das organizações populares” (BNM, 1985, p. 17). Além de movimentações grevistas, estudantes, artistas e vários setores intensificaram as lutas por uma nova estrutura educacional, pela reforma agrária, entre outras defesas de reformas de base.

Esses episódios históricos reforçam a percepção de uma correspondência entre o fortalecimento de manifestações de resistência – lutando em prol de direitos básicos, como trabalho, educação, moradia, entre outros – e a reação do Estado através de violenta repressão. O BNM (1985) também destaca a grande influência da propaganda anticomunista, financiada, por exemplo, pela Igreja católica, como as Marchas da Família com Deus pela Liberdade²².

O objetivo central do golpe de 1964, de acordo com o relatório, foi “o combate, a repressão, o aniquilamento das forças comunistas e de tudo que se lhe pudesse assemelhar” (BNM, 1985, p. 22), com maciça influência econômica em prol do capitalismo. Para a aplicação desse modelo econômico, ocorreram transformações na estrutura jurídica do país, dentre elas

²² Esse é outro vestígio da ditadura militar que tem sido transmitido até a atualidade. Na história recente do Brasil, as Marchas e a “ameaça comunista” somaram-se a manifestações com cartazes pedindo intervenção militar e retorno da ditadura. Alguns desses episódios ocorreram em 2014, em 2020, em 2021 e ao longo de todo o ano de 2022, conforme registraram as matérias de jornais, respectivamente, disponíveis em: <<https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/03/grupo-faz-reedicao-de-marcha-da-familia-no-centro-do-rio.html>>, <<https://revistaforum.com.br/brasil/2020/5/31/depois-da-ku-klux-klan-bolsonaristas-reeditam-marcha-da-familia-com-deus-pedem-fechamento-do-stf-76124.html>>, <<https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/marcha-da-familia-e-ruralistas-juntam-forca-em-ato-no-dia-15-bolsonaro-promete-participar/>>, <<https://www.folhabv.com.br/cotidiano/marcha-da-familia-pela-liberdade-sera-realizada-no-dia-7-de-setembro/>>, <<https://www.estadao.com.br/politica/bolsonaro-deve-participar-de-ato-que-marca-os-58-anos-da-marcha-em-apoio-ao-golpe-militar/>> e <https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2022/11/12/interna_politica,1420508/bolsonaristas-reeditam-em-bh-a-marcha-que-antecedeu-o-golpe-de-1964.shtml>. Acesso em: 23 set. 2023.

um reforço no aparato de repressão e controle. Nessa perspectiva, observam-se relações entre o impacto do sistema capitalista e a dinâmica da repressão – em especial, a série de promulgações de Atos Institucionais pelo regime militar, exacerbando o poder do Executivo e eliminando direitos dos cidadãos.

O quadro de repressão se intensificou especialmente durante o governo de Médici (1969-1974), representante da “fase de mais violenta escalada repressiva em toda a história da República”, em que o aparato de “órgãos de segurança” era um “verdadeiro poder autônomo”, que levou “aos cárceres políticos milhares de cidadãos, transformando a tortura e o assassinato numa rotina ininterrupta”, em uma “repressão desenfreada”, aniquilando organizações clandestinas de oposição (BNM, 1985, p. 32). Com isso, os presídios ficaram superlotados e foram assassinados importantes líderes, como Marighella, Mário Alves, Câmara Ferreira e Lamarca.

O *Relatório da Comissão Nacional da Verdade* (Brasil, 2014, p. 103) apresenta registro da mensagem do general Médici, pronunciada por ele em rádio e televisão, em comemoração ao sexto aniversário da “Revolução”, em 1970: “Haverá repressão, sim. E dura e implacável. Mas apenas contra o crime e só contra os criminosos”. Nesse período, conforme denúncias formuladas por entidades em prol dos direitos humanos, prisioneiros políticos foram mortos, “desapareceram” ou foram fuzilados “sob a justificativa de resistência à prisão e tentativa de fuga” (BNM, 1985, p. 34). Além disso, vale ressaltar que as denúncias eram regidas pela repressão, censuradas na imprensa e também geravam problemas para os denunciantes.

Quanto ao governo seguinte, de Ernesto Geisel (1974-1979), o relatório aponta que os órgãos repressivos escolheram, como método, não assumir mais prisões e mortes. Deixaram de noticiar na imprensa casos com as descrições de “atropelamento”, “suicídio” e “tentativa de fuga”. Conforme o BNM (1985, p. 37), esses termos foram substituídos pelo “fenômeno do desaparecimento”.

Segundo a pesquisa, havia continuidade nos métodos de interrogatório. “Tudo indica que as mudanças surgidas ao nível da conjuntura política impeliam os órgãos de segurança a desenvolverem mais sua ação num sentido de clandestinidade completa” (BNM, 1985, p. 42). Era o caso de siglas não oficiais, como “Braço Clandestino da Repressão”.

Esses exemplos de episódios de repressão que se sucedem desde a colonização do país, a partir do levantamento apresentado no relatório *Brasil: Nunca Mais*, estão aqui citados sem a pretensão de abranger todas as ocorrências dos princípios autoritários que têm fundamentado a sociedade brasileira. Elencar alguns desses eventos e dessas circunstâncias em que o Estado aplicou a repressão como método, de forma explícita ou clandestina, mostra-se útil para refletir

sobre os conflitos e as tensões que marcaram e ainda marcam a estrutura social do país. E especialmente para contribuir com a interpretação das narrativas hilstianas, produzidas nesse contexto histórico de violência e que, na leitura proposta nesta tese, efetuaram uma crítica ao aparelho de repressão.

Rupturas e formas ambíguas, nas configurações de linguagem da narrativa de Hilda Hilst, exercem uma função de crítica à transmissão de repressões. Essa interpretação se soma à desenvolvida a seguir, a respeito de um trecho de “O oco” em que há a expressão “praça onze”. A proposta desdobra-se em explorar uma articulação entre transmissões de repressão ao longo da história brasileira e configurações polissêmicas na narrativa hilstiana que possibilitam uma reflexão crítica a esse sistema, a partir da categoria da indeterminação.

“Canta aí a praça onze.”

O narrador de “O oco” chama um soldado e diz: “Canta aí a praça onze. Não vai haver mais escola de samba... é isso?” (Hilst, 2002, p. 191). Esse trecho traz a ideia de repressão, por coibir um tipo de manifestação cultural, o samba. De forma ambígua, há a expressão “praça onze”, com letras minúsculas, o que valoriza o caráter polissêmico da linguagem.

Para explorar relações polissêmicas e também culturais em torno de “Canta aí a praça onze.”, cabe um diálogo com a música “Praça onze”, composta por Grande Otelo e Herivelto Martins. Lançada em disco em 1942, a canção traz à tona um passado histórico marcado por repressões, como nos versos: “Vão acabar com a Praça Onze / Não vai haver mais escola de samba, não vai / Chora o tamborim / Chora o morro inteiro / Favela, Salgueiro [...] Já sabemos que vais desaparecer [...] E algum dia nova praça nós teremos / E o teu passado cantaremos” (Coutinho & Lira Gomes, 2015, p. 51).

A música foi composta sob a ditadura de Getúlio Vargas, a partir da notícia de que a Praça Onze de Junho, localizada na então capital do Brasil, o Rio de Janeiro, seria destruída devido às obras de construção da Avenida Presidente Vargas, com o objetivo de modernizar a região. “Mais do que a destruição de um espaço para a circulação cultural, o fim da Praça Onze marcava a continuidade de um processo de higienização da região central do Rio” (Solis, 2013, p. 44), realizado também no século XIX, com a repressão aos cortiços.

Junto à crise habitacional e à política de exclusão social e econômica, Victor Nigro Fernandes Solis (2013, p. 44) relaciona a destruição da Praça Onze com o contexto histórico da ditadura varguista, quando já ocorria “a repressão policial à malandragem”. O autor faz um

recuo histórico a 1888, com a Lei Áurea e a promessa de libertação dos escravos, para propor uma reflexão sobre o fluxo migratório de negros e a formação de Casas de Mães de Santo, na Cidade Nova, nas imediações da Praça Onze. Nessa região, também conhecida como Pequena África, o samba nasceu “sob um caráter de festa” e de socialização, “especialmente para as camadas mais pobres” (Solis, 2013, p. 47).

A Praça Onze, segundo o autor, permitiu um convívio da elite com membros do samba, o que arrefeceu a repressão aos sambistas. Pode-se acrescentar, como possíveis aspectos que teriam favorecido esse quadro, os apontamentos de André Diniz (2012, p. 99), o qual assinala como fundamental a participação da imprensa escrita para a promoção das primeiras apresentações das escolas de samba. Esse autor também indica que o governo, notando que o carnaval poderia funcionar como meio de interlocução com o povo, passou a incentivar e construir “uma modalidade midiática de expressão popular” (Diniz, 2012, p. 100).

Foi então que o carnaval surgiu na Praça Onze, com o primeiro desfile de escolas de samba ocorrendo aí, em 1932. Conforme Diniz (2012, p. 100), esse foi um “local de convívio democrático de indivíduos de várias procedências”, no centro de uma região que reúne “as áreas do morro da Favela, morro de São Carlos, Rio Comprido, Catumbi, Cidade Nova, Estácio de Sá, Saúde, Gamboa, Santo Cristo etc. Também é de fácil acesso para os moradores da Zona Norte, pois localiza-se ao lado da Central do Brasil”.

Há questões geográficas, históricas e culturais, em torno da Praça Onze, que evocam contextos de resistência contra atos repressivos por parte do Estado. A Praça Onze tornou-se um espaço emblemático de luta, motivando diversas referências e produções: nos anos de 1920, era um ponto de convergência “de todo o mundo do samba durante o carnaval” (Fenerick, 2005, p. 112, *apud* Solis, 2013, p. 50); “onde os malandros iam sambar”, como cantam Carlos Cachça e Cartola, na música “Tempos idos”; “local de memória do samba e de resistência da cultura negra” (Solis, 2013, p. 54); “Não acabou a Praça Onze, não acabou”, continua Herivelto Martins conclamando o samba, na música “Laurindo”, de 1943.

A importância da Praça Onze mostra-se valiosa para a cultura de resistência no Brasil. Pedro Paulo Malta (2019) apresenta um panorama de referências, especialmente musicais, sobre a Praça Onze, em um texto publicado no site *Discografia Brasileira*, do Instituto Moreira Salles. Além de fotografias e contextualizações históricas, há uma listagem de músicas relacionadas à Praça Onze, inclusive com indicação de ano e intérpretes, e com player para ouvir as canções. Malta (2019, s/p) reforça que “a Praça Onze era ponto de rodas de pernada, batucadas e confraternizações de ranchos. Foi também o local dos primeiros desfiles das escolas de samba, entre 1932 e 1942”.

Marcada pelas duas ditaduras militares, a Praça Onze traz, junto da história de resistência, a de repressão. Malta (2019, s/p) aponta que “a praça desapareceu de vez com as obras do metrô, na década de 1970”. Para o autor, ficou como última lembrança o nome em uma estação da linha férrea: Estação Praça Onze. Essa estação fica a 300 metros da Avenida Marquês de Sapucaí, onde ocorrem os desfiles das escolas de samba desde 1978.

Apesar de ter sido desaparecida do mapa, a “velha Praça Onze ‘permanece como símbolo da afrobrasilidade em terra carioca, sendo seu nome ainda usado, na fala popular, para se referir à antiga área e seu entorno’, como afirmam Nei Lopes e Luiz Antonio Simas no ‘Dicionário da História Social do Samba’” (Malta, 2019, s/p). Nessa região, estão localizados o Sambódromo, desde 1984, o Terreirão do Samba, de 1991, além do monumento a Zumbi dos Palmares, de 1988.

A variedade de produções artísticas e de estudos sociológicos sobre a Praça Onze demonstra a importância do local não só para a história do samba, mas também porque emblema histórias de lutas e resistências contra violências de Estado no Brasil. Assim, no texto de Hilda Hilst, a “praça onze” exerce uma função expressiva dentro da categoria da indeterminação.

No mesmo ano em que a Praça Onze foi destruída, o texto “O oco” estava sendo escrito. Na narrativa polissêmica de Hilda Hilst, as letras minúsculas presentes em “praça onze” expressam, por um lado, indeterminação, pois não é possível afirmar com certeza que se trata, por exemplo, de uma referência à música de Grande Otelo e Herivelto Martins e à Praça Onze de Junho, no Rio de Janeiro. Por outro lado, essa indeterminação também pode ser interpretada como uma referência indireta à repressão ditatorial.

Nesse sentido, a forma com que a linguagem está configurada, em “O oco”, possibilita correlações abrangendo aspectos culturais e históricos. Uma delas é a reflexão de que a “praça onze” carrega memórias de resistências contra uma série de repressões transmitidas ao longo da história brasileira.

2.1.2. “RESTABELEÇAM A ORDEM”: AI-5 e eclipse, a figura da ausência

“Pois a ordem não foi restabelecida?”

(Hilda Hilst, *in* “O oco”, p. 190)

“Garantia da lei e da ordem”, “ameaças à ordem estabelecida” (Brasil, 2015), “crimes contra a ordem política e social”, “crimes contra a ordem pública” (Dal Ri Jr., 2013), “ordem política”, “ordem social” (Marques, 2014), “grupos considerados como ameaça à ordem interna” (Brasil, 2014). Essas formulações fazem parte do vocabulário militar e representam referências à ordem para justificar a repressão na ditadura. A própria Doutrina de Segurança Nacional, abordada no primeiro capítulo, tinha como fundamento a “manutenção da ordem e da segurança social”. Embora central para legitimar a guerra ao “inimigo interno”, a noção de “ordem” está permeada por indeterminações e contradições.

Para tratar desses aspectos, são relevantes algumas contextualizações sobre o Ato Institucional n. 5 (AI-5), um instrumento jurídico lembrado como um grande marco da repressão do período. Os anos de 1967 e 1968 correspondem, no regime militar, ao crescimento da oposição nas ruas, nas fábricas e em faculdades, conforme aponta o projeto *Brasil: nunca mais* (1985). Os protestos foram duramente reprimidos pela polícia, com choques violentos. Segundo o relatório, a edição de atos institucionais ocorreu para intensificar o controle sobre essas lutas populares.

Baixado em 13 de dezembro de 1968, o AI-5 foi publicado na capa do *Jornal do Brasil*, junto com o Ato Complementar n. 38, que fechava o Congresso Nacional por tempo indeterminado:



Fonte: *Jornal do Brasil*, 13 de dezembro de 1968.

Luise Malmaceda e Paulo Miyada analisam a capa do *Jornal do Brasil* com a publicação do AI-5, comentando sobre as legendas e as mensagens codificadas. Destacam a “estranha previsão meteorológica”, localizada na parte superior e com uma dimensão discreta: “Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está sendo varrido por fortes ventos. [...]” (Miyada, 2019, p. 24). Os autores apontam que essa previsão do tempo, as legendas estranhas ao conteúdo e as chamadas como “Ontem foi o Dia dos Cegos” configuraram uma “estratégia pioneira” do jornal de “expressar-se com certo nível de codificação”.

Na noite anterior, oficiais militares foram enviados às redações de jornais, com a justificativa de acompanhar a cobertura que a imprensa daria à promulgação do AI-5 (Miyada, 2019). Também foram “exercer a tarefa improvisada de censores, cargo no qual permaneceram por volta de 6 meses, até a chegada de profissionais da Divisão de Censura da Polícia Federal” (Miyada, 2019, p. 23). Meio século depois, Alberto Dines (*apud* Letieri, 2018), que chefiava o *Jornal do Brasil* à época, comentou que em todo o jornal, inclusive nos classificados, havia indícios de que o veículo estava sob o controle de alguém.

O AI-5 emergiu nesse contexto de controle, censura e repressão, mantendo a Constituição autoritária de 1967 e com disposições que exacerbavam o poder do Executivo. O

instrumento jurídico dava aval ao presidente para decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e das Câmaras de Vereadores, em estado de sítio ou fora dele. Com ausência de qualquer restrição, o AI-5 permitiu ao chefe do Executivo suspender os direitos políticos de qualquer cidadão, pelo prazo de 10 anos, além de cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais.

Para estruturar essa engrenagem da repressão, o dispositivo determinou a “cessação de privilégio de foro por prerrogativa de função”, isto é, perda de foro especial, o que implicava na interrupção de “garantias políticas às autoridades públicas”²³. No contexto da ditadura, essa medida prejudicava especialmente políticos que se manifestassem contra o regime, além de cidadãos comuns. Também foi suspenso o direito de votar e ser votado em eleições sindicais, e manifestações de “natureza política” estavam proibidas. Esses pontos demonstram o controle sobre as lutas populares, em protestos, greves e reivindicações trabalhistas.

O AI-5 também legitimou a aplicação das chamadas “medidas de segurança”: “liberdade vigiada”, “proibição de frequentar determinados lugares” e “domicílio determinado”. O Estado tinha controle sobre a vida de qualquer um, até porque o ato decretou a possibilidade de fixar restrições ou proibições sobre “quaisquer outros direitos públicos ou privados” (Brasil, 1968). Conforme observou Hely Lopes Meirelles (2012), os atos anteriores não possuíam essa autorização. Também ficou determinado que essas “medidas de segurança” não necessitavam de apreciação do Judiciário e seriam aplicadas pelo ministro de Estado da Justiça, ou seja, Luís Antônio da Gama e Silva.

Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito, da Universidade de São Paulo, Gama e Silva redigiu duas versões do AI-5, segundo ele, “em quatro horas, sem consultar livros ou códigos penais”²⁴. Conforme matéria da *Folha de S. Paulo*, a primeira versão do ato foi recebida pelos militares com risos, rendendo a adjetivação de “maluco” a Gama e Silva, porque era um esboço demasiado rígido até para os militares. A segunda opção teria sido “a versão mais amena de um documento que visava restringir duramente a maior parte das liberdades individuais resguardadas pela Constituição”.

²³ Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2020-set-04/opinio-foro-prerrogativa-funcao/#_ftnref3>. Acesso em: 15 nov. 2023.

²⁴ Esta e as demais informações sobre Gama e Silva provêm de material elaborado pela *Folha de S. Paulo*. O então ministro da Justiça é considerado uma das figuras de maior destaque na repressão a manifestações de estudantes, em 1968, e possui uma biografia preocupante em termos políticos e acadêmicos no que se refere ao autoritarismo. Foi professor catedrático de direito internacional privado na Faculdade de Direito da USP em 1958, e dela foi diretor interino, em 1958 e 1959, e diretor efetivo por mais três anos, sendo eleito reitor da universidade em 1963. No ano seguinte, foi juiz da Corte Internacional de Haia, na Holanda, por cinco anos. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/treinamento/hotsites/ai5/personas/luisAntonioDaGamaESilva.html>>. Acesso em: 15 nov. 2023.

A respeito de um dos artigos do AI-5, que suspendeu garantias constitucionais e legais, Meirelles (2012) aponta que essa disposição atingia os magistrados e ministros do Tribunal de Contas, professores catedráticos, titulares de ofício da Justiça, funcionários públicos e dirigentes de autarquias, sociedades de economia mista e empresas públicas, o que se estendia a seus empregados. Foi dado ao presidente, portanto, o poder de demitir, remover, aposentar ou pôr em disponibilidade esses titulares, além de demitir, transferir para a reserva ou reformar militares. Esse quadro evidencia a repressão a quem quer que fosse contrário à ditadura – inclusive, como se depreende, os próprios militares.

O AI-5 também decretou a suspensão de garantia de *habeas corpus* “nos casos de crimes políticos contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular” (Brasil, 1968). O *habeas corpus* é considerado o “remédio constitucional para garantir a liberdade”²⁵. Essa medida constitui uma das mais perversas violações de direitos, pois o *habeas corpus* se trata de um “dispositivo jurídico utilizado para garantir que o acusado não tenha seu direito à liberdade ameaçado por alguma ilegalidade, qualquer violência, coação ou abuso de poder”²⁶. Com essa garantia anulada, uma pessoa poderia ser presa arbitrariamente, sem qualquer controle judicial, o que dava respaldo ao abuso de poder dos militares, como atos de tortura – os chamados “excessos”, na perspectiva dos torturadores (D’Araujo *et al.*, 1994).

Para Teles (2010a, p. 304), a violência se tornou organizada e institucionalizada, e uma implicação clara dessa prática foi a suspensão do *habeas corpus*, definindo a atitude como “[f]igura jurídica anômala da constitucionalidade do Estado autoritário” e como “produto mais discricionário no Brasil”. Sem *habeas corpus*, a letra da lei de nada valia para os advogados de réus, julgados por crimes qualificados sob a Lei de Segurança Nacional, como salienta o autor.

As repressões do regime militar, fundamentadas pela Doutrina de Segurança Nacional e legitimadas em dispositivos jurídicos como o AI-5, impediam atos de oposição e legalizavam qualquer método para fazer cumprir a “ordem” do poder autoritário. Teles (2010a, p. 306) aponta consequências sociais extremamente nocivas e que ainda restam na estrutura jurídica brasileira, o que exemplifica como se instituem as raízes do sistema autoritário na sociedade brasileira: “O mais impactante da ‘judicialização’ foi o legado de uma estrutura autoritária no sistema jurídico, burocratizada e inoperante, alimentando a cultura de impunidade presente no Estado de direito”.

²⁵ Disponível em: <<https://www.advocaciagpr.com.br/post/ai-5-voce-realmente-conhece>>. Acesso em: 15 nov. 2023.

²⁶ Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2019/10/31/entenda-o-que-foi-o-ai-5-ato-ditatorial-defendido-por-eduardo-bolsonaro>>. Acesso em: 15 nov. 2023.

Rodrigo Patto Sá Motta (2018, p. 206) comenta que os pontos mais enfatizados no AI-5 foram “a subversão e os riscos para a ordem”. Uma de suas conclusões é a de que a principal motivação foi política e que “os promotores do Ato eram militares obcecados com a manutenção da ordem e o combate à esquerda revolucionária, contando com apoio da extrema-direita civil” (Motta, 2018, p. 208). Mateus Gamba Torres (2018, p. 126) destaca o objetivo descrito no dispositivo, a “restauração da ordem interna”, afirmando que a “ordem era impedir qualquer manifestação destoante”.

O AI-5 postulou como objetivo assegurar uma “autêntica ordem democrática, baseada na liberdade, no respeito à dignidade da pessoa humana, no combate à subversão e às ideologias contrárias às tradições de nosso povo”, para enfrentar os “graves e urgentes problemas” e restaurar a “ordem interna”. E o governo seria o responsável pela “ordem e segurança internas”, não podendo permitir que “pessoas ou grupos anti-revolucionários” tramassem contra ele (Brasil, 1968).

Segundo consta no decreto, “atos nitidamente subversivos, oriundos dos mais distintos setores políticos e culturais, comprovam que os instrumentos jurídicos, que a Revolução vitoriosa outorgou à Nação [...] estão servindo de meios para combatê-la e destruí-la” (Brasil, 1968). E assim justifica a adoção de medidas para preservar “a ordem, a segurança, a tranquilidade [...]”, que estariam comprometidas por “processos subversivos e de guerra revolucionária”, considerados “fatos perturbadores da ordem” (Brasil, 1968).

As justificativas oficiais para o AI-5 não definem “ordem”, nem “atos nitidamente subversivos”, nem “fatos perturbadores da ordem”. É um vocabulário que reflete tergiversações políticas para exercer, por meio de repressões, o poder autoritário. A noção de “ordem”, assim, configura uma indeterminação que, no contexto ditatorial, é utilizada para legitimar atos repressivos.

No texto literário de Hilda Hilst, há configurações de linguagem que suscitam um diálogo crítico com as táticas de repressão embutidas nas disposições do AI-5, em especial no que diz respeito à palavra “ordem”. É uma noção evasiva, no contexto da ditadura; lacunar, na narrativa hilstiana.

Em três passagens diferentes de “O oco”, o narrador repete o enunciado: “RESTABELEÇAM A ORDEM”. Representada de forma enfática, em maiúsculas, essa ordem está associada a uma situação ou experiência pretérita, vivenciada pelo narrador, e é lembrada com dúvidas no presente da enunciação. Configura-se como uma memória lacunar que gera conflitos de conhecimento e de linguagem por parte da voz narrativa. A primeira ocorrência está no seguinte trecho:

Quase não falo. Porque tudo se complica. Tenho alguma memória porque me lembro de ter falado uma vez: RESTABELEÇAM A ORDEM. RESTABELEÇAM A ORDEM foi o que eu disse. Isso não me sai da cabeça, e deve ter dado algum resultado senão não me lembraria. Qual foi o resultado? Seria menos infeliz se soubesse? Restabelecer a ordem parece-me um propósito muito louvável, digno até, porque a ordem existe quando tudo fica bem arrumado, as botas todas de um lado, os fuzis de outro. Soldados, mortos, botas e fuzis. Nunca percebi muita coisa de tais coisas. (Hilst, 2002, p. 142-143)

As três primeiras frases do trecho correlacionam, de maneira fraturada, limitações de linguagem, causalidade e memória. O narrador associa sua limitação de linguagem a uma imagem hiperbólica: “Quase não falo. Porque tudo se complica.”. A ênfase paradoxal que resulta da hipérbole “tudo” acentua a relação indeterminada entre a dificuldade de falar e a complicação como possível efeito disso. Afinal, o que exatamente se complica? O que seria “tudo”? Não falar ou falar causa complicações?

As construções formais revelam uma elaboração incerta e somam-se às perguntas feitas pelo narrador: “Qual foi o resultado? Seria menos infeliz se soubesse?”. Esse último questionamento acentua um estado emocional perturbado do narrador diante de um resultado, desconhecido ou esquecido por ele, como a pergunta sugere. Esse resultado também está elaborado como dúvida e condicionado a uma lembrança recorrente, como afirma o narrador: “Isso não me sai da cabeça, e deve ter dado algum resultado senão não me lembraria.”.

O enunciado tem uma reverberação importante na narrativa e está grafado com marcas de ênfase. Além de estar repetido em trechos distintos, “RESTABELEÇAM A ORDEM” aparece com maiúsculas nos três momentos. O destaque não só chama a atenção para essa lembrança do narrador, como evoca uma exigência de ação que parece perturbá-lo, dada a dificuldade de comunicar essa memória recorrente.

“Restabeleçam” está conjugado no imperativo afirmativo, modo verbal que pode indicar comando, pedido, conselho, súplica, convite, exortação. As configurações formais e temáticas do trecho sugerem um sentido de comando. As letras maiúsculas, por exemplo, podem ser lidas como um pronunciamento em tom alto, agressivo ou autoritário. No trecho citado, o fato de o enunciado ser emitido duas vezes, em sequência e em maiúsculas, potencializa essa conotação de um comando, uma ordem.

Uma das características do imperativo é a de que se trata de um modo verbal indeterminado no tempo, supondo-se que, por ser um comando, a ação se dará no futuro. A ideia de futuro como um progresso perpassa o enunciado, ao se considerar que contém nele um

pressuposto de que a ordem estava estabelecida, algo ocorreu que pode estar associado a uma desordem e agora a ordem deve ser estabelecida novamente. O verbo “estabelecer” pressupõe instituir algo, decretar ou determinar, indicando ações que supõem autoridade e comando. O emprego desse verbo evoca responsabilidade entre emissor e ato, o que sugere um conflito ético do narrador, pois demonstra percepções perturbadas, como ao questionar qual foi o resultado.

Há lacunas nas informações sobre emissor, sujeito, ação e resultado dessa ação. Pode-se fazer uma associação do narrador com aquele que emite o comando, já que ele conta isso como uma lembrança: “Tenho alguma memória porque me lembro de ter falado uma vez: RESTABELEÇAM A ORDEM. RESTABELEÇAM A ORDEM foi o que eu disse”. Mas não se trata de um vínculo determinado, pois a memória está referida pelo narrador de maneira incerta, com o uso do pronome indefinido em “alguma memória” e com a situação temporal vaga em “uma vez” – construção ambígua, pois também evoca uma quantidade.

As marcas de indeterminação nas construções formais desse trecho articulam-se com uma elipse bastante expressiva no enunciado “RESTABELEÇAM A ORDEM”. Considerando que o imperativo representa um modo verbal usado para exprimir ações que se exige do interlocutor e considerando que não há sujeito exposto na estrutura citada, a atenção se volta para o verbo “restabeçam”. Ocorre aí uma elipse gramatical, que pode ser recuperada, pela desinência verbal, como o sujeito oculto “vocês”, isto é, os interlocutores a quem possivelmente se dirigiu o narrador quanto à emissão da ordem.

Entretanto, essa elipse atua com indeterminações, uma vez que o narrador não informa quem são esses agentes nem define com precisão sua relação com eles. A elipse gramatical, assim, adquire uma função expressiva no trecho. Antes de propor relações entre essa omissão e o contexto necessário para analisá-la, cabe tecer algumas observações sobre essa figura de linguagem.

Do grego *élleipsis*, através do latim *ellipsis*, a elipse representa ausência, carência, falta. Essa notação etimológica faz parte do verbete do *Dicionario Español de Términos Literarios Internacionales* (Gallardo, 2015), que organiza definições em três grupos. Primeiramente, registra que a elipse consiste na omissão, por parte do emissor, de um ou mais elementos da oração, que o receptor pode compreender, seja pelo contexto em que a frase é emitida ou pelo próprio conhecimento que tem da língua e das regras gramaticais. Em segundo lugar, apresenta o recurso como um fenômeno retórico, constituindo uma figura com intenção expressiva ou literária. E o terceiro grupo abarca um fenômeno narrativo, focado na categoria do tempo, sendo a elipse um dos quatro movimentos da narração clássica, “junto a la escena, el sumario y la pausa descriptiva” (Gallardo, 2015, p. 1).

O dicionário apresenta um levantamento histórico-conceitual sobre a elipse, a partir do qual foram selecionadas as seguintes concepções. No século I, o professor de retórica Quintiliano, ao tratar das virtudes do discurso, situou a elipse como um dos defeitos na expressão, um vício da eliminação. A recomendação do orador romano seria evitar a elipse para não deixar a expressão incompleta. Contudo, advertiu que esse vício ou defeito poderia se relacionar a um modo de falar obscuro, constituindo, então, uma figura, caracterizada por supressão. O retórico alemão Lausberg também ponderou que os vícios poderiam ser considerados virtudes. Se empregada sem função expressiva, a elipse seria apenas um desvio de sintaxe. Mas, exercendo função expressiva, seria uma elipse retórica, expressa frequentemente por elipse gramatical.

Para o linguista francês Jean Dubois, além da elipse gramatical, há a elipse situacional, enfocando o contexto para determinar sua compreensão. Já o crítico literário francês Gérard Genette abordou a elipse para tratar das relações entre a duração da história e a longitude do relato, na categoria de tempo. Nesse sentido, a elipse constitui a omissão, no relato, da história que transcorre ou que transcorreu, de modo que o tempo da história seria sempre infinitamente maior que o tempo do relato, já que no relato são omitidos eventos temporais. Desse modo, a análise da elipse, “según señala Genette, se reduciría al examen del tiempo de historia elidida” (Gallardo, 2015, p. 8).

Dentre essas e as demais definições de elipse apresentadas no dicionário de termos literários, sobressai a caracterização da omissão de elementos vinculada à compreensão do sentido. “Tanto si se trata de la consideración exclusivamente gramatical, como hecho del habla, o bien de la retórica, como hecho de estilo, diccionarios y manuales coinciden en que” (Gallardo, 2015, p. 5), para que haja elipse, é preciso que a omissão de um ou mais elementos na oração não modifique a compreensão e o significado dessa oração. Além disso, outro ponto de concordância está no contexto: “Se destaca, pues, en todos los teóricos, la presencia del contexto o situación para el esclarecimiento del mensaje” (Gallardo, 2015, p. 6).

Para estabelecer um diálogo com esse levantamento histórico-conceitual, é relevante abordar as reflexões do escritor e crítico argentino Ricardo Piglia, que dá ênfase à elipse em alguns de seus estudos teóricos (Piglia, 2001, 2004, 2012). Suas observações envolvem não só produções literárias contemporâneas como também projeções de suas características e funções no futuro, considerando que “[i]maginar as condições da literatura no porvir supõe também, obviamente, inferir a realidade que essa literatura postula” (Piglia, 2012, p. 1).

Essa atenção do autor despendida à elipse possibilita considerar que, de um vício de expressão que prejudica as virtudes do discurso, como apontado na retórica clássica, a figura

tem exercido funções importantes nas produções contemporâneas. Em especial, destaca-se seu papel em literaturas latino-americanas, contextualizadas por regimes ditatoriais.

Em seus textos teóricos, Piglia (2001, 2012) faz questão de situar sua observação a partir da margem, das bordas da tradição cultural. O autor busca agregar às *Seis propostas para o próximo milênio*, livro de Ítalo Calvino, pontos de partida para um debate sobre o futuro, compreendidos de um outro lugar, “desde un suburbio del mundo” (Piglia, 2001, p. 11), e considerando experiências que confrontam os limites da linguagem.

“A experiência do horror puro da repressão clandestina – uma experiência que frequentemente parece estar além da linguagem – talvez defina o nosso uso da linguagem e a nossa relação com a memória e, portanto, com o futuro e o sentido” (Piglia, 2012, p. 2). Nota-se uma aproximação entre o emprego da elipse e configurações sociais violentas, as quais resultam em experiências limítrofes.

Retomando a citação de “O oco” e dialogando com os apontamentos sobre a elipse, o enunciado imperativo “RESTABELEÇAM A ORDEM”, uma memória dúbia do narrador, sustenta uma omissão expressiva quanto ao sujeito da oração. O sujeito oculto corresponde aos agentes que promoveriam a ação. Eles estão indeterminados, bem como o resultado, o ato e a ligação entre o narrador e os agentes.

Na narrativa hilstiana, conforme comentado anteriormente, observa-se uma relação intrínseca entre a figura da elipse e o princípio de indeterminação. Inclusive, no glossário em que Eagleton (2007, p. 167) define a indeterminação, consta a noção de falta: “lack of clear or exact meaning” – em tradução livre, “falta de um significado claro ou exato”.

Nessas estratégias, observa-se um constante movimento de indeterminação, seja pela falta de um significado claro ou exato (Eagleton, 2017), seja pela omissão de elementos dedutíveis pelo contexto (Gallardo, 2015), seja pela experiência da repressão clandestina articulada às limitações de linguagem (Piglia, 2012). Essas perspectivas, em diálogo, contribuem para uma reflexão política sobre a indeterminação na narrativa lacunar de Hilda Hilst.

A elipse gramatical no enunciado do narrador, embora não prejudique a compreensão sintática de que se trata de um comando dirigido a “vocês”, opera obscurecendo a narrativa, articulando-se como uma elipse retórica, “empregada com evidente função expressiva” (Lausberg, 1967, p. 197). A expressividade dessa elipse está ligada ao contexto, necessário para a elucidação da omissão, e à possibilidade de que o leitor espontaneamente restitua os elementos que faltam. Piglia (2001, p. 13) reforça esse aspecto de que a “elipsis implica, claro, un lector que restituye el contexto cifrado, la historia implícita, lo que se dice en lo no dicho”. O sentido

cifrado corresponde a essa história implícita no relato, expressiva na construção elíptica, isto é, no que se diz no não dito ou não determinado.

Essas indeterminações formais e temáticas exprimem tensões sociais e históricas ligadas a um contexto ditatorial e repressor. O narrador, por exemplo, expõe incertezas acerca da ordem como elemento promotor de organização em contraste com imagens que remetem a um sistema militar, como na última parte do trecho anteriormente citado: “Restabelecer a ordem parece-me um propósito muito louvável, digno até, porque a ordem existe quando tudo fica bem arrumado, as botas todas de um lado, os fuzis de outro. Soldados, mortos, botas e fuzis. Nunca percebi muita coisa de tais coisas.” (Hilst, 2002, p. 142-143).

A ordem, citada no trecho, está permeada por indeterminações, uma vez que não há definição quanto ao seu sentido exato. O narrador busca associações de causa e efeito entre restabelecer essa ordem e um propósito louvável e digno: “porque a ordem existe quando tudo fica bem arrumado, as botas todas de um lado, os fuzis de outro.”. Para isso, desdobra elementos afins a um vocabulário militar, como “soldados”, “botas” e “fuzis”, além de deixar entremeado a esses termos, como um resíduo, a menção a “mortos”.

No trecho, as hipérboles “tudo”, “todas” e “nunca” atuam como figuras do exagero. Conforme Olivier Reboul (2004, p. 123), “a função semântica da hipérbole é dizer que de fato não conseguimos dizer”. Ela exprime o inexprimível, “o que a linguagem não poderia exprimir” (Reboul, 2004, p. 124). Nesse sentido, a função dessa figura de linguagem articula-se com a proposição de Piglia (2012) sobre as experiências que confrontam os limites da linguagem.

Amparado em imagens hiperbólicas, o narrador apresenta uma estrutura que remete a uma organização disciplinar: de um lado, “botas” e, de outro, “fuzis”. Esses acessórios fazem parte da farda e do armamento de militares. Admitindo relações de associação entre parte e todo, os elementos utilizados, junto a “soldados”, podem ser lidos como metonímias de um sistema militar e ditatorial. A ordem está envolvida, em ambos os lados, por esse vocabulário, evocando uma organização totalizante.

A configuração dos termos “de um lado” e “de outro” também sugere uma organização em fila, associável a um padrão de disciplina militar. Além disso, tem destaque o termo “soldados”, citado nos três trechos em que o enunciado “RESTABELEÇAM A ORDEM” aparece na narrativa. O vocábulo deriva do latim *solidarius*, “alguém que é pago para servir”. A ideia de “ordem”, assim, pressupõe obediência, sinalizando um poder hierárquico.

Articulando texto e contexto, nas Forças Armadas, um soldado corresponde à graduação inicial de um militar, o qual ocupa o mais baixo grau na hierarquia. Acima, estão os oficiais subalternos, os oficiais intermediários, os oficiais superiores e, no topo desses postos, os oficiais

gerais (Brasil, 2023), além do comandante em chefe, função do presidente da República. Para as Forças Armadas, essa hierarquia baseia a organização militar e deve ser obedecida e respeitada com rigor, constituindo uma cadeia de comando a ser seguida por todos os integrantes do sistema de defesa do país.

Tendo em conta essas associações de obediência que envolvem um comando como “RESTABELEÇAM A ORDEM”, há relações de poder elípticas nesse enunciado. “Quem dava as ordens e que ordens eram dadas?” (D’Araujo *et al.*, 1994, p. 23). A elipse verbal em “RESTABELEÇAM” omite o sujeito da ação e enfatiza a indeterminação da “ordem”, suscitando questionamentos sobre os agentes e as implicações dos seus atos.

Retomando o que preconizava o AI-5, suas disposições determinam como objetivo a “restauração da ordem interna”. A noção evasiva de “ordem”, nesse ato institucional, pode ser articulada ao depoimento de Leonidas Pires Gonçalves (*apud* D’Araujo *et al.*, 1994, p. 255), ex-chefe do órgão de repressão chamado Centro de Operações de Defesa Interna (Codi): “Dizem que somos torturadores, matadores, quando não é verdade. Apenas cumprimos uma missão, de maneira austera. Há uma frase que é minha, e que gosto de repetir: o soldado é o cidadão uniformizado para o exercício cívico da violência”.

O depoimento do general permite uma análise de correspondências entre “torturadores, matadores”, de um lado, e “cumprimos uma missão”, “soldado” e “exercício cívico da violência”, de outro. Considerando a rígida hierarquia militar, o general e chefe do Codi pode fazer cumprir, por exemplo, a “restauração da ordem interna”, como o AI-5 decretou. O soldado exerceria essa “missão” como um “exercício cívico da violência”. A forma como a narrativa militar utiliza a linguagem justifica ações como “violência”, “tortura” e “morte”.

