

Ludmilla Zago Andrade

O vermelho da vida na escrita de Hilda Hilst

Tese apresentada ao colegiado do
Programa de Pós-Graduação em Letras:
Estudos Literários (Pós-Lit) da
Universidade Federal de Minas Gerais
para obtenção do título de Doutor.

Orientador: Ram Avraham Mandil

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2011

Ludmilla Zago Andrade

O vermelho da vida na escrita de Hilda Hilst

Tese apresentada ao colegiado do
Programa de Pós-Graduação em Letras:
Estudos Literários (Pós-Lit) da
Universidade Federal de Minas Gerais
para obtenção do título de Doutor.

Orientador: Ram Avraham Mandil

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de pesquisa: Literatura e Psicanálise

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2011

A553v Andrade, Ludmilla Zago
 O vermelho da vida na escrita de Hilda Hilst / Ludmilla
 Zago Andrade. - Belo Horizonte, 2011.
 f.

 Orientador: Ram Avraham Mandil.
 Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
 Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

 1. Literatura brasileira - Teses. 2. Hilda Hilst – Crítica e
 interpretação – Teses. I. Título. II. Mandil, Ram Avraham.
 III. Universidade Federal de Minas Gerais.

CDU: 82.09 (81)

Ficha elaborada por Leandro Ribeiro Negreiros – Bibliotecário – CRB 6/2345

*Para o Gui,
vermelho da vida*

AGRADECIMENTOS

Uma tese, em sua construção, demanda certo isolamento do mundo, certa distância, e envolve experiências e momentos que variam entre o esforço, o cansaço, a ansiedade e a alegria e desejo de pesquisar, elaborar e avançar. Essa travessia, ainda que solitária, foi mais leve e branda por causa dos amigos e dos queridos.

Ao Gui, agradeço pelo amor, pela doçura, pela compreensão e disposição constante, além da ajuda fundamental ao término deste percurso. Pela torcida e por acolher todas as turbulências e me ajudar a transpô-las e a transformá-las.

À minha família, Antônio Elias, meu pai e Marília de Dirceu, minha mãe; Michel, Víctor, Daniel, agradeço pelo apoio, carinho, torcida e incentivo. À minha mãe, agradeço uma vez mais, por ser exemplo de coragem e força e porque em seu nome começa minha história pelas Letras.

Ao meu pai, pela admiração, pela possibilidade de visitar a Casa do sol e o acervo, e pelos dias juntos em São Paulo na ocasião;

Aos tios Virgínia, Rasmô, Dedé, Magui e aos primos Flávia e Daniel, pelo carinho.

À avó Naná, tia Ivone e todos da família Elian, pela torcida e carinho.

Aos queridos Irene, Laércio, Bia, Nando, Bel e Bruno, pelo carinho, o aconchego e a compreensão, e por serem tão boa companhia.

Aos tios, tias, primos e primas da família Dias de Oliveira, pela convivência alegre e acolhedora, pela torcida e pelo afeto.

Às pessoas que colaboraram com o trabalho:

pela ajuda e ensinamentos de redação, agradeço à querida Denise Gontijo;

pelas traduções preciosas e precisas, ao Laércio;

pelo apoio com a teoria psicanalítica, pela leitura e acompanhamento, à Bárbara Guatimosim;

pelo acolhimento e orientação que me possibilitaram respirar e retomar o trabalho, à querida tia Maria Eugênia;

pela revisão e acompanhamento, à Quel;

pela revisão final e atenção, Maria Clara Xavier;

pelo acolhimento, pelos relatos e gentileza, à Cristiane Grandô;

pela possibilidade de visitar a Casa do Sol, pelas informações e depoimentos, José Luís Mora Fuentes (*in memorian*);

pela acolhida e atenção durante minha visita ao acervo de Hilda Hilst, à Equipe do IEEL, da Unicamp;

Daniel, Olga Bilenky, Narjara e Chico pela recepção na Casa do Sol;

pela leitura que auxiliou na mudança necessária de rumos do trabalho, às Professoras Melânia Aguiar e Lucia Castello Branco;

pela orientação cuidadosa, pela leitura atenciosa, rigorosa e profícua para o trabalho, e pelo acolhimento, ao orientador Ram Mandil;

por me colocar a trabalho, e porque esse trabalho é fundamental para a vida e para a escrita, à Dolores;

pelo empréstimo de material importante, ao Bernardo Amorim;

pelo empréstimo de *Carta a El Greco*, à D. Beatriz e à Xandoca;

pela prontidão em esclarecer e facilitar sempre, à Letícia, da secretaria do Pós Lit.

Aos amigos queridos, porque fazem a vida melhor em qualquer situação, pela compreensão na ausência e pela proximidade alegre e confortante nos intervalos, pelo incentivo e por tudo o mais, que é muito: Carol, Aninha, Flavinha, Xandoca, Quel, Ana Amélia, Ludi e Gustavo. Com vocês, foi possível trabalhar sem deixar a vida passar tão longe.

Pela torcida vibrante e pelas palavras de carinho e de apoio, à Fernanda paulista.

Aos amigos Bruno Hanke, Fernandão, Mel, Galeno, Harue, Keyla, Vinícius, Lena, Zô, Mari, Renatinha e Kika pelos momentos compartilhados nesse período.

Por fim, agradeço à FAPEMIG pelo fornecimento das condições necessárias à execução da tese.

RESUMO

Esta tese aborda a vida presente na obra de Hilda Hilst. Para tal recorte, lança mão da lógica do biografema, termo cunhado por Roland Barthes. O texto refere-se a três biografemas que ligam o viver e o escrever de Hilda: “o vermelho da vida”, “o pai” e “a Casa do Sol”.

ABSTRACT

This thesis addresses the life present in the work of Hilda Hilst. For this crop, it uses the logic of biografema, a term coined by Roland Barthes. The text refers to three biografemas linking the living and writing in Hilda: “The red of life”, “the father” and “the House of the Sun”.

Sumário

Introdução	11
A vida no texto de Hilda Hilst – a pergunta inicial.....	11
Pequeno relato da visita à casa onde Hilda viveu	11
Breve cronologia da vida de Hilda Hilst.....	13
De que modo abordar a vida? O encontro com o pensamento de Roland Barthes	14
Capítulo I	18
A vida no texto: da biografia aos biografemas	18
Parte I	
A biografia: histórico e questões.....	18
O efeito biográfico, o efeito de real e o biografema	20
A memória e as escritas do eu.....	28
A memória	29
Parte II: Roland Barthes, a biografia, os biografemas	
Barthes – o saber com sabor	31
Barthes, biógrafo de Michelet.....	32
Proust: vida desorientada e lógica iludida da biografia	33
Barthes e o autor	36
Barthes e o retorno do autor.....	37
Barthes e a noção de corpo	41
Parte III	
Roland Barthes e o biografema.....	43
Roland Barthes por Roland Barthes: teorizar a partir da autobiografia.....	48
A Câmara Clara: romance do mundo composto por imagens	54
Capítulo II	58
O vermelho da vida na escrita de Hilda Hilst	58
Vida e testemunho.....	61
Poesia e Vida.....	63
Hilda Hilst: enlaces entre a vida e a poesia.....	65
A poesia de Hilda Hilst: olho espantado olhando o mundo.....	68
Hilda Hilst e as odes à morte	74
Hilda Hilst e a vida líquida	79
Capítulo III	90

O pai, causa da escrita:	
Apolonio Hilst, pai de Hilda Hilst	90
O pai e a ficção	93
Hilda, cartas ao pai.....	96
Hilda entre o azar e a sorte.....	99
Versões hilstianas do pai.....	100
Hilda e a loucura do pai	103
Hilda e o Deus-Pai	105
Pai fracassado de Lori , pai sedutor de Cordélia.....	111
Hilda Hilst e o retorno à origem	112
Capítulo IV	115
A Casa do Sol, casa da escrita: a casa e o escritor	115
A Casa do Sol e a construção de uma nova origem.....	117
<i>Carta a El Greco</i> : o encontro da leitora Hilda Hilst com a vida de Nikos Kazantzákis.	118
A conversão de Hilda Hilst.....	122
Novas raízes	125
O erótico, nome do inabordável.....	127
O erotismo afirma a vida.....	129
A Casa do Sol, o meio da vida, a vida nova	130
O poético e o sagrado.....	132
Hilda Hilst e a solidão da escrita.....	134
Conclusão	141
Anexo I	145
Anexo II	163
Referências	202

Carrega-me contigo, Pássaro-Poesia
Quando cruzares o Amanhã, a luz, o impossível
Porque de barro e palha tem sido esta viagem
Que faço a sós comigo. Isenta de traçado
Ou de complicada geografia, sem nenhuma bagagem
Hei de levar apenas a vertigem e a fé:
Para teu corpo de luz, dois fardos breves.
Deixarei palavras e cantigas. E movediças
Embaçadas vias de Ilusão.
Não cantei cotidianos. Só te cantei a ti
Pássaro-Poesia
E a paisagem-limite: o fosso, o extremo
A convulsão do Homem.

Carrega-me contigo.
No Amanhã.

Hilda Hils

INTRODUÇÃO

A vida no texto de Hilda Hilst – a pergunta inicial

Conheci o texto de Hilda Hilst em uma disciplina que cursei durante meu mestrado, quando então pesquisava a obra de Clarice Lispector. Foi marcante para mim a excentricidade de Hilst, a variedade de tipos de texto que produz (ensaios, crônica, prosa, poesia, teatro). Fui atingida pelo humor, pelo deboche associado à profundidade na abordagem dos assuntos mais variados e ao estilo poético inconfundível. A partir dos livros *Júbilo, memória, noviciado da paixão*; *Cascos & Carícias* e *A obscena senhora D*, iniciei a leitura de sua obra.

Com o tempo, vi-me diante da possibilidade de ler a vida de Hilda em seu texto. Chamava-me atenção o modo como a escritora falava de si e associava sua escrita à sua vida. Permaneceu uma questão sobre de que forma sua vida poderia ser lida, sem se tornar pretexto de uma interpretação grosseira e limitada de uma obra tão diversa.

Pequeno relato da visita à casa onde Hilda viveu

Impulsionada por tais questionamentos, decidi visitar o lugar onde a autora viveu e morreu, perceber as marcas deixadas pela vida de Hilda, sentir a atmosfera do ambiente onde produziu sua literatura. Desde que a visitei, sabia que era relevante teorizar sobre a Casa, tão viva na sua escrita e nas transformações de seu modo de viver.

Mora Fuentes,¹ desde minha primeira demanda para saber um pouco da rotina de Hilda na Casa do Sol, sempre foi solícito e reafirmava a impressão que tinha: de que Hilda estava sempre com a vida em seu norte. Ele me convidou para ir a Casa e conhecer o ambiente em que viveu com ela durante aproximadamente vinte anos. Na ocasião, comentou que, quando moravam lá, não podia matar nem mesmo um rato, pois Hilda, apaixonada pela vida e pelo viver, não admitia que nada morresse ali.

A partir do contato com Mora Fuentes, tive a percepção de que seria fundamental associar aquela Hilda, amante da inspiração poética, descrita por um grande amigo e

¹ José Luis Mora Fuentes foi um grande amigo de Hilda Hilst, viveu com ela na Casa do Sol por muito tempo e até sua morte; foi diretor fundador do Instituto Hilda Hilst-Centro de Estudos Casa do Sol.

companheiro, e aquele espaço, criado por ela para dedicar-se ao trabalho de fazer um lugar para escrever, um lugar onde ser escritora.

Combinei com Mora Fuentes uma visita à Casa do Sol. No entanto, no momento da viagem, ele enfrentava problemas de saúde e, poucos dias antes do marcado, seu filho entrou em contato comigo para avisar que seu pai estava internado e não poderia mais me receber. A visita foi organizada, conforme pedi, por Daniel, filho de Fuentes e Olga Bilenky, artista plástica que se mudou para a Casa do Sol em 1979.

Já em São Paulo, com as instruções para chegar ao local, peguei o ônibus para Mogi Mirim. No caminho, vi a placa do Condomínio Xangrilá, e descí. Foi fácil conseguir uma carona. Fui andando e chegando cada vez mais perto da casa que tantas vezes vi nas capas dos livros de Hilda e no Arquivo Pessoal dos *Cadernos de Literatura*.

Ao chegar, fui recebida por Chico, o caseiro. Fiquei receosa quando vi a quantidade de cachorros agitados com a minha presença e imaginei que teria de passar por eles. O caseiro me acalmou: “Pode fingir que nem tá vendo. Os mais chatos estão presos.” O impressionante ao ver os cachorros foi a sensação nítida de uma casa viva.

Narjara, colaboradora do Instituto Hilda Hilst – Casa do Sol Viva, e Olga Bilenky, amiga de Hilda, receberam-me e informaram que eu não poderia tirar fotos dentro da casa. Entrei, sentei-me na sala e contei um pouco do meu projeto de tese para as duas. Falei da alegria, da afirmação da vida na obra de Hilst como tema de meu trabalho. Percorremos juntas os cômodos da casa. Primeiro, o escritório. Fiquei surpresa ao ver o Seminário “A Ética da Psicanálise”, em que Lacan fala da segunda morte, que leva à vida, na estante da escritora. Não imaginava que Hilda tivesse o hábito de ler Lacan. Em sua mesa de trabalho, o cavalo de jade, presente em uma das narrativas de *Fluxo-Floema*.

As anfitriãs contaram que sempre movimentavam a casa, mudavam os móveis e os enfeites de lugar, o que reforçava minha impressão de movimento e de vida. Tudo muito rústico, espaçoso, confortável. Logo passamos ao pátio interno e, depois, aos fundos da casa. Ali, futuramente, o Instituto Hilda Hilst pretende hospedar estudantes ou visitantes.

Como prometi que seria breve, parti logo para a parte externa da casa, surpresa com a variedade de cães que nos seguiam também com os olhos. Narjara orientou minha visita e, mais tarde, se dispôs a tirar fotos minhas na figueira (a famosa figueira) e na porta da Casa.

Antes das fotos, Narjara me orientou a ficar em silêncio perto da figueira, para, tocando nela, fazer meus pedidos; mas alertou que os fizesse com cuidado, pois os pedidos feitos à figueira se realizam.

Após a visita, entrei em contato com Fuentes que, em um dos e-mails que trocamos, afirmou que a casa estava associada, para Hilda, à busca pela ancestralidade. Segundo ele, a Casa era, para a escritora, como o crisol é para os alquimistas. O crisol é o instrumento, o pote usado para purificar o ouro no fogo. Os alquimistas, através de complicadas operações, transformavam metais em ouro e prata com o propósito de encontrar, ou de produzir, a Pedra Filosofal, também conhecida como “elixir da longa vida”. A posse da Pedra Filosofal, cujo poder também se refere ao espiritual, faria o alquimista que a gerou apto à realização da Grande Obra, símbolo do poder que possui o desejo humano.

Nossa curiosidade pelo desejo que causa e mobiliza a escrita manteve-se e passou a apontar a questão da vida, do que a escrita pode tratar e realizar na vida do escritor, e do que o viver pode inscrever no texto.

Breve cronologia da vida de Hilda Hilst

Podemos, a fim de orientar melhor a leitura que baseou esta pesquisa, resumir um pouco a cronologia da vida de Hilda Hilst. Ela nasce em Jaú (SP), no dia 21 de abril de 1930, às 23:45. Filha de Bedecilda Vaz Cardoso, imigrante portuguesa, e de Apolonio de Almeida Prado Hilst, fazendeiro de café, escritor e poeta. Em 1932, Bedecilda separa-se de Apolonio, mudando-se para Santos (SP) com Hilda e um filho do primeiro casamento. Seu pai, que sofria de esquizofrenia, foi internado num sanatório em Campinas (SP), tendo nessa época 35 anos de idade. Até sua morte passou longos períodos em sanatórios para doentes mentais. Em 1946, Hilda visita-o pela primeira vez em Jaú, e Apolonio a confunde com Bedecilda. Em 1948, Hilda ingressa na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, da Universidade de São Paulo. Em 1950, publica seu primeiro livro de poesia, *Presságio*.

Em 1965, Hilda muda-se para a sede da fazenda São José, de propriedade de sua mãe em Campinas. Inicia a construção de sua casa, próxima à sede. Quando, no dia 24 de setembro de 1966, morre seu pai, Hilda já havia mudado para a sua casa nova, a Casa do Sol. Em 1968, constrói uma casa na praia que nomeia Casa da Lua e lá finaliza, entre outros, o livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, que publica em 1974. Em 1970 publica seu primeiro livro de ficção *Fluxo-Floema*.

No dia 31 de maio de 1971, falece sua mãe. Em 1980, sai a primeira edição de *Da morte. Odes mínimas*. Publica também *Poesia* (1959/1979) e *Tu não te moves de ti*.

Em 1983, publica *Cantares de perda e predileção*, com o qual receberá, no ano seguinte, o Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro. Em 1984, lança *Poemas malditos*,

gozosos e devotos e, em 1985, ganha o prêmio Cassiano Ricardo, do Clube de Poesia de São Paulo, com o mesmo livro.

Em 1986, publica *Sobre tua grande face* e *Com os meus olhos de cão e outras novelas*. Em 1989, lança *Amavisse*. Em 1990, publica *Alcóolicas* e *O caderno rosa de Lori Lamby*. Lança *Cartas de um sedutor* em 1991 e inicia sua colaboração como cronista no “Caderno C” do jornal *Correio Popular*, de Campinas, em 1992.

Seu arquivo pessoal é comprado pelo Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, em 1995. Nesse mesmo ano, lança *Cantares do sem nome e de partidas*, desliga-se do *Correio Popular* e encerra suas atividades como cronista.

Hilda Hilst anuncia seu afastamento do trabalho literário em 1997, quando ainda publica *Estar sendo. Ter Sido*. Em 1998 são publicadas suas crônicas, no livro *Cascos & Carícias: crônicas reunidas* (1992/1995). Em 1999, ganha sua primeira página na Internet ([HTTP://www.hildahilst.cjb.net](http://www.hildahilst.cjb.net)); sendo que, em outubro desse mesmo ano sai a edição dos *Cadernos de Literatura Brasileira* dedicada à Hilda. Em 2001, a Editora Globo passa a ser responsável por sua obra, que é republicada sob organização de Alcir Pécora. A escritora morre no dia 04 de fevereiro de 2004.

De que modo abordar a vida? O encontro com o pensamento de Roland Barthes

O estudo da biografia é arriscado devido à tendência a se fechar a leitura crítica de determinado texto em uma interpretação que explique a obra pela vida. Podemos perceber como pontos de impasse do gênero biográfico o anseio pela verdade, por um texto da memória que seja fechado, conclusivo. A biografia está lançada, de antemão, ao confronto com uma certa imprecisão e fragmentariedade.

Investigando o gênero biográfico pudemos isolar suas articulações possíveis e profícuas a uma leitura crítica, e, ao mesmo tempo, seus pontos de engodo. Esse é o tema da primeira parte do primeiro capítulo da tese.

A discussão teórica de Roland Barthes sobre a presença do autor e da vida no texto foi essencial ao desenvolvimento deste trabalho, possibilitando-me vislumbrar uma abordagem possível do tema, sem forçar uma interpretação fechada sobre a articulação entre vida e escrita.

Na obra de Barthes, percorremos suas considerações sobre a incidência da vida na obra, os estudos que faz de Michelet, de Proust, de Sade, de Fourier e Loyola, além da sua “autobiografia” em *Roland Barthes por Roland Barthes*, uma narrativa inacabada, imprecisa,

fragmentária, que tem como eixo o biografema, noção cuja lógica guiou os rumos da nossa pesquisa.

O caminho de Barthes na direção da interferência da vida no texto passa pelo autor. Para Barthes, inicialmente, a pessoa do autor era um obstáculo à leitura de qualquer texto. Em determinado momento de sua teorização, ele procura responder à discussão entre o que é mais relevante para a crítica literária: o texto ou seu autor.

Esse embate rendeu uma restrição ao lugar e à participação do autor no texto, com o qual Barthes comungou. Posteriormente, ao incluir na leitura o corpo, o afeto, o prazer, ele acaba por permitir o retorno do autor à sua leitura crítica. No entanto, essa figura de autor que retorna é esburacada e sem heroísmo.

A noção de biografema surge nesse contexto e tem algumas características importantes, como, por exemplo, não compor uma linha cronológica. O biografema é fragmentário, disperso, e está aberto à invenção do leitor. Ao que me parece, o biografema se abre a cada leitor específico, que será fisgado por intensidades e afetos que lhe são próprios. É no jogo com o texto que vão emergir trechos que remetem o leitor a um certo efeito biográfico, compartilhado pelo biografema.

