



O FRACASSO NA ESCRITA DE HILDA HILST

Rubens da Cunha

Doutorando em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina

Escrever: armadilhas

Escrever: ação humana, cujo significado tem atravessado, preenchido, nublado, esclarecido a mente de muitos que se dedicaram, ou se dedicam, à tentativa de capturar esse mistério dentro dos limites de um conjunto de palavras capaz de resumir as inúmeras possibilidades que essa ação comporta. Quanto mais difícil é o objeto de ser conceituado (ao lado da escrita, podemos pensar o escritor, a literatura, a poesia, o tempo, a morte), mais são as vigílias, mais longas são as tocaias, a busca incontida efetuada pelo pensamento para propor conceitos aptos a prender, apreender, compreender o objeto a ser capturado.

Maurice Blanchot foi um dos que mais preparou essas armadilhas. Ele passou grande parte de sua vida como se estivesse em tocaias. A busca de Blanchot foi feroz, tanto que o homem público Blanchot quase desapareceu, camaleou-se pensamento adentro para dar conta da vigília, do ato de caçar conceitos sobre escrita, sobretudo, a escrita literária e suas conversas infinitas, entranhadas com a morte, com o passo mais aquém ou mais além do viver e do morrer.

Escrita: em Blanchot, dois gumes. Nele, a escrita foi tanto o animal-texto-conceito a ser caçado, quanto a própria armadilha-texto, arapuca-texto amarda ao longo dos anos, pacientemente, para dar conta dessa carne dúbia, desse objeto atacado que é, também, o próprio atacante, ou, conforme Bataille (2007, p. 77), pela ambiguidade, pelo jogo em que a escrita literária substitui o trabalho, por essa sorte de “hormigueo de los insectos” com que ela substitui a estabilidade do mundo “real”, a literatura consagrou o escritor – e o leitor com ele – em algo muito diferente deste mundo real. Mundo autossuficiente, em que a obra produzida não é acabada nem inacabada, apenas é. Quem subsidia esse espaço literário é a ambiguidade e nesse território toda segurança que a palavra possa ter no mundo dito “real” cai por terra, a palavra separa-se do referente, entrega-se ao vazio, ao nada, ao abismo do não-saber. Dessa forma, surge uma espécie de reformulação da morte em impossibilidade de morrer e nessa impossibilidade cria-se o espaço da literatura¹, esse lugar-outro, que se relaciona com a existência ainda desumana e “mergulha nesse fundo de existência que

1 Conforme depoimento de Giorgio Agamben, no documentário *Maurice Blanchot*. Direção de Hugo Santiago. Coprodução France 3 – Institut National de l'Audiovisuel INA. 1998.



não é ser nem nada em que a esperança de nada fazer é radicalmente suprimida” (BLANCHOT, 1997, p. 326). A literatura não age, não é explicação nem compreensão, pois se apresenta como uma espécie de receptáculo para o inexplicável, ela expressa sem expressar. Por isso, o escritor

se sente presa de uma força impessoal que não o deixa viver ou morrer: a irresponsabilidade que ele não pode superar torna-se a tradução dessa morte sem morte que o espera à beira do nada; a imortalidade literária é o próprio movimento pelo qual, até no mundo, um mundo minado pela existência bruta, se insinua a náusea de uma sobrevida que não é uma, de uma morte que não põe fim a nada. O escritor que escreve uma obra se suprime nessa obra e se afirma nela. (BLANCHOT, 1997, p. 326)

A relação do escritor com a obra se torna paradoxal, desterritorializada, incapaz de fixar-se em algo, pois se ele escreveu para se desfazer de si, a obra lhe exige comprometimento e lhe faz chamamentos diversos. Por outro lado, se o escritor escreveu para se manifestar, para viver na obra, tudo o que ele tem é nada, “que a maior obra não vale o ato mais insignificante”, vaticina Blanchot (1997, p. 327), além disso, a obra condena o escritor a uma existência que não é a sua e a uma vida que não é vida. Há também a relação com a morte, a impossibilidade da morte: o escrever ocorreu porque ouviu-se o trabalho da morte preparando os seres para a verdade de seus nomes, porém a escrita e o escritor são trabalhos para o nada. Quando o vazio é realizado a obra nasce, fiel à morte e incapaz de morrer: “a quem quis preparar-se uma morte sem história só traz o desdém da imortalidade”. (BLANCHOT, 1997, p. 326).

Bataille (2007, p. 77) aponta que, para Blanchot, o escritor está instalado como uma verdade entre os vivos e os mortos, por vezes, o escritor abre a via para a fascinação da morte. Bataille resume, de maneira exemplar, a relação entre literatura e morte proposta por Blanchot:

La literatura es para Blanchot parecida a la llama de la lámpara: lo que la llama consume es la vida, pero la llama es vida en la medida en que es muerte, en la medida en que justamente muere, como a llama agota la vida al arder. Sólo nuestra muerte definitiva pone fin a esta muerte incesante, por la cual somos arrancados del ser de la experiencia y reenviados a la ficción informe de todo. (BATAILLE, 2007, p. 77)

Outro conceito de escrever capturado por Blanchot (1987, p. 90) diz que escrever pressupõe uma reviravolta radical. Escrever não se cumpre no presente, nem apresenta, nem se apresenta e muito menos representa. Escrever é sempre reescrever, o que não remete a nenhuma escritura prévia, como tampouco a uma anterioridade de fala ou de presença ou de significação. Reescrever é um desdobramento que sempre vem antes da unidade, ou que a suprime no ato mesmo de delimitá-la. Não há, no ato de reescrever, a pretensão de produzir nada, nem sequer o passado, o futuro, o presente da própria escrita. Rescrever é um excesso. (BLANCHOT, 1994, p. 63).

Escrever é buscar a sorte, talvez naquele mesmo lugar, ou não-lugar, para onde nos encaminha um dos conceitos de Derrida:



Escrever é retirar-se. Não para a sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. Ser poeta é saber abandonar a palavra. Deixá-la falar sozinha, o que ela só pode fazer escrevendo. (DERRIDA, 1971, p. 61)

Não são apenas filósofos que buscam conceituar o escrever que, se é um retirar-se, um abandono da palavra, uma experiência de morte, uma impossibilidade da morte, ou algo intransitivo, como pensou Barthes, também “é uma pedra lançada no fundo do poço” ou ainda uma “tal procura de íntima veracidade de vida” conforme visão de Clarice Lispector (1997, p. 15 e 17). Essas são apenas duas das inúmeras armadilhas-textos deixadas por Clarice, em seu livro póstumo *Um sopro de vida (pulsações)* cujo próprio título já abarca uma possibilidade de captura do que seria escrever.

Escritores, quase sempre, se preocupam em trazer o tema da escrita para dentro dos textos, como forma de afirmação, de necessidade de expor o processo caótico, difícil que essa criação de um mundo autossuficiente, em que a obra apenas é. Eles tentam expor a busca da sorte e a impossibilidade de morrer, ou aquele colocar a certeza entre parênteses de que fala Blanchot em *Le pas au-delà*. Ao colocar a certeza entre parênteses, coloca-se também a certeza de si mesmo como sujeito do escrever, algo que conduz de maneira lenta e imediata a um vazio. Assim, para ficar em alguns exemplos efêmeros, Graciliano Ramos escrevia para nada, mas porque era forçado a escrever. Adolfo Bioy Casares, achava que escrever era um presente vindo de algo que não se sabia o que era. Roa Bastos por atavismo, para tentar conhecer o outro. Doris Lessing porque era um animal escritor. Gore Vidal porque já nasceu escritor. Juan Carlos Onetti, por necessidade e para substituir os momentos em que não estava amando. Borges para responder a uma pergunta, a uma necessidade interior². Cada depoimento, cada texto que pensa o próprio ato da escrita como um acontecimento envolto nas névoas da suspeita, da indecidibilidade, faz com que o escritor se depare com o escuro do poço, com o vazio, com o fato de não saber de onde vem a escrita, para onde vai a escrita, de não saber que armas usar na luta constante da escrita com a morte, ou da escrita do neutro que pode ser visto, dentro da ótica de Roland Barthes (2003, p. 16), como uma forma burlar o paradigma, de transgredir o senso comum. O neutro como um desvio da norma, do sistema, do que se estabelece como verdade e, portanto, sempre amigada com o poder. O neutro como algo exterior aos territórios do poder. Talvez aí se instale uma grande questão-abismo para os escritores: afirmar suas escritas no campo seguro do poder, ou jogá-las para dentro das nuances do Real, para as maleabilidades daquilo que não pode ser apreendido, aprisionado, não pode ser dito na inteireza?