No texto de Hilda Hilst, a configuração da linguagem opera com elipses que dão destaque às indeterminações em torno de noções como “ordem”. As indeterminações, em “O oco”, suscitam questionamentos sobre sujeitos, ações e consequências de ordens e discursos autoritários, exercendo uma crítica à narrativa militar que esconde a repressão ditatorial.

Há uma enumeração paratática que chama a atenção: “Soldados, mortos, botas e fuzis”. A construção paratática dessa sequência de nomes pode desencadear, como um dos efeitos, a correspondência dos termos. Dois deles constituem o uniforme militar, e os outros dois designam pessoas. E a palavra que refere a situação-limite da morte está inserida em meio a essas imagens de um sistema militar: um soldado – “cidadão uniformizado para o exercício cívico da violência” –, “botas”, que fazem parte do uniforme militar, e “fuzis”, armas de combate que podem ser empregadas, por exemplo, contra “atos nitidamente subversivos” e “fatos perturbadores da ordem”.

De acordo com a Comissão Nacional da Verdade, a doutrina pregava que os participantes dos órgãos de repressão precisavam cumprir uma missão. Segundo apuração da Comissão, os policiais e militares, agentes da repressão política nos DOI-Codi, eram formados por uma ideologia, “difundida como espírito patriótico”, que os colocava como “soldados leais a seus comandantes, em uma guerra cujo objetivo principal era eliminar o inimigo interno, personificado em militantes comunistas e membros de grupos armados” (Brasil, 2014, p. 137).

A configuração da linguagem, em “O oco”, e o contexto da ditadura militar possibilitam refletir sobre a banalização da morte em um regime autoritário. Justificar ações de extrema violência com uma narrativa que atribui esses atos a uma “missão” ou a um “exercício cívico” demonstra a gravidade de atos legitimadores de violências, como o AI-5. Além desse dispositivo legal, é preciso também retomar o papel didático da Doutrina de Segurança Nacional, um “arcabouço ideológico do regime” (Teles, 2010b), responsável por transmitir modelos de repressão e por estimular a banalização de situações como a morte, como se nota pelos depoimentos de militares (D’Araujo *et al.*, 1994).

O narrador de “O oco” conta: “Nunca percebi muita coisa de tais coisas”. O comentário do narrador sugere uma inconsciência, uma banalização ou um desconhecimento de “tais coisas”. Essas indeterminações reforçam uma relação paradoxal entre a ordem, como propósito “louvável” e “digno”, e “mortos”, em que a morte de pessoas está vinculada a um vocabulário militar. Essas tensões formais e temáticas mobilizam uma reflexão crítica sobre as contradições nos relatos oficiais, como a narrativa militar de restabelecer uma ordem.

Edson Teles (2010a, p. 303) lembra: “Não esqueçamos a promessa do golpe de 1964: o restabelecimento da ordem, por meio de uma nova norma, em movimento caracterizado como provisório por seus autores”. Zaverucha (2010, p. 43) também pontua que as Forças Armadas tinham como função “restabelecer a lei e a ordem e, posteriormente, devolver as rédeas do governo aos políticos”.

No entanto, as chamadas “intervenções moderadoras” utilizadas pelos militares serviram, na verdade, para coletar informações acerca do comportamento de civis e para construir sua própria alternativa política, conforme o autor observa. Acreditou-se que os militares fariam uma “intervenção cirúrgica, restabeleceriam a ordem e voltariam para os quartéis”, mas as Forças Armadas não fizeram isso; bateram o recorde na história brasileira de 21 anos no governo (Zaverucha, 2010, p. 43).

O regime militar construiu, oficialmente, narrativas para justificar as repressões e a manutenção no poder. E esses objetivos estão assentados em contradições. A “ordem democrática” corresponderia, antes, a seu oposto, a uma ordem autoritária, a qual reprimia

violentamente posições que não estivessem alinhadas ao governo militar, em uma atitude ditatorial. A violência repressiva, como lembra Motta (2018), foi um dos marcos do AI-5.

Nessa perspectiva, em “RESTABELEÇAM A ORDEM”, tanto a elipse de sujeito como o sentido lacunar de “ordem” constroem indeterminações que atuam como crítica à voz autoritária. A lembrança desse comando que tanto perturba o narrador de “O oco” expressa uma versão da história que se apresenta em tensão com a experiência do sujeito.

Relacionando texto e contexto, a interpretação é a de que essas configurações elípticas, mobilizadas para a indeterminação, constituem uma crítica política a instrumentos como o AI-5, cuja suposta “restauração da ordem interna” serviu para a prática da violência e da repressão militar. Conforme registra o *Relatório da Comissão Nacional da Verdade*, o regime militar, “mesmo sob um discurso de defesa da democracia, na prática foi seu maior violador” (Brasil, 2014, p. 337).

2.1.3. Forças fictícias, linguagem e interlocução

“Aí o caçador escolhe um. Atira-se sobre ele, quero dizer, deixa-se cair sobre ele, dá-lhe pauladas na cabeça e repete fórmulas mágicas. Doma-o. Às vezes alguém morre sob as patas. E devo repetir ainda que não queira: um dia da caça... o resto, sabeis, presumo. Devo continuar então. Nada de esoterismos. Então: outro do caçador. Digo para mim mesmo a cada manhã: duas mil palavras pelo menos, depois fico mudo o resto do dia. É bom falar quando não há ninguém para escutar. Não interrompem, não repetem a cada instante dizendo e daí? e daí?”

(Hilda Hilst, *in* “O oco”, p. 186)

Ao analisar a função da elipse em Rodolfo Walsh – escritor assassinado na ditadura militar argentina –, Piglia (2001) avalia que o mais importante de uma história não é nomeado. Trata-se de um trabalho muito sutil com a alusão e o subentendido. A partir dessa ideia, vale explorar as expressividades da indeterminação nas configurações de linguagem em “O oco”, observando outras imagens que repercutem junto do enunciado lacunar “RESTABELEÇAM A ORDEM”, que aparece pela segunda vez neste trecho:

E em cima do corpo, do meu corpo, as medalhas, o tecido grosso (a camisa maleável?), as botas lustrosas, a voz. Voz de dentro toda escondida mas saindo para fora: meu Deus meu Deus meu Deus, não foi isso que eu ordenei, eu disse apenas: RESTABELEÇAM A ORDEM. Estúpidos, covardes, não, eu não disse assim, eu apenas repeti: Meu Deus meu Deus meu Deus. Olhei-os. Aos soldados. (Hilst, 2002, p. 158)

Ligadas espacialmente ao corpo do narrador, há imagens de “medalhas”, de “botas lustrosas” e de um “tecido grosso”, com uma dúvida indicada quanto à “(camisa maleável?)”, em que se nota a incerteza do narrador sobre sua memória. Assim como outras imagens analisadas anteriormente, estas atuam como metonímias de um sistema militar e ditatorial. Esses índices de indeterminação remontam à recusa do narrador de identificar-se como um militar, gerando nele um conflito.

No trecho “não foi isso que eu ordenei, eu disse apenas: RESTABELEÇAM A ORDEM. Estúpidos, covardes, não, eu não disse assim, eu apenas repeti”, há um contraste expressivo entre “eu disse apenas” e “eu não disse assim”, ocorrendo uma mudança de posição.

Intensificam-se indefinições acerca do sentido que o narrador atribui à ordem, em tensão com o que essa ação resultou, corroborando para um conflito ético por parte do narrador.

A configuração formal do trecho citado retrata uma rede intrincada de narrativas antagônicas, bem como a dificuldade de elaboração desses conflitos. Há, por exemplo, a utilização, por três vezes, do recurso de dois-pontos em um trecho relativamente curto. Esse sinal de pontuação corresponderia a uma pausa cuja função é preceder uma fala, uma elucidação ou uma síntese do que foi dito antes. O que se nota é que a tentativa de explicar a lembrança atravessa dificuldades de ordenar uma rede de causas e efeitos.

Essa estruturação fragmentária acentua a tensão entre a ordem do enunciado e a memória da experiência. Essa relação, por sua vez, articula-se com uma tensão social maior entre a suposta ordem defendida pelo regime e a atuação militar por meio da repressão, por exemplo. São “forças fictícias” (Piglia, 2001) em embate na narração, que permitem explorar a forma como se constroem e atuam as narrativas que vêm do poder.

Piglia (2001, p. 15) observa que a relação entre literatura e Estado é uma relação de tensão entre dois tipos de narrativas, porque o Estado também narra, também constrói ficções. E não só, como acentua o crítico literário, dialogando com Paul Valéry: o Estado não pode funcionar somente por pura coerção, ele necessita de forças fictícias, “necesita construir consenso, necesita construir historias, hacer creer cierta versión de los hechos”. O autor aponta aí um campo de investigação importante nas relações entre política e literatura, defendendo que as produções artísticas podem contribuir para a compreensão do funcionamento dessas ficções oficiais.

Nessa direção, há o apontamento de Ettore Finazzi-Agrò, ao apresentar uma avaliação crítica acerca da naturalização da violência no Brasil. A partir de considerações sobre produções literárias após o golpe de 1964, o autor propõe que é “no âmbito da literatura que podemos surpreender o *nefas* habitando nas dobras da História oficial”, de modo a entrever o interdito entre versões contrapostas do mesmo acontecimento (Finazzi-Agrò, 2014, p. 180, grifo do autor). Desse modo, é possível contestar as versões da história e questionar as formas de dominação pela narrativa oficial.

Segundo Piglia (2001, p. 15), a literatura constrói relatos alternativos em tensão com os relatos que o Estado constrói, “ese tipo de historias que el Estado cuenta y dice”. É importante ressaltar que o relato literário, nos termos do autor, é parcial, fragmentário e incerto e que deve ser ajustado com outras versões e histórias. Já o relato estatal, constituindo uma interpretação dos feitos em um sistema de motivação e causalidade, configura uma forma fechada e simplificadora de explicar uma rede complexa e contraditória. O crítico literário dá ênfase à

forma com que o relato estatal oculta, manipula e falsifica certas versões dos fatos, observando: “No se trata solamente del contenido de estas ficciones, no se trata solamente del material que elabora sino de la forma que tienen esos relatos del Estado” (Piglia, 2001, p. 15).

Considerando essas observações e o potencial expressivo da forma em conjunto com o tema, cabe avaliar a reiteração de “RESTABELEÇAM A ORDEM”. Metaforicamente, as repetições desse enunciado imperativo equivalem à repetição de uma voz autoritária para fazer crer certa versão da história, com um discurso imperativo para que não sejam necessárias explicações, nem aceitas manifestações contrárias, apenas a ordem ditatorial, que impõe a manutenção do sistema. A aparência de um propósito ordenador pode esconder, por exemplo, a violência empregada pelos militares na repressão a manifestantes críticos à ditadura, o que ocorria com prisões, desaparecimentos e mortes (BNM, 1985; Brasil, 2014).

No trecho de “O oco”, também se destacam outras repetições, como a estrutura tríptica “meu Deus meu Deus meu Deus”, aparecendo duas vezes. A figura da repetição traz um enriquecimento afetivo, no caso de caráter perturbador, que se adensa na narrativa. Sozinha, a construção “meu Deus” pode representar um estado de desespero, preocupação, desapontamento ou choque. No trecho, esse estado emocional intensifica-se formalmente e está exposto sem vírgulas, acelerando o ritmo e potencializando, com isso, a gravidade do que exprime.

Em ambas as ocorrências, a estrutura tríptica surge após os dois-pontos, o que sugere uma dificuldade do narrador de organizar seus pensamentos. Como uma figura de presença (Reboul, 2004), a repetição contrasta com a elipse, figura de ausência, reforçando a elaboração desordenada, conflituosa e paradoxal.

No mesmo trecho, há algumas omissões que merecem ser comentadas. Primeiramente, cabe analisar “Estúpidos, covardes, não, eu não disse assim, eu apenas repeti: Meu Deus meu Deus meu Deus. Olhei-os. Aos soldados.”. Em “Estúpidos, covardes”, há elipses de sujeito e de verbo, em que se pode inferir algo como “eles são”. Nota-se que os sujeitos adjetivados como estúpidos e covardes estão ocultos no trecho e indeterminados na narrativa.

Logo depois, em “Olhei-os. Aos soldados.”, há uma elipse gramatical do sujeito “eu” e, expressivamente, há um ponto-final separando duas frases que sugerem um vínculo entre si, se se admitir que o pronome oblíquo “os” remete, por catáfora, ao termo que vem logo depois, “Aos soldados”. Também seria possível compreender o pronome como uma anáfora dos adjetivos citados antes, “Estúpidos, covardes”.

Entretanto, são associações inexatas, devido à configuração fragmentária do trecho e à preponderância de uma sintaxe coordenativa sobre a subordinativa, o que possibilita

independência aos elementos. É importante enfatizar que a narrativa privilegia estratégias de indeterminação, borrando relações entre as qualificações pejorativas e os agentes militares, os “soldados”. Essa elaboração caracteriza-se por uma ruptura com uma lógica de causalidade e se articula com um contexto social promotor de desordem para o sujeito.

Um segundo ponto a observar acerca das omissões está no início da citação: “E em cima do corpo, do meu corpo, as medalhas, o tecido grosso (a camisa maleável?), as botas lustrosas, a voz. Voz de dentro toda escondida mas saindo para fora:”. Nesse trecho, há elipses nas duas frases, que, junto à quebra proporcionada pelo ponto-final, colaboram para uma configuração fragmentária. Há supressão de conectivos, afetando um encadeamento lógico entre os elementos, além da ausência de verbo na primeira frase e da omissão de verbo auxiliar na segunda, por exemplo.

Essas elipses exercem uma função de ruptura com a ordem – uma ruptura ambígua, pois tanto rompem com a ordenação da sintaxe e da narrativa, em termos de estruturas tradicionais, quanto rompem com um sentido simplificador associado ao enunciado “RESTABELEÇAM A ORDEM”, na perspectiva analisada neste trabalho. A enumeração paratática, presente também nesse trecho, exprime a dificuldade de sintetizar a experiência. Desse modo, a função das elipses vincula-se à função que a parataxe exerce de se esquivar da hierarquia lógica da sintaxe subordinativa, como uma revolta contra a síntese (Adorno, 1973), atuando como desordem.

Essas estratégias de linguagem reverberam lacunas na narrativa, valorizando a indeterminação. No trecho em análise, é possível destacar dois momentos em que esse princípio da indeterminação se agudiza. Em “não foi isso que eu ordenei”, o elemento “isso” não tem um significado exato.

Essa noção está reforçada, logo depois, com “assim”, em “eu não disse assim”. Nem está claro o que foi “isso” que o narrador ordenou, nem o modo como ele acredita ter dito, o que retoma a indefinição quanto ao resultado do comando e à ligação dúbia com os “soldados”. Essa patente militar é citada pelo narrador tanto nesse segundo trecho quanto no terceiro e último momento em que surge o enunciado imperativo “RESTABELEÇAM A ORDEM”:

Termino. Deveria terminar, mas não. Vamos aos saltos. A pequena praça e o coreto. Depois: a pequena praça, o coreto e o chão de cadáveres. Eu havia dito: RESTABELEÇAM A ORDEM. A frase é como um funil. Vai até certo ponto (fim do tubo) alarga-se (começo e infinito da boca do funil). Se eu dissesse assim: restabeçam a ordem sem violência. Um tubo apenas. Fechado numa das extremidades. Meu Deus... meu Deus... eu disse. E o outro: mas foi preciso... eles avançaram com as facas na mão... os soldados ficaram em pânico... foi preciso. A ordem restabelecida. (Hilst, 2002, p. 180-181)

O início da citação literária aponta para uma relação de embate do narrador com o ato de narrar. Ele afirma “Termino.”, depois comenta que “Deveria terminar, mas não.” e acrescenta “Vamos aos saltos.”. Ao sugerir saltos, essa frase assimila o movimento fragmentário ao modo de elaboração da memória e da narração, reforçando essa luta do narrador com o ato de lembrar e narrar. A sequência dessas frases sugere que o narrador trata desse processo, expondo limitações e incertezas, mas também um movimento afirmativo de narrar mesmo assim, como comentado antes. Essas frases se articulam com a lembrança repetida pelo narrador.

No trecho, o enunciado sobre restabelecer a ordem aparece duas vezes, com configurações formais diferentes. Na primeira, em maiúsculas, retoma a estrutura, como analisado anteriormente. A lembrança, dessa vez, está configurada de maneira mais segura do que nas aparições anteriores, porque introduzida de modo assertivo: “Eu havia dito:”. Mas a comparação da frase com um funil exprime, na direção indicada, um alargamento do seu significado, sugerindo que a ordem está aberta a interpretações amplas.

Já no segundo momento em que o enunciado surge no mesmo trecho, está disposto formalmente em minúsculas e com um acréscimo significativo quanto à temática da violência: “Se eu dissesse assim: restabeçam a ordem sem violência.”. Nesse caso, a presença das minúsculas opõe-se à construção que, antes, estava em destaque, o que pode conotar um tom menos autoritário.

O recurso das minúsculas converge para a função da oração condicional, que pressupõe uma hipótese, no caso, de correção do significado autoritário da ordem. Essa configuração formal também se liga à informação adicional “sem violência”, em que a imagem do tubo restringiria o sentido autoritário. Ao se considerar que um dos requisitos básicos da sociedade democrática é o controle da violência (Pinheiro, 1991), o acréscimo no trecho reforça, por contraste, a sugestão de que o enunciado “RESTABELEÇAM A ORDEM” possui uma conotação ditatorial.

Logo após o narrador lançar essas possibilidades, no trecho em análise, a narrativa adensa sua configuração fragmentária, com a presença acentuada de repetições, reticências e elipses: “Meu Deus... meu Deus... eu disse. E o outro: mas foi preciso... eles avançaram com as facas na mão... os soldados ficaram em pânico... foi preciso. A ordem restabelecida.”. As reticências se vinculam a lapsos, ligados ao modo vacilante como o narrador conta suas memórias. Retomando Lausberg (1967), a figura da reticência interrompe o discurso e pode corresponder a um caráter inexpressivo de uma situação.

Essa dificuldade de elaboração do narrador também se destaca pelo enriquecimento afetivo proporcionado pela repetição de “Meu Deus...”, intensificando a indeterminação. As indefinições referentes às pessoas em “E o outro” e “eles avançaram com as facas na mão”, bem como a um ato implícito na elipse em “foi preciso”, representam recursos que repelem uma lógica sintética e conclusiva.

Há também um efeito de estranhamento causado pela descrição de pânico dos soldados diante de “outros” com facas na mão. Os soldados estavam ligados, em trechos analisados anteriormente, a armamentos militares, como o fuzil. A reação de pânico dos agentes militares diante do avanço dos “outros” causa estranheza, já que armamentos como fuzis são mais nocivos que “facas na mão”.

Além disso, a voz indefinida rememorada pelo narrador, em “E o outro:”, sugere uma empatia com os soldados, conferindo-lhes uma posição de vítima em uma justificativa do ato indeterminado, em “foi preciso” e “A ordem restabelecida”. Nesta última frase que arremata o trecho, há uma elipse verbal que colabora para um efeito perturbador, paradoxal e lacunar, que as reticências potencializaram.

As figuras de linguagem utilizadas potencializam a função crítica da indeterminação. Além da elipse, que pede um leitor que restitua o contexto do que foi omitido, a figura da reticência “interrompe a frase para passar ao auditório a tarefa de completá-la” (Reboul, 2004, p. 127), retirando argumentos do debate para incitar o outro a preencher a suspensão. Eagleton (2006) menciona que, em uma obra com indeterminações, os elementos dependem da interpretação do leitor para terem efeito. Esses aspectos podem ser postos em diálogo com uma noção de deslocamento, a partir de uma das propostas apresentadas por Piglia (2001, 2012) em pelo menos dois textos.

A ideia está destacada em “Uma proposta para o novo milênio”, originalmente publicado em 2001. Piglia (2012, p. 3-4) agrega às propostas de Calvino a noção de deslocamento e de distância, afirmando: “O estilo é esse movimento rumo a outra enunciação, é uma tomada de distância com respeito à palavra própria. Há outro que diz isto que, talvez, de outro modo não pode ser dito”.

Nos exemplos apresentados pelo intelectual argentino, esse distanciamento acontece quando o narrador cita a fala de outra pessoa, e com isso promove um movimento de dar a palavra a outro, de modo que “alguém fala por ele e expressa a dor de um modo sóbrio e direto e muito comovente” (Piglia, 2012, p. 2). Essa noção de deslocamento é apontada pelo autor associando-a justamente à elipse, como uma pequena tomada de distância com respeito ao que se está tentando dizer.

A sugestão aqui busca um diálogo com essa noção apresentada por Piglia, propondo que, na narrativa de Hilda Hilst, o deslocamento vai em direção ao leitor. Nesse sentido, assumem uma função expressiva as estratégias de indeterminação, potencializadas pelas elipses, reticências e repetições. Esses procedimentos deslocam para o leitor uma participação ativa quanto à interpretação da história – e da História.

Essa proposição se liga a uma reflexão sobre a recorrência provocativa da interlocução na narrativa de Hilda Hilst. Alguns exemplos desses recursos de interlocução estão em: “Fugi pois, amigos, vós que me ledes a boca entupida de asteriscos.” (Hilst, 2002, p. 163), “Senhores, neste instante preparo-me para vos revelar um segredo” (Hilst, 2002, p. 164), “Não se exaltem, tudo isso é para mesa-redonda, não é a última palavra, podem crer” (Hilst, 2002, p. 160), “Como veem não é fácil, seria espantoso se fosse” (Hilst, 2002, p. 160), “Quanto à comoção já entenderam o suficiente” (Hilst, 2002, p. 163), “Se soubésseis como estou fatigado (também vós? Compreendo, é difícil fazer-se interessar)” (Hilst, 2002, p. 203), “Distender-se-á, não duvideis” (Hilst, 2002, p. 203), “E eu sempre vos disse que sei muito pouco, oh não, não vos engano” (Hilst, 2002, p. 164) e “Às vezes facilito as coisas para vocês. Não há de ser sempre. É muito esforço contar e destrinchar, é preciso deixar alguma coisa para o outro. Mastiguem então. Quem sabe um dia, através de vocês, posso me descobrir.” (Hilst, 2002, p. 174).

Vocativos como “amigos, vós que me ledes [...]” e “Senhores, [...]” evocam, de modo ambíguo, a interlocução com o leitor. Nesses trechos, é possível observar desinências verbais que indicam flexão da segunda pessoa do plural, com “vocês” e “vós”, também sugerindo interlocução, em “Não se exaltem”, “podem crer”, “Como veem”, “já entenderam”, “soubésseis”, “também vós?”, “não duvideis”, “Mastiguem”, por exemplo.

Essas marcas de interlocução se misturam a estratégias de metalinguagem, de modo que o narrador pode estar dialogando com o leitor sobre a história que conta, por exemplo. Esses recursos narrativos exercem uma função política nesse texto literário.

Considerando os trabalhos teóricos de Piglia (2001, 2012), o escritor enfatiza que se situa a partir das bordas da tradição cultural, no “subúrbio do mundo”, o que remete a desigualdades sociais e econômicas. Essa postura ética do autor dialoga com o posicionamento de Hilda Hilst, ao refletir sobre o Brasil como um país também inserido à margem.

Em sua crônica “Sistema, forma e pepino”, publicada em 1993, a escritora brasileira critica a exploração da América Latina por países ricos. Essa avaliação crítica também se destaca em “*In dog we trust* ou Mundo-cão do truste”, crônica de 1994, em que a autora denuncia o “uso” da América Latina como um negócio.

Ambas as crônicas articulam uma crítica política contra a exploração socioeconômica, mas especialmente a última evoca uma conclamação a reformas políticas e a um “ardente coração”: “Se eu, de alguma forma com os meus textos, ando ceifando vossas ilusões, é para fazer nascer em ti, leitor, o ato de pensar. Não sou deusa, não. Sou apenas poeta.” (Hilst, 2006, p. 245).

Tanto nas crônicas quanto em narrativas de Hilda Hilst, há uma recorrência de estratégias de interlocução, em que o leitor é chamado a participar ativamente. Em sua primeira prosa ficcional, *Fluxo-floema*, os narradores dão ênfase a um desejo de comunicação com o outro em contextos em que essa comunicação não se mostra possível. Essa postura ética e política se acentua significativamente na forma narrativa de “O oco”, em que as estratégias lacunares tanto estimulam que o leitor restitua o contexto cifrado quanto mostram a dificuldade de narrar esse contexto.

Esse deslocamento para o leitor, sinalizado na própria estrutura da obra literária, emblema uma ruptura estético-política com convenções tradicionais. Associada às configurações de linguagem da narrativa, a participação ativa do leitor, da forma como está construída em “O oco”, rompe com o entendimento de uma fruição literária contemplativa, com a ilusão de realidade e também mobiliza uma avaliação crítica sobre o indivíduo em uma sociedade fraturada e violenta.

Essa interpretação deriva de reflexões a partir de estudos de teóricos sobre produções artísticas contemporâneas. Eco (2015) estabelece uma dialética entre a obra proposta e a experiência que dela se tem. Eagleton (2006), ao tratar da história da moderna teoria literária, identifica que, nos últimos anos, tem havido uma acentuada transferência da atenção para o leitor – o crítico literário considera que, no romantismo e no século XIX, a preocupação era com o autor e, na Nova Crítica, somente com o texto. E comenta: “O leitor sempre foi o menos privilegiado desse trio – estranhamente, já que sem ele não haveria textos literários” (Eagleton, 2006, p. 113).

Em *Formas breves*, Piglia (2004) lança uma questão instigante. O autor afirma que há um resquício da tradição oral no jogo com a interlocução, na “silhueta instável de um ouvinte”: “Não é o narrador oral quem persiste no conto, mas a sombra daquele que o escuta” (Piglia, 2004, p. 101). A conjectura de Piglia mostra afinidades com as reflexões benjaminianas sobre o narrador e o declínio de experiências comunicáveis.

Em um contexto pós-Primeira Guerra Mundial, o texto “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de Benjamin (1994), constata o fim da narração ligada a uma sociedade comunitária e artesanal, que compartilhava oralmente suas histórias. Conforme

ressalta Gagnebin (2009, p. 53), “também esboça como que a ideia de uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas”. É uma exigência ética e política de não permitir que o passado caia no esquecimento. Gagnebin (2009) salienta que esse narrador é como um trapeiro que recolhe os cacos, os restos, mas também é movido pelo desejo de não deixar nada se perder.

A partir dessas considerações e da análise do recurso de interlocução, em “O oco”, interpreta-se o deslocamento para o leitor como um gesto de transmissão que parte desse narrador trapeiro em direção ao outro que lê e escuta – essa sombra do ouvinte que permanece na narrativa, de acordo com Piglia (2004). É um gesto que busca partilhar a necessidade de pensar sobre o passado. Nessa via interpretativa, o recurso da interlocução, no texto hilstiano, configura uma forma de pedir escuta para quem também está inserido no presente da narração, convocando elaborações do passado.

Em seu texto sobre o narrador, Benjamin (1994) observa que os indivíduos voltavam da guerra mais pobres em experiência comunicável. No ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, Theodor Adorno (2003, p. 55) assinala, em um contexto pós-guerra, um paradoxo: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração”. Essas considerações possibilitam pensar nas relações entre experiências sociais violentas e limitações de linguagem.

Em “O oco”, o narrador insiste em contar – movimento perceptível por meio de figuras como a repetição –, mesmo encontrando dificuldades e limitações de linguagem, como se nota por lapsos sinalizados por reticências e elipses. Em meio a esse movimento antagônico, há interlocuções que pedem uma participação do leitor, ainda que, na solidão do ato de escrita e leitura, a experiência comunicável tenha declinado (Benjamin, 1994). São conflitos não resolvidos na forma.

Outro aspecto importante no terceiro trecho em que surge o enunciado “RESTABELEÇAM A ORDEM” diz respeito à configuração cifrada da linguagem junto ao tema da morte: “A pequena praça e o coreto. Depois: a pequena praça, o coreto e o chão de cadáveres.”. As elipses têm função expressiva, pois estão omitidos justamente elementos que promoveriam ação, como verbos, e encadeamento e causalidade, como predicados, por exemplo.

A construção fragmentária articula-se com uma desordem mnemônica do sujeito e com uma linguagem cifrada. Primeiramente, o narrador cita a pequena praça e o coreto, que correspondem a um espaço público, aberto, além de ser um lugar de encontro entre pessoas. Podem representar um ambiente de falas públicas, comícios, discursos – a forma do funil,

inclusive, assemelha-se a um megafone, usado em discursos em praça pública. Mas há indefinições quanto a esses elementos, turvando relações definitivas.

Logo a seguir, há um acréscimo que remete à situação-limite da morte: “A pequena praça e o coreto. Depois: a pequena praça, o coreto e o chão de cadáveres.”. Na segunda frase, o narrador repete os dois elementos espaciais acrescentando uma noção temporal que exprime uma relação fragmentária e lacunar entre antes e “Depois:”. Podem surgir dúvidas como: O que aconteceu antes para que aparecesse, depois, essa imagem de um “chão de cadáveres”?

A sequência das frases, por meio de parataxe e paralelismo, surge como um corte cinematográfico. É perturbadora e enigmática a noção de um “chão” coberto ou feito “de cadáveres”. No trecho, a associação entre esses termos está em relação de proximidade com a praça e o coreto, espaços públicos que evocam um ambiente em comum, de livre circulação, possibilitando a todos acessibilidade e visibilidade.

Em “chão de cadáveres”, uma superfície de apoio, ou piso, está ligada a corpos sem vida, promovendo uma imagem que perturba pelas relações que sugere. Evocando estado de degradação, destruição ou extermínio, “chão de cadáveres” configura-se como uma imagem de destruição coletiva, interpretada aqui como uma referência indireta à repressão política da ditadura militar.

Em outras passagens de “O oco”, elementos como “corpos” e “mortos” reaparecem, também configurados de maneira dúbia e perturbadora pelo narrador, como em: “o corpo dos outros deve ter alguma coisa a ver comigo porque a veia estufou, a veia do pescoço estufou quando pensei no corpo dos outros. São muitos, estão mortos.” (Hilst, 2002, p. 138). Esses elementos que remetem à morte numerosa de pessoas estão expostos de maneira fraturada, incômoda e incerta pelo narrador, ampliando as tensões entre suas lembranças, o ato de narrar, a “ordem” e as mortes.

São observados movimentos de repetição na narrativa, articulados com lapsos do narrador. Os recursos antagônicos, expressos por figuras de presença e de ausência, possibilitam relações entre necessidade de lembrar e impedimentos de narrar, que, por sua vez, instigam novamente reflexões sobre como narrar o passado.

No artigo “Os impedimentos da memória”, Gagnebin (2020) reforça a importância do trabalho de elaborar o passado. Argumenta que impor esquecimento é impor uma forma única de memória. Produz-se uma “memória impedida”, a qual “não cessa de sempre voltar e solapar o difícil equilíbrio alcançado: a memória viva reivindica sua independência e contesta as disposições precárias da memória oficial” (Gagnebin, 2020, p. 209).

Essa noção de contestação da memória oficial articula-se com a perspectiva de Piglia (2001). Produções artísticas podem ajudar a compreender o funcionamento das ficções oficiais. Faz-se necessário questionar as narrativas oficiais do Estado e suas tentativas de apagamento de memórias e de não responsabilização por crimes contra a humanidade.

Imagens como “mortos”, “chão de cadáveres” e “os corpos dos outros” estão articuladas com indeterminações que suscitam questionamentos sobre as narrativas oficiais do Estado e sobre o que ocultam. De acordo com Piglia (2001, p. 15), há não só uma história de violência sobre os corpos, “sino también la historia de las historias que se cuentan para ocultar esa violencia sobre los cuerpos”.

2.2. Labirinto e limiar: indeterminações subversivas e crítica à repressão

“Paciência cidadão, um dia do leitor, outro não.”

(Hilda Hilst, *in* “O oco”, p. 177)

Para desenvolver a interpretação de que há indeterminações subversivas e críticas à repressão em configurações formais e temáticas em “O oco”, torna-se importante abordar sobre as forças fictícias acerca da noção de “subversão” difundida pelos militares. O funcionamento da “máquina repressiva”²⁷, estruturada na ditadura militar brasileira, implicava em uma articulação controversa entre os termos “subversão” e “repressão”. Ambos estão rodeados por indeterminações e contradições no sistema militar.

Em Memórias da Ditadura (MD, 2014, s/p), consta que era inerente à Doutrina de Segurança Nacional a lógica anticomunista a partir da qual conflitos políticos e projetos que mobilizassem a classe trabalhadora “poderiam ser uma porta de entrada para a ‘subversão’”. Desse modo, o Exército deveria cuidar da defesa interna contra a “subversão comunista infiltrada”, ressaltando o enfoque no “inimigo interno”, ou seja, “qualquer cidadão simpatizante ou militante do comunismo”. A Comissão Nacional da Verdade destaca que os termos “inimigo interno”, “subversivos” e “terroristas” “justificavam a repressão e as torturas”, de acordo com o entendimento explicitado no depoimento de um ex-tenente-coronel (Brasil, 2014, p. 362).

Qualquer contestação política moderada, ou protesto por liberdades democráticas, ou mesmo a emissão de uma opinião crítica ao regime ou ao sistema capitalista, tudo isso poderia ser interpretado pelos militares como “subversão”, devido ao poder arbitrário e à amplitude da Lei de Segurança Nacional (MD, 2014). Como o portal Memórias da Ditadura explica, o conceito de “crime político” passou a equivaler a “crime de guerra”, isto é, crime contra a pátria. Para a Doutrina de Segurança Nacional, a “guerra psicológica” era uma fase que preparava para a “guerra revolucionária” dos comunistas para com a ordem social (MD, 2014, s/p).

²⁷ Verbetes citados no glossário *A escrita da repressão e da subversão* (Ishaq *et al.*, 2012, p. 204): “Denominação usada por opositores do regime militar ao conjunto dos chamados ‘órgãos de repressão’. Em documento escrito por presos políticos de São Paulo, afirmou-se que ‘uma tentacular máquina repressiva’ fora montada em todo o país”, desde a delegacia do bairro da cidade, ao SNI, DOI-Codi, Cenimar, Cisa, Dops ou Deops, grupos de Operações Especiais, entre outros, todos sob responsabilidade das Forças Armadas.

O projeto acrescenta que o cruzamento da repressão legal com a ilegal foi resultado de outra doutrina que influenciou de modo marcante o regime militar brasileiro e latino-americano. Essa doutrina defendia que o inimigo guerrilheiro fosse combatido com métodos policiais, incluindo interrogatórios a base de torturas. Além disso, esse “inimigo invisível”, o “subversivo”, poderia se passar por um cidadão comum e “inocente”. “Portanto, em princípio, todos eram suspeitos” (MD, 2014, s/p).

A Comissão Nacional da Verdade (Brasil, 2014, p. 337) confirmou que todas as formas de repressão contra o “inimigo interno” eram justificadas em prol do combate à suposta “guerra revolucionária”, incluindo-se a luta contra o chamado “comunismo” e contra todos que simpatizassem ou militassem em defesa de causas “comunistas”, pois esses alvos estariam com a intenção de “subverter a ordem estabelecida”. E assim os militares justificaram a necessidade de “angariar informação, não importando a forma de sua obtenção”. Segundo a CNV, aquelas pessoas ou setores sociais que se opusessem a esse regime “eram rotulados como inimigos, subversivos e terroristas”, termos esses encontrados em “inúmeros documentos do período” e utilizados “como justificativa para a repressão”, bem como para “o uso da violência na busca de confissões, delações e informações” (Brasil, 2014, p. 337).

Cabe citar alguns desses documentos e outras fontes em que se notam definições de “subversão” impregnadas da ideologia militar, a qual foi difundida e ensinada nas escolas militares. Esse debate possibilita uma reflexão não apenas sobre o período da ditadura militar, mas também sobre a manutenção de ideias e modelos educacionais autoritários que permanecem na atualidade.

Com a regulamentação da Lei de Acesso à Informação, realizada pelo governo da ex-presidenta Dilma Rousseff, em 2012, foi possível que instituições públicas detentoras de documentos com restrições liberassem arquivos para consulta pública, por meio de editais. Com isso, o Arquivo Nacional disponibilizou seu acervo, produzindo o glossário intitulado *A escrita da repressão e da subversão* (Ishaq *et al.*, 2012, p. 8), com o objetivo de “apresentar parte do vocabulário empregado pelos órgãos de repressão a partir dos documentos produzidos pelo Estado”.

Nesse glossário, constam verbetes explicativos, acrescidos de suas fontes de origem, além de cópias de documentos oficiais, citações diretas de relatórios, legislações, fichas de inquérito, matérias jornalísticas, capas, fotografias, depoimentos, cartas, entre outros registros. O glossário contém um vasto vocabulário, que abrange termos usados por agentes da repressão, além de outros pesquisados em documentos apreendidos pela polícia, referentes ao vocabulário de opositores ao regime e de militantes de organizações clandestinas (Ishaq *et al.*, 2012).

O principal acervo utilizado foi o Serviço Nacional de Informações (SNI), um serviço secreto responsável pela coordenação de espionagem em todo o país e que subsidiava o Conselho de Segurança Nacional. Também foram consultados outros acervos, como o do serviço secreto da Aeronáutica e o da Divisão de Inteligência da Polícia Federal.

Um desses documentos do serviço secreto da Aeronáutica era o *Dicionário da subversão*, organizado pelo Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica (Cisa). Nele, consta a definição do verbete “repressão”, em que se evidencia o vínculo estreito entre repressão e subversão na ideologia militar, bem como o que Marques (2014) apontou como “mudança semântica” operada pelos militares.

Conforme registra o glossário *A escrita da repressão e da subversão* (Ishaq *et al.*, 2012, p. 255), o serviço secreto Cisa definia “repressão” desta forma: “termo utilizado por militantes de organizações subversivas para designar o ‘conjunto de órgãos governamentais que tem como um de seus objetivos o combate ao terrorismo e à subversão’”. A forma como essa definição está redigida, impregnada da doutrina militar, pode ser associada ao que Piglia (2001) argumentou sobre o funcionamento do Estado, o qual não atua somente por pura coerção. O poder autoritário constrói narrativas, para fazer crer sua versão dos fatos.

Essas versões precisam ser repetidas para que se firme a ideologia militar – sem que, necessariamente, faça sentido. Nessa direção, o *Glossário das Forças Armadas* (Brasil, 2015) contribui para a narrativa oficial que coloca como inimigo quem discorda do regime autoritário, o qual precisa lutar contra uma “guerra”. É o que se nota em seu léxico, que reitera as ideias do verbete “subversão”:

Forma de guerra irregular baseada em ações essencialmente psicológicas, diretas e indiretas, ostensivas e cobertas, legais ou clandestinas, armadas ou não, concebidas e conduzidas com o propósito de obter o enfraquecimento da estrutura psicossocial, política, econômica, científico-tecnológica e militar de um determinado regime, ao mesmo tempo em que despende esforços para difundir o proselitismo da organização militante e atrair para si, de forma progressiva, o apoio popular. (Brasil, 2015, p. 261-262)

O mesmo glossário enfatiza o risco da suposta “guerra revolucionária”, no verbete “ação subversiva”: “Atividade de caráter predominantemente clandestino, que busca conquistar as populações para um movimento político revolucionário pela destituição de bases fundamentais da comunidade que integram” (Brasil, 2015, p. 19). O termo também se encontra como sinonímia do verbete “guerra irregular”, junto a guerrilhas, sabotagem e apoio à fuga e evasão (Brasil, 2015, p. 136).