Optei por trabalhar os pontos que se impuseram à minha leitura do texto hilstiano e que me levaram à concepção deste trabalho. Esses aspectos foram, com o passar do tempo, organizados a partir da lógica do biografema, tal qual proposta por Barthes. Focamos na leitura dos poemas de Hilda Hilst por seguirem a mesma lógica fragmentária e inacabada do termo barthesiano. Os biografemas “o vermelho da vida”, “o pai”, “a Casa do Sol”, são temas do segundo, terceiro e quarto capítulo desta tese, respectivamente.

No capítulo sobre “o vermelho da vida”, discutimos os motivos que fazem da biografia de Hilda Hilst um item menor na maioria de seus estudos críticos. Leitores e estudiosos discorrem sobre a figura mitificada e sobre boatos e anedotas que fizeram a vida sair da pauta crítica acerca da escritora. O biografema, no entanto, é tomado aqui como alternativa para pensar na convergência entre vida e texto. É notável que Hilda Hilst tenha desenhado sua maneira de estar no mundo através de sua forma de escrever. O vermelho, entre depoimentos dados pela escritora e pedaços de narrativas e poemas, refere-se, ao mesmo tempo, à vida e ao texto, é a cor associada à poesia e à inspiração. O biografema aparece em um dos poemas que compõem *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, e é referência de algumas passagens lidas em poemas de *Da morte*. Odes mínimas, ou em textos em prosa como *Com os meus olhos de cão* e o conto “Tadeu[da razão]”, de *Tu não te moves de ti*.

Segundo Hilda, Apolonio Hilst, seu pai, foi o motivo de ter se tornado escritora. Apolonio é a figura central de sua obra. Hilda desdobra, remonta e desmonta a figura paterna, reinventando-a. O pai mobiliza na escritora o desejo de mudar o curso do destino, e de fazer de si uma poeta deslumbrante. Pela escrita, a autora elabora um destino que responda à rejeição do pai. Do mal dito, constrói a sua própria sorte.

No terceiro capítulo, discutimos o modo como o pai foi explorado na escrita, em suas diversas significações. No que se configura como uma travessia pelo biografema do pai, a autora o ficcionaliza e o presentifica na figura do louco, do amado, de Deus. A partir daí, a escrita se movimenta no sentido de desidealizar o pai, construindo outras filiações até que Hilda possa tornar-se filha da própria obra. Podemos citar como leitura principal desse capítulo as “Odes maiores ao pai”, que estão no volume *Exercícios*. Outra referência é o livro *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos* em que a escrita revela a face divina do pai criando uma mística muito particular. A derrocada do pai aparece bem representada nos *Cartas de um sedutor* e *O caderno rosa de Lori Lamby*.

O biografema da Casa do Sol é um ponto de ligação, de uma mudança que ocorre na vida e no texto. O que poderia representar um distanciamento do mundo, evidencia uma tentativa de aproximação radical com a escrita, com o ofício escolhido para criar um lugar e um destino. Nesse o lugar, a Casa do Sol, a poesia incorpora a prosa, e a escrita expande seus limites para o teatro e o pornográfico.

A leitura do livro *Carta a El Greco*, de Nikos Kazantzakis, muda os rumos e inaugura, no viver e no escrever, uma nova possibilidade relacionada à origem e à filiação e, ainda, à forma de se apropriar de sua história e de sua arte. O pai, ao que nos parece, é ainda retomado, mas a escrita amplia seu trabalho em torno desse significante. A escrita desorganiza-o e desestabiliza ainda mais sua significação. A memória é substituída pela construção de novas raízes.

Na conclusão, abordaremos novamente o modo como a escritora impôs seu próprio desejo ao traçado do destino. Além disso, tomaremos o livro *A obscena senhora D* para uma pequena digressão que enfocará o esforço de renomeação, denotado na construção da personagem central e que nos aponta para a conclusão radical e inexorável do escritor e do homem acerca de seu desamparo.

Anexamos ao texto da tese fotografias tiradas durante a visita ao acervo de Hilda Hilst, na Unicamp. Elas contam um pouco mais do trajeto que nos levou da escrita para a vida de Hilda Hilst, para re-colher nessa escrita o que com o viver se relaciona. Além disso, anexamos

poesias de Apolonio Hilst, reunidas por Edson Costa Duarte e cedido por Mora fuentes, em nome do Instituto Hilda Hilst.

CAPÍTULO I

A vida no texto: da biografia aos biografemas

(...) o “poético” é exatamente a capacidade simbólica de uma forma; esta capacidade só tem valor se permite à forma “partir” para um grande número de direções e manifestar, assim, potencialmente, o infinito caminho do símbolo, de que nunca se pode fazer um significado último (...).

Roland Barthes

Nossa pesquisa tem como foco a obra de Hilda Hilst, mais precisamente, uma atenção à possibilidade de se ler a obra dessa autora a partir de alguns traços de sua vida presentes na sua escrita. Para discutir esses aspectos, privilegamos a obra poética, por seu caráter fragmentário e porque toda a escrita de Hilda Hilst é marcada pela poesia, além dos depoimentos dados em entrevistas. Visitamos a Casa do Sol, o acervo da escritora no IEEL, da Unicamp e examinamos dissertações e teses produzidas sobre sua obra.

Sabemos da importância da biografia no mercado editorial atual, de todos os estudos que surgiram da leitura crítica deste gênero e de alguns avanços teóricos que modificaram a forma de abordagem da vida na escrita. Julgamos relevante retomar o caminho da crítica biográfica, seu percurso, suas articulações possíveis, seus pontos de impossibilidade. A partir daí, seguiremos o caminho do pensamento de Roland Barthes, que nos pareceu, durante a leitura, o mais apropriado para discutirmos as questões que gostaríamos de apresentar no que concerne à obra da escritora e a articulação de sua vida com seu texto.

PARTE I

A biografia: histórico e questões

Nesta parte de nosso trabalho, julgamos importante, a fim de apresentar a novidade das formulações barthesianas sobre a relação vida e obra, traçar um breve histórico do gênero biográfico, suas inovações e problemas. Para realizar esse percurso, utilizamos principalmente o livro *O Desafio Biográfico – Escrever uma vida*, de François Dosse. Enfocamos outras leituras, mas privilegamos o que é apresentado nesse texto.

Todas as gerações apostaram no gênero biográfico. A biografia foi vista de formas diferentes por diversos autores e em momentos históricos distintos. Pode-se, por exemplo, considerar a biografia como elemento privilegiado para se reconstituir uma época e entendê-la melhor. Walter Benjamin via no historiador alguém que promove uma desconstrução da

continuidade de uma época para ressaltar uma vida individual, considerando que em uma existência cabe toda uma época. Dilthey, no século XIX, considerava a biografia um meio privilegiado de se chegar ao universal. Para ele, “a história universal é a *biografia*, diríamos até, a autobiografia da humanidade”.²

O termo biografia só apareceu em francês por volta do século XVII, mas a prática biográfica já existia há muito tempo. Da Antiguidade até o século XVII, é o tempo do registro das *Vidas*, momento histórico que configura a primeira fase do gênero. Com a ruptura moderna veio a biografia.

A prática da biografia impõe algumas regras, como por exemplo: seguir a ordem cronológica, jamais deixar o biografado desaparecer ou ficar descentralizado do texto biográfico. Outra implicação da tarefa biográfica é o talento para selecionar entre os detalhes os que sejam reveladores do biografado, não detendo-se nos que são inúteis, mas sabendo ressaltar o relevante, mesmo entre elementos aparentemente insignificantes ou marginais.

Inicialmente, o gênero biográfico representava um discurso moral a partir do qual o leitor aprendia virtudes e modos de conduta. Com o tempo, a biografia tornou-se um discurso de autenticidade, um texto que representa o anseio pela verdade. No entanto, a tensão entre o anseio de verdade e a narrativa ficcional permaneceu. A biografia constitui-se como uma verdadeira ficção. A tensão entre esse desejo e narrativa ficcional perdura ainda hoje.

Podemos constatar algumas dificuldades com o gênero biográfico em função de alguns traços característicos, como o caráter híbrido do texto que contribui para dificultar sua classificação. Além disso, aspectos como a vocação romanesca, a tendência à erudição, a insistência em um discurso moral e exemplar, fazem desse um subgênero, condenado a certo déficit de reflexão.

A escrita biográfica comporta em si certa dose de engodo e de ilusão, pois anseia dar sentido e refletir a contingência e a singularidade de uma vida, e ambiciona criar uma unidade significativa e coerente. A ilusão à qual se arrisca tal gênero é, por outro lado, necessária, já que o eu se constrói a partir da relação com o que lhe é heterogêneo.

A partir de 1980, a biografia torna-se uma febre literária e sua face “inclassificável” passa a ser considerada seu trunfo, já que representa sua abertura para a interdisciplinaridade. O domínio da escrita biográfica tornou-se hoje um terreno propício à experimentação para o historiador apto a avaliar o caráter ambivalente da epistemologia de sua disciplina.

² DOSSE, François. *O Desafio Biográfico – Escrever uma vida*, p. 11.

O gênero biográfico encerra o interesse fundamental de promover a absolutização da diferença entre um gênero propriamente literário e uma dimensão puramente científica – pois, como nenhuma outra forma de expressão, suscita a mescla, o caráter híbrido, e manifesta assim as tensões e as relações existentes entre a literatura e as ciências humanas.³

Philippe Lejeune, autor de *O Pacto Autobiográfico*, teoriza acerca do contrato estabelecido entre autor e leitor da biografia, que pactuam os sentidos de veracidade e autenticidade dos fatos relatados pela biografia. Pode-se considerar que o leitor que se propõe a ler uma biografia, e não um romance, espera encontrar nos relatos fatos verídicos. O autor deve, por compromisso, a verdade ao leitor.

O que ocorre, apesar das tentativas de evitar a equiparação, é que o gênero romanesco é inseparável do trabalho biográfico. O anseio pela definição mais clara e precisa de tudo o que se refere ao biografado, gerou uma espécie de efeito colateral. Afinal, querer ser exato faz ganhar relevo os detalhes, as miudezas, que parecem, à primeira vista, insignificantes. Por outro lado, e também paradoxalmente, ao desejar retratar uma pessoa, o texto da biografia denuncia aquele que escreve, a verdade representada pelo que se lê de seu ponto de vista, os pontos que o fixam em sua leitura.

O “biográfico” designa menos um “gênero literário”, de resto disparatado e complexo, que a aliança paradoxal de um referente particular (factual, pessoal e suscetível de comprovação), oferecido à trama do relato, e com a modalidade enunciadora do narrativo para *efeito biográfico*.

O efeito biográfico, o efeito de real e o biografema

O biográfico, tal qual definido por Dominique Viart⁴, seria aquilo que em qualquer texto faz as vezes de “biografia”, dá a ilusão de biografia, um “efeito do vivido”, da mesma forma que Roland Barthes citava o “efeito do real” a propósito do romance flaubertiano:

Parece, entretanto, que, se a análise se quer exaustiva (e que valor poderia ter um método que não desse conta da integralidade de seu objeto, isto é, no caso presente, de toda superfície do tecido narrativo?), buscando atingir, para designar-lhe um lugar na estrutura, o detalhe absoluto, a unidade insecável, (...) deve fatalmente encontrar notações que nenhuma função (mesmo a mais indireta que seja) permite justificar: essas notações são escandalosas do ponto de vista da estrutura, ou, o que é mais inquietante, parecem concessões a uma espécie de *luxo* da narração, pródiga a ponto de dispensar pormenores “inúteis” e elevar assim, em algumas passagens, o custo da informação narrativa.⁵

³ DOSSE, François. *O Desafio Biográfico – Escrever uma vida*, p. 18.

⁴ VIART, Dominique. “Essais-fictions: les biographies (reinventées)”. In: DAMBRE, Marc GOSSELIN-NOAT, Monique, *L'éclatement des genres au XX siècle*. Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001 (citado por Dosse).

⁵ BARTHES, Roland. “O efeito de real”. In: *O rumor da língua*, p. 182.

Poderíamos dizer que o real que Barthes apresenta, desenhado pelo texto realista, focado em detalhes e pormenores, termina por saltar o real laciano, aquele ao qual a fruição está relacionada ao detalhe sem significado, o que resta sem tradução, como o ponto que não tem interpretação nos sonhos analisados por Freud.

Se retomarmos a edição portuguesa de *O Prazer do Texto*⁶, de Roland Barthes, poderemos notar que, na nota introdutória, é apontada uma reação negativa ao texto, como se ele fosse uma espécie de coletânea de devaneios, de considerações em que se dá aparência nova ao que já é sabido. Logo adiante, no prefácio da citada edição, é lembrado que a semiologia, ciência do significante, é deslocamento incessante de si mesma. A ciência do signo não pode estancar na mera análise do signo, mas no ponto de sua vacilação.

Observamos que tal vacilação, percebida no simbólico e anotada por Barthes em *O Prazer do Texto*, tem proximidade com a dispersão dos biografemas, equiparados por Barthes aos átomos. Em meio a tal vacilação, do ponto de vista do leitor, o autor o procura, tenta estabelecer para ele um espaço de fruição. Nesse jogo se destaca um biografema, por exemplo. Como um detalhe que fissa a leitura, mobiliza uma certa ideia sobre o material colhido.

As intensidades do texto que fizam o leitor, colocam-no em um espaço de fruição. Nesse jogo, o biografema fulgura e causa um efeito biográfico para o leitor. Para Barthes, no texto “O efeito de real”, tal resultado provém de uma carência do significado, aparentemente sem importância, em detrimento do proveito apenas do referente. Barthes pergunta, sobre detalhes e pormenores que parecem irrelevantes: “(...) qual é, definitivamente, se assim se pode dizer, a significação dessa insignificância.”⁷

O teórico ainda chama atenção para o fato de que os pormenores inúteis que surgem nas narrativas realistas que investiga, parecem inevitáveis, já que: “(...)pelo menos toda narrativa ocidental de tipo corrente, possui alguns.”⁸

O pormenor inútil nos remete ao biografema, partícula mínima da biografia que pode parecer um detalhe inútil a um biógrafo, mas que, para Barthes, se esse detalhe fissa o leitor, ele acaba por originar um efeito que remete ao biográfico.

No decorrer do tempo e das várias maneiras de abordagem biográfica, teóricos dividiram de formas diferentes esses períodos. Para François Dosse, entretanto, é possível diferenciar essas três modalidades da abordagem biográfica: a idade heroica, a idade modal, e

⁶ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70.

⁷ BARTHES, Roland. “O efeito de real”, In: *O rumor da língua*, p. 184.

⁸ BARTHES, Roland. “O efeito de real”, In: *O rumor da língua*, p. 182-183.

a idade hermenêutica. Entretanto, segundo este autor, ainda que seja possível detectar uma evolução cronológica das abordagens biográficas, os três tipos de tratamento podem aparecer combinados num mesmo período.

A Idade Heroica

A Idade Heróica da biografia concerne à Antiguidade e segue uma tradição organizada em torno de valores considerados heroicos. Tais valores são enfocados a fim de reproduzir modelos e exemplos de conduta. É nesse período que Plutarco escreve as *Vidas Paralelas*.

Plutarco é um exemplo de biógrafo que escolheu grandes homens como foco de suas biografias. Visava forjar cidadãos por meio da arte de narrar vidas exemplares, e acreditava que o exemplo poderia fortalecer as convicções dos homens. Essa preocupação, comum entre os romanos, provavelmente fez com que Plutarco se dedicasse a frequentar os círculos intelectuais de Roma e, mais tarde, o levou a compilar dados biográficos de antepassados gregos e romanos ilustres, a fim de alimentar nos cidadãos o civismo e a correção pública.

Movido por uma forte convicção didática, Plutarco acreditava na virtude como algo a ser imitado e, assim como Aristóteles e os peripatéticos, que toda ação resulta de uma concepção ética. Segundo Plutarco, mesmo coisas negativas feitas pelos grandes homens podem servir para nos corrigir.⁹ Dosse identifica Plutarco e Suetônio como dois grandes mestres da biografia antiga, identificando-os à idade heroica desse gênero literário. Plutarco cria o modelo através do qual o gênero biográfico se especificou, leitura cultivada por Montaigne e Rousseau.

Plutarco era romano e conhecia profundamente a Grécia, pois morou lá no início de sua formação. Suas biografias eram construídas a partir de uma comparação entre deméritos e glórias de um herói grego e de um romano. Não ambicionava ser historiador, embora retratasse em seu texto a época em que viveram seus biografados. Ainda assim, no preâmbulo de seu livro *Alexandre e César*, enfatiza:

Escrevemos, neste livro, a Vida do rei Alexandre e a Vida de César, que desafiou Pompeu. Como único preâmbulo, dado a número infinito de fatos que constituem a matéria, limitamo-nos a pedir aos leitores que não nos censurem, se, em lugar de expor ampla e pormenorizadamente cada acontecimento, ou algum dos atos mais memoráveis, damos aqui, apenas, um simples sumário, da maior parte deles. Com efeito, não escrevemos história, mas Vidas.¹⁰

⁹ Cf. SCHILLING, Voltaire (apresentação). *Vidas Paralelas: Alexandre e César* (L&PM Pocket) trad. Júlia Rosa Simões.

¹⁰ PLUTARCO, *Alexandre e César*, p. 9.

Plutarco, a seguir, descreve o tipo de texto que deseja escrever, e subverte a ordem que define a biografia em seu tempo:

Nem sempre, aliás, são as ações mais brilhantes as que mostram melhor as virtudes ou os vícios dos homens. Muitas vezes, uma pequena coisa, a menor palavra, um gracejo, fazem ressaltar melhor um caráter do que combates sangrentos, batalhas campais e ocupações de cidades. Assim como os pintores, em seus retratos, procuram fixar os traços do rosto e o olhar, refletindo nitidamente a índole da pessoa, sem se preocupar com as outras partes do corpo, assim também se permitirá que concentremos nosso estudo, principalmente, sobre as manifestações características da alma, e esboçemos, de acordo com esses sinais, a vida dessas duas personagens, deixando a outros os grandes acontecimentos e os combates.¹¹

Plutarco segue, na tessitura do texto biográfico, apreendendo pequenos feitos, traços de temperamento, de modo de viver e de sentir a vida, como podemos notar em seu relato sobre Alexandre:

Sua temperança nos prazeres fez-se notar desde os primeiros tempos de mocidade. Impetuoso e ardente em tudo o mais, era pouco sensível à volúpia, à qual só se entregava com moderação. O amor à glória, ao contrário, já se revelava nele, com uma força e uma elevação de sentimentos bastante superiores à sua idade. Não amava, porém, uma glória qualquer, nem adquirida indiferentemente em qualquer parte.(...) Indagados pelos amigos se iria disputar nos jogos olímpicos o prêmio da corrida, pois tinha grande agilidade, Alexandre respondeu: “Eu concorreria, se encontrasse reis como antagonistas.”¹²

Ou sobre César:

Afirma-se também que César foi o primeiro a imaginar a correspondência com seus amigos por meio de cartas, mesmo em Roma, quando negócios urgentes o impossibilitavam de encontrá-los ou quando a multiplicidade de suas ocupações e a extensão da cidade não lhe davam tempo para isso. Eis uma prova notável da simplicidade dos seus hábitos. Uma vez, Valério Leo, de quem ele era hóspede em Milão, ofereceu-lhe uma ceia. Foi servido um prato de aspargos temperados com gordura de mau cheiro, em vez de azeite. Ele comeu como se não percebesse e censurou seus amigos que mostravam em voz alta seu descontentamento.¹³

Plutarco nos parece um exemplo interessante, pois algumas de suas considerações assemelham-se a concepções de Roland Barthes, a partir das quais tomaremos o elemento biográfico na obra de Hilda Hilst. Tanto Plutarco quanto Barthes propõem um modelo de narrativa biográfica na qual a singularidade é estruturada a partir de detalhes, de fragmentos que se compõem em uma temporalidade descontínua. Para tanto, dirige a atenção do leitor aos detalhes, assim como Barthes o fará, embora sem o mesmo tom exemplar e moralizante do

¹¹ PLUTARCO, *Alexandre e César*, p. 9.

¹² PLUTARCO, *Alexandre e César*, p. 14.

¹³ PLUTARCO, *Alexandre e César*, p. 128.

biógrafo romano. Outra semelhança entre os dois é a recusa ao molde de texto biográfico que conta apenas com grandes feitos.

