

H H

Da dispersão à suspensão

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA SOCIAL

NÍVEL MESTRADO

ANDREA FRICKE DUARTE

H H

Da dispersão à suspensão

Porto Alegre

2011.

ANDREA FRICKE DUARTE

H H

Da dispersão à suspensão

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, da Faculdade de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof.Drº. Edson Luiz André de Sousa

Porto Alegre

2011.

ANDREA FRICKE DUARTE

H H

Da dispersão à suspensão

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, da Faculdade de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Maria Cristina Poli - UFRGS

Simone Moschen Rickes - UFRGS

Élida Tessler – PPGAV – UFRGS

Marlen Batista de Martino - FURG

“Vida, vésper, magna-marinho”

Hilda Hilst

*Para Isabela,
porque ela existe.*

Grata ...

À Hilda Hilst, aos poetas e escritores amados, aos artistas que me são caros, sempre me ensinando mais do que posso compreender.

Ao Edson, meu precioso orientador, sua escuta ímpar, seu jubiloso ato de compartilhar idéias, semear pensamentos. Sua extraordinária *arte de multiplicar sonhos* e principalmente, sua *delicadeza de potencializar os desassossegados desejos*.

Ao Manoel Ricardo de Lima, pelo caminhar próximo, pelas suas palavras *‘leves, mas sem fundo’*, pelo seu texto: *‘um foguete perto do coração’*, pelo *‘não saber, mas com um pouco de coragem’*.

Aos colegas do grupo de orientação de prática artística, ocorrido na ONG ARENA, pelas suas invenções e pelas suas errâncias fundamentais; em especial para orientadora, Ana Flávia, por possibilitar a instauração de novos territórios, *pelo olhar*.

À Sandra Corazza e colegas de aula e o grupo de pesquisa, pelo *bom encontro*.

Aos colegas do Laboratório de Pesquisa em Artes e Psicanálise, o LAPPAP, pelos momentos de troca e escuta, o *compartilhar* tão necessário.

À prof.^a Elida Tessler, por compartilhar as suas invenções, pela abertura de mundos, pela aposta na arte como *um exercício experimental da liberdade*.

À prof.^a Simone Rickes, pelo seu *acolhimento*.

À prof.^a Maria Cristina Poli, por aceitar mais uma vez fazer a *escuta* deste percurso.

À prof.^a Marlen Batista de Martino, pela *presença*.

Ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da UFRGS, pela excelente qualidade da formação.

À CAPES, pelo indispensável auxílio através da bolsa de pesquisa;

A *todos* da minha família, pelo incentivo amoroso;

Especialmente à Isabela, minha filha linda, por ser essa criança sempre alegre e festiva, me ensinando que a vida pode ser musicada em canto e dança e muito amor.

Aos meus pais e as minhas irmãs, por *serem* e *estarem*, pelo apoio tão necessário.

À minha irmã Júlia, em especial, pelo apoio técnico e a sua capacidade de *tornar as coisas mais leves*;

À minha vó Eloisa, *pelo tanto*, que não cabem nas palavras.

Ao Tom pela *amizade*, por torcemos pela felicidade um do outro.

Aos colegas de mestrado e amigos de outras caminhadas, pela alegria da *parceria*.

À Bitá e Mayra, minhas amigas-estrelas, *sempre perto* do coração selvagem da vida.

À Mari e a Camis, pelas *mãos dadas*.

À Janaína, pela sua *generosidade* sem medidas.

Ter sido. E não poder esquecer. Ter sido. E não mais lembrar.

Ser. E perder-se.

A Obscena Senhora D/Hilda Hilst

RESUMO

A dissertação se propõe a uma tentativa de testemunhar a experiência de leitura de duas obras da escritora brasileira Hilda Hilst, em particular dois livros: “Tu não te moves de ti” (1980) e “A Obscena Senhora D” (1982). A partir de um lançamento utópico como método de pesquisa e sua categoria do *ainda não*, utilizamos a Psicanálise, a Arte Contemporânea e a Crítica literária como uma defesa do pensamento móvel e aberto ao devir, acolhendo a medida de indeterminação que permeia toda criação. Com elas problematizamos a noção de escritura, de leitura e de gesto escritural como acontecimento em processo, participando da própria construção da pesquisa. O método se caracterizou por instaurar o próprio objeto de pesquisa na medida mesma do pesquisar. Tivemos como norte da dissertação a busca por unir a forma e o conteúdo apostando na arte como o exercício experimental da liberdade. Encontramos na repetição de começos, na forma dispersiva, nas páginas soltas, somado à produção do vídeo e das fotografias como resultantes da pesquisa poética que nos propomos. Por fim, a pesquisa e a escritura produziram encontros com a queda e o abismo, experimentando um pensamento que possui a arte de cair, com o humor, com o testemunho e com a morte, encontrando nos movimentos de

dispersão e de suspensão os caminhos percorridos pela palavra escrita, na dupla via de escritura e leitura a que ela convoca.

Palavras-chave: Hilda Hilst. Escritura. *Ainda-não*. Dispersão. Suspensão.

ABSTRACT

The dissertation is an attempt to witness the reading experience of two works by the Brazilian writer Hilda Hilst, mainly two books: “Tu não te moves de ti” (1980) and “A Obscena Senhora D” (1982). Having (an) utopian launching as research method and its “not yet” category, we used Psychoanalysis, Contemporary Art and Literary Criticism as a defense of mobile and opened thought, accepting the measure of indeterminacy that pervades all creation. With them we discussed the notion of writing, reading and writing gesture as an event in process, participating in the actual construction of the research. The method is characterized by introducing the proper object of study in (...) The dissertation guidance was the search for the union of form and content, focusing on art as an experimental exercise of freedom. We find in the repetition of beginnings, in dispersible form, in loose pages, added to the video and photographs production as resultants of the poetic research that we propose. Finally, the research and writing produced meetings with the fall and the abyss, experiencing a thought that has the art of falling, with the humor, the testimony and death,

discovering the paths followed by the written word in dispersion and suspension movements, in the double paths that writing and reading evoke.

Keywords: Hilda Hilst. Writing. *Not yet*. Dispersion. Suspension

SUMÁRIO

PARA COMEÇAR.....	20
COMEÇOS.....	22
COMEÇO I - Uma espécie de viagem: convite a uma travessia e travessuras utópicas.....	28
COMEÇO II - O Conhecimento como a arte de cair.....	34
COMEÇO III - Depoimentos.....	39
COMEÇO IV - Queda e Abismo em Hilda Hilst.....	53
Série de biografemas I.....	55

COMEÇO V - Considerações sobre o método I - Sobre o Ainda-não.....	83
COMEÇO VI - Sobre o Negativo.....	97
COMEÇO VII - Considerações sobre o método II.....	107
COMEÇO VIII- Escrita Literária.....	124
COMEÇO IX - Uma aprendizagem do neutro ou uma aprendizagem sobre o inesperado	132
Série de Biogafemas II.....	137
COMEÇO X - Notas de arquivo.....	150

COMEÇO XI - Notas de leitura - Tu não te moves de ti.....	163
COMEÇO XII - Literatura e Psicanálise.....	180
COMEÇO XIII - Humor – por uma política da leveza ou ainda, a arte de cair melhor.....	193
Humor e suspensão: oscilação entre o peso e a leveza.....	196
COMEÇO XIV- Caráter utópico da suspensão.....	212
COMEÇO XV - Para novos começos.....	220
COMEÇO XVI - Literatura e desaparecimento, escrita e sua relação com a morte.....	226
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	240

ANEXO.....	248
NOTAS FINAIS.....	275

Para começar:

Hilda Hilst.

Aqui coisas acontecem.

São as palavras as grandes culpadas de tudo.

Vamos ser objetivos e bastante claros. Aqui se fazem coisas.

É do *fazer* que vamos falar.

Parece não haver nada a dizer.

“E seria inconcebível separar o pensamento de uma coisa da experiência dessa coisa.”

(Waltércio Caldas, 2006, p.226)



Começos

Como começar? Como terminar? Como ser? Como estar? Palavras que vão dando forma ao informe, dando as formas de um texto, formas (desinforme(-se?) do viver.

Os começos surgem primeiro pela provocação de outros começos, de Haroldo de Campos abrindo *Galáxias (2004 [1984])*; do contágio deliberado de *55 Começos (2008)* de Manoel Ricardo de Lima. E um alegre encontro com Elida Tessler redobrando os sinos-palavras sobre *Uma linha do horizonte e outros alinhamentos prováveis (2008)*, onde redobra recomeça e arremessa uma vez mais, Haroldo de

Campos. Ali, onde este sugere uma espécie de viagem como viver: “*quando se vive uma espécie de viagem*” (CAMPOS, 2004, p.9), não a viagem, mas seu começo; aqui, no plural, *seus começos*, como uma viagem (ou várias) sobre a escrita, sobre as letras, imagens, sobre o impossível encontro das linguagens visuais, materiais, poéticas, dissertativas, literárias. (Impossível?) E talvez, principalmente, uma busca-lançamento naquilo que Edson Sousa (2007a, p.240) aponta como o *litoral*, o lugar de encontro de dois heterogêneos e diz ele, a partir de Lacan, que é neste lugar de fronteiras que devemos procurar imagens para falar destes heterogêneos. Sousa ainda nos presenteia com a etimologia da palavra experiência: como travessia de um perigoⁱ. Segundo Rocha na palavra portuguesa 'ex(*peri*)ência', temos o radical latino

peri, que, como o seu correspondente grego, *peira* significa 'obstáculo' e 'dificuldade'. Este significado aparece claramente na palavra latina *periculum* (que significa 'perigo') e no verbo *aperire* (que quer dizer 'abrir'). Nos dois casos, temos a idéia de uma ação que enfrenta dificuldades ou remove obstáculos (ROCHA, 2008).

Proponho ao mesmo tempo uma deriva e uma travessia na repetição de começos, tentativas de encontrar imagens e palavras que possam nos aproximar da experiência de leitura de alguns textos da escritora brasileira Hilda Hilst, *A Obscena Senhora D* (1982), *Tu não te moves de ti* (1980) e a relação que a escritora estabelece com o humor na sua escrita. Conto para essa travessia, de uma espécie de testemunho de leitura, da minha leitura destas obras e o compartilhar impressões, estudos, num

mergulho nessa experiência de leitura e escrita onde operações outras acontecem. Operações de inscrição e escavação implícitas a todo processo de escritura, na dupla via de inscrição e apagamento que a escrita convoca. Outro recurso utilizado na produção deste texto foi o uso de imagens. Imagens a partir de pequenos ensaios que chamei *biografemas*ⁱⁱ que se encontram a maior parte em itálico. Alguns deles estarão identificados como biografemas e outros não, diluindo-se ao longo do texto. Também fazem parte do trabalho imagens fotográficas, que são fragmentos de um pequeno filme de um minuto e meio. Tendo o gesto escritural como matéria principal. Ali onde a escritura aparece e desaparece, constituindo passos, registro de um percurso, e seus possíveis desfazimentos. Embora mais tarde desfeitos, há

momentos de diferentes registros – a escrita, a foto (grafia), o vídeo, a própria montagem material que o texto concentra. A palavra e a imagem, portanto estão sendo aqui, articuladas, como escrita. Instantes (que se apagam?), e aí quem sabe, algumas **pistas**.

Outra importante indicação são as notas de rodapé, que foram formalmente escolhidas para estarem no fim do texto, portanto, são notas finais. Há uma escolha por tirá-las do pé do texto. Havia uma interferência no olhar sobre as páginas. Sugerimos que para a leitura mais prática, ou facilitada, não saberia muito como qualificar, que sejam destacadas no final, onde se encontram, e acompanhem a leitura do trabalho enquanto este acontece. E anterior as notas de rodapé há o anexo,

que compreende a lista do arquivo pessoal de Hilda Hilst, tal qual repassado pelo Centro de Documentação Alexandre Eulálio, no IEL (Instituto de Estudos da Linguagem) localizado em Campinas, na UNICAMP, pois são feitas algumas referências importantes às pastas pesquisadas.

Com as devidas informações que supomos necessárias a leitura do trabalho, seguimos.

Começo I –

Uma espécie de viagem: convite a uma travessia e travessuras utópicas

Eu estou caído ao chão e te amparo leitor, oferecendo letras, traços e imagens para segurar-te como te convier. Estou **à espera**, sei que algo muito importante acontecerá. Para quem? Importante para quem? Para quem estiver aqui neste lugar neste exato momento. Coisas que não terei palavras para contar porque, devo confessar, desconheço. Será um estado turvo?

Onde um texto encontra outro.

Em seu livro, *O prazer do texto*, Roland Barthes, invoca esta imagem de um indivíduo que, devido à complexidade de operações com as quais é confrontado, só poderia ser inventado:

Ficção de um indivíduo (algum Sr. Teste às avessas) que abolisse nele as barreiras, as classes, as exclusões, não por sincretismo, mas por simples remoção desse velho espectro: a contradição lógica; que misturasse todas as linguagens, ainda que fossem consideradas incompatíveis; que suportasse, mudo, todas as acusações de ilogismo, de infidelidade; que permanecesse impassível diante da ironia socrática (levar o outro ao supremo opróbrio: *contradizer-se*) e o terror legal (quantas provas penais baseadas numa psicologia da unidade!). Este homem seria a abjeção de nossa sociedade: os tribunais, a escola, o asilo, a conversação, convertê-lo-iam em um

estrangeiro: quem suporta sem nenhuma vergonha a contradição? Ora esse herói existe: é o leitor de um texto; no momento em que se entrega a seu prazer. Então o velho mito bíblico se inverte, a confusão das línguas não é mais uma punição, o sujeito chega à fruição pela coabitação das linguagens, *que trabalham lado a lado*: o texto de prazer é Babel feliz. (BARTHES, 1996, p.8, grifos do autor)

Acompanhados dessa medida de invenção que implica toda leitura e o fator de multiplicação que ela convoca, surge a pergunta: o que pode acontecer ao colocar-se a caminho destas investigações no campo da criação?

Para Haroldo de Campos (1977, p.19), a que se pensar a arte como horizonte do provável, ou como obra de arte aberta. Diz ele que se instaura neste projeto de

obra de arte “a categoria do provisório a sua própria categoria da criação, pondo em questão, constantemente a idéia mesma de obra conclusa, instalando o transitório onde, segundo uma perspectiva clássica, vigeria a imutabilidade perfeita e paradigmatal dos objetos eternos.” E ao acolhermos esta nova perspectiva, deparamo-nos com algo fundamental que entra em questão: a leitura do trabalho. Necessariamente, o leitor passa a ocupar um novo lugar neste campo de possibilidades que é lançar-se em novas trajetórias metodológicas:

No caso da obra de arte provável ou aberta, a informação estética ficará, ademais, inseparável de seu consumo: entre a realização e consumo da informação estética, então se estabelece uma relação arbitrada no momento pelo **intérprete-operador, co-produtor da informação, e esta já não será a mesma numa segunda**

ou numa terceira (e assim por diante) execuções. (CAMPOS, 1977, p.23, grifos nossos)

Ainda Barthes (1996, p.9), nos dá uma preciosa indicação de leitura: “Não é a “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo.” Frisamos então: *que haja jogo.*

Há peças-chaves que se encontram aleatoriamente lançadas nestas escritas e começos. Cabe a você leitor, inventar conexões, alimentar as dúvidas, forjar sentidos e criar uma narratividade própria a sua leitura.

Começo II –

O Conhecimento como a arte de cair

“Meu trabalho inicial é o medo de cair. Depois se tornou a arte de cair. Como cair sem se machucar. Mais tarde é a arte de se manter no ar.”

(BOURGEOIS, 2000, p.222)

Todo texto começa por uma invenção. Inaugurar um ponto de abertura e de passagem para um desejo. Um desejo de criação. Para tanto, me ocorre a imagem de uma fragilidade, de algo que detém a qualidade do que é frágil. E por esta peculiaridade, corre o risco iminente e permanente, de a qualquer momento desabar. **Escolho começar com essa possibilidade de desabamento** a partir da escrita de Hilda Hilst. Através da sua escrita, e da minha empreitada como sua leitora, algo entre o desejo e o desabamento se opera, tecendo em linhas movimentos invisíveis. Atmosfera precária onde se quer reinventar outros modos de escrita.

A idéia do que é precário já foi abordada por Edson Sousa (2007b, p.30), professor e psicanalista, pesquisador da questão das utopias hoje, para defender uma

ação voltada para a criação, uma ação que luta contra formas instituídas de algo já dado. Uma ação que é também ato político na medida em que combate mecanismos de aprisionamento e repetição. A proposta é fazer uma defesa do pensamento utópico, no sentido de uma crítica ao presente, partindo, então, de uma utopia “dentro de uma perspectiva do inacabado e de permanente reinvenção”, ele sugere.

Opera-se uma escolha pelo modo de dizer, pelo modo de escrever, que pretende usar o corpo do texto como corpo de passagem de e para uma escrita desejante. Será isto possível?

A intenção aqui neste trabalho é habitar o entre, valer-se de uma escrita poética para convocar o desejo. Por em cena não apenas o que nos interessa, mas a forma mesma do escrever, ocupando assim a escritura como parte fundamental da problemática da pesquisa. Arriscar ali onde a cientificidade se desequilibra, nesta já assumida postura de resistência, dada pela escolha da psicanálise enquanto lugar de discurso. O que há de novo, nesta empreitada? Talvez, essa radicalidade de escolher uma sacudidela dos ossosⁱⁱⁱ do discurso e por aí operar a função poética em ato, em escritura.

Um pensamento que cai. O que cai? Alguns lugares?

Penso que desabar não é uma escolha, é um acontecimento. Efeito de leitura destes dois livros. De vivências, buscas, e inúmeros encontros. Tentativas.



Começo III –

Depoimentos

Revisito, repasseio, passeio novamente em nova visita paisagens e corpo^{iv}

Era uma tarde quente e eu tinha passado a manhã nos arquivos do Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, no Instituto da Linguagem, na Unicamp. Eu havia pegado nas mãos, com luvas cirúrgicas, a carteira de identidade de Hilda Hilst, em couro vermelho, a foto, de uma menina loira de treze anos de olhar firme. Em seguida um caderno, de recordações, onde pessoas deixaram escritos afetuosos para *Hildinha* (escrito em quase todos), alguns em francês, talvez um em inglês, de professoras, amigas, freiras da escola onde ela encerrava os estudos? Era 1949, e *Hildinha* tinha então, quatorze anos.^v

Uma carta escrita por Drummond à Hilda, em 1978, onde lamentava por não ter podido encontrá-la: “*não tenho ânimo, estamos fadados a não nos ver, olhar, abraçar. Pena*”. Outra carta, de outro amigo (J. Toledo) se refere à Hilda: “*minha cara e relapsa amiga... (14/03/1978 a. C.)*”. Cartas endereçadas à Hilda, muitos “porras” em algumas, muita afetividade em todas elas. Às vezes Hilda era chamada de “*amiga-irmã*”, e havia algumas confissões. Hilda pareceu-me ser a amiga com quem se podia brincar, xingar, falar palavrão, falar das coisas importantes. Bilhetes de amor de seu então marido, Dante Casarini, onde ali ele relembra a esposa/autora, entre uma declaração e outra que, no dia seguinte, seria feriado^{vi}:

“Amanhã é feriado

P.S: AMANHÃ É FERIADO, FECHA TUDO”.

Era uma tarde quente e eu tinha passado a manhã nos arquivos, onde estive em contato com a vida de Hilda Hilst entre documentos pessoais, agendas, manuscritos, bilhetinhos, fotos, desenhos da escritora, cadernos de anotações de sonhos, de pesquisas da autora sobre a composição de seus personagens...

Era uma tarde sufocante em Campinas e consegui uma carona que me levou até a Casa do Sol, quase no interior da cidade. Fui recebida primeiramente pelos cães, em altos latidos, e o meu medo deles – eram grandes, denunciavam minha chegada uma hora antes da hora agendada. Três horas da tarde. Ali o arco da entrada,

reconhecido das fotos que estão nos Cadernos de Literatura do Instituto Moreira Salles. Ali estavam seus cães, tão presentes no universo de Hilda. A Casa do Sol, casa construída em 1976 para consolidar seu projeto pessoal de tornar-se escritora. Ali, eu estava, na porta, à espera.

Surge uma jovem que me acolhe, Narjara. Ela tem aparência forte, jovem mulher, de cabelos negros, me explica: não precisa ter medo, nenhum deles morde. *Vem*, ela me chama. Lembro-me de sentar no sofá da sala, pedir água, ser apresentada à Olga, amiga de Hilda que mora atualmente na casa junto com Narjara, que viveu ali com Hilda nos anos 70. Oferecem-me cerveja, demoro um pouco para aceitar, necessidade de água. Uma espécie de timidez ou espanto me toma. Estar

sentada às três horas da tarde do dia 03 de novembro de 2009 no sofá da sala de Hilda Hilst, minha escritora preferida, eleita entre outros. Elas conversam, sobre Hilda, sobre os livros que li quais são meus interesses, como cheguei à Hilda? Ah, pela leitura de Caio Fernando Abreu. – “Sim, no sul, quem conhecia a Hilda era através do Caio” – “problemas de distribuição”, “acabou não circulando muito na época”. José Luis Mora Fuentes, faleceu há 5 meses, me contam. O Zé Luis que eu lera nas cartas pela manhã, o ex-marido de Olga, que fala ainda tomada pela dor recente, diz: “Há cinco anos Hilda morreu, há cinco meses José Luis, era ele que contava tudo, sabia tudo da Hilda por aqui”. Eles eram melhores amigos, conta Olga. Ela tem os cabelos cor de laranja, tem entre cinqüenta e sessenta anos.