Esse mesmo verbete consta no glossário *A escrita da repressão e da subversão* com poucas alterações em seu conteúdo, com o acréscimo: “com o intuito de propagar o comunismo” (Ishaq *et al.*, 2012, p. 46). A fonte, indicada no documento do Arquivo Nacional, é a Divisão de Inteligência do Departamento da Polícia Federal, o que demonstra a efetiva colaboração entre os órgãos militares para intercâmbio de informações, conforme registrado pela Comissão Nacional da Verdade.

O glossário também apresenta o verbete “propaganda subversiva”, no qual há a informação de que, em 1972, a Escola Nacional de Informações (EsNI) fez uma apostila, diferenciando formas de propagandas adversas ao regime militar. A apostila trazia definições de “propaganda armada”, “propaganda branca”, “propaganda cinza”, “propaganda negra” e “propaganda subversiva ou adversa”. Essa última estava definida como uma “qualificação dada pelos analistas do governo à propaganda de organizações comunistas, realizadas por meio de panfletos, pichações, manifestações de rua, passeatas, entre outros” (Ishaq *et al.*, 2012, p. 251). A apostila também citava um documento da SNI, informando registro de “propaganda subversiva junto às populações marginais, fatos estes que serão maiores quanto menos intensas e mais tardias forem as providências visando neutralizá-las” (Ishaq *et al.*, 2012, p. 251).

No verbete “subversão”, presente em *A escrita da repressão e da subversão* (Ishaq *et al.*, 2012, p. 279), consta que os órgãos de informação do governo militar produziram, em 1971, o *Manual de Segurança e Informações*, no qual “subversão” foi definida como: “forma de guerra irregular que visa minar a estrutura militar, econômica, social, moral e política de um regime”. Essa informação também está reiterada ao mencionar as chamadas “ações subversivas”, as quais tinham “caráter predominantemente psicológico, buscando conquistar as populações para um movimento político-revolucionário pela destruição das bases fundamentais da comunidade que integram” (Ishaq *et al.*, 2012, p. 279).

A escrita da repressão e da subversão indica outro documento feito pelos militares, no qual o termo “subversão” está definido também repetindo o mesmo discurso ideológico: “o emprego planejado da propaganda e de outras ações, principalmente de cunho psicológico, com o objetivo de obter o apoio da população para um movimento revolucionário”. E desse modo os chamados “subversivos” incluíam: “pessoas, textos, canções, filmes e imagens que pudessem comprometer, segundo a ótica do governo, a credibilidade das novas autoridades ou do *status quo* social” (Ishaq *et al.*, 2012, p. 279).

De acordo com documentos produzidos pelo Serviço Nacional de Informações (SNI), a “subversão” era um processo que buscava: “apoio da população; inicialmente sem violência por meio da destruição da comunidade de seus valores morais; ações violentas que objetivam

repercussão sobre a população; emprego de atos de terrorismo, sequestros e sabotagem sem características de luta armada” (Ishaq *et al.*, 2012, p. 279 e 281).

Para o SNI, a subversão tinha um papel duplo: “a tomada do poder por meio do processo pacífico e o preparo do clima revolucionário que possibilitasse a eclosão da luta armada, culminando com a conquista do poder”. Essa definição oficial justificava atitudes como a relatada pelo Ministério do Exército, em documento de 1972, recomendando como agir diante do inimigo: “Se o subversivo esboçar reação atirem e atirem para matar. Lembrem-se de que nesta guerra suja não existem maneiras corretas ou erradas de vencer. Existem, somente, vitórias ou mortes” (Ishaq *et al.*, 2012, p. 281).

2.2.1. O enredo desviante, as dificuldades de narrar e a subversão à “máquina repressiva”

“Bem, vamos deixar de levitar e tomar um banho de corpo inteiro. Apoio os pés no chão, refrescaram-se, sinto-me bem. Tiro a camisa de tecido elástico e as calças. É agradável estar nu. Entro n’água. Está morna. São detalhes que convém saber. Outro: o mar está calmo. Sim, porque se me pusesse a entrar no mar sem agraciar-vos com essas informações, diríeis: o homem vai entrando e nem sabemos se a maré está alta ou baixa... um momento, parece que está subindo porque há pouco eu estava ali e agora... é, não estou mais ali. Convém boiar por um momento. Gozar a justeza de ter os órgãos nos seus devidos lugares. Foi bom ter lido aquilo afinal, leiam sempre, ainda que pareça inútil. É bom ler. Mais adiante é possível que escape outro palpite.”

(Hilda Hilst, *in* “O oco”, p. 189)

Em “O oco”, há passagens nas quais o narrador trata da construção da própria narrativa, como o fragmento a seguir:

O rei Egeu, Ariana, um súbito ejacular aterrador, são coisas que não têm ligação. Pelo menos visível. Pelo menos para mim. Podeis descobrir ligações e isso muito me desvanecerá. Ligações assim, por exemplo: o homem quer ter um amigo, Piritoo, não tem, o homem quer ter um pai, o rei Egeu, não teve, respeita Dédalo e se identifica com ele (isso não é visível), construiu o labirinto para a besta, e ele mesmo, ele mesmo este homem que relata acontecimentos com frequentes rupturas, trombones-oboés, este homem também constrói seu próprio labirinto e talvez seja ele próprio a besta. Tem algum sentido. Principalmente se algum homem de gênio tiver o novelo à mão. Disse um homem de gênio e agora me olhais desfavoravelmente. Pensais: é uma farsa, tenta conosco o caminho do nada, quer apenas expelir a teia que o sufoca. Não é assim. É mais dor. É um gaguejo de confessorário. [...] Bem, deduzi que ainda não posso dizer o que pretendia. (Hilst, 2002, p. 164-165)

Nesse trecho, um enredo está sugerido de forma irônica e provocativa. Por meio de comentários metalinguísticos e de interlocuções, o narrador coloca em perspectiva crítica a composição de um enredo cujas informações seriam passíveis de ligações entre si, com sentidos apreensíveis sobre o conjunto de ações, e com especificações de agentes e circunstâncias. Diferentemente de um enredo caracterizado por envolver pessoas específicas em circunstâncias específicas (Watt, 1990), a narrativa de Hilda Hilst rompe com a perspectiva de situar claramente os agentes do enredo, o local em que estão e mesmo ligações entre suas ações.

As ligações mencionadas no trecho, entre situações como a ejaculação e personagens como Egeu, Ariana e Piritoo, estão sugeridas como não presentes ou não visíveis. Como procedimento característico do texto hilstiano, a voz narrativa opera por desvios, turvando conexões. Segundo o narrador, é uma “teia que o sufoca”: “Pensais: é uma farsa, tenta conosco o caminho do nada, quer apenas expelir a teia que o sufoca. Não é assim. É mais dor. É um gaguejo de confessorário.”. O narrador parece deslocar a atenção dos lugares e personagens para a linguagem e a narração – para a forma de narrar, o “gaguejo”, e para o modo com que conta, com “dor”.

Além desse procedimento metalinguístico, destacam-se outros recursos que chamam a atenção para a linguagem, como a interlocução e a pontuação. No trecho, o narrador projeta no leitor impressões da narrativa, ao referir-se a “farsa” e “caminho do nada”, com a interlocução, como em “Pensais:”. A segunda pessoa confere uma formalidade na inserção do discurso do outro no seu. Há um distanciamento criado pelo uso formal da língua e, ao mesmo tempo, um gesto comunicativo com a interlocução e os dois-pontos.

Esse efeito antagônico contribui, junto à pontuação, para a ironia e para gerar dúvidas sobre a história contada. O leitor pode questionar: Quando o pensamento do interlocutor inserido pelo narrador termina? E pode conjecturar: “Não é assim.” é uma declaração do narrador, que nega a projeção sugerida por ele mesmo. Ou interrogar, a respeito do excerto “construiu o labirinto para a besta, e ele mesmo, ele mesmo este homem que relata acontecimentos com frequentes rupturas”: O narrador fala dele mesmo? O labirinto associa-se à construção fragmentária das suas elaborações? A narrativa apresenta um constante movimento interrogativo sobre o que está sendo contado e de que maneira.

Quanto às personagens, elas se configuram menos como centrais para a narrativa e mais como associações metafóricas ou dispersivas. Mesmo sendo nomeadas, estão envolvidas por percepções imprecisas do narrador, assim como a ação enigmática referente à ejaculação. O que poderia equivaler a informações essenciais a uma estrutura lógica de enredo, como os agentes e as circunstâncias, associa-se, antes, à ambiguidade de articulações e sentidos.

A respeito da construção de enredo na prosa de Hilda Hilst, Daniel Galera (2018) comenta que seria difícil pensar em outro autor capaz de “sabotar com tanto gosto” a ideia de que o escritor deve “apenas saber contar uma boa história”, pois a escritora não estaria primordialmente preocupada em contar essa boa história. Galera (2018) destaca que seria muito fácil perder de vista o que está “acontecendo” nas narrativas hilstianas.

Nessa direção, também há o apontamento de Pécora (2002), em sua Nota do Organizador da edição de *Kadosh* lançada pela editora Globo, livro em que está publicada a

narrativa “O oco”. O crítico literário afirma que “personagens e histórias, nos textos de Hilda Hilst, são circunstâncias manifestamente secundárias, que apenas existem como atributos incidentais de uma forma de vida intelectual que os ultrapassa” (Pécora, 2002, p. 12). Para Marcos de Campos Visnadi (2017, p. 39), “é difícil, se não impossível, a tarefa de abstrair uma afirmação estável de ‘O oco’ sobre qualquer assunto que seja”. O pesquisador comenta que essa narrativa “quase não possui intervenções de personagens que não sejam o velho” (Visnadi, 2017, p. 40).

Em “O oco”, o próprio narrador não está precisamente nomeado. “Sem nome, sem memória e sem conclusão”, conforme descreve Visnadi (2017, p. 40). Provocativamente, o protagonista da narrativa incita dúvidas quanto ao procedimento de nomear e ordenar. O seguinte trecho, por exemplo, trata dessa ausência de nome, deixando dúvidas se é o próprio narrador: “Era uma vez um homem sem nome. Era uma vez um homem sem nome que tentava. Era uma vez um homem sem nome que tentava dar nome às coisas.” (Hilst, 2002, p. 203).

Os paralelismos se iniciam com um lugar-comum de contos de fadas da literatura infantil, “Era uma vez”. Esse recurso remete a contar uma história, mas se apresenta como uma retomada crítica, pois ocorre uma transgressão do uso convencional de “era uma vez”. Há um desvio. O que é contado é a dificuldade de contar. O próprio trecho explicita a tentativa de “dar nome às coisas”. Há um processo de indeterminação e errância atrelado à narração.

O segmento que é repetido, “Era uma vez um homem sem nome”, surge, primeiramente, sem complemento da oração, fragmentando a estrutura textual. Os paralelismos seguintes revelam uma tentativa gradativa de elaboração sobre esse homem sem nome. As construções “um homem sem nome”, “que tentava” e “dar nome às coisas” sugerem dificuldades de narrar e limitações de linguagem.

A indeterminação desse homem sem nome aponta para um conhecimento fraturado, atingindo a linguagem. Esse procedimento expressa um impacto de violências repressivas que afeta a linguagem, em sua capacidade de ordenar e de nomear. Nessa perspectiva, a configuração da linguagem, em “O oco”, expõe uma tensão entre forças fictícias, entre a ordem de um regime de repressão e o gesto libertário – ou subversivo.

Esse movimento antagônico articula-se à tensão histórica do contexto da ditadura, em que a repressão recrudescia conforme avançou a resistência popular (BNM, 1985), considerando que essas manifestações de resistência e oposição popular ao regime ditatorial eram consideradas “subversivas”. A atribuição de sentido dessa caracterização “subversivas” está impregnada da ideologia militar, conforme comentado anteriormente, para fazer crer a versão de uma guerra “revolucionária”.

Considerando os apontamentos de Piglia a respeito das “forças fictícias” e de que as produções artísticas podem ajudar a compreender o funcionamento dessas ficções do Estado, a linguagem, em “O oco”, mobiliza forças antagônicas de modo crítico à repressão ditatorial. No trecho “Era uma vez um homem sem nome. Era uma vez um homem sem nome que tentava. Era uma vez um homem sem nome que tentava dar nome às coisas.”, ocorre uma progressão narrativa que pode ser lida como forças antagônicas em fricção: como dificuldades para narrar e, ao mesmo tempo, como tentativas de narrar mesmo assim.

A proposição está em compreender que essa tentativa de narrar comporta em si o que se interpreta aqui como um gesto libertário, que luta, de forma subversiva, contra um sistema repressor. Nesse sentido, a linguagem configura um ato político nesse gesto subversivo. A ruptura com convenções de construção de enredo e as indeterminações, apontadas no último trecho, podem ser lidas sob essa chave.

Dessa maneira, o “homem sem nome” apresenta uma constituição não identificada, bem como o conflito de ser esse homem sem nome que tenta nomear. A valorização das indeterminações, nas configurações de linguagem dessa narrativa, colabora para a construção de uma manifestação estética subversiva, de resistência contra limites, padrões e sentidos unívocos.

Há outro trecho de “O oco” em que a nomeação de personagem também está configurada com indeterminações: “O homem no chão. Agonia do homem: és tu, Caiana? Eu disse para acalmá-lo: Sim, sou eu.” (Hilst, 2002, p. 181-182). O narrador menciona um personagem, também sem nome, que parece estar morrendo. A construção textual deixa essa possibilidade incerta e também gera dúvidas se narrador e personagem se tratam de um só.

Essas ambiguidades quanto à relação entre personagem e narrador estão articuladas a fragmentações. O possível diálogo com o personagem se estende por mais de uma página, sem parágrafos ou travessões, apenas algumas sinalizações com dois-pontos, como nesse caso. Essa estruturação provoca uma indefinição quanto ao final das frases ditas por um ou outro, como: “não posso morrer, pra muita coisa de bem eu fui escolhido, eu sei, pra muita coisa de bem... Morreu. [...] De repente volta um pedaço de mim. Recusa-se a morrer.” (Hilst, 2002, p. 183-184). Abdicando de sinalizações como travessões e divisão de parágrafos, por exemplo, valoriza-se a indeterminação, com desvios e com o emaranhamento do enredo.

Nessa perspectiva, a narração desviante de “O oco” atua de forma subversiva, pois convoca um pensamento frequentemente inconclusivo, como em: “Enchei-vos de paciência. Aos poucos a coisa chega ao fim. O caleidoscópio gira sozinho e se espio nem sei do que se trata.” (Hilst, 2002, p. 188). A imagem do caleidoscópio, que evoca tanto movimento quanto

multiplicidade de arranjos, e recursos como o já mencionado discurso não confiável do narrador (Nünning, 2005) operam para a indeterminação.

Considerando a configuração desse trecho a partir do procedimento de metalinguagem, o narrador de “O oco” admite a indeterminação de aspectos como a estrutura da própria história: “se espio nem sei do que se trata”. Com isso, a voz narrativa embaraça o enredo ao mesmo tempo que expõe limitações. A atenção desvia-se da história para os rastros no discurso do narrador, como o do sofrimento ligado à fratura: “Não é assim. É mais dor. É um gaguejo de confessorário.” (Hilst, 2002, p. 165).

Pode-se interpretar esse tipo desviante de enredo como uma atitude política. Nesse sentido, a ligação fragmentária entre o sofrimento e o ato de narrar exprime um impacto de violências na manifestação estética. A linguagem, assim, configura-se como um campo de luta entre o gesto libertário de se expressar – isto é, de não se submeter à repressão – e as dificuldades desse processo, como a dor e o gaguejo sugerem.

Esse movimento acompanha o processo de composição do narrador, impelindo a questionar a autoridade da voz narrativa, a autoridade implicada no que Eagleton (2006, p. 255) chama de “enunciado ‘anônimo’”, aquele que conquista rapidamente a “anuência”, sem chamar a atenção para a maneira como é construído. Conforme Eagleton (2006, p. 256), obras que desnudam o próprio processo de composição “o fazem para que não sejam tomadas como verdades absolutas”, e sim para estimular uma reflexão crítica.

Nilze Maria de Azevedo Reguera (2013) apresenta uma leitura nessa direção a respeito dos textos de *Fluxo-floema* e que também pode ser articulada à narrativa “O oco”. A autora comenta que, no contexto sociopolítico da ditadura, Hilda Hilst elaborou “textos que tematizaram e incorporaram a impossibilidade e a necessidade de se narrar ou de se manifestar”, acentuando contradições e fraturas. “Ao ter o paradoxo em sua estruturação e em sua tematização – o narrar como (im)possibilidade –”, a narrativa hilstiana “desestabiliza, inclusive, o papel e a voz autorais” (Reguera, 2013, p. 100).

Há um gesto subversivo, em “O oco”, nesse desvio de pensamento de um discurso de autoridade e de “anuência” (Eagleton, 2006, p. 256) para um discurso que comporta indeterminações e que expõe a luta da liberdade denunciando a repressão. Nessa perspectiva, o enredo desviante configura uma atitude estética, política e subversiva na narrativa de Hilda Hilst, chamando a atenção para um recurso essencial em “O oco”: as impressões do narrador sobre a própria narrativa.

No trecho literário citado anteriormente, há três pontos relevantes a serem destacados nesse sentido: os impedimentos relativos à ação de narrar, em “Bem, deduzi que ainda não

posso dizer o que pretendia”; a assimilação da fragmentação à narração, tanto em “ele mesmo este homem que relata acontecimentos com frequentes rupturas” quanto na imagem “gaguejo de confessor”, que correlaciona dor e expressão fraturada; e, por fim, a associação da construção da narrativa com um labirinto, sugerida pelo próprio narrador.

No seguinte trecho, há comentários do narrador sobre o ato de narrar e o gaguejo: “Não é verdade que construo a palavra e mando recados gaguejantes? Mas estou certo que entendeis.” (Hilst, 2002, p. 200). Esses comentários metalinguísticos e exploradores de interlocução estão entrelaçados a lembranças do narrador, expostas de modo fragmentário e descontínuo, sem que sejam explicitadas correspondências causais entre elas. São “expressivas impressões”, como ele mesmo afirma: “Não quero ser maçante, isso nunca, limito-me a expressivas impressões, devem ter notado.” (Hilst, 2002, p. 172).

O enredo desviante, em “O oco”, chama a atenção para o ato de narrar e para o ato de elaborar. É um trabalho que admite erros, repetições, fraturas, enfim, dificuldades e dúvidas, como “Isso tem sentido?” (Hilst, 2002, p. 157). Essas dificuldades, considerando-se experiências extremas, como situações de violência, de morte e de repressão, afetam o processo de elaboração. Essa proposição parte da análise de outro traço recorrente nessa narrativa e que está conjugado à indeterminação.

Observa-se um movimento constante, indicado pelo próprio narrador, de adiar e avançar a narração, promovendo interrupções na progressão textual: “Por hoje basta. Sinto que não progredi.” (Hilst, 2002, p. 139), “Não avancei, não fui claro.” (Hilst, 2002, p. 146), “Ainda não avancei. Deveria dizer por hoje basta...” (Hilst, 2002, p. 146) e “Nada. Basta por hoje.” (Hilst, 2002, p. 176).

Essas formulações do narrador de “O oco” refletem uma tensão antagônica. Retomando a perspectiva de Adorno (2003, p. 55), em “Posição do narrador no romance contemporâneo”, pode-se ler a dificuldade de narrar do protagonista hilstiano considerando o paradoxo de que “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração”.

Conforme Adorno (2003, p. 55), o romance “foi a forma literária específica da era burguesa”, e o “realismo era-lhe imanente”; os romances “tratavam de apresentar seu conteúdo de maneira a provocar a sugestão do real”. Esse procedimento, de acordo com o filósofo, tornou-se questionável. Caiu o pressuposto de que o mundo tem sentido. Desintegrou-se “a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite” (Adorno, 2003, p. 56).

Transformações estéticas estão articuladas a impactos de processos históricos, como bárbaries e desenvolvimentos tecnológicos. Assim como Benjamin (1994), Adorno (2003)

observa relações entre a experiência de uma guerra e a impossibilidade de narrar. Além disso, transformações alavancadas pelo capitalismo afetam a capacidade de expressão: “contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice” (Adorno, 2003, p. 56).

Processos históricos caracterizados por experiências extremas e pelo sistema capitalista violento estão articulados e em tensão na (in)capacidade expressiva da narração de “O oco”. Os comentários do narrador sobre a dificuldade de contar a história retratam o impacto dessas situações-limite. Ele narra, ainda que por meio de construções negativas, como nos trechos citados, em que o narrador conta que não progrediu, não avançou e não foi claro. Narra assumindo que deve parar e que “por hoje basta”.

Nesse processo, a indeterminação constitui mediação que exprime impedimentos, os quais não estão dados textualmente, mas elípticos: “Bem, deduzi que ainda não posso dizer o que pretendia. Esperai até amanhã às quatro. Chegaremos lá.” (Hilst, 2002, p. 165). Há indefinições quanto ao motivo de o protagonista não poder dizer o que pretendia e também quanto ao que queria dizer. Como ele sugere, algo impede que a narração avance. E, mesmo que afiance que “Chegaremos lá”, também coloca a mesma opinião em dúvida: “Já chegamos lá?” (Hilst, 2002, p. 147).

Desse modo, o narrador questiona recorrentemente o próprio conhecimento. A configuração espacial de um “lá”, relacionável a um suposto objetivo ou finalidade da narração, mantém-se lacunar. Além disso, a delimitação “às quatro” está associada a um futuro que não se materializa, ao menos com clareza, já que o narrador questiona sua capacidade de percepção e de expressão.

Nota-se que a dificuldade de narrar está atrelada a lembranças incômodas ou dolorosas para o narrador. Em trechos como “esperem... o que foi que aconteceu? Ai ai ai tenho que contar depois.” (Hilst, 2002, p. 133), a figura onomatopeica “Ai ai ai” sugere relações entre a dor e o paradoxo manifestado na dificuldade de lembrar, como “o que foi que aconteceu?”, e na necessidade de narrar ou adiar, em “tenho que contar depois”. Tanto a dúvida quanto o adiamento apresentam-se como índices de indeterminação.

Outro índice encontra-se em “Não avanço. Falei do rabecão e perdi-me.” (Hilst, 2002, p. 171). Nesse trecho, o narrador associa sua dispersão ao “rabecão”. O termo pode designar um instrumento musical, o contrabaixo acústico, que é similar a uma rabeca, mas de tamanho maior e com sons graves. Também pode remeter a uma situação-limite, a morte, pois “rabecão” se associa a um furgão onde se transportam cadáveres ao necrotério ou ao cemitério. O narrador

indica estar ciente dessa ambiguidade, pois logo em seguida comenta: “O instrumento, não o carro dos mortos” (Hilst, 2002, p. 171).

O procedimento explora a polissemia da linguagem. Considerando que se trata de um narrador não confiável (Nünning, 2005), esse comentário pode gerar dúvidas, pois o narrador fez questão de desviar a conotação – deixando um vestígio no texto – de “rabcão” como furgão em que se transportam mortos para o sentido relativo ao instrumento musical. Se o trecho for lido de modo irônico, sua negação expressaria, pelo contrário, uma confirmação. A indeterminação apresenta-se como parte constitutiva dos desvios do enredo: “Não avanço. Falei do rabcão e perdi-me.”.

Outros elementos indeterminados surgem em meio às dificuldades de narrar. Após comunicar que precisa adiar o que quer contar, o narrador comenta sobre uma camisa de tecido elástico e sobre pomada para suas canelas feridas. Esses conjuntos de elementos retornam em outros momentos do texto. O narrador afirma que não tem explicações sobre o estado das canelas ressequidas e que não sabe por que as calças vão até os joelhos: “encolheram eu penso. Ou cresci? Não sei, mas tenho camisa, é uma camisa bem agradável, o tecido é elástico” (Hilst, 2002, p. 133).

A presença da camisa em seu corpo atribui uma ligação entre o presente da narração e seu passado. A certeza de ter a camisa, contudo, dissocia-se de uma clareza quanto a suas memórias. O elo está assentado em lacunas e limitações. No instante em que o narrador conta que vai experimentar a maleabilidade da camisa, ocorre a ação de movimentar os braços: “aliás eu gostaria de experimentar essa maleabilidade e agora experimento: levanto os braços abaixo os braços... esperem... o que foi que aconteceu? Ai ai ai tenho que contar depois. Disfarço. É verdade, o tecido é maleável” (Hilst, 2002, p. 133).

Nota-se que a narrativa foi fragmentada no momento em que o movimento corporal despertou alguma lembrança incerta no narrador. Este marca a interrupção, com “Disfarço.”, e retoma a menção à camisa maleável. A ação física de levantar e abaixar os braços gerou uma reação linguística de pausa no discurso, pelas reticências que afetam o ritmo textual e pelo verbo “esperem”, seguido da pergunta-lacuna que rege o enredo: “o que foi que aconteceu?”.

O comentário do narrador, interrompendo a ação com “Ai ai ai tenho que contar depois”, reforça o princípio da indeterminação entre a dor e as dificuldades ou os impedimentos de narrar. A dor está associada, mais de uma vez, ao gaguejo, um modo de expressão fraturado, caracterizado por dificuldade de articulação das palavras e que também pode indicar vacilo ou medo: “É mais dor. É um gaguejo de confessorário.” (Hilst, 2002, p. 165) e “Tenho pena. Pena de ter começado tudo isso com o cachorro, de não ter avançado com sucesso nem em relação

ao cachorro, nem em relação a vocês, nem a mim mesmo. São defeitos diários. Dificuldades de toda hora, gaguejos.” (Hilst, 2002, p. 146).

Em “O oco”, a indeterminação media o contexto não dito e as dificuldades de narrar, os gaguejos. O ato subversivo apresenta-se nesse enredo desviante: na tentativa que denuncia a própria falha, em que “não progredi”, “não avancei”, “não fui claro”, “por hoje basta” e “deveria dizer” conformam indeterminações que colocam em perspectiva crítica as contradições históricas, contestando-as. Essas marcas evocam tensões de uma ditadura que submete qualquer cidadão a ser “inimigo interno” – um “subversivo” porque confronta o sistema repressivo.

Tanto a linguagem quanto o próprio sujeito carregam como conflito constitutivo o paradoxo apontado por Adorno. Na narrativa de Hilda Hilst, a dificuldade e a necessidade de narrar mobilizam-se internamente como forças inimigas. E, na interpretação aqui proposta, essa posição configura um ato político: uma denúncia do sistema repressivo e de sua lógica controversa do inimigo interno.

2.2.2. A estrutura labiríntica e o limiar: zona de indeterminação subversiva e formas de elaboração

“O vazio escuro é abismo e labirinto.”

(Hilda Hilst, *in* “O oco”, p. 194)

“O que a cidade grande da era moderna fez da antiga concepção do labirinto. Através dos nomes de ruas, ela o elevou à esfera da linguagem.”

(Benjamin, *in* *Passagens*, p. 918)

À ideia de labirinto vinculam-se desafios como: qual a saída e como chegar ao fim? Essa composição ambígua, geográfica e metafórica, guarda em si concepções de enigma, processo errante, passagem, desvio, desordem, entre outras noções que remetem a entrecruzamentos, obstáculos e emaranhamentos. A dificuldade ou a impossibilidade de atravessar um labirinto, isto é, encontrar a saída, mostra-se como uma das características essenciais dessa construção. Essa estrutura também pode exercer uma função de defesa, ao proteger um território, esconder um tesouro ou abrigar um segredo, entre outras possibilidades.

O seguinte trecho de “O oco” pode ser lido considerando essas potencialidades de sentido e também tendo em conta um trabalho de metalinguagem:

É que o som se fecha aqui por dentro, há paralelas e curvas, talvez o labirinto não seja a construção ideal, procuro volutas, contorções, tudo é segredo, olho para cima, devo puxar o fio, estendê-lo ao máximo, viro para a direita, para a esquerda, espaços vazios, não há um só objeto, nenhum prego como ponto de referência, nem manchas nas paredes. (Hilst, 2002, p. 154)

Para Zago (2023), Hilda Hilst incorpora em sua prosa ficcional alguns recursos que utilizou na dramaturgia, como a metalinguagem. O pesquisador ressalta que esse é um recurso essencial na construção de algumas obras da escritora, caracterizadas pela reflexão sobre o próprio fazer artístico. Na fortuna crítica, há variadas perspectivas que chamam a atenção para o recurso da metalinguagem (Franco, 2003; Pécora, 2010; Rodrigues, 2007; Silva, 2015; Santos, 2010), também sob os termos “fluxo metanarrativo” (Dias, 2010) e “metapoética”

(Pinezi, 2016; Bohacz & Pinezi, 2022), entre outras pesquisas. Relacionando esse procedimento metalinguístico, característico da estética de Hilda Hilst, com a configuração de um labirinto, conforme o trecho citado, cabe tecer algumas considerações sobre a construção de “O oco”, dialogando com a ideia de um enredo desviante.

Uma estrutura narrativa labiríntica sugere um enredamento complexo. No trecho, o próprio narrador propõe uma associação da sua construção de enredo com um labirinto. E faz isso através da negatividade, indicando a possibilidade de uma escolha errada: “talvez o labirinto não seja a construção ideal”. Nessa perspectiva, o processo de construção da narrativa relaciona-se à errância, tanto em seu sentido de erro quanto de não se fixar.

Conforme o narrador, essa estrutura não se adequa a um “ideal”, o que sugere um distanciamento de um modelo, padrão ou dever: “devo puxar o fio, estendê-lo ao máximo”. Mas não há pontos de referência. Diferentemente de um fio estendido, de forma reta, a construção labiríntica apresenta desvios. No trecho em análise, também estão citadas volutas, que possuem uma forma espiralada, e paralelas, curvas e contorções. A configuração gráfica a que remetem esses elementos expõe variações de movimentos, o que se articula a uma narrativa descontínua, fragmentária.

Além disso, o movimento de virar-se nas direções mencionadas na citação indica desorientação. O narrador comenta que não há “objeto”, nem “ponto de referência”, nem “manchas”, elementos que poderiam estabelecer direções e limites ao pensamento e à forma. A situação espacial, no trecho, sugere uma zona indeterminada, isto é, uma situação de limiar.

A construção de um labirinto e os movimentos de errância, desvios e fragmentações estão articulados a indeterminações e também a imagens lacunares, como “espaços vazios” e “o som se fecha aqui por dentro”. Essa última pode remeter a uma lacuna sonora, como a de um silêncio promovido pelo som que se fecha. Ou, pelo contrário, pode sugerir uma indistinção sonora, como um grunhido indefinido, porém com sonoridade presente. Um som fechado remete, ainda, à diferença sonora entre as palavras acentuadas com circunflexo, de som fechado, e as marcadas por acento agudo, estas de som aberto. Essa possibilidade semântica aponta para a presença do som, contrapondo-se à lacuna sonora comentada antes. Essas configurações de linguagem valorizam sentidos que podem assumir significados diversos e mesmo inconciliáveis.

Ainda quanto à construção polissêmica “se fecha aqui por dentro”, também se exprime aí um confinamento, ligado à elaboração narrativa. Em um trecho analisado anteriormente, o narrador também associou o sufocamento à teia de seu enredo desviante. A repetição desse estado realça a dificuldade de narrar, ato relacionado ao lembrar.

O termo “contorções”, no mesmo trecho citado, reforça um movimento que sugere esforço ou mesmo dor, especialmente ao se associar a outras menções nesse sentido, tratadas antes, como “É mais dor. É um gaguejo de confessorário”. A confissão envolve uma atitude mnemônica, que está associada, nesse trecho, ao gaguejo. Essa forma de expressão inclui transições entre vacilo, quebra, tentativa e erro, gerando fragmentação.

Com as análises desses trechos, identificam-se: metalinguagem, desvio, errância, variação de movimentos, construção descontínua, fragmentação, desorientação, zona indeterminada, lacunas, confinamento ou sufocamento e esforço ou dor. Esses procedimentos e assuntos configuram a construção do enredo, a estrutura do texto e a narração. O narrador apresenta, no enredo desviante, suas dificuldades para narrar. Dessa análise, observam-se interligações entre fragmentação, sofrimento e narração. Esse conjunto de elementos exprime impactos que afetam a capacidade de expressão, tornando a linguagem um campo de sentidos labirínticos.

Reforça-se a perspectiva de que um impacto de violências repressivas se articula com as fragmentações e com o enredo desviante na prosa hilstiana, a qual se caracteriza por movimentos de tentativas de narrar e exposições das dificuldades desse processo. A narrativa está estruturada nessa situação intermediária, em um limiar. Além disso, a construção do texto está associada a concepções de labirinto, o que remete a uma zona de passagem, sujeita a desvios e enigmas, a uma situação de limiar.

A interpretação é a de que a estrutura labiríntica se configura como uma zona liminar. A travessia de um labirinto envolve dimensões de tempo, como a duração dessa passagem, de espaço, como as dificuldades delimitadas por obstáculos, além da maneira como se atravessa, com ansiedade, medo, pressa, desorientação, paciência, atenção, indiferença, entre outros modos, inclusive simultâneos, correlacionados ou inconciliáveis. Essa configuração de elementos reflete uma zona de transição e de indeterminação, uma situação espaçotemporal e móvel característica do limiar.

O conceito de limiar é abordado por Benjamin (2009) em *Passagens*. O filósofo observa que, na modernidade, há um acentuado declínio de experiências relacionadas a ritos de passagem. Cerimônias que simbolizam transições, como o casamento, o nascimento, a puberdade e a morte, são cada vez menos vivenciadas e percebidas.

Benjamin (2009, p. 535) afirma: “O limiar é uma zona”, chamando a atenção para termos como mudança, transição e fluxo, ligados à etimologia da palavra. Essa relação do limiar com uma zona permite um campo de significados variados, resistindo a sintetizações ou a

delimitações fixas de sentido. A categoria e suas transições possuem variações nas noções de espaço, de tempo e de movimento.

Benjamin enfatiza que se deve diferenciar, com rigor, limiar de fronteira. Gagnebin (2014) desenvolve uma análise etimológica e crítica detalhada dessa diferenciação. Explica que fronteira se relaciona a uma delimitação. Provém daí uma função de evitar transbordamento. São definidos limites, como os territoriais, e também limitações de domínio, como os de pensamento. Em sua acepção geográfica, a fronteira designa uma linha que, juridicamente, precisa ser obedecida. Transpor essa linha equivale a uma transgressão ou potencial agressão.

O conceito de limiar, por sua vez, extrapola a designação de uma separação no âmbito espacial. Além de comportar essa metáfora de um lugar, como soleira ou umbral, inclusive para operações intelectuais, como ressalta a filósofa, o limiar também admite o registro da passagem. Uma rampa, um corredor, uma escadaria ou um portão, conforme a autora exemplifica, correspondem às funções de transitar e ultrapassar de um limiar.

É nesse sentido que esta pesquisa considera o labirinto como correspondente a um espaço de passagem, seja geográfica ou metaforicamente. Destaca-se nele um caráter enigmático, que está muito ligado ao modo como se tenta atravessá-lo, procurando a saída ou o ponto de partida, com risco de errância ou de não encontrar solução. Gagnebin (2014) avalia que, além das situações espaciais, é preciso considerar a velocidade e mesmo o modo como se atravessa o limiar, de maneira atenciosa ou desorientada, por exemplo. Isso porque há variação quanto à duração desse trânsito. A dimensão temporal flexível amplia os registros desse conceito, em comparação com a fronteira.

A zona liminar é variável e indefinida. Como apontara Benjamin (2009, p. 535), é a “[m]orada do sonho”. Como assinala Gagnebin (2014, p. 36), remete a “fluxos e contrafluxos, viagens e desejos”. O limiar, dessa maneira, comporta a indeterminação, pois espaço e tempo podem ser intermediários e não necessariamente definidos. Essa situação espaçotemporal, ligada à indeterminação, permite a transição e a indistinção entre categorias opostas, que podem nem ser conciliáveis. Gagnebin (2014) alerta que a zona intermediária a que pertence o limiar tem a capacidade de borrar e indeterminar o que a filosofia ocidental tende a demarcar como oposições e dicotomias.

A proposta é estabelecer um diálogo entre as expressividades do conceito de limiar e as configurações da narrativa e da narração em “O oco”. O conceito contribui para a interpretação de um potencial subversivo nessa produção hilstiana, caracterizada por indeterminações. Nas análises aqui realizadas do texto literário, foram observadas elaborações do narrador que

comportam sentidos enigmáticos e mesmo inconciliáveis, como “o som se fecha aqui por dentro”.

Em outro trecho, o narrador afirma: “quem sabe se a língua já não ousa sentir” (Hilst, 2002, p. 139). A própria linguagem se encontra em uma situação liminar, mostrando impotência ante os sentidos, os quais não abarcam nem exprimem o impacto de experiências que causam sofrimento. Nota-se uma força transgressiva na experiência liminar, propondo outros modos de articular o pensamento e a escrita em um mundo de acelerações e violências. Um desses modos se relaciona ao desvio.

Nesta interpretação, o enredo desviante, as dificuldades de narrar e a estrutura labiríntica atuam como subversões às “ilusões de soberania e de controle do assim chamado sujeito do pensar e do conhecer” (Gagnebin, 2014, p. 40). É um gesto político contra um pensamento dominante e, considerando um diálogo com o contexto, um pensamento autoritário, que faz uso de atos repressores para impedir a livre expressão.

A configuração narrativa de “O oco” apresenta, nessa perspectiva, um caráter libertário, empregado na linguagem e na estrutura textual. Ao mesmo tempo, também denuncia o impacto da repressão ditatorial por meio de recursos narrativos que exploram as expressividades da ausência de clareza. Nesse sentido, a indeterminação, nessa obra, atua como uma subversão política.

Gagnebin (2014, p. 40) atenta justamente para uma reivindicação benjaminiana de “reconquistar para o pensamento os territórios do indeterminado e do intermediário, da suspensão e da hesitação – contra as tentações de taxinomia apressada que se disfarça sob o ideal de clareza”. “O oco” expressa e convoca uma experiência subversiva. A ousadia de pensar por desvio, como cita Gagnebin (2014, p. 40), “sem pressupor a necessidade de um resultado ao qual levaria uma linha reta”, articula-se com as configurações fragmentárias de linguagem e de narração, com o enredo desviante e com a estrutura labiríntica da narrativa.

Enchei-vos de paciência. Aos poucos a coisa chega ao fim. O caleidoscópio gira sozinho e se espio nem sei do que se trata. Algures move-se o espírito. Move-se ubíquo. Move-se múltiplo, melhor, porque o dois sempre cerceia, estou aqui estou lá, e isso não é verdade, estou aqui lá acolá muito perto muito longe dentro. Fora também. Enfim nada é fácil, creia-me, até o oco tem seus mistérios. (Hilst, 2002, p. 188)

Esse trecho apresenta indeterminações ligadas a movimentos, como em “Algures move-se o espírito”, e a situações espaçotemporais não fixas, como o sentido de onipresença em “ubíquo”. Em ambos os casos, espaço e tempo se distendem e se movimentam para além das

compreensões convencionais dessas dimensões. A multiplicidade de movimentos é ressaltada em todo o trecho.