Tácito, contemporâneo de Plutarco, também escreveu biografias. Suas propostas, entretanto, são distintas: se, para Tácito trata-se de vencer o esquecimento, de imortalizar a ação humana, para Plutarco, trata-se de introjetar valores a partir do exemplo biografado, com ênfase nos valores representados pelas vidas que descreve. A cronologia aqui permanece imprecisa, e possui valor secundário. Também nos chama a atenção que, em consonância com as formulações barthesianas sobre o biográfico, para Plutarco o tempo se apresenta, como demonstra seu texto, de modo descontínuo.

Se a biografia, desde a Antiguidade, configura-se como gênero à parte, o mesmo acontecerá com as hagiografias, a vida dos santos. O gênero hagiográfico privilegia aqueles que encarnaram o sagrado, tomando-os como exemplos de conduta humana.

A noção de herói percorre o caminho da descristianização da história e transfere a sacralidade do Cristo ao homem extraordinário, revisitando os semideuses da Antiguidade. Os critérios que mobilizam esses textos são incertos, pois a avaliação de grandeza de um feito passa pelo ponto de vista singular do biógrafo. Afinal, “cada época cria seus heróis e lhes atribui, quer sejam de uma época distante, próxima ou atual, seus próprios valores.”¹⁴

Entre os séculos XIII-XV, surgem as biografias cavaleirescas, geralmente obras encomendadas que comemoram as proezas militares e os estados de espírito de um mundo próprio de cavaleiros como Guilherme, o Marechal, Bertrand Du Guesclin, Boucicaut, Luís de Gavre, João d’Avesnes.

A partir do século XVI, os primórdios da era moderna ampliam o movimento da individualização. Nesse período, os relatos biográficos contemporâneos seguem os moldes da Antiguidade. Os valores de destaque nos textos são a honra e a virtude, seu reconhecimento e sua recompensa. Com o século XVII, vê-se a ruptura moderna e o conseqüente enfoque à individualização. O rei encarna sozinho o poder estatal e passa a ser o foco das biografias.

No século XVIII, século das Luzes, o herói é substituído pelo “grande homem”. Nesse texto, o acontecimento é que brilha, transcendendo o indivíduo e transformando-o em herói. O caráter semidivino do herói de até então passa a ser questionado. Para Voltaire, se o herói dos campos de batalhas prejudica a sociedade, o grande homem a enriquece com suas obras.

¹⁴ DOSSE, Françoise. *O Desafio Biográfico – Escrever uma vida*, p. 155. (Cita Raymond Aron, *La philosophie critique de l’histoire*, de 1938, Julliard, 1987).

Aqui, os valores enfocados são os valores humanitários, a moderação no desempenho das responsabilidades e a criatividade na realização do ofício. Os textos biográficos elogiam Descartes, Molière, Fénelon, Colbert, etc. Nesse período, o acadêmico Antoine-Léonard Thomas (1732- 1785) foi consagrado como o Plutarco francês. Montesquieu se interessa pelos que chama de grandes homens moderados, como Carlos Magno, que se torna modelo pedagógico, um modelo de vida para seu tempo

No século XIX, a literatura romântica distancia-se da noção de herói, de seu aspecto exemplar, chegando mesmo a ironizar tal artifício. Mesmo assim, a figura do herói ainda se faz presente nos escritos do historiador inglês Thomas Carlyle (1795- 1881), que vê no herói a encarnação do universal.

Idade Modal (séc XIX e XX): a biografia e seu eclipse

No segundo período histórico da biografia, o interesse pelo singular (o herói, o grande homem, o santo) diminui, centrando-se na representação de perspectivas mais amplas.

O século XIX, não é favorável às biografias eruditas, e o gênero biográfico é relegado a amadores. No início do século XX a situação se mantém, entretanto, a narrativa histórica passa a ser contestada pelas ciências sociais. Ocorre uma ruptura entre passado e presente, que passa a se ocupar de um futuro voltado ao progresso e à modernidade. A história já não se debruça sobre o exemplar, mas sobre o único, o singular.

A história adquire autonomia durante o século XIX. A biografia passa a ter um estatuto problemático, perdendo seu aspecto de evidência. As novas ciências sociais, na virada do século XX, mostram-se sensíveis a esta mutação, e se colocam em plena ruptura com o academicismo, mirando um horizonte de legitimidade científica.

O homem é considerado, então, “uma coisa da qual a sociedade dispõe”, e a consciência individual algo dependente do coletivo. O marxismo enfatiza a leitura holística e a luta de classes, e não reserva, assim, um lugar significativo às lógicas individuais.

Entre os historiadores, a biografia viveu seu eclipse, mas, ainda assim, se fez presente entre os que valorizavam maior erudição. Um exemplo disso são as biografias modais, válidas por seu caráter generalizador: exemplos ilustrativos de comportamentos e crenças em momentos específicos.

Idade Hermenêutica : o domínio do singular e a pluralidade das identidades

Esse período é mais permeável às manifestações do singular, que não só permitem uma retomada legítima do interesse pela biografia, como também transformam o gênero: “na escola da escrita romanesca, os historiadores, sociólogos, antropólogos e psicanalistas transgridem o tabu que até então cercava o gênero biográfico.”¹⁵

A questão acerca do que constitui o sujeito e também os processos de subjetivação fundamenta a renovação da escrita biográfica, renovação gerada pela reflexividade, que alguns autores chamaram de hermenêutica.

Sartre, filósofo, homem de teatro e de revistas, intelectual engajado, deixa sua última obra *L'idiote de la famille*, relato biográfico de Flaubert, inacabada. Sartre efetua uma virada na abordagem biográfica, que passa a não representar mais uma retrospectiva, mas um prenúncio do futuro. Para Sartre, escrever biografias era como um meio de salvar-se de si, de libertar-se do eu que, nulo, dá lugar ao outro como polo indispensável. O biográfico se associa ao autobiográfico para poder preencher lacunas, pontos obscuros do texto, e para possibilitar ao autor uma vida, ainda que por procuração.

A desconstrução das figuras exemplares, que se prestam à identificação do leitor, executada pelo moderno regime de historicidade do gênero biográfico, abre espaço às figuras plurais. O biógrafo passa a relatar fatos corriqueiros, e a intensidade de seu texto é variada. O modelo linear clássico pode ser desvirtuado. Dessa forma, considera-se o homem como ser plural, com vínculos diversos, o que gera uma modificação na abordagem biográfica.

Por muito tempo, apenas os homens ilustres eram retratados pelas biografias. O movimento crítico que se atentou a tal privilégio gerou uma historiografia que dirigiu seu olhar para as massas, as coletividades e para o homem ordinário.

Quando a abordagem biográfica passou a enfocar homens ordinários, homens que deixaram apenas traços indiretos na história, o gênero entrou em seu eclipse, e tal tipo de texto passou a ser desvalorizado. No retorno do interesse pelo biográfico, alguns historiadores passam a se dedicar aos anônimos em seus textos, e passam a tentar superar as falhas nas fontes para detalhar o mundo daquele que é representado.

Freud se dedicou ao estudo de biografias como as de Lenau, Wedekind, Jean-Paul, Konrad Ferdinand Meyer, Grillparzer, Kleist. O retorno ao passado aproxima o gênero biográfico da cura analítica, que pretende permitir uma elaboração, por parte do paciente, de uma narrativa na qual seja possível ser retomado o texto da memória.

¹⁵ DOSSE, François. *O desafio biográfico – escrever uma vida*, p. 229.

Freud experimentou o gênero ao escrever o seu *Moisés e o monoteísmo*, sobre o qual chega a afirmar ser uma fantasia. Na verdade, Freud coloca o leitor em um espaço intermediário entre ficção e história. *Moisés e o Monoteísmo* não é apenas um estudo sobre a tradição judaica, mas também um exame de sua escrita, ao questionar sua própria relação com o discurso científico e com a tarefa do escritor. Freud também escreveu sobre Leonardo da Vinci e Dostoiévski, em outras incursões pela escrita biográfica.

Curiosamente, constata-se que o texto freudiano pode, mais do que ser lido de modo historicista, ser lido como texto em que a fantasia é considerada uma ficção teórica. O pai da psicanálise assume sua implicação pessoal e subjetiva em sua obra. O texto sobre Moisés torna-se o núcleo das interrogações freudianas acerca do antisemitismo entre 1933-1934.

A biografia intelectual

O alcance do biográfico não se limita aos homens de ação ou aos homens ilustres, atualmente, cada vez mais, os escritores, filósofos e homens de letra tornam-se objetos da abordagem biográfica.

A partir de 1980, nota-se um movimento distinto da história com relação à biografia. A biografia torna-se uma febre, tanto para autores quanto para o público. Livros do gênero são então reconhecidos como fontes de inovação, nascidos da rotina e acrescidos das aquisições da história erudita e das ciências humanas. O mesmo aspecto que os desqualificava passou a ser um trunfo: por ser inclassificável, a biografia representa uma abertura, um gênero receptivo à interlocução com diversos saberes.

Mas o que entusiasma o leitor de hoje, porque é tão comum que ele leia biografias?

Podemos invocar aqui a pesquisa clássica da reafirmação do eu, da busca de modelos de vida. Numa época em que a morte é assunto proibido, (...) a leitura de *Vidas* pode ser encarada como uma *ars moriendi*, um modo de familiarizar-se com a morte, de aceitá-la pondo-se no lugar daqueles que desaparecem.¹⁶

O leitor da biografia parece estar de frente a um espelho através do qual pode visualizar e perceber um modo de fazer-se, de assinar, de lidar com o fim da própria vida, a fim de adquirir parâmetros de alguém que possa ser ou tornar-se uma referência.

É notável uma diferença entre biografias à maneira anglo-saxã, que são construídas com um forte traço obsessivo, na busca dos mínimos feitos de seus biografados; e as biografias à maneira francesa que, menos ansiosas por informações, assemelham-se muitas

¹⁶ DOSSE, François. *O Desafio Biográfico – Escrever uma vida*, p. 19.

vezes à ficção por seu tratamento literário. Mais arrebatadas, as biografias à francesa tomam partido e podem ser tendenciosas e parciais.

Em função de seu anseio em atribuir sentido e refletir fielmente o outro e a contingência de uma vida, na tentativa de criar uma unidade coerente, a biografia está fadada ao engodo e à ilusão em certa medida. Engano que é inevitável, por sua vez, equívoco em imaginar que se acessa o passado integralmente. Quimera necessária a esse gênero que reproduz o desejo humano de definir-se como pessoa, como ‘eu’. Parte da quebra desse anseio vem do fato de que se constitui a partir do outro, e não a partir da repetição de si mesmo.

A biografia, assim como os diários, remete ao sentido da memória, à importância de seu contexto na Literatura.

A memória e as escritas do eu

A professora e escritora Lúcia Castello Branco, no livro *A traição de Penélope*, aborda os textos da memória, textos do eu, o eu que é texto híbrido, litorâneo entre o literário e o vivido. Os estudos sobre as escritas em que o sujeito encena e constrói-se lidam sempre com a questão “quem sou eu?”.¹⁷ Como consequência, tais textos acabam por indagar a identidade do sujeito, mas, também, por questionar a existência dele.

O linguista Émile Benveniste aponta para a virtualidade sónica do sujeito gramatical, preenchido apenas pelo discurso. Lacan retoma essa pontuação em sua teoria do sujeito, ponto central numa construção memorialista, que se complica quando situada entre as escritas do vivido, em que o *eu* é vicário, preenchido apenas precariamente na dimensão discursiva.

Para Benveniste, os pronomes *eu* e *tu* funcionam de modo singular em relação aos outros pronomes pessoais. O pronome *eu*, diferentemente dos demais signos, não remete nem a um conceito e nem a uma pessoa. Não existe, para o autor, um conceito ‘*eu*’ englobando todos os *eus* enunciados no tempo. Não ocorre com o *eu* o que acontece, por exemplo, com o signo árvore, que resume todos os empregos do mesmo signo:

Entendidos, portanto, como signos virtuais, que só existem quando atualizados no discurso, eu e tu se opõem radicalmente à terceira pessoa, a ele, que, este sim, funciona de maneira análoga aos demais signos, como algo que existe fora da elocução, que não remete a si próprio, mas a uma situação objetiva. Por este motivo, a terceira pessoa é entendida por Benveniste como uma “não-pessoa”.¹⁸

Benveniste, nessa afirmação, ilustra linguisticamente a vicariedade do signo eu:

¹⁷ BRANCO, Lucia Castello. *A traição de Penélope*, p. 43.

¹⁸ BRANCO, Lucia Castello. *A traição de Penélope*, p. 46.

é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem fundamenta a realidade, em *sua* realidade que é a do ser, o conceito de “ego”.¹⁹

Nas “escritas do eu”, um *je* se refere a um *moi* como se os dois fossem um só. Ressalva Lacan: “A ordem instaurada por Freud prova que a realidade axial do sujeito não está no seu eu”.²⁰ Para ele, o sujeito do inconsciente é o *je*, o signo vicário situado por Benveniste, que desliza no discurso, que está sempre em outro lugar e que se preenche apenas precariamente, apenas parcialmente se deixa ver. Já o *moi*, corresponde a um objeto imaginário construído imaginariamente pelo sujeito, construído com certa dose de ilusão. Em relação ao sujeito, o *moi* encontra-se sempre em posição deslocada. Essa diferença fundamenta a distinção entre *moi* e *je*. Segundo Lacan, *moi* não é uma distorção de *je*, e, portanto, uma verdade parcial acerca de *je*, mas um objeto imaginário de *je*:

Com certeza [*eu*] verdadeiro não é o eu. Mas não basta, pois a gente pode vir sempre a acreditar que o eu seja apenas [*eu*] errado, um ponto de vista parcial, cuja simples tomada de consciência bastaria para alargar-lhe a perspectiva, o suficiente para que se descobrisse a realidade que se busca atingir na experiência analítica. O importante é a recíproca que deve ficar-nos sempre presente no espírito – o eu, não é [*eu*], não é um erro, no sentido em que a doutrina clássica faz dele uma verdade parcial. Ele é outra coisa – um objeto particular dentro da experiência do sujeito. Literalmente o eu é um objeto particular dentro da experiência do sujeito. Literalmente o eu é um objeto – um objeto que preenche uma certa função que chamamos aqui de função imaginária.²¹

A memória

A memória, na contemporaneidade, é foco de discussões entre diversos campos do saber. Uma expressão disso é o sucesso recente de textos memorialísticos nos mais diferentes suportes (cinema, vídeos, livros, pinturas). Vale lembrar:

As razões para essa emergência do biográfico nas diversas áreas em que se manifesta (...) devem ser compreendidas a partir de análises mais amplas no que diz respeito ao contexto social contemporâneo marcadamente de revalorização de trajetórias individuais como forma de inspiração e compreensão do presente, em função de intensos processos de apagamento de referenciais ideológicos e de valores, até então, demarcadores importantes da compreensão do mundo pelo homem. Pode-se dizer que, nas últimas décadas do século XX, se intensificou extraordinariamente o jogo temporal (...) a partir do qual, discursivamente, tentamos perceber como estes são determinados.²²

¹⁹ BRANCO, Lucia Castello. *A traição de Penélope*, p.46. citando BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1976. (*Problemas de Linguística Geral*, p. 286)

²⁰ LACAN, Jacques. *O Seminário- Livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da Psicanálise*, p. 61.

²¹ LACAN, Jacques. *O Seminário- Livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da Psicanálise*, p. 62-63.

²² BRUCK, Mozahir Salomão. *Biografias e literatura: entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real*, p. 23.

O estudo de Mozahir Salomão Bruck, *Biografias e literatura: entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real*, inicia-se a partir da consideração de que as biografias têm despertado atualmente mais interesse em estudiosos, mantendo-se como objeto de exercícios descritivos ou compilatórios. O texto também relembra que o enquadramento da biografia como gênero é motivo de incertezas teóricas.

Bruck parte de contexto mais amplo das narrativas memorialísticas, estabelece reflexões sobre a memória para, então, pensar a biografia como instrumento da história, da filosofia, do jornalismo, que se constitui como chave para compreensão do passado e construção da memória coletiva.

Para a reflexão sobre o literário, o autor aborda textos de Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Compagnon, Genette, Todorov, Carlos Ceia. Na análise das obras de Mário Cláudio (eixo do estudo de Bruck) e de Ruy Castro, Bruck pensa nas manifestações literárias e biográficas nas narrativas dos dois autores mencionados. Observa, então que literariedade e biografia estão sempre articuladas, tanto em Cláudio quanto em Castro.

A biografia é, em essência, uma tentativa de retrato e de memória, ou, pelo menos, é o que mais rapidamente se associa ao termo. A memória foi estabelecida como fenômeno coletivo na Grécia Antiga. Com o *mnemon* grego, fica instaurada a função social da memória. *Mnemon* é um termo referente à pessoa que guardava lembranças do passado por uma decisão de justiça. A memória foi transformada em uma deusa para os gregos. Deusa da memória, *Mnemosine* era a encarregada, no Olimpo, de lembrar aos homens os heróis e seus feitos. O poeta era considerado dotado de memória excelente, pois, segundo a mitologia, a deusa da memória revelava-lhes o passado.

De acordo com o que o estudo situa das considerações de Le Goff, os processos através dos quais se estabelece a memória coletiva mudam profundamente com a difusão do cristianismo e o poder da Igreja Católica. Nesse momento são escritas memórias de homens mortos. O que se chamou “memória dos mortos”²³ tem como principal foco a história dos santos, as hagiografias.

A História do Ocidente viveu momentos diferentes, de fortalecimento e de dissolução da memória coletiva, no que concerne ao seu valor social e às práticas que a favorecem. No século XVII, a Europa vive um momento de ampliação da memória coletiva, favorecida pela

²³ BRUCK, Mozahir Salomão. *Biografias e literatura: entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real*, p. 26.

imprensa, pelo enciclopedismo, que escreve uma retomada da “memória dos vivos”.²⁴ Nesse momento, de acordo com o que aponta Le Goff, a memória se aproxima da ficção. O autor destaca a ligação entre memória e imaginação e entre memória e poesia.

Ao fim do século XVII, ainda segundo retoma o estudo de Bruck, a biografia se afirma como relato de características específicas. Passa a representar uma “história alternativa”, com valor de fonte histórica e singular, texto que recorda a memória coletiva, ao mesmo tempo, que a de uma vida particular.

A relação da vida com a obra de um escritor, retomada atualmente pela crítica, propicia a observação de uma ponte que liga o fato à ficção. Tal perspectiva da crítica biográfica acaba por estabelecer um entrecruzamento entre teoria e ficção. O saber narrativo que então se configura assemelha-se a uma teia, em que se cruzam teoria, ficção, teores documental e simbólico do que se estuda, o que Eneida Maria de Souza chamará de “jogo ambivalente da arte com o referente biográfico”²⁵:

Ao se considerar a vida como texto e as suas personagens como figurantes deste cenário de representação, o exercício da crítica biográfica irá certamente responder pela necessidade de diálogo entre a teoria literária, a crítica cultural e a literatura comparada, ressaltando o poder ficcional da teoria e a força teórica inserida em toda ficção.²⁶

PARTE II: Roland Barthes, a biografia, os biografemas

Barthes – o saber com sabor

No texto *Aula*, de 1977, Barthes apresenta as diretivas de seu ensino, que repetem as diretivas de sua proposta para a escritura e a leitura, qual seja a de não pretender agarrar:

Assim, quanto mais livre for esse ensino, tanto mais será necessário indagar-se sob que condições e segundo que operações o discurso pode despojar-se de todo desejo de agarrar. Esta interrogação constitui, a meu ver, o projeto profundo do ensino que hoje se inaugura.²⁷

Nesse mesmo momento, o teórico aposta em um método para seu ensino de semiologia em que parece existir uma aposta no ponto que o saber não alcança, como algo que movimenta uma outra forma de apreensão do texto, por exemplo. Afirma empreender, no lugar de um curso histórico, um “deixar-se levar”, comum a toda “vida viva”, um “desaprender” (termo que lembra novamente o não saber) que está relacionado a:

²⁴ BRUCK, Mozahir Salomão. *Biografias e literatura: entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real*, p. 27.

²⁵ SOUZA, Eneida Maria de. “Notas sobre a crítica biográfica”, In: *Crítica Cult*, p. 113.

²⁶ SOUZA, Eneida Maria de. “Notas sobre a crítica biográfica”, In: *Crítica Cult*, p. 113.