Narjara traz algumas cervejas, e conto um pouco da minha vida para elas e elas escutam pacientemente, me contam pequenas coisas sobre a vida da Hilda. “Ela era uma mulher que não respeitava qualquer limite; ela era capaz de virar uma mesa...” Ela recebia de braços abertos quem vinha aqui, nós tentamos manter esse sentimento que a Hilda tinha, sempre foi uma casa aberta. Enquanto conversamos, há um cachorro pequeno deitado no meu lado direito, no qual faço cafuné. De tempos em tempos, um dos cachorros grandes vem, põem as patas no meu colo e tenta lambear o meu rosto. Eu os recebo com uma alegria inesperada.

Levanto para ver a casa, os quadros com fotos de amigos e parentes, todas em preto e branco, ela vai me contando: esse é o pai, essa é a mãe, esta é Lupe. Lupe?

Pergunto. Sim. Pego meu livro e cito uma frase de Lupe que está no *Tu não te moves de ti*:

“Paixão. Só dela cresce o fôlego de um rumo.” (Lupe Cotrim Garaude).

Olga confirma.

Foto de Lygia Fagundes Telles, foto de Caio Fernando Abreu, e Narjara me conta que diziam que naquela foto ele estava na sua fase Ney Matogrosso de tão lindo. Em seguida entro no escritório de Hilda, onde ela escrevia, e ali estantes com seus livros. Muitos livros em francês, ela lia muito bem em francês, me conta Narjara.

Ganhei livros escritos por Mora Fuentes de presente, sentei mais tarde na mesa da cozinha e ali fiz uma refeição com elas, Olga e Narjara. Olga está triste, de luto. Narjara me leva para o quintal, sentamo-nos em cadeiras de pedra com uma mesa de pedra no centro, na frente da figueira que Hilda amava. E ali, me conta Narjara, criou-se uma tradição de tocar a árvore e fazer três pedidos. Contou-me que Caio Fernando Abreu fez três pedidos à figueira e foi atendido: ganhar um prêmio literário, engrossar a voz, e o terceiro não lembro, mas todos foram realizados. Sou convidada a fazer os meus pedidos. Estava muito tomada pela experiência e pedi para fazê-los mais tarde.

Caminhar pelo pátio da Casa do Sol, pelo jardim e pelas plantas de Hilda. Conhecer detalhes da sua vida preservados pela amiga com a qual morou. Estar ali onde ela viveu suas paixões, suas dores, seus medos, onde escreveu. O lugar que ela escolheu para escrever. Agora, enquanto escrevo, já distanciada daquele dia, já imersa num outro espaço, entre acontecimentos, recordo daquela tarde. Não sei descrever o sentimento de estar tão próximo do que foi a vida de alguém. Talvez isso, a diferença entre a Hilda para mim antes da ida à casa e após, esta Hilda de fato mudou em mim. Tendo lido suas anotações pessoais, suas agendas, seus particulares amores, seu desespero numa tarde, descobri uma Hilda demasiada humana, demasiada mulher, demasiada pensadora. Terá sido isso? Aprendi a amar os cães de

Hilda porque eles eram amáveis e doces. Ou simplesmente os amei, porque eu estava ali, na casa de Hilda e aqueles eram seus cães?

Tenho a impressão de Hilda ter sido alguém que se distraía facilmente, que se absorvia numa dimensão da vida que somente ela tinha acesso. Talvez ela se permitisse entrar em contato em seu desconhecido. Ela anotava sonhos, fazia horóscopo, lia os físicos, os filósofos, ela buscava o tempo todo, algo que lhe dissesse. Que dissesse a ela alguma coisa. E amava os escritores. Tinha seus retratos sobre a parede do quarto e ali conversava com eles.

Havia dois depoimentos que encontrei e achei importante registrar aqui, impressões de outros sobre Hilda Hilst. O primeiro do músico, cantor e compositor brasileiro Zeca Baleiro, que musicou^{vii} uma série de poemas de Hilst, tendo sido convidado pela própria Hilda, após receber o primeiro cd do cantor, enviado por ele de presente. A escolha se deu, principalmente, porque me identifiquei com seu relato:

“Com 19, 20 anos eu comprei o primeiro livro da Hilda que se chamava *Com meus olhos de cão*, que era uma novela assim, meio delirante, e eu fiquei, muito impressionado com aquilo né, eu fiquei meio assim... atordoado. A palavra é essa, atordoado, sem entender muito bem, porque não tinha nenhuma, não tinha nenhum

compromisso com linearidade, ele era todo um coisa meio fragmentada, meio cinematográfica num certo sentido.”^{viii}

O segundo depoimento é do amigo Zé Luis, o José Luis Mora Fuentes:

“A Hilda era uma pessoa disciplinadíssima, então ela acordava de manhã, ela tinha uma vontade de escrever, um objetivo de escrever mesmo, de quem nasceu pra isso. Era o mais importante da vida dela era escrever. Ela tinha muito medo que não desse tempo e graças a deus deu. Porque quando ela terminou de escrever ela mesmo disse ‘agora eu não tenho mais nada a dizer’ e parou de escrever realmente. Mas ela acordava de manhã e tomava um café com a gente, que era muito bom mesmo, aí

cada um contava sobre os sonhos que tinha tido e assunto também para uma grande discussão... Aí ela se retirava e ia para o escritório, e até ela não terminar um determinado número de palavras por páginas, 700 palavras... que ela se determinava a fazer, ela não saía do escritório. Ela só saía com a missão cumprida daquele dia.” ix

Esse depoimento faz parte de uma reportagem gravada três dias antes do falecimento de Mora Fuentes, que ocorreu no dia 16 de junho de 2009, constituindo assim o testemunho e registro de uma memória e a escrita da história da e para a literatura brasileira.

Começo IV

Queda e Abismo em Hilda Hilst

“Alguém olhando e sentindo o mundo

Alguém, nome de ninguém

esse aí não é nada

esse sim é alguém”

(HILST, 2001, p.44)



Série de biografemas I

Hilda Hilst.

Tem sessenta e oito anos e mora com seus 60 cães numa fazenda no interior de Campinas, está cansada, não tem mais nada a dizer^x. Hilda Hilst tem dezesseis anos e ainda não começou a escrever, o pai está internado num hospício e a confunde com a sua mãe. Hilda Hilst tem vinte anos e publica seu primeiro livro, de poemas, chamado *Presságio*.

Abismar-se em Hilda Hilst, experiência da queda do sentido. Como passar a escrever sobre aquilo que desaba? E tornar narrável? Será uma experiência? Ou um acontecimento que precisa transformar-se em experiência pela prática-exercício de narrar-se em queda pela leitura de Hilda Hilst?

Em vão: as palavras que não dizem nada?

Em vão: são palavras que não dizem nada.

Num vão de escada.

Tu não te moves de ti.

(HH)

”, esquizofrenia, o pai. O medo de.

Ser/estar. Hilda Hilst

Intensidades perder-se, um impossível ponto de encontro com um divino, menino-
porco-hilst. A porca.

No sem sentido, uma exaustão,

queda-livre

e

não morrer.

Obscenidades, palavrão, vadia, SUJO. Cadela, cães, vinho. Fantasmas, Caio Fernando Abreu.

Poesia, romance, crônica, teatro.

Poesia:

“Amável, mas indomável

SE SABIA HOMEM POETA de uns côncavos de musgo e prodigioso eco, à noite ele esperava que a lua habitasse o papel, poderia ter sido lenhador, não o que abate, mas o que acaricia, lenhador-amante, homem de amor, Lih, inútil também porque ainda que os olhos tivessem conhecido o de dentro dos jacintos e coisas inomináveis e flagelos, difícil se fazia traduzir para o outro, conhecimento, ciência maior, compaixão, espectro junto Lih, imantado de luar, escrevia: é lícito cantar de amor quando o rei é cruel em seu reinado?”(HILST, 2003, p.31).

Dessas histórias que não foram contadas, histórias que não foram vividas. Histórias guardadas num lugar a-histórico, espectro. Penso no silêncio que se soma entre uma sonoridade e outra, neste texto que pesa sobre si, e rasga.

Ao mesmo tempo uma doçura crua e menina, uma doçura doce e bruta, quase selvagem. Como o amor que se quer habitar, mas não se habita.

De uma soma de derrelições, desamparo abandono, a fossa, a fenda, cai. Cair.

Caído. E Leve, sobre uma leveza pesada. Piano.

Uma desmedida, estação de estar, no desmedido. O absurdo. A crueldade. Uma risada obscena de uma velha enrugada, com o copo de vinho na mão: o dedo em riste, a frase tomada de empréstimo de Bataille: – “livre para fracassar” (HH^{xi}).

Nos manuscritos de silêncio e nos sulcos, nos vincos, a soturnez. Algo de indizível que se circunscribe em letras ainda não pronunciadas. Este quê, sucedâneo luz, sucedâneo sombra, (e sempre de empréstimo, palavras usadas).

Interiores e paisagens. E um negativo, sempre. Negativo da forma, negativo da foto, negativo da dor, negativo do eu.

Não eu?

Adentrar pelo buraco do mundo.

E gritar.

Urro, urrar. Excretar. Vazar.

Os poros, em silêncio, gritavam. Nus e solitários na multidão.

Do plural da pele nua.

Eu e você eu e entardecer eu e ler eu e ter nada.

Quantas palavras poderiam ser escritas para tapar o buraco do mundo?

Nenhuma delas.

Nada é suficiente.

O que cai? O que desaba?

VI-ME AFASTADA DO CENTRO de alguma coisa que não sei dar nome, nem porisso irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por Ehud A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas. (HILST, 2001, p.17)

Assim começa o romance A Obscena Senhora D, da escritora brasileira Hilda Hilst. Esta é a fala de Hillé, a personagem. Uma senhora de sessenta anos que escolhe o vão da escada para morar. Seu marido Ehud, morreu há um ano, ela diz, após essa sua retirada do espaço comum. Dali do vão da escada ela conversa com ele, com

alguns poucos moradores da vila onde mora e também conversa com Deus, o qual ela chama às vezes de O Porco-menino, menino-louco, menino-precioso.

Hilda Hilst nos apresenta uma mulher-personagem que quer encontrar respostas. O diálogo com seu marido é sempre o do desencontro entre o desejo de ambos. Hillé quer compreender *O todo, o incomensurável*, seu corpo, a matéria. Nada mais parece dizer-lhe respeito, enquanto para Ehad, o mundo concreto do sexo, do café, do passeio na rua, esse mundo da cotidianidade lhe é familiar. Não há encontro entre eles:

o entender de nós todos o destino, um dia vou compreender, Ehad
compreender o quê?

isso de vida e morte, esses porquês

escute, Senhora D, se ao invés desses tratos com o divino, desses
luxos do pensamento, tu me fizesses um café, hen?(HILST, 2001,
p.18)

Há na personagem uma busca desenfreada por respostas que não apenas não
as encontra, mas funciona também como uma denúncia de que a crença num
discurso, aqui o religioso, tenta apagar:

...na minha cara um estupor, um nunca compreender, um enrugado
mole, olha como é a minha cara sem o teatro para o outro

um pouco caidinha sim

desesperada Ehad, porque todas as perdas estão aqui na Terra, e o Outro está a salvo, nas lonjuras, em el cielo, a salvo de todas as perdas e tiranias, e como é essa coisa de nos deixar a nós dentro da miséria?

que amor é esse que empurra a cabeça do outro na privada e deixa a salvo pela eternidade a sua própria cabeça? e o que Ele fez com Jó, te lembras? teu deus está a salvo, Hillé, fica contente

que boniteza isso de amá-lo nos seus confins e chafurdar por aqui (HILST, 2001, p.75).

Então Hillé volta a falar a sós, narrando seu desamparo frente à espera de um Deus que a teria abandonado, e num complexo jorro de palavras, intercalando o cômico e o grotesco da humanidade, Hillé testemunha ao leitor horrores das páginas dos jornais, situações de violência e corpos torturados. Ao relatar terríveis fatos,

insiste na sua condição desamparada frente a uma suposta totalidade, o porco-menino, que a cada página está mais esburacado.

Nós leitores avançamos extenuados, ora quase rindo pelo modo absurdo com que Hilda Hilst encadeia à narrativa, ora horrorizados com um vislumbre cada vez mais vívido do nosso próprio desamparo. Na primeira frase do romance, Hillé se intitula teófaga. Teófago é aquele que come deus. Aqui não temos bem certeza quem é devorado. Ora somos nós leitores, devorados pelas perguntas irrespondíveis de Hillé, de sua fúria desejosa e desesperada por alguma garantia que ela pudesse repousar um pouco a cabeça. Ora, será ela devorando a divindade, furando sua idéia de totalidade,

tornando o divino entre o humano e o animal: o porco-menino, entre uma infância louca desgovernada e a animalidade?

Iria? suportaria guardar no peito esse reservatório de dejetos, estanque, gelatinoso, esse caminhar nítido para a morte, o vaidoso gesto sempre em suspenso em ânsia de te alcançar, Menino-Porco? (HILST, 2001, p.33)

Ou ainda:

Compreender o jogo brinquedo do Menino Louco, pensa um pouco Hillé, pensa no sinistro lazer de uma criança louca, ou pensa em crianças brincando com gatinhos, com ratos, com tristes cadelas vadias, ó vinde a mim as criancinhas, que sabemos nós de criancinhas? Como pôde dizer isso, ele que dizia que muito sabia? (HILST, 2001, p.20)

O que Hilda Hilst põe em cena é justamente uma tensão entre o desejo intenso de encontrar uma resposta, completa e segura das coisas e a impossibilidade mesma de alcançá-la. Com seu marido, a compreensão impossível, o desencontro persiste por uma recusa. E com a totalidade, e aí talvez entre de modo mais sutil a ironia de Hilda Hilst (2001, p.45), é desde o princípio um encontro falhado, eis que a totalidade está destrocada de sua própria qualidade, que é a sustentação da idéia de divindade. Em determinado momento Hillé pergunta: “*Ai Sr. tens igual a nós o fétido buraco?*” Esse Deus, um porco-menino, que teria respostas, que faria sentido, que taparia o furo da existência, não fosse ele um porco.

Um elemento importante que não pode faltar à compreensão deste texto é situá-lo historicamente. Escrito entre 1980 e 1981, os últimos anos de regime militar no país, funciona de certa maneira como uma denúncia aos acontecimentos da década anterior. A quase catástrofe narrada por Hilst não poderia ser pensada também a partir da virulenta denúncia que a personagem Hillé vocifera, intercalando entre seus protestos, os horrores da civilização?

Ehud, personagem do livro *A Obscena Senhora D* diz em determinado momento:

abriste por acaso o hoje jornal da tarde? Não. Então não abriste. Pois se o tivesses feito teria visto a fome, as criancinhas no Camboja engolindo capim, folhas, o inchaço, as dores, a morte aos milhares, se o tivesse feito terias visto também não muito longe daqui um homem chamado Soler teve as duas mãos mutiladas, cortadas em pedaços, perdeu mais de quatro litros de sangue antes de morrer, e com ele morreram outros golpeados com cacetetes, afogados em recipiente contendo água imunda e excremento, depois pendurados pelos pés, estás me ouvindo, Hillé? Matam, torturam, lincham fuzilam, o Homem é o Grande Carrasco do Nojo, ouviste? Sim.

(Hilst, *A Obscena Senhora D*, [1982] 2001, p.47)

Escrito ainda em época de ditadura no país, foi um corajoso ato de Hilda Hilst trazer para a dimensão do cotidiano dos personagens a afirmação que todos prefeririam não ver/saber: “*matam, torturam, lincham, fuzilam, o homem é o Grande Carrasco do Nojo, ouviste?*”.

Você se desvia.

Sim. Estou o tempo todo perdendo os meios pelos quais tudo de fato começou. Não era o saber aonde chegar, mas saber, de fato, perder-se.



Começo V –

Considerações sobre o método I

Sobre o *Ainda-não*

A experiência do conhecimento só é possível quando esse é aberto, furado, falho. Quando ele sustenta sua insuficiência e quando ele abarca em si a idéia de movimento. O caráter de algo que vai se tornando, nas palavras de Ernst Bloch, quando a dimensão do ainda-não é acolhido como parte fundamental do exercício do pensamento. Esta pesquisa, portanto, está calcada nas idéias de *espera ativa*, daqueles que se lançam em direção ao que *ainda não* se conhece e no movimento mesmo de **lançamento** que contém esse “germe” de espera e ou esperança, tornando-se assim, em alguma coisa nova.

Para Ernst Bloch, no seu livro *Princípio Esperança*, publicado em 1959, a espera e a esperança serão fundamentais para problematizar o homem e a cultura. Ele propõe a espera como um ato, um afeto que luta contra o medo, ele diz:

O que importa é aprender a esperar. O ato de esperar não resigna: ele é apaixonado pelo êxito em lugar do fracasso. A espera, colocada acima do ato de temer, não é passiva como este, tampouco está trancafiada em um nada. O afeto da espera sai de si mesmo, ampliando as pessoas, em vez de estreitá-las: ele nem consegue saber o bastante sobre o que interiormente as faz dirigirem-se para um alvo. A ação desse afeto requer pessoas que se lancem ativamente naquilo que *vai se tornando* e do qual elas próprias fazem parte. (BLOCH, 2005, p.13, grifos nossos)

Nessa passagem é muito importante ressaltar essa idéia paradigmática, onde se vê uma idéia já como uma ação e uma ação em movimento. Para um dos principais pensadores das utopias, o pensamento é o movimento mesmo da transposição^{xii}, o qual ele chamará de uma *transposição efetiva*, quando se capta o novo como algo mediado pelo existente em movimento. Para sustentar essa idéia, Bloch (2005, pp. 16-18) defende então “o que-ainda-não-veio-a-ser” em oposição a um “mundo da repetição ou do grande sempre-outra-vez, um palácio das fatalidades.” Bloch vai rapidamente situar as tradições filosóficas do pensamento (sempre em relação com a idéia da esperança) e vai dizer que Hegel foi “o que mais avançou, quando o que *foi* suplanta o que *está por vir*”^{xiii}, a aglomeração das coisas havidas obstrui totalmente as

categorias de futuro”. Aqui nos lembramos da passagem que Sousa (2007, p.20), retoma de Walter Benjamin quando este afirma que a verdadeira catástrofe é que as coisas continuem como antes. E vamo-nos acercando do que está sendo anunciado aqui: uma crítica a um modelo de pensamento que sustenta ideais de perfeição, onde haveria um mundo feito, acabado e apreciado, segundo Bloch apenas de modo passivo. Bloch (2005, pp.18-22) vai tomar como decisivo, a idéia *do saber*^{xiv} como teoria-praxis consciente quando acolhe o devir e que, por isto mesmo, ele diz, é passível de decisão. A grande aposta de Ernst Bloch será o que ele chamou de um futuro autêntico, aquele que está aberto ao processo e, portanto, capaz de direcionar a uma mudança no mundo, quando o próprio pensamento é um desejo de mudança e

capaz de ver o “futuro como espaço de surgimento inconcluso diante de nós”. Vai defender a espera e a esperança como categorias do utópico, que “além do sentido habitual, justificadamente depreciativo, também um outro: o sentido de ultrapassar o curso natural dos acontecimentos”.

Bloch (2005, p.147) percebe também o caráter indissociável da relação entre sujeito e objeto, quando diz: “os dois fatores, tanto o subjetivo quanto o objetivo precisam ser compreendidos em sua constante interação dialética, interação indivisível, não isolável.” E como expoente dessa percepção em consonância com a função utópica ele propõe uma noção de inconsciente aberto ao devir, como um espaço que possui uma disposição para o novo e para a produção desse novo: “o

ainda-não-consciente é assim unicamente o pré-consciente do vindouro, o local do nascimento do novo.”

Ernst Bloch (2005, p.146), a partir da sua categoria “do que-ainda-não-veio-a-ser”, delinea seu pensamento desfazendo as idéias de “turvo” ou de alienação mística que poderiam cair à esperança por um futuro. Vai chamar a função utópica de “a única transcendente que restou e a única digna de permanecer: uma função transcendente sem transcendência”, criticando uma postura de contemplação, associada apenas ao que já ocorreu, para defender outra: “a atitude co-participante, cooperadora do processo”. Bloch (2005, p.144-145) insiste no fato da fantasia da função utópica diferenciar-se de uma “mera fantasia quimérica”, pelo fato de a

primeira ter em seu favor um “ainda-não-ser” não só esperado, mas também de um possível real. Para ele, existe um caráter consciente-ciente da intenção expectante, ressaltando justamente uma racionalidade no interior da ação da espera, principalmente por ela conter em si a idéia de devir, de acolher a categoria do ainda-não como movimento de um processo. Função utópica, portanto, que ele vai nomear como *o ponto de contato entre o sonho e a vida*.

A dimensão ética e política do seu pensamento foram aprofundadas pelo professor e psicanalista Edson Sousa, no seu livro *Uma invenção da utopia*, onde ele retoma os conceitos bases do pensador e nos leva numa sensível abertura da dimensão utópica.