2 Depoimentos retirados do livro *Por que escrevo?* Organização de José Domingos de Brito. Ed. Novera. São Paulo: 2006.



Em Blanchot (2010, p. 46), “O neutro não seduz, não atrai: eis aí a vertigem de sua sedução, da qual não há nada que proteja”. Quando foca na literatura, Blanchot (2010, p. 37) diz que o neutro é o ato literário que não é nem de afirmação, nem de negação, e que, num primeiro tempo, libera o sentido como fantasma, obsessão, simulacro do sentido, como se o próprio da literatura consistisse em ser espetáculo, não obsedada por si mesma, mas sim porque traria consigo esse preliminar a todo sentido que seria sua obsessão. Assim, escrever também é por em jogo a sedução sem sedução, é uma exposição da linguagem. Escrever é desprender a linguagem dela mesma “por uma violência que novamente a entrega a ela” até que venha a fala de fragmento: nas palavras de Blanchot “sofrimento do despedaçamento vazio”. Trata-se de um sofrimento porque é difícil aproximar-se da fala de fragmento, porque o fragmento é um substantivo com força de verbo, e sempre ausente: “fratura, frações sem restos, a interrupção como fala quando a interrupção da intermitência não interrompe o devir mas, ao contrário, o provoca na ruptura que lhe preenche” (BLANCHOT, 2010, p. 41).

A literatura como impossibilidade da morte; o escrever como reviravolta radical; o neutro como um pensar ou falar à distância de todo o visível e de todo o invisível; o fragmento como um sofrimento, mas também como um valor que não é positivo nem negativo, algo que não é inacabado, mas que abre outra forma de acabamento, que se coloca em jogo na espera, no questionamento, são algumas das ideias de Blanchot que marcaram muito o pensamento da segunda metade do século XX e ainda continuam pontuando o debate sobre a escrita, o escritor nesta década inicial do século XXI.

“Tentou na palavra o extremo-tudo e esboçou-se santo, prostituto e corifeu”

Pensando nas premissas apresentadas acima, como ler a escrita de Hilda Hilst? Escrita presente numa obra vasta, com mais de quarenta títulos, envolvendo poemas, narrativas, dramaturgia, crônicas. Hilda não fugiu ao padrão e também armou suas armadilhas ao longo dos anos para tentar capturar algum entendimento do que seria escrever: desde os poemas líricos dos vinte e poucos anos, em que, de maneira muito leve, já profetizava o vazio: “homens distantes do mundo / sucumbidos pelo sonho, / dia virá em que as naus / estarão sem nenhum porto / e as velas sem direção. / Nem haverá uma estrela / buscando o brilho de outrora / e sem ela algum poeta / fazendo um último apelo: / - Procurem o poema virgem.” (HILST, 2003, p. 78), até seu último personagem, o descabido escritor de *Estar Sendo. Ter Sido*. que, diante da morte, “a encovada”, ordena-se ainda e mais um pouco: “escreve, filho-da-puta, escreve! e não vai cair babando em cima



da máquina, ela não merece isso.” (HILST, 2006, p. 121). Trata-se de uma escrita densa, revoltosa, árdua na tentativa contínua de entendimento do sentido da vida e da morte, ao mesmo tempo em que servia de instrumento para Hilda comportar-se de maneira esdrúxula diante dessa relação paradoxal entre o escritor e a obra. Retomando aqui a perspectiva de Blanchot, esse condenar-se a uma existência que não é a sua, exigido do escritor pela obra, sempre foi tido por Hilda Hilst como um sacrifício que ela havia feito em nome da arte. O público, o mercado, o sistema literário, recebedor desse sacrifício deveria, então, lhe dar um retorno, financeiro, moral, artístico, retorno de reconhecimento à altura de sua autodenominada genialidade. A derrota dessa pretensão pessoal deixou muitas marcas em seus textos. Uma dessas marcas-fracasso é o breve poema-manifesto publicado na contracapa de *Amavisse*³ que, de certa forma, resume o seu percurso pela escrita:

O escritor e seus múltiplos vem vos dizer adeus.
Tentou na palavra o extremo-tudo
E esboçou-se santo, prostituto e corifeu. A infância
Foi velada: obscura na teia da poesia e da loucura.
A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito
Tempo-Nada na página.
Depois, transgressor metalescente de percursos
Colou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra.
Poupem-no o desperdício de explicar o ato de brincar.
A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.
O Caderno Rosa é apenas resíduo de um "Potlatch".
E hoje, repetindo Bataille:
"Sinto-me livre para fracassar". (HILST, 1989, contracapa)

Esse poema, marginal, externo, colocado no lado de fora do livro, nos permite uma leitura de como Hilda Hilst enfrentou a problemática da escrita, do escritor. Esse poema é um resíduo do “sacrifício” de quem acreditou ter se dedicado à literatura, de quem, como Doris Lessing, também foi um animal feito para e pela escrita. É um poema executado com os restos de uma escrita movida, em parte, por um *pathos* romântico, mas também imiscuída nas questões que marcaram o pós-guerra: o fragmento, o vazio, o mundo pós Auschwitz, a falta de um centro, o ideal perdido, a cultura de massa. Foi nesse cenário de enfrentamento do vazio, de derramamento contínuo do sentido, que Hilda produziu sua escrita que pode ser vista, ao mesmo tempo, como uma hemorragia em sua gravidade e virulência, e todo o desespero que uma hemorragia pode causar: o sangue derramado, a vida se esvaindo, as tentativas de se estancar o ferimento, a inutilidade dos procedimentos, os gritos, o luto iminente diante da perda do ideal. Esse poema, como já dito,

3 Em 1992, a Editora Pontes publicou o volume *Do Desejo*, que reunia, além de *Amavisse*, os livros *Alcoólicas* (1990) e *Sobre a tua grande face* (1986), ambos publicados originariamente pela Massao Ohno em 1990 e 1986, respectivamente. *Do Desejo* trazia também os poemas inéditos “Do desejo” e “Da noite”. Esse volume foi reeditado pela Editora Globo em 2009. O poema citado não aparece em nenhuma das edições de *Do Desejo*.



aleatório, exposto do lado de fora do livro, não é apenas a constatação do fracasso e a aceitação da liberdade perigosa que o fracasso impõe a um escritor, mas também um passo além, o passo para a sua famigerada trilogia obscena: *O Caderno Rosa de Lori Lambi*, (1990), *Contos d'escárnio. Textos grotescos*. (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991). Trilogia que traz ao centro do palco, não apenas o sarcasmo, a obscenidade irrestrita, mas um discurso deveras ácido, pois destituído da pretensão da vitória, ou melhor, discurso de quem aceita a derrota. Porém, o tom de falácia predomina nestes textos hilstianos, como naquelas competições em que o perdedor tenta acreditar que o que realmente importa é competir e não vencer.

Assim, esse poema nos servirá de base para traçar uma possibilidade de leitura a respeito das relações da escrita de Hilda com o sentimento romântico, do fracasso, a perda do ideal, dos caminhos e descaminhos que a modernidade tomou no pós-guerra, da sensação do vazio de ser escritor, talvez advinda dessa impossibilidade de morrer que é inerente do escrever. Como forma de contraponto, usaremos algumas ideias que perpassam a escrita de Clarice Lispector, tanto nas aproximações quanto nas diferenças, sobretudo em relação ao posicionamento frente à literatura e à escritura.