²⁷ BARTHES, Roland. *Aula*, p. 10

(...) deixar trabalhar o remanejamento imprevisível que o esquecimento impõe à sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças que atravessamos. Essa experiência tem, creio eu, um nome ilustre e fora de moda, que ousarei tomar aqui sem complexo, na própria encruzilhada de sua etimologia: *Sapientia*: nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e o máximo de sabor possível.²⁸

O método proposto pelo teórico francês visa abrandar o poder fascista da linguagem, que sempre “obriga a dizer”²⁹. Tal pensamento implica que a crítica se posicione de modo a abrandar o poder que seu discurso pode vir a impor e que pode desfazer toda a possibilidade de entrelaçar saber e sabor em uma leitura. Mais uma vez, é notável o esforço teórico de que o saber que norteia a crítica possa sustentar um quê de fracasso, de incompletude, de enigma.

Será sobre essa base que Barthes vai fundamentar a sua forma de localizar e entender o elemento biográfico nas obras que lê, como a de Michelet, a de Proust, a de Sade, a de Fourier e de Loyola. Antes de chegarmos no biografema propriamente, demonstraremos o modo barthesiano de ler e recortar a vida no escrito.

Barthes, biógrafo de Michelet

Barthes dedica-se a fazer uma apresentação de ordem biográfica do historiador Jules Michelet, procurando descrever uma unidade, sem ter que explorar raízes históricas ou biográficas.

Barthes opta por descrever, por uma via particular, um Michelet neurótico, cheio de obsessões, uma espécie de doente da história atacado por violentas enxaquecas. Esse outro Michelet chega ao conhecimento de Barthes através do *Diário*, e Barthes evoca a preocupação de Michelet com a morte, com o sangue, com as lágrimas, com o fogo. O historiador toma-se por um Édipo que irá resolver o enigma dos mortos, já que era um historiador fascinado pela morte.

Barthes anuncia assim a abordagem que fará no livro intitulado *Michelet*: “O leitor não encontrará neste pequeno livro nem uma história do pensamento de Michelet nem uma história de sua vida, e muito menos uma explicação de uma pela outra”.³⁰ O texto sobre o historiador é assim definido por Barthes:

Que a obra de Michelet, como todo objeto da crítica, seja em definitivo o produto de uma história, não tenho a menor dúvida. Mas há uma ordem das tarefas: cumpre inicialmente devolver a esse homem sua coerência. *Tal foi meu desígnio: reencontrar a estrutura de uma existência (eu não digo de uma vida), uma temática, se quiserem, ou melhor ainda: uma rede organizada de obsessões.* A seguir vêm os críticos verdadeiros, historiadores ou psicanalistas (...): isto aqui não é mais do que

²⁸ BARTHES, Roland. *Aula*, p. 47.

²⁹ BARTHES, Roland. *Aula*, p. 14.

³⁰ BARTHES, Roland. *Michelet*, p. 9.

uma pré-crítica: busquei apenas descrever uma unidade, e não explorar suas raízes na história ou na biografia.³¹

Barthes deixa claro que não irá seguir o gênero biográfico para falar de Michelet. Em meio à rede de obsessões que Barthes pretende localizar, surge um elemento que liga corpo e texto na vida do historiador francês:

ENXAQUECAS

A doença de Michelet é a enxaqueca, esse misto de ofuscamento e náusea. Tudo para ele é enxaqueca: o frio, a tempestade, a primavera, o vento, a história que ele narra. (...) E esse corpo extenuado por um sopro intruso, Michelet não cessa de deslocá-lo: assim que pode, viaja, troca de país (...). Morrendo sempre, e acreditando nisso a sério, ele renasce tanto mais deliciosamente (...).³²

A partir das enxaquecas, que remetem ao corpo de Michelet, Barthes persegue o desejo do autor, o projeto de vida que contém a escrita:

TRABALHO

(...)

Eis portanto, o que as enxaquecas se encarregaram de propor a Michelet: a criação como escolha responsável. (...) Seria pouco dizer que para Michelet o trabalho foi uma higiene: é preciso dizer que foi dietético: Michelet morre quando não trabalha (quantas declarações a respeito!) – isso significa que tudo nele é preparado para constituir a história como um alimento. Michelet dispõe sua fraqueza física como a de um parasita, ou seja, instala-se no cerne da substância histórica, nutre-se dela, cresce nela, e, embora só existindo graças a ela, a invade triunfalmente.³³

Barthes investiga o lugar do trabalho e do desejo pela história na vida de Michelet. Nesse ponto, é válido considerar que o trabalho barthesiano nos remeteu ao recorte que em certo momento efetuamos entre vida e texto de Hilda, ao constatar o modo como o desejo pelo trabalho e a produção da escrita sustentaram sua vida. A criação de Michelet é tomada como escolha, como responsabilidade e como alimento. O trabalho de Barthes, nesse ponto, segue premissas como o não apego à cronologia histórica, a ligação refeita entre corpo e texto, entre texto e desejo, o que, mais tarde, irá aparecer na noção de biografema.

Proust: vida desorientada e lógica iludida da biografia

Ao refletir sobre a relação entre a vida e a obra de Proust, Barthes afirma que “o que passa para obra é, de fato, a vida do autor, mas uma vida *desorientada*”.³⁴ O termo “desorientada” refere-se à vida do escritor tal como ela pode se associar ao texto: sem seguir a linearidade cronológica dos fatos ou uma biografia que se pretenda completa, a vida que se inscreve no texto é uma vida à deriva.

³¹ BARTHES, Roland. *Michelet*, p. 9. Grifo do autor.

³² BARTHES, Roland. *Michelet*, p. 15-16.

³³ BARTHES, Roland. *Michelet*, p. 16-17.

³⁴ BARTHES, Roland. “Durante muito tempo fui dormir cedo”, In: *O rumor da língua*, p. 355. Grifo do autor.

Barthes, em “Durante muito tempo fui dormir cedo” comenta a intenção de Proust de abalar a falsa permanência da biografia. O tempo biográfico permite ao leitor que vislumbre instantes que fulguram, que vacilam, e segue o princípio da desorganização temporal: “Pois o que o princípio de vacilação desorganiza não é a inteligibilidade do Tempo, mas a lógica ilusória da biografia, na medida em que ela segue tradicionalmente a ordem puramente matemática dos anos.”³⁵

Ele adverte, em relação à desorganização da biografia, ressaltando que ela não é a destruição do gênero. Barthes afirma, nesse ensaio, que, ao abalar a cronologia biográfica, abrem-se as comportas do tempo e:

(...) fragmentos, intelectuais ou narrativos, vão formar uma sequência que se subtrai à lei ancestral da Narrativa ou do Raciocínio, e essa sequência produzirá, sem forçar, a *terceira forma*, nem Ensaio, nem Romance. A estrutura dessa obra será, falando exatamente, rapsódica, isto é (etmologicamente), costurada; é aliás uma metáfora proustiana: a obra se faz como o vestido; o texto rapsódico implica uma arte original, como é a da costureira: peças, pedaços são submetidos a cruzamentos, a arranjos, a ajustes(...).³⁶

Barthes localiza para o leitor que o texto que se conduz pela noção de biografema, tem estrutura de vestido, de algo que foi recriado com retalhos, com pedaços a princípio dispersos e isolados. O leitor, ao entrar em contato com a biografia de um escritor, faz dele uma anamnese, “ação – mistura de gozo e de esforço – que leva o sujeito a reencontrar, *sem o ampliar nem o fazer vibrar*, uma tenuidade da lembrança (...).”³⁷ O biografema, tal como uma “anamnese factícia”, é atribuído pelo leitor ao autor que ama. Vale ressaltar que o texto de fruição caracteriza-se por aspectos como a dispersão e a descontinuidade. O biografema inclui a fruição e exige do leitor uma abertura que o permita lidar com as contingências que fazem encontrar sua leitura com rastros da vida do autor.

De acordo com o pensamento de Barthes: “Na obra, numerosos elementos da vida pessoal são conservados, de maneira identificável, mas esses elementos estão de certo modo *desviados*”.³⁸ Ele segue discriminando dois desvios de Proust, que, segundo considera, referem-se a “opções criativas” do autor de *Em busca do tempo perdido*.

Primeiro, o desvio da pessoa que enuncia:

A obra proustiana põe em cena (...) um “eu” (o Narrador); mas esse “eu”, se assim se pode dizer, já não é exatamente um “eu” (sujeito e objeto da autobiografia tradicional): “eu” não é aquele que se lembra, se confia, se confessa: é aquele que

³⁵ BARTHES, Roland. “Durante muito tempo fui dormir cedo”, In: *O rumor da língua*, p. 354.

³⁶ BARTHES, Roland. “Durante muito tempo fui dormir cedo”, In: *O rumor da língua*, p. 353.

³⁷ BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 126. Grifo do autor.

³⁸ BARTHES, Roland. “Durante muito tempo fui dormir cedo”. In: *O rumor da língua*, p. 354. Grifo do autor.

enuncia; quem é posto em cena por esse “eu” é um “eu” de escritura, cujas ligações com o “eu” civil são incertas, deslocadas. O próprio Proust explicou-o bem: o método de Sainte-Beuve ignora “que um livro é o produto de um outro “eu” que não aquele que manifestamos em nossos hábitos, na sociedade, nos nossos vícios”.³⁹

Ressaltamos o desvio apontado por Barthes no texto proustiano, do eu civil para outro eu, que se manifesta no texto. O segundo desvio é observado como o mais flagrante:

(...) na *Busca* há certamente “narrativa” (não é um ensaio), mas essa narrativa não é a de uma vida que o Narrador tomasse no nascimento e conduzisse de ano em ano até o momento em que toma da pena para narrá-la. O que Proust conta, o que coloca em narrativa (insistimos), não é a sua vida, é *seu desejo de escrever*; o tempo pesa sobre esse desejo, mantém-no numa cronologia; ele (...) enfrenta provações, desânimos (...) para finalmente triunfar, quando o Narrador (...) descobre sobre o que deve escrever: o Tempo reencontrado (...).
Como se vê, o que passa para a obra é, de fato, a vida do autor, mas uma vida *desorientada*.⁴⁰

Barthes, notoriamente, caminha no sentido de refinar sua leitura da vida no texto, seguindo a lógica do biografema. É notável o retorno das formulações sobre esse conceito. Chega ao ponto de depurar o que move, da vida, o texto. Em Proust, Barthes lê mais além de uma conexão da obra com a vida, o que de mais íntimo se relaciona ao escrever: o desejo, a necessidade de fazer-se existir através de um texto, uma assinatura, um outro “eu” possível. Como afirmou Blanchot: “suponhamos a obra escrita: com ela nasce o escritor. Antes, não havia ninguém para escrevê-la: a partir do livro, existe um autor que se confunde com seu livro”.⁴¹

A questão para ele não é, numa espécie de puritanismo teórico, substituir o autor como personagem psicológico e substancial por uma espécie de autômato, mas defender a ideia de que a pessoa do autor é um obstáculo ao texto, pelo menos quando não se considera suas características específicas, tal como pensa Barthes. Proust é especialmente citado por ter sido capaz de confundir a relação entre escritor e personagem.

Barthes rompe o imaginário que fazia do biógrafo um possuído pelo seu biografado, ou que fazia do biógrafo alguém que vive seu fazer como um sacerdócio. A partir das indicações barthesianas, um texto que enfoca a vida está aberto à possibilidade de reformulação do modo de dizer-se. Barthes é um teórico que consegue desenvolver um pensamento a partir de fragmentos expostos de sua própria vida, de seu olhar sobre suas fotografias, de sua leitura pessoal, fragmentada, intransferível – caminho que pretendemos percorrer a fim de construir e demonstrar nossa perspectiva de leitura da obra de Hilda Hilst.

³⁹ BARTHES, Roland. “Durante muito tempo fui dormir cedo”. In: *O rumor da língua*, p. 354-355.

⁴⁰ BARTHES, Roland. “Durante muito tempo fui dormir cedo”. In: *O rumor da língua*, p. 355. Grifo do autor.

⁴¹ BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*, p. 295.

Barthes e o autor

Enfocaremos, para abordar a questão da autoria e, por consequência, da imbricação entre texto e vida, os seguintes textos barthesianos: “A morte do autor” (1964), *S/Z* (1970), *Sade, Fourier, Loyola* (1971), *O prazer do texto* (1973), *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975) e *A câmara clara* (1980). Separamos estes textos para embasar a discussão sobre o biográfico sob a perspectiva barthesiana porque o autor é outro ponto central da elaboração barthesiana sobre a vida. Partimos do texto “A morte do autor” para precisar o modo como recortaremos o percurso barthesiano em torno do autor, ponto em que propomos pensar a relação entre texto e vida. Podemos afirmar que a questão da autoria em Roland Barthes está relacionada à imbricação da vida com o escrito. Esse texto é de 1971, e nele, Roland Barthes responde ao excesso biográfico da crítica que encobre uma tentativa totalizante, autoritária, que tenta agarrar o sentido da escrita por uma biografia que a traduza, onde seria suposto estar contido o segredo, o sentido total e fechado do texto. A essa tendência, Barthes responde de forma também radical: com a morte do autor.

Ao comentar, nesse ensaio, a novela *Sarrazine*, Barthes retoma um trecho que narra a situação de um homem castrado disfarçado de mulher, e a frase escrita por Balzac: “Era a mulher, com seus medos repentinos, seus caprichos sem razão, suas perturbações instintivas, suas audácias sem causa, suas bravatas e sua deliciosa finura de sentimentos”.⁴² Barthes, diante do texto, interroga:

Quem fala assim? É o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? É o indivíduo Balzac, dotado, por sua experiência pessoal, de uma filosofia da mulher? É o autor Balzac, professando ideias “literárias” sobre a feminilidade? É a sabedoria universal? A psicologia romântica?⁴³

E, logo adiante, responde:

Jamais será possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pelo do corpo que escreve.⁴⁴

Entendemos o golpe dirigido à figura do autor como rebeldia relacionada à crítica tirânica, que reduz a obra, em sua totalidade, a algum traço isolado do escritor, negando o que se performa na página e que é da linguagem. Não há como redesenhar o sujeito que escreveu um texto, e nem re-construir sua identidade. Se, por outro lado, Barthes toma uma posição

⁴² BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*, p. 57.

⁴³ BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*, p. 57.

⁴⁴ BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*, p. 57.

também totalizante, defendendo a destruição de toda voz, “toda” origem, vale ressaltar a importância de se relativizar a busca pela ascendência.

O ensaio apresenta a marca do convívio de Barthes com obras literárias, que o leva a ver que “a linguagem literária excede sempre qualquer descritivo, escapa sempre às malhas grosseiras da metalinguagem técnica”.⁴⁵ Ainda que Barthes tente contribuir para uma ciência da literatura que fizesse parte da ciência geral dos signos, seus estudos permitem ver muito mais um dismantelamento dos modelos, e menos o que se encaixa neles. Desse modo, a literatura, para Barthes, como aponta Leila Perrone Moisés:

(...) torna-se um saber ao qual só tem acesso pela produção de um novo texto: texto mental da leitura, texto concretizado numa obra literária. Texto ao qual o sujeito não preexiste como sujeito-que-sabe, mas na produção do qual o sujeito se cria e se recria, numa significância infinitamente aberta.⁴⁶

Barthes e o retorno do autor

Antoine Compagnon, no livro *O Demônio da Teoria*, trabalha sete conceitos literários, entre eles o autor e a leitura compreendida entre autor e leitor. Não se trata de optar entre texto ou autor. A propósito da crítica que excluía as possibilidades do jogo com o texto e com o autor, Compagnon retoma as teses de Barthes sobre a morte do autor e relativiza:

Nem as palavras sobre a página nem as intenções do autor possuem a chave da significação de uma obra e nenhuma interpretação satisfatória jamais se limitou à procura do sentido de umas ou de outras. Ainda uma vez, trata-se de sair desta falsa alternativa: o texto ou o autor. Por conseguinte, nenhum método exclusivo é suficiente.⁴⁷

Compagnon considera o prejuízo de uma escolha radical entre texto e autor:

A teoria que denunciava o lugar excessivo conferido ao autor nos estudos literários tradicionais tinha uma ampla aprovação. Mas ao afirmar que o autor é indiferente no que se refere à significação do texto, a teoria não teria levado longe demais a lógica, e sacrificado a razão por uma bela antítese? E, sobretudo, não teria ela se enganado de alvo? Na realidade, interpretar um texto não é sempre fazer conjecturas sobre uma intenção humana em ato?⁴⁸

Compagnon, após relativizar a escolha exclusiva entre autor e texto, especifica, acerca do tema:

Enfim, não se trata, em princípio, de privar-se dos testemunhos sobre a intenção, venham eles do autor ou de seus contemporâneos, porque, às vezes, são índices úteis para a compreensão do sentido do texto; o que é preciso é evitar substituir a intenção

⁴⁵ MOISÉS, Leila Perrone. Prefácio de *O Rumor da Língua*, p. XIII.

⁴⁶ MOISÉS, Leila Perrone. Prefácio de *O Rumor da Língua*, p. XIV.

⁴⁷ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*, p. 95-96.

⁴⁸ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*, p. 49.

ao texto, uma vez que o sentido de uma obra não é, necessariamente, idêntica à intenção do autor e é mesmo provável que não o seja.⁴⁹

Barthes considera o *Prazer do Texto* como outro golpe ao gesto da compreensão que visa à totalidade e que acaba desprezando minúcias em função de uma explicação sobre o texto que o engessa:

O prazer do texto não pertence forçosamente ao tipo triunfante, heroico, musculado. Não tem necessidade de se curvar. O meu prazer pode tomar a forma de uma deriva. A deriva acontece sempre que eu não respeito o todo, e sempre que, à força de parecer arrastado por vezes ao sabor das ilusões (...) e intimidações da linguagem, (...) eu permaneço imóvel, girando em volta da fruição intratável que me liga ao texto (...).⁵⁰

A fruição que liga o leitor ao texto é a mesma que está em jogo nas felicidades lidas em Fourier, no deslumbramento que remetem ao leitor, à vida que se coloca na leitura:

(...) fica bem evidente que eu voltava à minha obsessão: a linguagem e a linguagem escrita particularmente. O *Sade, Fourier, Loyola* continua esse esforço de pesquisa sobre os discursos ou línguas segundas. Não faz mais que variar (...) o esforço de uma vida.⁵¹

A propósito, Barthes menciona Brecht: “Só as pessoas que se enfadam precisam de ilusões”⁵², o teórico propõe ao leitor do texto de fruição [*jouissance*] uma resistência, que se configura tanto como imobilidade em volta do que liga o leitor ao texto, quanto como uma deriva. Por um lado, estaciona, se detém; por outro, se solta, se abre às variadas possibilidades de leitura, fica atenta a todas, sem sobrepor ao texto uma pré-determinação. Tal gesto ressalta os pontos de não saber, de não compreender o que se lê, de dar lugar ao obscuro do texto. Podemos dizer que a fruição é o ponto descontínuo, inacessível, que resiste à leitura e que, ao mesmo tempo, impele o crítico ao trabalho.

Barthes afirma, em relação ao prazer do texto:

O prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente romanesco, que o libertino aprecia no fim de uma maquinação ousada, ao fazer cortar a corda que o suspende, no momento em que atinge a fruição.⁵³

O texto de prazer, conceito que Barthes desenvolve ao debruçar-se sobre o prazer do texto, distingue-se do texto de fruição – texto instigante que desacomoda a crítica e faz vacilar o saber constituído:

⁴⁹ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*, p. 81.

⁵⁰ BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*, p. 55.

⁵¹ BARTHES, Roland. *O grão da voz*, p. 220.

⁵² BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*, Prefácio, p. XVII.

⁵³ BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*, p. 40.

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável de leitura. Texto de fruição: aquele que coloca em situação de perda, aquele que desconforta (...), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.⁵⁴

O termo *jouissance* coincide com o lacaniano, especificamente, com o que Lacan denomina gozo Outro. Esse termo distingue-se do gozo fálico, vinculado à linguagem. O gozo Outro é o gozo feminino, tal como postula Lacan, gozo que não prescinde do fálico, mas que o ultrapassa e, ao ultrapassá-lo, deixa de caber na linguagem, passando a ser intraduzível pelo significante. Esse gozo, por esse desprendimento, esse mais-além do falo, esse ponto de crise com a linguagem, é o gozo da deriva, da desestabilização. Gozo que não é complementar, é suplementar, tal como indica Lacan no seminário *Mais, Ainda*⁵⁵...