Suas principais contribuições são afirmar a necessidade de um pensamento que surja do **precário**, nos lembrando das insuficiências das categorias conceituais e da inerente manifestação da vida que a todo o momento nos lembra de seu caráter efêmero, onde se registra na passagem, nossas dores e cicatrizes, o envelhecimento, o imperfeito. Convoca a uma espécie de deriva onde andamos de mãos dadas com o desconhecido para poder experimentar as possibilidades do que Bloch chamaria aqui, de futuros autênticos. E defende esta postura (ou este movimento) como um *processo criativo*^{xv} que é político por excelência, e que cada ato criativo assim compreendido é também um ato utópico, mas uma utopia que não se apresenta constituída. Vê na

utopia, portanto, uma função de desassossego do presente acossado pela responsabilidade com o amanhã. (SOUSA, 2007b, pp.24 e 26).

São muitas as intensidades que nos povoam partindo da potência desse pensamento, e que tomamos aqui como um disparador de produção de escrita e de pensamento. Quando anunciamos o pensamento como a possibilidade de cair falamos a partir do lugar em que não acreditamos confirmar hipóteses de uma verdade que nos preexiste, mas que, ao contrário, é construída na medida mesma do nosso caminhar. Uma verdade, portanto, parcial. A suspensão, o ato de pairar no ar, de indeterminação são vividos não sem angústia, mas tentando admitir na vida essa **medida negativa**, que subtrai as certezas, as idéias de completude e perfeição.

Subtraí nossa fantasia de garantias de uma vida sem riscos, segura, ordenada. Talvez por isso a idéia de suspensão, as palavras preservadas pelo registro do seu desaparecimento? Partimos do pensamento utópico e sua função, a função utópica, como um pensamento que ganha forma na medida mesma do seu caminhar.

Assumo desde já, para orientar o leitor, uma voz múltipla que se utiliza da forma poética, imagética, material e literária para tentar transmitir algo que se passa entre o gesto e o pensamento que desse gesto pode ser gerado. É uma espécie de tensão ao investigar o pensamento do pensamento. O caminho de um possível olhar.

A tensão se estabelece no momento em que assumo a impossibilidade de dizer *A verdade* sobre Hilda Hilst. Mas dizer então, algumas coisas que decorrem da leitura dos seus textos e alguns caminhos que resolvi seguir.

Folhas soltas, num grande volume delas. Dadas à dispersão, à fragmentação, aos desfazimentos. Mantê-las assim foi uma escolha:

Partir do fragmentário significa instituir algo que está separado, e que por diversas partículas pode se constituir como uma **pluralidade**. Maurice Blanchot (2007, p.115) refere-se ao fragmentário como uma forma tal que marca a recusa de um sistema, pontuando ainda como algo que sugere uma forma inacabada e por esta

característica mesma, estar ligada a mobilidade da pesquisa, ao pensamento viajante, o de um homem que pensa caminhando e segundo a verdade do caminhar.

O fragmento possui ainda uma idéia de despedaçamento, no sentido de “assumir um risco de um pensamento que não garante mais a unidade”. Isto nos interessa na busca-invenção de uma forma para esta pesquisa, onde as operações de ruptura e queda se apresentam como experiência de leitura, e se for possível, também de transmissão – a possível mobilidade para o leitor, uma vez que há uma intenção de unir a junção da forma e do conteúdo, nesta pesquisa. (BLANCHOT, 2007, 116).

Somaram-se aos fragmentos uma idéia da repetição de começos, funcionando tanto como uma queda, pela impossibilidade de chegar ao meio e ao fim, operando, portanto, um corte. Ao colocar em cena um pensamento que necessita recomeçar, se arremessar, lançar-se, tem implicações vertiginosas sobre o saber. Um saber que se quer aberto, experimental.

Começo VI

Sobre o negativo

Pensar o negativo parece-nos fundamental para articular alguns pontos que se entrecruzam nos diversos começos aqui apresentados. A começar pelo conteúdo dos dois livros de Hilda Hilst (2001, p.11) aqui pesquisados. “*Eu, nome de ninguém*”, como se auto-intitula Hillé, poderia ser um exemplo. Ou do livro *Tu não te moves de ti* (2004), quando o personagem Tadeu diz do seu sentimento de falta de pertença a algum lugar:

Acanhado de mim, tateando uma fugidia solidez, pertencença eu queria para poder viver na Terra, uma única articulação exata, mover os nós sem ruídos, sem assustar com meus guinchos as gentes ao redor (...). (HILST, 2004, p.53).

Mais adiante, no Começo XII - Literatura e Psicanálise, a condição de exílio também será pensada na sua relação com a escrita. Para atravessar esta presença do negativo, só podemos fazê-la acompanhados de Maurice Blanchot:

Blanchot (2007, p.70) problematiza a figura do “Ser judeu” no seu livro, como aquele que encarna a figura da diferença e da exterioridade radical, sendo alvo da “paixão odiosa” dos outros e, a partir dessa condição, revela alguns pontos: primeiro, na voz de Sartre (apud Blanchot, 2007, p.71), afirmando que o anti-semitismo revela nada do judeu e antes de seu acusador, “na medida em que este projeta em seu inimigo seus poderes de injustiça, sua estupidez, sua maldade baixa, seu medo.” E assim, “define de modo implícito a relação de todo homem consigo próprio”. Parte

Blanchot, de resgatar na história a fundação desse lugar de negativo na cultura humana, e que constitui algo do próprio humano, encarnado na figura do Judeu.

Negativo que delata o horror da diferença que levou e leva ainda hoje a ações violentas de ameaças e na tentativa de extermínio, como na experiência do nazismo na II Guerra Mundial. Mas Blanchot vai adiante e nos conduz a um pensamento positivo do judaísmo, a partir da condição de exílio que funda a experiência judaica. Vale-se do termo *nomadismo* em oposição ao *paganismo*, onde o nomadismo ele define como o “estar pronto para pôr-se a caminho” e o pagão como aquele que se fixa, aquele que se estabelece mediante um pacto de permanência que autoriza a estadia e que certifica a certeza do solo. Portanto, afirma Blanchot (2007, p.72) que “o

deserto faz um povo dos escravos do Egito, mas um povo sem terra, unido por uma palavra.” Vai elucidar uma verdade do exílio, que é estar voltado à **dispersão**^{xvi}, e esta dispersão é um modo de arruinar toda relação fixa do poder com *um* indivíduo, *um* grupo, *um* Estado, proibindo por fim a relação da Unidade-*Todo*.

Encontramos nessa afirmação uma potência de desestabilização, potência de ruptura, quando pôr-se em exílio, *ir para fora* se torna uma possibilidade de ser *outro*. Ser outra coisa, diferenciar-se, como ato de fundação de uma possibilidade única: a possibilidade de um nascimento. Blanchot afirma que:

O homem judeu é o hebreu quando é o homem das origens; a origem é uma decisão; essa decisão é a de Abraão separando-se do que é e

afirmando-se estrangeiro para responder a uma verdade estrangeira. O hebreu passa de um mundo – o mundo constituído da Suméria – a um “ainda não-mundo”, e que é entretanto o terreno; barqueiro, o hebreu Abraão não só nos convida a passar de uma margem a outra, mas também a ser por ele conduzidos aonde quer que haja uma passagem a realizar, mantendo esse entre-duas margens que é a verdade da passagem (BLANCHOT, 2007, p.73)

Despertar a verdade daquilo que está neste instante de movimento, que é o *tornar-se*, o ato de passagem de uma coisa a outra, isso nos interessa. A possibilidade de reter por um pequeno fragmento, uma notícia, um ínfimo que logo **desaparecerá**. O negativo aqui é tornar presente a constante ausência que se

sobrepõem como medida de alcance. Mas não apenas situar esta ausência, e sim, o que ela possibilita. É a criação de um horizonte outro, que faz por em marcha, inaugura o movimento de ir para fora, e que aqui é colocado por Blanchot como o que está na *escolha* pela partida, a decisão de partir. Nesse ato, a fundação mesma, colocada como origem, é, portanto, a única criação verdadeira: **o direito humano ao começo**. Considero ser este, o ponto mais importante do que está em questão neste projeto.

Ainda é necessário trazer a medida de desconhecido com que se convive nesta tomada de decisão de caminhar rumo ao que não se conhece, e re-afirmar, um positivo do negativo, quando se escolhe ter como ferramenta de trabalho a condição

de estrangeiro e a ambígua valoração que o acompanha, por ter de acolher a infinita distância da presença. Retomando Blanchot, ele vai dizer que assim nasce o judeu, como o homem das origens, destinado a fazer do exílio o seu reino.

O que nos interessa na sua reflexão, é a busca mesma, de um lugar possível, que ao mesmo tempo em que busca fixar-se numa “residência”, “lar” ou “verdade”, pudesse ao mesmo tempo não estar ligado à determinação de um lugar, “nem à fixação junto a uma realidade já fundada, segura, permanente”. Habitar a ambiguidade de uma constante presença-ausência, que tem como únicas verdades a passagem e a condição de possibilidade de criação.

Abro os olhos: não vejo. Mas penso ver, alguma coisa.

Sou obrigado por uma força que me impele a ir adiante, mesmo que a visão seja incerta.

A porta parece entreaberta. Parece que tem alguém do outro lado. Forço os olhos, mas algo obscurece então o que vejo?

É a presença. Sei que está lá.

Um contrapeso verte por dentro do traço que compõem as letras.

Se recusa a dizer, se recusa a significar, e, ao contrário,

o desejo parece curvar-se ao efeito de vácuo.

Ao gaguejo puro, ao erro, ao buraco de toda significação.

No ato da palavra um Eu que diz. É este ímpeto de dizer, de falar que impõe a medida de discurso.



Começo VII

Considerações sobre o Método II

*“Se todo fim é um começo, levaremos em conta a falência do ANTES e do DEPOIS.
Contornos.*

(TESSLER, 2008, p.35)

Deslocamento da pergunta “O que é?” para o “Como é?”

A interrogação *o que é* nos remete a dimensão da unidade, da verdade, da universalidade, enquanto que o deslocamento para o *como é* nos remete, necessariamente, à dimensão do singular justamente no aspecto da sua construção, do MODO como algo se constituiu. Aqui abrimos referência ao discurso psicanalítico, quando compreendemos sua fala acolhendo a separação entre saber e verdade. Ganho da psicanálise a partir de Lacan. Segundo Eidelsztein (2006, p.108) em *La topologia em la clínica psicoanalítica*, a noção de sujeito passa pelo “processo da verdade. Quando emerge uma dimensão particular da verdade, aí há uma possibilidade de sujeito. A partir dessa emergência, retroativamente, pode postular-se

uma estrutura”. Ele parte ainda das idéias Badiou^{xvii} numa concepção pós-cartesiana e pós-lacanianana, onde o pensamento dêsliga a conexão heideggeriana do *ser e a verdade*, e institui o sujeito, não como suporte e origem, mas sim como fragmento de processo de uma verdade (Badiou apud Eidelztein, p.108, grifos nossos). E ainda Ana Costa (2001, p.33) vai nos lembrar da relação deste saber como um registro que necessariamente é corporal e, por isso, inconsciente. Este saber difere por estes elementos, do conhecimento e da informação.

Nas perspectivas acima, compreendemos o caráter indissociável da “aplicação” do método de pesquisa à própria construção do problema de pesquisa. Afirmando, portanto, o processo da pesquisa e do pensamento como necessariamente móveis,

abertos ao devir. Dessa forma, o conhecimento é confrontado com o *em falta*, mudando sua posição no discurso e assumindo um caráter ético. Essa manutenção de certa porosidade no saber é o que Poli (2008, p.15) aponta como uma espécie de ato original de aceitar a queda de um referente exterior, a condição mesma da Psicanálise de constituir-se como um lugar de enunciação a ser construído. Ao situar o registro da “operação de castração simbólica que incide sobre a cultura na aurora da modernidade, e que precisa ser refeito a cada vez, por cada um”, o saber assim compreendido, porta em si, uma transmissão. Com algo de manco, portando o em falta, o conhecimento, assume aqui uma resistência ao furor contemporâneo de

excessiva confiança na técnica para instaurar aberturas a criação, e a **aposta** no pensamento do novo.

Como? Interessa-nos o **percurso**: as coisas são na medida em que são feitas. Não há uma essência, uma explicação última, uma verdade universal sobre. Há em primeiro lugar: tentativas, **começos** e **registro** de um percurso, onde *o modo* como o percorremos se dá a ver, para abrir as vozes possíveis de um texto, fazer respirar o gesto escritural, forjar algumas montagens no lugar de outras. Poder dizer de um encontro com Hilda Hilst e Psicanálise e *talvez fosse preciso dizer eu*.^{xviii} Repetição de começos: uma tentativa de romper com uma espécie de linearidade: colocar em prática o *dispositivo utópico*, a partir das ferramentas conceituais de Maurice

Blanchot (1997/2005), crítico literário e Paul Valery ([1938] 2007), e uma repetição de começos com Manoel Ricardo de Lima (2009).

Proponho então, como incursão metodológica, o encontro de Maurice Blanchot com Paul Valery, a partir de idéias muito caras a mim no meu processo de trabalho que se configura como compreender a AÇÃO da procura como a própria instauração daquilo que se vai tentar encontrar. E ressaltar a proximidade desta escolha metodológica com o método psicanalítico, que assume o caráter construtivo do seu saber. Segundo Poli:

Ao eleger o campo da linguagem como seu campo de pesquisa, a psicanálise inaugura um novo paradigma. (...) É uma mudança na forma de produzir a questão que implica necessariamente a uma

mudança de implicação, no tópos, desde onde o pesquisador/analista se situa nessa produção.” Portanto, “... mais do que uma ciência, a psicanálise é uma ética. Também na prática de pesquisa, ela produz o sujeito, não apenas o descobre. (POLI, 2008, pp.10-11)

Paul Valery diz na sua “Primeira aula do Curso de Póetica” ([1938] 2007), em primeiro lugar que, a era de autoridade nas artes há muito tempo está terminada. Portanto, a noção de arte como produto de um gênio romântico não está em questão aqui, e sim, o que Valery (2007, pp. 181-185) nos aponta: a noção do *fazer*. Coloca em evidência a “ação que faz” do que “a coisa feita”, defendendo a obra existindo apenas enquanto ato, e fora deste ato, diz ele, “o que permanece é apenas um objeto que não oferece qualquer relação particular com o espírito”. Desloca, portanto, a idéia

romântica de uma obra de arte finalizada como aquilo que se espera para dar lugar ao processo. Afirma que “é a execução do poema que é o poema”, partindo do conceito de *Poiesis*, termo que vem do grego e significa “ação de fazer algo”. Discípulo de Mallarmé, Valery (2007, p.190) traz no seu pensamento a ruptura com o antigo modelo de arte e acolhe o que ele chama de indefinido, a medida de **indeterminação**, de dispersão, de incoerência e de instabilidade, as quais fazem parte do trabalho da criação: “incerteza, eis a irregularidade fundamental, pois toda arte, poética ou não, consiste em defender-se contra a irregularidade do momento”.

Valery defende ainda a liberdade do espírito como possibilidade de criação:

Na verdade, só podemos agir diretamente sobre a liberdade de nosso espírito. (...) esperamos simplesmente que aquilo que desejamos produza-se, pois só podemos esperar. Não temos qualquer meio para atingir exatamente em nós o que desejamos obter. (VALÉRY, 2007, p.188)

Esse ponto é de fundamental importância na nossa metodologia de trabalho, pois cercamo-nos de escritos de artistas sobre seus processos para sustentar a aposta na criação. A começar pelo título de um texto de Guy Brett (1992, p.222) sobre o trabalho e o pensamento de Hélio Oiticica: A arte como **o exercício experimental da liberdade**^{xix}, frase frequentemente utilizada pelo artista, diz Brett. Hélio Oiticica, importante artista brasileiro, foi propositor da arte na década de 60 e 70 para fora dos espaços expositivos do museu, propondo uma aproximação sempre maior da arte

com a vida, a tal ponto de, ao nomear seus trabalhos, lhes conferir um caráter intrínseco de *uma experiência*. E aposta neles, não mais como um objeto a ser apreciado. Seus trabalhos eram feitos, por exemplo, para serem vestidos (Parangolés^{xx}) ou instalações onde se podia entrar e dormir (Ninhos) ^{xxi}. Tinham um caráter que Hélio Oiticica chamou de **relacionais**. Outra referência artística é o escrito da artista e crítica Ana Flávia, “Verbetes para ler um areal” sobre o Projeto Areal^{xxii}:

Uma aposta no que está vivo, nas pequenas e grandes histórias de todos. A aposta em uma prática de arte que pode estar na respiração, no trailer do sapateiro, nas conversas de carroça de cachorro-quente, na escuta dos bueiros, nas horas gastas dos estacionamentos, nos dias de chuva fina, na coleta dos cacos de vidro, na sala de espera amarela,

na força de vida admirável da amiga vegetariana, ou na última hora do dia na agropecuária, comprando ração para os cavalos.

Por este território instável tão bem sustentado pela pergunta sempre presente: por que não?

Por que não?

(BALDISSEROTTO, 2010, p.29)

Os autores reunidos aqui, pelos quais me digo ‘escolhida’, convergem num mesmo ponto, que é enfatizar o caráter processual, os pormenores do quem vem constituir uma idéia. É a noção de acontecimento, no movimento mesmo da procura. Onde o modo como procuramos acaba por inventar o procurado. Um pouco mais que isso, acolhe a medida de indeterminação que entra em jogo na criação. Estamos

afirmando que o que está em questão no processo de pesquisa é, necessariamente, deparar-se ao desconhecido e entrar em relação com ele. Apostar no lançar-se em direção *ao que ainda não veio a ser*. Fazendo da função utópica, um método de lançamento.

Maurice Blanchot, no livro, *A parte do fogo*, diz:

O volume escrito é para mim uma inovação extraordinária, imprevisível, sem escrevê-lo, imaginar o que poderia ser. É por isso que me aparece como uma experiência, cujos efeitos, por maior que seja a consciência com que produzem, me escapam e diante da qual não posso me reencontrar o mesmo, por essa razão: na presença de outra coisa – o Livro –, da qual eu tinha apenas uma idéia e que nada me permitia conhecer previamente, é justamente eu me transformando em outro. (BLANCHOT, 1997, p.303).

Partimos aqui, da escrita, como um lugar de acontecimento. Interessa-nos o gesto escritural. Perguntamo-nos então, o que acontece quando se escreve? E repetindo as palavras de Blanchot acima: “é justamente eu me transformando em outro”. Portanto, nesse gesto, nesse ato escritural, acontece uma passagem, uma travessia, segundo Blanchot, do eu a um outro. Compreender que no próprio escrever *alguma coisa acontece* coloca em cena nossas experimentações biografemáticas, que tentam como propunha Barthes (1989, pp.42-43), ocupar-se com a escritura que: “não pode ter por objeto senão a própria linguagem” numa perspectiva de criação, compondo-se na medida do próprio fazer-se. E segundo Sandra Corazza, aqui um

pequeno recorte do que define como método biografemático, a partir da obra de Roland Barthes:

Ocupa-se da biografia (vida) e da bibliografia (obra), só que ao invés de tomá-las em separado propõe uma Vidarbo: “põe vida na obra (...) realiza escrita de vida (...) através da fragmentação do Autor da Vida, cria o Narrador da Obra (...) pela pulverização do Narrador da Obra, inventa o Autor da Vida” (CORAZZA, 2010, p.86).