“A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito. Tempo-nada na página.”

Em 1948, Hilda Hilst começou a cursar Direito na Faculdade do Largo São Francisco, em São Paulo. Ainda fazendo o curso, publicou o primeiro livro de poemas, *Presságio* (1950), editado pela Revista dos Tribunais, com ilustrações do ilustrador, cenógrafo e figurinista Darcy Penteado. Em 1951 publica *Balada de Alzira*, pela Edições Alarico, desta vez com ilustrações de Clóvis Graciano, outro importante pintor e ilustrador. Em 1952, Hilda se forma, mas nunca exerce a profissão. No ano de 1955 sai pela editora Jornal das Letras o livro *Balada do Festival* e, em 1959, *Roteiro do Silêncio*, pela editora Anhambi. No começo dos anos de 1960, Hilda continua com sua produção poética: foram publicados os livros de poemas *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), iniciando uma profícua parceria com a editora Massao Ohno; *Ode Fragmentária* (1961) pela Editora Anhambi e em 1962, *Sete cantos do poeta para o anjo*, novamente pela Massao Ohno. Todo esse período de produção coincidiu com a vida festiva que a jovem Hilda Hilst teve nos anos 1950. Há nessa produção poética, apesar dos valores inerentes, ainda um recalque lírico excessivo, até mesmo um certo pudor. Sergio Milliet (1982, vol. III. p. 297) anotava em seu diário crítico sobre *Presságio*: “poesia profundamente feminina, feita de pudor e de timidez. Insinuante e estranhamente madura para uma adolescente” Sobre *Balada no Festival*, Milliet (1982, vol. X, 57-



58) elogia a personalidade na poesia de Hilda, bem como a sua despreocupação em ser ou parecer moderna e que, novamente, o pudor era outra qualidade característica da poesia de Hilda Hilst.

No entanto, esse “pudor”, esse “profundamente feminina” essa “adolescência” pareceu incomodar a Hilda balzaquiana. A juventude rica e festiva dos vinte anos tinha passado, era preciso fazer escolhas, correr riscos maiores, deixar o pudor para trás, melhor, expor o avesso do pudor, seu lado de dentro, pecaminoso, intenso, moído por interditos, era preciso se posicionar, encarar de frente o tempo em que vivia. Hilda tomou a decisão de se recolher num sítio no interior de Campinas, onde construiu uma casa batizada de “Casa do Sol”, no ano de 1966 e passou escrever a maior parte de sua obra nesse lugar. Ela residiu na “Casa do Sol” até o seu falecimento, em 2004.

Um dos motivos dessa saída do circuito cultural burguês e paulistano que Hilda frequentava, pode ter sido a sua leitura de *Testamento para el Greco* de Nikos Kazantzakis, escritor, filósofo e místico, nascido na Grécia, no ano de 1889. *Testamento para El Greco* foi escrito entre 1954 e 1956, mas só publicado após a morte de Kazantzakis, em 1961. Trata-se de uma mistura de fato e ficção ou uma biografia espiritual que relata a infância, a juventude, as viagens, as suas experiências místicas. Apesar do título, o texto não é tanto um testamento, mas um relatório, uma prestação de contas que Kazantzakis faz ao pintor Domênico Theotocópoulos, *El Greco*. Entremeadas no relato, há muitas considerações sobre a atitude, as dúvidas, a dor de um escritor, além de uma aura romântica que tenta compreender o humano e suas relações com o sagrado, com Deus:

Escrever poderia ter sido um jogo em outros tempos de equilíbrio. Hoje é um grave dever. [...] Quanto mais escrevia, mais eu sentia que ao escrever eu lutava, não pela beleza, mas pela redenção. [...] Queria ser liberto de minha própria escuridão interior e de transformá-la em luz, queria ser liberto dos terríveis ancestrais que rugiam em mim e transformá-los em seres humanos. (KAZANTZAKIS, 1975, p. 314)⁴

Na concepção de Kazantzakis (1975, p. 324), o homem é um exilado, um ser que tenta imitar Deus, pois esse “é o nosso único meio de ultrapassar as fronteiras humanas”. Convencida por essa experiência, por essa “responsabilidade”, Hilda decide se afastar da cidade grande para construir uma casa no campo. A herança familiar lhe permitiu a excentricidade, nascendo assim um dos principais eventos em torno do seu nome: a escritora reclusa, distanciada das futilidades da vida e entregue somente à literatura.

Algumas questões podem ser retiradas desse acontecimento: é possível considerar esse acontecimento como algo determinante para a escrita de Hilda Hilst? Algo que jogou essa escrita

4 As citações de *Testamento para El Greco* foram retiradas da edição brasileira feita pela Editora Artenova, em 1975. Trata-se de uma tradução de Clarice Lispector da versão inglesa do livro. Hilda ganhou o livro do poeta português Carlos Maria de Araújo.



para aquele terreno da reviravolta radical prenunciada por Blanchot? Algo que exigiu dela, mais do que lirismo poético ou apegos às ideias clássicas, algum sangue, algum estômago, algum enfrentamento do nojo, do nojo do existir e de toda a transgressão “metalescente de percursos” para finalmente criar o “receptáculo para o inexplicável” de que fala Blanchot? Que consequências teve para a escrita de Hilda esse “chamamento” rigoroso de Kazantzakis?

Blanchot (1994, p. 64) fala dos perigos da exigência de escrever – poderíamos pensar também no “grave dever” anunciado pelo escritor grego - para o Blanchot, não há nada de amistoso ou sagrado na multiplicidade na qual se dissemina essa exigência: os acontecimentos são inúteis, os dias não estão santificados, os homens não são nem divinos nem humanos. Os portadores da exigência se transportam com ela e nela desaparecem. Blanchot vai além: “La exigencia de escribir corre el riesgo de sumergirse en una problemática mal definida que la eterna metafísica recupera sin esfuerzo alguno introduciéndola en la esperanza de sus libros.” O que um escritor pode fazer com esse movimento que não se reconhece em nada mas também não se põe em dúvida? A resposta talvez seja manter a exigência de escrever sempre de antemão esgotada, como uma repetição não viva, esquecendo, lutando contra o fato de que não há tempo para escrever, pois escrever sempre é reescrever. Essa exigência passou a ser a tônica da escrita de Hilda, que sempre se debateu nesse perigo, com esse perigo, apontado por Blanchot. É como se sua escrita ficasse seduzida pelo grave dever, a idealização do escritor como um redentor do mundo, mas também visse o ouvisse, inconscientemente, os olhares e os chamamentos dessa disparatada pluralidade, algo repleto de solidão e desimportância, nem amigável nem sagrada, que é a exigência de escrever.

“É sempre a morte o sopro de um poema” diz um verso do poema *Trajatória Poética do Ser*, dedicado a Kazantzakis. Nessa trajetória já se demonstra que Hilda partiria para outro estágio, um outro tipo de enfrentamento com a pungência do efêmero, com a sedução sem sedução da escrita: “Ah, diante do efêmero / hei de cantar mais alto, sem o freio / de uns cantares longínquos, assustados” (HILST, 2002, p. 49) Essa vontade de cantar mais alto, desenfreado, fez com que a escrita hilstiana se despedisse da adolescência, ou do pudor - “era além do pudor o peito em chama” (HILST, 2002, p. 85) - e passasse para um outro nível de verticalização, de aprofundamento temático e de linguagem. Pode-se pensar aqui numa imagem de Clarice Lispector, em *Paixão segundo GH*, quando a protagonista está prestes a comer a barata e pensa naquele antecipado pecado assassino de si mesma (LISPECTOR, 1995, p. 167). Descer, ou subir, a essas instâncias informes, ausentes de sentido, seria um dos enfrentamentos que a “retirada” Hilda Hilst teria que encarar. Iniciava-se assim, não um “suicídio”, mas um “assassinato de si mesma”, para usar novamente a expressão de GH. A consequência principal desse ato é que Hilda Hilst, apesar de



manter a escrita de poemas, levou sua escrita também para a dramaturgia e as narrativas. O que se pode aferir desse acontecimento, é que o “retirar-se”, o “assassinato de si mesma”, foi constituído em duas frentes principais: a primeira pode ser vista como uma espécie de resposta lutuosa aos caminhos que a modernidade tomou após a segunda guerra mundial: “[...] Esse é um tempo de cegueira. Os homens não se veem. / Sob as vestes um suor terrível toma corpo e na morte nosso corpo de medo / é que floresce. / Mortos nos vemos. Mortos amamos. [...] Meu pai: este é um tempo de treva.” (HILST, 2002c, p. 91). A segunda é uma tentativa romântica de suplantar o luto com o canto poético: “De luto esta manhã e as outras / as mais claras que hão de vir, aquelas / onde vereis o vosso cão deitado e aquecido / de terra. De luto essa manhã / por vós, por vossos filhos e não pelo meu canto / nem por mim, que apesar de vós ainda canto.” (HILST, 2002c, p. 91)⁵.