Essa configuração mutável subverte concepções racionais e rigorosas de pensamento, embaralhando distinções claras e cartesianas, como em “o dois sempre cerceia, estou aqui estou lá, e isso não é verdade, estou aqui lá acolá muito perto muito longe dentro. Fora também.”. A ausência de pontuação, em parte desse trecho, exprime uma conjunção das direções, acompanhando o gesto de subverter situações fixas, como a de estar em um só lugar a um só tempo. Essa forma de escrita e de pensamento pode ser lida como uma experiência literária contemporânea que, nos termos em que Gagnebin (2014, p. 39) aponta, tenta reintroduzir “a intensidade temporal de experiências liminares”.

O declínio de experiências relacionadas a ritos de passagem (Benjamin, 2009) provoca alterações de comportamentos e cognições que afetam percepções de tempo e de espaço, implicando em limitações ao pensamento. As percepções temporais, aceleradas pelo capitalismo, perderam intensidade e impacto quanto à assimilação de experiências liminares.

Subvertendo esse movimento ágil e eficiente, que comprime ou reprime a elaboração, a indeterminação em “O oco” explora um pensamento por desvio, em um gesto que atua politicamente como crítica a processos desumanizadores e violentos, que tendem a acelerar ou eliminar processos de elaboração. A narrativa hilstiana está composta por uma construção enigmática, como a de um labirinto, e valoriza o indeterminado, como em “Enfim nada é fácil, creia-me, até o oco tem seus mistérios.”.

Essa composição instiga uma reflexão sobre a necessidade de tempo, espaço e modos de elaboração para ritos de passagem contemporâneos que favoreçam a humanidade. O conceito de limiar, neste caso, está interpretado em articulação com a contemporaneidade da obra e com a atualidade, considerando a perspectiva sobre atualidade, comentada anteriormente.

Ainda que o conceito benjaminiano de limiar parta da época moderna, as tensões a que remetem seu contexto histórico e o empobrecimento de experiências liminares a que diz respeito, gravemente, têm se intensificado na contemporaneidade. As sociedades estão cada vez mais comprometidas pelo impacto violento e acelerado do capitalismo, reduzindo o tempo e contraindo ou eliminando os já breves instantes de transição.

Além disso, as crescentes experiências de violências, nos séculos XX e XXI, estão vinculadas a algumas práticas autoritárias conservadas nas estruturas sociais, exacerbando impactos sobre os sujeitos e as produções estéticas. Anteriormente, foi abordado que há um vínculo estreito entre o modelo econômico capitalista e as ações repressivas do regime militar. É um efeito que confina o sujeito, coibindo seus processos de elaboração e expressão.

Gagnebin (2014, p. 44) comenta uma carta de Benjamin a Kafka, apontando o limiar como lugar de detenção, o que acaba por anular sua própria função: “é um limiar inchado, caricato, que não é mais lugar de transição, mas, perversamente, lugar de detenção, zona de estancamento e de exaustão, como se o avesso da mobilidade trepidante da vida moderna fosse um não poder nunca sair do lugar”. Em Hilda Hilst, o limiar, mesmo que comportando um lugar de detenção – de confinamento e sufocamento, como foi analisado –, configura também um espaço de retenção para um ato necessário de elaboração.

A construção de um labirinto ilustra a complexidade e a dificuldade dessa travessia. A narrativa enfrenta o sufocamento e a possibilidade de não haver solução: “É reconfortante saber que há muitas coisas sem solução. Tem gente que diz: no fim você resolve. E vem uma angústia, um torniquete apertando desde o começo. Não estou livre. Para chegar ao fim devo continuar ainda que não exista solução” (Hilst, 2002, p. 185). O limiar hilstiano, labiríntico, é espaço de confinamento, comprometendo sua função de passagem, mas também zona de subversão e resistência, de modo a possibilitar uma elaboração do texto literário e do contexto histórico.

Efetuar um devido rito de passagem envolve evitar uma transposição sem uma reflexão mais profunda sobre o que está sendo passado. Inclui enfrentar uma travessia com enigmas, desvios e insolubilidades. Tais obstáculos são passíveis de comporem um processo de elaboração ligado a experiências de impacto violento.

Nessa perspectiva, estar no limiar, ao mesmo tempo que envolve deter-se ou confinar-se, também abrange resistir ao sistema repressivo, agressivo e desumano. Esse movimento subversivo possibilita não “avançar” sem um necessário, mesmo que difícil, processo de elaboração sobre experiências extremas de violência na história brasileira, como as efetuadas na ditadura militar.

De acordo com Pinheiro (1991, p. 47), “restaram resíduos autoritários de regime de exceção anteriores”, presentes nas práticas sociais e nas ideologias. Um debate social amplo permitiria refletir sobre esses rastros do passado para impedir que se repitam. Como propõe Adorno (1995) sobre o contexto nazista, é preciso evitar a repetição da barbárie, preocupação também declarada por outros críticos de crimes contra a humanidade, como Gagnebin (2009) e Figueiredo (2017). A regressão vinculada à barbárie, conforme o alerta de Adorno (1995), continua existindo enquanto persistirem as condições que a geram. Disso decorre a necessidade de tratar dessas condições e dos rastros que deixam no presente.

O contexto histórico do regime militar brasileiro está marcado por um legado de autoritarismo e por contradições entre práticas violentas e atos institucionais que legalizaram tais práticas, configurando uma série de versões da história. O Estado ainda não oferece

respostas e responsabilizações, por exemplo, quanto aos desaparecidos durante a ditadura militar. Essa atitude estatal de banalização, de apagamento e de esquecimento perpetua e naturaliza formas de repressão na sociedade.

De um ponto de vista crítico, Figueiredo (2017, p. 24) associa, por exemplo, a anistia brasileira com políticas de esquecimento, afirmando que “foi injusta porque protegeu e ocultou os culpados pelas torturas e assassinatos, impedindo a apuração da verdade e a punição dos responsáveis”. Por isso, é essencial um enfrentamento desse passado e dessas versões dos acontecimentos, assumindo que, como assinala Figueiredo (2017, p. 32), “há sempre mais de uma versão da História”.

2.3. Rastros de tortura e a presença da ausência: cárcere, choque-chão e morte

“grava para esquecer-se, para não repetir.”

(Hilda Hilst, *in* “O oco”, p. 170)

Conforme abordado anteriormente, a doutrina oficial das Forças Armadas especialmente após 1964 estava voltada “para a caça ao ‘inimigo interno’” (BNM, 1985, p. 67). Essa posição ideológica implicou em mudanças profundas na estrutura do sistema de segurança nacional. A pesquisa *Brasil: Nunca Mais* apresenta duas características básicas a respeito dessas remodelações do Estado militar: o gigantismo, com a contínua proliferação de órgãos, e a autonomia às operações dos organismos criados.

O projeto BNM (1985) considera que, mais importante do que uma guerra aberta, foi o aparelhamento para uma “guerra surda”. Essa guerra era travada nos interrogatórios, nas investigações sigilosas, no armazenamento e no processamento de informações sobre atividades consideradas oposicionistas, sejam elas feitas por reivindicações, lutas salariais, pressões pela democracia, seja por formas de oposição clandestina e armada.

Ainda segundo o relatório, a máquina de produção e operação de informações era referida pela imprensa como o Sistema Nacional de Informações. O Sistema era constituído por uma pirâmide, em cuja base estavam as câmaras de interrogatório e tortura e, no vórtice, o Conselho de Segurança Nacional (CSN). Exercendo sua função de coordenação, esse Conselho delegava plenos poderes ao Serviço Nacional de Informações (SNI), definido como o Ministério do Silêncio, que contava com orçamento secreto.

O SNI possuía uma rede de informantes que, conforme apura o relatório BNM, mostrava-se dificilmente calculável. A cada ano, mais homens eram diplomados na Escola Superior de Guerra, além de funcionários civis e militares atuantes no cumprimento do Plano Nacional de Informações.

A estrutura dos órgãos de repressão baseava-se em obediência hierárquica. O SNI possuía, além da Agência Central, em Brasília, oito Agências Regionais por todo o país. Sobre os órgãos que atuavam diretamente na repressão, o BNM (1985) cita as três Armas: o Centro de Informações do Exército (CIE), o Centro de Informações da Marinha (Cenimar) e o Centro

de Informações e Segurança da Aeronáutica (Cisa). Todos eles foram “responsáveis por prisões, torturas e mortes de opositores” (BNM, 1985, p. 71). Segundo o relatório, havia também no Exército a chamada Segunda Seção (E 2), cuja função era exercer ação repressiva contra os integrantes da própria Arma.

O *Relatório da Comissão Nacional da Verdade* ressalta que a repressão política, na ditadura militar brasileira, “nunca foi exercida por uma só organização” (Brasil, 2014, p. 112). Ocorreu uma combinação de diferentes instituições, predominando as Forças Armadas, em especial as Polícias Civil e Militar. Houve também participação de civis, os quais financiavam ou apoiavam as ações de repressão. A partir de 1969 e principalmente em São Paulo, segundo a pesquisa, a atuação foi incrementada com a Operação Bandeirantes (Oban) e, depois, com a instalação, em várias capitais, dos Destacamentos de Operações e Informações – Centros de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi).

A CNV (Brasil, 2014, p. 112) também assinala: “Com tantos órgãos e hierarquias, um desafio para a repressão política era a coordenação entre os órgãos e a definição precisa de funções”. Exército, Marinha e Aeronáutica colaboraram entre si com um intenso intercâmbio de informações, “em operações coordenadas visando os mesmos alvos e troca de presos para interrogatórios sob tortura”.

Segundo a CNV, os perseguidos pelos órgãos de repressão eram, principalmente, grupos ou instituições que trabalhavam pela organização das classes populares. Constituíam os sindicatos de trabalhadores urbanos e rurais, associações de moradores em bairros pobres, além de padres e religiosos que colaboravam com esses grupos.

2.3.1. Crítica à repressão à liberdade, indeterminação e estética da morte

“[...] do percurso do cárcere à praia ou ao contrário da praia ao cárcere. Quero muito elucidar e unir elementos contrastantes. Se soubesse como fazê-lo já o teria feito.”
(Hilda Hilst, “O oco”)

Há uma configuração espacial que surge de maneira expressivamente lacunar na narrativa “O oco”: um cárcere. É relevante destacar trechos em que essa e outras imagens correlatas aparecem nessa produção ficcional de Hilda Hilst, pois estão articuladas a elipses e temas antagonizados textualmente, como repressão, liberdade, morte e vida. Essas configurações de linguagem e de narração, bem como suas relações entre indeterminação e estética da morte, apresentam desafios de interpretação, que instigam uma reflexão sobre articulações com impactos de um contexto histórico repressivo.

De mim mesmo sei pouco. E olhando com serenidade a paisagem chego à conclusão de que é agradável sim, mar, areia, mas o que eu vejo justifica o estar aqui permanentemente? Resposta: você é livre para sair. Aí é que estão enganados. Ser livre para sair é assim: você chega senta se acomoda, e o outro diz: você é livre para sair. Ainda que você não queira você sai. É por isso que eu fico aqui. Ficando aqui não sou livre. Saindo, muito menos. Liberdade abre as asas sobre nós, tem poesia isso, mas isso sufoca, vejo sempre uma águia gigante roubando o espaço acima da minha cabeça, vejo sempre a asa me comprimindo, e por isso eu gostaria de voar porque subiria acima dessa eventualidade. Escuridão e cárcere. Ratazanas. Vida subindo pelos pés, vida chegando até o peito, vida na boca, a minha boca aberta sugando vida, eis algumas frases que de repente grito na noite, e nem sei bem o que tudo isso quer dizer, depois grito mais: sei tão pouco de ti, amiga morte, mas tremo tremo sabendo que tu só visitas os vivos. Devo estar morto, ela não virá. (Hilst, 2002, p. 144)

Cabe destacar, nesse trecho, o modo como as indeterminações e a temática da morte se articulam na narrativa hilstiana. Há formulações que caracterizam a percepção do narrador sobre si mesmo: “De mim mesmo sei pouco”, “e nem sei bem o que tudo isso quer dizer” e “Devo estar morto”. Esses comentários apontam a constituição cindida do narrador, marcada pela incerteza, conforme já exposto antes. Neste momento, vale refletir sobre a temática da morte, articulada a esse estado de indeterminação. O narrador trata dessa situação extrema, na última frase do trecho, demonstrando dúvida sobre estar vivo ou morto.

No trecho, as lacunas e as indeterminações se articulam a temas que estão antagonizados textualmente, como liberdade e repressão e como vida e morte. Inicialmente, o narrador comenta sobre uma paisagem aprazível. A praia – também citada em contraposição ao cárcere em outro trecho, o da epígrafe – está sugerida ao final deste excerto: “E olhando com serenidade a paisagem chego à conclusão de que é agradável sim, mar, areia”. Chama a atenção o contraste entre essa situação espacial e a de um cárcere, bem como as configurações da linguagem para exprimi-los.

O estado de serenidade, o ambiente a céu aberto e a adjetivação de uma sensação prazerosa são interrompidos por um questionamento. A memória – apresentada como lacunar já no início da citação – desperta no narrador um conflito, formulado de modo adversativo: “mas o que eu vejo justifica o estar aqui permanentemente?”. Esse “aqui”, em “estar aqui permanentemente”, parece situar o mesmo lugar de “É por isso que eu fico aqui. Ficando aqui não sou livre.”. Trata-se da praia? Esse “aqui” aponta para o presente da narração?

Somada ao discurso não confiável do narrador e às configurações da linguagem, a noção espaçotemporal, constantemente dissociativa, coloca em dúvida até os elementos que parecem associáveis, como os usos de “aqui”. Além disso, com a pergunta “mas o que eu vejo justifica o estar aqui permanentemente?”, pode-se supor que o narrador está em dúvida quanto a suas lembranças, ou questiona o merecimento da sensação agradável descrita espacialmente, ou mesmo cogita que esse estado de tranquilidade não pode ser justificável em seu contexto, ou ainda sugere um demérito quanto a sua liberdade, entre outras possibilidades de entendimento.

Essas lacunas de sentido e as indeterminações, ligadas à constituição do sujeito e de sua memória, configuram relações conflituosas com a linguagem. Nota-se um conjunto de procedimentos que apresenta um embate, na estrutura do texto literário, entre forças conflitantes que expõem uma tensão temática mais ampla entre liberdade e repressão, alcançando uma reflexão sobre o contexto social.

No trecho citado, a resposta indicada pelo narrador, “você é livre para sair”, e a reflexão em torno da liberdade, na sequência, apontam para uma expressiva ambiguidade. Algo pode dizer o oposto do que aparentemente está enunciado. A figura da ironia, nesse caso, coloca em tensão a noção de liberdade. O fragmento explora não só um sentido contrário de liberdade – por exemplo, aprisionamento –, mas também a permanência nesse estado, independentemente da escolha: “Ficando aqui não sou livre. Saindo, muito menos.”.

Além da ausência permanente de liberdade, há no trecho um valor de intensidade na locução adverbial “muito menos”. Mesmo que a localização mencionada pelo narrador, em “aqui”, esteja configurada de modo inexato, pode-se assumir que uma atitude de movimento,

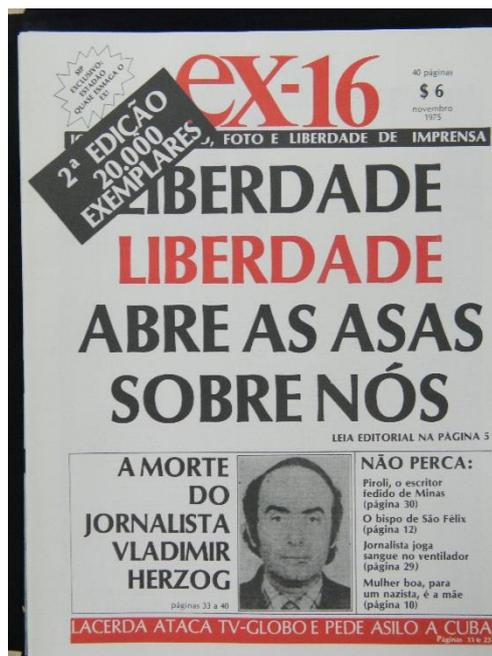
como sair, mostra-se pior que uma atitude de paralisação, como ficar. Mas tanto a ação quanto a inação implicam em formas de sujeição a um poder externo, o que conduz a uma sensação de controle, prisão, inibição, asfixia. Nessa perspectiva, a ausência permanente de liberdade envolve uma situação de sufocamento, agravada por uma coibição à capacidade de se locomover, isto é, por uma repressão à liberdade.

O seguinte comentário reforça essa percepção de sufocamento: “tem poesia isso, mas isso sufoca”. O termo “isso” recupera, por anáfora, o trecho anterior: “Liberdade abre as asas sobre nós”. Essa estrutura é similar a versos do refrão do Hino da Proclamação da República: “Liberdade! Liberdade! / Abre as asas sobre nós” (Brasil, 2011, s/p). O tom irônico, na narrativa de Hilda Hilst, modula um contraste entre o que soa poético e o que, em vez de libertar, sufoca. Essa tensão espelha uma discrepância entre teoria e prática democráticas, incitando uma reflexão política sobre o potencial subversivo no emprego desse trecho.

Composto em 1890, o hino do Brasil republicano celebra: “Somos todos iguais!” (Brasil, 2011, s/p). O canto solene é considerado como “retrato do anseio por liberdade” de uma população que reivindicava um sistema de governo garantidor “de mais liberdades e democracia e menos autoritarismo” (Brasil, 2016, s/p). Em 1889, o país passou de uma monarquia constitucional parlamentarista do Império, que perdurou por 67 anos, para uma República Federativa e Presidencialista. Uma das mudanças significativas que essa nova forma de governo propiciou foi a eleição através do voto, um dos emblemas de um regime democrático.

A ideia de liberdade, configurada de modo irônico no texto de Hilda Hilst, articula-se a uma reflexão crítica sobre um hino representativo de uma transformação política importante na história nacional e que previa liberdade e democracia. Quase um século depois, no autoritarismo da ditadura militar, ideais democráticos e libertários ainda se mantinham como aspirações e lutas da população.

O jornalista Edilson Pereira (2014, s/p) comenta que se lembra de que, depois de 1969, o Hino da Proclamação da República era considerado pelos militares como subversivo e que, por isso, deveria ficar escondido, pois “seus versos podiam complicar a vida de alguém”. Pereira complementa que só compreendeu o potencial subversivo desse hino em 1975, quando leu, em uma banca, a manchete do jornal *Ex-*, número 16:



Capa do jornal *Ex-*, n. 16, de 1975.

Fonte: Bellucco (2014).

O *Ex-* fazia parte da “imprensa alternativa” dos anos de 1970, também referida como periódicos “nanicos”, como cunhou João Antonio, que apontava essa mídia como responsável por exercer uma função questionadora das formas dominantes da ordem social do período (Antonio, 1975, *apud* Bellucco, 2014). O historiador Hugo Bellucco recorda que houve uma repressão feroz aos jornais identificados como opositores do governo militar. Até 1978, o regime da censura prévia era imposto à imprensa, que era obrigada a enviar a edição inicial para a Polícia Federal, com sede em Brasília. Além disso, também havia a possibilidade de um agente censório estar instalado no espaço das redações (Bellucco, 2014).

O jornal *Ex-* foi o único a publicar matéria sobre a morte de Vladimir Herzog, em 1975, e a questionar abertamente a tese de suicídio fornecida pelos militares. Logo em seguida à reportagem, o periódico foi cassado. A edição de número 16 foi a última a ser distribuída pelo jornal no período da ditadura, uma vez que a de número 17²⁸ foi recolhida pelos agentes repressores, conforme registra o arquivo virtual *Documentos revelados* (Jornal Ex..., 2012), que disponibiliza acesso a publicações e arquivos sobre a ditadura militar.

²⁸ Em 2022, o Instituto Vladimir Herzog, em parceria com a Imprensa Oficial e com a produção gráfica de Kiko Farkas, lançou uma coleção inédita com 19 edições fac-símiles do jornal *Ex-*. A nota de lançamento cita o trecho sobre liberdade: “No auge da ditadura militar quando todos os outros se sentiram obrigados a ficar em silêncio, a edição ex-16 estampou na capa a manchete liberdade liberdade abre as asas sobre nós – a morte do jornalista Vladimir Herzog.”. Disponível em: <<https://vladimirherzog.org/acoes-ivh/edicao-fac-simile-do-ex/>>. Acesso em: 8 maio 2023.

Em 1989, a escola Imperatriz Leopoldinense recuperou os versos do Hino da Proclamação da República no refrão e no título de seu samba-enredo – também utilizado como tema de abertura de telenovela, em 2012. A campeã do carnaval de 1989 comemorou o centenário da Proclamação da República fazendo referência, na letra do samba, à lei da abolição da escravidão. Em 13 de maio de 1888, a princesa Isabel declarou extinta a escravidão no país com a chamada Lei Áurea. No entanto, a declaração oficial não veio acompanhada de ações estruturalmente abolicionistas.

Pesquisadores têm apontado diversos problemas relacionados a esse suposto fim da escravidão colonial, como a escassez de políticas públicas de Estado para garantir a equidade racial. Dentre lideranças negras que estudam as implicações dessa “abolição inconclusa”, a filósofa Sueli Carneiro denuncia um projeto de perpetuação do racismo estrutural efetivado por meio de políticas de exclusão que impediram o acesso democrático da população negra a direitos como educação formal, mercado de trabalho e participação política (Sete..., 2021).

De acordo com a autora, ao acúmulo de desvantagens históricas somam-se mecanismos de exclusão racial na atualidade. Isso afeta, por exemplo, o acesso democrático de pessoas negras a oportunidades de trabalho, o que constitui, conforme reforça a juíza Karen Luise, um dos vários impactos gerados por séculos de exploração e por “concessão de liberdade sem a construção de políticas de Estado que garantissem condições de vida dignas para a população negra” (Sete..., 2021, s/p).

Tais consequências da abolição inconclusa vão de encontro aos versos do Hino da Proclamação da República: “Nós nem cremos que escravos outrora / Tenha havido em tão nobre País” (Brasil, 2011, s/p). Os versos iludem com esperança a superação de violências que remontam à colonização. Retomando Ribeiro (1999), o país foi fundado a partir de violências extremas, extermínios e repressões contra indígenas e negros escravizados, resultando no que o autor aponta como traumas históricos ainda não suficientemente elaborados. O Estado brasileiro tem repetido a negligência em diferentes momentos históricos.

Em 2022, a revista *Cult* organizou o dossiê “Já raiou a liberdade?”, com estudos de historiadores sobre os 200 anos de independência do Brasil, propondo uma releitura crítica do 7 de setembro. Em um dos artigos da revista, Mônica Lima (2022) debate sobre o tráfico de africanos escravizados e a forte repressão às pessoas negras no século XIX. A autora relembra que o país, enquanto declarava sua independência, constituía-se como o maior país escravista do mundo. O título de sua matéria evidencia o questionamento sobre a efetividade prática dessa declaração, na atualidade e ao longo da história: “Liberdade, liberdade, abre as asas sobre nós?”.

Essas reflexões estéticas e históricas, em diferentes contextos, possibilitam um diálogo crítico com “Liberdade abre as asas sobre nós, tem poesia isso, mas isso sufoca”. O trecho hilstiano tem uma implicação política como elemento crítico à perpetuação de mecanismos de repressão à liberdade. Ao longo da história brasileira, há atitudes violentas e autoritárias que contradizem ideais libertários e democráticos. Dentre essas ações, perpetradas pelo próprio Estado, está a repressão.

A presença crítica da proclamação por liberdade no texto de Hilda Hilst, publicado em 1973, também ressoa no jornal *Ex-16*, de 1975, e nas outras referências apontadas. Essas recuperações sociais e estéticas enfatizam o potencial subversivo da letra do hino e a denúncia de uma estrutura autoritária e repressora, observável em diferentes momentos da história do país e sob diversas formas.

O caso do periódico *Ex-16*, ao ser impedido de exercer a liberdade de imprensa, deflagra o contexto de censura e de repressão ditatorial. Com a capa estampando “Liberdade liberdade abre as asas sobre nós”, ainda que não haja vírgulas indicando, por exemplo, um vocativo, pode-se notar um clamor à liberdade, pelas referências da foto e da manchete “A morte do jornalista Vladimir Herzog”.

Diferentemente da linguagem jornalística e referencial, no trecho hilstiano o termo “liberdade”, que também está sem vírgula e sem outra pontuação indicando vocativo, vale-se da ambiguidade: “Liberdade abre as asas sobre nós, tem poesia isso, mas isso sufoca”. Além da possibilidade de diálogo com o hino e com o clamor nele, “liberdade” exerce a função sintática de sujeito da oração. Nessa posição, possibilita a interpretação de que a “liberdade” pratica uma ação protetiva ou mesmo vigilante, por exemplo. Nesse sentido, “Liberdade abre as asas sobre nós” cumpriria um papel oposto ao do clamor libertário, pois “isso sufoca”.

Envolvida em ambiguidade e ironia, essa noção de liberdade explora contradições semânticas que reverberam contradições sistêmicas. Uma destas está na perspectiva de que, mesmo que leis declarem liberdade de modo igualitário e que hinos oficiais registrem poeticamente transformações políticas, a estrutura da sociedade brasileira mantém raízes autoritárias que contradizem direitos conquistados, oficialmente simbolizados e esteticamente reivindicados. Nesse sentido, a repressão à liberdade configura um rastro de violência na estrutura social brasileira.

Da maneira como estão articuladas no texto hilstiano, a ausência permanente de liberdade, a coibição à livre locomoção e a percepção de sufocamento expressam repressão ao desejo de ser livre: “vejo sempre uma águia gigante roubando o espaço acima da minha cabeça, vejo sempre a asa me comprimindo, e por isso eu gostaria de voar porque subiria acima dessa

eventualidade.”. Esse trecho transmite uma percepção de ilegalidade, com o gerúndio “roubando”, e de repressão, com “comprimindo” – formas nominais que exprimem uma circunstância, embora a narrativa possibilite uma perspectiva crítica dessa eventualidade como algo passageiro.

Observa-se uma impressão de vigilância constante, a partir da imagem de uma ave predadora “gigante”, sobrevoando o espaço acima da cabeça. A águia também pode ser lida como uma metonímia do signo pela coisa significada, isto é, como um poder pátrio, considerando suas representações de autoridade, domínio e força tática em insígnias militares, como brasões e bandeiras. E está caracterizada pelo narrador com uma hipérbole. A figura do exagero, articulada ao sentido metonímico de um poder pátrio vigilante e a um hino que proclama a liberdade em um contexto autoritário, exerce uma função expressiva de crítica a um sistema estruturalmente predador, totalizante e repressivo.

Essa configuração hiperbólica reaparece na mesma frase do trecho, em “sempre”, e é realçada pela repetição, potencializando sua função crítica: “vejo sempre uma águia gigante roubando o espaço acima da minha cabeça, vejo sempre a asa me comprimindo, e por isso eu gostaria de voar porque subiria acima dessa eventualidade.”.

As percepções do narrador sobre vigilância, ilegalidade e repressão estão vinculadas a um advérbio de tempo que indica um estado de permanência, junto a uma forma verbal no tempo presente: “vejo sempre”. Em contrapartida, o desejo de liberdade está associado a verbos no futuro do pretérito, “gostaria” e “subiria”, sugerindo dúvidas e incertezas. A narrativa expressa, formal e tematicamente, uma tensão entre um passado e um futuro incertos e um presente percebido como ilegal e repressivo de modo constante e hiperbólico.

Essas tensões narrativas possibilitam um diálogo com tensões históricas em torno da ditadura militar. Para Marcos Napolitano (2011), é preciso efetuar uma revisão historiográfica sobre o golpe de 1964, pois a indeterminação é uma das dimensões constituintes da política e é pouco levada em conta. O historiador argumenta que ocorreu um golpe civil-militar que se transmutou para um regime militar, envolvendo uma série de eventos conexos e não necessariamente coincidentes.

Destacando o papel ativo das forças hegemônicas do Congresso Nacional para o golpe de Estado, o autor lembra que, em uma sessão tumultuada, na madrugada do dia 2 de abril, o Congresso aprovou oficialmente a “vacância da Presidência”, mesmo com o presidente João Goulart em território nacional. “Este golpe institucional abriu caminho e legitimou os golpistas, culminando na eleição indireta de Castelo Branco” (Napolitano, 2011, p. 215). Episódios como

esse demonstram, na visão do historiador, a cumplicidade do sistema político com o golpe de Estado.

A tese de revisão historiográfica de Napolitano (2011) defende a necessidade de considerar três dimensões desse processo: a conspiração que opunha setores civis e militares contra o varguismo e seus herdeiros; o levante militar contra Goulart; e o golpe de Estado propriamente, provindo do reconhecimento institucional da deposição do presidente, da edição do Ato Institucional de abril de 1964 e da eleição indireta. Napolitano (2011, p. 215) enfatiza que esses processos precisam ser analisados como “dimensões conexas de um processo descontínuo, tornado linear no plano das narrativas que o fixaram como evento”.

A avaliação do historiador acentua dois aspectos importantes para esta reflexão. Primeiramente, destacam-se as práticas da ilegalidade e do autoritarismo pelas instituições do Estado responsáveis pelo oposto de tais exercícios. Em segundo lugar e de maneira correlacionada, é preciso ressaltar as implicações de uma narratividade linear para processos que expõem descontinuidades. Como destaca Gagnebin (2014), uma perspectiva historiográfica narrada de forma linear, contínua e ininterrupta favorece a manutenção do *status quo*, prevalecendo uma narrativa dominante da história.

Atuando de forma crítica a essa narratividade dominante da história, pode-se retomar o fragmento de “O oco” para propor uma interpretação de um trecho que põe em pauta a indeterminação, a repressão e a ilegalidade. Após as imagens analisadas da “águia gigante roubando o espaço” e “comprimindo”, há uma alteração sintática e rítmica. Essa mudança formal ressalta uma construção paratática e elíptica que exerce uma função crítica à “narratividade tornada linear”: “Escuridão e cárcere. Ratazanas.”. Sem complementos nem subordinações e com uma pontuação que estimula pausas abruptas, essas imagens produzem cortes na narração e potencializam o sentido de aprisionamento.

Desse modo, a ideia de repressão à liberdade, sugerida anteriormente, condensa-se na imagem de um cárcere, um ambiente escuro e fechado e sinônimo de prisão. “Escuridão”, “cárcere” e “ratazanas” estão mobilizados no texto como flashes, deixando lacunas de sentido. Podem associar-se a memórias do narrador, ou a sensações despertadas pelo tema da liberdade, ou a uma articulação onírica entre ratazanas e detenção, ou ainda a uma experiência de ratos no corpo, desdobrada a partir da imagem subsequente “subindo pelos pés”.

Observando as funções das figuras de linguagem, as alterações do ritmo textual, as estruturações sintáticas e semânticas e a presença de um vocabulário que sugere uma percepção de ilegalidade, sufocamento e aprisionamento, nota-se que esses recursos estão articulados a

uma segunda temática. Além da repressão à liberdade, noção antagonizada logo antes no trecho, apresenta-se uma situação-limite, a morte.

Ressalte-se que a configuração da linguagem se mostra particularmente lacunar quando há situações de limite e de repressão. O narrador demonstra dificuldade para falar, de forma clara e direta, sobre a morte. No mesmo trecho, há repetições da palavra “vida”, antônima de morte, o que sugere tentativas de elaboração do narrador sobre essa temática limítrofe: “Vida subindo pelos pés, vida chegando até o peito, vida na boca, a minha boca aberta sugando vida”.

A alteração rítmica, com paralelismos, promove um movimento incompleto. Essa construção fragmentária, com orações subordinadas sem suas coordenações, também se caracteriza por elipses gramaticais de verbo, com a ausência de um auxiliar como o “estar”. Esse conjunto de procedimentos pode sugerir limitações quanto à capacidade de elaboração narrativa ou mesmo quanto aos limites da própria linguagem.

O movimento de fratura e supressão, explorado na configuração formal do trecho, está articulado à temática da morte. No início da frase, a palavra “vida” está na posição de sujeito da oração e depois se desloca para objeto. Essa alteração pode ser assimilada como um movimento asfixiante: a partir dos pés, a vida chega ao peito e à boca para, então, a boca sugar a vida, possibilitando uma inversão do caminho inicial ou uma circularidade asfixiante.

Esse deslocamento de sujeito para objeto pode sugerir um movimento autodestrutivo: “a minha boca aberta sugando vida”. Nesse sentido, aproxima-se de uma relação com a morte, ao passo que intensifica a sensação de sufocamento. A própria leitura do texto transmite essa percepção, tanto pela conversão de sentidos quanto pelo ritmo, pois as repetições da palavra “vida” estimulam um movimento de aceleração da respiração.

Em outra perspectiva, a imagem de uma boca aberta sugando vida, além de sugerir um movimento de autodestruição, também pode evocar o oposto, se for lida como uma maneira de nutrir o corpo de vida. Esse movimento ambíguo retrata uma relação entre os limites da linguagem e a estética da morte.

Em “Estética da morte”, Ginzburg (2011, p. 53) aponta uma relação incontornável entre o impacto de morrer, envolvido por incertezas, e a linguagem: continuamente produtiva ao mesmo tempo que lida com seus limites. O autor salienta que uma reflexão sobre a estética da morte implica nesse movimento ambíguo, em que “a aproximação da morte evoca imagens destrutivas; porém, assumir essa concepção estética consiste em tornar essa aproximação produtiva, capaz de fazer a linguagem se constituir”, de modo que a destruição se associa à constituição.

Essas relações entre elementos antagônicos, envolvendo limitações de linguagem e situações-limite, articulam-se às indeterminações estruturantes da narração em “O oco”: “eis algumas frases que de repente grito na noite, e nem sei bem o que tudo isso quer dizer”. Essa relação entre indeterminação e estética da morte acentua um componente processual da constituição do sujeito, “pautado por sujeição permanente à mudança e à indeterminação” (Ginzburg, 2011, p. 53).

No trecho “eis algumas frases que de repente grito na noite, e nem sei bem o que tudo isso quer dizer”, as configurações da linguagem sugerem essa articulação no campo do limite. A imagem hiperbólica em “tudo isso” sugere uma relação com a capacidade de expressão difícil de suportar, tornando a própria linguagem veículo de sufocamento – e, ao mesmo tempo, possibilidade de constituição, ainda que de forma agônica, como um “grito na noite”. A emissão de um som alto exprime um protesto, um apelo ou um desespero. A ambientação sem luz solar remete a trevas e a um estado de dor ou melancolia, além de ausência de clareza. Dessa maneira, soltar um grito na escuridão evoca um estado extremo de aflição.

O grito, nesse sentido, pode indicar uma agonia diante dessas sensações e lembranças, constituindo conflitos entre linguagem e memória. Repetir o grito com maior intensidade, em “grito mais”, agudiza essa situação extrema. Nesse momento, a “morte” é a interlocutora do narrador, inicialmente: “depois grito mais: sei tão pouco de ti, amiga morte, mas tremo tremo sabendo que tu só visitas os vivos. Devo estar morto, ela não virá.”.

O discurso direto, indicado pela presença do vocativo, e a adjetivação sugerem uma relação fraterna com a morte, o que poderia induzir à ideia de um enfrentamento amigável com o fim da vida. Contudo, em seguida, apresentam-se sinais de vulnerabilidade. Em “tremo tremo”, a repetição está marcada pela aliteração, que remete à percepção sensorial do tremor, ressoando como um temor da proximidade da morte.

Essa vulnerabilidade, como noção antagônica, alcança um estado extremo no final do trecho, o que se observa na percepção do narrador e na configuração da linguagem: “Devo estar morto, ela não virá.”. A dúvida do narrador sobre estar vivo ou morto está junto de outro deslocamento narrativo. A interlocutora “morte”, perceptível no discurso direto, desloca-se para “ela”. De uma relação fraterna e dialógica com a morte, o narrador se distancia e expõe, através da linguagem, a vulnerabilidade de sua constituição subjetiva: “Devo estar morto, ela não virá.”. Esse procedimento, não raro, está formulado por meio de marcadores negativos.

A presença de uma negatividade constitutiva em narrativas brasileiras contemporâneas configura outro aspecto associado a uma estética da morte (Ginzburg, 2011). Situada junto a Bernardo Carvalho e João Gilberto Noll, Hilda Hilst faz parte de um “grupo de autores que

redigiram textos inclinados a formular uma combinação de vocabulário, sintaxe, imagens, foco narrativo e conflitos que aponta para uma negatividade constitutiva” (Ginzburg, 2011, p. 54). Identifica-se, assim, uma correspondência entre a estética da morte e um contexto em que a existência se apresenta junto com a violência continuada, com o “risco incontornável de vulnerabilidade”.

Estar constantemente vulnerável em um contexto violento pode estar exposto, em uma narrativa, por meio de formas que revelam uma vivência limítrofe. No trecho hilstiano destacado neste tópico, notam-se reincidências, por exemplo, de formas negativas com as quais o narrador demonstra dúvidas, como: “Ainda que você não queira você sai”, “Ficando aqui não sou livre, saindo muito menos”, “nem sei bem o que tudo isso quer dizer” e “Devo estar morto, ela não virá”.

Mesmo essa última frase, “ela não virá”, que poderia sugerir uma convicção do narrador, está atrelada à suposição “Devo estar morto”. Essa percepção do protagonista ilustra um estado extremo de indecisão sobre sua constituição como ser vivo. E a configuração da voz narrativa em primeira pessoa alia a vulnerabilidade do personagem à estruturação fragmentária da narrativa, expondo uma vulnerabilidade, além de antagônica e negativa, também fraturada. Esses elementos apontam para formas dissociativas.

Em outro trecho de “O oco”, o narrador comenta: “Às vezes até penso que estou morto porque não sinto nada quando ele arranca a crosta. Se estivesse morto acho que saberia.” (Hilst, 2002, p. 137). Um personagem, referido nesse trecho como “ele”, arranca a crosta de uma ferida que o narrador tem nas pernas. Este associa a possibilidade de estar morto com sua insensibilidade ao estímulo físico: “não sinto nada quando ele arranca a crosta”. Ao mesmo tempo, põe em dúvida sua capacidade de percepção: “Se estivesse morto acho que saberia.”

A escolha vocabular de recursos de incerteza, como “Às vezes até penso”, “Se estivesse” e “acho”, e a situação liminar entre vida e morte estão envolvidas por percepções dissociativas do narrador. Esse procedimento também aparece no seguinte trecho: “De qualquer forma todos devem morrer, Ariana Egeu eu mesmo. Isso me preocupa muito. As contorções são mais visíveis agora. Devo falar da morte, dessa depravação que é a morte e do último verme que nos corrói.” (Hilst, 2002, p. 157).

O narrador aponta como um dever tratar da morte. Mas, logo em seguida, elabora uma oposição: “Não devo pensar no verme, vejam só, acovardei-me espio a bananeira, penso: devo ficar lá embaixo, embaixo da bananeira, digo, não não ainda não estou morto” (Hilst, 2002, p. 157). Considerando que, em uma estética da morte, a “forma dissociativa se articula com a presença de elementos referentes à exposição do humano à destruição” (Ginzburg, 2011, p. 54),

as percepções negativas e dissociativas do narrador de “O oco” configuram rastros ligados a mecanismos ditatoriais, como violência, repressão e destruição.

A morte tem se apresentado de maneira tão constante na cultura brasileira, especialmente após o século XX, que consiste em um critério de articulação historiográfica (Ginzburg, 2011). Na perspectiva de que produções culturais apresentam a morte como elemento nuclear, os elementos ligados a essa temática, em vez de se constituírem como casos individuais e isolados que se acumulam, passam a fazer “parte de um mundo que pode ser definido por sua capacidade de vivenciar a destruição coletiva” (Ginzburg, 2011, p. 60).