Tomamos muito breve e sucintamente esta noção do biografema, como um amparo, na difícil tarefa de tomar como objeto de estudo a obra de um autor amado. Afeto sem o qual, esta pesquisa não poderia ser escrita. E o desejo de tocar o outro, o leitor, e a pergunta que nos fazemos de *como* tocar o outro, como transmitir algo da

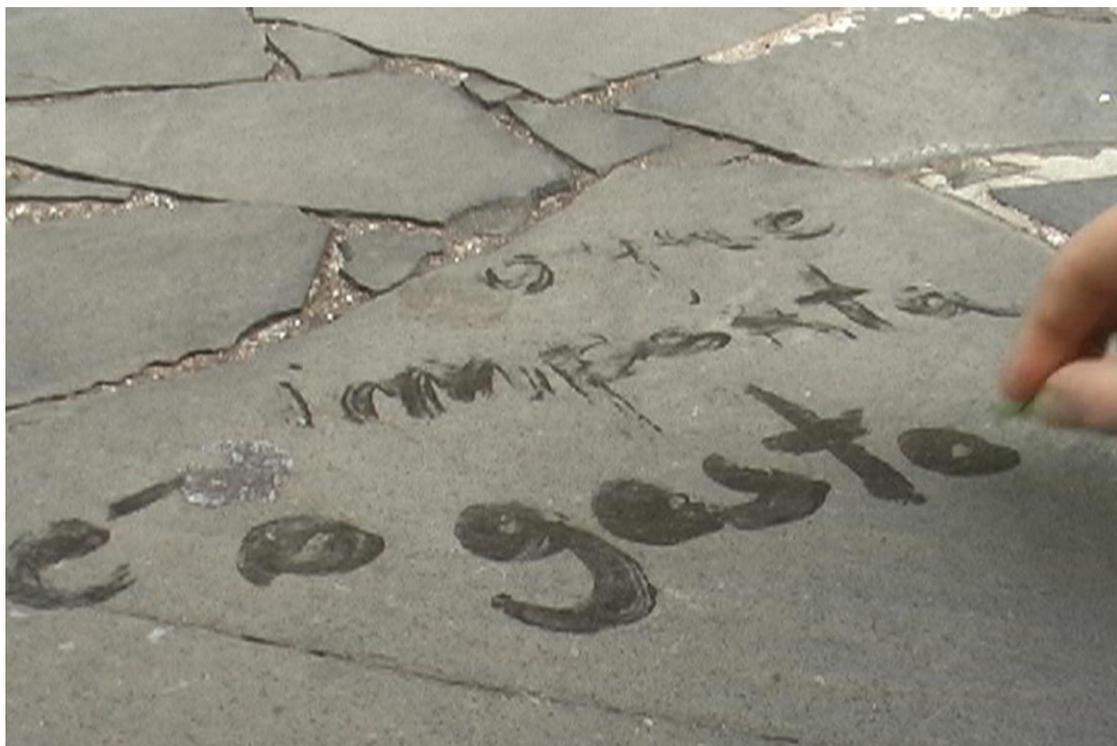
experiência de um encontro? Tarefa na qual não sei se serei bem sucedida, e na qual **me lanço, sem garantias**. Necessariamente a travessia de um perigo, onde às vezes é a mistura com a escrita hilstiana, colocando em cena o desejo de escrever. Segundo Barthes, é o desejo que faz nascer a escritura e envolve uma passagem:

Passar do ler amoroso ao Escrever é fazer surgir, deslocar da Identificação imaginária ao texto, do autor amado (que seduziu), não o que é diferente dele (= impasse do *esforço* de originalidade), mas aquilo que, em mim, é diferente de mim, o estrangeiro que sou para mim mesmo. (BARTHES, 2005, p.24).

E assim explicitamos nosso desafio. Na busca de unir a forma e o conteúdo, forjamos uma possibilidade, um método de lançamento, embora, sem garantias. “O autor que conta, está lá para mim, que desejo escrever, como um signo de mim mesmo – e sabemos, que um signo não é uma analogia.” (BARTHES, 2005, p.20).

De repente “despenco sobre as quatro patas” – Hilda Hilst (2001, p.25) uma porca? Propõe um encontro inusitado – “Só posso entender a Senhora P, sendo-a”. É o que diz Hillé sobre a nova moradora da casa, no fim do romance *A Obscena Senhora D* (2001, pp.87-88). Hillé ensaia uma maneira de conhecer o outro (somente uma porca poderia dialogar com um menino-porco?). “Deixa a porca para a louca” grita uma vizinha “porca e louca se entendem”. Aí encontro uma indicação de

método, onde parece ser o que está em causa quando se quer tentar unir a forma e o conteúdo. Não haverá uma Hilda Hilst nesta pesquisa senão aquela que experimento, e tento de algumas maneiras dizê-la. Tentar unir forma e conteúdo é tentar apagar a distância entre uma idéia e a experiência dessa idéia. É, portanto, um ato, o qual reitero, não sei se conseguirei realizar, mas me lanço, “sem saber, mas com um pouco de coragem”(Lima, informação verbal^{xxiii}).



Começo VIII

Escrita literária

No livro ‘O grau zero da escrita’, Barthes (2004, pp. 4-5) traça rapidamente uma breve história da escrita poética e do escrever em si, onde comenta sobre a passagem de um modo de escrever a outro. Situa a escrita clássica e romântica, onde o escritor era uma testemunha do universal em oposição à escrita moderna, onde o escritor torna-se uma ‘consciência infeliz’ (por volta de 1850). Segundo Barthes (2004, p.13), o primeiro gesto dessa modificação foi escolher um compromisso com a sua forma: “seja assumindo, seja recusando a escrita de seu passado”. Para ele, há em algumas escritas, uma função que não é apenas comunicar ou exprimir, mas impor um “para além da linguagem” que diz ele, ser ao mesmo tempo a História e o partido que se toma nela. Para ele a escrita não é neutra, é necessariamente uma relação

entre a criação e a sociedade, um confronto do escritor com sua sociedade, onde enfrenta um passado da própria escrita, cobrindo a voz presente de suas palavras.

“... Mallarmé é, precisamente, o ponto extremo da conscientização da crise do verso e da linguagem. Não é possível chegar ao novo sem passar por esse cabo das tormentas e/ou da esperança da poesia.” (CAMPOS et al, 2006a, p.24)

Um livro inteiro dedicado a Mallarmé, na voz dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos junto a Décio Pignatari para dar a conhecer a obra do poeta francês, que revolucionou a linguagem. Seu poema mais famoso, *um lance de dados*, ele faz uso das duas páginas do livro e inaugura uma escrita também visual, onde os espaços

brancos passam a ter valor e o poema pode ser lido de diferentes maneiras. Há uma quebra da verticalidade, e um mundo todo se abre de possibilidades. É o início da concreção. Há uma busca de unir forma e conteúdo a tal ponto que as palavras tornam-se objetos autônomos, e segundo Augusto de Campos (et al 2006b, p.55) deixa-se de lado o lamento, as “pretensões figurativas da expressão”. “Ninguém se aproxima tanto quanto ele^{xxiv} do Poiêtes, do que faz: seus poemas são atos e são coisas. Não apenas celebrações, elogios, louvores ou censuras, ou lamentos. São novas maneiras de ser das palavras e das coisas.” (FAUSTINO apud CAMPOS et al, 2006b, p.26).

Barthes (2004, p.63) vai retomar a passagem do imaginário de falar em nome de um universal para um “juiz da infelicidade dos outros homens” a partir do modo como a burguesia se situava, e o fato de o escritor burguês passar a uma condição trágica, por não mais ter uma ideologia a qual anunciar, visto que uma ideologia é uma entre outras possíveis. Passa-se então a assumir sua condição burguesa, o escritor detesta-a, mas só pode tratá-la assumindo-a na sua lucidez. É essa a escrita trágica, diz Barthes. Consuma-se uma busca pela forma e pelo valor estético, uma busca da Literatura como arte. Mas aí tampouco se encontra repouso ou resposta, é justamente o movimento que instala as condições de uma crise histórica: espécie de escrita sacralizada, “transcendente à história, como pode ser a linguagem ritual dos

sacerdotes”. O ato revolucionário de Mallarmé aqui se situa com o passo inaugural a uma busca mais profunda que é pensar as palavras na sua materialidade concreta e, no exercício da linguagem, fazê-las pôr em evidência a ausência que prevalece na letra, da coisa em si. A diferença que está colocada aqui, na posição do autor, na sua busca e na própria idéia de literatura é uma diferença radical de posição. A literatura encontra o ponto de furo da linguagem: a presença de uma ausência, e o escritor que se depara com esta radicalidade não pode mais voltar atrás.

Ainda segundo Barthes (2004 pp.64-66), a ‘agrafia tipográfica’ de Mallarmé, quer criar em torno das palavras uma zona vazia na qual a palavra libertada de suas harmonias sociais e culpadas, felizmente não ressoe mais. A resolução desse conflito

foi à busca de um terceiro termo (entre os dois termos de uma polaridade – singular-plural, pretérito-presente), o termo neutro ou o termo-zero. Inaugurando uma escrita neutra, ou o que Barthes chamou de *o grau zero da escrita*.

Dessa radicalidade, instala-se a crise histórica que apontou Barthes, e vemos irromper na literatura, o que foi chamada a morte do autor.

No texto de Michel Foucault (1969, p.268), *O que é um autor*, ele traça rapidamente o momento atual da escrita, após Mallarmé, onde *a escrita basta a si mesma*, onde não está mais em questão a sua “interioridade” e seu “conteúdo significado”, mas muito mais sua “exterioridade desdobrada” e a própria “natureza

significante.” A partir deste entendimento radical sobre a escrita, o que sobra para o escritor é o seu apagamento como autor. “Na escrita, não se trata da manifestação ou a exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer.”



Começo IX

Uma aprendizagem do neutro ou uma aprendizagem sobre o inesperado

Eu escrevo: corpo

exausto

vencido

tragado

Eu escrevo: desejo

buscado

rompido

sonhado

Eu escrevo: escrevo

E parece acabar

o fio que conduziria

ao próximo estar de mim, no eu.

Lugar de estar e não estar.

Oscilo entre o pertencimento e o esquecimento do mundo do Outro

(em mim?)

Sentar-se a meia luz e divagar um instante sobre o que não nos alcança, no motor do adiante. Entrar um momento no não-nascido e enfrentar seu sólido mistério. Acontecer. O isso se acontecer em imagens paralelas.

Série de biografemas II

Penso saber dos meus querereres. Mas fugidios e cheios de matéria escura. Sou descontínuo e sozinho. Obrigo as palavras a cruzarem por todo vasto desconhecimento que ainda tenho de mim.

*Era o outro que ocupava a vida inteira. A tentativa nos erros de ser sujeito. Ser
sujeito de um você?*

Ele fecha os olhos para não ver. Conta histórias e revê o tempo, consuma idéias dispersivas e cala. Ele quer não ver. Ele quer esquecer que algo quase aconteceu. Não percebe que já aconteceu. Que já caiu. Não percebe. Percebe a perturbação do tempo, percebe que seus pensamentos o traem no fim da tarde e no silêncio prolongado. Ele luta contra idéias invasivas na hora em que pára para escrever. Ele não sabe. Que já foi contaminado. Ele pensa escolher, escolher pelo não.

Talvez ele esteja certo.

Saiu procurando silêncio depois de tantas imagens e tanta incompreensão para poucas horas.

Não é fácil remontar-se depois de algumas cenas e palavras amontoadas de não-presença. Aquilo que soa estranho não diz necessariamente do que sentiu ao ver-se tomado pela escapada do sentido, ainda que se esforçasse por dizer.

Uma áurea de ignorância o acometida, não de ignorância, mas o experimentar de fato um limite de possibilidade de compreender.

A incompreensão.

Fazia presença, chegava-se e ali estava ela. Quanto tempo dura a transformação de uma incompreensão em uma compreensão. E teria garantia de que algum dia isso de fato aconteceria?

Tentava criar uma espécie de intervalo entre um termo e outro, para quem sabe desse jeito, tentar garantir alguma coisa, pelo menos a si próprio uma esperança.

Escrituras de presente. Sacudidelas de.

Luz difusa, passos. Dia. Estrangeiro.

O olhar virou fuga de olhar.

Também o corpo se atrapalha: virou náusea.

E teus gestos e tuas palavras dirigidas a mim fraturam.

Fratura de olhar.

Fratura de gestos.

Fratura de palavras.

Hoje estou triste porque não acredito. Estou triste porque estive fora do plano, fora do planejamento, fora da tua ordem, fora. Fora do teu tempo. E preciso. Caminho ainda não, caminho único de estar nesta condição. Inaugurar: atos. Descobrir o que é mesmo que me interessa. É uma curiosidade frenética que tem que lutar diariamente com o medo constante de desabar no próximo. É uma rota de fuga. E tensão de ser e não-ser. Será “Alguma coisa acontece”?

Ela está sangrando intermitentemente, mas isto não a paralisa. Nem a obriga a produzir. Ela escreve porque busca. O sangue participa mudo. Mas acaba manchando as letras que ela traça no papel.

Um ponto de algodão encharcado

Um nó atado na palma

A dissolução da vida em palavras.

O erótico da letra se acumula fazendo beira, parapeito, trampolim.

Mas este Outro não há?

É o salto no vazio.

Toda experiência aqui é o testemunho de uma experiência onde, trocando subversivamente de lugares (será toda troca de lugares subversiva?) posso unicamente registrar, num regime de registro-instauração – operar pausas, de tempos em tempos e debruçar sobre estas pausas, o olhar.

Escrever implica uma travessia do não-sabido, entre enigma literário e desconhecimento crônico de nós mesmos, às vezes esse ponto se toca. A instauração de um si, sempre provisório, mas como nos indica Blanchot, no colocar-se em direção a algum lugar, o ato inaugural, de começar, *o direito humano ao começo*. Atravessamos um deserto. Como se faz para atravessar um deserto?



Começo X

Notas de arquivo

Como mencionado anteriormente, estive em Campinas para um encontro de psicanálise e fui aos arquivos do CEDAE – Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, que fica no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) na Unicamp. Lá pesquisei os arquivos de Hilda Hilst. Fotos e documentos pessoais, agendas, **manuscritos**, pesquisas da autora, escritos a mão, cartas recebidas, bilhetes. Pode-se consultar a listagem dos documentos, alguns dos quais estive em contato, colocada em anexo ao fim do projeto. E foi ali que encontrei algumas anotações para os dois livros que fazem o recorte deste estudo^{xxv}. Entre muito material, encontrei algumas preciosidades, e aqui transcrevo:

os meus personagens envolvem-se de poesia e do escatológico, alguns sofrem um processo de degradação intensa, outros tentam a subida.

Redefinir:

Haverá algum dia algum homem total, sem angústia, sem discussões consigo mesmo? (Hilda Hilst).

Pensar a partir do movimento da contradição, como nos parece ser um dos movimentos de Hilda Hilst na composição de seus personagens, gera uma tensão no discurso. Tensão devoradora, onde a ambiguidade é levada às últimas consequências. Na passagem de Hilda antes transcrita, fica evidente sua busca, mas também o seu método: a criação de personagens que levam ao limite a experiência, limites de uma ascese, mesclados ao limite da degradação:

As horas. Êxtase. Secura. Ardi diante do lá fora, bebi o ar, as cores, as nuances, parei de respirar diante de uns ocre, umas fibras de folha, uns pardos pequeninos, umas plumas que caíam do telhado, branco-cinza, cinza-pedra, cinza-metal espelhado, e tendo visto, tendo sido quem fui, sou esta agora? Como foi possível ter sido Hillé, vasta, afundando os dedos na matéria do mundo, e tendo sido, perder essa que era, e ser hoje quem é? (HILST, 2001, p.24)

E ser ao mesmo tempo aquela que urra:

teu cu também, tua faccia

Tua boca repelente sem dente também

Credo a vizinhança endoidou

Olha a freira passando

Olha o doutor com a madama dele
Olha o cuzaço da madama do doutor.
(HILST, 2001, p.29)

Uma indicação preciosa de Blanchot sobre o modo de pensar do filósofo alemão, Nietzsche, pode aqui nos ajudar, pois traz a necessidade de apreender **o movimento da contradição posta em exercício de um pensamento**. Diz ele sobre o filósofo:

Contradizer-se é o movimento essencial de seu pensamento; cada vez que ele afirma, a afirmação deve ser relacionada à afirmação oposta; o ponto decisivo de todas as suas certezas passa pela contestação, ultrapassa-a e retorna a ela. Tais contradições não denunciam um não

sei quê de caprichoso ou confuso em seu espírito; não há ninguém menos cético, mais distante da tranqüila negação: a terrível seriedade, a vontade constante do Sim, essa vontade que quer buscar o verdadeiro nas profundezas em que o verdadeiro não é estranho as contradições, eis porque é necessário que a um certo momento tudo se volva. (BLANCHOT, 2007, p.96)

Ainda sobre Nietzsche, Blanchot (2007, p.98) refere-se **à falta de um centro** no seu pensamento, e fala ainda, de uma monotonia obsessiva, onde alguma coisa de fundamental busca expressar-se, diz ele: “uma tema idêntico, não idêntico, um constante pensamento e como que o apelo de um centro não centrado, de um para além do todo, o qual jamais se atinge, mas é sempre suposto e interrogado.”

Tal busca obsessiva é tão próxima de Hillé, e da estrutura do romance anterior, *Tu não te moves de ti* ([1980] 2004), onde as interrogações-limites levam seus personagens à beira da loucura, à beira do abismo, querendo atingir uma ascese infinita e amplamente impossibilitada.

Hilda Hilst tinha lido no fim de 1978 o livro *A negação da morte* (1974), de Ernst Becker, e dedica o livro *A Obscena Senhor D.* a este antropólogo, por quem ela diz sentir uma “*incontida e veemente apaixonada admiração*”. O livro influenciou e impressionou a escritora. Em anotação na agenda do dia 31/12/1978^{xxvi}, ela escreve:

... Li nos últimos dias de 78 “a negação da morte” de Ernest Becker, que lucidez, e que forma que me dá falar com espíritos como o de Becker. [...] O problema da morte “sempre” será a maior angústia do homem. A compreensão do mundo, impossível de atingir. Crueldade, maldade, mesquinhez. Estou profundamente só. Tenho medo. Como todo mundo.” (Hilda Hilst).

Trouxemos a referência ao livro *A negação da morte*^{xxvii}, pois na sequência de anotações de Hilda sobre a composição da personagem em *A Obscena senhora D, Hillé*, a escritora enumera quatro perguntas a partir deste livro^{xxviii}. A primeira assim manuscrita:

Ernest Becker “o que é ser teológico?” Otto Rank.

2 – O que é ser religioso? É tentar o ----- (um termo ilegível) profundo, é perguntar-se em profundidade, buscar o limite-além.

3 – A Senhora D. é faminta de sua essencialidade Busca o inominável dentro de si mesma e usa para encontrá-lo ---- (termo incompreensível) dos artifícios ao louco dessa Busca.

Desafia/ Provoca / Anula-se.

O ego superficial quer morrer,

A alma imortal quer submergir, quer nascer.

Intensidade da experiência no eu essencial depende da gradação dessa intensidade. Afasta o homem da comunidade. Dobrar-se sobre si mesmo. A Senhora D. ama porque busca em intensidade. Ama as qualidades do seu Deus.

O tempo da Senhora D. Morosidade e galope. Tingido de agora.

O que é obsceno? Ninguém sabe ali

hoje o que é obsceno

Obsceno é a MISÉRIA, a Fome, a crueldade, nossa época é obscena.

A S.D. é OBSCENA porque é pura luz, e a luz e lucidez em demasia é obsceno.

Dobrar-se sobre si mesmo, viver no vazio da escada, ir até o vazio mais possível para emergir. Frase de Leonardo da Vinci:

“Quando eu tiver aprendido a morrer, saberei viver: conhecer o desmedido, escalar o abismo, ter a dolorosa consciência da própria finitude, tingir o Tempo de Nítidos Agoras, banhar-se da voluptuosidade das ilusões, saber do efêmero, da ínfima luz dessas conquistas e continuar vivo é “conhecer” em partes.”

A vida foi uma experiência obscena de tão lúcida. Há vários riscos dessa busca, um deles é a loucura. Há uma esperança – A ressurreição, isto é, uma nova e luminosa de aceitação de si mesmo e do outro.

Este é o meu tema, a minha obsessão, de forma semelhante se expressam Qdos, Tadeu, Axelrod, Matamoros, Floema.

Estas são algumas das anotações de Hilda Hilst. Seus estudos, seus diálogos com autores e consigo mesma. É impressionante colher estas anotações que dão a ver o processo de criação da escritora. Não foram publicadas, mas estão lá nos seus arquivos pessoais, onde nos aproximamos do universo guardado, notas de agenda, espaço de maturação de idéias, a germinação mesma destes pontos de interrogações lançados ao mundo na forma de literatura. Ali então, mesmo que minimamente, se tocam vida e obra e encontramos pontos de encontro na passagem de uma para outra.

Desse modo, percebemos a dimensão de uma busca colocada, um lançar-se sobre as dúvidas, e de fundamental importância para essa pesquisa, quando Hilda

Hilst coloca em cena a falta, a falha, as impossibilidades, a castração, e as saídas trágico-cômicas de suas personagens frente a um limite.

E a sensação de que algo com o qual está em contato, possa de imediato, **sucumbí-la**. As experiências limítrofes, aliadas à própria catástrofe, revelam ao público e aos leitores uma espécie de abismo, como se elas testemunhassem uma vida que beira o quase, o quase colapso, o quase da morte, o quase da loucura.

Colocar-se acompanhado de Hilda Hilst provoca certa condição de deriva, vertigem ou ainda de espanto e atordôo, para aquele que se aventura a lê-la, a visitá-la. Talvez não seja à toa que a palavra deriva se faça presente. Hilda Hilst, no registro

da literatura, a partir de imagens narradas, põe em cena as perguntas existenciais que muitos se fazem, e leva esses questionamentos até uma busca incessante por respostas, numa forma que é densa e particular. Ela conduz o leitor em uma escrita que não obedece as regras de pontuação, como se fosse um jorro subjetivo, que arrasta e se arrasta, se cola nas falas das suas personagens, operando um duplo movimento no leitor: proximidade com as suas perguntas e, ao mesmo tempo, um estranhamento pelo modo como aborda o sexo, o grotesco e o divino, mesclados numa busca incessante, beirando vertigens, derivas e, principalmente, abismos.

Começo XI

Notas de leitura - *Ainda que se mova o trem, tu não te moves de ti*

Fui tentando compreender aos poucos as palavras sem pausa, na leitura que Hilda Hilst (2004, p.132) me impõe na leitura de *Tu não te moves de ti*. Esta é a terceira vez que leio a terceira e última parte do livro. A primeira, perdida, a segunda, fragmentada, lendo a força que possuem as palavras soltas, sem pô-las na continuidade do discurso. Para enfim, nesta terceira tentativa, ter a experiência do reencontro com a voz que narra o mesmo jorro no livro *A Obscena Senhora D*. A repetição da frase, “Tu não te moves de ti, tu não te moves de ti, ainda que se mova o trem tu não te moves de ti”, rodopia no que parece ser o pensamento da personagem, intercalado com o movimento do trem, e seu encontro com alguns interlocutores.