Barthes ressalta a proximidade do conceito de fruição (*juissance*), com o real lacaniano, ou melhor dizendo, com o conceito de gozo tal qual formula Lacan, como algo que escapa do significante, que resta indecifrável, parte de real do desejo. Em *O Prazer do Texto*, Barthes distingue: “o prazer é dizível, a fruição não o é”.⁵⁶ Podem-se ler diversos momentos de diálogo barthesiano com a teoria lacaniana, como, por exemplo, quando explica que “o gozo não é aquilo que *responde* ao desejo (que o satisfaz), mas aquilo que o surpreende, o desorienta, o desencaminha”.⁵⁷

Além de desestabilizar a compreensão, pela obscuridade, a fruição resiste a ser dita, como lembra Barthes: “A fruição é in-dizível, interdita. Remeto para Lacan (“O que temos de considerar é que a fruição está interdita àquele que fala, como tal, ou ainda que ela só pode ser dita entre as linhas...”) (...).”⁵⁸

Barthes reconsidera, em seu percurso pelo prazer do texto, a presença do autor:

Como instituição, o autor morreu: a sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; desapossada, já não exerce sobre a sua obra a formidável paternidade que a história literária, o ensino, a opinião tinham por função estabelecer e renovar a narrativa; mas no texto, de um certo modo, eu desejo o autor: tenho necessidade de sua figura (...) tal como ele tem necessidade da minha (...).⁵⁹

Algo do corpo do autor retorna na teorização barthesiana, marca o texto, e convoca o leitor, como num jogo que envolve os corpos de ambas as partes:

⁵⁴ BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*, p. 49.

⁵⁵ LACAN, Jacques. *O seminário: livro 20: mais, ainda*.

⁵⁶ BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*, p. 58.

⁵⁷ BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*, p. 128. Grifo do autor.

⁵⁸ BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*, p. 59.

⁵⁹ BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*, p. 66.

Não é a “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do fruir: que os dados não estejam lançados, que exista um jogo.⁶⁰

A palavra ‘prazer’, de acordo com o que afirma Éric Marty no livro *Roland Barthes – O ofício de escrever*⁶¹, foi utilizada por Barthes como uma arma de guerra que não teve como objetivo vencer a batalha, mas, sim, o jogo. O prazer está suspenso em relação ao eu natural, “o *ethos* do prazer é método subjetivo de conhecimento e de existência. O prazer é como uma força de atrito, que entra em combate contra ‘os conformismos subjetivos’”.⁶² O neutro seria um outro nome do prazer, já que:

(...) o prazer é um neutro no sentido em que possui uma função teórica de neutralização. Como no passado “o grau zero”, mas em sentido inverso, o prazer destrói paradigmas, oposições lógicas, incompatibilidade de A e Não-A, contradições, valores estabelecidos, o ritual literário e as mumificações históricas. É uma neutralização fecunda, e é um Neutro de abundância que então se desenha.⁶³

O jogo proposto por Barthes implica ambos os corpos (de quem escreve e de quem lê) e faz emergir a figura do autor, aquele que volta sem heroísmo, esburacado pelo espaço de não-sentido do gozo. Tal retorno é exatamente daquilo que parecia de fora de toda leitura crítica:

O prazer do Texto comporta também uma volta amigável do autor. O autor que volta não é por certo aquele que foi identificado por nossas instituições (história e ensino da literatura, da filosofia, discurso da Igreja); nem mesmo o herói de uma biografia ele é.⁶⁴

Essa figura que salta do texto, toca a vida de quem se debruça sobre o escrito, compõe-se de migalhas, pedaços. São vivos os lampejos romanescos, fulgores que mobilizam alguma produção sobre esse que emerge, que não é uma pessoa civil, mas um corpo recortado, entrecortado, que varia de acordo com o que a leitura capta, com o jogo que ela joga.

Barthes delimita com precisão o que recusa do autor:

O que recusa no autor é o lugar de uma propriedade, a herança, a filiação, a Lei. Mas, se conseguimos um dia distanciar a determinação em prol de um multítexto, de um tecido de conexões, então se poderá retomar o autor, como ente de papel, presente em seu texto a título de inscrição (...).⁶⁵

Segundo Marty, o termo prazer aparece no prefácio de *Sade, Fourier, Loyola*, mas pode-se dizer, a partir do autor, que ele norteia toda a leitura feita por Barthes dos três autores:

⁶⁰ BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*, p. 37.

⁶¹ MARTY, Éric. *Roland Barthes – O Ofício de Escrever*, p. 178.

⁶² MARTY, Éric. *Roland Barthes – O Ofício de Escrever*, p. 178.

⁶³ MARTY, Éric. *Roland Barthes – O Ofício de Escrever*, p. 179.

⁶⁴ BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*, p. 36.

⁶⁵ BARTHES, Roland. *O grão da voz*, p. 113.

ao pensar no modo como a obra de cada um se estrutura como uma linguagem, Barthes deixa evidente o prazer com que seleciona os átomos de cada obra. A noção barthesiana do prazer “é, talvez, a que terá levado aos maiores mal entendidos, ao ser interpretada como um termo suave, cômodo, liberal, o oposto do grave puritanismo teórico da época; como o retorno do indivíduo (...)”.⁶⁶ Barthes estabelece o prazer como a mais perversa forma do demoníaco, e, nesse contexto, é como o sujeito em que sim e não coabitam perversamente, contra a proibição, fecundos na transgressão.

O prazer, apesar de sua função conceitual de suspensão, é muito próximo do trivial. A erótica barthesiana refere-se ao instante, às bordas, aos interstícios e se opõe ao que poderíamos chamar de ‘erótica do *streak tease*’, como modelo que segue a narrativa clássica), em que todo o corpo, ou todo o sentido se desvela no fim da história.

Acerca do conceito de suspensão, Marty comenta:

O conceito de “suspensão” ou de *epochè* – tomado de empréstimo à fenomenologia – pertenceria, igualmente, a uma erótica, para a qual Barthes propõe, por fragmentos, os regimes e as leis. A *epochè*, o neutro, a suspensão dos preconceitos são como verdadeiras revoluções corporais.⁶⁷

O prazer do texto não faz uma apologia humanista do prazer da leitura, mas, sim, “toma a forma de um autorretrato do corpo daquele que fala, um corpo ‘sublimado’ e transfigurado pelo processo de leitura (...)”.⁶⁸

Barthes e a noção de corpo

No ensaio “Corpo a corpo: leitura e escrita em Barthes”, de Paula Glenadel, publicado junto a outros ensaios no livro *Viver com Barthes*, a autora disserta sobre o privilégio que o teórico dá ao corpo em suas considerações. Vale lembrar que o prazer do texto sinaliza que algo da leitura faz marca no leitor e que o texto passa pelo corpo do autor.

Nesse momento de seu trabalho, Barthes faz retornar, do autor, um corpo. Ou seja, a partir da noção de prazer, o corpo e o desejo estão envolvidos no processo de expressão escrita, assim como na leitura. Tradicionalmente, considera-se a relação entre texto e vida como excludente, e escrever é significado de não viver e ler representa estar isolado do mundo, sem ser tocado por ele. De acordo com Barthes, é o contrário: ele segue na contramão, como indica Glenadel, e:

⁶⁶ MARTY, Éric. *Roland Barthes – O Ofício de Escrever*, p. 177-178.

⁶⁷ MARTY, Éric. *Roland Barthes – O ofício de escrever*, p. 181.

⁶⁸ MARTY, Éric. *Roland Barthes – O ofício de escrever*, p. 181.

(...) propõe um “erotismo da leitura” que permite reinventar a relação do signo ao corpo e do corpo ao signo, que não se pode receber como se estivesse dada. Há erotismo na leitura, diz Barthes, pois “o desejo está lá com seu objeto”.

(...)

Trata-se, na perspectiva barthesiana, de fazer entrar o desejo na estrutura, de modo a amalgamar vida e escrita e criar por aí um enfrentamento das mitologias, na direção de uma prática existencial e intelectual mais satisfatória.⁶⁹

Para Barthes o desejo faz intervirem os afetos, os rastros de experiências e fantasias no trabalho com o simbólico. Ele expõe, muito nitidamente, seus pontos de gozo na leitura de Sade, de Fourier e de Loyola. Glenadel, a propósito, ressalta como Barthes, em *Sade, Fourier, Loyola*, se dirige em sentido contrário à classificação institucional dos três autores que toma: o libertino, o pensador político e o santo, reunindo-os no conjunto de fundadores da língua. Lembra a menção que faz Barthes da leitura dos diários dos três autores. “Na perspectiva barthesiana, os diários tornam-se (...) componentes do texto: sem reconstituir a unidade do autor, eles ampliam as ressonâncias do corpo que se inscreve no texto.”⁷⁰

Barthes articula, desse modo, o seu desejo nos textos que elabora. Ao ler os três autores, Barthes deixa passar mais que sua leitura, algo de sua “vida”, como sensações e experiências, agenciadas juntamente com os aspectos intelectuais que o norteiam. A vida é abordada, especificamente, “(...) não em função de seu caráter ‘verídico’ ou ‘autêntico’ que se pode opor à literatura, mas como potência de deriva, de envolvimento pulsional com o significante”.⁷¹ Por outro lado, a procura pelo desejo do crítico e do escritor passa a ser o norte da sua vida.

O texto apresenta, de acordo com Barthes, o corpo e o cotidiano. *Bios*, tal qual Barthes parece conceber, relaciona-se não só à maneira de viver, mas ao corpo, suas marcas, suas inclinações. Glenadel também ressalta:

A capacidade de pensar o corpo em sua paradoxal relação com a linguagem é uma das dimensões mais fascinantes do pensamento de Barthes. Se por um lado ele invoca a materialidade poética do significante sem fundo, sem verdade última, sem centro, para explicar o funcionamento dessa estranha instituição chamada literatura, por outro lado a “cotidianidade” reencontrada ou fantasmada durante a leitura ou a escrita constitui uma reserva de sentido que vincula a literatura à vida.⁷²

O fragmento retoma o corpo marcado pelo trabalho com o simbólico. Lembra-nos a atenção de Barthes dois extremos: o significante esvaziado do significado e algo do vivido

⁶⁹ GLENADEL, Paula. “Corpo a corpo: leitura e escrita em Barthes”, p. 85. In: CASA NOVA, Vera; GLENADEL, Paula. *Viver com Barthes*.

⁷⁰ GLENADEL, Paula. “Corpo a corpo: leitura e escrita em Barthes”, p. 86. In: CASA NOVA, Vera; GLENADEL, Paula. *Viver com Barthes*.

⁷¹ GLENADEL, Paula. “Corpo a corpo: leitura e escrita em Barthes”, p. 86. In: CASA NOVA, Vera; GLENADEL, Paula. *Viver com Barthes*.

⁷² GLENADEL, Paula. “Corpo a corpo: leitura e escrita em Barthes”, p. 83. In: CASA NOVA, Vera; GLENADEL, Paula. *Viver com Barthes*.

que se manifesta durante a escrita ou a leitura, entrelaçando, assim, texto e vida. Uma figura de autor poetizada, encontrada por Barthes naquilo que a *doxa* sempre negou ao autor, nas pulsações do corpo, da pulsão envolvida na leitura e na escrita.

Esse corpo, que volta a existir, corpo que escreve, tem suas especificidades:

É um corpo que se agrega ao texto, que busca nesse texto o que ele tem de corpo para encontrá-lo como pensamento poético – por poético, entendo, no contexto barthesiano, aquilo cujo significante é indefinidamente proliferante e que não é reapropriável numa mitologia.⁷³

Do prazer, do envolvimento do corpo, da pulsão na escrita e na leitura, Barthes demarcará um elemento importante para se pensar a vida no texto, que é o biografema. Marcas, rastros que ganham relevo em uma leitura e que representam envolvimento pulsional com o significante lido. O biografema fará emergir no horizonte da crítica literária, o leitor, a forma singular como atravessa o texto, como se deixa capturar por algo da vida percebido na leitura de um texto literário.

PARTE III

Roland Barthes e o biografema

O envolvimento do corpo e do desejo no jogo entre autor, texto e leitor, fragmenta o biográfico. O biografema é um recorte, um detalhe mínimo que arrebatou o leitor.

Em *Sade, Fourier, Loyola* Barthes lança o termo biografema, que recorta e fragmenta o biográfico, e que é resultado do envolvimento do corpo e do desejo do leitor, colocados em um jogo com o texto e o autor. A construção do biografema inclui o gosto, um pouco de sua imprecisão, e constitui um tecido furado, não-todo:

(...) se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada, em suma, como Proust soube escrever a sua na obra (...).⁷⁴

Retomando atentamente o texto de Barthes, fazem-se notar aspectos que singularizam a função do biografema. A distinção nos remete à particularidade de cada leitor, e de cada corpo que se detém na leitura de alguma obra. Ou seja, todo biografema remete a uma leitura específica, singular e única. Os biografemas possuem mobilidade, não seguem uma

⁷³ GLENADEL, Paula. “Corpo a corpo: leitura e escrita em Barthes”, p. 86. In: CASA NOVA, Vera; GLENADEL, Paula. *Viver com Barthes*.

⁷⁴ BARTHES, Roland. *Sade, Fourier e Loyola*, p. XVI-XVII.

cronologia e estão fora de um traçado que se possa considerar como um destino. Proust foi um autor importante na fundamentação do termo barthesiano, como já comentamos.

Cabe notar que a vida descrita em um texto de biografemas é uma redução, que deve ser desenvolvida por um amigo, o que denota um envolvimento afetivo, pulsional. A desenvoltura que tal amigo deverá ter nos faz pensar na possibilidade de ficcionalizar, de lidar com as precariedades do texto. Essa amarração, esse bordado em torno dos furos desse tecido não pode fechar, apagar os rasgos, mas, sim, deve fazê-los ganhar força para proliferar significações.

O poético, assim como os átomos de Epicuro, é móvel e, em seu campo, as combinações entre os signos podem ser infinitizadas, proliferando, também infinitamente, os significados. Já se comentou, apropriadamente que o “*Biografema (...)* é a escrita contando com o real, uma invenção mais próxima da escrita poética.”⁷⁵

Barthes se refere a Epicuro de Samos, filósofo grego do período helenístico, para quem a filosofia tinha o propósito de alcançar a felicidade através da diminuição da dor e da impertubabilidade da alma, fundamentos da natureza que o norteiam na explicação da existência de todas as coisas. Epicuro utilizou a teoria de Demócrito sobre os átomos, em que são definidos como partículas de qualidades finitas, quantidades infinitas e sujeitos a combinações infinitas.

O biografema, partícula mínima da biografia, possibilita tomar a vida do escritor a partir de fragmentos. A vida que se desenha pela via dos biografemas, a partir de detalhes, constitui um tecido esgarçado, com furos, esburacado. Para a construção de um texto que reflita sobre a relação entre a vida e a obra, Barthes sugere que se considerem os fragmentos, circunstâncias esparsas de sua vida e, a propósito, e um tempo depois, cita Nietzsche: “é preciso reduzir a migalhas o universo, perder o respeito pelo todo”.⁷⁶ Vale considerar que a dimensão temporal é despedaçada e, de certa maneira, refeita, redesenhada a partir de uma lógica que desrespeita o todo e o linear.

Usar o biográfico como campo do exercício subjetivo, trabalhar com parcelas descontínuas da vida de escritores não é um projeto originalmente barthesiano, mas um percurso já tomado pela tradição clássica que também, assim como Barthes, preferiu o detalhe como potente provocador de elaborações críticas e optou pela aproximação em detrimento de uma integralidade narrativa em acordo com uma suposta verdade histórica. A biografia, aliás,

⁷⁵ HOLCK, Ana Lúcia Lutterbach. *Patu, a mulher abismada*, p. 106. Grifo do autor.

⁷⁶ BARTHES, Roland. “Durante muito tempo fui dormir cedo”. In: *O Rumor da Língua*, p. 354.

como comentado no início deste capítulo, acabou por realçar os pormenores aparentemente insignificantes das vidas que enfocou.

Nesse momento em que o teórico permite que o escritor emerja, Barthes constrói a noção de biografema, que se constitui como um traço sem laço, detalhe revelador que não define, não adere e desliza. Vale ressaltar que, com o biografema:

Barthes propõe uma evocação superficial por meio de um detalhe distanciador e revelador de uma singularidade: “É um traço sem união...O biografema não define nunca. Não cabe sequer numa definição. Trata-se, pois, de um bom objeto. Diferentemente da imagem, ele não adere, não é pegajoso, mas desliza...” Daí a multiplicação de biografemas para falar de Sade, Fourier ou Loyola, sempre evitando a armadilha da vetorização. Eles remetem à singularidade dos gostos e dos corpos dos indivíduos.⁷⁷

Ainda que Barthes afirme que o biografema não adere, ele confessa, ao listar os biografemas de Fourier, ter sido capturado, numa espécie de deslumbramento e arrebatamento. Nesse ponto de seu percurso nos parece que a apreensão dos biografemas é mais relacionada a detalhes, ainda menores, denotando um ponto de maior despojamento da análise barthesiana que, aqui, dirige-se fundamentalmente ao pormenor. É o caso da ‘móbilis noturna’ de um dos logotetas, ou fundadores de uma língua nova:

Fourier fala nalgum lugar da “móbilis noturna”. Que me importa se essa expressão é vestígio de um delírio que faz valsar os astros? Fico arrebatado, ofuscado, convencido por uma espécie de encanto da expressão que é a sua felicidade. Fourier pulula dessas felicidades: jamais o discurso foi tão feliz. Em Fourier, a expressão tira a sua felicidade (e a nossa) de uma espécie de surgimento: é excêntrica, deslocada, vive sozinha à margem do seu contexto (o contexto, quebra-cabeça dos semanticistas, tem toda a ingratidão da Lei; é ele que reduz a polissemia, rói as asas do significante: toda a “poesia” não consiste em libertar a palavra do seu contexto? (...)) A essas felicidades eu não resisto, elas me aparecem “verdadeiras”: a forma “me pegou”.⁷⁸

Barthes parece, no trecho acima, oswaldiano. Se as felicidades que arrebatam suas leituras são o componente que comprova a verdade, podemos dizer que o teórico francês coincide com o modernista brasileiro, tomando como máxima que “a alegria é a prove dos nove”⁷⁹. Aliás, ele afirma algo bem semelhante: “O prazer de uma leitura garante-lhe a verdade”.⁸⁰ As felicidades que capturam o crítico Barthes o fazem questionar: “De que são feitos esses encantos? De uma contra-retórica, isto é, de uma maneira de praticar as figuras

⁷⁷ DOSSE, François. *O desafio biográfico* – Escrever uma vida, p. 306-307.

⁷⁸ BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*, p.102.

⁷⁹ ANDRADE, Oswald. Texto do Manifesto Antropofágico de 1928.

⁸⁰ BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*, p. XVII.

introduzindo em seu código algum “grão” (de areia, de loucura)”.⁸¹ Barthes afirma aqui a relação do biografema com o corpo e com o cotidiano:

O Texto é um objeto de prazer. O gozo do Texto muitas vezes é apenas estilístico: há felicidades de expressão, e elas não faltam nem em Sade nem em Fourier. Por vezes, entretanto, o prazer do Texto se realiza de maneira mais profunda (e é então que se pode dizer que há Texto): quando o texto “literário” (o Livro) transmigra para dentro de nossa vida, quando outra escritura (a escrita do Outro) chega a escrever fragmentos da nossa própria cotidianidade, enfim, quando se produz uma coexistência. O indício do prazer do Texto é então podermos viver com Fourier, com Sade.⁸²

Esse aspecto determina uma visão singular da vida no texto, como podemos ler na afirmação de Barthes, sobre o ponto de onde parte para escrever sobre o biografema e recortá-lo nos seus logotetas:

Num desprendimento de qualquer valor produzido pelo prazer do Texto, o que me vem da vida de Sade não é o espetáculo, embora grandioso, de um homem oprimido por uma sociedade em razão do fogo que ele carrega, não é a grave contemplação de um destino, é, entre outras coisas, essa maneira provençal com que Sade chamava “*milli*” (senhorita) Rousset, (...) é seu regalo branco quando abordou Rose Keller, seus últimos jogos com a roupeira de Charenton (...); o que me vem da vida de Fourier é seu gosto pelos “*mirlitons*” (bolinhos parisienses com aromatizantes), sua simpatia tardia pelas lésbicas, sua morte entre os vasos de flores; o que me vem de Loyola não são as peregrinações, as visões, as macerações e as constituições do santo, mas somente “os seus belos olhos, sempre um pouco marejados de lágrimas”.⁸³

Em meio à volúpia experimentada diante de alguma intensidade da leitura, Barthes volta-se à volúpia da clausura, elemento comum nos textos de Sade:

A clausura sadiana é pois encarniçada; tem dupla função: em primeiro lugar, é claro, isolar, abrigar a luxúria das empreitadas punitivas do mundo: no entanto, a solidão libertina não é apenas uma precaução de ordem prática: é uma qualidade de existência, uma volúpia de ser; conhece então uma forma funcionalmente inútil, mas filosoficamente exemplar: no seio dos retiros mais privados, sempre existe, no espaço sadiano, um “segredo”, aonde o libertino leva algumas de suas vítimas, longe de qualquer olhar, mesmo cúmplice (...)⁸⁴

Sobre Loyola, Barthes avisa o leitor, nas Notas que abrem seu *Sade, Fourier, Loyola*:

Desisti de apresentar uma Vida de Loyola. O motivo é que não poderia escrever essa Vida de conformidade com os princípios de bio-grafia a que aludi no prefácio: ter-me-ia faltado o material significativo. Essa carência é histórica, e nenhuma razão eu teria para mascará-la. Há de fato duas hagiografias: a de *Lenda Aurea* (século XV) deixa o significativo irromper largamente e encher o palco (o significativo, isto é, o corpo martirizado); a de Inácio, moderna, recalca esse mesmo corpo; só conhecemos

⁸¹ BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*, p. 103.