No que tange ao romantismo, podemos ver que, de acordo com Otto Maria Carpeaux (2005, p. 157), como conceito histórico, “é um dos melhor definido na história da literatura”, mas o romantismo também se apresenta “como um dos conceitos mais vagos, mais indefinidos, em toda a história da literatura”. De maneira geral, os estudiosos compartilham a ideia de que para o romantismo a arte vale menos que o artista. Anatol Rosenfeld (2005, p. 276) afirma que para o romantismo “o peso não está mais no produto; o que lhe importa é o artista e a sua auto-expressão. A objetividade da obra como valor por si deixa de ser um elemento vital do fazer artístico.” A criação passaria a ser então um caminho, uma ferramenta para que o criador possa comunicar o que passa em seu interior. Blanchot (2010, p. 110). também aborda essa questão do poeta ser superior à obra no ensaio “O Athenaeum”: “o ‘eu’ do poeta, eis então aquilo que por fim unicamente importará, não mais a obra poética, mas a atividade, sempre superior à obra real, e apenas criadora quando se sabe capaz de evocar a obra no jogo soberano da ironia”. Só a partir disso a poesia será retomada, inclusive pela biografia, diz Blanchot. O desejo de viver poeticamente, de tudo ser posto romanticamente, enfrentando, claro, a impossibilidade de se viver de tal forma, em que o mundo do escritor se desconecta, se fecha sobre si mesmo, prenuncia, na leitura que Blanchot faz de Novalis, as contradições do romantismo. A solução encontrada por Novalis é a forma descontínua, “a única que convém a ironia romântica, já que só ela pode fazer coincidir o discurso e o silêncio” (BLANCHOT, 2010, p. 111). Rosenfeld (2005 p. 274) também pensa que a “criança irônica” de Novalis é a segunda inocência tão sonhada pelos românticos. Não mais aquela inocência primeira, a

5 As citações foram retiradas dos poemas “Trajetória Poética do Ser”, “Odes maiores ao pai” e “Iniciação do poeta”. Estes poemas foram escritos entre 1963 e 1966, justamente nesse período de transição. Originalmente os poemas estão publicados em *Poesia (1959 / 1967)*, pela editora Sal em 1967. Em 1980, Nelly Novaes Coelho, à frente da Editora Quíron, publica-os novamente no volume *Poesia (1959/1979)*. Com a reedição das obras de Hilda Hilst pela Editora Globo, sob a organização de Alcir Pécora, a sua produção poética nos anos de 1960 foi reunida no volume com o sugestivo título de *Exercícios*.



do Jardim do Eden, mas a inocência sábia, que englobasse todo “o caminho percorrido através da cultura”.

Blanchot (2010, p. 103) também aponta para o que ele considera o duplo fracasso do romantismo: o autor não consegue desaparecer de verdade completamente, e as obras “pelas quais não se pode impedir de querer realizar-se permanecem, e como que intencionalmente, inconclusas.” Porém, uma das tarefas do romantismo foi introduzir um modo de realização totalmente novo, e também uma verdadeira conversão da escrita, ou seja:

o poder, para a obra, de ser e não mais de representar, de ser tudo, mas sem conteúdo ou com conteúdos, quase indiferentes e, assim, de afirmar a um só tempo o absoluto e o fragmentário, a totalidade, mas numa forma que, sendo todas as formas, isto é, não sendo no limite, nenhuma, não realiza o todo, mas o significa suspendendo-o, ou até mesmo quebrando-o. (BLANCHOT, 2010, p. 104)

O aspecto romântico antevisto na tomada de decisão de Hilda Hilst em se “afastar” foi observado por Anatol Rosenfeld no prefácio de *Fluxo-Floema*, o primeiro livro de narrativas de Hilda, lançado em 1970 pela editora Perspectiva⁶. Rosenfeld afirma que tal experiência é “decisiva, não só de ordem literária e sim “existencial” (se é possível separar o que é inseparável para quem, como para Hilda Hilst, a criação literária é uma atividade absolutamente vital).” Havia nessa atitude “a busca esotérica e por vezes excêntrica de verdade última, de unidade cósmica, ao lado da exaltação romântica da vitalidade do vigor primevos”. O fato é que esse afastamento, essa busca esotérica, essa exaltação romântica se deu num contexto em que a modernidade já tinha um longo percurso. Para alguns, ela até já havia se esvaecido, se encaminhado para algo ainda indefinido e que, por falta de título melhor, chamam de pós-modernidade.

A modernidade foi um empreendimento longo, marcado por inúmeras facetas, mutações, características, discursos, tanto que não há possibilidade de se concentrar tal amplitude em um conceito, ou uma teoria, mas sim em “relatos de *modernidade*, relatos que não estão livres de todos os percalços característicos da narrativização” (ANTELO, 2006, p. 82). Além disso, houve no século XX as grandes guerras mundiais que, de certa forma, aferraram nas entranhas desse movimento duas forças, duas possibilidades de olhar: a primeira é de encarar o mundo como um desafio, destruir o pai fundador para se colocar no lugar dele, havia esperança no processo de destruição, a guerra era vista como algo benéfico, acreditava-se na energia vital da violência e que a destruição era um ato de criação, surgiria dela uma nova fundação, um nova experiência da

6 O prefácio intitulado “Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga” não está presente na reedição de *Fluxo-Floema* da Editora Globo. Já na edição feita pela Editora Quiron, em 1977, organizada por Nelly Novaes Coelho, denominada *Ficções*, parte do prefácio consta como orelha. *Ficções* reuniu os livros *Fluxo-Floema*, (1970) *Qadós* (1973) e os inéditos *Pequenos discursos. E um grande*.



consciência, mais ousada, mais nova, utópica até. Havia, dentro dessa visão, a possibilidade de se inaugurar um tempo inédito.

Por outro lado, havia os lamentosos, aqueles que cuspiam melancolias na busca constante do objeto perdido. A esperança norteadora da violência perdia seu espaço para uma sensação de vazio, de fragilidade. Essa sensação, apesar de já estar presente no percurso da modernidade, ganhou força após a segunda guerra mundial. A visão de uma Europa devastada excedeu em muito os ideais modernistas. O que se via era uma desconfiança completa em relação à modernidade. De acordo com Bradbury (1989, p 33) “o que antes parecia experimentação estratosférica e chocante, agora surgia como um meio necessário de apreender o espírito febril e acelerado do mundo pós-guerra”.

Diante dessas duas perspectivas, como um escritor pode se comportar? Que caminho escolher? Pode-se pensar numa terceira via, no *pas au delà* de Blanchot, num tempo fora do tempo, em que o acontecimento é que determina a visão, tudo se torna contemporâneo, ou uma experiência de não tempo, de não existência. Já não há pai fundador, já não há objeto perdido a ser encontrado, o que se tem são restos, pedaços de não-sentido. Uma escrita como a de Clarice Lispector, por exemplo, escolheu essa terceira via: é inoperante, postula começos e não fundações, transita por uma ética da diferença, não busca restaurar verdades, mas apenas ser energia, ser água viva, transparência e ardor, escrita do *it*, escrita feita de profundo anonimato: “na hora de pintar ou escrever sou anônima. Meu profundo anonimato que nunca ninguém tocou” (LIPECTOR, 1998, p. 32). Escrita feita também de doação de uma inquieta alegria: “corto a dor do que te escrevo e dou-te a minha inquieta alegria” (LISPECTOR, 1998, p. 68).