“De qualquer forma todos devem morrer” e “digo, não não ainda não estou morto”, entre outros fragmentos de “O oco”, apresentam-se como vestígios de uma destruição mais ampla, coletiva. Esse sujeito e sua narração estão compostos de antagonismos, vulnerabilidades, lacunas e indeterminações, em constante processo de incertezas e vivências limítrofes. A reflexão estimula um diálogo sobre a sociedade brasileira, marcada por rastros de destruições históricas, alavancadas por episódios extremos de violência, dentre eles a ditadura militar, mas também por clamores contínuos em defesa da liberdade e da democracia.

Uma estrutura repressiva construída e readaptada ao longo da história, inclusive por meio de documentos e narrativas oficiais, viola física e psicologicamente indivíduos denominados como “subversivos” pelo poder dominante. E também agride socialmente, moralmente e eticamente um corpo social e suas futuras gerações, que carregarão os vestígios e, se não interrompida a mesma lógica estrutural, poderão perpetuar essas marcas. A narrativa hilstiana, nessa perspectiva, possibilita uma reflexão mais ampla sobre as contradições de uma estrutura repressiva que se mantém socialmente e que precisa ser mais questionada e efetivamente combatida.

2.3.2. Rastros de tortura e a presença da ausência: cárcere, choque-chão e “ninguém vai enterrar os mortos”

“Eu sou aquele que é, o Homem disse. Eu sou aquele que não é, eu digo. O nu. Sem nada. O todo partido, partindo a palavra. O que vê o mar, o céu mas não vê nada. O cego. O que se faz presente pela ausência. O acrobata sobre os fios do tempo. Segura-se aqui ali nas texturas da seda, esgarça o que segura, despenca. O corpo da linguagem. O meu corpo. As coisas petrificadas, as salas atravesso-as, atravesso o espaço-cadáver.”

(Hilda Hilst, *in* “O oco”)

A *escrita da repressão e da subversão* define o verbete “tortura” como: “Exercício da violência física ou psicológica cometida contra alguém” (Ishaq *et al.*, 2012, p. 285). Nesse mesmo verbete “tortura”, o glossário cita que, na década de 1980, os jornais trataram amplamente sobre o assunto, inclusive expondo o argumento dos torturadores. Em matéria do *Jornal do Brasil* (*apud* Ishaq *et al.*, 2012, p. 287) de 1980, foi publicado que o coronel Darcy Villocq era “acusado de ter espancado e torturado o líder comunista Gregório Bezerra em praça pública no ano de 1964” e que ele “justificou [...] a violência por ele praticada, porque ‘não se deve esquecer que estávamos numa revolução, onde vale tudo, dos dois lados’”.

Na bibliografia sobre a ditadura militar, não são raros os depoimentos de sobreviventes que foram torturados em cárceres. Conforme o relatório *Brasil: Nunca Mais*, relatos juramentados revelam que cidadãos foram levados a cárceres privados, por exemplo, na área rural: “Certamente muitos dos ‘desaparecidos’ nesse período foram assassinados em tais lugares clandestinos” (BNM, 1985, p. 40).

As perspectivas dos militares, em sua maior parte, contestam essas informações, apresentando versões diferentes e algumas vezes contraditórias, como se nota na reunião de depoimentos de militares no livro *Os anos de chumbo: a memória militar sobre a repressão*. Os organizadores dessa obra apontam que, na ditadura, os órgãos tinham como superiores hierárquicos os próprios ministros militares, e questionam: “Por que não se usou desse expediente para corrigir abusos e excessos? Apesar da complexidade do sistema, a estrutura sempre remetia a um chefe, que tinha por função zelar pelo cumprimento das ordens dadas. Quem dava as ordens e que ordens eram dadas?” (D’Araujo *et al.*, 1994, p. 23).

D'Araujo *et al.* assinalam que, segundo a versão oficial, os chefes nunca deram orientação ou ordem de tortura, por exemplo. No entanto, os depoentes indicam abusos e “excessos”. Os organizadores lembram que o princípio militar básico dita que o chefe é sempre responsável. Se sabe e não age com providências, trata-se de conivência. E se não sabe, também há conivência por omissão e falta de responsabilidade. Os organizadores questionam a incoerência entre o rigor do regulamento e a admissão de “excessos”.

Conforme observam D'Araujo *et al.*, a explicação recorrente e improvisada tinha grande valor simbólico: “‘essas coisas’ fazem parte de qualquer guerra; na guerra, nem tudo pode ser controlado. Reforçando esta perspectiva, a tortura é, às vezes, banalizada como mais uma das várias iniciativas que tiveram de ser implementadas – ‘ossos do ofício’” (D'Araujo *et al.*, 1994, p. 23). Nota-se que, nas versões oficiais expostas pelos militares, a ideia de ordem e a responsabilidade sobre as ações estão envolvidas por indeterminações e contradições. Tratar a tortura como “ossos do ofício”, para além de uma contradição entre norma e prática, apresenta uma grave banalização da vida e um estímulo à violência extrema por parte do Estado militar.

O especialista em informações no Panamá e um dos organizadores do Cisa, chefiando-o até 1970, o ex-diretor de Documentação Histórica da Aeronáutica João Paulo Moreira Burnier (*apud* D'Araujo *et al.*, 1994, p. 205) afirmou que, das informações advindas de interrogatórios do Serviço de Informações da Aeronáutica, “não houve nenhuma de que tivesse havido algum excesso, alguma tortura ou qualquer coisa semelhante”.

Com passagem pela Eceme, depois subcomandando o Centro de Informações do Exército e tendo servido à Agência Central do SNI, o ex-comandante da 4ª divisão do Exército, general José Luiz Coelho Netto (*apud* D'Araujo *et al.*, 1994, p. 236) declarou: “Nunca houve tortura. Nunca. Nem precisa. Com o tempo e um interrogatório inteligente, bem-feito, o sujeito cai em contradições, nas armadilhas, e fala”. Acrescentou que os “comunistas” se aproveitavam do “mote da tortura”. No mesmo depoimento, Coelho Netto (*apud* D'Araujo *et al.*, 1994, p. 238) questionou: “Mas o que é a tortura? A prisão já é uma tortura”.

Também depôs Cyro Guedes Etchegoyen, que foi instrutor do curso da Escola de Comando e Estado-Maior do Exército (Eceme), em 1966, e que atuou, entre 1970 e 1974, na área de informações e contrainformações no gabinete do ministro do Exército. Ao ser questionado sobre ter havido tortura na ditadura militar, Etchegoyen (*apud* D'Araujo *et al.*, 1994, p. 116) respondeu que sim, mas que o governo “[n]unca estimulou nenhum milímetro”.

O chefe do Estado-Maior do I Exército em 1974 e responsável pelo Codi, Leonidas Pires Gonçalves (*apud* D'Araujo *et al.*, 1994, p. 244) negou qualquer ato dessa natureza, justificando que eram utilizadas técnicas mundiais, de “pressões de caráter moral”, de treinamentos com

ingleses e alemães. Em seu depoimento, Leonidas Pires Gonçalves (*apud* D’Araujo *et al.*, 1994, p. 249) assegura que não houve tortura, mas diz: “nunca foi política, nem ordem, nem norma torturar ninguém. Houve tortura? Houve. Mas quem pode controlar uma pessoa [...]”.

Com diversos cursos de inteligência e informação nos Estados Unidos, o organizador da Agência Central do SNI, em Brasília, e criador da Escola Nacional de Informações, Enio dos Santos Pinheiro (*apud* D’Araujo *et al.*, 1994, p. 143) declarou: “Eu realmente não posso afirmar que não houve torturas, mas também não posso acusar”.

Já o responsável pelo comando da Eceme em 1974 e integrante permanente da Escola Superior de Guerra, o general Ivan de Souza Mendes (*apud* D’Araujo *et al.*, 1994, p. 174) enfatizou “Não admito tortura, não admito violência com os presos”, acrescentando “E como eu não deixava, eles não faziam. O problema é do chefe. O chefe é sempre o responsável por tudo o que a tropa faz ou deixa de fazer. É um axioma da liderança militar”.

Segundo a hierarquia militar, o chefe era responsável pelos atos sob seu comando. Não havia nem política, nem comando, nem norma permitindo tal ato de violência. Havia interrogatórios e técnicas mundiais que vinham de treinamentos feitos no exterior. Não se podia controlar a índole de todas as pessoas. Pode ser que tenha havido tortura. As declarações dos depoentes retratam o funcionamento dúbio das ficções construídas pelos militares.

Um dos criadores do SNI e que foi secretário da Comissão de Investigação Sumária do Exército e chefe do Codi em 1972, Adyr Fiúza Costa (*apud* D’Araujo *et al.*, 1994, p. 73), ao ser lembrado de que era acusado de torturador, respondeu que não se incomodava e tinha a consciência tranquila, mas logo em seguida fez comentários sobre tortura, como: “eu acho que em certas circunstâncias ela é necessária”, “não sou contra. Guerra é guerra.” e “Não tenho nenhum escrúpulo.”. Se não há escrúpulo, como não ter uma consciência tranquila?

Adyr Fiúza Costa (*apud* D’Araujo *et al.*, 1994, p. 70), além de negar que tivesse havido tal atitude, alegou que os advogados instruam as vítimas a dizerem que tinham sido torturadas. Entretanto, em seu depoimento, comentou em seguida:

Há um método de interrogatório em que você põe um eletrodo nos dedos, em qualquer lugar – os mais sádicos põem no bico dos seios ou nos testículos – e roda um dínamo que faz passar uma corrente. E quanto mais rápido você girar aquele dínamo, maior a voltagem que dá. É como o tratamento de eletrochoque dos loucos. Uma sensação terrível. Terrível! A maior dor, a maior angústia que se pode ter é sofrer aquele choque. É muito difícil o eletrodo, que é semelhante a uma garra, pegar uma coisa grande. Pode pegar no bico dos seios ou no dedo do pé, mas deixa marca. No lugar que fica o eletrodo, sempre queima um pouco, por menor que seja a amperagem.

O que o depoente nomeia como “método de interrogatório” é um método de tortura, o choque elétrico. No glossário *A escrita da repressão e da subversão*, há a informação de que, em 1975, foi enviado à Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) um documento feito por presos políticos sobreviventes dessas práticas de violência extrema. Esse documento registra uma série de metodologias e utensílios. O choque elétrico foi descrito como “aplicação de descargas elétricas preferencialmente nas partes mais sensíveis do corpo do torturado” (Ishaq *et al.*, 2012, p. 285). Essas descargas eram realizadas com diversos aparelhos, como:

o magneto (conhecido na Oban como “maquininha” e no Dops-RS como “maricota”); telefone de campanha, mais usado nos quartéis; aparelho de televisão (conhecido no Dops-SP como “Brigitte Bardot”); microfone, mais usado no Dops-SP; “pianola”, aparelho que permitia variar controladamente a voltagem através de teclas, mais utilizado no Pelotão de Investigações Criminais do Exército (PIC), em Brasília, e no Dops-SP; além de choques diretos em tomada de corrente de 110 e 220 volts. (Ishaq *et al.*, 2012, p. 285)

O choque elétrico aparece com recorrência nos registros, em métodos distintos de agressão, como a “cadeira de dragão”, uma “poltrona revestida com zinco onde a vítima, já despida, era sentada. Em seguida a cadeira era ligada à corrente elétrica” (Ishaq *et al.*, 2012, p. 285).

Também há registros do que foi chamado pelos militares de “crucificação”: “embora tenha esse nome, tal método consistia em pendurar a vítima pelas mãos ou pelos pés, amarrados em gancho preso ao teto ou à escada” (Ishaq *et al.*, 2012, p. 285). O *Relatório da Comissão Nacional da Verdade* também cita esse método: “consiste em pendurar a vítima pelas mãos ou pés amarrados, em ganchos presos no teto ou na escada, deixando-a pendurada e aplicando-lhe choques elétricos, palmatória e as outras torturas usuais” (Brasil, 2014, p. 371). Com isso, a vítima ficava suspensa do chão.

Outro método utilizado na ditadura militar, em que o corpo da vítima ficava suspenso, foi o chamado “pau de arara”. Conforme o glossário *A escrita da repressão e da subversão* (Ishaq *et al.*, 2012, p. 286), no verbete “tortura”, esse método foi bastante utilizado no Dops de São Paulo: com a vítima despida, os punhos e pés eram amarrados, e entre eles era passada uma barra de ferro, que “era suspensa por duas escrivatinhas colocadas em cada ponta”.

O “pau de arara” também está citado como modalidade de tortura no *Relatório da Comissão Nacional da Verdade* (Brasil, 2014, p. 371) como um dos métodos mais utilizados e conhecidos: “o preso ficava suspenso por um travessão, de madeira ou metal, com os braços e

pés atados. Nesta posição, outros métodos eram aplicados, como afogamento, palmatória, sevícias sexuais, choques elétricos, entre outros”.

Eram constantes ameaças e práticas de caráter sexual ou de gênero, com registros de introdução de objetos, como fios elétricos, e animais na vagina e no ânus dos presos políticos. “Nessas sessões, foram utilizados como instrumentos de tortura produtos e objetos disponíveis no dia a dia como ácido, álcool, alicate, [...] além de insetos e animais como barata, rato, cobra, jacaré, bastão elétrico, máquina para aplicação de choques elétricos [...]” (Brasil, 2014, p. 421).

Na apuração da CNV, também se verificou a utilização de animais na prática da tortura, expondo presos políticos a variados tipos de animais, como “cachorros, ratos, jacarés, cobras, baratas” (Brasil, 2014, p. 373). Esses animais eram lançados contra as vítimas ou introduzidos em partes do seu corpo.

O *Relatório da Comissão Nacional da Verdade*, destaca: “Especificamente em relação aos camundongos, o torturador Lourival Gaeta, que atuou no DOI do I Exército durante a década de 1970, em São Paulo, explicava sua destrutividade uma vez introduzidos nos corpos das suas vítimas com o argumento de que este animal não sabe andar para trás” (Brasil, 2014, p. 373-374). Em testemunho prestado à CNV, uma vítima relatou: “No ânus, eles enfiavam um canudo e soltavam um rato vivo dentro do canudo” (Brasil, 2014, p. 403).

No Tomo V, referente às práticas de tortura na ditadura militar, o projeto *Brasil: Nunca Mais* cita a utilização de ratazanas e também a prática dos algozes de urinar no rosto e no corpo das vítimas (BNM, 1985). No *Relatório da Comissão Nacional da Verdade*, uma vítima também contou que, depois de ficar suspenso no pau de arara, um militar urinava na sua cara (Brasil, 2014, p. 373).

Além desses depoimentos, muitas vítimas relataram urinar após sessões e sessões de tortura. Uma delas, que foi presa grávida, descreveu à CNV que a cela era muito pequena e não tinha vaso sanitário, apenas uma vala, onde urinavam e defecavam, o que fazia com que muitos ratos circulassem por ali (Brasil, 2014).

Outra vítima, que era mãe, contou que esses atos de violência eram realizados com as mulheres nuas, “levando choques pelo corpo todo”, e que seus filhos, de cinco e quatro anos de idade, foram levados para a sala de tortura, na Operação Bandeirante: “E os meus filhos me viram dessa forma. Eu urinada, com fezes. Enfim, o meu filho chegou para mim e disse: ‘Mãe, por que você ficou azul e o pai ficou verde?’. O pai estava saindo do estado de coma e eu estava azul de tanto... Aí que me dei conta: de tantos hematomas no corpo” (Brasil, 2014, p. 410).

O *Relatório da Comissão Nacional da Verdade* avalia as “torturas físico-psíquicas” como “espécies de tortura e técnicas empregadas para provocar danos sensoriais, com

consequências na esfera psíquica, tais como alucinações e confusão mental” (Brasil, 2014, p. 375). Entre essas técnicas empregadas pela ditadura militar brasileira, estão: “isolamento, proibição absoluta de se comunicar e a privação de sono”, além de “vestir o preso com camisa de força, obrigá-lo a permanecer por horas algemado ou amarrado em macas ou camas” (Brasil, 2014, p. 375).

A escrita da repressão e da subversão apresenta documentos em que foram relatadas várias práticas, como “introduzir buchas de palha de aço no ânus e nelas aplicar descargas elétricas”, “vestir o preso em camisa de força ou obrigá-lo a permanecer durante horas algemado ou amarrado em camas ou macas” e “manter o preso sem comer, sem beber e sem dormir por vários dias, confinando-o por longos períodos em celas fortes (também chamadas de ‘cofre’), que são pequenos cubículos sem janela e sem ventilação” (Ishaq *et al.*, 2012, p. 285).

De acordo com o *Relatório da Comissão Nacional da Verdade*, denúncias de presos políticos à OAB documentam que “diversas *outras formas* de tortura eram praticadas, isoladas ou em conjunto”, como “manter em isolamento em celas molhadas” (Brasil, 2014, p. 375, grifo do autor). O projeto *Brasil: Nunca Mais* também registra denúncias codificadas como: “pendurado punhos por argola”, “pendurada na grade com braço para cima”, além de várias menções a choques elétricos (BNM, 1985, p. 73).

Segundo o ex-chefe do Codi Leonidas Pires Gonçalves (*apud* D’Araujo *et al.*, 1994, p. 250), “faziam-se as prisões nas ruas. E, no percurso, antes de chegar no DOI, podia até haver excessos. Acho que, no DOI, a sistemática usada era a de reclusão. O sujeito ficava dois, três dias recluso, sem falar com ninguém”. Logo em seguida, acrescenta, justificando: “É uma técnica usada pelo BIS, aprovada pela Câmara inglesa, e nós a utilizávamos muito. Isso é considerado tortura? [...] Uma pessoa, depois de 48 horas sem falar com ninguém, fica louca para falar. Essa era a técnica que usávamos”.

A visão de que a tortura teria sido incidental nesse período, conforme aponta Janaína de Almeida Teles (2010b, p. 297), é notada no uso de um vocabulário revelador de um parasitismo com a linguagem da ditadura, “tal como o de que a prática violenta e cotidiana da repressão política não passou de ‘excesso’ ou ‘acidente de trabalho’ no combate a ‘terroristas’ ou de que o país era comandado por generais divididos entre ‘radicais’ e ‘moderados’”.

Neste tópico, foram citados alguns dos muitos e variados métodos e instrumentos de torturas físico-psíquicas que militares praticaram durante a ditadura, como: choque elétrico; “crucificação” e “pau de arara”, métodos nos quais o corpo da vítima ficava suspenso; utilização de animais, como “ratos” (Brasil, 2014), também mencionados como “ratazanas” (BNM, 1985)

ou “camundongos” (Brasil, 2014); urina, usada tanto como prática dos algozes ao urinarem nas vítimas, quanto como reação fisiológica a agressões ou por ausência de estrutura, como banheiro; camisa de força; cárcere, inclusive em celas molhadas, o que agravava as condições a que eram expostas as vítimas quando ocorriam choques elétricos.

Em “O oco”, há rastros de tortura mobilizados com indeterminações e que, na perspectiva desta pesquisa, configuram referências críticas a métodos, reações, instrumentos, objetos e animais utilizados em torturas físico-psíquicas, nos órgãos de repressão da ditadura militar.

Da vaca não me lembro com propriedade. Do jumento sim, do percurso do cárcere à praia ou ao contrário da praia ao cárcere. Quero muito elucidar e unir elementos contrastantes. Se soubesse como fazê-lo já o teria feito. Deliquescido dobro-me. Estamos chegando ao fim. Sentado no corpo da camisa, olho as ratazanas tentando escapar do choque-chão. Era uma vez um homem sem nome. Era uma vez um homem sem nome que tentava. Era uma vez um homem sem nome que tentava dar nome às coisas. (Hilst, 2002, p. 202-203)

Nesse trecho de “O oco”, a palavra “cárcere” está explicitada textualmente pela segunda e última vez na narrativa, já em suas páginas finais. Assim como em sua primeira menção no texto, debatida no tópico anterior, essa situação espacial de um cárcere apresenta-se de maneira expressivamente lacunar e indeterminada.

O termo “choque-chão” está citado, pela primeira vez, nesse trecho da narrativa e só vai se repetir mais uma vez, assim como ocorre com “cárcere”. Há outras imagens similares, como “chão eletrificado” e “eletrizassem o chão”, comentadas mais à frente, e também caracterizadas por aparecerem esporadicamente nas elaborações do narrador.

Conforme abordado no tópico anterior, a configuração da linguagem se apresenta lacunar e indeterminada quando articulada a situações extremas. Essas experiências estão expostas por tentativas fraturadas de lembrar e de narrar condições que envolvem, especialmente, “cárcere” e “choque-chão”. A presença rara desses dois termos está em contraste com elementos residuais que se repetem com maior frequência.

No trecho, o próprio narrador aponta sua dificuldade de explicar associações entre elementos tão contrastantes, como uma vaca, um jumento e um cárcere. Primeiramente, ele expõe que não se recorda da vaca. Logo em seguida, sobre o jumento, afirma que sim. Nesse último caso, a elipse gramatical pode ser preenchida, pelo leitor, com o verbo “lembro”, recuperado da frase anterior. Ambas as frases sugerem alguma convicção do narrador sobre a “vaca” e o “jumento”. No entanto, não ocorre o mesmo – nem certezas, nem similitudes –

quando surge o cárcere: “Da vaca não me lembro com propriedade. Do jumento sim, do percurso do cárcere à praia ou ao contrário da praia ao cárcere”. O final desse trecho contém uma configuração elíptica cuja suspensão do sentido explora uma disrupção.

Esse procedimento de ruptura pode ser lido como uma dificuldade do narrador de se lembrar ou de expressar a memória desse percurso entre praia e cárcere, como ele mesmo enfatiza: “Se soubesse como fazê-lo já o teria feito”. Além disso, o contraste entre um espaço aberto de uma praia e um espaço fechado de um cárcere configura uma relação de embate entre um ambiente que remete à liberdade e um lugar de detenção, prisão ou repressão.

Essa tentativa difícil de narrar implica em certo cansaço, decaimento ou comoção, como se poderia interpretar de frases como “Deliquescido dobro-me. Estamos chegando ao fim.”. Há uma forma de resistir contida nesse ato. Concluir a narração, ainda que de maneira disruptiva, configura uma expressão dessa resistência e uma forma de subverter a repressão à liberdade através do ato de narrar, conforme já debatido. Desse modo, a constituição se associa à destruição.

Nesse sentido, a forma como a linguagem se configura exerce uma função significativa, como em “Era uma vez um homem sem nome. Era uma vez um homem sem nome que tentava. Era uma vez um homem sem nome que tentava dar nome às coisas”. Esse trecho, analisado antes, exprime dificuldades de narrar e limitações de linguagem. Admitindo essa tentativa de elaboração do narrador como expressão de uma luta para narrar, pode-se estender essa luta também por um direito à liberdade de se manifestar. A linguagem expõe uma tensão nesse embate, com paralelismos sendo acrescentados de elementos que sugerem o enfrentamento de uma experiência difícil.

Essa configuração de linguagem e de estrutura fragmentária e lacunar surge logo depois de o narrador afirmar: “Sentado no corpo da camisa, olho as ratazanas tentando escapar do choque-chão”. A construção “choque-chão” evoca um efeito de contato violento na superfície do chão. O choque pode indicar um impacto físico ou psicológico, um confronto ou mesmo um estímulo súbito dos nervos causado por descarga elétrica, a qual está presente no chão, embora sejam desconhecidos motivos ou circunstâncias acerca disso na narrativa.

Mesmo com enigmas, pode-se notar no trecho uma busca por sair de uma situação de risco. O narrador descreve que, sentado em uma camisa, está observando a tentativa de ratazanas se salvarem de um choque, em uma superfície diferente da que ele está. Pode-se depreender que, dependurado nessa camisa, isto é, suspenso do chão, ele conseguiu escapar dessa situação de perigo.

Junto a “choque-chão”, há essa posição enigmática: o narrador sentado no “corpo da camisa”. Diferentemente de “cárcere” e “choque”, o termo “camisa” surge de maneira recorrente na narrativa. Ainda assim, apresenta-se ligado a incertezas do narrador, como nesse trecho: “Não sei, mas tenho camisa, é uma camisa bem agradável, o tecido é elástico” (Hilst, 2002, p. 133).

Curiosamente, quase todas as vezes em que o narrador cita a camisa, ela está descrita como elástica e maleável, sem que se saiba exatamente a razão disso. A narrativa apresenta constantes vestígios que mobilizam questões sem respostas. Por que o narrador repete tanto alguns termos, como a camisa e sua maleabilidade ou elasticidade, enquanto outros, como “cárcere”, estão citados raramente e, ainda assim, em condições acentuadamente fragmentárias, indeterminadas e lacunares?

Esses enigmas aprofundam-se textualmente. Podem ser interpretados como vestígios. Como rastros, indiciam a passagem de experiências difíceis de serem comunicadas. Termos como “cárcere” e “choque” podem ser lidos desse modo, em que sua citação rara no texto sugere dificuldade de elaborar as circunstâncias ligadas a elas. Mas e termos também indeterminados, como a “camisa”, que se repetem mais vezes na narrativa?

Tais elementos recorrentes, também configurados com interrupções, imiscuem-se em outros elementos ambíguos, indefinidos. Apresentam-se não para explicar ou conectar, mas acentuando as indeterminações. É o caso, por exemplo, do movimento de levantar e abaixar os braços: “aliás eu gostaria de experimentar essa maleabilidade e agora experimento: levanto os braços abaixo os braços... esperem... o que foi que aconteceu? Ai ai ai tenho que contar depois. Disfarço. É verdade, o tecido é maleável” (Hilst, 2002, p. 133).

Interrupções, adiamentos e esquecimentos sucedem o movimento descrito pelo narrador. Mais uma vez, tais recursos sugerem alguma dificuldade e, ao mesmo tempo, uma necessidade ou urgência de tratar do assunto. Essas tentativas de narrar estão acrescidas de mais operadores de indeterminações à medida que a narrativa se desenvolve.

No seguinte trecho, quando esse movimento de levantar e abaixar os braços ressurgiu, ocorre junto a uma expressão que consubstancia ideias ligadas a algo misterioso, inteligível, contraditório, irracional ou sem sentido, “a coisa absurda”:

[...] mas houve um momento, lembrai-vos, aquele momento em que experimentei a maleabilidade da camisa porque pensei que seria criterioso, de bom senso, ofertá-la a algum halterofilista. Vós vos lembrais? Naquele momento, quando levantei os braços notei uma coisa absurda. Já chego lá. E levantando os braços outra vez – lembrai-vos que foram duas vezes – então,

levantando os braços pela segunda vez, aconteceu a coisa absurda. (Hilst, 2002, p. 164)

Nessa citação de “O oco”, entre os elementos que se repetem na narrativa, como a maleabilidade da camisa, o halterofilista, o movimento de levantar e abaixar os braços e a “coisa absurda”, há a relação entre o movimento dos braços e a menção ao halterofilista – atleta que pratica levantamento de peso olímpico, do chão até acima da cabeça. Esse movimento lembra o que o narrador, de maneira também recorrente, comenta sobre levitação.

Levitar equivale a um ato de se erguer acima do solo, sem que nada visível sustenha a pessoa ou a coisa que levita. Pode estar associado a uma sensação subjetiva de flutuar no espaço, ou mesmo representar um efeito onírico. Também pode constituir um fenômeno mediúnic, psíquico ou anímico, capaz de suspender algo ou alguém do solo, sem razão visível, apenas com a força da mente.

Esse ato ou efeito constitui mais um elemento ambíguo em “O oco”. Por vezes, está envolvido por associações religiosas, como comentários sobre levitação de santos: “parece que durante a quaresma muito santo levita: a fé o jejum as orações.” (Hilst, 2002, p. 173). E, no seguinte trecho, o narrador menciona uma lembrança confusa sobre um coro da igreja e um personagem indefinido, fazendo uma associação da subida aos ares como algo onírico: “Devo estar sonhando, ninguém sobe aos ares de repente, sem merecer. Aquele subia quando cantava no coro da igreja. O nome? Não me lembro. Mas o coro desafinava cada vez que ele chegava ao teto. Aí mandaram-no ficar na cela todavida. Trinta anos.” (Hilst, 2002, p. 179).

Despertam estranhamentos o sonho narrado e esse comando para ficar em uma cela por trinta anos, bem como a elipse do sujeito de “mandaram”. Além disso, o narrador não se lembra do nome do sujeito que cantava no coro da igreja, chamando-o de “Aquele”. Envolto por muitas indeterminações, está esse sujeito que levitava, condenado a um aprisionamento em uma cela. Ao espaço que evoca um ambiente repressivo – e que pode ser uma sinônimo de “cárcere” –, soma-se uma percepção temporal ambígua: “todavida. Trinta anos.”. Esse sujeito teria ficado preso por toda sua vida, nos trinta anos indicados? Cumpriu ou não essa pena? Trata-se do narrador?

Junto desse movimento interrogativo que a narrativa promove, ganha destaque a configuração da linguagem. A construção hiperbólica “todavida”, sem espaçamento entre as palavras que a compõem, sugere um processo de aglutinação entre as palavras. Dessa forma, “toda” e “vida”, enclausuradas uma à outra, podem remeter a um estado de sufocamento que compreende o percurso de toda uma vida.

Há um misto de compressão temporal, distensão da vida e repressão extrema, o que enfatiza a informação a seguir, isolada em uma frase elíptica: “Trinta anos.”. Esse período de tempo, embora específico, está exposto com indeterminações. Há outro momento da narrativa em que essa noção temporal surge de forma indeterminada, como uma lembrança do próprio narrador, que comenta que boiou uma vez, há trinta anos. A narrativa vai explorando ambiguidades e suspensões de sentido, que constroem um labirinto de rastros.

As configurações temáticas se articulam às formais, de maneira a estimular desdobramentos interpretativos variados, como uma travessia por um labirinto, uma zona de indeterminações. Pode-se, por exemplo, concentrar-se na expressividade da figura de linguagem da elipse e assumir que a história que o narrador quer contar levita constantemente nesse texto literário. Como uma figura responsável por suspender sentidos, a elipse articula-se com a função de levitar, subir aos ares ou boiar. O próprio protagonista associa a sua posição de narrador com o discurso e a linguagem: “O corpo da linguagem. O meu corpo.” (Hilst, 2002, p. 199).

Essa associação também está sugerida em: “Uma vez gritaram: se ele se matasse faria uma ação compensatória. Acho que se referiam a mim. De vez em quando penso na frase e digo: nada nada com a ação compensatória. Bem, vamos deixar de levitar e tomar um banho de corpo inteiro.” (Hilst, 2002, p.). O narrador expõe, com ambiguidade, uma aproximação entre a lembrança “Uma vez gritaram: [...]”, o pensamento sobre a frase, exposta na sequência como oração condicional, e o próprio ato de narrar, se se assumir que “vamos deixar de levitar” pode se referir, entre outras possibilidades, aos comentários do narrador sobre a própria narração.

Nessa perspectiva, o narrador suspende a continuidade da narração, interrompendo-se, no momento de contar uma experiência extrema. Junto a essa interrupção, há esta expressiva elipse: “Uma vez gritaram:”. Está oculto o sujeito do verbo “gritaram”. A partir da flexão verbal, pode-se questionar se haveria, por parte de mais de uma pessoa, um desejo de que o narrador cometesse suicídio como uma ação compensatória. Essa possibilidade levanta mais questões, como: Quem sugere a morte do narrador? Por que ele deveria se matar? Isso seria compensar o que fez? Que ação o narrador cometeu e a quem? Quem cometeu a ação de “gritaram”? Há relações entre “mandaram” e “gritaram” – e “restabeleçam a ordem”?

Essas lacunas suspendem conexões, circunstâncias e agentes. Mas deixam vestígios no texto, como a sugestão grave de suicídio como uma “ação compensatória” ou como o termo “mecanismo”: “Alguém diz: agora sim é hora de levitar, pouparás os pés. Mas para levitar é preciso estar de pé e abrir os braços. Coisas do mecanismo.” (Hilst, 2002, p. 180).

O narrador comenta recorrentemente, e de diversas formas, sobre o ato de levitar. No seguinte trecho, há um possível diálogo, em que um personagem conta que sua avó viu o narrador levitar: “Disse pra mim que você ficou no ar, que um dia você levantou os braços e abaixou, depois levantou outra vez e nessa hora você ficou no ar.” (Hilst, 2002, p. 173). Logo em seguida, o narrador associa diretamente a “coisa absurda”, que havia citado antes, à levitação: “Ai, agora já sabem que a coisa absurda é isso de ficar no ar. Digo de uma vez: aquele dia que resolvi experimentar a maleabilidade da camisa pensando que seria sensato ofertá-la a um halterofilista, levitei. Levantei os braços e levitei.” (Hilst, 2002, p. 173). Nesse trecho, estão reunidos vários elementos que se repetem na narrativa: “a coisa absurda”, a levitação, a camisa maleável, o halterofilista e o movimento de levantar os braços. Esses elementos revelam vestígios de experiências que o narrador tem dificuldades de comunicar.

Em “O oco”, a presença pontual de termos como “cárcere” e “choque-chão” contrasta com as repetições sobre a camisa maleável e o ato de levitar. Esse contraste pode sugerir, conforme comentado antes, que o narrador tem uma dificuldade maior de elaborar experiências extremas que envolvam cárcere e choque. Como tentativas de se lembrar e de narrar tais situações, surgem elementos residuais. Esses rastros possibilitam reflexões sobre repressão e sobre violências extremas.

Duas ou três ratazanas não são muitas mas contam. Uma nas minhas canelas cheirando a urina que escorreu até aí. Outra pra lá pra cá pela espinha dorsal, outra fuçando os meus fundilhos. Preferiria que eletrizassem o chão todos os dias. Não vos falei disso? Nos sábados acontece. Então me amarro aos ganchos. Disso não vos falei? Há dois ganchos na parede. Tiro a camisa elástica, tiro rapidísimamente, faço um nó em cada manga, aos saltos, aos gritos, coloco uma das mangas num gancho, a outra noutro, e sento-me sobre o corpo da camisa. Um balanço improvisado. Alguns espiam pelo pequeno quadrado da porta e sorriem: esse tem privilégios, deram-lhe a camisa. Deduzo que os outros agarram-se nus aos ganchos da parede. Porque deve haver outros. Tenho privilégios então. Por quê? Voltemos ao coreto. (Hilst, 2002, p. 201)

Nesse trecho, estão reunidos elementos como “ratazanas”, “canelas cheirando a urina que escorreu até aí”, “espinha dorsal”, “Preferiria que eletrizassem o chão todos os dias”, “me amarro aos ganchos”, “camisa elástica”, “aos saltos, aos gritos”, “balanço improvisado”, “pequeno quadrado da porta” e “agarram-se nus aos ganchos da parede”. Sobre o trecho “Tiro a camisa elástica, tiro rapidísimamente, faço um nó em cada manga, aos saltos, aos gritos, coloco uma das mangas num gancho, a outra noutro, e sento-me sobre o corpo da camisa. Um

balanço improvisado.”, a descrição desse “balanço improvisado” pode ser lida em articulação com o ato de levitar e com as “ratazanas tentando escapar do choque-chão”.

Se soubésseis como estou fatigado (também vós? Compreendo, é difícil fazer-se interessar) como é difícil equilibrar-me ao corpo da camisa e fazer o possível para que o tecido elástico não se distenda demasiado. Distender-se-á, não duvideis, foi feito para criar ansiedade, é um tecido especial feito por gente muito especializada, no começo ele engana, fica-se a um pé do chão eletrificado, as ratazanas tentam agarrar-se aos nossos artelhos, esticamos as pernas, as ratazanas saltam estremeçam guincham, o tecido vai cedendo, daqui a pouco estaremos no mesmo choque-chão e ao todo seremos quatro corpos, o meu corpo e o corpo das três ratazanas, aos gritos, aos guinchos, aos saltos. Bela exibição. Quando isso acaba vamos todos para um canto, trêmulos trêmulos. (Hilst, 2002, p. 203-204)

Nesse trecho, repete-se “choque-chão” pela segunda e última vez na narrativa. Similar a esse termo, há “chão eletrificado”. Junto a eles, ressurgem “corpo da camisa”, “tecido elástico”, “ratazanas”, entre outros. Em meio a essas imagens de forte impacto, há um comentário do narrador. A respeito da camisa elástica, ele diz: “é um tecido especial feito por gente muito especializada”. Esse fragmento lembra outro comentário do narrador, analisado anteriormente: “A época é de especialização.” (Hilst, 2002, p. 164). Ambas as situações textuais podem ser lidas em associação com o contexto de um capitalismo marcado pela especialização como formato de atividade, bem como por se tratar de um sistema violento.

A associação do tecido especial da camisa com a especialização característica do modelo administrativo capitalista, em meio a imagens como “chão eletrificado” e “choque-chão”, incita uma reflexão sobre o conceito de rastro a partir de observações de Benjamin (2009, p. 260 e 262), como neste aforismo de *Passagens*: “Multiplicação dos rastros devido ao aparato administrativo moderno”. Em outro aforismo, aponta sobre a teoria do rastro: “A prática é expulsa do processo de produção pela maquinaria. No aparato administrativo, o crescimento exagerado da organização produz um efeito análogo. O conhecimento da natureza humana que o funcionário experiente talvez pudesse adquirir com a prática não é mais algo decisivo”.

Essas percepções de Benjamin quanto ao rastro possibilitam notar uma crescente desvalorização do “conhecimento da natureza humana” à medida que avança o processo de produção associado ao aparato administrativo, em um capitalismo cada vez mais desumano. Essas relações podem se articular às práticas de violências extremas, acentuadas com as grandes guerras mundiais e ditaduras latino-americanas no último século, solapando conhecimentos sobre ética e direitos humanos.

Em “A interpretação do rastro em Walter Benjamin”, Ginzburg (2012a, p. 125) observa que a “teoria do rastro aparece em *Passagens* associada a reflexões sobre a vida administrativa. As ideias afloram a partir de comentários sobre a diminuição do espaço habitável. O mundo da maquinaria expõe o pensador alemão, constitui espaços restritivos”. Para o autor, a construção de uma teoria do rastro emerge, em Benjamin, a partir da crítica à configuração dos espaços, “em que a modernidade e a desumanização convergem”.

Nesse sentido, a importância de um rastro articula-se com a polissemia na linguagem: “Um elemento fragmentário, residual, pode ser lido como cifra de uma trajetória que o ultrapassa – a história de um indivíduo, uma sociedade, um país” (Ginzburg, 2012a, p. 108). Um bilhete de uma viagem realizada, uma fotografia e um espaço em ruína estão entre os exemplos elencados pelo crítico literário que podem motivar uma reflexão sobre a existência a partir de perdas: “são situações em que um fragmento, um resto do que existiu pode ajudar a entender o passado de modo amplo e, mais do que isso, entender o tempo como processo, em que o resto é também imagem ambígua do que será o futuro” (Ginzburg, 2012a, p. 109).

O autor ressalta a importância de fragmentos do passado para configurar processos de reconstrução social, quando se trata de processos históricos com largas escalas de destruição humana. “Se pudermos considerar o rastro como um tipo de detalhe – um resto, um resíduo, com relação a uma trajetória –, é possível assumir que é fundamental compreender que nele reside um componente histórico”. Esse componente histórico pode ser observado na ambiguidade temporal contida no rastro – entre passado e presente: “Aquilo que restou é significativo para interpretar o que ocorreu” (Ginzburg, 2012a, p. 114).