⁸² BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*, p. XIV-XV.

⁸³ BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*, p. XVI-XVII.

⁸⁴ BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*, p. 4-5.

do santo seus olhos marejados e a sua claudicação. (...) Além (ou aquém) do signo, rumo ao significante, nada sabemos da vida de Inácio de Loyola.⁸⁵

Curiosamente, Barthes intitula a última parte do livro de “Vidas” e o leitor encontra, nessa parte do texto, a ilustração do recorte, pela via das considerações barthesianas, da vida desses três autores recortada por biografemas. Este é o exemplo referente à vida de Sade, o biografema detectado por Barthes:

No domingo de Páscoa de 1768, às nove horas da manhã, na place de Victoires, ao abordar a mendiga Rose Keller (a quem fustigará horas mais tarde em sua casa de Arcueil), o jovem Sade (tem então vinte e oito anos) traja sobrecasaca cinza, usa bengala, uma faca de caça – e um regalo branco. (Assim, numa época em que não existe a fotografia de identidade, é paradoxalmente o boletim de ocorrência policial, obrigado a descrever a roupa do suspeito, que libera o significante: é o caso desse delicioso regalo branco, objeto colocado ali para satisfazer, por certo, ao *princípio de delicadeza* que parece ter sempre presidido a atividade sádica do marquês (...).⁸⁶

Fourier, segundo Barthes “(...) vive de *rebotalhos*: arruinado, teve empregos subalternos, entremeados de expedientes; escritor, viveu como papa-jantares, fazendo-se hospedar em casa de parentes e amigos (...)”.⁸⁷ Também lemos que o autor havia lido Sade. Eis um pouco da vida de Fourier, recortada pelo biografema:

Deslumbramentos de Fourier: a Cidade e seus jardins, os prazeres do Palais-Royal. Um sonho de *brilhante* passa para sua obra: o brilho sensual, o da alimentação e do amor; esse brilhante que já se encontra, por jogo de palavras, em cuja companhia viajou e descobriu por certo os *mirlitons* parisienses (bolinhos com aromatizantes (...).⁸⁸

Esses são os biografemas que Barthes vislumbra nos três logotetas, os índices do prazer do texto que estabelecem uma coexistência entre leitor e autor, a partir de uma cotidianidade que, a partir do biografema, faz com que se possa viver com o autor e suas intensidades.

Barthes guia o leitor ao que segue à lógica do biografema e explica o que seria viver com Sade ou Fourier:

Viver com um autor não significa necessariamente cumprir em nossa vida o programa traçado nos livros desse autor (...); trata-se de falar esse texto, não de o agir, deixando-lhe a distância de uma citação, a força de irrupção de uma palavra bem cunhada, de uma verdade de linguagem; nossa própria vida cotidiana passa a ser então um teatro que tem por cenário o nosso próprio habitat social; viver com Sade é, em dados momentos, falar sadiano; viver com Fourier é falar fourierista (...).⁸⁹

⁸⁵ BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*, p. XXII-XXIII.

⁸⁶ BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*, p. 211. Grifo do autor.

⁸⁷ BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*, p. 224. Grifo do autor.

⁸⁸ BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*, p. 224.

⁸⁹ BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*, p. XV.

O trecho citado remete à passagem pelo Outro, efetuada pela crítica barthesiana. É interessante notar que Barthes faz os dois movimentos: permite a passagem, a travessia do Outro, ao mesmo tempo em que procura, pela escrita de sua autobiografia, identificar-se, afirmar sua assinatura, seu método próprio, sua singularidade de crítico, leitor e escritor.

Roland Barthes por Roland Barthes: teorizar a partir da autobiografia

Roland Barthes coloca para seu leitor a possibilidade de associar uma autoficção ao desenvolvimento de um pensamento teórico. Cabe a consideração de que esse texto biográfico tem uma forma singular e específica, que contribui para que Barthes possa, com e a partir dele, elaborar pressupostos teóricos. A partir desse tipo singular de biografia, Barthes teoriza. Pode-se afirmar com François Dosse que, após o “prazer do texto” ter sido elaborado em 1973:

Barthes dá mais um passo rumo à subjetivação de seu modo de escrita, tornando-se, ele próprio, por objeto – porém, numa autobiografia não linear, feita de informações parciais e dispersas, que foge aos cânones habituais do gênero. Adota os “biografemas”, aplicando-os a si mesmo à maneira do “amo, não amo”.⁹⁰

Ainda que permanecendo fiel à desconstrução, Barthes conduz esse processo de subjetivação através da abordagem do eu, da expressão dos afetos, lembranças e imagens de pessoas próximas.

Por trás de sua análise e teoria do biografema, nota-se uma escrita romanesca secreta, apresentada a partir de linhas de fuga inscritas pelos biografemas. Para Barthes, o sentido de toda abordagem biográfica é a de: “um romance que não ousa dizer seu nome”.⁹¹ Sua autobiografia, *Roland Barthes por Roland Barthes*, publicada em 1975 dá lugar ao escritor. Nesse texto, “Sem dúvida, o sujeito Barthes se expõe na terceira pessoa, sob a forma do ‘ele’ que mantém distância entre o escritor e seu objeto. Encontramos nessa obra todos os lugares comuns, todos os *topoi* da arte biográfica”.⁹²

Em meio à forma com a qual Barthes trata sua relação com a teoria, nota-se a atenção dada por ele à fotografia, que é tratada de acordo com os seguintes critérios, que fazem, das fotografias, inspirações. Éric Marty, a esse respeito, comenta:

(...) organização, o enquadramento, a articulação do presente com o passado, a inscrição do tempo, o fascínio pelo fragmento fotográfico no amplo espectro da

⁹⁰ DOSSE, François. *O Desafio Biográfico*, p. 307.

⁹¹ DOSSE, François. *O Desafio Biográfico*, p. 307.

⁹² DOSSE, François. *O Desafio Biográfico*, p. 307.

imagem (...), e é também uma arte, um cuidado particular com o ato de legendar, que faz da imagem uma espécie de inspiração(...)⁹³

A autobiografia de Barthes permite-nos afirmar que uma obra se torna possível “a partir do momento em que se encontra um novo modo de dizer ‘eu’”.⁹⁴ Ele inventa um objeto literário inédito, intento para o qual a imagem, ainda que sempre incompleta, imprecisa, desempenhará um papel fundamental. O livro *Roland Barthes por Roland Barthes* abre-se seguindo o modelo proustiano do “tempo perdido”, em que se apresentam a mãe, os nomes dos lugares (...), a casa, o jardim, a sexualidade infantil, a genealogia .

Trata-se, nesse texto, de uma transferência do valor de seu pensamento constituído por sua obra para um personagem que é ele próprio, esse ele sobre quem escreve: “Tudo isso deve ser considerado como dito por um personagem de romance”.⁹⁵ Pode-se concluir que tal transferência acarreta “uma metamorfose da pessoa em personagem”.⁹⁶ É dessa transferência de autoficção para a narração acerca de um personagem que Barthes efetuou o que talvez seja sua invenção literária.

A operação iniciada em *O prazer do texto* e concluída em *Roland Barthes por Roland Barthes* tem como “doutrina abandonar o espaço teórico para se transferir para o próprio Barthes , transformado-o em autor de si próprio.”⁹⁷ O sujeito como necessidade literária abre o campo para o jogo entre leitura e escrita e entre escritor e leitor.

Barthes e a autobiografia

A escrita de si, seus principais fundamentos sofreram um abalo quando confrontados com os questionamentos contemporâneos. Elizabeth Muylaert Duque- Estrada, dedica-se à atualidade das escritas de si. A autobiografia, sempre em posição marginal em relação à ‘grande literatura’, é fundamentada por concepções próprias. De acordo com Duque-Estrada:

A suposição de que cada indivíduo é um eu único e autoidêntico; a crença numa “humanidade” que ao mesmo tempo reúne e diferencia os indivíduos, e na qual cada eu mostra-se suficientemente estranho para mostrar-se como um outro, mas também suficientemente familiar para que a sua mensagem chegue aos outros eus; a presunção de uma exterioridade entre o eu e a linguagem, que serviria apenas como meio de expressão e transmissão de sentido das experiências vividas anteriormente à sua representação linguística; e, finalmente, o caráter de exemplaridade das experiências transmitidas, que pretendem ter validade universal.⁹⁸

⁹³ MARTY, Éric. *Roland Barthes – o ofício de escrever*, p. 189-190.

⁹⁴ MARTY, Eric. *Roland Barthes – O ofício de escrever*, p. 187.

⁹⁵ BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 136.

⁹⁶ MARTY, Eric. *Roland Barthes – O ofício de escrever*, p. 191.

⁹⁷ MARTY, Eric. *Roland Barthes – O ofício de escrever*, p. 193.

⁹⁸ DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires Autobiográficos – A atualidade da escrita de si*, p. 20-22.

Como acompanharemos, tais noções não se sustentam após algumas formulações críticas, como, por exemplo, a transformação ocorrida no século XVII que desmonta o alicerce da autobiografia. Se, até então, o centro do pensamento é a representação, o que determina o fim da era clássica é o declínio dessa ideia, desse norte. Com a queda da representação, a escrita e a crítica da autobiografia foram afetadas. É como se o prefixo *auto* tivesse sido desfigurado em desdobramentos que efetuam combinações infinitas até que passe a impressão de que tudo é autobiografia.

Outro desafio ao texto autobiográfico é a nova forma de se refletir sobre a linguagem, desde a queda do valor da representação. A partir daí, a linguagem se apresenta em sua característica fragmentária, dispersa, passando a ser questionada. Deste questionamento origina-se a mudança do enfoque de investigação, que é deslocado para o próprio homem.

No século XVIII, com a publicação de *Confissões*, de Jean-Jacques Rousseau, será possível distinguir, da biografia, a autobiografia. Essa obra é a certidão de nascimento da autobiografia, como também apontou Lejeune no livro *O pacto autobiográfico*.

O próprio Philippe Lejeune questiona a possibilidade de se definir o que é a autobiografia e propõe critérios que possam distinguir teoricamente a autobiografia da biografia. O autor esclarece que não concebeu sua definição examinando os textos como coisas-em-si, mas “como um leitor contemporâneo que tenta achar uma ordem em uma massa de textos publicados, cujo tema comum é contar a vida de alguém”.⁹⁹

Lejeune analisa textos europeus publicados desde 1770, e evoca sua posição de leitor, pois considera que é a leitura que faz o texto funcionar. Para ele, a autobiografia é a “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, em particular a história de sua personalidade”.¹⁰⁰ A autobiografia consiste na identidade entre autor, narrador e personagem principal, e não comporta subterfúgios, descartando, assim, a possibilidade do uso de pseudônimo.

Além do pacto referencial, que é coextensivo ao pacto autobiográfico, Lejeune propõe o *pacto fantasmático*, cunhado conceitualmente a partir da afirmativa: “o romance seria mais verdadeiro (mais profundo, mais autêntico) que a autobiografia”.¹⁰¹ O teórico elabora então o conceito do *pacto fantasmático*:

Qual seria essa verdade da qual o romance permite chegar mais perto, senão a verdade pessoal, individual, íntima, do autor, isto é, aquilo que todo projeto

⁹⁹ LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*, p. 13.

¹⁰⁰ LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*, p. 14.

¹⁰¹ LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*, p. 41.

autobiográfico visa? Por assim dizer, é enquanto autobiografia que se decretou ser o romance mais verdadeiro.

O leitor é assim convidado a ler os romances não apenas como ficções remetendo a uma verdade da “natureza humana”, mas também como fantasmas reveladores de um indivíduo. Denominarei essa forma indireta de pacto autobiográfico pacto fantasmático.¹⁰²

Barthes, ou melhor, a autobiografia que produz, apresenta uma transformação em relação ao trabalho autobiográfico de Rousseau, precursor desse gênero literário.

O crítico e teórico Maurice Blanchot dedica a Rousseau um capítulo de seu livro *O livro por vir*, em que afirma:

Sempre suspeitei do vício profundo e inatingível de considerá-lo como aquele a quem devemos a literatura. Rousseau, o homem do começo, da natureza e da verdade, é aquele que só pode efetuar essas relações escrevendo; escrevendo, só pode fazê-las desviar da certeza que tem delas, nesse desvio de que sofre, que recusa com ímpeto e desespero, ajuda a literatura a tomar consciência dela mesma, desligando-se das convenções antigas, e a formar, na contestação e nas contradições, uma nova retidão.¹⁰³

Segundo comenta Blanchot, é possível perceber algumas das principais características de como Rousseau constrói sua autobiografia, que são possíveis de se entrever em relação ao modo como se posiciona na vida e na forma: “(...) o desejo e a dificuldade que ele teve de ser verdadeiro, a paixão pela origem, a felicidade do imediato e a infelicidade decorrente, a necessidade de comunicação invertida em solidão, a busca do exílio (...)”.¹⁰⁴

O autor de *O Livro por vir* aponta que, a intenção de Rousseau, em suas *Confissões*, era, mais do que escrever sobre sua vida, encontrar uma linguagem que não sofresse os limites intrínsecos à representação, ou seja, uma expressão que contivesse todo o significado, que favorecesse o alcance de uma verdade imediata, original.

Rousseau, ao pretender falar de si de modo verdadeiro, como afirma Blanchot, descobre a insuficiência da literatura e a necessidade de inventar outra que fosse tão nova quanto o projeto que acalentava. O traço particular ao projeto de Rousseau é que, na verdade, ele não quer narrar ou fazer o retrato de sua vida, ele quer “por meio de uma narração no entanto histórica, revelar esse imediato que tem o incomparável sentimento, trazer-se inteiramente à luz, passar para o dia (...) que é sua íntima origem”.¹⁰⁵

O intento é ousado, pois ele quer dizer tudo, toda sua história, toda sua vida, até mesmo o que o fez ignóbil, perverso, baixo. Ele sabe, entretanto:

¹⁰² LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*, p. 42.

¹⁰³ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*, p. 57-58.

¹⁰⁴ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*, p. 58.

¹⁰⁵ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*, p. 62.

(...) que dizer tudo não é esgotar sua história, nem seu caráter, num impossível relato integral, mas também buscar em seu ser ou na linguagem o momento da simplicidade primitiva, em que tudo é dado de antemão, em que tudo é possível. Se ele não cessa de escrever sobre si mesmo, recomeçando incansavelmente sua autobiografia, (...), é porque está, incessante e febrilmente, em busca do começo que falha sempre ao ser expresso, enquanto, antes de qualquer expressão ele tem a calma e a feliz certeza do começo.¹⁰⁶

Rousseau persegue a interioridade, em que “o verdadeiro se esquivava do falso e do compromisso com a realidade exterior, ali onde a linguagem tradicional revela-se em toda a sua limitação”.¹⁰⁷ Jean Starobinski aponta que a letra de Rousseau não pertence à adequação aos fatos, mas visa à autenticidade, onde tudo pode ser deformado e inventado, já que atravessado pelo particular da experiência. Rousseau busca e apresenta a palavra autêntica, seu texto acaba voltando-se sempre a si mesmo, em um eterno recomeço. É o que Maurice Blanchot diz ser o êxito e que, para Rousseau, representava o fracasso.

É a escrita autobiográfica clássica de Rousseau, da longa tradição da qual faz parte, que Barthes acolhe, mas ao mesmo tempo desorganiza, modifica e corrompe:

No lugar da unidade sintética que sempre ocupou o centro da cena autobiográfica, Barthes se inscreve como um sujeito disperso em diferentes estruturas textuais – fotografias, fragmentos de teoria crítica, imagens, recordações – de modo que, atravessado por estas instâncias, ele se percebe, ou antes, só se percebe na distância que o separa de si mesmo.¹⁰⁸

Faz-se relevante a interrogação sobre o tipo de autobiografia construído por Barthes, que caracteriza como imaginária a contraposição subjetividade/objetividade. Isso porque o texto barthesiano não apresenta essa dicotomia, produzindo um texto distinto de todo texto autobiográfico. O que se chama de devir autobiográfico frisa que a biografia tem o sentido, nesse contexto, da construção feita a partir da passagem pelo Outro. Cabe, porém, indagar sobre o lugar devido ao texto de Barthes, sobre o estatuto deste eu que escreve sobre si.

Barthes fala assim de si e de suas ideias, no texto de *Roland Barthes por Roland Barthes*:

Suas ideias tem alguma relação com a modernidade, ou com aquilo que chamam de vanguarda (o sujeito, a História, o sexo, a língua); mas ele resiste a suas ideias: seu “eu”, concreção racional, a elas resiste incessantemente. Embora feito, aparentemente, de uma sequência de “ideias”, este livro não é o livro de suas ideias, é o livro do Eu, o livro de minhas resistências a minhas próprias ideias; é um livro recessivo (que recua, mas também, talvez, que toma distância).¹⁰⁹

¹⁰⁶ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*, p. 62.

¹⁰⁷ DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires Autobiográficos – A atualidade da escrita de si*, p. 18

¹⁰⁸ DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires Autobiográficos – A atualidade da escrita de si*, p. 141.

¹⁰⁹ BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 136.

É possível concluir que esse “moi” ao qual Barthes se refere não se reduz a uma simples compilação ou mera descrição de fatos passados. Há nele uma criação, uma parte de invenção que excede o conjunto empírico do vivido e que se dá durante o feitura do texto. Isso está demonstrado quando Barthes indica que seus depoimentos fragmentários devem ser lidos como se ditos por um personagem de romance. A esse respeito, vale retomar o comentário de Duque-Estrada:

A clássica dicotomia entre “teoria” de um lado e “vida”, por outro, cede lugar, na autobiografia de Barthes, a uma outra maneira de se relacionar com o texto, em que a tomada de uma atitude em relação a ele, o texto, encontra-se sempre determinada pelos atos performáticos do autobiográfico, entendido como uma relação modificada, posto que constituída por uma distância infinita a si.¹¹⁰

Barthes, em contraposição aos modernos, transforma o desprezo pelo eu na liberdade de dizer eu, como foi visto, já sem as ilusões atacadas pela modernidade. Os modernos buscam não dizer eu. Além da liberação efetuada pelo prazer barthesiano, acrescenta-se aqui o trabalho liberador da subjetividade:

Ambos se associam, então, no fato de que a desmistificação moderna do prazer e da subjetividade não conduz ao luto, mas, pelo contrário, autoriza – numa reviravolta tipicamente barthesiana – a tornar esses dois elementos novamente desejáveis, a abraçá-los, a praticá-los, mas, é claro, de uma maneira inteiramente diversa. A desmistificação deixa de ser reativa – fonte de ressentimento – e passa a ser ativa, produtora do novo.¹¹¹

Em relação ao imaginário, a teoria barthesiana provoca o que se pode chamar de efeito Barthes, que causa efeito de despedaçamento da imagem, que se torna movediça, sempre a escapar, sempre a se refazer, ainda que de modo fragmentário, fugidio. Imagem que diz sim à participação do leitor, ao Outro da linguagem e seus limites.