Para onde se encaminhou então a lutuosa escrita hilstiana, ainda fortemente seduzida pela ideia kazantzakiana de grave dever, de redenção?

“A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.”

As narrativas de Hilda não cortam a dor do que se escreve, no sentido de encerrar, mas cortam no sentido de abrir ainda mais a ferida. O corte de Hilda não é o corte clariceano que remete para o atrás do pensamento, lugar em que não há palavras, onde apenas se é, onde não se tenta instaurar as verdades perdidas. Essa é uma das principais diferenças entre a postura de Clarice e a de Hilda. Na escrita de Hilda Hilst há uma ritualização contínua da busca por respostas e da perda de qualquer resposta, mas há também uma luta para que não se perca a esperança da busca, ou seja, quando mais hemorrágica sua escrita se torna, maiores são as tentativas de se estancar o fluxo desse objeto perdido, alucinado pela linguagem. Quanto maior é a tentativa de se instaurar, restaurar as



verdades perdidas e maior é a dor pela impossibilidade de se conseguir retornar ao mundo ideal, de ser ouvido pelo próximo, visto sempre pela escrita hilstiana, ora como o leitor, ora como Deus, no entanto sempre constituído como a presença de uma ausência. Diante do buraco incontornável do Real, impossível de se tampar, apesar das tentativas exasperadas, a escrita se torna, ela mesma, um animal hemorrágico. Em “Fluxo” a primeira narrativa de *Fluxo-FLoema*, o personagem, um escritor debatendo-se num amontoado de questões metafísicas, mas preso à animalidade crua, biológica da vida exclama:

estás sozinho como um porco que vai ser sangrado, estás sozinho como um boi que vai ser comido, sabes como é com o boi? abrem a veia, deixam-no sangrar, enquanto isso todos conversam, amam, tu és um boi, Ruiska, um boi aberto, esburacado, tu és um porco, Ruiska, e te imaginas homem, pedes todos os dias que te deem as mãos, suplicas, procuras o Deus, Ele está aí mesmo no teu sangue, na tua natureza de porco, nesse chão escuro por onde escorrem os teus humores, no teu olho revirado, estás em emoção, te pensas magnífico dizendo as tuas verdades, mas continuas breu para o teu próximo (HILST, 2003b, p. 71)

A escrita hilstiana é também o fruto de um desejo de criação de um mundo à parte, cuja ética principal foi produzir uma escritura que tentasse abarcar o essencial: pensando aqui no aforismo bataillano “a literatura é o essencial, ou não é nada” (BATAILLE, 1987, p. 9). A empreitada de Hilda Hilst foi longa e marcada pelo fracasso da busca, a ausência das certezas, o silêncio do sistema literário às suas tentativas de popularizar uma escrita plena, difícil, que levantava questões muito fundamentais para o ser humano. Num tempo sem fundamento, sem o chão das definições claras, a escrita hilstiana traz sobre si a marca contínua da derrota, da úlcera na córnea: “e todos os dias o rugido: você está com uma úlcera na córnea, por isso eu te aconselho a escrever daqui por diante coisas de fácil digestão, coisas que você pode fazer com pouco esforço” (HILST, 2003b, p. 30). O fantasma da não leitura, do não reconhecimento, o espectro de ter que ser uma escritora fácil, superficial, perpassa essa escrita, atravancando, obsedando, abrindo gretas, grutas, abrindo ainda mais a ferida que é esse escrever sem sentido, escrever da desilusão.

Blanchot (2010, p. 167) diz que o artista como personalidade criadora, o literato como existência de exceção, o poeta como gênio – o herói – não tem mais lugar mesmo em nossos mitos. Blanchot ainda afirma que só as vaidades permanecem, e que o “eu literário” continua mostrando-se, afinal, todo o sistema literário ainda precisa do “grande escritor”, do “grande criador”. Apesar de todo o sistema estar cada vez mais estruturado sobre essas categorias, para Blanchot, há uma indiferença completa em relação a isso: “são ecos terminando de repercutir”. O tardo-romantismo de Hilda se concentrou em acreditar que o sistema a acolheria como a escritora genial, que sua escrita ainda conseguiria um lugar mitológico dentro do sistema e seria consumida por muitos



leitores⁷. No entanto, a sua escrita, ao expor esse fracasso, essa desilusão, coloca-se à beira do abismo, em estado de luto, num jogo catártico sem purificação: “Kadosh deve procurar a palavra, encher um milhão de folhas com letras pequeninas, não deve ser lido nunca, isso é importante, que os manuscritos de Kadosh provoquem nojo se tocados, perpétua cegueira naquele que julgar entender uma só palavra.” (HILST, 2002d, p. 47)

Compagnon apresenta uma visão desse momento, nos anos de 1970, em que um outro vazio se estabelecia sob os pés dos artistas:

As vanguardas históricas, niilistas e futuristas, sempre guiadas por uma teoria, acreditavam no sentido do desenvolvimento artístico, mas a arte pop dos anos 60, depois o “vale-tudo” dos anos 70, liberaram a arte do imperativo da inovação. Estamos curados da doença histórica moderna que Nietzsche diagnosticava. A arte alcançou a verdadeira autossuficiência, até então proclamada mas não realizada. Ela abole toda fronteira entre o que é aceitável e o que não o é, suprime toda definição, positiva ou negativa do objeto artístico. (COMPAGNON, 1996, p. 125)

A ideia de progresso não tinha mais sentido para o homem, a história ficava aberta para o vazio, e caberia a arte, dar testemunho desse vazio, sem se preocupar para onde ele vai. (COMPAGNON, 1996, p. 126). Se pensarmos o objeto como algo inexistente, carente de sentido, a arte seria então um mecanismo através do qual o sentido é amarrado ao objeto que está sempre no território do secreto. O inencontrável, o outro absoluto do sujeito, que pode ser abordado, visionado apenas como uma saudade. Afinal, a plenitude, o ideal, a ideia de gênio são fantasmas, transparências, inexistências inapreensíveis. A arte seria, não apenas testemunhar o vazio, mas aprender a lidar com ele. Essa aprendizagem pode ser vista na escrita de Hilda como uma aprendizagem estabelecida num espaço alheado, nem cá nem lá. Dentro da perspectiva lacaniana do Real, há a percepção de que o sentido tem sempre um furo, um buraco que não pode ser apreendido,

7 Fazendo-se novamente um contraponto com Clarice Lispector, nessas relações com o sistema literário e a literatura, as duas autoras são díspares. Simone Curi afirma sobre Clarice: “Imediatamente admitida, legitimada com dispensa das devidas formalidades, não estará menos submetida a um enquadramento de referências. Clarice não faz literatura de minorias, uma vez que sua incursão é uma referência. O que quer dizer que após um agradável assombro, torna-se marco das letras brasileiras, com ampla recepção, de público e no campo crítico literário, objeto de leituras, pesquisas e base das mais variadas construções interpretativas” In: CURI, Simone. *A escritura nômade em Clarice Lispector*. Chapecó: Argos, 2001. p. 51. Essa “legitimação” do sistema pode ser comprovada pela lista dos mais vendidos da *Revista Veja*, que manteve, entre as edições 264 de 26/09/1973 e 291 de 03/04/1974, o informe, placentário, difícil *Água Viva* durante 27 semanas na lista dos dez mais. In: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Acesso em 15 Set. 2011.