Nessa perspectiva, “cárcere”, “choque-chão”, “chão eletrificado”, entre outros termos que evocam experiências extremas em “O oco”, configuram rastros nos quais residem componentes históricos. As elaborações “as ratazanas saltam estremeçam guincham”, “daqui a pouco estaremos no mesmo choque-chão”, “aos gritos, aos guinchos, aos saltos” e “trêmulos trêmulos” sugerem reações relativas a um choque elétrico na superfície do chão, o que evoca métodos citados anteriormente.

Há trechos de “O oco” em que o narrador está armado e dá ordens aos soldados para que cantem, toquem e dancem²⁹. Em um desses trechos, ele diz: “Buscai os músicos, é preciso

²⁹ Essa ordem para que os soldados cantem, toquem e dancem suscita um diálogo crítico com o poema “Fuga sobre a morte”, de Paul Celan. No poema que evoca o nazismo e os campos de extermínio em Auschwitz, há versos como: “ele assobia e chegam seus judeus manda cavar uma cova na terra / ordena-nos agora toquem para dançarmos / [...] Ele grita cavem mais até o fundo da terra vocês aí vocês ali cantem e toquem / ele pega o ferro na cintura balança-o seus olhos são azuis / cavem mais fundo as pás vocês aí vocês ali continuem tocando para dançarmos” (Celan, 2009, p. 27 e 29). A tradução é de Claudia Cavalcanti.

dançar. Pois a ordem não foi restabelecida? Você aí, soldado, vem dançar comigo. É uma ordem. [...] Você aí, soldado, vem dançar comigo, mudei de ideia, traz uma flor para o teu chefe e outra para aquele morto” (Hilst, 2002, p. 190 e 191). Nesse trecho, pode-se presumir que, enquanto o narrador pede que os soldados dancem, há alguém sem vida perto deles. Essa associação ambígua sugere uma situação de violência e banalização diante da morte.

Cabe observar outra reação significativa do narrador de “O oco” sobre situação-limite: “ninguém vai enterrar os mortos”. Logo após dispensar os soldados, que ele havia convocado para dançar no coreto, o narrador demonstra atordoamento e esquecimento: “Durante quanto tempo fiquei olhando os soldados? Durante quanto tempo me olharam? Ainda havia sol? Tirei a farda. Não foi fácil com o revólver na mão” (Hilst, 2002, p. 192).

Esse esquecimento está ligado a uma situação-limite. O narrador conta que era noite quando chegaram os soldados e ele ainda estava sentado na escada do coreto, com o revólver na mão. Os soldados tentaram se aproximar, mas o narrador insistia que ninguém avançasse.

Mas meu amigo precisamos enterrar os mortos, tem calma capitão, essas coisas acontecem, você não é culpado de nada, você apenas deu uma ordem que foi mal interpretada, os soldados não queriam fazer o que fizeram, foi o pânico, tem calma, abaixa o revólver. Aí eu gritei uns dois filhos da mãe, uns três filhos da puta, fui arrancando a minha calça (ou a minha cueca?) com a mão esquerda, o revólver sempre na direita e falei da fome dos justos, da pança dos injustos, do grande nojo, da absoluta ineficiência dos regimes (olé) falei da nauseante ética da violência, do monte de bosta que é o homem político, das barganhas, das concessões, sim senhores, discurssei e sacudi três a cinco a coisa minguada, sempre com a mão esquerda, o revólver sempre na direita. (Hilst, 2002, p. 201-202)

O protagonista de “O oco” se recusa a essa ação de “enterrar os mortos”. Essa é uma reação ambígua do narrador. Antes de mais nada, instiga um movimento perturbante e interrogativo: Por que o narrador não deixa enterrar os mortos? Há outro trecho em que um menino diz ao narrador: “o pai disse que é preciso enterrar os mortos, que vai demorar para chegar os outros. Que outros? Outros soldados, gente que vai te ajudar. Ajudar o quê? Ajudar o senhor, ajudar eles. Ah, então vem gente ajudar?” (Hilst, 2002, p. 192).

Cabe relacionar texto e contexto, para propor uma interpretação sobre “ninguém vai enterrar os mortos” como uma referência indireta à ditadura militar que potencializa uma reflexão crítica à repressão política. O *Relatório da Comissão Nacional da Verdade* trata dessa temática. Em depoimento à CNV sobre a chamada “Chacina do Parque Nacional do Iguaçu”, um coronel afirmou que os corpos dos guerrilheiros mortos nessa emboscada “foram enterrados ali mesmo, no Parque Nacional do Iguaçu” (Brasil, 2014, p. 249). Acerca de depoimentos das

vítimas, o relatório apresenta relatos em que familiares lamentam a impossibilidade de enterrar seus entes. Na avaliação da CNV, a “impossibilidade de enterrar seus mortos também impactou a vida de filhos e netos de vítimas fatais da ditadura” (Brasil, 2014, p. 431).

O desaparecimento forçado, conforme apurações da CNV, era parte da estratégia da ditadura para ocultar crimes de Estado. No começo, os corpos eram entregues às famílias em caixões lacrados, “para ocultar marcas de violência”. Mas, com a repercussão das denúncias, modificaram os procedimentos. “Corpos foram enterrados com nomes falsos ou como indigentes, em valas clandestinas; ou ainda lançados em lagos, rios ou mar” (Brasil, 2014, p. 501).

Janaína Teles (2010b) identifica o início de 1971 como o ano marcado pela utilização de casas de tortura em diversos estados, como São Paulo, Rio de Janeiro e Pernambuco, acentuando a face secreta da repressão política. Eram usadas valas comuns “para enterrar indigentes, algumas vítimas do Esquadrão da Morte e dissidentes políticos assassinados” (Teles, 2010b, p. 256).

No mesmo ano da publicação original da narrativa “O oco”, ocorreu uma mudança substancial de estratégia da repressão política, que foi a “utilização do desaparecimento forçado sistematicamente em 1973, método que conviveu com o sequestro e a prisão de milhares de pessoas em todo o país” (Teles, 2010b, p. 257). A administração do poder ditatorial foi caracterizada, de acordo com a autora, pela seletividade e pela condução de várias formas de repressão concomitantemente, tanto as legalizadas sob um Estado de exceção quanto as mantidas em segredo.

Entre as técnicas e métodos utilizados para dificultar a identificação, a CNV apurou, a partir de depoimentos de agentes de repressão, que foram empregadas outras técnicas de desaparecimento e ocultação de cadáver. Alerta que esses depoimentos devem ser “analisados com cautela”, pois podem ser “estratégias de contrainformação”, mas “é possível extrair deles dados verossímeis e reveladores da violência da ação repressiva e de sua finalidade de apagar os vestígios das torturas e dos homicídios” (Brasil, 2014, p. 518).

Em depoimento à CNV sobre corpos lançados ao mar, o ex-coronel Paulo Malhões apontou que o sepultamento de vítimas não era estratégico para a repressão. A CNV perguntou “Por que não enterravam os corpos?”, e ele respondeu “Porque era o senhor deixar um rastro. E isso não foi técnica nossa. Isso foi uma técnica aprendida” (Brasil, 2014, p. 518). Malhões também insinuou, no seu depoimento, que a Cisa teria um “meio muito mais fácil de desaparecer com alguém”, citando “Helicóptero, avião, mar adentro. Aí dispensa lá dentro” (Brasil, 2014, p. 519). Seu depoimento foi usado com estratégia contraditória, segundo a CNV.

Em outro momento, ele disse que os corpos eram jogados no rio, porque o mar “devolvia”, mas essa versão não foi bem aceita, pois “no rio o corpo boia e depois encosta na margem” (Brasil, 2014, p. 519).

Em 1972, foram divulgadas, no Relatório da Anistia Internacional, denúncias de tortura e de abusos aos direitos humanos no Brasil. O governo brasileiro proibiu qualquer divulgação a respeito. Segundo Janaína Teles (2010b, p. 259, grifo da autora), houve um aumento significativo de desaparecidos políticos nessa época: “Diminuíram os assassinatos mascarados pela versão do suicídio ou tiroteio e surgia com força a figura do *desaparecido*”, complementando que “não mais havia a notícia da morte, um corpo, atestado de óbito – essas pessoas perderam seus nomes, perderam a possibilidade de ligação com seu passado, dificultando a inscrição dessa experiência na memória e o trabalho de luto”.

A partir de uma avaliação de reportagens, testemunhos e documentos relativos a diretrizes da repressão política, do início da década de 1970, Janaína Teles (2010b) aponta a intenção deliberada da cúpula das Forças Armadas de eliminar guerrilhas rurais e urbanas. A pesquisadora cita uma reunião, ocorrida em maio de 1973, em que estavam presentes os generais Ernesto e Orlando Geisel, Milton Tavares e o então presidente, general Emílio G. Médici, além do general Antônio Bandeira³⁰, comandante das Forças Armadas até o fim da Campanha contra a Guerrilha do Araguaia (1972-1974).

Na ata dessa reunião para decidir as diretrizes da repressão política (*apud* Teles, 2010b, p. 260), constava como objetivo principal: “a utilização de todos os meios para eliminar, sem deixar vestígios, as guerrilhas rurais e urbanas, de qualquer jeito, a qualquer preço”. A autora enfatiza que essa ata de reunião “documenta um momento preciso em que os militares brasileiros [...] optam por uma política de assassinato e desaparecimento seletivos dos dissidentes” (Teles, 2010b, p. 262).

Nesse mesmo período, cresceram denúncias no país e no exterior, o que contribuiu para a resistência à ditadura. Segundo a autora, a existência de instâncias que permitiam o exercício do direito a denúncia, como o Conselho de Defesa dos Direitos da Pessoa Humana, criado em 1964, “era mais uma demonstração das ambiguidades da ditadura” (Teles, 2010b, p. 262).

A autora elenca uma série de casos registrados, ainda na década de 1970, de entidades internacionais que encaminhavam várias denúncias ao governo brasileiro, o qual não autorizava a investigação. Conforme os registros citados, o governo militar mantinha a atitude de

³⁰ Essa reunião foi registrada em ata, encontrada nos pertences do general Antônio Bandeira. Como informa Janaína Teles (2010b, p. 260), o documento veio a público com a reportagem “A ordem é matar”, de Amaury Ribeiro Jr., publicada na revista *Isto É*, em 24 de março de 2004.

arquivamento de denúncias, reuniões secretas, cerceamento de informações e versões contraditórias sobre mortes e desaparecimentos.

Essa situação é perceptível no depoimento de Leonidas Pires Gonçalves (*apud* D’Araujo *et al.*, 1994, p. 240-241):

A mesma coisa é a procura de mortos. Eu gostaria de dizer para esses que procuram os mortos o seguinte: primeiro, há uma dificuldade técnica de encontrar essa gente. Na floresta amazônica, ninguém pode carregar uma carga. Fui comandante na Amazônia anos depois e sei o que é andar dentro da floresta. Ninguém suporta dois quilos a mais do que tem que transportar, porque aqueles dois quilos, no fim de uma jornada, a 48 graus de temperatura e cem por cento de umidade, se transformam em vinte. Então, enterra-se a pessoa onde ela morre. Nunca mais se encontra. Não há possibilidade. Aquela mata, com toda a sua vitalidade, cobre, transforma tudo. E outra coisa: dentro da mata, não se fazem sinalizações. Agora, eu gostaria de lembrar a responsabilidade dos chefes intelectuais que levaram esses moços à morte. Esses bandidos, esses intelectuais, pegavam esses jovens e os mandavam para lá. Para morrer. Então, a pergunta “onde estão os corpos?” tem que ser para esses. Porque nós sabemos onde estão os nossos mortos. Perguntem a eles o que fizeram dos seus.

O livro *Vala clandestina de Perus: desaparecidos políticos, um capítulo não encerrado da história brasileira* (Macuco, 2012) apresenta registros de descoberta de ossadas acondicionadas em sacos plásticos sem nenhuma identificação. Uma vala clandestina foi encontrada no cemitério Dom Bosco, em Perus, na periferia de São Paulo. O cemitério foi construído em 1971 e, segundo informações de um funcionário que administrava o lugar à época, “para lá eram levados os corpos de dissidentes, vítimas anônimas do Esquadrão da Morte, da miséria social e da repressão política, para serem enterrados em covas individuais ou jogados numa vala comum” (Macuco, 2012, p. 21). Não há nenhum registro da decisão, e todos os corpos encontrados na vala não tinham identificação.

Uma das conclusões da apuração, através de exames de livros e de depoimentos de funcionários do cemitério, foi a de que a Vala Clandestina de Perus “foi criada com a intenção de destruir as ossadas enterradas naquele cemitério ou pelo menos esconder, entre centenas de ossadas de cidadãos pobres da cidade, os restos mortais de presos mortos sob tortura em dependências de órgãos de repressão política do regime militar” (Macuco, 2012, p. 196).

O livro *Crimes da ditadura militar* (MPF, 2017) expõe o depoimento ao MPF, a respeito de documentos da CPI da Vala Clandestina de Perus, concedido em 2012 por Marival Chaves Dias do Canto (*apud* MPF, 2017, p. 253), analista de informações do DOI do II Exército:

entre 1969 e 1972 foi o período em que mais se matou e que mais se ocultou cadáveres, naqueles processos de interrogatórios sem consequência do DOI [...] o DOI desenvolveu uma cultura de interrogar sem consequência, matar e, depois, ou criar um teatrinho para justificar a morte ou, então, chamar o legista para enterrar naquele cemitério clandestino.

Considerando essas tensões sociais do período da ditadura, o enunciado do narrador de “O oco”, afirmando que “ninguém vai enterrar os mortos”, intensifica indeterminações expressivas ao ser repetido, como no seguinte trecho:

Os mortos vão feder, o pai diz que os mortos começam logo a feder, olha como já tem mosca, vai empestear tudo, capitão. Diz para teu pai que ninguém vai enterrar os mortos, que os que vão chegar precisam ver. Os outros vão demorar, o pai disse, aqui é o fim do mundo o pai disse, leva tempo pra atravessar as estradas. É, mas ninguém vai enterrar ninguém. Vão apodrecer aqui? Aqui sim. Os cachorros vão comer. Não vão não, eu não deixo. Todo mundo sabe que precisa enterrar os mortos, por que o senhor não deixa? Vai haver procissão de noite, capitão, vem na procissão, o pai disse que se o senhor vai na procissão, o senhor fica mais calmo e larga o revólver. Sei, não vou não. (Hilst, 2002, p. 192-193)

A reação do narrador de que “ninguém vai enterrar os mortos”, além de ambígua, possibilita reflexões variadas. Por um lado, pode-se interpretar “enterrar os mortos” a partir da perspectiva quanto ao trabalho de luto. Gagnebin (2010) reforça a necessidade de um trabalho de elaboração e de luto contra a repetição e o ressentimento.

É uma tarefa de análise “que deveria produzir instrumentos de reflexão para esclarecer também o presente, para evitar a repetição incessante, sob novas formas, das políticas de exclusão e genocídio”, de modo que permita “enterrar os mortos, isto é, construir um espaço verdadeiro para os vivos, que não seja ameaçado pelos fantasmas do passado” (Gagnebin, 2010, p. 184). A autora lembra que enterrar os mortos é uma necessidade humana celebrada desde os poemas de Homero, “de recolher os corpos dos guerreiros mortos, de não deixar nenhum cadáver sem sepultura adequada” (Gagnebin, 2010, p. 184).

A recusa do narrador de “O oco” em enterrar os mortos, por outro lado, também pode ser interpretada como um questionamento sobre a manipulação da memória. Enterrar os mortos, na cena que a narrativa evoca, pode implicar no desaparecimento dos corpos e na ocultação de atos, impedindo, pelo contrário, o trabalho de elaboração e de luto. “Aqueles que não conseguimos enterrar, os *desaparecidos* [...] Não sabemos como morreram nem onde estão seus restos – e isso nos impede, *a nós todos*, mesmo que especialmente a seus familiares e amigos, de poder viver melhor no presente” (Gagnebin, 2010, p. 185, grifos da autora).

Conseqüentemente, o passado perdura de maneira não reconciliada no presente. Conforme a autora enfatiza, esse passado não passa. “O silêncio sobre os mortos e torturados do passado, da ditadura, acostuma a silenciar sobre os mortos e os torturados de hoje” (Gagnebin, 2010, p. 185).

Por meio da indeterminação, os recursos narrativos, em “O oco”, sugerem a presença de algo perdido: a presença da ausência. No artigo “Verdade e memória do passado”, Gagnebin (2009) aponta que o conceito de rastro conduz à problemática da memória. Na tradição filosófica e psicológica, segundo a autora, o rastro é uma noção complexa, que busca manter juntas a presença do ausente e a ausência da presença, portando, assim, uma fragilidade essencial: “o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente” (Gagnebin, 2009, p. 44).

A autora desdobra uma reflexão sobre o motivo pelo qual o conceito de rastro é tão utilizado para pensar a memória: “Porque a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente” (Gagnebin, 2009, p. 44).

A partir dessas perspectivas estéticas, sociológicas, culturais e históricas, notam-se rastros de tortura na narrativa “O oco”, de Hilda Hilst. A interpretação sobre “ninguém vai enterrar os mortos” consiste em que esse enunciado, configurado com indeterminações, atua como procedimento de crítica às práticas de tortura e à ausência de respeito à memória das vítimas no regime militar. Somam-se a esse enunciado, outros rastros analisados aqui, como o cárcere, o choque elétrico, as ratazanas, a camisa, entre outros métodos, instrumentos e reações provenientes de agressões físicas e psicológicas efetuadas pelos agentes durante a ditadura militar brasileira.

Esses rastros de tortura comportam uma crítica política na produção literária de Hilda Hilst e produzem um conhecimento crítico sobre variadas formas de violência e repressão, bem como sobre seus rastros. Nesse sentido, “O oco” suscita reflexões sobre o passado, o presente e também sobre o que fazer para não transmitir as doutrinas e os atos de violência.

O título da narrativa, denotando algo vazio por dentro, um espaço vazio, um lugar despovoado, um vácuo, sustenta uma metáfora da ausência – ausência de justiça, respostas e responsabilizações do Estado pelos crimes cometidos durante a ditadura militar. Nessa perspectiva, “O oco” é uma forma de resistência e de denúncia. Sinônimo de lacuna, forma de eclipse, imagem de indeterminação, ato subversivo da presença da ausência e rastro.

A leitura da narrativa hilstiana, no contexto atual, dá eco à necessidade de respeito aos familiares dos desaparecidos, ao direito à memória das vítimas e da sociedade brasileira e à urgência de que sejam cumpridas as recomendações apontadas no *Relatório da Comissão Nacional da Verdade*. “Se o oco não me circundasse a estória, esta, também seria outra.” (Hilst, 2002, p. 187).

CAPÍTULO 3. INDETERMINAÇÃO EM “O GRANDE-PEQUENO JOZU”: O MEDO REPRESSOR

3.1. Indeterminação e estética do choque

“ouço sempre o Stoltefus dizer que uma das coisas mais importantes do mundo é uma coisa chamada arsenais atômicos, não sei o que é nem onde mora, mas pra falar a verdade eu não troco arsenais atômicos pelo meu rato, sejam os arsenais o que forem.”

(Hilda Hilst, in “O grande-pequeno Jozu”, p. 64)

“O grande-pequeno Jozu” faz parte de *Pequenos discursos. E um grande*, um conjunto de dez narrativas que compõem a terceira prosa ficcional escrita por Hilda Hilst. Constitui-se como um livro, mas não teve edição isolada, provavelmente por conter textos majoritariamente curtos, como o próprio título prenuncia. Foi lançado em 1977 em uma coletânea chamada *Ficções*, que agrupa as três primeiras prosas de Hilda Hilst: *Fluxo-floema*, de 1970, *Kadosh*, de 1973, e *Pequenos discursos. E um grande*, apenas este último, até então, inédito.

Na produção literária da escritora, encontram-se frequentemente reuniões de livros ou textos literários avulsos em um mesmo volume. Pesquisadora de Hilda Hilst, Andréa Jamilly Rodrigues Leitão (2022, p. 12) chama a atenção para a recorrência: “É digno de nota também que a republicação de escritos anteriores é uma prática comum adotada pela escritora”. Exemplifica justamente com o volume *Ficções*, no qual se encontra *Pequenos discursos. E um grande*.

Outro aspecto recorrente, observando a produção hilstiana, é a proximidade entre período de escrita e publicação. Em entrevistas (Diniz, 2013) concedidas pela autora, bem como em cartas a editores preservadas em seu acervo (Cedae, s/d), nota-se um empenho de Hilda Hilst em ter seu trabalho literário disponível para o público. Talvez essa seja uma das razões por que muitas de suas obras foram lançadas logo depois de escritas e/ou em volumes contendo

reedições de outros livros. Vale destacar uma exceção quanto ao teatro, pois a maioria de suas peças só saiu do ineditismo em 2008, quando seu teatro completo foi lançado.

Pequenos discursos. E um grande não foi publicado isoladamente, mas sempre com outros livros. Na reedição de 2003, foi reunido em um volume chamado *Rútilos*, junto com *Rútilo nada*³¹, da década de 1990. Na “Nota do organizador”, Pécora (2003, p. 7) justifica: “quando apresentei a Hilda a hipótese de reunir em um só volume esses dois livros separados por mais de quinze anos de diferença e que, ademais, nunca haviam tido publicação autônoma, achei que me faria argumentar um bocado a favor da hipótese”. Ao contrário do que o crítico imaginou, Hilda Hilst não perguntou sobre suas motivações, “apenas pareceu pensar um tantinho para dar-me, quase em seguida, o título do novo volume: *Rútilos*” (Pécora, 2003, p. 8).

Em artigo na revista *Cult*, Pécora (2013) comenta sobre as escolhas que fez ao editar a coleção das Obras Completas de Hilda Hilst e sobre unir, em um só volume, livros com mais de quinze anos de diferença. Segundo o autor, essas obras “pareciam conversar entre si”, ressaltando um “espelhamento” entre a narrativa “Lucas, Naim”, de *Pequenos discursos. E um grande*, e *Rútilo nada*. Também aponta que esse “conjunto quase desconhecido de contos” apareceu pela primeira vez em 1977, comentando que esse “procedimento parecia recorrente: a cada reedição dos textos de prosa, Hilda procurava encaixar um inédito”.

Assim surgiu o volume *Rútilos*, cujos livros *Pequenos discursos. E um grande* e *Rútilo nada* têm tão pouco de aproximação temporal quanto têm de semelhança quanto à conjuntura sociopolítica de produção. Um, escrito e publicado em regime de ditadura militar; outro, sob Constituição democrática. Na “Nota do organizador”, Pécora (2003, p. 8) afirma que “*Pequenos discursos. E um grande* é sobretudo um grupo de discursos no sentido político do termo”. Pretende-se aqui explorar alguns desses aspectos políticos em uma das narrativas desse livro: “O grande-pequeno Jozu”.

Esse texto literário está configurado com recursos que valorizam a indeterminação, especialmente na perspectiva do narrador, que é ao mesmo tempo grande e pequeno, conforme o título do texto já expõe. O nome da narrativa alude ao do livro: *Pequenos discursos. E um grande*. Os dois adjetivos que aí se encontram apresentam-se deslocados no título da narrativa, modificando seu sentido: “O grande-pequeno Jozu”.

Há também uma relação quantitativa entre o nome do livro e o da narrativa de Jozu. O discurso grande a que o título do livro faz referência evoca a narrativa analisada aqui. Comparada com as outras nove narrativas curtas, a de Jozu é a mais extensa, com cerca de vinte

³¹ *Rútilo nada* teve sua primeira publicação pela Livraria e Editora Pontes, em 1993, em um volume contendo o livro *A obscena senhora D* e apenas a narrativa “Qadós” do livro homônimo.

páginas, enquanto as demais ocupam entre duas e nove páginas, na edição consultada (Hilst, 2003). Andrade (2013, p. 236, grifo da autora) também faz essa colocação de que o “discurso *grande* é ‘O grande-pequeno Jozu’”.

De maneira incomum, há um ponto final no meio do título do livro *Pequenos discursos. E um grande*, que introduz uma pausa abrupta e gera estranhamento. Na narrativa “O grande-pequeno Jozu”, estende-se essa configuração formal estranha. Em “grande-pequeno”, nota-se um oximoro, também referido como oximóron ou paradoxismo. Para Reboul (2004, p. 125), essa “é a mais estranha das figuras; consiste em unir dois termos incompatíveis, fazendo de conta que não são”.

Além de se expor um conflito de compatibilidade entre duas partes, o uso do hífen em “grande-pequeno” sugere uma equiparação dos termos, intensificando a tensão entre os opostos, pela tentativa de uni-los semanticamente. O procedimento motiva a atribuir equivalência a termos antagônicos e, dessa maneira, subverte convenções de linguagem e de pensamento. A figura de linguagem anuncia uma função importante quanto às estratégias desenvolvidas nessa narrativa de Hilda Hilst, abrangendo indeterminação e choque.

Lausberg (1967, p. 230) descreve oximoro como uma variante especial da antítese “que constitui, entre os membros antitéticos, um paradoxo intelectual”, o qual exprime um “fenômeno de estranhamento” (Lausberg, 1967, p. 90). O teórico aponta que o recurso é admitido “desde que se justifique por causa de uma intenção de afirmação errônea tendente a provocar estranhamento” (Lausberg, 1967, p. 230).

Na narrativa de Hilda Hilst, o recurso de causar estranhamento ou choque explora a indeterminação quanto à perspectiva do narrador. Nesse sentido, “pequeno” poderia ser associado a uma criança, e “grande” remeteria à idade adulta.

Isso porque esse texto literário possui uma narração em primeira pessoa caracterizada por incertezas do narrador, tanto com relação a sua subjetividade quanto ao tipo de voz que enuncia o discurso: “Eu sou Jozu, encantador de ratos. [...] Dentro do poço seco eu sou mais do que Jozu encantador de ratos, mais alguma coisa que eu não sei o que é” (Hilst, 2003, p. 57).

Por vezes, Jozu demonstra uma perspectiva ingênua, quando, por exemplo comenta que não compreende alguns assuntos ou situações: “Falavam muito no tal do sistema, sistema não parece uma coisa boa. O meu amigo Stoltefus, lá da Esquina dos homens, é que vive falando dessas coisas e de outras também, todas complicadas. [...] Aliás eu não entendo porque o Stoltefus fala dessas coisas comigo” (Hilst, 2003, p. 61).

Essa espécie de inocência com que Jozu conta suas experiências permite uma associação do narrador com uma perspectiva infantil ou de alguém que não tem conhecimento suficiente

sobre o contexto sociopolítico ao seu redor. Todavia, a narrativa não fornece elementos que assegurem se se trata de uma criança ou um adulto, colocando em dúvida a impressão de ingenuidade.

A incerteza sobre a constituição subjetiva de Jozu também surge a partir das falas de outros personagens, em que aparecem funções vocativas que diriam respeito a Jozu, como: “Guzuel não concordou: que nada velho, o bom é antes de acabar” (Hilst, 2003, p. 62) e “Algumas pessoas já me disseram o senhor só vive do rato? Quando eu disse que sim alguns sacudiram a cabeça e disseram coitado. Eu não entendi, porque acho até muito bonito isso de ensinar o rato [...]” (Hilst, 2003, p. 63).

Nos trechos citados, os termos “velho” e “senhor” têm função de vocativo, embora sem vírgulas, que acompanhariam esse deslocamento na oração, segundo a gramática normativa. Em ambas as ocorrências textuais, a regra é transgredida e de modo distinto. Na primeira citação, há apenas uma vírgula posterior ao termo “velho” e, na segunda, nenhuma pontuação entre “senhor”.

Essa ruptura formal contribui para aprofundar a estratégia do estranhamento diante do que indicam os vocábulos. Tanto “velho” quanto “senhor” designam uma idade adulta ou distinta da infantil. Porém, entram em conflito com o discurso do narrador, que demonstra conhecimento insuficiente.

Há também a possibilidade de que “velho” funcione como uma gíria, comum às falas coloquiais do personagem Guzuel, e que o termo “senhor” adquira função irônica em “Algumas pessoas já me disseram o senhor só vive do rato?”. De qualquer modo, a narrativa explora a ambiguidade, estruturando-se na indeterminação.

Essa transgressão a padrões convencionais de percepção também se configura na estruturação formal da narrativa. “O grande-pequeno Jozu” possui apenas dois parágrafos, sem recuo inicial, além de um poema em versos. A respeito de narrativas especificamente sem divisões de parágrafos, Ginzburg aponta que uma narração exposta em um único e longo jorro tem o efeito de não ser possível tomar fôlego na leitura. Acrescenta: “Divisões de parágrafos podem sinalizar mudança de assunto, deslocamento no espaço, passagem do tempo, ou mesmo mudança de ênfase” (Ginzburg, 2018, p. 127).

O crítico literário chama a atenção para o fato de que, em contextos não literários, as divisões de parágrafos promovem ordenação das percepções. “A escolha, em um texto literário, pela ausência de quaisquer divisões de parágrafos pode consistir em uma transgressão a padrões convencionais ou habituais de percepção e de elaboração de ideias” (Ginzburg, 2018, p. 128).

Em “O grande-pequeno Jozu”, embora haja uma divisão de paragrafação, formando dois grandes blocos de texto, ainda se nota o efeito descrito pelo autor.

Outra característica que contribui para analisar a narrativa de Hilda Hilst diz respeito a uma correspondência entre personagem e forma textual: “É como se um(a) personagem que nada tem de trivial demandasse, por necessidade estética da obra, uma forma que não fosse reconhecida pelos leitores como trivial” (Ginzburg, 2018, p. 134). Nada tem de trivial Jozu, um “encantador de ratos”, que se sente mais à vontade dentro de um poço seco: “E digo palavras estranhas e penso de um jeito que fora do poço eu não penso” (Hilst, 2003, p. 57).

Tanto a configuração do personagem e de sua voz narrativa quanto a forma textual despertam estranheza em “O grande-pequeno Jozu”. A ausência de divisões de parágrafos produz uma configuração que desestabiliza, por exemplo, a expectativa de mudança de assunto: “No conto, pelo excesso de concentração de elementos em um tempo e um espaço restritos, essa ausência contribui para choques estéticos, instabilizando os horizontes de expectativa dos leitores” (Ginzburg, 2018, p. 134).

Forma e tema compõem uma zona de indeterminação em que se encontram o narrador e a narrativa. Grande-pequeno ou criança-adulto, Jozu está em uma situação indefinida. Esses recursos geram choques estéticos. Adorno (2003, p. 61) assinala a importância desse efeito: por meio de choques, destrói-se “no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida”.

Em “Posição do narrador no romance contemporâneo”, Adorno (2003) aborda a estética do choque. Produzido em contexto de pós-guerra, o ensaio apresenta uma reflexão que contribui para analisar a narrativa de Hilda Hilst. O filósofo aponta que “a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação” (Adorno, 2003, p. 61).

No livro *Crítica em tempos de violência* (Ginzburg, 2017), essa estratégia é enfatizada, especialmente no que tange à importância do choque nas produções contemporâneas. Em diálogo com a teoria adorniana, o autor argumenta que a obra de arte, em um contexto caracterizado por conflitos, pode interiorizar esses antagonismos, elaborando-os como experiência estética.

No primeiro capítulo, foram apresentadas características acerca das articulações entre “O grande-pequeno Jozu” e “O oco”. Retomando algumas delas, o estado de insegurança na própria estrutura da obra (Rosenfeld, 2015), a constituição de imagens da vida humana pautadas pela negatividade (Ginzburg, 2012b) e a narração não confiável (Nünning, 2005) são procedimentos que valorizam a indeterminação e contribuem para causar estranheza, potencializando, com isso, choques estéticos.

Nota-se essa estratégia, por exemplo, ao analisar a configuração da categoria do espaço, mesclado ao tempo na narrativa. Na fortuna crítica sobre “O grande-pequeno Jozu”, ao explorar a constituição do espaço, os autores de “A narrativa hilstiana em ‘lucas, naim’ e ‘o grande-pequeno jozu’: a história que abate a história” comentam que “os espaços se confundem e não é possível delimitá-los: Jozu está e é todos os espaços ao mesmo tempo – o aqui e o agora” (Valadares & Trindade, 2016, p. 391). Essa perspectiva reflete como as estratégias de estranhamento e o princípio da indeterminação mobilizam-se no texto literário de Hilda Hilst.

A dificuldade de delimitar de onde o narrador fala aponta para um choque estético, pois causa certa perplexidade. O poço, por exemplo, aparece algumas vezes como “aqui”, próximo ao narrador: “Parece que aqui dentro eu me sinto fraterno, e lá fora eu sinto que não sou tão fraterno, aqui dentro eu me sinto irmão da água que já esteve aqui” (Hilst, 2003, p. 67). Em outros trechos, o mesmo ambiente do poço apresenta-se como “lá”, configurando um distanciamento: “Lá no fundo do poço seco onde eu sempre me meto assim que chego” (Hilst, 2003, p. 63).

As referências a esquinas e a fábricas surgem predominantemente com distanciamento: “Refeição conjunta era coisa lá da fábrica de relógios onde eu trabalhava” (Hilst, 2003, p. 60), “briguei com um homem lá na Esquina dos Ratos” (Hilst, 2003, p. 60) e “O meu amigo Stoltefus, lá da Esquina dos homens” (Hilst, 2003, p. 61).

Há dois momentos em que é quebrado esse padrão de distanciamento quanto ao espaço externo. O narrador conta: “Agora, andando pela rua, sinto que as pessoas me olham de um jeito diferente” (Hilst, 2003, p. 74). Trata-se do primeiro momento na narrativa em que ocorre, de forma bem marcada, um advérbio indicando o tempo presente. Curiosamente, liga-se ao espaço externo da rua.

O segundo momento em que surge o advérbio “Agora”, demarcando tempo presente, ocorre nas linhas finais da narrativa: “Agora vou olhar a noite.” (Hilst, 2003, p. 77). Nessa referência temporal, o espaço onde Jozu se encontra também está indefinido, expressando uma indeterminação estrutural, que se articula com a estética do choque.

Ainda que essas ocorrências indiquem o tempo presente da enunciação, não é possível delimitar que esse é o ponto de onde parte o narrador para contar suas lembranças e experiências. Essa construção espaçotemporal explora elementos que se dissociam, cooperando para um conjunto de recursos que exercem uma função política em “O grande-pequeno Jozu”.

As dissociações e os demais procedimentos citados, que impelem a leitura em direção à dúvida, ao questionamento e ao choque, assumem uma função de crítica contra a banalização de situações de repressão e violência, em contextos autoritários, como o da ditadura militar. Ao

provocar “choques, perturbações, transtornos de percepção”, a produção artística evoca um estranhamento necessário diante das condições de percepção da realidade social, “uma vez que esta se constitui como antagonista, dotada de impasses não resolvidos que se potenciam constantemente” (Ginzburg, 2017, p. 131).

Em sua tese em que investiga o conjunto da obra literária de Hilda Hilst, Alva Martínez Teixeira (2010) comenta, ao comparar a narrativa com uma peça teatral da escritora:

De facto, o relato “O Grande-Pequeno Jozú” [*sic*] compartilha com a peça *O Novo Sistema* a caracterização indeterminada do espaço como mecanismo para realçar a propaganda de teor totalitário que domina o discurso social no relato. Assim, na narração “O Grande-Pequeno Jozú” encontramos uma mesma crítica do poder como ideal da vaidade mundana triunfadora, veiculada através de uma explicitação semelhante à presente na peça *O Novo Sistema*: a da aproximação estética aos imaginários propagandísticos dos estados totalitários de qualquer época. (Teixeiro, 2010, p. 505-506)

A configuração do espaço é avaliada pela autora como uma crítica política ao sistema autoritário. Essa “crítica do poder”, associada ao ambiente de “teor totalitário”, nos termos de Teixeira (2010), está articulada na narrativa de Hilda Hilst pela categoria da indeterminação, a partir de estratégias como o estranhamento e o choque.

Teixeiro (2010, p. 125) comenta, por exemplo, sobre uma lucidez de Jozu quanto ao sistema repressivo: “as suas inexplicáveis revelações a respeito de uma realidade social que não compreende provocam a admiração de Stoltefus”, personagem que protege o protagonista e fica “fascinado com a sua extraordinária e incompreensível lucidez a respeito do sistema opressor imperante”. A lucidez “extraordinária e incompreensível”, apontada por Teixeira (2010), reverbera o fator de estranhamento causado por um narrador não confiável e com conhecimento insuficiente.

Nesse sentido também corrobora a relação espacial entre a “Esquina dos Ratos” e a “Esquina dos homens”, caracterizada por um antagonismo formal e temático. Jozu comenta: “briguei com um homem lá na Esquina dos Ratos, por causa do meu rato. Aí apareceu um homem de bengala e chapéu, que devia ser da Esquina dos homens e disse Evitai querela nas esquinas. [...] Querela, cruces, que esquisito.” (Hilst, 2003, p. 60).

Nesse trecho, percebe-se uma polarização entre as duas esquinas: de um lado, Jozu refere uma cena de violência; de outro, uma cena de apaziguamento. O estranhamento diante da palavra “querela” aponta para a indeterminação quanto à perspectiva do narrador, cujo desconhecimento pode associar-se à pouca idade, a questões psicológicas, à falta de escolaridade ou outra condição socioeconômica, entre outras possibilidades.

Essa polarização contribui para uma conotação política na narrativa. Em outro trecho, Jozu comenta: “e sempre que posso evito assuntos muito querelantes. Meter, fome, generais, sistema, parecem assuntos querelantes. Lá no fundo do poço seco onde eu sempre me meto assim que chego, me vem uma coisa na garganta e começo a chorar” (Hilst, 2003, p. 63). Essa intuição do narrador para evitar alguns assuntos envolve elementos de um sistema político militar, como “generais” e “sistema”, e também se liga a um contraste formal e temático entre as esquinas.

Em todas as ocorrências das duas construções espaciais “Esquina dos Ratos” e “Esquina dos homens”, a palavra “Ratos” está grafada com inicial maiúscula, enquanto “homens”, com minúscula. Essa diferenciação entre nome próprio e nome comum nas definições de um espaço externo sugere, por exemplo, maior relevância a “Ratos” em detrimento de “homens”, o que também causa estranhamento.

Jozu aponta: “para mim todo mundo é gente, o rato também é gente [...] as pessoas não entendem que ser rato é tão simples e tão complicado como ser gente” (Hilst, 2003, p. 70). De modo contrastante, há um personagem, referido como um “homem gritando”: “Jozu, filho bastardo caga-fome cara de cu, olha o rato Jozu roendo o sistema” (Hilst, 2003, p. 76).

A temática do rato é polissêmica e frequente na obra hilstiana. Como foi comentado anteriormente, os ratos aparecem em “O oco”, como “ratazanas”. Em “Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga”, texto de apresentação da primeira ficção da escritora, Rosenfeld (1970, p. 11) já havia chamado a atenção para o “tema multívoco dos ratos”, assinalando que essa temática “ressurge numa das peças (*Aves da Noite*) e também na ficção narrativa, fato digno de nota por revelar a persistência dos motivos que se mantêm através da obra poética, dramática e narrativa de Hilda Hilst”.

A palavra “ratos”, que nomeia uma das esquinas, no trecho hilstiano analisado neste tópico, admite algumas leituras. Considerando a presença acentuada da palavra “generais” nessa narrativa, pode-se entender o termo “rato” como gíria para agente de polícia, no uso informal. Também são pertinentes as conotações apresentadas acerca da narrativa “O oco”, a respeito de rastros de tortura, em que animais como ratos eram utilizados como métodos de repressão pelos militares durante a ditadura.