Essa medida de desabamento não apenas no discurso, mas no próprio ser, personificado no personagem Axelrod tomado por sua ânsia existencial, seu processo de **mover-se na imobilidade**, de regressar às cenas da infância, onde se depara com o pai no mesmo movimento convulso de um quase estado de loucura, intercala os personagens da segunda parte do livro, não menos perturbadora.

Há uma força avassaladora nas imagens que nos propõe Hilda Hilst. Ela põe em convulsão o diálogo interior de seus personagens consigo mesmos, com seus duplos, ora na figura de um-outro-eu-de mim, ora na figura do Outro, absoluto, numa espécie de Deus personificado, como um humano-porco ou um deus-caído^{xxix}.

Não bastasse a procura compulsiva de seus personagens por si mesmos, onde está apontada, onde está dada, de certa maneira essa necessidade de buscar-se para fora si, outro-eu, no discurso que Hilda Hilst instaura, ela lança como questão também, e principalmente, a sexualidade em sua organicidade e sua obscuridade, na mescla entre o desejo e a violência que sexual nos pontua.

No livro *Tu não te moves de ti (1980)*, há uma composição em três partes, chamadas: Tadeu (da razão), Matamoros (da fantasia) e Axelrod (da proporção). São três novelas que compõe uma unidade e onde os personagens se confundem e as três histórias se atravessam, derramando um personagem sobre o outro. O eu de Tadeu participa obscuramente no triângulo incestuososo de Matamoros, e depois, Axelrod, é

ninguém menos do que o neto de Haíaga, a mãe de Matamoros. As três histórias, portanto vão estar em intimidade velada, ligando-se umas às outras, compondo uma mistura de elementos, onde sempre são a desmedida, a estranheiridade e o gozo encenados e mesclados com um lirismo próprio à escrita hilstiana. Como se no livro funcionasse uma espécie de sobreposição de camadas: o desejo de Tadeu se materializa como personagem na história de Matamoros, para mais tarde perder de vez a medida em Axelrod, num processo lento/movimento, de descontrole e perda.

Hilda Hilst cria no universo de suas personagens uma conversa inquisitória, uma espécie de narrar-se e interrogar-se, chegando sempre numa espécie de limite, de beirada. Numa margem onde não prosseguimos, porque não temos nenhuma

resposta, talvez tenhamos apenas o movimento mesmo de Tadeu, quando põe a pensar sobre si, colocado em separado de si mesmo:

Tadeu é reflexão e postura, tiro os sapatos, caminho até o terraço do quarto, que coisa é essa em mim que aspira esse fulgor da noite, que coisa é mais que demasia em mim? Já vi outras vezes a mesma lua e no entanto isso vivo amarelo brilhoso redondo sobre a casa é outra lua como se o esforço de ser Tadeu suspenso sobre a casa. (HILST, 2004, p.20)

No jogo do *eu ser outro* e voltar ao *eu*, numa mesma frase, é pôr na linguagem o próprio movimento do eu ao outro, mas este *eu* e este *outro* são o mesmo. Hilda Hilst insiste nessa tensão que penso ser de uma sutileza, ao mesmo em tempo que possui uma extraordinária força de linguagem. Ela opera no discurso um *eu-outro*, e

possibilita o movimento no leitor que a acompanha. Primeiro em *Tadeu* é reflexão e postura, **tiro** os sapatos. Depois *Já vi outras vezes a mesma lua* seguido da indicação: é outra lua como se o esforço **de ser Tadeu** suspenso sobre a casa.”

Em seguida da citação acima, a escritora interroga-nos, na voz de Tadeu, ele outro de si, em si mesmo: “*O que há com coisas não são as mesmas?*” (HILST, 2004, p.20). É uma provocação. O que aconteceu? O que há com as coisas, não são as mesmas? Mesmas para quem? Para que eu? E escondida nas entrelinhas do discurso a pergunta-fome: quem é Tadeu, na voz de Tadeu. Então ele não sabe. É este jogo, onde o ser-que-não-sabe-de-si, posto em fala, nos leva a imaginar, alegoricamente

supor, que temos aí, escondido sob o discurso, o inconsciente tornado personagem oculto.

Tadeu não está só duplamente constituído pela pergunta insistente sobre si, mas também tem como interlocutor a esposa e aqui, como em *Obscena Senhora D.*, livro posterior ao *Tu não te moves de ti*, aparece o diálogo com um Outro, que necessariamente, é um outro “real” na narrativa, onde se materializa a impossibilidade de entendimento, de encontro entre dois personagens, que não têm uma relação qualquer, pois em ambos livros, esses personagens com quem Tadeu e a Obscena Senhora D. dialogam são seus cônjuges. Há uma verticalidade posta na operação narrativa de Hilda Hilst. Tadeu já configurado como aquele que não

reconhece uma unidade em si e por isso questiona-se (ou talvez sua fundação seja a dúvida sobre este 'eu', quando de encontro com um Outro, fora do circuito eu-outro, mas quase que na operação de terceiro) revela, através da perspicácia de Hilst, a impossibilidade de chegar no Outro. O outro como o abismo intransponível:

eu dizia
Rute, hoje vou te mostrar meu poema, antes do primeiro
relatório
Rute, é um poema pequenino, falta a última palavra aqui,
e o relatório está pronto
Rute, é sobre o instante, sabe? Essa dificuldade de
Claro, Rute, o relatório está perfeito mas é sobre o poema que
(HILST, 2004, p.25)

Ou ainda:

Tadeu ajuda, procura minha fivela, Tadeu te olhava, estendido sobre a cama, tu parecias muito rara, muito, se não falavas. Porque Rute, minha carne quis a tua? Mas não é a carne que pede alguma coisa, é antes a alma, eu te tocava assombrado de mim, mas não é Rute que vai alimentar o embrião-milagre, antes vai matá-lo, embrião-poesia-bulbo acetinado, por que a carne desejou a tua, se a alma de ti nada sabia? Gostas de aquarela? Eu não te vejo pintor muito menos poeta Bem mas com o tempo posso chegar a Te vejo tão perfeito na liderança da empresa...

Para Tadeu não há escuta possível nesse Outro, Rute tem medo:

...não gosto quando me mostras teus desenhos, teus versos, nunca me vejo neles, é como se tu fosses outro cada vez que me mostras esboços, palavras... (HILST, 2004, p.26)

O que Hilda Hilst evidencia e torna a narrativa tensa e desmoralizante, é o fato de Tadeu, em condição de permanente duplo de si mesmo, posicionado sobre a dúvida no encontro com o outro, também não encontra um ponto de ancoragem ou espelhamento. A disparidade está dada na relação de si consigo e na relação de si com o outro. Não tem saída. Não temos resposta, não temos encontros possíveis. Estamos imobilizados?

Costa (2001) retoma e aponta no seu livro *Corpo e Escrita*, a proposição de Lacan de que o suporte do corpo humano é um espelho, colocando diz ela, de forma mais radical, o corpo só funcionando pelo complemento da imagem especular a tal ponto que real e imagem se equivalem, não se diferenciando: “Significa também que

as fronteiras entre interioridade e exterioridade, indivíduo e outro, real e símbolo, ficam rompidas, podendo um dos termos equivaler-se.”(p.36). Essa passagem nos interessa uma vez que o personagem Tadeu, anteriormente visitado, faz tentativas de movimentar-se num espaço de criação subjetiva, onde os limites do Outro se apresentam e o texto segue. E parecendo não ter êxito, o endereçamento repetidamente é recolocado. A dissolução das fronteiras entre o eu e o outro, apontadas por Costa ao retomar a função especular, radicaliza, na passagem do texto hilstiano, a sensação de estrangeiro, quando pela experiência do corpo as fronteiras se diluem; mas quando, numa tentativa de encontro das imagens, elas não remetem a nenhuma identificação possível.

A experiência de exílio será retomada na terceira e última novela do livro *Tu não te moves de ti* ([1980] 2004), “Axelrod (Da proporção)”. Hilda Hilst põe no texto o relato do personagem Axelrod, testemunhando a experiência de estrangeiridade consigo mesmo, ao ser confrontado com imagens dos campos de concentração nazistas e relatos da sua aluna sobre a tortura.

Alguma convulsão? Pensou-se Axelrod Silva. Num intrólito purificador **monologou: um aquém de mim mesmo, um, que não sei**, move-se se vejo fotografias daqueles escavados, aqueles de Auschwitz Belzec Treblinka Madjanek, se vejo bocas de fome esquálidas negruras, se vejo, vejamos, se penso no relato de minha aluna, eu vou contar professor Axelrod, vou contar colada ao seu ouvido: choques elétricos na vagina, no ânus, dentro dos ouvidos,

depois os pêlos aqui debaixo incendiados, um médico filho da puta ao lado, rápidas massagens a cada desmaio, vermelhuras, clarões, os buracos sangrando. Por quê? [...] move-se o trem tu não te moves de ti, que coisa se movia em Axelrod [...] um ISSO exaltado se move em Axelrod Silva quando ouve o desnudo relato da aluna. [...] Ela contava, e nele crescia movia-se uns agressivos moles, ânsia e solidão, dilatado espremeu as pernas, e um outro ele ejaculou terrores e pobreza, um outro ele se apossou dele significante, um grotesco espasmódico fluía, um ISSO, inoportuno e desordenado em Axelrod... (HILST, 2004, pp.133, grifos nossos)

Essa experimentação de si mesmo como estrangeiro, aqui aparece resultando do encontro com o que é excessivo, que ultrapassa o personagem, ao ouvir o relato da

cena traumática de partes de corpos torturados, fragmentados, e associá-la a outras lembranças igualmente traumáticas da história da cultura. Deparar-se com o excesso produz uma experiência de gozo, radicalizando o estranhamento do personagem consigo mesmo. Ao endereçar ao leitor essas imagens, o que Hilda Hilst parece produzir nesse relato de exílio e sofrimento e gozo do personagem Axelrod ao ser confrontado com o real, parece ser a convocação de um testemunho. Segundo Shoshana Felman (1999 apud Kehl, 2001, p.19), o testemunhar consiste em “tentar produzir significação para uma catástrofe”. Poderíamos dizer que Hilda Hilst convoca o seu leitor a testemunhar uma cena traumática, a compartilhar estados catastróficos a que chegam seus personagens pela forma como decide narrar suas histórias?

Poderíamos supor que a estrutura do texto hilstiano que sucessivamente confronta os personagens com a morte, com o real do corpo e do sexo, com os horrores da civilização não são tentativas reiteradas de simbolizar minimamente a catástrofe? Não seremos nós levados de alguma forma a se deparar com o exílio? Penso que há algo que Hilda Hilst nos transmite e que em alguns momentos torna sua leitura tão vertiginosa.

Esse jogo insensato de escrever (Mallarmé apud Blanchot, 2007)



Começo XII

Literatura e psicanálise

Escrever implica num certo apagamento. Toda escrita verdadeira, que constitui um sujeito, segundo Sousa (2001, p.174), esta é a sua hipótese, implica numa certa condição de **exílio** daquele que enfrenta o desafio de escrever. Sousa vai dizer ainda que a tensão se estabelece justamente numa diferença importante entre aquele que se põe a escrever e o sujeito que este escrito produz.

Esta é exatamente a afirmação de Blanchot (2005, pp.8-11) acerca da escritura. Para ele algo acontece neste ato, do qual, não se pode voltar o mesmo. Vai falar sobre o que ele chamou de o segredo da narrativa, que consiste na formulação de que “a narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse conhecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda

porvir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela realizar-se”. Para Blanchot (2005, pp.11-12), há uma metamorfose por acontecer no “desejo de dar a palavra ao tempo”, evocando pela narrativa, um outro tempo, “imaginário”, “canto enigmático que está sempre à distância”. Vai falar sobre um espaço que a narrativa quer percorrer, movendo-se pela transformação que ela própria provoca. Temos aqui, a indicação de uma distância, ligada à experiência da narração. Muito importante é pensar uma espécie de afastamento de si, um exílio, como indicou Sousa acima, e a travessia perigosa desse acontecimento, onde alguma coisa não cessa de desaparecer e, assim, não cessa de se escrever.

Lúcia Castello Branco (2001, p.145), em artigo^{xxx} que discute a literatura a partir de Deleuze e Lacan, traz a idéia do exterior de Blanchot para pensar sobre o *neutro*. Diz ela sobre ele: “A respeito desse exterior blanchotiano, devemos assinalar de início, que ele não se opõe ao interior, mas antes, como se pode demonstrar através da figura topológica da Banda de Moëbius, é o próprio interior estendido à sua condição de exterioridade.” E seguindo na perspectiva de Blanchot, versa a autora, que neste processo de afastamento da literatura dela mesma, no afastamento da linguagem em direção ao exterior é onde o sujeito que ali diz eu, dá lugar à neutralidade de um “ele sem rosto”. Mas Lúcia Castello Branco (2001, p.149) avança, e vai aproximar essa neutralidade de um “Ele sem rosto” ao que Lacan denomina de

“extimidade”, onde se fundem exterioridade e interioridade. Para a autora, é nesse ponto que se cruzam vida e obra. Utiliza o que ela chama de a “história literária” que Blanchot, no caso, constrói para si, e “tomando a singularidade da experiência do escritor, concebe a escrita literária como “uma passagem de vida que atravessa o vivível e o vivido”. Assinala, então, a literatura “não destacada da vida, mas constituindo-se em passagem de vida” e que através do vivido e do vivível, atravessa também o passado e o futuro.

Operações complexas vão ao encontro de um exterior, onde o eu torna-se ele. “‘Ele’ sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna outro, e que, no lugar onde

estou, não possa mais dirigir-me a mim e aquele que se me dirige não diga “ele”, não seja ele mesmo” (Blanchot apud Branco, [1987^{xxxii}], 2001, p.148)

A dimensão de acontecimento na escrita vem ao encontro de nossa busca-lançamento, partindo de Hilda Hilst. E são muitos os autores que escreveram sobre o ato de escrever. Como Barthes (2007, p.10), por exemplo, no seu livro *Império dos Signos*, falando sobre a escritura, considerando-a um *satori*: “o *satori* (o acontecimento Zen) é um abalo sísmico mais ou menos forte (nada solene) que faz vacilar o conhecimento, o sujeito: ele opera um vazio de fala. E é também um vazio de fala que constitui a escritura.” Na abertura do livro, Barthes escreve:

o texto não “comenta” as imagens. As imagens não “ilustram” o texto: cada uma foi para mim uma espécie de vacilação visual, análoga, talvez àquela perda de sentido que o Zen chama de satori; texto e imagem, em seus entrelaçamentos, querem garantir a circulação, a troca destes significantes: o corpo, o rosto, a escrita, e neles ler o recuo dos signos.

Bonitas as palavras de Barthes, situando uma espécie de ruptura, o vacilo do sujeito que escreve, ao laborar o vazio. Vazio de fala que implica e constitui a escritura. A indicação de sutura do vazio, operação sempre recomeçada, implica na noção da escrita como acontecimento. Acontecimento em que o apagamento e o desaparecimento do eu que diz vai trazer outra importante noção que permeia a escrita: a dimensão de inscrição e escavação da letra. Inscrição que diz de algo que

traça uma marca, um registro^{xxxii}. E aí pontuamos que na passagem da vida para obra e da obra para vida a dimensão corporal e inconsciente são tomadas. Lacan apud Rivera (2005, p.86), no seu texto *Lituraterra*, de 1973 vai conceber a letra como um litoral: “Não é a letra... litoral mais propriamente, ou seja, figurando que um campo inteiro serve de fronteira para o outro”. Sobre essa passagem, Rivera (2005, p.87) traz a referência de Lacan à caligrafia chinesa, onde “pintura e escrita a um só tempo permite-nos perceber na letra sua dimensão de gesto do corpo em que esses dois tempos se embutem e distendem”. Diz ainda Rivera (2005, p.88) que: “A escrita é rasura e supõe um traço anterior, o traço no corpo do qual falávamos, mas é como rasura que ela estabelece tal traço que não existia por si, mas só se inscreve a partir de

seu apagamento parcial por uma escrita a ele sobreposta.” Portanto, a idéia de traço, a operação da letra implica necessariamente numa rasura, e isso, diz Sousa (2006, p.240) quer dizer que “a escrita é a materialização da experiência da perda.”

Somos confrontados, portanto com a perda, onde está implicada a perda de algo que nos diz respeito, com uma queda que nos antecede, no momento mesmo em que nos constitui?

De grande importância para nossa leitura será pensar o jogo do carretel observado por Freud. Didi-huberman no seu livro O que nos vemos e o que nos olha, em especial o quinto capítulo que tem por título A dialética do visual ou o jogo do

esvaziamento, vai pensar o aspecto da perda que entra em questão no famoso jogo do carretel, o Fort – Da, observado por Freud, enquanto seu neto de 18 meses jogava para longe um carretel emitindo o som “óóó”, próximo do *fort*, advérbio alemão significando “longe”. E num segundo momento, ele trazia para si o objeto, emitindo um jubiloso DA (algo como “aí está!”). Famosa passagem que situa a instauração do simbólico para a criança, ao simular o controle sobre o objeto, no momento mesmo da ausência da mãe. Mas o que Didi-Huberman (1998, p.80) nos observa, é justamente, um fundo de crueldade posto em questão. No mesmo texto que Freud fala dessa experiência do seu neto, faz comentários a respeito do término da guerra mundial e seu terrível saldo. Comentário tomado e em seguida largado, diz o autor, nos

oferecendo a leitura de que esse jogo do paradigma infantil de lidar com a ausência da mãe, nada tem de inocente: “O jogo risonho talvez se mostre aqui como um além do pavor, mas não pode deixar de ser lido, ao mesmo tempo, e em sua exposição mesma, como um *repor em jogo o pior*.” E vai dizer que é “a identidade imaginária da criança que vai se instaurar” naquele momento. Afirma o caráter frágil do objeto carretel que a qualquer momento pode se desfazer, romper o fio ou mesmo ser deixado de lado pela criança, ressaltando nessa atmosfera de fragilidade tanto a dimensão de resto da operação que ali está em jogo, como a dimensão mesma do jogo, que só acontece pela ausência que o representa. Retoma o paradoxo do próprio conceito do simbólico, como a morte da coisa, enlaçando o entendimento do processo de instauração do

simbólico ao processo do luto. E diz então sobre o *sempre tornar a cair*, do jogo, como um paradoxo, o qual, nesta repetição da pulsão,

inclui no seu cerne um momento de imobilidade mortal. Momento central da oscilação, entre diástole e sístole – o antro inerte aberto subitamente no espetáculo “vivo” e mesmo maníaco, de um carretel sempre lançado para longe e sempre trazido de volta a si. Momento central de imobilidade, suspensiva ou definitiva – uma sempre oferecida como memória de outra –, em que somos olhados pela perda, ou seja, ameaçados de perder tudo e de perder a nós mesmos. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.86)

Ao sermos olhados insistentemente pela perda, deparar-se com algo que continuamente está a cair nos dá pistas sobre o que a arte aponta e o que a psicanálise já possui de ferramentas para pensar sobre isso. A operação do jogo, tão próxima de alguma forma do humor, pede para ser explorada nesse trabalho. Quantas relações podem ser tramadas entre esses objetos-abjetos, aquilo que o olho não suporta ver, livros incompreendidos, os limites da compreensão e do dizível? Quais são as suas contribuições na cultura? O que elas nos transmitem?



Começo XIII

Humor – por uma política da leveza ou ainda,

A arte de cair melhor.

Em maio de 2010 assisti no Teatro do SESC de Porto Alegre a montagem da peça “A Obscena Senhora D” construída pela atriz Susan Damasceno. A partir da leitura da atriz, fui remetida ao risível do texto hilstiano que estava não despercebido, mas bastante apagado do meu olhar. Em conversa com a atriz no fim da peça ela comentou sobre a importância do elemento do risível em Hilda, afirmando que sem ele, na travessia de Hilda Hilst, só restava o abismo. Agradei a ela por seu testemunho de leitura, e a devolução (para mim, naquele momento) da dimensão do humor do texto hilstiano.

Se temos o abismo como condição,

o que é possível fazer com isto?

Humor e suspensão: oscilação entre o peso e a leveza

Aqui dois trechos do livro *A Obscena Senhora D*, primeiro:

Olhe senhora D, não pode se trancar assim, a morte é coisa que não se pode dar jeito, né, o senhor EHUD ficaria triste lhe vendo assim, tá morto né, a morte vem pra todos, a senhora também podia colaborar com a vizinhança né, essas caras que a senhora anda pondo quando resolve abrir a janela assustam minhas crianças, ai ai senhora D não faz assim agora, isso é coisa de mulher desavergonhada, ai que é isso madona, tá mostrando as vergonhas pra mim, ai ó Antônia, ó Tunico, só quis dar o pão pra ela e olha como ela

ficou, tá pelada, ai gente, embirutou, credo nossa senhora, é caso de polícia
essa mulher

quem te mandou, Luzia, entrar na casa da mulher, hen, quem te mandou? Se
ela ficou pelada ta na casa dela, volta para casa mulher, que pão que nada,
não tá vendo que o demo tomou conta da mulher?

porca, exibida cadela, ainda bem que é só no pardiero dela que mostra as
vergonhas

é nada, e as caretonas que exhibe na janela, alguém tem o direito de assustar
os outros assim?

he he Luzia, teu traseiro também assusta muita gente (HILST, 2001, p.28)

E o segundo trecho:

Está me ouvindo, Hillé? Eu disse que estou sujo, entre ossos, num vazio escuro.