Como já exposto, sempre houve um forte ressentimento de Hilda Hilst em não participar do jogo literário nesses termos, em ser ignorada pelas benesses do sucesso mais amplo. Esse ressentimento permeia sua escrita, dando-lhe ainda mais uma conotação de perda, de fracasso, mas não no sentido de literatura menor, ou de objeto inoperante, mas de literatura desiludida, abandonada por ser, em certo sentido, dona do anacronismo da grandeza num tempo em que a grandeza literária, ou o escritor como mito já não tem lugar. Hilda produziu uma literatura séria demais para ser levada à sério pelo sistema, mesmo nas suas tentativas “pornográficas”, além disso, nunca conseguiu a legitimação fora de um meio restrito de amigos, intelectuais, críticos e poucos leitores. A legitimação comercial está ocorrendo agora, com a edição de suas obras pela Editora Globo, quando já era tarde demais, segundo a sempre vaidosa Hilda.



seja pela escrita, seja pela leitura, o que resta é administrar, contornar, compor e compor-se com a lacuna. Uma estratégia de se lidar com esse furo, esse buraco seria esperar, perseguir, tentar uma volta do humanismo, do homem como essência contrária à máquina, do homem ainda humano, nem que para isso tenha que se criar algum dispositivo paranoico de perseguição desse ideal. Outra estratégia possível seria quase com um assumir o vazio e, a partir disso, lidar com os restos enquanto se fica à deriva.

Hilda opta por se colocar numa espécie de entre-lugar: sob os pés ardiam as chamas do vazio, da massificação, e sobre a cabeça, numa espécie de passado-presentificado, cristalizado, as ilusões de um sistema operante, fundacional, onde ainda haveria espaço para escritores eleitos, a alta literatura, as grandes transformações. É um posicionamento que lembra o de Michel Seuphor nas suas “Trinta e uma reflexões sobre o tema”, ensaio publicado em 1965 no livro *Le style et le cri*. Já na primeira reflexão Seuphor (1970, p. 259) faz uma espécie de releitura da célebre frase de Descartes, “penso, logo existo”. Para ele, o gritar corresponde ao ser: “grito, logo sou”, mas o grito não é nada sem que o outro o escute, o grito não tem vida sem o estilo. Todo aquele que quer viver e perdurar deve transformar-se, deve adquirir um estilo. Assim, no espírito humano há estilo e grito, “porque na base do estilo do homem está a emoção”. Seuphor pensa sempre numa dicotomia entre estilo e grito, sendo que o que diferencia o homem é ser estilo e grito, razão e sem razão, em que esses dois polos atuam de forma equilibrada, equânime. Seuphor luta contra a ideia do inacabado, dizendo que a vida pode ser inacabada, mas isso é contra a nossa vontade, querer o inacabado é algo contra nossas opiniões elevadas e nosso instinto, que sempre encerra a vontade de concluir. Ele também questiona a generalização: tudo é arte desde que seja designada como tal, que tenha o aval de curadores e que o objeto designado como arte tenha uma assinatura de alguém com renome. Tudo vale desde que o artista queira que valha, desde que o artista valha. É contra uma semente da destruição que Seuphor (1970, p. 276) levanta sua voz: “El arte es un objeto de cultura, por lo tanto es un culto”, não pode ser destruída simplesmente pela destruição, destruída somente por um conceito, geralmente, simplório de destruição. Seuphor defende que o ofício do artista está em saber conciliar a força e a transparência, a confiança serena e a afirmação abrupta.

Assim é a escrita de Hilda: dilacerada entre dois mundos, atravessada pelo saudosismo, por essa hierarquização em que a arte como culto está acima de qualquer outra forma de arte. A escrita de Hilda Hilst foi se estabelecendo nesse lamento contínuo, hemorragia não estanque, tentando sempre conter o incontível, triturar o Real intriturável, tendo que criar com os dejetos, com o sangue perdido, tentando suturar a ferida feita no corpo da utopia, no corpo da arte como um todo. Um dos inúmeros exemplos está na narrativa “Unicórnio” de *Fluxo-floema*, a híbrida, animalesca narradora



diz: “É estranho mas aquilo tudo me parecia limpeza da alma, agora me parece imundície. Era tudo vaidade. No fundo nós nos achávamos excepcionais, eu sei que sou diferente de muitos, todos aqueles que escrevem são diferentes de muitos, mas agora é preciso ser homem-massa, senão não há salvação.” (HILST, 2003b, p. 151). A idealização do escritor, a morta idealização do escritor perpassa, como uma lâmina de fria espada as criaturas hilstianas: do matemático e viciado em beleza Kadec⁸ que morreu no meio das fezes, assassinado por um sistema político que não permitia a beleza, até Hillé, a Obscena Senhora D⁹, teófaga incestuosa, habitante do vão da escada, além de outras vozes que compõem as suas narrativas, bem como os inúmeros poemas que escreveu, a escrita de Hilda agiu como um Sísifo, previamente e conscientemente derrotado, mas imbuído de força suficiente para lamentar uma vez mais o fim do ideal, a ausência de sentido, tendo sempre “a boca expelindo ainda palavras-agonia” (HILST, 2001, p. 88), enquanto empurra a pedra-escrita montanha acima.

“E hoje, repetindo Bataille: "sinto-me livre para fracassar".

Nos anos 1990, três narrativas trazem, mais uma vez, a problemática que sempre permeou a escrita de Hilda Hilst. a figura do escritor. *Caderno Rosa de Lori Lambi*, (1990), *Contos d’escárnio. Textos grotescos*. (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991). As três são feitas com a mesma estrutura: há um escritor atormentado, preso ao passado mítico, ao gênio romântico que tem que se tornar um escritor fútil, entregue ao sistema, e pairando, como uma sombra, ou como alegoria do vazio da época, das imposições terríveis do sistema, a figura do editor. A ingenuidade mentirosa de Lori Lamby relata essa obsessão hilstiana, lembrando que não há demarcação clara no texto, portanto Lori Lamby pode ser uma espécie de alter ego do “papi”, o escritor sério:

Eu já vi papi triste porque ninguém compra o que ele escreve. Ele estudou muito e ainda estuda muito, e outro dia ele brigou com o Lalau que é quem faz na máquina o livro dele, os livros dele, porque papai escreveu muitos livros mesmo, esses homens que fazem o livro da gente na máquina tem nome de editor. [...] O Lalau falou pro papi: por que você não começa a escrever umas bananeiras pra variar? Acho que não é bananeira, é bandalheira, agora eu sei. Aí papi disse pro Lalau: então é só isso que você tem pra me dizer? (HILST, 2005, p. 19)

Seguida por Statimatius, o escritor mendigo, kierkegardiano, de *Cartas de um Sedutor* que ouvia de um pretendente a escritor o seguinte:

8 Personagem da narrativa “Kadec”, originalmente publicada em 1977 no livro *Ficções*, Editora Quíron, dentro da série “Pequenos discursos e um grande”. Na edição da Globo, essa série foi publicada sob o nome de *Rútilos*, e reunia também o conto “Rútilo Nada”, publicado em 1993.

