

VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata, 2012.

A escrita hemorrágica de Hilda Hilst e o fracasso.

Cunha, Rubens da.

Cita:

Cunha, Rubens da (2012). *A escrita hemorrágica de Hilda Hilst e o fracasso*. VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-088/39>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

A escrita hemorrágica de Hilda Hilst e o fracasso

Rubens da Cunha

Universidade Federal de Santa Catarina - Brasil

Resumo

Partindo das ideias de Blanchot a respeito da literatura como impossibilidade de morrer, da escrita como reviravolta radical, este artigo pretende apontar como a escrita de Hilda Hilst, é, ao mesmo tempo, uma tentativa contínua de entendimento do sentido da vida e da morte, e um instrumento para Hilda comportar-se de maneira esdrúxula diante da relação conflituosa que existe entre o escritor, a obra e o mercado literário.

Palavras Chaves

Hilda Hilst – Fracasso – Escrita - Mercado literário

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, 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. 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, desse objeto atacado que é, também, o próprio atacante. A literatura é um 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 literatura, esse lugar-outro, que se relaciona com a existência ainda desumana e “mergulha nesse fundo de existência que não é ser nem nada em que a esperança de nada fazer é radicalmente suprimida” (Blanchot 1997: 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: 327). Outro conceito de escrever capturado por Blanchot 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. (Blanchot 1994: 63).

Muitos escritores se preocupam em trazer o tema da escrita para dentro dos textos, como forma de afirmação, de necessidade de expor o processo caótico e difícil que é essa criação de um mundo autossuficiente. 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. 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 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: 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 maleabilidades daquilo que não pode ser apreendido, aprisionado, não pode ser dito na inteireza?

Quando foca na literatura, Blanchot 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” (Blanchot 2010: 37).

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 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? Hilda 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 já abordava 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: 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: 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, 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* 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, colocado no lado de fora do livro, nos permite uma leitura de como Hilda Hilst enfrentou a problemática da escrita, do escritor. 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 é, ao mesmo tempo, 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 procedimientos, os gritos, o luto iminente diante da perda do ideal. Esse poema, 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). 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.

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

Em 1950, Hilda Hilst o primeiro livro de poemas, *Presságio*. Em 1951 publica *Balada de Alzira*, No ano de 1955 sai o livro *Balada do Festival*, e em 1959, *Roteiro do Silêncio*. 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); *Ode Fragmentária* (1961); e em 1962, *Sete cantos do poeta para o anjo*. Há nessa produção poética, apesar dos valores inerentes, ainda um recalque lírico excessivo, até mesmo um certo pudor. Sergio Milliet anotava em seu diário crítico sobre *Presságio*: “poesia profundamente feminina, feita de pudor e de timidez. Insinuante e estranhamente madura para uma adolescente” (Milliet 1982. Vol. III: 297) Sobre *Balada no Festival*, Milliet 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 (Milliet 1982. Vol. X: 57-58).

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. 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 que Hilda frequentava, foi a sua leitura de *Testamento para el Greco* de Nikos Kazantzakis. Relato em que 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. Convencida por essa experiência, por essa “responsabilidade”, Hilda decide se afastar da cidade grande para construir uma casa no campo e se dedicar integralmente à literatura.

Blanchot (1994: 64) aponta os perigos da exigência de escrever, 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. 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. É como se sua escrita ficasse seduzida pelo grave dever, a idealização do escritor como um redentor do mundo, mas também visse ou ouvisse, 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 *Trajectoria Poética do Ser*, dedicado a Kazantzakis. Nessa trajetória já se demonstra que Hilda partiria para 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 2002c: 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 2002c: 85) - e passasse para um outro nível de verticalização, de aprofundamento temático e de linguagem. A consequência principal desse ato é que Hilda Hilst, apesar de manter a escrita de poemas, levou sua escrita também para a dramaturgia e para as narrativas. O que se pode aferir desse acontecimento, é que o “retirar-se”, 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: 91). A segunda é uma tentativa romântica de suplantiar 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: 91)¹.

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 Perspectiva. 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).” (Rosenfeld 1970: 8). 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” (Rosenfeld 1970: 8). 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.

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*” (Antelo 2006: 82). Além disso, houve no século XX as grandes guerras mundiais que, de certa forma, aferraram nas entranhas desses relatos 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 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. De acordo com Bradbury “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” (Bradbury 1989:33).

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

¹ 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 foram publicados em *Poesia (1959 / 1967)*, pela editora Sal em 1967.

ser encontrado, o que se tem são restos, pedaços de não-sentido. Tendo a sua frente uma tríplice escolha, para onde se encaminhou a hemorrágica e lutuosa escrita hilstiana, ainda fortemente seduzida pela ideia kazantzakiana de grave dever, de redenção?

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

Na escrita hilstiana 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 ora como o leitor, ora como Deus, no entanto sempre constituído como a presença de uma ausência. Diante do abismo incontornável, impossível de se tampar, apesar das tentativas exasperadas, a escrita de Hilda Hilst se torna, ela mesma, um animal hemorrágico.

A escrita hilstiana pode também ser vista como 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: 9). 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:30).