Aceitar os furos do simbólico, trabalhar com eles, parece ter sido o que fez Barthes optar pela forma fragmentária, forma que corresponde ao sujeito. Barthes explica, ao ser interrogado sobre sua preferência pelo fragmento:

O gosto pelo fragmento é em mim um gosto muito antigo, que foi reativado por *R.B. por R.B.* (...) ao reler meus livros e os meus artigos (...) verifiquei que eu sempre escrevera segundo um modo de escrita curta, que procede por fragmentos, por pequenos quadros, por parágrafos com títulos, ou por artigos. (...) é o gosto pela forma curta que agora se sistematiza. O que está aí implicado do ponto de vista de uma ideologia ou de uma contraideologia da forma é que o fragmento quebra aquilo que chamarei de cobertura, a dissertação, o discurso que se constrói com a ideia de dar um sentido final ao que se diz, o que é a regra de toda retórica dos séculos anteriores. (...) o fragmento é um desmancha-prazeres, um descontínuo, que instala

¹¹⁰ DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires Autobiográficos – A atualidade da escrita de si*, p. 148.

¹¹¹ MARTY, Eric. *Roland Barthes – o ofício de escrever*, p. 188.

uma espécie de pulverização de frases, de imagens, de pensamentos, das quais nenhuma “pega” definitivamente.¹¹²

Barthes é interrogado, mais adiante, sobre a forma de *Roland Barthes por Roland Barthes*. Ele define:

(...) é um romance, mas não uma biografia. O contorno é diferente. É romanesco intelectual: romanesco por duas razões. Primeiro, muitos fragmentos se interessam por essa espécie de superfície romanesca da vida, e por outra parte, o que é posto em cena nesses fragmentos é um imaginário, quer dizer, o próprio discurso do romance. Eu me pus em cena como um personagem de romance, mas que não tivesse nome próprio, de algum modo, e a quem não aconteceria nenhuma aventura propriamente romanesca. É mais um discurso romanesco que um discurso intelectual e é por isso que ele aceita às vezes ser um pouco tolo.¹¹³

Barthes define assim o posicionamento do sujeito construído por seu texto:

Na medida em que não é o sujeito intelectual que se identifica com aquilo que enuncia, mas outro sujeito, um sujeito romanesco, que por vezes aceita, pois, soltar ideias, ou julgamentos, que o primeiro sujeito acha um pouco tolos, mas que solta assim mesmo porque isso faz parte do seu imaginário. E sem o dizer.¹¹⁴

Sobre o que especifica o romanesco, e a relação desse tipo de texto com o romance, Barthes aponta:

O romanesco é um modo de discurso que não é estruturado segundo uma história; um modo de notação, de investimento, de interesse pela realidade cotidiana, pelas pessoas, por tudo que acontece na vida. Transformar esse romanesco em romance me parece muito difícil porque eu não me imagino elaborando um projeto narrativo em que houvesse uma história (...).¹¹⁵

A Câmara Clara: romance do mundo composto por imagens

A Câmara Clara, aos olhos de alguns leitores da obra barthesiana, é um livro ímpar, já que inverte o esquema dos grandes romances, e, assim, “a busca da essência é o que dissimula a narrativa de uma aventura individual”,¹¹⁶ seguindo a lógica romanesca barthesiana. O “tempo perdido” é o centro para o qual convergem as etapas descritas no texto, que incluem o *Studium* e o *Punctum*.

A fotografia tem um campo amplo, mais universal, que remete ao seu contexto histórico e cultural, mas também pode ser olhada a partir de um ponto que estabelece um jogo com a particularidade deste ou daquele olhar. O primeiro elemento da fotografia, segundo Barthes, é denominado *studium*:

(...) que quer dizer a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa

¹¹² BARTHES, Roland. *O grão da voz*, p. 297.

¹¹³ BARTHES, Roland. *O grão da voz*, p. 313.

¹¹⁴ BARTHES, Roland. *O grão da voz*, p. 313.

¹¹⁵ BARTHES, Roland. *O grão da voz*, p. 316.

¹¹⁶ MARTY, Eric. *Roland Barthes – o ofício de escrever*, p. 207.

conotação está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações.¹¹⁷

O segundo elemento, que fere o anterior, é denominado *punctum*:

(...) essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas (...).
(...) pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere).¹¹⁸

O aspecto comum entre o *punctum* e o biografema é que ambos os elementos, o *punctum* na fotografia, e o biografema no texto, são pequenos buracos, que, ao mesmo tempo, ferem e fisgam o olhar sob o regime do acaso. No encontro com um olhar singular, tanto o biografema, quanto a fotografia podem apresentar um ponto de fruição ou de gozo, como o que fulgura como biografema e como a “picada” que arrebatada e constitui o *punctum*.

Se esses elementos são fragmentações de uma imagem, se um deles convoca e fisga quem olha para a fotografia, ambos assemelham-se ao biografema. Para Barthes, nesse livro:

(...) Esse tempo perdido é tempo generoso da vida, em que o sujeito, curioso, expõe, descreve, nomeia, designa, se entrega à festa, à “pressão do indizível que quer se dizer”. Cada uma das fotografias é o espaço de uma aventura, uma alegria, de uma ferida, ocasião para um episódio descritivo, para uma cena que se soma à outra, e cujo conjunto constitui um estranho romance (...)¹¹⁹

As fotografias comentadas no texto o são a partir do ponto de vista mais particular possível. Barthes tece, com as fotografias, um “romance do mundo”, todo exibido nas imagens que seleciona e, de acordo com Marty:

(...) é através desse romance do mundo que Barthes desenvolve a sua leitura, pois não são as “coisas”, “objetos” ou “pessoas” que ele descreve; é a *aparência* (A máscara é o sentido, na medida em que ela é essencialmente pura...), é o *lugar* (“É lá que eu gostaria de viver...”), é o *patético* e o *enigma* (“Por que esse lençol?”), é o *tempo* (...)¹²⁰

Chama a atenção o fato de que as fotografias, aparentemente escolhidas ao acaso, vão apresentando fragmentos, que se deslocam da imagem, e os detalhes já não são passíveis de discernimento, ainda que presentes. Então, é possível notar que se trata de um romance, “não no sentido da imaginação ou do romanesco, mas, pelo contrário (...), porque se trata aqui de ter unicamente o real como objeto de desejo”.¹²¹ Nesse percurso e com tal intento, Barthes

¹¹⁷ BARTHES, Roland. *A câmara clara*, p. 45-46.

¹¹⁸ BARTHES, Roland. *A câmara clara*, p. 46.

¹¹⁹ MARTY, Eric. *Roland Barthes – o ofício de escrever*, p. 207.

¹²⁰ MARTY, Eric. *Roland Barthes – o ofício de escrever*, p. 207. Grifo do autor.

¹²¹ MARTY, Eric. *Roland Barthes – o ofício de escrever*, p. 208.

encontra a fotografia da mãe, “que será o elemento regulador daquilo que ele sempre buscara”.¹²²

Pode-se pensar que *A Câmara Clara* constitui, ao mesmo tempo, a aproximação da morte e um ato poético, ou de poetização, já que, ao apontar para o “isto foi” da foto de sua mãe, Barthes, segundo o autor de *Roland Barthes- O Ofício de escrever*:

imita conscientemente o romance; é também uma ficção na qual a theoria constitui o suporte de uma experiência de ressurreição. A descoberta do noema “isto foi”, que é suposto indicar a essência abstrata e universal da fotografia, torna-se o cenário de uma experiência concreta e singular: “a certeza de que o corpo fotografado vem me tocar com sua irradiação.”¹²³

No texto “Le jardin d’hiver (Les biographèmes de Roland Barthes)”, de Alexandre Gefen¹²⁴, sobre a fotografia que Barthes não mostra, mas comenta no livro *A Câmara Clara*, discute-se o termo barthesiano do biografema em seu sentido de reapropriação do tempo, uma apropriação distinta daquela feita pela História, mais próxima de uma tentativa de inserir nela vidas de homens comuns, como o que é definido por Foucault como “antologia das existências”, como texto que pretende abarcar vidas que se deixam entrever em algumas linhas ou páginas, vidas que se pode coletar “por um punhado de palavras”.¹²⁵

A fotografia guarda certa proximidade do biografema, e também pode destacar um acontecimento aparentemente pouco importante, ou mesmo algum quadro que não foi catalogado pela História, já que “ela decreta notável aquilo que ela fotografa”.¹²⁶ A fotografia é considerada, nesse contexto, como loucura ou, mais precisamente como perturbadora da verdade, ou como algo que gera confusão com o que é ou não realidade:

Tal seria o “destino” da Fotografia: ao me fazer crer (é verdade que uma vez em quantas?) que encontrei “a verdadeira fotografia total”, ela realiza a confusão inaudita da realidade (“*Isso foi*”) e da verdade (“*É isso!*”); ela se torna ao mesmo tempo cansativa e exclamativa; ela leva a efígie a esse ponto louco em que o afeto (o amor, a compaixão, o luto, o ardor, o desejo) é fiador do ser. Ela então se aproxima, efetivamente, da loucura, reúne-se à “verdade louca”.¹²⁷

O biografema e a fotografia são próximos, já que capturam o olhar, a leitura, por uma questão de gosto, por uma ou outra imagem a ser recortada:

¹²² MARTY, Eric. *Roland Barthes – o ofício de escrever*, p. 208.

¹²³ MARTY, Éric. *Roland Barthes – o ofício de escrever*, p. 209.

¹²⁴ O artigo foi publicado em [fabula.org](http://www.fabula.org), em uma coletânea sobre Barthes. Link da página: <http://www.fabula.org/forum/barthes.php>

¹²⁵ Fabula, la recherche em littérature (colloques) – “Le Jardin d’Hiver (Les “Biographèmes” de Roland Barthes), p. 3 <http://www.fabula.org/forum/barthes/23.php>.

¹²⁶ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*, p. 57.

¹²⁷ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*, p. 167.

Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de biografemas; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia.¹²⁸

O biografema é contingente, assim como a fotografia, e segue uma lógica distinta da linearidade histórica. E depende de um olhar que fixa, de forma singular, um ponto. Contingente apreensão biográfica que traduz o fragmento, a dispersão, pequenos momentos a serem interpretados por quem olha a fotografia e a traduz, com um sentido que é dado por uma pequena tradução da imagem:

Como a Fotografia é contingência pura e só pode ser isso (é sempre alguma coisa que é representada) – ao contrário do texto que, pela ação repentina de uma palavra, pode fazer uma frase passar da descrição à reflexão –, ela fornece de imediato esses “detalhes” que constituem o próprio material do saber etnológico. (...) ¹²⁹

Podemos pensar no contingente, considerando o modo como Lacan interpreta o termo. A contingência, no contexto da teoria psicanalítica lacaniana, representa um encontro. Por exemplo, se uma pessoa presencia um evento trágico acontecido com outra pessoa, e esse evento muda algo em sua vida, muda o rumo do seu destino, podemos dizer que foi uma contingência. É algo distinto do acaso, que é um acidente. O acaso é o acidente, a contingência é um encontro. O sujeito se vê num encontro com certa imagem que o remete a certas coisas, que o faz escrever. O contingente tem relação com o sujeito e com o desejo dele. Afinal, “se as imagens são a pré-história do sujeito, é sinal que o texto, os fragmentos, constituem a sua história”.¹³⁰

Passaremos agora, aos biografemas colhidos em nossa leitura do texto de Hilda Hilst, ao que colocou esta pesquisa em movimento: o modo como a vida de Hilda pode nortear uma leitura de seu texto. Os três biografemas que consideraremos são: o vermelho da vida, termo que liga vida e poesia, que atravessa relatos da autora e de seus personagens; o pai, que motiva o desejo de Hilda Hilst pela escrita e a Casa do Sol, lugar em que Hilda constrói uma nova forma de vida e de escrita.

¹²⁸ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*, p. 51.

¹²⁹ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*, p. 49.

¹³⁰ MARTY, Éric. *Roland Barthes – O ofício de escrever*, p. 190.

Capítulo II

O vermelho da vida na escrita de Hilda Hilst

Tomar a vida como eixo de um estudo crítico literário pode soar estranho, já que, muitas vezes, o tema é repudiado pela crítica literária. No caso de um estudo que proponha o mesmo no que concerne ao texto de Hilda Hilst, tal enfoque se torna, aparentemente, mais improvável. Estudiosos importantes do texto hilstiano como Edson Costa Duarte e Alcir Pécora, já se posicionaram em repúdio ao aspecto biográfico no estudo dessa obra, em função do excesso de mitos e boatos sobre a escritora. Entre os exageros e as mitificações, podemos mencionar o relato de Hilda sempre bêbada e desbocada, e o da escritora como vítima do abandono do leitor.

Entre os aspectos que fizeram da vida um tema aparentemente menor e irrelevante para a crítica do texto de Hilda Hilst, pode-se mencionar o modo como foram ressaltados depoimentos da escritora, tomados como assunto único relacionado a ela. Vale lembrar que a forma como se leu a vida da autora, reduzida comumente a anedotas, foi consequência também da presença escassa de seus livros no mercado, devido à distribuição feita sempre por editoras pequenas. Mesmo a complexidade do texto contribuiu para que a crítica preferisse os rumores. Sobre esse tema comenta Edson Costa Duarte, um dos principais estudiosos da obra de Hilst:

A recepção de *Fluxo-Floema* assenta o reconhecimento da importância da obra da escritora. A partir de então, apareceram alguns textos fundamentais para o entendimento do trabalho de Hilst, e também um excesso de textos, publicados em jornais e revistas, que além de se restringirem à mera repetição superficial de opiniões alheias, reforçam o mito da escritora genial e incompreendida, revestindo, muitas vezes, a obra da autora com uma aura de impenetrabilidade, como se ela fosse só para iniciados.

A mescla da obra com os dados “biográficos” da escritora (o isolamento voluntário na Casa do Sol, em Campinas, a partir de 1965; as gravações de vozes de pessoas supostamente mortas; o “contato” com os chamados discos voadores etc.) contribui ainda mais para realçar esta aura de mistério que a literatura hilstiana supostamente tem (...).¹³¹

Hilda contribuiu para o afastamento da crítica de seu trabalho, através da disponibilidade à ficcionalização de si mesma, por exemplo, quando bradava não ser lida no momento em que muitos trabalhos acadêmicos voltavam-se à sua escrita. Segundo nos

¹³¹ DUARTE, Edson Costa. *Hilda Hilst: A poética da agonia e do gozo*, p. 1. http://www.revista.agulha.nom.br/hilda_hilst_poetica_da_agonia.pdf (Consultado em 06/07/2007).

informa Duarte, e nos foi possível confirmar na pesquisa feita durante visita ao acervo da escritora e à Casa onde ela viveu, os estudos acadêmicos sobre a obra de Hilda aumentam em número a partir de 2001. Só na imprensa, conforme se pode ver no acervo documental¹³² de Hilst, conta-se 620 textos publicados em jornais e revistas do Brasil e do exterior.

Críticos importantes da Literatura Brasileira reconhecem a qualidade da produção hilstiana, como, por exemplo, Sérgio Milliet, Sérgio Buarque de Holanda e Anatol Rosenfeld. Milliet afirmou que a poesia de Hilda “delicadamente é capaz de exprimir as coisas mais simples e mais essenciais”.¹³³ Sérgio Buarque de Holanda, a respeito da leitura de *Balada de Alzira*, primeiro livro da autora, ressalta seus temas centrais e a grandeza de sua arte: “Seus temas constantes, a morte, o medo, o malogro (...) encontram (...) essa pureza de timbre que quase dispensa a arte. (...) Arte em crescimento e, só por isso, imatura”.¹³⁴ Anatol Rosenfeld, no prefácio de *Fluxo-Floema*, comenta: “Os textos, em conjunto, visam a enunciar a totalidade do homem através da sua multiplicidade – e essa visão prismática ou caleidoscópica forçosamente teria que recorrer a todos os gêneros para exprimir-se na sua plenitude”.¹³⁵

A tese de Doutorado de Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque, *Deus, Amor, Morte e as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst*, apresenta os comentários de Jorge de Sena, crítico português, que, sobre o livro de Hilda *Trovas de muito amor para um amado senhor*, situa o centro da questão: as escolhas estéticas feitas pela autora e as consequências de tais opções. Segundo Albuquerque menciona, para Jorge de Sena, no texto hilstiano: “Tudo parece estar ligado à relação entre experiência e criação artística”.¹³⁶

As queixas de Hilst fizeram com que outros escritores e críticos tomassem os depoimentos dela como ofensivos, contribuindo para a imagem de figura temida e intrigante para seus leitores. Hilda causou posicionamentos muito contaminados pela imagem de autora injustiçada. Quanto mais fatos exacerbavam o mito, mais encoberto ficava o texto.

Alcir Pécora, organizador da coleção dos livros de Hilda Hilst relançados pela Editora Globo e um dos principais críticos de sua obra, lembra a supervalorização das extravagâncias da escritora e toma uma posição radicalmente avessa ao biográfico presente nas análises da escrita hilstiana:

¹³² O acervo da escritora foi comprado pelo Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, CEDAE, do Instituto de Estudos da Linguagem, IEL, da UNICAMP, onde está disponível para consulta.

¹³³ MILLIET, Sérgio. A propósito de uma trovadora. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 out, 1960.

¹³⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque. O fruto proibido. *Folha da manhã*, São Paulo, 2 set. 1952.

¹³⁵ ROSENFELD, Anatol. Prefácio de *Fluxo Floema*, p. 15.

¹³⁶ DE SENA, Jorge. Prefácio a *Trovas de muito amor a um amado senhor*. São Paulo: Anhambi. 1960.

(...) gostaria de reduzir ao máximo a submissão do principal – os textos – ao supérfluo armado pelo vasto pitoresco produzido a respeito da autora, com maior ou menor assentimento dela própria: as vastas quantidades de cachorros e amantes, a frivolidade do *upper class* paulista dos anos 50, as insólitas transmissões do além e aparições alienígenas, a loucura paterna, o *open house* etc. Reduzir, digo, não por ser ou não verdadeiro o diz-que-diz: não se trata de nenhum amor da verdade biográfica que me anima a evitar tudo isso, por mais divertido ou convencional que pareça. Não me interessa o anedotário, simplesmente porque dá a falsa impressão de esgotar as possibilidades de leitura atenta de seus textos, que são muito mais complexos, inteligentes e criadores do que as tais circunstâncias curiosas ou excêntricas querem ou podem sugerir.¹³⁷

Pécora, na ocasião em que é convidado a organizar o *Call for Papers* de um congresso internacional sobre a literatura de Hilda, observou que a obra da escritora deveria ser tratada a partir de questões mais consistentes e incômodas. Ele levanta hipóteses que possam justificar a posição da crítica:

(...) o comportamento liberal de Hilda face aos padrões morais ou moralistas de sempre; a célebre beleza da autora; a distância que a sua obra mantém dos valores modernistas predominantes no Brasil, e ainda mais em São Paulo, sobretudo no que toca à questão do conteúdo especificamente “nacional” da literatura, que simplesmente não se põe para ela; a dificuldade de leitura básica de seus textos, especialmente os de prosa, dada a sua exigência de erudição literária, filosófica e científica; (...) o seu afastamento radical dos centros de convívio intelectual predominantes no país (...); a estratégia escandalosa de chamar atenção para a sua obra por meio da suposta adesão ao registro pornográfico; a produção prolífica e errática entre gêneros literários muito diversos; a mistura sem precedentes deles todos no interior de cada texto(...).¹³⁸

Mais adiante, no mesmo texto, o crítico não dispensa a biografia, mas insiste em não admitir que fantasias em relação à vida da autora encubram a importância de seu trabalho. Podemos pensar, a partir da posição do crítico, que é preciso reler a vida no texto de outro modo, menos imaginário e mais produtor para a leitura.

A avaliação de Pécora é oportuna, no sentido em que desfaz a imposição do que contribui com a mitificação da escritora, mas, por outro lado, desconhece a noção do biografema, ou o retorno do autor pela via do prazer, tal qual postula Barthes. É necessária a atenção aos riscos de se abordar a vida em um estudo crítico literário; e importante perceber que, no que se refere à Hilda Hilst, muitas vezes seus depoimentos impediram uma leitura relevante de seu texto. Mas, por outro lado, a leitura do texto conduz ao tema da vida. O tema pode tornar-se incômodo caso não seja discutido, pois é evocado por Hilda em seus depoimentos e em suas construções textuais.

¹³⁷ PÉCORA, Alcir. O corpo do texto. In: *Reportagem*, n° 29, jan. 2002. Disponível em: <http://www.oficinainforma.com.br/semana/leituras-2002041303.htm>>- Acesso em 28 de setembro de 2004, In: DUARTE, Edson Costa. *Hilda Hilst: a poética da agonia e do gozo*, p. 4. http://www.revista.agulha.nom.br/hilda_hilst_poetica_da_agonia.pdf –

¹³⁸ PÉCORA, Alcir. Hilda Hilst: “Call for Papers”, http://mail1.uol.com.br/cgi-bin/webmail.3xe/Hilda_Hilst_Call_for_Papers, p. 2.