9 Personagem de *A Obscena Senhora D*. Publicado em 1982, pela Massao Ohno.



Ponderava: Tiu, não tem essa não de ascese e abstração. Escritor não é santo, negão. O negócio é inventar escroteria, tesudices, xotas na mão, os caras querem ler um troço que os faça esquecer que são mortais e estrume. Cotinua: Tiu, com a tua mania de infinitude quem é que vai te ler? Aposto que serei o primeiro na vitrina e tu lá nos confins da livraria. (HILST, 2002, p. 138)

Por fim, o mais deletério dos narradores da trilogia, Crasso, cujo nome já remete a esse extremo dúbio no qual a escrita de Hilda coloca a situação do escritor. Crasso foi assim nomeado porque a mãe tinha mania de ler “História das Civilizações” “E se impressionou muito quando leu que Crasso, um homem muito rico, romano, foi degolado e teve a cabeça entupida de ouro derretido por algum adversário de batalhas e conceitos” (HILST, 2002b, p. 13). Por outro lado, o nome também se remete a uma história do pai de Crasso que “morreu em cima de uma mulher nada elegante mais muito mais gostosa que mamãe”, então, a partir disso, “todo mundo quando me via dizia: lá vai o Crasso, filho daquela crassa putaria”. Esse personagem e seus contos grotescos é um escritor em busca de outro, ironicamente nomeado por Hilda Hilst com as iniciais de seu nome: “Hans Haeckel”, o escritor sério, infeliz, dono de uma escrita superior desejada por Crasso, a quem coube ser o escritor fútil:

Sempre sonhei em ser escritor. Mas tinha tal respeito pela literatura que jamais ousei. Hoje, no entanto, todo mundo se diz escritor. E os outros, os que leem, também acham que os idiotas o são. É tanta bestagem em letra de forma que pensei, por que não posso escrever a minha? (HILST, 2002b, p. 14)

O cenário onde Hilda inscreveu a trilogia é o mesmo de suas narrativas anteriores: o texto cuja organização remete ao *mise em abîme*, as vozes sempre movendo-se no lixo, nas sobras, numa existência-dejeto, em que riqueza e miséria se irmanam, deslimitadas, a presença ininterrupta de um deus ausente. A mais visível diferença em relação aos textos anteriores é que aqui, o luto, o ranger de dentes, aquela indignação advinda da perda, está envolta num tipo de aceitação mais sarcástica da perda. Freud (2010, p. 172-173) diz que o luto é, via de regra “a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa o seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal etc”. Dessa forma, sabendo que o objeto amado não mais existe, o trabalho do luto consistiria em exigir “que toda libido seja retirada de suas conexões com esse objeto.” Claro, essa exigência é dolorosa, tanto que Freud afirma que o homem não gosta de abandonar a sua “posição libidinal”, mesmo que haja um substituto à vista. A questão é que, nesse momento, a escrita de Hilda parece não encontrar nenhum substituto para o objeto perdido. Aproxima-se mais da visão que Barthes tem sobre o luto:

Dizem que o luto, por seu trabalho progressivo, apaga lentamente a dor; eu não podia, não posso acreditar nisso; pois para mim o Tempo elimina a emoção da perda (não choro) isso é tudo. Quanto ao resto, tudo permaneceu imóvel. Pois o que perdi não é uma Figura (a Mãe), mas uma *qualidade* (uma alma): não indispensável, mas insubstituível. Eu podia viver sem a Mãe (todos vivemos, mais cedo ou mais tarde); mas a vida que me restava seria



infalivelmente e até o fim *inqualificável* (sem qualidade). (BARTHES, 1984, p. 113)

O luto na escrita de Hilda tomou a direção do inqualificável. É como se o Tempo houvesse eliminado a emoção, a idealização, e o mergulho no fracasso, fosse contumaz. Chamando novamente Clarice Lispector à baila, o fracasso aqui não é aquele que que Berta Waldman (1998, p. 293) diz ser característico de Clarice, ou seja, uma “escritura que não nomeia o inominável, não designa o indeterminável como se fosse um objeto do mundo, um fato determinado, ao contrário: através do malogro de sua linguagem, ela faz sentir que algo escapa e resta não determinado, não apresentado, ela inscreve uma ausência, alude ao que se evola”. A estética do fracasso de Clarice seria falir a forma, subverter os limites estabelecidos entre o que é o que não é literatura, ente o que é o que não é escrever. Hilda, presa que foi à idealização romântica, às certezas do que seria o literário e o não literário, ainda faz com que sua escrita carregue esses espectros, não mais como esperanças, mas como restos. A hemorragia chegava ao final, o sangue estava todo fora. É como se aquela constatação do “inqualificável” de que fala Barthes, tivesse legado ao texto hilstiano um deslocamento ainda maior. Há nessa trilogia uma constante perda de referências e o caos, comum aos textos anteriores, no entanto elas ganham novos adendos, novos limites, trazidos sobretudo pelo humor exacerbado e grotesco.

Com a famigerada trilogia obscena Hilda arremessa-se ao *pas au dela*, ou seja, a negação da transcendência no passo que transgride o limite, passo sem afirmação, neutralidade, passo que não é (BLANCHOT, 1994, p. 51). Há uma aceitação da inutilidade, uma destituição do saber erudito, agora demonizado:

Assim que resolvi escrever um livro, vi o demônio. Presumo que cada um de nós vê o seu demônio. O meu tomou esta forma: um senhor de meia-idade mais pro balofo que pro atlético, linguista, e muito interessado nos esotéricos da semântica, da semiótica, da epistemologia, coisas essas que eu nunca vou saber o que são. (HILST, 2002b, p. 110)

A ignorância frente à alta cultura é um dos motes principais de *O caderno rosa de Lori Lamby*: a irrequieta narradora-escritora de oito anos, filha e/ou personagem de um escritor sério e genial narra suas aventuras sexuais, enquanto o seu pai e/ou autor admoesta-se frente à banalidade do mundo. A seriedade da escrita hilstiana feneceu, o que resta agora são pedaços de sarcasmo espalhados no texto, restos de saudade da idealização estraçalhada, despedaçada. O ser predestinado à literatura já não é mais importante, já pode ser reduzido à praticidade de Lori Lamby: “a coisa de predestinada é mais ou menos assim: uns nascem pra ser lambidos e outros pra lamberem e pagarem” (HILST, 2005, p. 35). A predestinação corporificou-se no prazer imediato, tanto do agente passivo quanto do agente ativo desse prazer.



Hilda, que embrenhou-se dentro da “Casa do Sol”, chega a um momento em que a sua escrita fica sem abrigo, sem *oikos*, sem segurança alguma, seja metafísica, seja romântica, ou mesmo moderna. Eis a liberdade do fracasso. Não apenas aquela pronunciado por Bataille (1987 p. 237) em seu “Estudo VI – A santidade, o erotismo e a solidão”¹⁰, em que a “a especialização é a condição da eficiência, e a busca da eficiência é o que caracteriza aquele que sabe o que lhe falta” existindo nisso “uma confissão de impotência”, porém um outro fracasso, que pode ser associado à outra imagem bataillana: o sol podre. Se o sol do ideal não pode ser olhado em sua magnificência, pois nos cega, o ânus solar também é ofuscante, e “como um cadáver no fundo do poço, situado ao fundo do céu o Sol responde a esse grito desumano com o atrativo espectral da podridão” (BATAILLE, 1985, p. 37). A escrita de Hilda, que tanto insistiu em olhar o sol daquilo que ela considerava alta literatura, olha, mais profundamente, para o outro sol, o da baixa literatura, ainda mais cegante. Esse seria o fracasso da escrita hilstiana: ficar cega diante do ideal e do nojo, cega diante de um corpo já sem sangue, e ter apenas a ironia, fantasmagoricamente romântica, para suportar o eterno presente a que está submetida: “vou me demitindo. E vou ficando muito mais sozinho. Restarão meus ossos. Devo polir meus ossos antes de sumir?” (HILST, 2002, p.148)

A seriedade ética com que Hilda conduziu sua escrita, até esse momento de aceitação do fracasso, encaminhou o texto mais no campo da revolução, daquela tentativa de destruir o vigente para impor uma outra vigência, uma outra ordem de privilégios. A revolução foi inócua, o sacrifício feito pelo ato de “retirar-se” não obteve os resultados esperados, sobretudo para saciar sua sede de reconhecimento.