O rato também pode sugerir asco, sentimento oposto ao do narrador. Jozu se descreve como um encantador de ratos e ressalta seu sentimento fraterno pelo animal. De modo antagônico a isso, há reações de repugnância de outros personagens, em alguns momentos na narrativa, como em: “e por que esse aí tem esse rato nojento nessa caixa?” (Hilst, 2003, p. 75).

O fato de o rato viver em uma caixa de vidro também traz implicações conflitantes. A transparência da caixa permite que as pessoas vejam as acrobacias, portanto o rato está suscetível a essa espécie de vigilância contínua. Nesse sentido, esse espaço sugere prisão e exploração por parte do narrador para com o animal de estimação, o que se choca com o sentimento fraterno de Jozu.

Além desses aspectos conflitantes, é possível desdobrar uma reflexão política sobre polarização de ideias e violência quanto à “Esquina dos Ratos” e à “Esquina dos homens”. Considerando os comentários de Jozu, pode-se atribuir a essa polarização uma crítica, em um sentido mais amplo, à rivalidade entre seres distintos, como se, socialmente, diferenças não fossem aceitáveis.

Na narrativa, há sugestões de conflitos sobre coisas “complicadas”, como o “tal do sistema” e “gerais”, além de “pontos quentes”:

Falavam muito no tal do sistema, sistema não parece uma coisa boa. O meu amigo Stoltefus, lá da Esquina dos homens, é que vive falando dessas coisas e de outras também, todas complicadas. Quando ele fala nos pontos quentes que eu não sei o que são, eu fico com muito medo, ele fala uns nomes enormes, fala de gerais também, e até hoje eu não digo pra ele que sou filho de general porque tenho medo que ele nem fale mais comigo só por isso. (Hilst, 2003, p. 61)

No glossário *A escrita da repressão e da subversão* (Ishaq *et al.*, 2012, p. 246), há o verbete “ponto”, descrito como um local “de encontro entre militantes de organizações de esquerda”. Esse ponto tinha horário previamente estabelecido, entre pessoas conhecidas ou não, com ou sem segurança, e normalmente com sinais de reconhecimento. O glossário avalia que, pelas publicações do Cisa, percebe-se que os agentes haviam decodificado alguns sinais utilizados pelos militantes de esquerda em suas ações, identificando várias formas de ponto, como “ponto fixo”, “ponto fechado”, “ponto de senha”, entre outros.

Embora Jozu demonstre não compreender o que se passa no contexto sociopolítico ao seu redor, ele levanta questionamentos que denunciam mecanismos de repressão, mesmo relatando não saber disso. Essa indeterminação ligada ao conhecimento insuficiente que o narrador tem de si mesmo articula-se como crítica política à ditadura. O contexto histórico, nesse caso, surge impregnado dessa indeterminação do sujeito.

3.2. O medo repressor

“Agora, andando pela rua, sinto que as pessoas me olham de um jeito diferente. Pode ser apenas impressão, acho que sim, talvez me olhem porque eu estou pensando muito como conseguir a pólvora, e as gentes adivinham o que a gente pensa quando o pensamento é muito pensado. Pólvora para curar todos os ratos do mundo. Seria bom se eu pudesse ter um general ao lado porque se todo mundo tem medo dos generais os outros não me olhariam assim. Meu pobre pai-general, o que foi feito dele?”

(Hilda Hilst, *in* “O grande-pequeno Jozu”, p. 74)

Alguns aspectos sobre Jozu ser filho de um general já foram tratados no primeiro capítulo. Neste momento, cabe abordar articulações entre a indeterminação e o medo expresso pelo narrador. Esse sentimento de medo é um componente temático acentuado em “O grande-pequeno Jozu”. Tanto o protagonista quanto outros personagens demonstram essa reação, acompanhada de percepções de vigilância e de alerta, diante de situações caracterizadas por indeterminações e por termos militares, como “general”, “sistema”, entre outros.

De modo contrastante, Jozu aborda o “poço seco” como um lugar em que se sente à vontade. Contudo, quando trata de espaços públicos, como o das esquinas, ele demonstra um expressivo medo:

ando ficando com medo e não sei dizer bem por quê. As palavras metem medo, é isso sim, essas palavras de dentro metem medo, seria melhor ficar mudo. Escuta, Guzuel, às vezes me vem vontade de nunca mais falar. Quê? De ficar mudo pra sempre. Quê? Isso é suspeito, Jozu, eles te prendem. Quem? Eles. Por quê? Porque porra Jozu, todo mundo sabe que tu fala e se de repente fica mudo não cola, entende? Mas não é quando a gente fala que eles prendem? Também prendem, se tu fala besteira. E o que é besteira, Guzuel? Aí ele olhou para todos os lados, e era aquele matagal, ele continuou olhando, e claro que não tinha ninguém, e quando ele viu que não tinha ninguém ele cochichou: besteira, Jozu, é pensar, em general, entiendes? (HILST, 2003, p. 72-73)

O medo manifestado pelo narrador está associado a um conhecimento insuficiente, pois ele conta que não sabe “dizer bem por quê”. Esse conhecimento insuficiente, na interpretação proposta aqui, articula-se à categoria da indeterminação. A proposição consiste em relacionar elementos de indeterminação, como o citado conhecimento insuficiente, com a tática de

vigilância, que compõe um dos métodos de repressão aplicados na ditadura militar brasileira e que se associa ao medo.

Marionilde Dias Brepohl de Magalhães (1997), em um artigo sobre a lógica da suspeição nos aparelhos repressivos do regime militar, destaca um procedimento repressivo que, em muitos casos, mostrou-se mais eficiente e produtivo: a “repressão preventiva”. Conforme a pesquisadora, esse método consistia na vigilância e no controle sobre a sociedade de forma cotidiana. E consolidou-se com a criação da “comunidade de informações”.

Magalhães (1997) apresenta, em seu estudo, a hierarquia dessa estrutura repressiva, ligada a órgãos como SNI, DOI-Codi, além da Escola Nacional de Informações (EsNI). No estrato intermediário, estava o interrogador, com formação especializada pela EsNI, com apoio técnico de alemães, franceses e norte-americanos, por exemplo. Abaixo, estavam interrogadores, capotes – policiais que prendiam os suspeitos –, o pessoal administrativo e o de carceragem (Magalhães, 1997).

De forma paralela a essa estrutura, havia os informantes, que poderiam exercer funções como a de analista, interrogador ou captor. Esses homens eram denominados “fontes” e classificados em níveis, conforme o grau de veracidade do informe.

No depoimento do ex-chefe do Codi em 1972, Adyr Fiúza de Castro (*apud* D’Araujo *et al.*, 1994, p. 47) detalha: “Há seis níveis de fontes e seis graus de veracidade do informe: A, B, C, D, E, F e 1, 2, 3, 4, 5, 6. Um informe A-1 é um informe de uma fonte sempre idônea e com grande probabilidade de verdade”, já um informe F6 “significa que não se pode saber a idoneidade da fonte, pode ser de um maluco qualquer”. Em todos os casos, era preciso arquivar as informações.

Na obra *Vigiar e punir*, Foucault (2014) apresenta uma pesquisa sobre o suplício explícito no início do século XIX, na Europa. Cabe articular uma de suas ideias ao contexto da ditadura militar no Brasil, especialmente no que tange à vigilância. Foucault (2014, p. 168) disserta sobre a vigilância hierárquica, na qual o “exercício da disciplina supõe um dispositivo que obrigue pelo jogo do olhar: um aparelho onde as técnicas que permitem ver induzam a efeitos de poder, e onde, em troca, os meios de coerção tornem claramente visíveis aqueles sobre quem se aplicam”.

Foucault (2014, p. 167) ressalta que o sucesso do poder disciplinar se deve à utilização de instrumentos simples, como “o olhar hierárquico, a sanção normalizadora e sua combinação num procedimento que lhe é específico, o exame”. Cabe destacar, para a análise da narrativa hilstiana, o poder da disciplina. A disciplina fabrica indivíduos, pois adestra (Foucault, 2014).

No contexto da ditadura militar brasileira, a disciplina fabricou, por exemplo, informantes. Dessa forma, instrumentalizou também o medo.

De acordo com Magalhães (1997), o princípio da técnica de infiltração, no regime militar brasileiro, era suspeitar de todos, coletar informações e arquivar qualquer dado obtido para entregar à polícia por escrito. A autora destaca que, além de tornar o processo repressivo mais eficiente, esses informes assumiam um papel preventivo, pois indicavam as tendências dos movimentos de oposição em microconjunturas. Segundo o depoimento de Adyr Fiúza de Castro (*apud* D’Araujo *et al.*, 1994, p. 62), a utilidade da tortura era a de intimidar quem não estava preparado para a “guerra”: “Porque o medo é um grande auxiliar no interrogatório”.

Conforme o projeto *Brasil: Nunca Mais* (BNM, 1985, p. 46), no final da década de 1970, as torturas ainda estavam presentes nos métodos de interrogatório, comprovadas por exames periciais. O relatório avalia que havia “sinais de que o desaquecimento da ação ostensiva dos órgãos de repressão não significava desaquecimento das operações de investigações, controle e mapeamento”.

Antes de serem presos, os suspeitos eram investigados durante meses, com “gravações, fotos e filmagem das pessoas rastreadas. E ficava claro que o regime não cogitava de desmantelar seu aparato de repressão política”. Sob o “jogo do olhar” (Foucault, 2014), o medo tornou-se instrumento efetivo para fortalecer esse aparato.

Em Memórias da Ditadura, consta que o regime militar montou um tripé repressivo baseado em vigilância, censura e repressão: “Por ‘vigilância’, o regime entendia a produção de informações e a espionagem sobre pessoas e organizações vistas como subversivas ou opositoras” (MD, 2014, s/p). O portal cita que esse tripé, a partir de 1960, estava ancorado em uma “ampla legislação repressiva”, composta pela Lei de Segurança Nacional, pelas leis de censura, pelos atos institucionais e complementares, além da Constituição de 1967 e suas emendas.

Pelas apurações da CNV (Brasil, 2014, p. 136), de acordo com documento produzido pela agência São Paulo do SNI, “duas práticas se tornariam corriqueiras e fundamentais para os trabalhos” da Oban e do DOI-Codi: uma era “o recurso à tortura para obter informações dos militantes presos. É como se, para seus agentes, a tortura fosse o meio para alcançar o sucesso das operações, como se os fins justificassem todos os meios, para além de qualquer dimensão ética”; a outra era “a infiltração de agentes nas organizações de oposição ao regime”.

Essa prática, conforme a CNV, foi transmitida entre os militares nos órgãos de composição mista, como Oban e DOI-Codi, “a ponto de constituir-se num dos pilares das operações de repressão política, no desmantelamento de organizações de esquerda” (Brasil,

2014, p. 137). Janaína Teles (2010b, p. 257) também aponta para esse tipo de tática de vigilância, em que a “intenção era ocultar a realidade da tortura institucionalizada do regime e, também, forjar casos exemplares e uma permanente ameaça a todos”.

Essa permanente ameaça a todos difundiu-se com a expansão de diversas formas de medo. Magalhães (1997) trata da “fabricação do medo”, citando o medo da retaliação, o medo de ser delator, o medo do outro, o medo da desordem, o medo do poder e o medo provocado pelo “fantasma da subversão”. A partir de métodos de vigilância e de infiltração, o medo tornou-se uma tática militar da repressão.

Em “O grande-pequeno Jozu”, a reação de alarme e impaciência de Guzuel, sugerida pela repetição de “Quê?” e enfatizada pela afirmação de que seria suspeito se ele ficasse mudo, exprime essa atmosfera de vigilância sobre qualquer atitude a ser tomada. Afinal, tanto ficar mudo quanto falar “besteira” implicavam no risco de ser preso. Jozu também demonstra receio de estar sendo vigiado: “Agora, andando pela rua, sinto que as pessoas me olham de um jeito diferente” (Hilst, 2003, p. 74).

Esses recursos estão caracterizados por indeterminações, como na repetição de “Eles”, que sugere receio de Guzuel de dar nome ao sujeito da ação em “eles te prendem”. A ameaça de ser preso por expor alguma opinião evoca um regime autoritário e ditatorial. A ameaça de prisão também está citada em um trecho em que o rato de Jozu “não está bom” e Jesuelda sugere que ele passe pólvora com limão. Mais uma vez, Guzuel reage de forma alarmada: “O Guzuel diz que pelo amor de Deus não falem em pólvora. Por quê? Porque BUM BUM, é o que eles pensam, te prendem” (Hilst, 2003, p. 73).

Essa reação assustada de Guzuel está acompanhada da desconfiança de estar sendo vigiado. No trecho anterior, Guzuel olha “para todos os lados” e continua olhando, conforme Jozu comenta, destacando essa sensação de vigilância e de receio. Intensificando esse estado de alerta, Guzuel cochicha, mesmo não vendo ninguém, acrescentando uma ambiguidade expressiva: “besteira, Jozu, é pensar, en general, entiendes?”.

A formulação em espanhol possibilita assimilar a explicação de Guzuel como: pensar, em geral, seria besteira. Essa conotação alude a uma crítica a um sistema que reprime a liberdade de pensamento. O trecho explora a ambiguidade. A pergunta no final, com “entiendes?”, sugere um sentido elíptico, possibilitando interpretar a sentença também pela associação da construção em espanhol “en general” com a alta patente na hierarquia militar, um “general”. Além disso, Guzuel já havia justificado a Jozu que “um general é uma pessoa muito importante”, conforme debatido no primeiro capítulo a respeito de Jozu ser filho de um general e não entender o significado disso.

Na América Latina, uma estratégia dos autoritarismos do século XX foi fazer uso da ideologia militar da Doutrina de Segurança Nacional, que visava tornar “a figura do inimigo não necessariamente um dado externo à realidade do país, mas sobretudo interno. O que mais preocupa, nessa orientação ideológica, não é a violência do país vizinho, mas a violência potencial do subversivo clandestino que mora na casa ao lado” (Ginzburg, 2017, p. 451-452).

Esses regimes ditatoriais, conforme o crítico literário, reforçaram a ideia de uma guerra no interior do espaço social, exigindo um constante estado de alerta de todos. E acrescenta que a “tensão entre linguagem e silêncio, entre o que falar e o que calar, é uma das suas marcas” (Ginzburg, 2017, p. 452).

Essas marcas de tensão entre linguagem e silêncio, associadas a um estado de vigilância constante, estão presentes na narração de Jozu sobre o que Guzuel lhe fala e também quando Jozu comenta sobre situações de risco ou perigo, como em: “Ninguém gosta de conversar com ele, tem gente que às vezes me diz Jozu, tu fica falando com gente que não é pra falar, é perigoso, Jozu, aí eu penso sempre nos generais porque o mais perigoso para mim se é que eu entendo o Stoltefus, são os generais” (Hilst, 2003, p. 69).

Elementos como “general” e “medo” apresentam-se de forma constante na narrativa e também associados um ao outro, como em:

toda vez que o Stoltefus está contando uma estória ela fica muito diferente depois que entra um general na estória. E a voz dele também muda quando ele começa a falar das coisas da estória depois que entra o general. Ele diz também que é impossível acabar com os generais. Tenho muito medo que o Stoltefus descubra um dia que eu sou filho de um general. Muito mesmo. [...] O Stoltefus deve ter algum problema com os generais. (Hilst, 2003, p. 62)

Tanto a repetição da palavra “general”, que ecoa nesse trecho, quanto a repetição da ideia de que a estória e a pessoa mudam “depois que entra um general” espelham um dos efeitos das práticas repressivas aplicadas com esse propósito pelo poder opressor: a disciplina do medo diante da figura do militar. Sentir medo sem conhecer o motivo atinge o objetivo militar de adestrar indivíduos para não questionar, nem pensar, nem reagir – e, principalmente, doutrina para vigiar e exercer o controle de uns sobre os outros e do Estado autoritário sobre todos.

Janaína Teles (2010b, p. 256) comenta sobre dados que identificam uma organização crescente do aparato repressivo na ditadura militar, apontando “uma dinâmica de práticas que se movimentavam entre esconder e mostrar a violência da repressão política, mesclando a necessidade de se legitimar com a de difundir medo”. A autora situa entre os anos de 1969 e 1971 a constituição pelo Estado de exceção de uma rede de unidades secretas desse aparato

repressivo. Cita o ano de 1970 como o marco da centralização do poder do Exército, responsável pelo comando de atividades de segurança, como a criação dos DOI-Codi.

Essa institucionalização de legitimidade foi feita por aplicação do poder coercitivo sobre a sociedade civil. Principiando-se em 1964 e adquirindo cada vez mais organização no decorrer do regime militar, esse controle foi seletivo. Segundo a avaliação dos dados realizada pela autora, a “quantidade de dissidentes mortos, formados majoritariamente de lideranças políticas e ‘quadros’ da luta armada”, indica “a seletividade da repressão política”, prevalecendo a centralização do poder e a hierarquia militar (Teles, 2010b, p. 256).

A pesquisadora também nota articulações entre a difusão da “cultura do medo” e os critérios para ocultação ou divulgação de notícias sobre desaparecimentos, mortes e torturas. “A tortura garantiu, em larga medida, a eficiência não somente como método de interrogatório, mas como forma de controle político” (Teles, 2010b, p. 257). A censura e o domínio sobre instituições culturais, como universidades, cinemas e teatro, além da imprensa, “impuseram o silêncio e estimularam a autocensura, difundiram a sensação de isolamento e descrença e foram fortes elementos dissuasivos” (Teles, 2010b, p. 257).

A repetição de Jozu sobre a alta patente militar “general” e sobre as reações de seu amigo Stoltefus, assim como a repetição sobre sentir medo, apresentam-se como recursos que se associam à sensação de vigilância, à “repressão preventiva” (Magalhães, 1997). E isso ocorre por meio da indeterminação.

Somado ao conhecimento insuficiente do protagonista, noções como “sistema” atuam de maneira indeterminada na narrativa de Jozu: “Uns caras mal-encarados diziam loucura loucura, loucura para o sistema, fecha fecha” (Hilst, 2003, p. 61), “Meter, fome, gerais, sistema, parecem assuntos querelantes” (Hilst, 2003, p. 63) e “Falavam muito no tal do sistema, sistema não parece uma coisa boa” (Hilst, 2003, p. 61).

O termo “sistema” está acompanhado de um vocabulário autoritário, como “fecha fecha” e “general”. São elementos que exercem uma crítica política à organização da estrutura da repressão militar.

Segundo os organizadores de *Os anos de chumbo: a memória militar sobre a repressão* (D’Araujo *et al.*, 1994, p. 18), a montagem da estrutura repressiva – ainda que não tenha sido consensual dentro da corporação militar – logo se revelou como “a instalação de um sofisticado sistema de segurança e controle institucionalmente consolidado”. O chamado “sistema” representava uma “comunidade de informações”, que constituíram “um bem articulado plano que procurou não só controlar a oposição armada mas também controlar e direcionar a própria sociedade” (D’Araujo *et al.*, 1994, p. 18).

O medo de Jozu e o estado de alerta dos personagens expõem consequências sociais diante de um Estado vigilante, autocrático e controlador da liberdade de expressão e de pensamento. Silviano Santiago (1982, p. 191) lembra: “A voz do regime autoritário, a única permitida”.

Um contexto regido pela repressão militar provoca um constante estado de vigilância nas pessoas, especialmente se se considerar o contexto histórico da ditadura, em que qualquer um estava sujeito a ser inimigo da nação, “subversivo”, “terrorista”, “comunista”, isto é, um “inimigo invisível”, um “inimigo interno”, pois, “em princípio, todos eram suspeitos” (MD, 2014, s/p). Portanto, qualquer cidadão poderia ser preso, morto ou desaparecido, como discutido anteriormente.

Todas as indicações apresentadas pelos depoentes militares apontam para a existência de uma “cadeia operacional”, como observam os autores de *Os anos de chumbo: a memória militar sobre a repressão*. D’Araujo *et al.* (1994, p. 19, grifo dos autores) concluem que “a ação desses órgãos estava associada a uma rede complexa e *informal* que envolvia basicamente o ‘pessoal da área’”.

De acordo com a pesquisa apresentada em *Os anos de chumbo*, não que houvesse plena autonomia, mas o modelo concebido permitia a falta de controle. Possibilitava que métodos e sistemáticas não regulamentares fossem “melhor desempenhados” em nome da segurança nacional. A consequência de tal quadro, de acordo com alguns dos militares que depuseram, era que nada poderia ser, efetivamente, coordenado.

Os organizadores lembram que tais dificuldades estavam ligadas a um contexto de censura, com atos institucionais limitadores da liberdade pública e com uma Justiça Militar reorganizada para ser um órgão auxiliar da estrutura repressiva. Após a suspensão do *habeas corpus* para crimes políticos, a Justiça Militar passou a julgar todos os crimes a ela relacionados, considerando a redefinição dos crimes contra a segurança nacional, conforme os recém-decretados Código Penal Militar, Código de Processo Penal Militar e Lei da Organização Judiciária Militar.

Além desse aparato legal, havia diretrizes ministeriais e presidenciais sobre segurança interna, decretos secretos, um Plano Nacional de Informações, uma Escola Nacional de Informações, entre outros “instrumentos que equiparam o país para um enfrentamento de grandes dimensões tal qual previsto por seus dirigentes” (D’Araujo *et al.*, 1994, p. 20).

Essa estrutura repressiva institucional também contava com organismos civis, muitos deles clandestinos, responsáveis por atentados e por ações de terror, como o Comando de Caça aos Comunistas (CCC) e o Movimento Anticomunista (MAC). “Ou seja, ao lado de seu aparato

legal, a repressão foi auxiliada por outras agências e colaboradores voluntários, muitos oriundos da sociedade civil, o que nos dá uma dimensão do quanto a ideologia anticomunista estava enraizada no país segundo uma perspectiva belicista” (D’Araujo *et al.*, 1994, p. 20).

No texto “A verdade da repressão”, de 1972, em plena atuação do AI-5, Antonio Candido (p. 1980, p. 114) comenta sobre o estabelecimento de “uma rede sutil de espionagem e de delação irresponsável (cobertas pelo anonimato) como alicerce do Estado”, apontando para a criação de “vínculos íntimos e profundos” por toda parte. A polícia disfarçada assume uma dupla organização: uma parte visível, com distintivos e siglas, e uma parte secreta, com “seu exército impressentido de espões e alcaguetes” (Candido, 1980, p. 114).

A narrativa hilstiana suscita reflexões sobre esse conjunto de atitudes e efeitos nocivos à sociedade, em contextos de opressão, e também sobre o futuro, posto que essas doutrinas e métodos de repressão deixaram e continuam deixando rastros.

Aí o Stoltefus aponta um menino fazendo tátátátátá pra gente com metralhadora de brinquedo, e diz: olha aí, Jozu, esse já é um general. Eu digo você não entendeu, Stol, eu quero saber de um general de verdade. O Stoltefus chama o menino assim: ô garotão, vem aqui, que bonito isso de metralhadora, hein? Conta aqui pro meu amigo Jozu, encantador de rato, olha o rato dele, anda meio depenado, mas conta aqui o que é que você faz com essa metralhadora. Eu mato gente. Ah, sei, O que você quer ser quando crescer? Um macho. Muito bem, muito bonito. Um general, o menino completa, esses que mandam nesses que matam. E por quê? O senhor é bobo, o senhor é um velho bobo, todo mundo sabe que é bom ser general, e por que esse aí tem esse rato nojento nessa caixa? (Hilst, 2003, p. 75)

O discurso do personagem do menino e a onomatopeia de uma arma de fogo apresentam o reflexo da violência da doutrina militar. “Um macho”, “general”, “esses que mandam nesses que matam” configuram imagens de uma perspectiva de futuro não só para uma criança, mas também para a humanidade. Esse tipo de pensamento e de atitude, voltados para matar e para acreditar que “todo mundo sabe que é bom ser general”, é colocado sob um ponto de vista crítico na narrativa de Hilda Hilst.

Em *Limiar, aura e rememoração*, Gagnebin (2014) analisa relações entre escrita, morte e transmissão, propondo uma relação recíproca entre as transformações histórico-sociais da percepção humana e as práticas artísticas. A filósofa faz um questionamento intrigante a respeito da estética do choque, da interrupção e do gesto, por exemplo. Ela indaga se essa estética não ofereceria “vários elementos preciosos para uma compreensão mais justa das práticas estéticas contemporâneas”, sugerindo que esses procedimentos podem ajudar a

vislumbrar as “possibilidades críticas e subversivas” da percepção contemporânea (Gagnebin, 2014, p. 130).

Considerando essas reflexões sobre contextos históricos e políticos, a narrativa “O grande-pequeno Jozu”, de Hilda Hilst, apresenta estratégias que atuam de modo crítico à ditadura. Ligados ao princípio da indeterminação, os recursos narrativos apresentam-se caracterizados por uma estética do choque, configurando-se como gestos subversivos ao sistema repressor.

Nessa perspectiva, a narrativa produz um conhecimento crítico à “máquina repressiva”, a qual foi utilizada também para vigiar o “inimigo interno” e fabricar o medo como tática militar da ditadura. Jozu, expondo um conhecimento insuficiente, expõe os efeitos de uma sociedade sem conhecimento e sem liberdade sob o impacto do domínio autoritário, não só nas condições do presente, como também nas expectativas de um porvir. “Acordei muito mal porque o fim do sonho foi a visão das gentes entrando pela janela absurda do poço e eu engolindo tudo às pressas, e as gentes com enormes pedaços de pau, e eu num canto do poço, muito assustado [...]” (Hilst, 2003, p. 76-77).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Bem, eu disse que era sábio e comovido. Quanto à comoção já entenderam o suficiente. Quanto à sabedoria, mais adiante, até o fim, ser sábio é esquecer, e como dizia aquele da cicuta: o esquecimento nada mais é do que a fuga de um conhecimento. Fugi pois, amigos, vós que me ledes a boca entupida de asteriscos.”

(Hilda Hilst, *in* “O oco”, p. 163)

“Olha aí, olha aí, sessenta bilhões de carne e sangue das gentes. O que é isso? eu disse. É um balanço, Jozu. De ouro, Stol? De sangue. Fiquei na mesma mas não quis perguntar coisa alguma porque pelo olho do Stol eu já sabia que era o discurso que se aproximava.”

(Hilda Hilst, *in* “O grande-pequeno Jozu”, p. 76)

Retomando questões introdutórias que instigaram esta pesquisa sobre as narrativas de Hilda Hilst, “O oco” e “O grande-pequeno Jozu” tratam de uma crítica à repressão, na perspectiva de leitura proposta nesta tese. Alguns aspectos formais e temáticos desses textos literários estão caracterizados por indeterminação.

No decorrer dos capítulos, procurou-se avaliar relações entre essas produções estéticas e seu contexto histórico. Para isso, foram desenvolvidas análises de configurações de linguagem, de estruturas textuais e de elaborações dos narradores nos dois textos literários de Hilda Hilst. Buscou-se investigar construções lacunares e fragmentárias, propondo a leitura de que há recursos narrativos que, sob a categoria da indeterminação, expressam críticas à ditadura militar brasileira. Nesse sentido, a hipótese defendida consistiu em que as duas narrativas hilstianas produzem conhecimento crítico à repressão ditatorial.

Recursos literários que valorizam a lacuna e a indeterminação, em ambas as narrativas de Hilda Hilst, estimularam um diálogo com o contexto histórico. No percurso do doutorado e diante do contexto político, em especial sob condições sanitárias de pandemia e sob um governo negligente e com características autoritárias, reflexões sobre o presente influenciaram sobremaneira esta pesquisa.

Discursos antidemocráticos e atos autoritários ocorreram cotidianamente e de forma mais acentuada entre os anos de 2019 e 2022. Desde ameaças de retorno à ditadura, que partiram do próprio chefe de Estado do período, até a tentativa de golpe de Estado, os últimos anos

evidenciaram a necessidade de elaboração do passado autoritário para que ele não se repita. Nesse sentido, surgiram reflexões não apenas sobre o regime militar de 1964 a 1985, como também sobre rastros de repressão que vêm sendo transmitidos desde a colonização do Brasil até a atualidade, como os últimos anos demonstraram.

Admitindo que a linguagem, em Hilda Hilst, configura um ato político e subversivo, as narrativas “O oco” e “O grande-pequeno Jozu” incitaram reflexões sobre a sociedade contemporânea e sobre calamidades sociopolíticas que vêm ocorrendo, em escala nacional e global. As indeterminações, nos textos hilstianos, produzidos sob contexto de repressão e lidos em uma conjuntura, *a priori*, democrática, instigam preocupações sobre o futuro da própria humanidade, caso predomine a violência. Desse modo, esta pesquisa entende que é cada vez mais urgente tematizar a política e suas implicações na vida privada e pública de cada um.

“Estavas próximo dos grandes, líderes do povo, e pensavas: política é... política é... POLÍTICA É DAR VIDA A TODOS.” (Hilst, 2002, p. 168). A frase, que está em maiúsculas nesse trecho de “O oco”, foi retomada por Hilda Hilst na narrativa “*Ad majora nato sum*”, de *Pequenos discursos. E um grande*: “Encharcar de praticidade tarefas e dizeres, meu amigo h descobriu um dia um dizer-posição, disse: política é dar vida a todos, os políticos não entenderam nada” (Hilst, 2003, p. 36). A formulação em latim que dá título ao texto literário traz a ideia de que somos nascidos para questões maiores.

A mesma frase, enfatizada com maiúsculas, foi repetida pela escritora em uma crônica de 1994, chamada “SOS para todos nós! SOS para os animais!”. Essa crônica, por sua vez, retoma a dramaturgia hilstiana e se inicia deste modo:

Quando a minha peça *O Verdugo* [...] foi encenada no Teatro Oficina, em 1973, colocamos um cartaz³² com os seguintes dizeres: POLÍTICA É DAR VIDA A TODOS. Mas desde sempre o termo “política” tem evocado Ignomínia, Torpeza, Mentira. O país está vivendo uma crise de abandono, de total desamparo. Milhares de pessoas famintas, milhares de pessoas nas filas quilométricas da saúde, da Previdência etc. etc. (Hilst, 2006, p. 180)

Nessa crônica, a escritora faz um clamor: “Milhares estão mal, e nesta crônica quero pedir a todos que arranquem de seus corações o egoísmo, a mesquinharia. O que será de nós todos logo mais, se não dilatarmos nossos corações ao infinito?” (Hilst, 2006, p. 181). Logo em seguida, insere um trecho de “Poemas aos homens do nosso tempo”, um “canto-resistência”

³² Esse cartaz estava afixado em uma chapa de metal no teto, sob o qual estava Hilda Hilst autografando *Kadosh*, no lançamento da obra em 1973, quando a peça “O verdugo” estava em cartaz no Teatro Oficina, em São Paulo. Essas informações foram publicadas em “uma breve nota” no jornal *O Estado de S.Paulo*, conforme pesquisa de Carneiro (2009, p. 47).

(Leitão, 2018) do livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, lançado em 1974: “Ao teu encontro, Homem do meu tempo, / E à espera de que tu prevaleças / À rosácea de fogo, ao ódio, às guerras.” (Hilst, 2006, p. 181).

“Política é dar vida a todos” foi citada em diferentes textos e contextos, destacando-se o período da ditadura militar. Estão situados nos anos de 1970 os livros: *Kadosh*, no qual está inserido um dos objetos desta pesquisa; *Pequenos discursos. E um grande*; *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, além da encenação da peça teatral “O verdugo”. Publicada na década de 1990, a crônica cita, em suas primeiras linhas, o período da ditadura, destacando uma constante repetição de problemas éticos no campo da política, como “Ignomínia, Torpeza, Mentira”.

Além de “descaso e maus-tratos” aos animais, Hilda Hilst também critica o poder totalitário que tirou a liberdade e a vida de muitos: “Que nenhum cívico venha me dizer que Hitler também amava seu cão. Se amava, foi certamente a única qualidade desse sinistro” (Hilst, 2006, p. 182).

As retomadas da noção de que “política é dar vida a todos” expressam a importância dessa concepção de política na estética de Hilda Hilst e também um posicionamento da escritora contra o autoritarismo. Dessa noção, pode-se depreender associações entre política e democracia. A ideia sugere, por exemplo, o ato de proporcionar vida ou bem-estar social a todas as pessoas; um tratamento igualitário e humanitário a todos, sem discriminações; condições justas de liberdade e dignidade; respeito à vida de cada um etc.

A definição de política como conceder vida a todos também evoca a contraposição de que política não é matar ou cometer violências a determinados grupos. Essa postura ética, estética e política de Hilda Hilst reflete uma atenção aos momentos históricos, uma preocupação com a situação social do país e com as noções de política, além de uma crítica a atos contra a vida ou que ameacem os seres vivos.

Zaverucha (2010, p. 75) aponta que a “democracia deve ser vista como a tentativa de minimização da dominação de uns indivíduos sobre outros”. A argumentação do autor converge para o pensamento crítico hilstiano. Segundo o cientista político, não é possível minimizar essa dominação, no Brasil, sem considerar a relação entre poder político e desigualdade na distribuição de renda.

Um país “com tantas carências sociais [...] reservou aos militares uma dotação e capacidade de execução orçamentária de destaque” (Zaverucha, 2010, p. 75). Em referência às justificativas oficiais para a ditadura, o autor complementa: “Como não há inimigo externo à vista, pode-se concluir que o alvo destes canhões continue a ser, pelo menos parcialmente, o inimigo interno”.

A recuperação, em um contexto de Constituição democrática, do vocabulário militar a respeito do “inimigo interno” retrata uma constituição social que mantém características autoritárias. Com um “autoritarismo socialmente implantado” (Pinheiro, 1991, p. 55) no Brasil, repressão e violência ilegal estão incrustadas nas instituições macropolíticas e também em micropráticas do poder no interior da sociedade. Pinheiro (1991) adverte que, tanto em regimes ditatoriais quanto sob constituição democrática, a estrutura autoritária está interiorizada nos aparelhos repressivos, que funcionam com autonomia, uma vez que é essa a concepção de poder, de disciplina.

Desse modo, em vez de transições entre regimes ditatoriais e democráticos, há uma continuidade da estrutura autoritária, em “um ininterrupto regime de exceção paralelo” (Pinheiro, 1991, p. 48). Para o cientista político, durante todo o período de república no país, as práticas repressivas e violentas estiveram caracterizadas por ilegalidade. O regime ditatorial evidenciou uma estrutura autoritária, violenta e ilegal, que está na base social brasileira.

Figueiredo (2017, p. 14) também discute as atitudes ilegais, especialmente em torno do golpe de 1964, assumindo como premissa que “foi um atentado à legalidade e à constituição, instaurando um regime de exceção, em que as liberdades democráticas eram tolhidas por um regime repressor”. A autora questiona como as autoridades do país permitiram que policiais e militares eliminassem pessoas de forma sistemática. A pesquisadora também alerta para a necessidade de uma revisão desse passado, de um trabalho de memória e de um dever de justiça às vítimas, aos seus familiares e à sociedade em geral.

Esse trabalho de elaboração do passado articula-se como um embate contra narrativas falseadas pelo próprio Estado repressor e transmitidas como normas. Exemplo desse tipo de narrativas falseadas está em concepções como “subversão” e “comunismo”, abordadas nesta tese, além da noção de “repressão”, empregada pelos militares de forma associada a ideias de “contraterrorismo”, “controle de distúrbio” e “plano de segurança integrada”, em documentos oficiais como o *Glossário das Forças Armadas*, que traz um vocabulário de uso comum pelos militares.

Nesta pesquisa, o diálogo entre textos literários e contextos históricos estimulou uma reflexão sobre o legado da ditadura militar na atualidade. Gagnebin (2014) aponta uma lacuna, na palestra “Esquecer o passado?”, estabelecendo uma comparação com a Alemanha e com o sul da América Latina, os quais vêm cumprindo trabalhos de elaboração de seu passado ditatorial.

Paulo Ribeiro da Cunha (2010) aponta que, na Argentina e no Chile, são observados esforços reparatórios, pois possibilitaram que violadores de direitos humanos fossem condenados à prisão. Flávia Piovesan (2010) cita Uruguai e Peru como países que promoveram atualizações e efetivações, por meio de leis e decretos, em favor do respeito a esses direitos garantidos, desde a abertura ao julgamento de militares por crimes praticados na repressão até a invalidação de leis de anistia.

Gagnebin (2014, p. 252) adverte que “o Brasil não pertence a este sul da América Latina. No Brasil, as vítimas não tomaram a palavra”. Inclusive, aponta que a palavra “vítima” não está presente em nenhum texto oficial, seja de lei ou de história³³. Os “desaparecidos”, por sua vez, vítimas de tortura e assassinato durante o regime militar, são nomeados como “atingidos”, e os sobreviventes que tiveram sua carreira prejudicada devido à ditadura, como anistiados. Figueiredo (2017, p. 25) também reforça que o Brasil “continua avesso a uma revisão de seu passado”.

Falta um empenho, por exemplo, quanto às políticas de efetivação das recomendações apresentadas no *Relatório da Comissão Nacional da Verdade*, que examinou as graves violações de direitos humanos praticadas entre os anos de 1946 e 1988. O relatório final da CNV apresentou, em 2014, o resultado das investigações com conclusões de comprovação das graves violações e caracterização da ocorrência de crimes contra a humanidade (Brasil, 2014, p. 962-964).

Entre as 29 recomendações da CNV, vale destacar algumas: o reconhecimento, pelas Forças Armadas, de sua responsabilidade pelas graves violações de direitos humanos; responsabilização jurídica (criminal, civil e administrativa) dos agentes públicos, sem possibilidade de conceder-lhes anistia; proibição de realização de eventos oficiais em comemoração ao golpe de 1964; reformulação de concursos e processos de avaliação das Forças Armadas e da segurança pública, valorizando preceitos democráticos e de direitos humanos; modificação do conteúdo curricular das academias militares e policiais; criação de mecanismos de prevenção e combate à tortura; dignificação do sistema prisional; desmilitarização das polícias militares estaduais; introdução de audiência de custódia, para prevenção de tortura e

³³ Cabe situar que esse texto de Gagnebin, “Esquecer o passado?”, provém de uma palestra apresentada em 2010, no Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, em Buenos Aires, e também em 2011, no Departamento de Psicologia da Universidade de São Paulo, sendo posteriormente publicado no volume *Psicologia, violência e direitos humanos*, em 2012 (Gagnebin, 2014, p. 267). No relatório da Comissão Nacional da Verdade, publicado no final de 2014, constam várias aplicações do termo “vítima”, o que não invalida o cerne do argumento de Gagnebin.

prisão ilegal; estabelecimento de órgão permanente para dar seguimento às ações e recomendações da CNV (Brasil, 2014, p. 964-975).

Na última década, episódios na história política brasileira ilustraram a necessidade de aplicar essas recomendações, que contribuem para o processo de elaboração do passado autoritário. Figueiredo (2017), por exemplo, disserta sobre o contexto brasileiro de 2015 com grande preocupação. Nesse ano, a então presidenta, Dilma Rousseff, era acusada de crime de responsabilidade. Com uma rapidez extraordinária, seu *impeachment* foi efetivado em 2016. Esse processo levantou questionamentos se se tratava de um caso previsto no ordenamento jurídico brasileiro, portanto dentro da legalidade, ou se ocorreu um golpe parlamentar.

Já no ano seguinte, Silva *et al.* (2017b) apresentaram uma análise detalhada desse processo de destituição presidencial e dos desdobramentos para a democracia. Um dos apontamentos destacados foi a ausência do principal elemento que promoveria legalidade a esse pleito: “a comprovação incontestada de crime de responsabilidade” (Silva *et al.*, 2017b, p. 3). Outro aspecto abordado foi o fortalecimento da “nova direita” não só no Brasil, mas também articulado a um movimento semelhante na América Latina. Figueiredo (2017) também ressalta esse ponto.