Eu também Senhor, eu também.

Convém lavarmo-nos, pêlos e sombras, solidões e desgraças, também lavei EHUD no fim algumas vezes, sovacos, coxas, o escuro buraco, sexo, bolotas, Ai Senhor tens igual a nós o fétido buraco? Escondido atrás mas quantas vezes pensado, escondido atrás mas todo espremido, humilde mas demolidor de vaidades, impossível ao homem se pensar espirro do divino tendo esse luxo atrás, discurseiras, senado, o colete lustroso dos políticos, o cravo na lapela, o cetim das mulheres, o olhar envesgado, trejeitos, cabeleiras, mas o buraco ali, pensaste nisso? (HILST, 2001, p.45)

Hilda fez da escrita o único modo de valer a pena a sua vida, tendo enfrentado a experiência da loucura do pai, tendo passado pela experiência da ditadura, tendo vivido uma necessidade irrefreada de compreender Deus e o homem. Foi também através do humor que Hilda Hilst parece ter conseguido transmitir um pouco do horror que sentia frente à existência, sem por isso desistir dela. Como na crônica escrita para o Correio Popular de Campinas, do dia 03 de maio de 1993, frente à miséria humana, ela propõe o E.G.E (Esquadrão Geriátrico de Extermínio):

O poeta pode ser violento. A maior parte das vezes contra si mesmo. Um tiro no peito, gás, veneno, um tiro na boca, como fez Hemingway, que também foi poeta em *O Velho e o Mar*; Maiakóvski, um tiro no peito; Sylvia Plath, gás de cozinha; Ana Cristina César, um salto pelos

ares; etc etc etc. ‘Os delicados preferem morrer’, dizia Drummond. Mas esta modesta articulista, sobretudo poeta, diante das denúncias feitas pela revista *Veja*, todos aqueles poços perfurados em prol de uma única pessoa ou em prol de amiguelhos de sua excelência, presidente da Câmara, senhor Inocêncio (a indústria da seca), e o outro com seu lindo carro às custas de gaze e esparadrapo... Credo, gente, quando você vê televisão ou *in loco* o povão famélico, desdentado, mirrado... Um amigo meu foi para o Ceará e passou os dias chorando! As crianças todas tortas, todos pedindo comida sem parar... e 500 toneladas de farinha apodrecendo... e montes de feijão desviados para uma só pessoa... (um parênteses, porque meu coração de poeta pede a força, o fuzilamento, cadeia, cadeia para aqueles que se locupletam à custa da miséria absoluta, da dor, da doença). Gente, eu já estou uma fúria e para ficar mais calma proponho algumas coisas mais sutis, por exemplo: o Esquadrão Geriátrico de

Extermínio, a sigla óbvia seria EGE. Arregimentaríamos várias senhoras da terceira idade, eu inclusive, lógico, e com nossas bengalinhas em ponta, uma ponta-estilete besuntada de curare (alguns jovens recrutados amigos viajariam até os Txucarramãe ou os Kranhacarore para consegui-lo) nos comícios, nos palanques, nas Câmaras, no Senado, espetaríamos as perniciosas nádegas ou o distinto buraco malcheiroso desses vilões, nós, velhinhas misturadas às massas, e assim ninguém nos notaria, como ninguém nunca nota a velhice. Nossas vidas ficariam dilatadas de significado, ó que beleza espetar bundões assassinos, nós faceiras matadoras de monstros! (HILST, 1998, p36)

“Como estar no mundo sem precisar se adequar a ele e assim produzir uma outra espécie de sobra que desassossegue o sujeito o impelindo a reconfigurar o contorno do existente?” Sousa (2007b, p.23) lança-nos essa pergunta-problema, e ainda não sabemos bem ao certo como respondê-la.

Em uma crônica de jornal do dia 13 de setembro de 1993, Hilda escreve: “*Uma das coisas que eu mais admiro em alguém é o humor. Nada a ver com a boçalidade. Alguns me pedem crônicas sérias. Gente... o que fui de séria nos meus textos nestes 43 anos de escritora!*” (HILST, 1998, P.62). A passagem ao recurso do humor, como uma ferramenta que Hilda Hilst em determinado momento passa a fazer uso mais deliberado, cumpre pelo menos para a escritora uma importante função.

Para Freud, encontramos uma similaridade de opinião. Em seu texto sobre o Humor de 1927, ele caracteriza o humor como um “dom precioso e raro” e inicia o texto definindo qual havia sido sua busca no texto anterior *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, texto de 1905, escrito vinte e dois anos antes. Seu objetivo tinha sido descobrir a fonte do prazer que se obtém do humor e pode demonstrar, diz ele que a produção do prazer humorístico surge de uma economia de gasto em relação ao sentimento. Freud nesse texto faz-se algumas perguntas, dentre elas, referindo-se ao humorista: “Qual é a dinâmica de sua adoção da ‘atitude humorista’? Para em seguida fazer uma convocação ao seu leitor: “já é hora de nos familiarizarmos com algumas

características do humor”. Quais seriam elas então? Para Freud há algo de liberador no humor, mas também, qualquer coisa de grandeza e elevação.

Há um triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do ego. O ego se recusa a ser afligido pelas provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer. Insiste, em que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo; demonstra, na verdade, que esses traumas para ele não passam de ocasiões para se *obter prazer*. (FREUD, [1927], 1987-1989, p.166, grifos nossos)

Freud reforça este último aspecto, sendo o elemento essencial do humor. A piada que Freud utiliza para falar disso é a do criminoso condenado à morte, levado à forca na segunda-feira exclama: “bem, a semana está começando otimamente”. Diante da situação de ser levado à morte, a única maneira do ego conseguir assumir

alguma autoria, algum poder sobre o imponderável é fazer troça, de sua própria condição, assumindo certa crueldade consigo mesmo, diz Tania Rivera (2005, p.50) “implícita em seu oferecimento, com esta frase, à morte”. Mas há o ouvinte da piada, sem o qual essa talvez não pudesse ser proferida, e, desse modo, diz Rivera, ocorre uma denúncia ao “espectador/ouvinte da cena macabra e perturbadora, da crueldade, sem poupar-lhe o violento lembrete de que um dia a sua morte também ocorrerá – sem que o mundo pare por isso”.

Segundo Daniel Kupermann (2005, p.22), em seu texto *Perder a vida, mas na piada*, a ambiguidade é um traço fundamental de toda piada, onde o humor “parece tanto apontar para uma extrema vitalidade, quanto para uma extrema mortificação,

fazendo uma oscilação entre a vida e a morte”. Esse apontamento traz algo que é próprio da escrita hilstiana, uma oscilação quase frenética de posições, ora demasiado trágicas, quando diz, por exemplo:

desde sempre a alma em vaziez, buscava nomes, Tateava cantos,
vincos, acariciava dobras, quem sabe se nos frisos, nas torçuras, no
fundo das calças nos nós, nos visíveis cotidianos, no ínfimo absurdo,
nos mínimos, um dia a luz, o entender de todos nós o destino, um dia
vou compreender, EHUD

Para em seguida, na continuação do texto, uma ironia fina, um quê de cômico, quase mortífero, risível, dependendo do leitor:

Compreender o quê?

Isso de vida e morte, esses porquês

Escute Senhora D, se ao invés desses tratos com o divino, desses luxos do pensamento, tu me fizesses um café, hen?

O fenômeno humorístico estaria caracterizado neste limiar existente entre aparentes contradições, revelando a ambivalência e o paradoxo como próprios do tragicômico, onde se manifesta a incômoda proximidade entre a angústia e o riso, diz Kupermann (2005, p.28).

Outra indicação preciosa é o resgate do realismo grotesco feito por Bakhtin, no seu texto A cultura popular da Idade Média e no Renascimento. No contexto de

François Rabelais, ele retoma o aspecto cômico da cultura popular, a partir do carnaval e as suas relações sociais. Mas o que nos interessa é justamente traço de rebaixamento, onde ele vê a degradação como um princípio ativo do riso popular. Para Bakhtin (1987, p.19), degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre, e dos órgãos genitais, e, portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso, diz ainda o autor, não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas tem também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação.

Hilda Hilst parece estar inserida nesta tradição, quando ainda Bakhtin nos conta de fenômenos linguísticos surgidos após os festivais carnavalescos, que consistiam em um uso frequente de grosserias blasfematórias dirigidas às divindades, e que constituíam um elemento necessário dos cultos cômicos antigos, mas que mudavam de sentido durante o carnaval.

De fato, durante o carnaval essas grosserias mudavam consideravelmente de sentido: perdiam seu sentido mágico e sua orientação prática específica, e adquiriam um caráter e profundidade intrínsecos e universais. Graças a essa transformação, os palavrões contribuía para a criação de uma atmosfera de liberdade, e do aspecto cômico secundário do mundo. (BAKHTIN, 1987, P.15)

O riso e o fenômeno humorístico apresentam então dois aspectos fundamentais. Por primeiro, a manutenção da ambivalência, onde fundamentalmente o riso se aproxima da angústia, e o mecanismo mesmo da piada, onde o prazer que se obtêm dela é justamente fazer oscilar o que Kupermann chamou de extrema vitalidade e extrema mortificação. E o segundo aspecto, conectado ao primeiro, no contexto da cultura popular da Idade Média e Renascença, um caráter liberador, suspendendo, ainda que temporariamente, a verdade dominante, regras hierárquicas do regime vigente. E liberador ainda no sentido que Freud pensou com a dinâmica do inconsciente, quando o fator humorístico produz prazer – o elemento

fundamental no que Freud associou ao “triunfo do narcisismo”, quando o sujeito se recusa a sofrer pelos traumas do mundo externo.



Começo XIV

Caráter utópico da suspensão

A origem da palavra utopia vem do grego: “ou” (não) + “top(o)” + ia: (de nenhum lugar). Também, país imaginário, criado pelo escritor inglês, Thomas Morus (1480 -1535), onde um governo organizado da melhor maneira proporciona ótimas condições de vida a um povo equilibrado e feliz^{xxxiii}. Ganhou na tradição de seu uso uma significação pejorativa para se falar dos inatingíveis, dos sonhadores sem a possibilidade de chegar ao lugar do ‘sonho’. É, portanto, utilizado na linguagem comum para desqualificar uma idéia. Há, porém, autores que se aprofundaram neste conceito e a partir dele lançaram ao mundo desafios e propõem uma nova claridade. São eles Ernst Bloch, Frederic Jameson, Emil Cioran, Russell Jacoby entre outros.

O primeiro, a partir do seu livro *Princípio Esperança* (2005, pp.17-22), numa “tentativa de levar a filosofia até a esperança”, propõe o pensamento como transposição: “Assim a categoria do utópico, possui além do sentido habitual depreciativo, outro: o sentido de ultrapassar o curso natural dos acontecimentos” (p.22) – sua idéia mais potente, pondo em cena o movimento mesmo, de caminhar ao adiante, para tentar *romper com a obscuridade do instante*.

O segundo autor utópico com o qual dialogaremos é Jameson (1997, p.85) provoca o conceito e vai pensá-lo desde seu negativo. Vai dizer que “... a vocação da Utopia é o fracasso” no sentido de que:

seu valor epistemológico está nas paredes que ela nos permite perceber em torno das nossas mentes, nos limites invisíveis que nos permite detectar, por mera indução, no atoleiro de nossas imaginações no modo de produção, a lama da época presente que se gruda nos sapatos da Utopia alada, imaginando que isso é a própria força da gravidade. (JAMESON,1997, p.85)

A utopia na sua perspectiva negativa poderia ser pensada como uma espécie de ruído/ruína, como um ato de descontinuidade, de ruptura. Capaz de abrir espaços de e para o pensamento, quando rompe as lógicas dominantes que tentam dizer como a vida deve ou não deve ser vivida. Assumindo, dessa maneira, um caráter político de confrontação e resistência. Sousa (2004, p.223) nos lembra ainda, sobre o *informe*, quando diz que, antes da linha que institui a forma, deve-se procurar mapear o

intervalo entre as formas, defendendo o informe, não como o avesso da forma, ele diz, mas ao contrário, afirmando a forma, ainda que numa condição de provisoriedade, instabilidade, **suspensão** e incompletude.

A imagem de uma suspensão^{xxxiv}, primeiramente, é a de pendurar no ar. Poderíamos pensar também em algo como não ter os pés no chão, como intervalo, algo provisório ou ainda como, interromper uma ação.

Quando Ernst Bloch (2005) nos propõe *tentar romper com a obscuridade do instante*, o grande pensador das utopias propõe a categoria do utópico como ultrapassamento. É, portanto, um ato que rompe com o já dado e põe em cena um

desejo de transgressão. Nos dois casos (suspensão e categoria do utópico como ultrapassamento) temos a ação de corte: no primeiro, como uma convocação a certo espaço de pausa (a imagem da suspensão), onde provisoriamente se perdem as medidas e não se coloca nada em seu lugar; no segundo, como uma convocação ao movimento da ruptura de um contínuo já naturalizado. Parece aqui, equivalerem-se suspensão e utopia.

Para Sousa (informação verbal^{xxxv}) “transpor imagens, significações, posições de estruturas, mexer nesta *posição do sujeito*”, fazem parte da potência do pensamento utópico. Hilda Hilst, ao enlaçar o risível e o erótico, põe em cena duas dimensões: o real do sexo, a moralidade e a ordem social que regula as trocas e o real

da morte e o que ela suscita. Ambos são colocados em xeque, suspensos da sua gravidade. Não apenas o sexual é tomado como trampolim para o riso, mas também o próprio divino, tomado à dimensão humana, quando indagado pela presença em si do “fétido buraco”. Ali Hilda Hilst realiza uma operação de corte em dois pontos fundamentais para o humano, rompe com a moralidade do sexo e da divindade, profanando assim os ideais humanos. Há em todo o livro certa manutenção de tensionamentos, que beiram a loucura que parece levar a personagem Hillé na sua busca desenfreada por respostas que não são respondidas. O desnaturalizar dessas crenças é um modo de Hilda Hilst assumir a postura do provocador e ter com a vida uma atitude de recusa e inconformidade. Nesse ponto, a escrita hilstiana se

assemelha ao pensamento utópico, se revelando um grande instrumento de análise e mais, de proposição de um estado. Um estado capaz de furar o presente, de ruína, num permanente combate com as formas totalitárias. Portanto, ao esburacar o divino e ao colocar em evidência o real enigmático do corpo e do sexo, realiza uma suspensão dos sentidos, impossibilita respostas, e promove uma abertura radical à angústia. E, para aqueles que conseguem encontrar uma via de acesso, para mim possível após interpretação teatral da atriz Susan Damasceno da montagem do livro ‘A Obscena Senhora D’, experimentarem ali também o aspecto cômico, um riso quase mortífero, do texto hilstiano.

Começo XV

Para novos começos

Ao entrar em contato com a trilogia erótica de Hilda Hilst, composta por *O Caderno Rosa de Lory Lamby* (1990), *Cartas de um Sedutor* (1991) e *Contos d'escárnio/Textos Grotescos* (1992), deparei-me com uma estranha leveza se comparada com os dois livros estudados nessa pesquisa, escritos uma década antes. E dessa vez, sem o recurso do teatro, encontrei o riso associado novamente ao erotismo, bastante acentuado na trilogia, mas de um modo completamente diferente.

Vou ter que contar. Contar sobre uma passagem. A passagem sobre Hilda Hilst na minha escrita, e a passagem da escrita por Hilda Hilst. Percebi uma mudança. Mas de quem? Posso afirmar que percebo agora uma mudança de posição de Hilda Hilst no modo de escrever sua literatura na passagem para a escrita que, por falta de termo menos inconcluso, foi chamada de pornográfica? Posso dizer que foi Hilda Hilst que mudou? Não se pode negar que houve uma mudança no modo da sua escrita e um pouco do seu conteúdo. Mas não se pode afirmar que meu olhar sobre Hilda Hilst também mudou? E será isso um acontecimento de pesquisa?

Um personagem que morreu de rir. Quem ia acreditar?

“ouso pensar me digo, e isso não perdoam. Então seguro teus pentelhos e cona, espanco-os, teu grito é fino, duro, um relho...” (HILST, 2009, p.15)

O personagem do livro Cartas de um Sedutor vive do lixo e dos restos dos outros, mas este separa os livros que encontra para ler, e a partir dessa imagem, Hilda insere através do tom irônico, pequenas farpas. Diz o personagem:

Pedimos tudo o que os senhores vão jogar no lixo, tudo o que não presta mais, e se houver comida a gente também quer (...) Que leituras! Que gente de primeira! O que jogaram de Tolstói e Filosofia não dá pra acreditar! Tenho meia dúzia daquela obra-prima A morte de Ivan Ilitch e a obra completa de Kierkegaard. (...) duas penas de papagaio, uma barriga de Buda, três pedaços de asa de anjo, seis Bíblias e duzentos e dez O Capital (Jogaram fora muito esse último, parece que saiu de moda, creio eu). (pp.15-16)

Aqui, passados nove anos entre um livro e outro, verificamos uma passagem do modo de escrita de Hilda Hilst, onde os mesmos elementos estarão em cena: o erotismo, o conhecimento, a divindade, a miséria humana, mas totalmente reconfigurados. Parece-nos que através do humor e do erotismo, Hilda Hilst efetua passagens e trocas de lugares, num movimento incessante, entre o peso e a leveza.

Segundo Alcir Pécora (in Hilst, 2009), a pornografia manifestando o irreprimível, uma “vertiginosa e anárquica dos interditos básicos, costumeiramente ideologizados em imperativos morais de ordem pública”, aqui (em Cartas de um Sedutor), atua como “imaginação do mal, da desordem... da mais radical amoralidade, constituindo-se desde o início contra a naturalização moralista da boçalidade”.

Conferindo a obra de Hilda Hilst seu caráter confrontativo, a assunção do lugar do abjeto, onde o dito ‘pornográfico’ e o risível se exacerbam, a ponto de alguns amigos da escritora ficarem consternados e desconcertados com a sua iniciativa, faz em nós perguntas e, principalmente, a vontade de enfrentar suas imagens incestuosas e lascivas e redimensioná-las até uma dimensão de pensamento e resistência.



Começo XVI

Literatura e desaparecimento, escrita e sua relação com a morte

Comprendemos agora a escrita como uma travessia que implica riscos, que está ligada a uma condição de exílio para o escritor que a enfrenta, quando esse se depara com a difícil tarefa de ver desaparecer algo de si; quando no gesto escritural alguma coisa se apaga ao mesmo tempo em que marca um traço e o registra. Essas noções, anteriormente estudadas, encontram abrigo na discussão literária proposta por Blanchot (1997, p.310), no texto intitulado *A literatura e o direito à morte* aonde ele se interroga sobre o enfrentamento da literatura com a linguagem, onde “a linguagem é ao mesmo tempo tranquilizadora e inquietante”, diz Blanchot. Lugar que acentua o conflito que funda a linguagem na passagem do concreto para o abstrato, passagem da coisa para a representação da coisa, ou em termos psicanalíticos, a

própria instituição do simbólico. Anteriormente colocada por Didi-Hubermann, a ambiguidade do simbólico, aqui explicitado por Blanchot, vai apontar o terrível impasse que enfrenta a literatura, do signo ser a ausência da coisa:

Digo: essa mulher. Hölderlin e Mallarmé e, em geral, todos aqueles cuja poesia tem como tema a essência da poesia viram no ato de nomear uma maravilha inquietante. A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro suprime. Para que eu possa dizer essa mulher, é preciso que de uma maneira ou de outra eu lhe retire sua realidade de carne e osso, que a torne ausente e a aniquile. A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. Ela me é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único fato que ele não é. (BLANCHOT, 1997, pp.310-311)

Ao conceder à linguagem o poder de fazer desaparecer o ser da linguagem, o escritor, que nessa tarefa se põe, mesmo tendo se lançado ao “nada” (como diz

Blanchot), depara-se depois com a obra e já não pode desaparecer porque a obra *o fala*. Essa é a característica que Blanchot vai chamar da impossibilidade de morrer, pois ao desaparecer escrevendo, se vive mais tarde na obra e já não se pode mais morrer. Mas será exatamente por este impasse que Jeanne Marie Gagnebin (2010, p.141), vai trazer a relação da escrita com a prática do sepultamento? No seu texto intitulado Escrita, Morte, Transmissão, a autora comenta esta mesma passagem de Blanchot, onde diz que “essa relação entre linguagem e morte, entre escrita (esse traço rígido da voz viva) e morte, sempre esteve presente na literatura, mesmo que sob a forma poética da rememoração dos mortos”. Ressalta um pouco mais adiante a antiga relação da palavra escrita com o túmulo, remetendo a escrita à prática do

sepultamento e do luto, mas vendo nesses ritos duas possibilidades de entendimento. O primeiro, ela diz “pode ser interpretado de maneira clássica, como a expressão da vontade humana de honrar a memória dos mortos”, onde está em questão o respeito com os antepassados, reconhecendo a dívida que nos liga a eles; no segundo entendimento, o ritual de sepultamento e luto vai “marcar uma separação clara entre o domínio dos mortos e dos vivos, isto é, impedir que os mortos invejosos ou raivosos, ou somente nostálgicos, possam voltar à luz”. Desses apontamentos, o que nos interessa é pensar a escrita enquanto uma prática que porta a via para o simbólico, para a simbolização e que enfrenta um impasse. Quando acima nos diz Blanchot ser a palavra aquilo que destitui a existência da sua realidade de carne e osso, e da

linguagem constituir-se em sua origem no próprio desaparecimento do ser de linguagem, deparamo-nos com a palavra que simboliza ao mesmo tempo em que sepulta. Um ritual de sepultamento que também apaga, quando opera, o registro do próprio apagamento.