Blanchot 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. Ele 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” (Blanchot 2010:167). 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 leitores. No entanto, a sua escrita, ao expor esse fracasso, essa desilusão, coloca-se à beira do abismo, hemorragicamente, 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.: 47)

Compagnon apresenta uma visão desse momento dos anos de 1970, em que um outro vazio se estabelecia sob os pés dos artistas. 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 1996:126). 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, pode ser abordado, visionado apenas como uma saudade. Afinal, a plenitude, o ideal, a ideia de gênio são fantasmas, transparências, inexactidões 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, 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 entrelugar: sob os pés ardam 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*. 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. É contra uma sementeira da destruição que Seuphor levanta sua voz: “El arte es un objeto de cultura, por lo tanto es un culto” (Seuphor 1970: 276), 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.

A escrita de Hilda é atravessada pelo saudosismo, por essa hierarquização em que a arte como culto está acima de qualquer outra forma de arte, porém se estabelece também num 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:151). 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 2001:88), 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, [...] 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 2005:19)

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

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 2002:138)

Por fim, o mais deletério dos narradores da trilogia, Crasso, 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 lêem, 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: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 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” (Freud 2010:172). 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.” (Freud 2010: 173). 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 1984:113)

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. Hilda, presa que foi à idealização romântica, às certezas do que seria o literário e o não literário, fez com que sua escrita carregasse espectros, não mais como esperanças, mas como restos. Com a famigerada trilogia obscena Hilda arremessa-se ao *pas au dela*, ou seja, a negação da transcendência no passo que transgredir o limite, passo sem afirmação, neutralidade, passo que não é (Blanchot 1994:51). 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, lingüista, e muito interessado nos esotéricos da semântica, da semiótica, da epistemologia, coisas essas que eu nunca vou saber o que são. (Hilst 2002b:110)

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 2005:35). 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 prenunciado por Bataille em seu “Estudo VI – A santidade, o erotismo e a solidão”², 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” (Bataille 1987: 237), 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: 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 2002:148)

Hilda, no seu poema-manifesto, pede à bênção a Bataille, mas poderia pedir também a Emil Cioran, já que os dois vizinham-se nas citações que abrem um capítulo de *Cartas de Um*

² A frase “sinto-me livre para fracassar” está no “Estudo VI – A santidade, o erotismo, e solidão”, publicada no livro *O erotismo*. Trata-se de uma conferência de Bataille no Collège Philosophique, em 1955.

Sedutor. 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: 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.” (Cioran 1995:111): 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 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...(Cioran 1995:174)

Assim, a escrita de Hilda Hilst, desejosa de uma sapiência perdida, abriu-se tresloucada no auto-declarado 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 homem todo apurcado diz de repente: quase que já sei, e aí aquela explosão, aquele vômito, alguns estertores e psss... o homem foi-se. (Hilst 2006:121).

Bibliografia

Obras de Hilda Hilst citadas no artigo

HILST, Hilda. (2001). *A obscena senhora D*. São Paulo, Editora Globo.

_____. (1989) *Amavisse*. São Paulo, Editora Massao Ohno.

_____. (2003) *Baladas*. São Paulo, Editora Globo.

_____. (2002) *Cartas de um sedutor*. São Paulo, Editora Globo.

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

_____. (2006) *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo, Editora Globo.

_____. (2002c) *Exercícios*. São Paulo, Editora Globo.

_____. (2003b) *Fluxo-Floema*. São Paulo, Editora Globo.

_____. (1970) *Fluxo-floema*. São Paulo, Editora Perspectiva.

_____. (2002d) *Kadosh*. São Paulo, Editora Globo.

_____. (2005) *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo, Editora Globo.

Obras Teóricas

Antelo, Raul (2006) “Visão e pensamento. Poesia e voz”. Raul Antelo (org.) *Crítica e ficção, ainda*. Florianópolis, Editora Pallotti.

Blanchot, Maurice. (2010) *A conversa infinita – a ausência do livro*. São Paulo, Editora Escuta.

_____. (1997) *A parte do fogo*. Rio de Janeiro, Editora Rocco..

_____. (1994) *El paso (no) más allá*. Barcelona, Ediciones Paidós.

_____. (1987) *O espaço literário*. Rio de Janeiro, Editora Rocco.

Barthes, Roland. (1984) *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.

_____. (2003) *O neutro*. São Paulo, Editora Martins Fontes.

Bataille, Georges. (1989) *A literatura e o mal*. Porto Alegre, L&PM Editora

_____. (1985) *O ânus solar*. Lisboa, Hiena Editora.

_____. (1987) *O erotismo*. Porto Alegre, L&PM Editora.

Bradbury, Malcolm. (1989) *O mundo moderno*. São Paulo, Editora Companhia das letras.

Cioran, Emile M. (1989) *Breviário da decomposição*. Rio de Janeiro, Editora Rocco.

Compagnon, Antoine.(1996) *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte, Editora UFMG.

Freud, Sigmund. (2010) *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)* São Paulo, Editora Companhia das Letras.

Kazantzakis, Nikos. (1975) *Testamento para el Greco*. Rio de Janeiro, Editora Artenova

Lacan, Jacques. (2008) *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora

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

ROSENFELD, Anatol. (1970) “Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga” - Prefácio. In: Hilst, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo, Editora Perspectiva.

SEUPHOR, Michel (1970) *El estilo y el grito*. Caracas, Ediciones Monte Ávila C.A.