A autora propõe uma associação importante entre o relatório final da Comissão Nacional da Verdade (CNV), a reeleição de Dilma Rousseff e o fortalecimento da direita apoiando manifestações a favor do *impeachment*. Além de reportagens³⁴, pesquisas acadêmicas como o artigo “A Comissão Nacional da Verdade e as crises com os militares no governo Dilma Rousseff (2011)”, de Cassio Augusto Guilherme (2021), também associaram a criação da CNV, destacando a possibilidade de revisão da Lei da Anistia, com a reação de insatisfação das Forças Armadas.

Em 2022, com decisão mantida em 2023 por unanimidade, a ex-presidenta foi inocentada da Ação de Improbidade Administrativa, referente às “pedaladas fiscais”³⁵, que teriam respaldado o *impeachment*. Houve baixa reverberação na mídia hegemônica sobre esse

³⁴ Um exemplo está na seguinte manchete, que expressa uma relação de causa e efeito, disponível em: <<https://revistaforum.com.br/politica/2021/3/22/comisso-da-verdade-foi-um-dos-motivos-para-golpe-de-2016-ascenso-de-bolsonaro-aponta-historiador-93835.html>>. Acesso em: 6 out. 2023.

³⁵ “O documento acusatório, com 3740 páginas argumentativas anexas, sustenta que Dilma Rousseff cometeu crime de responsabilidade precisamente por conta da manobra fiscal envolvendo o Plano Safra e o atraso no repasse do Tesouro Nacional ao Banco do Brasil, administrador do programa, manobra esta conhecida no contexto político brasileiro como ‘pedalada fiscal’” (Silva *et al.*, 2017b, p. 4). A ex-presidente foi inocentada das chamadas “pedaladas fiscais” em 2022. Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/politica/2022/3/28/dilma-inocente-pedaladas-fiscais-no-causaram-prejuizo-unio-112165.html>>. Acesso em: 30 set. 2022. No início do ano seguinte, o TRF-1 manteve a decisão de arquivar o processo. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/politica/justica-mantem-decisao-que-isenta-dilma-rousseff-de-pedaladas-fiscais/>>. Acesso em: 4 out. 2023.

juízo, o oposto do que ocorreu até sua destituição do cargo. Esse episódio desperta a questão sobre mais uma história de golpe no Brasil, e que se associa a um contexto de crescimento de atitudes e discursos autoritários, conforme vários pesquisadores têm alertado nos últimos anos (Teles & Safatle, 2010; Ginzburg, 2017; Figueiredo, 2017; Silva *et al.*, 2017b).

É com consternação que Figueiredo (2017) sublinha, a respeito das manifestações de 2015 contra o governo de Dilma Rousseff, a presença de cartazes conclamando a volta dos militares ao poder, além de posições extremistas, como a defesa da morte. Como foi comentado antes, violências, mortes, “desaparecimentos”, prisões e coibições diversas articulam-se a um sistema autoritário regido por ações repressivas.

A autora avalia esse contexto chamando a atenção para os riscos de crescimento do autoritarismo. Recorda o voto de um deputado federal a favor do *impeachment*, dedicando-o ao chefe do centro de tortura DOI-Codi de São Paulo, o coronel Brilhante Ustra – cujo livro com a versão dos militares sobre seu regime estava na lista dos mais vendidos em 2016, como lembra a pesquisadora.

O então deputado, promovendo políticas de armas e defendendo volta da ditadura e eliminação dos adversários, tornou-se o presidente da República, cumprindo o mandato completo de 2019 a 2022, a despeito dos 153 pedidos de *impeachment*³⁶ – com estimativa de um a cada nove dias³⁷. O seu comando da nação foi caracterizado por ameaças constantes à democracia, com anúncios claros e públicos, como talvez nunca se tenha visto na história brasileira, de efetivação de golpe de Estado com apoio militar – como já se poderia prever tanto pelo “plano” de governo quanto pela presença de militares em altos cargos, como o de seu vice, um general.

No momento em que esta pesquisa está sendo concluída, investigações relativas a esse ex-presidente seguem em curso. Ocorreu, por exemplo, a chamada CPMI do 8 de janeiro, uma

³⁶ Na página virtual da agência de jornalismo investigativo Agência Pública, é possível selecionar os pedidos de *impeachment* por temas. Para destacar a discrepância entre o crime de responsabilidade não comprovado, que levou, injustamente, ao *impeachment* da primeira mulher a ocupar a presidência do Brasil, e os crimes do ex-militar que ocupou o cargo, cabe citar alguns dos 41 temas dos 153 pedidos de *impeachment*. Esse olhar comparativo ressalta não só a gravidade dos crimes – entre outros aspectos como a questão de gênero entre uma mulher vítima de tortura na ditadura militar e um homem admirador e seguidor do torturador –, como também a gravidade dos rastros da impunidade ao autoritarismo militar. Alguns dos temas são: corrupção, censura, ditadura militar, Forças Armadas, sete de setembro, manifestações antidemocráticas, ataques ao processo eleitoral, orçamento secreto, reunião ministerial, abuso de poder, improbidade administrativa, quebras de decoro, crimes de ódio, racismo, homofobia, Marielle Franco, meio ambiente, povos indígenas, agrotóxicos, direitos humanos, relatório da CPI, coronavírus, vacina e genocídio. Elencar tais temas é como rever, de maneira muito rápida e concisa, *flashes* de terror do que foram os últimos anos sob esse governo, e sob o qual se formou a presente pesquisa. Disponível em: <https://apublica.org/impeachment-bolsonaro/#_>. Acesso em: 4 out. 2023.

³⁷ Disponível em: <<https://www.metropoles.com/colunas/guilherme-amado/jair-bolsonaro-foi-alvo-de-um-pedido-de-impeachment-a-cada-nove-dias>>. Acesso em: 4 out. 2023.

Comissão Parlamentar Mista de Inquérito “destinada a investigar os atos de ação e omissão ocorridos em 8 de janeiro de 2023, nas sedes dos Três Poderes da República, em Brasília”³⁸, ou seja, tentativa de golpe de Estado.

A CPMI foi finalizada em novembro de 2023. Entre os indiciados, há um tenente-coronel, além de “generais, líderes religiosos, políticos e empresários financiadores, comandantes da PM/DF”³⁹. O ex-presidente, do mandato de 2019 a 2022, foi indiciado pelos crimes de associação criminosa, violência política, abolição violenta do Estado Democrático de Direito e golpe de Estado⁴⁰. Mas esses não são os únicos possíveis crimes. Pela fraude em cartões de vacinação, pode responder por falsidade ideológica, uso de documento falso, associação criminosa e corrupção de menor⁴¹.

Tramitam várias outras investigações, como as relativas a vazamento de inquérito, interferência na PF, incitação ao estupro e injúria, caso das joias, milícias digitais, Justiça Eleitoral e pandemia de Covid-19. Além dessas investigações, há um dossiê que inclui 60 potenciais crimes cometidos, dentre eles genocídio, prevaricação, corrupção e crimes contra a humanidade⁴².

A expectativa pode ir além da punição e prisão desse ex-chefe de Estado. Pode também alcançar, por meio de um processo de elaboração do passado brasileiro, as raízes autoritárias que permitiram que chegasse ao maior cargo do país uma pessoa com uma trajetória militar e política⁴³ ignóbil, a qual reflete uma estrutura social permeada por autoritarismo e impunidade.

Zaverucha (2010) avalia que, no Brasil, nenhum militar foi julgado por abusos de direitos humanos relativos à ditadura. O autor também lembra que, apesar de importantes benefícios sociais estipulados na Constituição de 1988, as cláusulas relacionadas às Forças Armadas e aos sistemas militares, como o judiciário, o policial e o de segurança pública, foram

³⁸ Disponível em: <<https://legis.senado.leg.br/comissoes/comissao?codcol=2606>>. Acesso em: 12 jan. 2024.

³⁹ Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/opinio/frente-ampla/sem-anistia-e-sem-fake-news/>>. Acesso em: 12 jan. 2024.

⁴⁰ Disponível em: <<https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2024/01/6780401-veja-quais-foram-os-nomes-mais-citados-na-cpmi-dos-atos-antidemocraticos.html>>. Acesso em: 12 jan. 2024.

⁴¹ Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2023/05/03/interna_politica,1489203/veja-por-quais-acusacoes-bolsonaro-pode-responder-e-as-penas-de-cada-crime.shtml>. Acesso em: 6 out. 2023.

⁴² Disponível em: <<https://www.poder360.com.br/justica/bolsonaro-e-alvo-de-25-investigacoes-entenda/>> e <<https://www.brasildefato.com.br/2023/06/19/dossie-bolsonaro-levantamento-mostra-60-potenciais-crimes-cometidos-pelo-ex-presidente>>. Acesso em: 6 out. 2023.

⁴³ Sua vida militar se destaca por uma prisão enquanto estava no Exército e pelo planejamento de bombas-relógio em unidades militares, o que o levou à reserva, dando fim à irrisória carreira militar para iniciar uma mais longa mas não menos truculenta carreira política. Em três anos como vereador, os sete projetos de lei apresentados por ele estavam relacionados a causas militares. Em 28 anos como deputado, teve apenas dois projetos aprovados. Como presidente, as várias investigações e os possíveis crimes dizem por si. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2022/10/veja-trajetoria-pessoal-e-politica-de-jair-bolsonaro.shtml>>. Acesso em: 6 out. 2023.

mantidas de maneira praticamente idêntica à Constituição autoritária de 1967. Esses rastros legais do autoritarismo não só se perpetuam nas práticas políticas e sociais de repressões, como legitimam tais violências.

Além do legado constitucional apontado por Zaverucha, também há raízes autoritárias no direito administrativo. Para Gilberto Bercovici (2010, p. 90), o desafio é submeter a critérios sociais e democráticos a atuação e a omissão do Estado por um controle político. “A questão do controle democrático da intervenção econômica e social do Estado continua sem solução sob a democrática Constituição de 1988 e toda sua estrutura administrativa, ainda herdada da ditadura militar” (Bercovici, 2010, p. 90).

A aparência de democracia é uma ameaça à democracia (Zaverucha, 2010). O Estado brasileiro mantém práticas autoritárias, mesmo com avanços da democracia eleitoral brasileira, preferindo uma pretensa estabilidade política ao aprofundamento da democracia de fato.

Esse ponto retoma a consequência de uma política de impunidade. Se o Brasil também tivesse efetivado um esforço reparatório, talvez, por ocasião do processo ilegítimo de *impeachment* em 2016, que culminou em mais um golpe na história política brasileira, aquele que elogiou o torturador Brilhante Ustra, no Congresso Nacional, não tivesse chegado à presidência do país e promovido, por discurso e prática política, cada vez mais autoritarismo.

Talvez essa voz tivesse sido devidamente punida e, então, muitas outras não teriam cometido, nem estariam cometendo, tantos discursos e crimes de ódio no passado recente e no presente. Para enfatizar apenas duas das várias recomendações do *Relatório da Comissão Nacional da Verdade*, mostra-se urgente proibir a “realização de eventos oficiais em comemoração ao golpe militar de 1964”, bem como é necessário estabelecer um órgão permanente de seguimento às ações propostas no relatório, com funções administrativas de promover e apoiar, por exemplo, “medidas de políticas destinadas a prevenir violação de direitos humanos e assegurar sua não repetição” (Brasil, 2014, p. 967 e 973).

A ditadura brasileira, além de ser “objeto de uma violenta coerção ao esquecimento”, é também um “regime que se perpetua, que dura e *contamina* o presente” (Gagnebin, 2014, p. 255, grifo da autora). O tema da anistia tem sido um paradigma dessa coerção ao esquecimento e também pode ser considerado como uma herança da repressão no presente, pois coíbe o direito à memória das vítimas, reprimindo também a memória social brasileira.

Piovesan (2010, p. 99) faz uma importante manifestação: “é inadmissível que o crime de tortura seja concebido como crime político, passível de anistia e prescrição” (Piovesan, 2010, p. 100). Sendo um crime de lesa-humanidade, é considerado pela organização internacional como imprescritível. “Demanda do Estado o dever de investigar, processar, punir e reparar a

violação perpetrada, assegurando à vítima o direito à justiça e o direito à prestação jurisdicional efetiva” (Piovesan, 2010, p. 100). Desse modo, conforme a jurisprudência do sistema interamericano e do sistema global, leis de anistia são violações às obrigações jurídicas internacionais no campo dos direitos humanos.

Glenda Mezarobba (2010, p. 119) reivindica que cabe às Forças Armadas “revelar a totalidade dos fatos ocorridos, permitir que a sociedade conheça sua própria história” e demonstrar que é uma instituição que conhece e respeita os valores democráticos. “Ou seja, que sabe que têm a obrigação de reconhecer os erros do passado, inclusive os crimes cometidos no período, e pedir perdão às vítimas, seus familiares e toda a sociedade brasileira” (Mezarobba, 2010, p. 119).

É importante repetir que ainda há raízes autoritárias, perceptíveis na história brasileira recente. Em 2018, em uma edição publicada na mesma data que o AI-5, no dia 13 de dezembro, o *Jornal do Brasil* publicou uma matéria intitulada “Um país varrido pelo AI-5: o ato de exceção da ditadura iniciou um período sombrio no Brasil e deixou marcas 50 anos depois”.

Fazendo um paralelo entre 1968 e 2018, Rebeca Letieri (2018) lembra que uma parcela da população ainda nega a ditadura, as torturas e os assassinados no regime militar. Como a jornalista enfatiza, a ditadura deixou uma “herança maldita” ao povo brasileiro. Citando Daniel Aarão (*apud* Letieri, 2018), após a Constituição de 1988, os governos civis foram subservientes aos militares, sem efetuar reformas nas instituições militares para funções adaptadas a um regime democrático. E assim recuperaram prestígio e “estão de volta”, conforme o historiador alerta a respeito das posições autoritárias no contexto de 2018.

As narrativas criadas pelo Estado para fazer crer sua versão têm sido perpetuadas por meio do vocabulário e da doutrina militar. Lembrando que foram considerados “subversivos” aqueles que se opunham à repressão, conforme Figueiredo (2017, p. 14) enfatiza: “Foi contra a falta de liberdade que muitos lutaram”. Nesse sentido, as indeterminações, analisadas em “O oco” e “O grande-pequeno Jozu”, configuram subversões, sob um ponto de vista crítico ao sistema de narrativas militares instrumentalizadas para a repressão e para o esquecimento.

Os apontamentos de pesquisadores e as configurações de linguagem e de recursos narrativos em “O oco”, a partir do diálogo entre condições históricas e manifestações estéticas, possibilitam uma associação da ditadura com uma zona indeterminada, que necessita de elaboração. Piovesan (2010, p. 99) afirma que a “justiça de transição lança o delicado desafio de romper com o passado autoritário e viabilizar o ritual de passagem à ordem democrática. O risco é que as concessões ao passado possam comprometer e debilitar a busca democrática, corrompendo-a com as marcas de um continuísmo autoritário”.

Dessa maneira, elaborar o passado constitui-se como um rito de passagem de um regime com práticas autoritárias às efetivamente democráticas. Para isso, assumir responsabilidade estatal sobre a ditadura é uma necessidade histórica para um porvir democrático. E implica em sair desse estado de semidemocracia, um limiar perverso, com rastros do passado ilegal em um presente de aparência legal.

Como aponta Gagnebin (2014, p. 263, grifo da autora), políticas de um esquecimento imposto não correspondem a um processo de elaboração do passado; “preparam muito mais o retorno do passado recalcado, a repetição e a permanência da violência, uma forma de memória pervertida que, na verdade, nos impede de nos *livrar*, de nos desligar, do passado para poder enfim viver melhor no presente”.

Figueiredo (2017, p. 35) frisa que tem um grande valor toda obra de arte que traga contribuições para uma reflexão sobre a ditadura brasileira, pois não se pode esquecer o que aconteceu e “é preciso render tributo àqueles que lutaram pela utopia de um país mais justo e mais democrático”. A autora afirma que esse trabalho fornece instrumentos de análise para compreender melhor o presente, remontando ao pensamento de Gagnebin (2009), a partir do apontamento adorniano de que a arte suscita reflexão, para que novas catástrofes não ocorram.

Em Hilda Hilst, a linguagem torna-se um importante instrumento dessa reflexão. Configura um ato político, subversivo e ético. Aloja uma zona liminar de crítica à repressão por meio das lacunas, das fragmentações e de labirintos estruturais, que precisam ser escavados, como movimentos da história. E a memória é um meio para a prospecção do passado: “É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava” (Benjamin, 2012, p. 245).

Benjamin (1987, p. 226), ao tratar sobre o conceito de história, descreve a imagem da obra “*Angelus Novus*”, de Paul Klee, como a representação de “um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente”, com perplexidade. Para Benjamin (1987, p. 226), este é o aspecto do anjo da história, olhando perplexo para o passado: “Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e a dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos”.

A reflexão de Benjamin mostra-se extremamente atual e necessária, em tempos de atitudes violentas pelo mundo, com catástrofes climáticas, sanitárias, sociais e políticas. A convocação para “escovar a história a contrapelo” (Benjamin (1987, p. 225) mobiliza o olhar

para o passado, reconhecendo a presença desse passado no presente, em um tempo saturado de “agoras” e repleto de estilhaços, fragmentos, ruínas.

Olhar para a história a contrapelo, observar os estilhaços e os vestígios, pode ser uma forma de compreender o passado no presente, elaborar e criar outras narrativas para a humanidade. Também dar escuta à história de Jozu para aprender com ele a questionar: “Gostaria de saber exatamente o que é um general, como ele é por dentro, por fora eu sei que ele é todo amedalhado [...] me explica direito como é um general, como ele sente e é por dentro.” (Hilst, 2003, p. 74). E, com o narrador de “O oco”, pensar sobre o ato político que é a vida: “Dentro de ti algumas ideias. Ideias de vencer a fome de todos, dar alimento ao corpo e ao espírito. Tuas ideias não te deixavam dormir. Eras digno, eras alguém? [...] Bem, ainda não estás morto.” (Hilst, 2002, p. 167-168).

“Ao teu encontro, Homem do meu tempo”

(Hilda Hilst)

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. A Hilda Hilst. 1970. Disponível em: <http://caiofabreu.blogspot.com.br/2010/09/hilda-hilst_1678.html#more>. Acesso em: 4 dez. 2023.
- ABREU, Caio Fernando. Deus pode ser um flamejante sorvete de cereja, 1987. In: DINIZ, Cristiano. (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013. p. 95-101.
- ADORNO, Theodor W. Parataxis. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973. p. 73-122.
- ADORNO, Theodor W. Educação após Auschwitz. *Palavras e sinais. Modelos críticos*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003. p. 55-63.
- ALVES, Mariana Garcia de Castro. *Hilda Hilst – respiros: uma experiência de divulgação*. 2012. 151 p. Dissertação (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural) – Instituto de Estudos da Linguagem e Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- ALVES, Regina Célia dos Santos; ANDRÉ, Willian. Memórias da guerra na ficção brasileira contemporânea: dissolução de um passado concreto. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 420-434, jan.-jun. 2014.
- ANDRADE, Sonia da Silva Purceno de. *A torre de capim de Hilda Hilst: o ofício do escritor em “Fluxo”, dramaticidade e humorismo mordentes*. 2013. 495 p. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.
- BELLUCCO, Hugo. Imprensa nanica em perspectiva: ditadura e alternativa editorial. *Capitalismo em desencanto*, mar. 2014. Disponível em: <https://capitalismoemdesencanto.wordpress.com/2014/03/31/imprensa-nanica-em-perspectiva-ditadura-e-alternativa-editorial/#_ftn1>. Acesso em: 8 maio 2023.
- BENJAMIN, Walter. Escavar e recordar. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 245-246.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.

BERCOVICI, Gilberto. “O direito constitucional passa, o direito administrativo permanece”: a persistência da estrutura administrativa de 1967. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 77-90.

BNM – BRASIL: NUNCA MAIS. Ministério Público Federal. *Brasil: Nunca Mais*. Projeto A. São Paulo: Arquidiocese de São Paulo, 1985. [Digital, 2016]. Disponível em: <<https://bnmdigital.mpf.mp.br/>>. Acesso em: 26 set. 2022.

BNM – BRASIL: NUNCA MAIS. *Brasil: nunca mais* – um relato para a história. Prefácio de Dom Paulo Evaristo Arns. Petrópolis-RJ: Vozes, 2014.

BOHACZK, João Paulo Abdala; PINEZI, Gabriel. O caráter metapoético da prosa de Hilda Hilst: uma análise do narrador inconsciente intruso em “Fluxo”. *Contexto*, Vitória, v. 1, n. 42, 2022/2.

BRASIL. Ato Institucional n. 5, de 13 de dezembro de 1968. Dispõe sobre manutenção da Constituição de 1967 e confere poder ao Presidente da República para decretar intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, para suspender direitos políticos de qualquer cidadão por dez anos, cassar mandatos e dá outras providências. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, p. 10801, 13 dez. 1968. [Publicação original]. Disponível em: <<https://legis.senado.leg.br/norma/584057>>. Acesso em: 15 nov. 2023.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. *Relatório da Comissão Nacional da Verdade*. v. 1. Brasília: CNV, 2014. Disponível em: <<http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>>. Acesso em: 4 out. 2023.

BRASIL. Ministério da Defesa. *Glossário das Forças Armadas*. Brasília: Ministério da Defesa, 2015. Disponível em: <<https://www.gov.br/defesa/pt-br/arquivos/legislacao/emcfa/publicacoes/doutrina/md35-G-01-glossario-das-forcas-armadas-5-ed-2015-com-alteracoes.pdf/view>>. Acesso em: 16 out. 2023.

BRASIL. Ministério da Defesa. *Postos e graduações*. 2023. Disponível em: <<https://www.fab.mil.br/postosegraduacoes>>. Acesso em: 15 set. 2023.

BRASIL. Ministério da Educação. Assessoria de Comunicação Social. *Proclamação da República: Hino exalta a aspiração da liberdade e retrata um momento decisivo na política do Brasil*. Brasília, DF: Ministério da Educação, 14 nov. 2016. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/ultimas-noticias/222-537011943/41641-hino-exalta-a-aspiracao-de-liberdade-e-retrata-um-momento-decisivo-na-politica-do-brasil#:~:text=Composta%20em%201890%2C%20pelo%20jornalista,hino%20oficial%20do%20Brasil%20republicano>>. Acesso em: 25 fev. 2023.

BRASIL. Planalto – Presidência da República. *Hinos*: conheça todos os hinos nacionais, que representam símbolos importantes para o país. Brasília: Presidência da República, 2011. Disponível em: <<https://www.gov.br/planalto/pt-br/conheca-a-presidencia/acervo/simbolos-nacionais/hinos>>. Acesso em: 8 maio 2023.

CANDIDO, Antonio. A verdade da repressão. In: CANDIDO, Antonio. *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Paz e terra, 1980. p. 113-118.

CAPEZ, Fernando. Breve histórico das legislações sobre segurança nacional e a Lei n. 14.197/21. *Revista Consultor Jurídico*, 15 dez. 2022. Disponível em: <<https://www.conjur.com.br/2022-dez-15/controversias-juridicas-legislacoes-seguranca-nacional-lei-141972021>>. Acesso em: 3 nov. 2023.

CARNEIRO, Alan Silvio Ribeiro. *Kadosh e o sagrado de Hilda Hilst*. 2009. 142 p. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

CEDAE – CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO CULTURAL “ALEXANDRE EULALIO”. *Hilda Hilst*: 1916-2004. [Acervo de originais manuscritos, datiloscritos, impressos, fotografias, desenhos, pinturas, cartazes, cartões-postais etc.]. Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo, [s/d]. Disponível em: <<https://cedae.iel.unicamp.br/guia.php?view=details&id=1f0e3dad99908345f7439f8ffabdfc>>. Acesso em: 20 jan. 2021.

CELAN, Paul. Fuga sobre a morte. In: CELAN, Paul. *Cristal*. São Paulo: Iluminuras, 2009. p. 27-29.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 147-163.

CUNHA, Paulo Ribeiro da. Militares e anistia no Brasil: um dueto desarmônico. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 15-40.

CUNHA, Rubens da. *O voo solitário da dramaturgia de Hilda Hilst*. 2014. 570 p. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

COUTINHO, Angélica; LIRA GOMES, Breno. (Orgs.). *O maior ator do Brasil – 100 anos de Grande Othelo*. São Paulo; Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015. [Catálogo].

DALCASTAGNÈ, Regina. O conto brasileiro durante a ditadura. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 66, p. 1-15, maio-ago. 2022.

DAL RI JR., Arno. O conceito de Segurança Nacional na doutrina jurídica brasileira: usos e representações do Estado Novo à ditadura militar brasileira. *Revista de Direitos Fundamentais e Democracia*, Curitiba, v. 14, n. 14, p. 525-543, jul./dez. 2013.

D'ARAÚJO, Maria Celina; SOARES, Glaucio Ary Dillon; CASTRO, Celso. (Orgs.). *Os anos de chumbo: a memória militar sobre a repressão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DESTRI, Luisa de Aguiar. *De tua sábia ausência: a poesia de Hilda Hilst e a tradição lírica amorosa*. 2010. 144 p. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

DIAS, Juarez Guimarães. *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo-floema*. São Paulo: Annablume, 2010.

DINIZ, André. *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

DINIZ, Cristiano. (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

DINIZ, Cristiano. (Org.). *Fortuna crítica de Hilda Hilst: levantamento bibliográfico atualizado (1949-2018)*. Campinas: Unicamp/IEL/Cedae, 2018.

EAGLETON, Terry. *How to read a poem*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. (Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 43, p. 179-190, jan./jun. 2014.

FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. 2006. 360 p. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2014.

FRANCO, Renato. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Marcio. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. p. 351-369.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O preço de uma reconciliação extorquida. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. (Orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 177-186.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Os impedimentos da memória. *Estudos avançados*, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 34, n. 98, p. 201-217, 2020.

GALERA, Daniel. Um grande pudim de cenoura. In: HILST, Hilda. *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

GALLARDO, Miguel Ángel Garrido. *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2015.

GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: GINZBURG, Jaime; SEDLMAYER, Sabrina. (Orgs.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012a. p. 107-132.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2017.

GINZBURG, Jaime. Estética da morte. *Gragoatá*, v. 16, n. 31, p. 51-61, 2011.

GINZBURG, Jaime. Narrativas sem divisões de parágrafos. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 43, p. 121-136, jan./abr. 2018.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas, Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 2, p. 199-221, 2012b.

GOMES, Francisco Alves. Certas palavras não devem ser ditas: *um estudo sobre a violência nas peças O rato no muro, O visitante, As aves da noite e O verdugo, de Hilda Hilst*. 2020. 300 p. Tese (Doutorado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

GUILHERME, Cassio Augusto. A Comissão Nacional da Verdade e as crises com os militares no governo Dilma Rousseff (2011). *Revista Eletrônica História em Reflexão*, v. 15, n. 29, p.45-62, jan.-jun. 2021.

HILST, Hilda. *Cascos & carícias & outras crônicas*. São Paulo: Globo, 2006.

HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2001.

HILST, Hilda. O grande-pequeno Jozu. In: HILST, Hilda. *Rútilos*. São Paulo: Globo, 2003. p. 56-77.

HILST, Hilda. O oco. In: HILST, Hilda. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002. p. 127-204.

ISHAQ, Vivien; FRANCO, Pablo E.; SOUSA, Tereza E. de. *A escrita da repressão e da subversão: 1964-1985*. [Glossário de termos dos arquivos da ditadura militar no Brasil]. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2012.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1976.

JORNAL EX, imprensa alternativa na ditadura. *Documentos revelados*, 6 fev. 2012. Disponível em: <<https://documentosrevelados.com.br/jornal-ex-imprensa-alternativa-na-ditadura/>>. Acesso em: 8 maio 2023.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos da retórica literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.

LEITÃO, Andréa Jamilly Rodrigues. *Santa geometria: o erotismo trágico na prosa de Hilda Hilst*. 2022. 259 p. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

LEITÃO, Andréa Jamilly Rodrigues. Volúpia de ser pássaro: o canto-resistência dos “Poemas aos homens do nosso tempo”, de Hilda Hilst. *Opiniões*, São Paulo, n. 12, p. 149-167, 2018.

LETIERI, Rebeca. Um país varrido pelo AI-5: o ato de exceção da ditadura iniciou um período sombrio no Brasil e deixou marcas cinquenta anos depois. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 dez. 2018. Disponível em: <<https://www.jb.com.br/pais/2018/12/964891-um-pais-varrido-pelo-ai-5.html>>. Acesso em: 14 nov. 2023.

LIMA, Mônica. Liberdade, liberdade, abre as asas sobre nós? *Cult*, 4 set. 2022. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/liberdade-liberdade-abre-as-asas-sobre-nos/>>. Acesso em: 8 maio 2023.

MACUCO, Instituto. *Vala clandestina de Perus: desaparecidos políticos, um capítulo não encerrado da história brasileira*. São Paulo: Ed. do Autor, 2012.

MAGALHÃES, Marionilde Dias Brepohl de. A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar no Brasil. *Revista Brasileira de História*, v. 17, n. 34, p. 203-220, 1997.

MALTA, Pedro Paula. Praça Onze, presente! Apagada do mapa, viva na história do samba. *Discografia Brasileira*, Instituto Moreira Salles, 2019. Disponível em: <<https://discografiabrasileira.com.br/posts/245036/praca-onze-presente-apagada-do-mapa-viva-na-historia-do-samba>>. Acesso em: 4 abr. 2023.

MARQUES, Raphael Peixoto de Paula. Repressão política e anticomunismo no primeiro Governo Vargas: a elaboração da primeira lei de segurança nacional. *Revista Jurídica da Presidência*, Brasília, v. 15, n. 107, p. 631-665, out. 2013/jan. 2014.

MD – MEMÓRIAS DA DITADURA [portal]. [Brasília]: Instituto Vladimir Herzog; Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento; Secretaria dos Direitos Humanos da Presidência da República, 2014. Disponível em: <<https://memoriasdaditadura.org.br/>>. Acesso em: 16 out. 2023.

MEIRELLES, Hely Lopes. Natureza, conteúdo e implicações do Ato Institucional n. 5. In: PIETRO, Maria; SUNDFELD, Carlos. (Orgs.). *Direito administrativo: fundamentos e princípios do direito administrativo*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2012. Disponível em: <<https://www.jusbrasil.com.br/doutrina/secao/3-natureza-conteudo-e-implicacoes-do-ato-institucional-n-5-capitulo-1-evolucao-historica-do-direito-administrativo/1355211219>>. Acesso em: 15 nov. 2023.

MPF – Ministério Público Federal. *Crimes da ditadura militar: relatório de atividades de persecução penal desenvolvidas pelo MPF em matéria de graves violações a DH cometidas por agentes do Estado durante o regime de exceção*. Brasília: MPF, 2017.

MEZAROBBA, Glenda. O processo de acerto de contas e a lógica do arbítrio. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 109-119.

MIYADA, Paulo. (Org.). *AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Sobre as origens e motivações do Ato Institucional 5. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 38, n. 79, p. 195-216, 2018.

MRSP – Memorial da Resistência de São Paulo. (Org.). *Memorial da Resistência, 10 anos: presente!* São Paulo: Memorial da Resistência, 2018. Disponível em: <https://memorialdaresistencia.org.br/wp-content/uploads/2021/03/LIVRO_Memorial-da-Resistencia-10-anos.pdf>. Acesso em: 14 out. 2023.

NAPOLIANO, Marcos. O golpe de 1964 e o regime militar brasileiro: apontamentos para uma revisão historiográfica. *Contemporânea: Historia y problemas del siglo XX*, v. 2, año 2, p. 209-217, 2011.

NÜNNING, Ansgar F. Reconceptualizing unreliable narration: synthesizing cognitive and rhetorical approaches. In: PHELAN, James; RABINOWITZ, Peter J. *A companion to narrative theory*. Oxford; Malden: Blackwell Publishing, 2005. p. 89-107.

PALLOTTINI, Renata. Do teatro. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: HILDA HILST. Instituto Moreira Salles, São Paulo, n. 8, p. 97-113, out. 1999.

PÉCORA, Alcir. Cinco pistas para a prosa de ficção de Hilda Hilst. In: HILST, Hilda. *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018a.

PÉCORA, Alcir. Nada, mas rútilo. *Cult*, v. 182, p. 50-51, 2013. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/nada-mas-rutilo/>>. Acesso em: 29 ago. 2023.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002. p. 11-14.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Rútilos*. São Paulo: Globo, 2003. p. 7-10.

PÉCORA, Alcir. Notas sobre a fortuna crítica de Hilda Hilst. In: DINIZ, Cristiano. (Org.). *Fortuna crítica de Hilda Hilst: levantamento bibliográfico atualizado (1949-2018)*. Campinas: Unicamp/IEL/Cedae, 2018b. p. 8-17.

PÉCORA, Alcir. (Org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

PEREIRA, Edilson. Liberdade, liberdade, abre as asas sobre nós! *Tribuna*, 12 maio 2014. Disponível em: <<https://www.tribunapr.com.br/blogs/pelas-ruas-da-cidade/liberdade-liberdade-abre-as-asas-sobre-nos/>>. Acesso em: 8 maio 2023.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIGLIA, Ricardo. Tres propuestas para el próximo milenio (e cinco dificultades). *Casa de las Américas* 222, Cuba, Órgano de la Casa de las Américas, año XLI, p. 11-21, enero-marzo 2001.

PIGLIA, Ricardo. Uma proposta para o próximo milênio. Trad. Marcos Visnadi. *Caderno de leituras*, n. 2, Edições Chão da Feira, Lisboa, Buenos Aires, p. 1-4, jan. 2012.

PINEZI, Gabriel. Metapoética em *Com os meus olhos de cão*, de Hilda Hilst: transcendência como experiência poética-filosófica. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 17, dez. 2016.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Autoritarismo e transição. *Revista USP*, São Paulo, n. 9, p. 45-56, mar-abr-maio 1991.

PIOVESAN, Flávia. Direito internacional dos direitos humanos e Lei de Anistia: o caso brasileiro. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 91-107.

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

REGUERA, Nilze Maria de Azeredo. *Hilda Hilst e o seu pendular*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

REPRESSÃO. In: DELPO, Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa. Organizado pelo Núcleo de apoio à pesquisa em Etimologia e História da Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo. São Paulo: NEHiLP, 2014. Disponível em: <https://delpo.prp.usp.br/~delpo/consulta/consulta_hiperlema.php?hiperlema=repress%C3%A3o>. Acesso em: 14 out. 2023.

RIBEIRO, Leo Gilson. Apresentação. In: HILST, Hilda. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977. p. IX-XII.

RIBEIRO, Renato Janine. A dor e a injustiça. [Apresentação]. In: COSTA, Jurandir Freire. *Razões públicas, emoções privadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 7-12.

RODRIGUES, Tatiana Franca. *A impossível linguagem: uma leitura sobre as vozes dissidentes na escritura de Hilda Hilst*. 2007. 104 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2007.

RODRIGUES, Tatiana Franca. *Corolários das perdas: um teatro para tempos alegres* (repressão e resistência nas peças de Hilda Hilst). 2012. 100 p. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 10-17.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e sociedade. In: ROSENFELD, Anatol. *Estruturas e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 56-58.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 75-97.

SETE aspectos da abolição inconclusa na visão de quatro lideranças negras. *Ibirapitanga*, Rio de Janeiro, 31 maio 2021. Disponível em: <<https://www.ibirapitanga.org.br/historias/sete-aspectos-da-abolicao-inconclusa-na-visao-de-quatro-liderancas-negras/>>. Acesso em: 6 jul. 2023.

SGE – Secretaria-Geral do Exército. *Medalhas e condecorações*. [s.l.]: Secretaria-Geral do Exército/Gráfica do Exército – EGGCF, [s.d.].

SANTIAGO, Silviano. Repressão e censura no campo da literatura e das artes na década de 70. In: SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 1982. p. 187-194.

SANTOS, Marcos Lemos Ferreira dos. *Orfeu emparedado: Hilda Hilst e a perversão dos gêneros*. 2010. 144 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SILVA, Luciana D'Ávila da. *Hilda Hilst e a crônica: uma difícil tarefa de versar sobre o cotidiano*. 2015. 74 p. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) – Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2015.

SILVA, Malane Apolonio da. *Jogos do narrar em Fluxo-floema de Hilda Hilst*. 2017a. 108 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana-BA, 2017a.

SILVA, Maurício Ferreira da; BENEVIDES, Silvio César; PASSOS, Ana Quele da Silva. *Impeachment ou golpe? Análise do processo de destituição de Dilma Rousseff e dos desdobramentos para a democracia brasileira*. In: CONGRESSO LATINOAMERICANO DE CIÊNCIA POLÍTICA, 9., 2017b, Montevidéo. [Trabalhos apresentados]. Montevidéo: Associação Latino-Americana de Ciência Política, 2017b. Disponível em: <<https://www.tse.jus.br/institucional/biblioteca/biblioteca-digital/>>. Acesso em: 4 out. 2023.

SOLIS, Victor Nigro Fernandes. Memória do samba na Praça Onze. *Aurora*, Marília, v. 7, n. 1, p. 41-58, jul.-dez. 2013.

SOUZA, Caio Ferreira. *Lei de Segurança Nacional: história e implicações de um “entulho democrático” no Estado Democrático de Direito*. 2022. 71 p. Dissertação (Mestrado em Direito) – Faculdade de Direito, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2022.

TEIXEIRO, Alva Martínez. *A obra literária de Hilda Hilst e a categoria do obsceno (entre a convenção e a transgressão: o erótico-pornográfico, o social e o espiritual)*. 2010. 670 p. Tese

(Doutorado em Filoloxía) – Departamento de Galego-Portugués, Francés e Lingüística, Universidade da Coruña, Galiza, Espanha, 2010.

TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. (Orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

TELES, Edson. Entre justiça e violência: estado de exceção nas democracias do Brasil e da África do Sul. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. (Orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010a. p. 299-318.

TELES, Janaína de Almeida. Os familiares de mortos e desaparecidos políticos e a luta por “verdade e justiça” no Brasil. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. (Orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010b. p. 253-298.

TORRES, Mateus Gamba. O Judiciário e o Ato Institucional n. 5: repressão e acomodação em 1968. *MovimentAção, Dourados*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal da Grande Dourados, v. 5, n. 9, p. 125-138, 2018.

VALADARES, Flavio Biasutti; TRINDADE, Rodrigo Silva. A narrativa hilstiana em “lucas, naim” e “o grande-pequeno jozu”: a história que abate a história. *Revista Humanidades*, Fortaleza, v. 31, n. 2, p. 383-394, jul./dez. 2016.

VIEIRA, Maria Andrade. *Voz, performance e subversão: um estudo do narrador em “Kadosh”, de Hilda Hilst*. 2019. 90 p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

VISNADI, Marcos de Campos. *Buracos não envelhecem: velhice e erotismo na prosa de Hilda Hilst*. 2017. 91 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In: WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 11-33.

ZAGO, Carlos Eduardo dos Santos. *Entre verdugos e sedutores: modernidade e (des) mascaramento na prosa de Hilda Hilst*. 2018. 240 p. Tese (Doutorado em Letras – Literatura e Vida Social) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2018.

ZAGO, Carlos Eduardo dos Santos. *Entre verdugos e sedutores: modernidade e (des) mascaramento na prosa de Hilda Hilst*. Curitiba: Editora Appris, 2023.

ZAVERUCHA, Jorge. Relações civil-militares: o legado autoritário da Constituição Brasileira de 1988. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 41-76.