Ao relacionar a instauração do simbólico com o processo do luto^{xxxvi}, Didi-Hubermann vai falar deste momento em que somos olhados pela perda, onde somos olhados pela ausência do outro. Quando no jogo do carretel *repomos em jogo o pior*, repetimos o “sempre tornar a cair” e vai ser aí, na repetição, que vai se estabelecer a memória. É o que nos diz Ana Costa (2001, p37): “o jogo – repetida ou compulsivamente executado, como todo jogo infantil – é o estabelecimento de uma

memória, que pode ser interpretado [...] como memória da saída da mãe”. Vai lembrar então que só é possível constituir uma memória porque a mãe mesmo na ausência produz uma presença enquanto representação. Então, a autora menciona que para isso ter ocorrido, foi necessária antes a experiência de compartilhar a ausência. Compartilhamento possível através do jogo, na medida em que todo jogo é relacional, ela diz.

Outro ponto fundamental para o estabelecimento dessa memória enfatiza Costa (2001, pp.37-38), é a criança ter sido investida por sua mãe como um objeto que a satisfaria e, portanto, ser reconhecida pelo outro como sendo um representante. Necessita-se da autorização do outro para ser esse representante que

“seria ao mesmo tempo presença e ausência: sua presença, ao mesmo tempo, ‘lembra’ o que falta, ‘lembra’ o que não é”. Então, Costa vai apontar que:

é que no jogo nos fazemos autores desta falta de nossos pais e que nos sentimos cúmplices e irremediavelmente culpados, na medida em que a nossa presença a criou, a materializou e é a própria memória. Por isso não podemos deixar de repetir essa memória, porque é a única garantia de representação que temos. [...] E como no jogo do carretel, cada vez que criamos o objeto, nós o perdemos. [...] Nesse sentido a memória da repetição é fundamentalmente memória da separação (COSTA, 2001, P.38)

No momento em que o jogo passa a se constituir como um modo de se tornar autor da perda, isso nos remete ao texto de Freud sobre o humor, onde lá, a piada

cruel que o carcereiro fazia consigo mesmo não se tratava de outra coisa senão adquirir alguma autoria frente ao imponderável da morte. E a transmissão se dava ao outro, o carcereiro que o levava à forca.

Ao repetir a encenação do jogo, na busca pela autoria da perda, que é a própria instauração de uma memória, cumpre-se aquilo que nos caracteriza enquanto história da humanidade, que é o ritual de sepultamento dos mortos. Esse aspecto de compartilhamento da perda vai colocar em questão a transmissão.

Aqui se enlaçam duas importantes noções pensadas nesse estudo: a relação da escrita, enquanto um acontecimento, e também a tentativa de transmitir algo, na

convocação feita ao leitor. Talvez uma tentativa de compartilhar uma travessia, como foi dito logo no início do texto, na abertura da palavra experiência, como a travessia de um perigo. E colocar em questão, a pergunta que nos ocorreu na escrita final desse trabalho. Ocorrência tardia nos pareceu, mas de importante registro:

A questão gira em torno da possibilidade/necessidade de simbolizar o trauma. Quem nos aponta algumas possibilidades de pensamento é Cathy Caruth (2000 apud SOUSA, 2007a, p249). No texto *Escritas da Utopia: Litoral, Literal, Litoral*, Edson Sousa retoma um artigo de Caruth^{xxxvii}, o qual coloca em questão o despertar para o trauma. “A dor do acordar é o que o confronta novamente para o excessivo. O trauma está ligado ao atraso e à incompreensão.” Sousa vai retomar as duas possibilidades de

compreensão do despertar: uma por Freud, onde o acordar lança novamente “a um novo pavor”, portanto se quer voltar a dormir e a sonhar; outra por Lacan, que diz que a produção do sonho é que produz o despertar, ressaltando o despertar como o que

provoca novamente a consciência, chamá-la a responsabilidade, o dever de não esquecer. Portanto este que acorda é chamado a escrever, pois será parcialmente salvo desta catástrofe na medida em que fizer desta experiência uma transmissão. Portanto, ‘acordar é suportar o imperativo do sobreviver: para sobreviver não mais simplesmente como pai de uma criança mas como aquele que tem que contar o que significa não ver’. Insiste ainda: ‘ o pai deixa de ser o pai de uma criança viva para ser o pai que pode dizer o que é a morte de um filho’. (SOUSA, 2007a, p.249)

Será a escrita hilstiana um despertar para o trauma, onde já não podemos esquecer, onde ficamos sob o imperativo de sobreviver? Sendo o testemunho uma tentativa de produzir significação para uma catástrofe, talvez possamos afirmar a função de testemunho, ou a sua tentativa, a de Hilda Hilst, de ter tomado a escritura como um imperativo de sobreviver, ela mesma às catástrofes que presenciou? E o que ela nos transmitiu? Talvez possamos dizer, mas foram necessárias tantas páginas e tantos registros... Terá sido na experiência do desaparecimento enquanto leitores que experimentamos uma suspensão?

Retomando o que foi proposto por Louise Bourgeois, agora, ecoando o movimento mesmo de travessia: **Como cair sem se machucar? Como cair e ao mesmo tempo se manter no ar?**

Para finalizar, tomo de empréstimo as palavras de Jean Marie Gagnebin (2010, p.144) e as faço minhas. Assim como ela supõe, com lacunas e falhas, de modo imperfeito, faço uma tentativa de honrar os mortos. Honrar a memória de Hilda Hilst, sua escrita, honrar os desaparecidos na ditadura e ainda não sepultados pela nossa história. Talvez também escreva para sepultar o passado, “para lembrá-lo e para dele me livrar. Escrevo então para viver no presente [...] me inscrever numa linha de transmissão intergeracional, mesmo com suas lacunas e falhas.”

E proponho um arremesso, um recomeço, novos começos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FARIA, Alvaro A. (1998) *Hilda Hilst, o silêncio estrondoso*. In: Caros Amigos, São Paulo: Casa Amarela – dezembro de 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: no contexto de Francois Rabelais*. São Paulo: Hucitec. Brasília: Ed. UnB, 1987.

BALDISSEROTTO, Ana F. *Verbetes para ler um areal*. In: SEVERO, A, BERNARDES, M. H. *Horizonte Expandido*. Porto Alegre: NAU produtora, 2010.

BALEIRO, Zeca. *Entrelinhas Hilda Hilst*. São Paulo, 2010. Entrevista concedida a TV cultura, Programa Entrelinhas, 2010. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=rRVLDBifM3E> Acesso em: 26/09/2010.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Coleção Elos, dirigida por J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *O Grau Zero da Escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *A preparação do romance. Vol. I : da vida à obra.* Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *O império dos signos.* São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo.* Lisboa: Antígona, 1988.

BECKER, Ernest. *A Negação da Morte.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo.* Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *A conversa infinita – A palavra plural.* Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

_____. *A conversa infinita – a experiência limite.* Vol. 2. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

_____. *O livro por vir.* Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *O espaço literário.* Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLOCH, Ernst. *Princípio Esperança*. Vol. I Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005.

BORGES, Jorge L. *O livro de areia*. São Paulo: Globo, 2001.

BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai Reconstrução do pai – escritos e entrevistas 1923 – 1997*. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2000.

BRANCO, Lúcia. C. A morte do último escritor. Em: BRANCO, L. C.; BARBOSA, M. V.; SILVA, S. A. (Org). *Maurice Blanchot*. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. *O silêncio do exterior: Deleuze, Lacan, a Literatura e a Vida*. In: LINS, Daniel (org.) *Nietzsche e Deleuze – pensamento nômade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

BRETT, Guy. *Hélio Oiticica*. In: CAM - Fundação Calouste Gulbenkian Coordenação editorial: Centro de Arte Moderna, Lisboa 1992.

CALDAS, Waltércio. In: *Fronteiras*. SALZSTEIN, Sônia (Org).. 1. ed. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.

CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*, São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *Galaxias*. São Paulo: Editora 34, 2004.

CAMPOS, Augusto. PIGNATARI, Décio. CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006a.

_____. *Teoria da Poesia Concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006b.

CORAZZA, Sandra. M. *Introdução ao método biografemático*. In: Tania Mara Galli Fonseca; Luciano Bedin da Costa. (Org.). *Vidas do Fora: habitantes do silêncio*. 1 ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

COSTA, Ana. *Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão da experiência*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

EIDELZTEIN, Alfredo. *La topología en la clínica psicoanalítica*. Buenos Aires: Letra Viva, 2006.

KEHL, Maria R. Prefácio. In: COSTA, Ana. *Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão da experiência*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

FOUCAULT, Michel . “O que é um autor”. In: Manoel de Barros da Motta (org.), *Ditos e Escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FREUD, Sigmund. *O humor (1927)*. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987-1989.

FUENTES, J.L. *Diverso*. Minas Gerais, 2009. 2010. Entrevista concedida Rede Minas Disponível <http://www.youtube.com/watch?v=b7BlaahWR1g>). Acesso em: dia 26 de setembro de 2010.

HILST, Hilda. *A Obscena Senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Globo, 2004.

_____. *Cartas de um Sedutor*. São Paulo: Globo, 2009.

_____. *Cascos e carícias: crônicas reunidas (1992-1995)*. São Paulo: Nankin Editorial, 1998.

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

_____. *Livre para fracassar*. 1º Site Oficial da Hilda Hilst: <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/hhilst.html>, acessado em 02/02/2009.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, n. 8: Hilda Hilst*. São Paulo: IMS, 1999.

JAMESON, Frederic. *As sementes do tempo*, São Paulo: Editora Ática, 1997.

KUPERMANN, Daniel. *Perder a vida, mas não a piada*. In.: SLAVUTZKI, Abrão. KUPERMANN, Daniel. (orgs). *Seria trágico se não fosse cômico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

LIMA, Manuel Ricardo. *55 Começos*. Florianópolis: Editora da Casa, 2008.

_____. *As mãos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

_____. *Quando todos os acidentes acontecem*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

LACAN, Jacques. *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud* in *Escritos*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 1998.

MARTINS, F., WILLER, C., In: *O Surrealismo* (org, J. Guinsbrug, e Sheila Leirner, Perspectiva: São Paulo, 2008), também acessível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag64willer.htm> (acessado dia 03/01/2011.)

PESSOA, Fernando. *O Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

_____. *O Eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

RIVEIRA, Tania. *Guimarães Rosa e a Psicanálise – ensaios sobre imagem e escrita*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2005.

ROCHA, Z. J. B. . *A experiência psicanalítica: seus desafios e vicissitudes, hoje e amanhã*. *Ágora* (PPGTP/UFRJ) ^{JCR}, v. 11, p. 101-116, 2008.

ROUBAUD, Jacques. *Algo: preto*, São Paulo: Perspectiva, 2005, p.31.

SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *Palavra e imagem, memória e escritura*. Chapecó: Argos editora universitária, 2006.

POLI, M.C. *Escrevendo a psicanálise em uma prática de pesquisa*. *Estilos da Clínica* (USP), v. XIII, p. 154-179, 2008.

SOUSA, Edson L. A. *Para não ficar de mãos vazias*. In: FONSECA, Tânia M. G. Org; ENGELMAN, Selda. Org; *Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

_____. *Escrita das utopias: litoral, literal, litoral*. In: COSTA, A. RINALDI, D. (Orgs.). *Escrita e Psicanálise* v. 1. 1 ed. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2007a.

_____. *Uma Invenção da utopia*. São Paulo: Lumme Editor, 2007b.

_____. *Totumcalmum. A condição de exílio da escrita*. In: Giovanna Bartucci. (Org.). *Psicanálise, Literatura e Estéticas de Subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

SOUSA, Edson Luis Andre de, ENDO, Paulo. *Sigmund Freud – ciência, arte e política*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009.

TESSLER, E. S. *Uma linha de horizonte e outros alinhamentos prováveis*. Porto Arte (UFRGS) ^{JCR}, Porto Alegre, v. 24, p. 33-39, 2008.

TESSLER, Elida S. *Líquidos preciosos de Louise Bourgeois*. Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre. N. 20 (jun. 2001) p.65-72

VALÉRY, P. *Variedades*. Iluminuras: São Paulo, 2007.

ANEXO

Fundo Hilda Hilst

GRUPO VIDA PESSOAL

Pasta 01:

⇒ Série **Documentação Pessoal**

Esta série é composta por documentos relativos a vida privada da titular: carteira de identidade, título de eleitor, passaportes, lembrança da formatura e caderno com mensagens de suas amigas do Colégio Santa Marcelina, caderneta escolar do Instituto Mackenzie, carteira de identificação do Centro Acadêmico XI de Agosto, convite para formatura e diploma do bacharelado em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, libreto comemorativo do 30º aniversário de formatura com a relação dos bacharéis, solicitação de exames laboratoriais, anotação sobre a personalidade da titular, cartão convite

da missa de colação de grau, comprovantes de imposto de renda, convite de casamento de José Antonio de Almeida Prado, atestados, autorizações e recibos diversos.

⇒ Série **Cartas**

Pasta 02: 1932 – 1973

Pasta 03: 1974 – 1977

Pasta 04a: 1978 – 1983; **Pasta 04a:** 1984 – 1988

Pasta 05: 1989 – 1994

Pasta 06: 1995 – 1999

Pasta 07: [19_], 2000 – 2002 e [200_] (ordem alfabética)

A série é composta, prioritariamente, de cartas familiares e de amigos sobre assuntos do cotidiano, viagens, intimidades e espiritualidade, bem como cartas a respeito de assuntos financeiros, jurídicos e outros concernentes à personalidade pública da titular, por exemplo, no sentimento e no cuidado com os cães. Sobejam em boa parte das cartas assuntos sobre literatura.

⇒ Série **Agendas e Cadernos (Notas pessoais e de leitura)**

Pasta 08: (Páginas avulsas) Anotações, recibos, notas sobre autores, textos e sonhos.

Pasta 09: Cadernos escolares

Caixa 01: Agendas 1973; 1977-79 e 1980-1985

Caixa 02: Agendas 1986 - 95 e agendas telefônicas

Caixa 03: Cadernos com anotações pessoais e caderno de estudos

Esta série é composta por um conjunto de páginas avulsas (255), agendas (20) e cadernos (12) com comentários pessoais da titular. Entre assuntos tão diversos destacam-se as anotações sobre o cotidiano, pensamentos, opiniões, situação financeira, passeios, eventos, entrevistas, autores e livros, gravação de vozes, processo de avaliação e de compra de seu acervo, processo de venda de terrenos, estado de saúde, vida conjugal, amigos, lançamentos de seus livros e crítica, montagem de suas peças, prêmios recebidos ou que concorreu, processo de criação literária, personagens de sua obra, impressão de sonhos, bem como, notas sobre seus cães, agendamento de compromissos, listagem de contas à pagar. Faz parte da série também agendas telefônicas (4) e um caderno com notas sobre mitologia.

⇒ Série **Fotografias, Desenhos, Pinturas**

Pasta 10: Fotos 1916 - 1959

Pasta 11: Fotos 1962 - 1989

Pasta 12: Fotos 1990 - 2001

Pasta 13: Desenhos – **OBS.:** Caderno de Desenho (Grande Formato) na Map3; Gav5

Esta série é formada por um conjunto de fotografias (194) que retratam a escritora desde sua infância até poucos anos antes de sua morte, familiares, as reuniões com os amigos na Casa do Sol e suas viagens. É formada também por originais de desenhos de autoria de Hilda Hilst (92) e alguns de terceiros (12): Olga Bilenky, José Luis Mora Fuentes, D. Ismailovitch (1946), um retrato desenhado com grafite e o retrato da titular pintado por J. Traboulsi (1956). Os desenhos da titular são, em sua maioria, feitos com esferográfica ou caneta hidrográfica.

⇒ Série **Artigos de Jornais** (biográficos)

Pasta 14: 1955 – 2004 (predominantemente 1990 – 2002)

São artigos (67) que registram a presença da titular em jantares, premiações, homenagens, viagens, além de comentários de jornalistas e escritores sobre encontros com ela, opiniões pessoais da escritora sobre assuntos variados, artigos sobre divergências da titular com a prefeitura de Campinas quanto ao pagamento

do IPTU, sobre sua participação no Programa do Artista Residente da Unicamp, o período de internação, a compra de seu acervo pela Unicamp e sobre a exposição “Hilda Hilst – 70 Anos”.

⇒ Dossiê **Apolonio Hilst**

Pasta 15: Correspondência

Pasta 16a: Textos Avulsos

Pasta 16b: Textos / Cadernos 1 e 2

Pasta 16c: Textos / Cadernos 3 e 4

Pasta 17: Artigos de Jornais

GRUPO ESCRITORA

Subgrupo Produção Literária: Conjunto da Obra

O Grupo Escritora foi dividido, no que se refere à produção literária da titular, entre 4 subgrupos: Poesia, Teatro, Ficção e Crônicas. Cada livro lançado pela titular tornou-se uma Série dentro desses subgrupos, com

exceção do último que não tem subdivisão. O subgrupo Conjunto da Obra, formado por cartas (21), artigos de jornais (57), fotografias (3) e textos acadêmicos, foi pensado no sentido de agrupar os documentos que tratam de mais de um livro ou de um ou mais gêneros, quando não todos, praticados pela escritora.

⇒ Série **Cartas**

Pasta 18: 1970 – 1999

Pasta 19: Não existe mais! As cartas foram redistribuídas em outras séries.

Em sua maioria são cartas de editores e tradutores, enviadas a titular, discutindo possibilidades de publicação de suas obras; de admiradores de seus livros, entre eles alguns escritores; solicitações de artigos e textos literários para publicação em periódicos e cartas de universitários cuja pesquisa envolve a titular e/ou suas obras.

⇒ Série **Artigos de Jornal**

Pasta 20: 1968 – 1987

Pasta 21: 1989 – 2002

São textos de crítica ao conjunto de sua produção literária, sobre lançamentos de livros em conjunto, destacam-se entre os artigos, no entanto, entrevistas com a titular falando sobre sua obra, os temas e

problemas levantados em sua produção, as personagens, a repercussão de seus livros e sobre seu processo de criação, além de comentários sobre outros escritores e o mercado editorial. Fazem parte da série também artigos sobre peças de teatro baseadas em mais de uma obra da titular: “Kelbilim, o cão da divindade” e “HH. Informe-se”, assim como artigos sobre o lançamento do “Caderno de Literatura Brasileira” do Instituto Moreira Salles e o das “Obras Reunidas”, publicadas pela Editora Globo.

Pasta 22:

⇒ **Série Fotografias**

São 2 fotos de uma exposição de livros de autores brasileiros traduzidos para o francês, entre eles a titular com os livros “Contes Sarcastiques” e “L’Obscene Madame D” e 1 foto com o “Caderno de Literatura Brasileira” exposto na vitrine de uma livraria, entre os mais vendidos. Tese “A Escritura Delirante...” e outros textos.

Subgrupo Produção Literária: POESIA

Pasta 23:

⇒ Série **Presságio** (1950)

Consta datiloscrito do livro (28p. c/ correções e alterações ms.), uma cópia xerográfica da primeira edição, com as ilustrações de Darcy Penteado, (2) cartas analisando essa obra e (14) artigos de jornais comentando esse primeiro trabalho literário da titular, acentuando-lhe a vocação poética. A série está dividida em 2 subséries: **cartas** e **artigos de jornal**.

⇒ Série **Balada de Alzira** (1951)

Consta uma cópia xerográfica da primeira edição do livro e uma cópia do terceiro poema, contendo o título da obra. Artigos de jornais (6), em sua maioria, comparando este segundo livro com o primeiro publicado pela titular e (2) cartas elogiando o trabalho da autora. A série está dividida em 2 subséries: **cartas** e **artigos de jornal**.

⇒ Série **Balada do Festival** (1955)

Consta uma cópia xerográfica da primeira edição do livro, (19) artigos de jornais anunciando o lançamento do livro e discutindo, a partir desta obra, a poesia da titular e uma carta manifestando interesse nas publicações anteriores da titular. A série está dividida em 2 subséries: **cartas** e **artigos de jornal**.

Pasta 24:

⇒ Série **Roteiro do Silêncio** (1959)

Constam, apenas, (14) artigos de jornais notificando o lançamento do livro, por meio de elogios, citações e esclarecimentos biográficos.