10 A frase “sinto-me livre para fracassar” está no Estudo VI – A santidade, o erotismo, e solidão. Trata-se de uma conferência de Bataille no Collège Philosophique, em 1955. Ao juntar os três assuntos, Bataille partia do princípio de que o erotismo leva à solidão, até porque, para ele, a experiência erótica se situa fora da vida ordinária. O erotismo é sempre algo de estranho, distanciado das pessoas. Para falar dele, Bataille propõe renunciar a atitude do filósofo. No diapasão contrário, está a santidade, experiência possível de se exprimir no discurso. Bataille, pensa o silêncio do erotismo e a fala da santidade como experiências vizinhas, não como sendo da mesma natureza, mas sim, como donos de uma intensidade extrema. Assim, as duas emoções, santidade e erotismo, agem de maneira contrárias nos homens: a primeira os aproxima, a segunda os isola. Para falar disso, Bataille não parte do discurso filosófico, segundo ele incapaz de comportar as duas emoções. “A experiência do filósofo é uma experiência isolada, ao abrigo das outras experiências”, é a experiência de um especialista, perturbada pelas emoções. Bataille também faz uma reflexão sobre a filosofia não ser mais um conhecimento universal, e sim, algo cada vez mais especializado, assim, “a humanidade é feita de experiências isoladas e que a filosofia não passa de uma experiência entre as outras”. Bataille é categórico e afirma: “a filosofia é a soma dos possíveis, no sentido de uma operação sintética, ou nada”. Então, identifica na filosofia de Hegel essa atividade especializada. Assim, mesmo que Hegel insistisse “no fato de que a filosofia é um desenvolvimento no tempo, que ela é um discurso que se enuncia em partes sucessivas. Todo mundo pode fazer isso, mas é preciso fazer de cada momento da filosofia um *momento especializado*, subordinado aos outros”, segundo Bataille, não há maneira de se abandonar a especialização, a não ser para entrar definitivamente no “sono do especialista”. O “sinto-me livre para fracassar” se remete a dificuldade de se sair desse sono: “esta soma dos possíveis, vista como uma operação sintética, talvez seja quimérica”, portanto, para Bataille, “a especialização é a condição da eficiência, e a busca da eficiência é o que caracteriza todo aquele que sabe o que lhe falta. Existe nisso uma confissão de impotência, uma humilde submissão à necessidade”. In: BATAILLE, G. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 235 – 237.



Esse foi o jogo mais ousado e perigoso em que Hilda circunscreveu sua escrita: fez dela uma matéria de reflexão contínua da impossibilidade da morte, e um campo para as relações do pensamento com a morte, que na ótica de Blanchot são tão próximos, pensando morremos e se ao morrer nos permitimos não pensar, todo pensamento seria mortal, todo pensamento, último pensamento; e, ao mesmo tempo, querendo que essa experiência, esse afastar-se do sistema fosse assimilado pelo sistema, tal como foi a escrita inoperante de Clarice Lispector, ou a escrita de sentenças de Guimarães Rosa.

Hilda, no seu poema-manifesto, pede à bênção à Bataille, mas poderia pedir também a Emil Cioran, já que os dois vizinham-se nas citações que abrem um capítulo de *Cartas de Um Sedutor*¹¹. Além disso, outra epígrafe de Cioran abre o segundo livro da trilogia: “A vida só é tolerável pelo grau de mistificação que se coloca nela”, sendo que nessa frase, contida no texto “O autômato”, de *Breviário de Decomposição*, mistificação serve como um antídoto a um modelo de fraqueza considerado inútil por Cioran (1995, p. 111): o sujeito que “emancipado de todos os tipos de costume, não dispusesse de nenhum dom de comediante, seria o arquétipo do infortúnio, o ser idealmente desgraçado.” É preciso rir para dar curso ao fato de sermos todos impostores que apenas se suportam. O fracasso hilstiano assume o riso demente, deletério como forma de mistificação do ideal perdido.

Cioran (1995, p. 174) também traçou a “fisionomia de um fracasso”, um rosto cruel, incisivo, imperdoável:

O intervalo que me separa de meu cadáver é uma ferida para mim, todavia, aspiro em vão às seduções da tumba: não podendo separar-me de nada, sem cessar de palpitar, tudo em mim assegura-me que os vermes permaneceriam inativos sobre os meus instintos. Tão incompetente na vida como na morte, odeio-me, e neste ódio sonho com outra vida, com outra morte. E por haver querido ser um sábio como nunca houve outro, sou apenas um louco entre os loucos...

Assim, a escrita de Hilda Hilst, desejosa de uma sapiência perdida, abriu-se tresloucada no autodeclarado fracasso, tornou-se revolta, jogou-se ainda mais sobre os restos, ainda mais para dentro do inqualificável de um mundo sem sentido, em que arte, escrita, literatura, vida e morte podem ser condensadas numa onomatopeia do esvaziamento: “afinal você aprende aprende, quando está tudo pertinho da compreensão, você só sabe que já vai morrer, que judiaria! que terror! o

11 No capítulo “De outros ocós”, Hilda cita Bataille e Cioran. Do primeiro, retira duas frases de *A parte maldita*: “... um esplendor infinitamente arruinado ... o esplendor dos farrapos e o obscuro desafio da indiferença”, e de Cioran: “Existir é um hábito que não perco as esperanças de adquirir.” (Não consegui encontrar em qual livro de Cioran está essa frase). O fracasso anunciado na leitura muito particular que Hilda faz do Potlatch bataillano em contra-ponto com Cioran, que apesar do pessimismo, ainda estabelecia alguma rota de fuga pela esperança de se adquirir o hábito da existência.



homem todo apumado diz de repente: quase que já sei, e aí aquela explosão, aquele vômito, alguns estertores e psss... o homem foi-se. (HILST, 2006, p. 121).

Referências Bibliográficas

- ANTELO, R. Visão e pensamento. Poesia da voz. In: ANTELO, R. (org.) **Crítica e ficção, ainda**. Florianópolis: Pallotti, 2006.
- BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita – a experiência limite**. São Paulo: Escuta, 2007.
- _____. **A conversa infinita – a palavra plural**. São Paulo: Escuta, 2001.
- _____. **A conversa infinita – a ausência do livro**. São Paulo: Escuta, 2010.
- _____. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. **El paso (no) más allá**. Traduzido por Cristina de Peretti. Barcelona: Paidós, 1994.
- _____. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BARTHES, R. **A câmera clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **O neutro**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000
- BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Porto Alegre: L&PM, 1989
- _____. **O ânus solar**. Lisboa, Portugal: Hiena Editora, 1985
- _____. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987
- _____. **Una libertad soberana**. Textos e entrevistas selecionados por Michel Surya. Tradução de Hugo Savino. Buenos Aires: Paradiso, 2007.
- BRADBURY, M. **O mundo moderno**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- BRITO, J. D. **Por que escrevo?** São Paulo: Novera, 2006
- CIORAN, Emile M. **Breviário da decomposição**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução de Cleonice P. Mourão / Consuelo F. Santiago / Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- CURI, S. **A escritura nômade em Clarice Lispector**. Chapecó: Argos, 2001.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- FREUD, S. **Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)** Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GUINSBURG, J.(org.) **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- HILST, Hilda. **A obscena senhora D**. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. **Amavisse**. São Paulo: Massao Ohno, 1989
- _____. **Baladas**. São Paulo: Globo, 2003.
- _____. **Cartas de um sedutor**. São Paulo: Globo, 2002.



_____. **Contos d'escárnio – textos grotescos.** São Paulo: Globo, 2002b

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

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

_____. **Fluxo-Floema.** São Paulo: Globo, 2003b.

_____. **Fluxo-floema.** São Paulo: Perspectiva, 1970.

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

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

_____. **Rútilos.** São Paulo: Globo, 2003b.

KAZANTZAKIS, Nikos. **Testamento para el Greco.** Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

LACAN, J. **Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise.** Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LISPECTOR, C. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____. **Água Viva.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Um sopro de vida (pulsações)** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MILLIET, Sérgio. **Diário crítico.** 2. ed. Vol. II. e Vol X. São Paulo: Martins, 1982.

ROSENFELD, Anatol. *Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga.* In: HILST, H. **Fluxo-floema.** São Paulo: Perspectiva, 1970.

SEUPHOR, Michel – “Treinta y una reflexiones sobre un tema” in: **El estilo y el grito.** Caracas: Monte Ávila C.A, 1970

WALDMAN, B. “A retórica do silêncio em Clarice Lispector”. In: JUNQUEIRA FILHO, L.C.U. (org). **Silêncios e Luzes: sobre a experiência psíquica do vazio e da forma.** São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998