⇒ Série **Trovas de muito amor para um amado senhor** (1959)

Constam (14) cartas com comentários sobre o livro, sobre a publicação dos poemas em antologias literárias e sobre adaptações musicais de alguns poemas e (17) artigos de jornais tecendo comentários sobre o livro. A série está dividida em 2 subséries: **cartas** e **artigos de jornal**.

⇒ Série **Ode Fragmentária** (1961)

Constam (6) artigos de jornais anteriores à publicação do livro, discutindo a diferença entre ele e a obra da titular até então, artigos a respeito do lançamento da obra, citando e discutindo a poesia da titular e (2) cartas comentando o livro e seus trabalhos já publicados. A série está dividida em 2 subséries: **cartas** e **artigos de jornal**.

⇒ **Série Sete Cantos do Poeta para o Anjo** (1962)

Constam (4) cartas agradecendo a titular pelo envio de exemplares do livro e informando a respeito do prêmio que ela recebeu por essa obra. Há também (2) fotos da titular na entrega do Prêmio PEN de Poesia. A série está dividida em 2 subséries: **cartas** e **fotografias**.

⇒ **Série Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão** (1974)

Consta manuscrito com algumas propostas de título para o livro, um datiloscrito (21p. c/ correções e alterações ms.) e uma prova editorial, ambos incompletos; uma carta da titular comentando seus poemas e a edição do livro e (13) cartas enviadas a ela agradecendo-a pelo envio de exemplar, elogiando e comentando a obra. Consta uma carta do músico Zeca Baleiro e (3) artigos de jornais noticiando a produção do CD contendo poemas do livro musicados por ele em 2001, bem como (8) artigos sobre o lançamento do livro, contendo entrevistas da titular, citação de alguns poemas e análise da obra. A série está dividida em 2 subséries: **cartas** e **artigos de jornal**.

Pasta 25:

⇒ **Série Da Morte. Odes Mínimas** (1980)

Constam 4 versões de originais do livro, sendo 2 incompletas; tradução do livro ao francês realizada por Álvaro Faleiros, carta desse tradutor a titular, cópia de uma autorização da autora para publicação de seus poemas na antologia “Brasil 500 Anos de Poesia”, folha de rosto do livro com dedicatória e assinatura da autora, (9) artigos de jornal e (2) fotografias. A série está dividida em 4 subséries: **cartas, artigos de jornal, documentos sobre publicação e fotografias.**

Pasta 26:

⇒ **Série Cantares de Perda e Predileção** (1983)

Consta datiloscrito do livro (74p. c/ correções e alterações ms.); (4) cartas contendo elogios à obra, solicitando poemas para publicação em periódicos e comunicando premiação do livro, além de (11) artigos de jornais noticiando o lançamento, publicando poemas do livro e discutindo a obra da titular. Constam artigos sobre a premiação da escritora com o Jabuti e o prêmio Cassiano Ricardo. A série está dividida em 2 subséries: **cartas e artigos de jornal.**

⇒ **Série Poemas Malditos, Gozosos e Devotos** (1984)

Constam manuscritos de três poemas (2p. c/ correções e alterações), contratos e autorizações de publicação e (2) artigos de jornais dissertando sobre a poesia da titular, especialmente “Poemas malditos, gozosos e devotos”. A série está dividida em 2 subséries: **documentos sobre publicação** e **artigos de jornal**.

⇒ Série **Sobre a Tua Grande Face** (1986)

Constam datiloscrito do livro (11p. c/ correções e alterações ms.), uma cópia xerográfica da tradução da obra para o francês, por Michel Riaudel, publicado na revista “Pleine Marge”. Artigos de jornais (5) noticiando o lançamento do livro, identificando a temática dos poemas e elogiando-os, bem como (4) cartas agradecendo o envio do livro, comentando o trabalho da titular e informando sobre adaptação teatral do livro. A série está subdividida em 2 subséries: **cartas** e **artigos de jornal**.

Pasta 27:

⇒ Série **Amavisse** (1989)

Constam uma versão dt. (53p.) e uma incompleta (17p.), esta última trata-se de versões dt. e ms. de apenas alguns poemas do livro; (6) cartas sobre - entre outros assuntos - publicação de poemas do livro em periódicos e inserção em espetáculo teatral e (8) artigos de jornais anunciando o lançamento do livro, contendo entrevista com a titular e análise da obra. A série está subdividida em 2 subséries: **cartas** e **artigos de jornal**.

⇒ Série **Alcoólicas** (1990)

Consta uma versão dt. (8p. c/ alterações ms.); (11) cartas acusando recebimento de exemplares e comentando a leitura do livro e (4) artigos de jornais notificando o lançamento e analisando o livro. A série está subdividida em 2 subséries: **cartas** e **artigos de jornal**.

Pasta 28:

⇒ Série **Bufólicas** (1992)

Constam 3 versões incompletas do livro; uma carta de Hilda Hilst à Jaguar, ilustrador da obra; (3) artigos de jornais contendo entrevista com a titular, notificando o lançamento e comentando o livro e (9) fotografias referentes ao lançamento do mesmo. A série está subdividida em 3 subséries: **cartas**, **artigos de jornal** e **fotografias**.

⇒ Série **Do Desejo** (1992)

A série é composta por uma versão dt. dos livros “Do Desejo” e “Da Noite” (24p. c/ alterações ms.); uma prova editorial incompleta; (16) cartas acusando o recebimento do livro e comentando sua leitura; (10) artigos de jornal, em sua maioria, notificando o lançamento e analisando a obra (há uma versão dt. de um

desses artigos); uma cópia do contrato de edição com a Pontes e recibos referentes aos direitos autorais da titular. Essa série está dividida em 3 subséries: **cartas**, **artigos de jornal** e **documentos sobre publicação**.

⇒ Série **Cantares do Sem Nome e de Partidas** (1995)

A série é composta por 4 versões do livro (manuscritas e datiloscritas); uma prova editorial da Massao Ohno Editores; (6) cartas elogiando a obra e informando a inscrição da mesma num concurso de poesia e (3) artigos de jornal anunciando o lançamento do livro. A série está subdividida em 2 subséries: **cartas** e **artigos de jornal**.

Subgrupo Produção Literária: TEATRO

Pasta 29:

⇒ Série **A Possessa** (1967)

A série é composta por uma versão datiloscrita da peça (67p., fotocópia) e por alguns trechos escritos num caderno (18p.).

⇒ Série **O Rato no Muro** (1967)

A série é composta por uma versão dt. completa da peça (38p.), por alguns trechos escritos num caderno (5p.) e por artigos de jornais e cartas – em sua maioria – sobre a montagem teatral de 1968, dirigida por Alfredo Mesquita, e a de 1994, por Silvano Ferreira. A série está subdividida em 2 subséries: **cartas** e **artigos de jornal**.

⇒ Série **O Visitante** (1968)

Consta uma versão datiloscrita da peça (27p.); 4 cartas, uma sobre montagem teatral e outra de Osman Lins, apontando a coincidência de ter um romance com o mesmo título da peça da titular; dois artigos de jornais, um sobre a montagem dirigida por Rofran Fernandes e uma sobre leitura do texto em centro cultural. A série está subdividida em 2 subséries: **cartas** e **artigos de jornal**.

Pasta 30:

⇒ Série **Auto da Barca de Camiri** (1968)

Consta uma versão dt. da peça (25p.), alguns trechos escritos num caderno (7p.), artigos de jornal sobre montagem teatral dirigida por Tom Santos e cartas de Clélia Piza à titular, sobre tradução da peça ao francês

e possibilidade de publicação da mesma. A série está subdividida em 2 subséries: **cartas** e **artigos de jornal**.

⇒ Série **O Novo Sistema** (1968)

A série é composta por uma versão da peça (35p., xerox), por alguns trechos escritos num caderno (18p.), dois artigos notificando montagem teatral realizada em 1968 pelo Grupo Rotunda e por três cartas sobre montagens, sendo uma de Rofran Fernandes e outra de Anatol Rosenfeld. A série está subdividida em 2 subséries: **cartas** e **artigos de jornal**.

⇒ Série **As Aves da Noite** (1968)

Constam 3 versões da peça; dois esboços incompletos de artigos sobre a peça; reportagens e críticas de teatro sobre duas montagens teatrais; carta da titular a Anatol Rosenfeld e cartas sobre montagens teatrais e trabalho acadêmico sobre “As Aves da Noite” e documentação sobre montagem teatral como cartazes, convite e autorização. A série está subdividida em 3 subséries: **cartas**, **artigos de jornal** e **documentos sobre montagem teatral**.

Pasta 31:

⇒ Série **A Morte do Patriarca** (1969)

Consta uma versão dt. completa da peça (34p) e em dois cadernos trechos ms. (45p.) e artigos de jornal de 1991 sobre a montagem da peça em Campinas. A série está subdividida na subsérie **artigos de jornal**.

⇒ Série **O Verdugo** (1969)

Consta uma versão dt. incompletas (12p.) e trechos ms. (19p.) da peça, (30) cartas de amigos parabenizando a titular pelo Prêmio Anchieta de Teatro e a respeito de montagens da peça, (19) artigos de jornal relacionados ao prêmio e noticiando a estréia da montagem de Rofran Fernandes e duas fotografias, uma cena da montagem realizada em Londrina e uma do elenco que se apresentou no Teatro Oficina em São Paulo. A série está subdividida em 3 subséries: **cartas, artigos de jornal e fotografias.**

Subgrupo Produção Literária: FICÇÃO

.....

Pastas 32 e 33:

⇒ Série **Fluxo-Floema** (1970)

Consta uma versão datiloscrita de “Floema” (20p.) e fragmentos manuscritos das outras narrativas que compõem o livro (7 cadernos), (22) cartas de editores e leitores e (06) artigos de jornais. A série está subdividida em 2 subséries: **cartas** e **artigos de jornal**.

Pastas 34a e 34b:

⇒ Série **Qadós** (1973)

Constam duas versões, um fragmento e prova editorial de “Qadós”, duas versões e quatro fragmentos de “Agda” e 5 versões e um fragmento de “O oco”; (27) cartas atinentes ao período de lançamento do livro e, posteriormente, de interessados em publicar as narrativas em antologias nacional e internacional; (12) artigos de jornal e um pequeno desenho da titular sobre “Qadós”. A série está subdividida em 2 subséries: **cartas** e **artigos de jornal**.

Pastas 35 e 36:

⇒ Série **Pequenos Discursos. E um grande** (1977)

“Pequenos Discursos. E um grande” foi publicado num volume intitulado “Ficções”, que trazia também os livros anteriores, “Qadós” e “Fluxo-floema”. Nesta série, constam manuscritos e datiloscritos (47p. e 1 caderno: 9p.) das narrativas que compõem “Pequenos Discursos...”; datiloscrito da tradução para o inglês de “Um cálido in extremis”

e de “Teologia natural”, realizada por Dawn Jordan; (33) cartas de editores, tradutores e leitores; três artigos de jornal e recibos de financiamento e de movimentação de estoque e vendas do livro “Ficções”. A série está subdividida em 3 subséries: **cartas, artigos de jornal e documentos sobre publicação.**

Pastas 37 e 38:

⇒ Série **Tu Não Te Moves de Ti** (1980)

Constam originais das três narrativas que integram o livro, inclusive esboços e anotações de leituras correlatas a esses textos; uma foto da titular e amigos no lançamento do livro; uma dissertação de mestrado sobre o mesmo; (10) artigos de jornal sobre o lançamento e sobre adaptações teatrais; (06) cartas do editor, sobre o lançamento da obra e sobre adaptação teatral de "Matamoros" e textos das adaptações teatrais de "Matamoros" e de "Tadeu". A série está subdividida em 3 subséries: **cartas, artigos de jornal e adaptação teatral.**

Pastas 39 e 40:

⇒ Série **A Obscena Senhora D** (1982)

Constam duas versões datiloscritas do livro e sete fragmentos manuscritos e datiloscritos; anotações de leitura e esboços; cartas sobre o livro e sobre as adaptações para o teatro; uma dissertação de mestrado sobre o mesmo; fotos

da estréia da adaptação teatral da obra (1993) com a presença titular; artigos sobre o livro e sobre adaptações teatrais do mesmo; documentos sobre a tradução do livro para o francês e constam ainda textos datiloscritos das adaptações teatrais. A série está subdividida em 4 subséries: **cartas, artigos de jornal, documentos sobre publicação e adaptação teatral.**

Pastas 41a e 41b:

⇒ Série **Com Meus Olhos de Cão** (1986)

Constam seis versões datiloscritas e onze fragmentos do livro; prova editorial; estudos para a obra (notas de leitura, elaboração de personagem e enredo, desenhos); (08) cartas; (14) artigos de jornal e contratos, recibos e boleto de direitos autorais enviados pela editora Brasiliense. A série está subdividida em 3 subséries: **cartas, artigos de jornal e documentos sobre publicação.**

Pastas 42, 43 e 44:

⇒ Série **O Caderno Rosa de Lori Lamby** (1990)

Constam versões e fragmentos; cartas e artigos de jornal sobre o livro e sobre adaptações teatrais; estudos para a obra (notas de leitura, elaboração de personagem e enredo, desenhos), além de contratos e recibos. A descrição da série aguarda revisão.

Pastas 45, 46a e 46b:

⇒ Série **Contos D'Escárnio** (1990)

Constam três versões e cinco fragmentos do livro; (32) cartas de leitores, editoras, agentes literários e sobre tradução para o francês e para o alemão, ambas com as traduções anexadas; (16) artigos de jornal sobre o período de publicação no Brasil e sobre período da tradução francesa; fotografias da exposição da publicação francesa e contratos, declarações e recibos. A série está subdividida em 4 subséries: **cartas, artigos de jornal, documentos sobre publicação e fotografias.**

Pastas 47 e 48:

⇒ Série **Cartas de um Sedutor** (1991)

Constam quatro versões e doze fragmentos do livro; artigos de jornal divulgando as duas edições do livro, 1992 e 2002; contrato e recibo; convites para o lançamento do livro e textos sobre duas adaptações teatrais, além de cartas e artigos atinentes às adaptações. A série está subdividida em 4 subséries: **cartas, artigos de jornal, documentos sobre publicação e adaptação teatral.**

Pasta 49:

⇒ Série **Rútilo Nada** (1993)

* Não está descrita.

Pastas 50, 51 e 52:

⇒ Série **Estar Sendo. Ter Sido** (1997)

* Não está descrita.

Subgrupo Produção Literária: CRÔNICAS

Pastas 53, 54 e 55: 123 manuscritos / datiloscritos

Pasta 56, 57 e 58: 97 recortes de jornal, em sua maioria são as crônicas publicadas no Correio Popular, constam também algumas cartas de leitores publicadas nesse periódico.

Pasta 59: 15 cartas

Subgrupo Antologias e Coletâneas

Pasta 60:

Série **Poesia 1959/1967**

Série **Poesia 1959/1979**

Série **Cascos e Carícias** (1997)

* Não estão descritas.

Pasta 61:

Série **Do Amor** (1999)

Série **Teatro Reunido – Volume I** (2000)

* Não estão descritas.

Subgrupo Relações Literárias

Série **Cartas**

Pasta 62: 1944; 1961 – 1971 (81 dt./ms)

Pasta 63: 1980 – 1985 (49 dt./ms)

Pasta 64: 1986 – 1989 (60 dt./ms)

Pasta 65: 1990 – 1995 (81 dt./ms)

Pasta 66: 1996 – 2001; [s.d.] (61 dt./ms)

Pasta 67:

Série **Obras de Terceiros enviadas para HH**

* Não está descrita.

ÁREAS DE INTERESSE

Subgrupo Gravação de Vozes

Pasta 67

* Não está descrita.

Subgrupo Literatura

Pasta 68 e 69:

Série **Artigos de Jornais**

* Não está descrita.

NOTAS FINAIS

i i SOUSA, Edson L.A., Aula ministrada no Programa de Pós-graduação de Psicologia Social da UFRGS, em 22 de setembro de 2010, inédito;

ii Ver páginas 109 e 110.

iii PESSOA, Fernando O Eu profundo e os outros eus. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

iv Hilda Hilst, A Obscena Senhora D, pg. 44.

v Pasta 01 (ver anexo)

vi Pasta 08 (ver anexo)

vii Ode Descontínua e Remota para Flauta e Oboé - De Ariana para Dionísio Gravadora: Saravá Discos

viii depoimento de Zeca Baleiro, ao programa Entrelinhas, disponível na internet e acessado no dia 26/09/2010 - <http://www.youtube.com/watch?v=rRVLDBIfM3E&feature=related>)

ix (Depoimento de Mora Fuentes, em programa “Diverso” gravada pela Rede Minas, constando na rede como uma reportagem “Hilda Hilst – parte dois,” cessado no dia 26 de setembro de 2010: <http://www.youtube.com/watch?v=b7BlaahWR1g>).

x FARIA, Alvaro A. (1998) *Hilda Hilst, o silêncio estrondoso*. In: Caros Amigos, São Paulo: Casa Amarela – dezembro de 1998.

xi <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/hhilst.html>

xii “Pensar é transpor” BLOCH, E. **Princípio Esperança**. Vol. I Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005.

xiii Grifos nossos;

xiv Grifos nossos;

xv Grifos nossos;

xvi Grifos nossos;

xvii Badiou, Alain (1999) *El Ser y El Acontecimiento*, Bs. As. : Ediciones Manantial.

xviii Texto **Vida e Obra, Letra e Corpo em Louise Bourgeois e Hilda Hilst - Como o corpo se torna letra e como a letra se torna corpo (?)**, apresentado no X Jornada Corpolingagem e III Encontro *Outrarte* 3, 4 e 5 de Novembro de 2010;

xix Título de um texto de Guy Brett sobre Hélio Oiticica, e o título corresponde a uma frase utilizada pelo crítico Mário Pedrosa para descrever os objetivos da avant-garde brasileira na década de 1960. E era frequentemente citada por Hélio Oitica (retirada da nota de rodapé do texto de Guy Brett em Catálogo Hélio Oiticica

xx “Toda a unidade estrutural dessas obras está baseada na “estrutura-ação” que aqui é fundamental; o “ato” do espectador ao carregar a obra, ou dançar ou correr, revela a totalidade expressiva mesma da sua estrutura. (...) A ação é a pura manifestação expressiva da obra” (OITICICA Anotações sobre o Parangolé, in, CAM - Fundação Calouste Gulbenkian Coordenação editorial: Centro de Arte Moderna, Lisboa 1992. p.93)

^{xxi} Exposto no Museu de Arte Moderna, na cidade de Nova Iorque, 1970, na exposição “Informação – In: CAM - Fundação Calouste Gulbenkian Coordenação editorial: Centro de Arte Moderna, Lisboa 1992, p.140 e remontado na última (29^o) Bienal de São Paulo, 2010.

^{xxii} **AREAL** Criado no ano de 2000, a partir de uma série de viagens realizadas por André Severo e Maria Helena Bernardes pelo interior do Rio Grande do Sul, Areal toma da paisagem sul desse estado a imensidão de campos, água e areia como símbolo dos limites cada vez mais imprecisos da arte como disciplina na atualidade. Segundo o ponto de vista que norteia as ações em Areal, o fazer artístico está estreitamente ligado à produção reflexiva, sendo ambos geradores de conhecimento e formadores de novos paradigmas. Dando suporte e servindo de estímulo a uma parcela crescente da produção artística atual, que almeja trazer consigo formas de comunicação pública com ênfase na circulação ampla e imaterial de informação, de Areal parte o convite para a realização de investigações intensivas que resgatem a um primeiro plano a experiência direta entre artista/autor e público. (<http://horizontexpandido.blogspot.com/p/areal.html>)

^{xxiii} Poema sonoro gravado, material do poeta, inédito;

^{xxiv} Mallarmé;

^{xxv} Pastas 37, 38, 39 e 40 (ver anexo).

xxvi Caixa 01 (ver anexo)

xxvii A negação da morte, de Ernest Becker (1974)

xxviii Pastas 39 e 40 (ver anexo)

xxix “... o pior não é a morte, porém o renascimento propriamente dito – aí é que está o essencial. O que significa renascer para o homem? Significa ser sujeitoado pela primeira vez ao aterrador paradoxo da condição humana, visto que a pessoa tem de nascer não como um deus, mas como um homem, ou como um deus-verme, ou como um deus que caga. Foi Rank que muito cedo admitiu que a angústia não podia ser vencida terapeuticamente, e é isto o que ele tinha em mente: é impossível para alguém enfrentar o terror da sua condição sem angústia”. (A negação da morte, de Ernest Becker p. 79, 1974)

xxx O silêncio do exterior: Deleuze, Lacan, a Literatura e a Vida (In: LINS, Daniel (org.) Nietzsche e Deleuze – pensamento nômade. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

xxxi BLANCHOT, M. O espaço Literário. Rio de Janeiro: Rocco, 1987,p.17.

xxxii Novo Dicionário Aurélio, p.769, 1975.

xxxiii Novo Dicionário Aurélio p.1434,1975.

^{xxxiv} Dicionário Aurélio, p.1342, 1975.

^{xxxv} Sousa, 2008 (aula PPG Psicologia Social – Seminário Utopia, Arte e Psicanálise – a imagem imperfeita)

^{xxxvi} Ver páginas 187-189.

^{xxxvii} Artigo “Modalidades do Despertar Traumático” de 2000, CARUTH, apud SOUSLA, 2006.