Em relação à sua própria escrita, Hilda Hilst encontrava em momentos da vida o sentido de sua escolha, como comenta Ana Lúcia Vasconcelos, jornalista e amiga da escritora:

Hilda acreditava que várias situações podem levar a pessoa a escrever: a vontade de viver o transitório com intensidade e talvez a figura de alguém da família. Pois foram exatamente essas coisas que fizeram Hilda Hilst começar a escrever.¹³⁹

O ponto de vista revelado em seus poemas configura-se como um desafio ao leitor que fica intrigado diante da proximidade que a escritora estabelece com aquilo que escreve. Cristiane Grando, importante leitora e estudiosa da obra de Hilda Hilst, ao ser indagada sobre a obra, afirma:

A literatura de Hilda Hilst? Múltipla: poesia, teatro, prosa ficcional, crônica. Profunda: fala da literatura, da vida, dos sonhos, das esperanças e desesperanças, entre milhões de outras formas de tocar a alma de um leitor. É apaixonante, assim como foi sua vida. Questionadora, como foi a própria escritora: questiona a linguagem e os padrões convencionais de viver. Hilda Hilst é um gênio da literatura brasileira.¹⁴⁰

O trecho citado retoma, de modo resumido, aspectos importantes da escrita de Hilda Hilst, e aproxima a vida e o texto na literatura da autora.

Vida e testemunho

O comentário de Grando suscita o aspecto de testemunho do texto poético. Podemos encontrar, naquilo que concerne ao testemunho, a razão para que, na poesia, se pressinta algo do vivido sendo relatado. O filósofo Giorgio Agamben, ao mencionar a experiência dos judeus em Auschwitz, reflete sobre a relação entre testemunhar e viver. Para alguns, segundo Agamben, testemunhar impele à vida. Agamben define:

Em latim, há dois termos para representar a testemunha. O primeiro, *testis*, de que deriva o nosso termo testemunha, significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro (**terstis*) em um processo ou em um litígio entre dois contendores. O segundo, *superstes*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso.¹⁴¹

O real da experiência passada em Auschwitz pertence aos mortos, como comenta Agamben: “As ‘verdadeiras’ testemunhas, as ‘testemunhas integrais’ são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo. São os que ‘tocaram o fundo’, os muçulmanos, os submersos”.¹⁴²

¹³⁹ VASCONCELOS, Ana Lúcia. “Caudalosa, recortando as palavras, eis a poeta, ficcionista e dramaturga.” In: *Literatura e Arte – Cronópios* (<http://www.cronopios.com.br/site/ensaios>). Consultado em 2 de outubro de 2007.

¹⁴⁰ GRANDO, Cristiane. In: <http://www.sobresites.com/oesia/cristianegrando.htm>.

¹⁴¹ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*, p. 27.

¹⁴² AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*, p. 43.

No testemunho, reside a possibilidade de tratar o indizível; por isso Agamben o relaciona ao poema: “Não é o poema ou o canto que podem intervir para salvar o impossível testemunho; pelo contrário, se muito, é o testemunho que pode fundar a possibilidade do poema”.¹⁴³ Pode-se entender, a partir disso, que o poema é fundado a partir do ponto em que a comunicação fracassa diante da linguagem. Como disse Mário Faustino: “na linguagem poética não existe, a bem dizer, comunicação: o que se verifica é a criação de um objeto por parte do poeta(...).”¹⁴⁴

No que concerne à relação entre os poetas e as testemunhas, Agamben afirma:

Não causa surpresa que tal gesto testemunhal seja também o do poeta, do *auctor* por excelência. A tese de Hölderlin, segundo a qual “o que resta, fundam-no os poetas” (...) não deve ser compreendido no sentido trivial, de acordo com o que a obra dos poetas é algo que perdura e permanece no tempo. Significa, sim, que a palavra poética é aquela que se situa, de cada vez, na posição de resto, e pode, dessa maneira, dar testemunho. Os poetas – as testemunhas – fundam a língua como o que resta, o que sobrevive em ato à possibilidade – ou à impossibilidade de falar.¹⁴⁵

Nota-se que o contrário do ato que supera o impossível de ser dito é o irrepresentável que pode solapar o sujeito a ponto de eliminar seu desejo de viver: o muçulmano, que sofreu o aniquilamento da vontade e da consciência, é o exemplo de homem cuja força foi aniquilada pela sua passagem no campo de concentração, e que faz Agamben indagar: “Qual é o sentimento último de pertença à espécie humana? E existe algo que se assemelhe a tal sentimento?”¹⁴⁶

O resto, em Agamben, é a lacuna essencial que funda a língua do testemunho e que é seu umbigo, seu buraco negro. No testemunho, o resto é o que inviabiliza a eficácia do dizer e, dessa forma, paradoxalmente, institui a verdade de tal fala. O resto em Agamben é o hiato que representa o que não foi possível relatar. E podemos situá-lo muito próximo do texto poético.

De acordo com o que apresenta o livro *A vida escrita*, de Ruth Silviano Brandão, pode-se pensar como um traço intrínseco à poesia aquele que remete à experiência vivida pelo autor. Dessa vida que compõe um texto, os poetas sempre dão testemunho, como ressalta Brandão:

(...) os poetas são os que mais conhecem esse fazer, mesmo que não teorizem sobre ele, mesmo que pareçam estar fora da vida para aqueles que só conhecem uma

¹⁴³ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*, p. 45.

¹⁴⁴ FAUSTINO, Mário. Poética: diálogos de oficina. In: *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 27-69.

¹⁴⁵ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*, p. 160.

¹⁴⁶ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*, p. 66.

dimensão da vida. Seja ela escrita ou não, a vida sempre é escrita, pelas inscrições, traços e rastros com que a marcamos ou a sulcamos.¹⁴⁷

Hilda testemunhou, ao escrever, passagens de sua vida, das experiências vividas e escritas. Através da poesia, desenhou sua forma de estar no mundo. A propósito pode-se lembrar o que também afirma Brandão:

Um escritor pode escrever para viver ou viver para escrever. Escrever para viver seria escrever para sustentar a vida, para se sustentar aí sem morrer, adoecer ou suicidar-se. Viver para escrever seria dar forma ao caos da vida, dar forma à voragem das palavras que o assolam (...).¹⁴⁸

O trecho citado retoma o conceito de *vida escrita*, fundamentado a partir dos tangenciamentos entre o vivido e o texto, e o que leva um escritor a escrever. Escrever para viver nos permite pensar a escrita como saída da loucura ou da morte pela via da palavra. Viver para escrever refere-se à organização e ao tratamento que a escrita permite elaborar do que causa espanto ou perplexidade. Em alguns autores é possível perceber a “(...) possibilidade de uma travessia da escrita como um percurso, um trajeto feito pelo escritor com sua obra, caminho entrelaçado à sua vida (...)”.¹⁴⁹

Poesia e Vida

Decidimos retomar a vida como fragmento e dar prioridade aos poemas de Hilda, por sua natureza fragmentária e aberta. A linha condutora que pretendemos construir para abordar os pontos em que vida e texto se encontram na obra da escritora é fragmentária e tem o aspecto inacabado de um texto em construção.

O biografema, cunhado a partir da interrogação sobre o que da vida de um escritor se escreve em seu texto, é a mais apropriada direção para nosso estudo, já que o conceito é estabelecido em sentido contrário à tentativa de estabelecer um saber fechado sobre a imbricação entre vida e escrito. A poesia, assim como o biografema, coloca o saber em situação de fracasso. Hilda descreve a chegada da poesia como algo que destitui a tentativa de fixar uma programação para seu trabalho:¹⁵⁰

[...] Normalmente você não pode dizer – eu hoje vou escrever um poema – da mesma forma que você diz – eu hoje vou continuar meu trabalho de ficção, de prosa. Escrever ficção é um trabalho mais ou menos disciplinado. A poesia, não. A poesia

¹⁴⁷ BRANDÃO, Ruth Silviano. A vida escrita. In: *A vida escrita*, p. 33.

¹⁴⁸ BRANDÃO, Ruth Silviano. A vida cessa, se não se escreve? In: *A vida escrita*, p. 60.

¹⁴⁹ BRANDÃO, Ruth Silviano. A vida cessa, se não se escreve? In: *A vida escrita*, p. 59.

¹⁵⁰ Na entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, Hilda afirma, na página 37: “eu nem falo ‘minha obra’ porque acho pedante. Prefiro falar ‘meu trabalho’”.

você não programa, é um estado quase inexplicável porque surge a qualquer momento. O primeiro verso aparece para você.¹⁵¹

No texto *Com os meus olhos de cão* (1986), curiosamente, o personagem central Amós Kéres é invadido, subitamente, pela poesia:

Um nítido inesperado foi o que sentiu e compreendeu no topo daquela pequena colina. Mas não viu formas nem linhas, não viu contornos e luzes, foi invadido de cores, vida, um fulgor sem clarão, espesso, formoso, um sol-origem sem ser fogo. Foi invadido de significado incomensurável.¹⁵²

Através do personagem, evidencia-se a força poética que impulsiona a escrita hilstiana e como ela resiste à compreensão: “Senti o não sentível, compreendi o não equacionável”.¹⁵³ Resta saber qual efeito é gerado ao se tocar o real da linguagem e, a partir dele, trabalhar com a palavra em ponto de poesia. Sobre Amós, o narrador questiona: “A possibilidade de Amós ter sentido isso de significado incomensurável gerou perda ou ganho?”¹⁵⁴

O biografema, já que marcado pela descontinuidade, abarca um ponto de hiância no saber, que remete ao fracasso e à perda. Para Hilda, para Georges Bataille e mesmo para a psicanálise, esse suposto fracasso do saber constitui-se como possibilidade de ampliação do sentido ou do exercício do simbólico. Eliane Robert Moraes, ao comentar a incursão hilstiana pelo humor e pelo pornográfico, retoma o termo fracasso a partir da ressonância, no pensamento de Hilda, das teorizações de Georges Bataille:¹⁵⁵

"Fracassar" significa, neste caso, a possibilidade de arriscar outras formas do dizer literário. Supõe liberdade – e também coragem – de excursionar por regiões ainda não devassadas pelo gênio criador do artista, correr o risco do desconhecido. Em outras palavras: fracassar significa transgredir, *moto perpetuo* de Bataille. Ou, ainda, como a própria autora sugere, propondo o ato de escrever como atividade lúdica: brincar. E quando uma escritora do porte de Hilda Hilst brinca e arrisca, o leitor não deve se furtar ao prazer do jogo. Aceitemos o convite.¹⁵⁶

Em relação à coincidência do pensamento de Bataille com o texto de Hilda, podemos retomar o seguinte trecho de um poema que compõe a “Via espessa”: “Esquece texto e sabença: as cadeias do gozo. / E labaredas do intenso te farão o vôo”.¹⁵⁷ O trecho representa bem a relação da escrita hilstiana com o biografema que, contrário ao gozo da sabença, ao

¹⁵¹ *Cadernos de Literatura Brasileira*, p. 137.

¹⁵² HILST, Hilda. *Com os meus olhos de cão*, p. 21-22.

¹⁵³ HILST, Hilda. *Com os meus olhos de cão*, p. 36.

¹⁵⁴ HILST, Hilda. *Com os meus olhos de cão*, p. 35.

¹⁵⁵ A propósito, Bataille afirma em *O Erotismo*: “Esta soma de possíveis, considerada como uma operação sintética, é talvez quimérica. Sinto-me livre para malograr”. BATAILLE, Georges. *O Erotismo*, p. 401.

¹⁵⁶ MORAES, Eliane Robert. A obscena senhora Hilst. Poemas eróticos disfarçam uma fina reflexão sobre a linguagem. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12/05/1990.

¹⁵⁷ HILST, Hilda. Via Espessa. In: *Do Desejo*, p. 77.

saber que quer agarrar a totalidade de sentidos, corresponde aos pontos em que o prazer do texto (as “labaredas do intenso”) ganha relevo no jogo da leitura.

O biografema constituído como detalhe, como pormenor, aproxima-se da possibilidade de transgredir o molde biográfico e de ampliá-lo. A fim de abordar os pontos em que vida e texto se encontram na obra de Hilda Hilst, a orientação pelo biografema nos parece a mais apropriada direção.

Hilda Hilst: enlaces entre a vida e a poesia

Com a evolução da pesquisa, a medida em que o enfoque entre vida e obra foi constituindo o eixo deste trabalho, foi notada a necessidade de visitar o acervo da escritora e a Casa do Sol, onde Hilda viveu muito tempo. Em decorrência desse percurso, trocamos e-mails com alguns amigos da autora, como José Luis Mora Fuentes e Ana Lúcia Vasconcelos, e da importante leitora e crítica do texto hilstiano, Cristiane Grando. O trecho acima é um recorte de um dos e-mails trocados com Mora Fuentes.

O homem grego, ensina Giorgio Agamben, conhecia duas palavras para designar vida, *zoè* e *bios*. A primeira dessas palavras expressa a vida que compartilhamos com outros seres vivos, a "vida nua", natural. *Zoè* é a vida instintiva, vida desvestida do que nos liga ao mundo em que vivemos, da cultura, do tempo histórico. *Bios* é a forma de vida humana propriamente, a vida revestida pela civilização, pela cultura, pelos papéis sociais e é também o modo de vida.

Notamos que o texto de Hilda Hilst refere-se ao seu percurso na vida, seu modo de viver, sua *bios*. No entanto, vale considerar que, pela via da escrita, assim como em sua reflexão pessoal, essa escrita comporta pontos de tensão com a vida em sua dimensão nua. Há na escrita, para Hilda, algo que permanece sem definição:

Outro dia, de repente, me veio uma frase assim: ‘Uma égua na água sob a lua’. Achei a frase bonita, anotei e coloquei-a em minha mesa. Às vezes eu anoto umas frases e coloco em minha mesa (...) Depois de mais ou menos uns 30 dias, por acaso, eu estava folheando um dicionário de autores estrangeiros, quando leio a história do poeta chinês, que embriagado sai de um barco à noite e, ao querer apanhar a lua refletida na água, mergulha na água e morre. Quando terminei de ler essa história, de repente, me veio um fluxo amoroso, um sentimento que não sei definir, uma coisa febril como se você estivesse entrando em contato com algo que não sabe explicar. É um sentimento quente, fervoroso, e então a poesia vem quase num fluxo, quase inteira (...) A poesia vem, sem você arrumar muito, com esse ardor, esse vermelho todo, e então, eu vou escrevendo o poema. (...).¹⁵⁸

¹⁵⁸ *Cadernos de Literatura Brasileira*, p. 137 (entrevista).

Hilda descreve assim a chegada da poesia: ardente, fluida, desorganizada e vermelha. Coincidentemente, a descrição se assemelha àquela que é dada no conto “Tadeu (da razão)”, do livro *Tu não te moves de ti* (1980), sobre a chegada da poesia na vida do personagem central da narrativa: “Se eu dissesse a verdade, a minha: uma coisa viva rubra aquosa fez-se aqui dentro, Rute, aqui no peito. Sorriria. A mão sobre a nuca, ajeitando a fivela nos cabelos: isso é poesia. Verdade, Rute”.¹⁵⁹

No conto, uma coisa viva, rubra e aquosa demarca a chegada de uma visão poética das coisas, o advento da escrita na vida de Tadeu. O vermelho, a propósito, foi a cor de Dionísio.¹⁶⁰ É a cor do fogo e do sangue e “é a mais importante das cores para muitos povos, por ser a mais intimamente ligada ao princípio da vida”.¹⁶¹ O vermelho presente na escrita hilstiana é, a meu ver, um significante que articula a vida ao texto. O toque vermelho constitui-se de vida e poesia, deixa marca inefável e intraduzível. Essa marca guarda em si o real, ponto cego, eixo em torno do qual se detém a poeta. O toque vermelho pode ser lido como analogia da vida e da poesia, movimentos que abarcam pontos disformes.

O personagem Tadeu, do conto “Tadeu (da razão)”, que compõe o livro é descrito como um “homem – verdade, nu, esse que agora repensa o poço central, o vivo de si mesmo”.¹⁶² Curiosamente, pensar o “poço central” ou o “vivo de si mesmo” é também encontrar-se com os obstáculos da linguagem, e, desse modo, o personagem assemelha-se ao poeta, que repensa o vivo e tenta reescrevê-lo.

Ao multiplicar os nomes da vida, nomes que a evoquem, os sentidos podem se renovar e novas significações podem surgir da tessitura poética. Esses são os pontos que buscam tradução até tocar o limite, o ponto do irrepresentável. Tadeu ilustra o excesso de lucidez causado pelo impulso poético que se refere a escrever, mas, também ao modo de ver:

(...) Rias porque tudo era cheiro e transparência e o meu toque era vermelho sobre a tua vida, factível de repente perguntaste, o que é factível, Tadeu? Por quê? Porque vi nos teus papéis assim: factível sim uma pirâmide solar sustentando a vida (...) sofro de sofreguidão, vejo através, difícil dizer aos outros que estou sofrendo de vida, que nunca mais vou morrer porque me incorporei à vida (...).¹⁶³

Além de sofrer de vida, a poesia causa uma incorporação à vida num sentido mais universal, em que é possível sobreviver à passagem do tempo, permanecendo através da obra. Incorporar-se à vida permite fruir de outras formas de volúpia:

¹⁵⁹ HILST, Hilda. Tadeu (da razão). In: *Tu não te moves de ti*, p. 21.

¹⁶⁰ HILST, Hilda. Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”. In: *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*, p. 57-68.

¹⁶¹ PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*, p. 109.

¹⁶² HILST, Hilda. Tadeu (da razão). In: *Tu não te moves de ti*, p. 29.

¹⁶³ HILST, Hilda. Tadeu (da razão) . In: *Tu não te moves de ti*, p. 20-21.

Primeira manhã onde me reconheço tomado por uma coisa viva (...) sagrada manhã, viva – luzente, nem sei por onde começo (...) porque não é só começar, já sei de outros começos, amor-palavra caindo do teto, encharcando tudo, não é uma mulher, nem o prazer de construir o verso, é a volúpia de olhar (...).¹⁶⁴

Arrebatado pelo desejo de apreender, desdobrado metaforicamente em desejo de escrever poesia, Tadeu se vê invadido por certa volúpia, causada pela vida.

Porque um enorme fervor se aguça em mim, eu Tadeu,
de joelhos te peço que
OUVE Rute, que me escutes: como se um rio grosso encharcasse os juncos e eles
mergulhassem no espírito das águas, como se tudo, luta repouso dentro de mim se
entranhasse, como se a pedra fosse minha própria alma viva, assim minha vida, olho
espiralado olhando o mundo, volúpia de estar vivo.¹⁶⁵

Volúpia é um termo geralmente associado ao prazer carnal extremo e ao cultivo do mesmo. Etmologicamente, volúpia vem do latim *volúpia*,¹⁶⁶ que significa prazer extremo dos sentidos. O termo tem o sentido de “agradável, apazível; coisa agradável, gosto, prazer”. A deusa Volúpia, na mitologia grega, nasceu do casamento entre Eros e Psique, após sua aprovação por parte dos mortais. Na ocasião, Zeus lhe ofereceu ambrosia, a bebida da imortalidade, e ofereceu à Psiquê um casamento perpétuo com Eros. Foi servido um banquete aos imortais, farto de néctar, ambrosia, música, dança e cantos. Desse enlace, nasceu uma menina, a Volúpia, que quer dizer *prazer e bem aventurança*.

A volúpia dos personagens hilstianos, entretanto, é também sofreguidão, não é apenas prazer e bem aventurança, porque essa poética lida com seu ponto de falta, sua vertente de enigma. A vida, além de causar volúpia, é representada enquanto pedra, enigma, entrave.

A pergunta pela vida, para Hilda Hilst, assim como para seu personagem Tadeu, move o texto, assim como mobiliza o viver. A pedra, representação do atrito, da inacessibilidade é o que melhor representa a vida, enigma no caminho dessa escrita. A poesia não se detém diante desse entrave, mas, sim, contorna-o e investiga-o, além de tentar transmutá-lo.

A poesia parece guardar a função de oferecer uma forma, um desenho em torno desse ponto de real da vida em Hilda Hilst, já que a poesia é o que se pode fazer no sentido de tratar a relação do sujeito diante do ponto falho do simbólico, que equivale à morte. Além de sofrer de vida, a poesia causa uma incorporação à vida num sentido mais universal, em que é

¹⁶⁴ HILST, Hilda. Tadeu (da razão). In: *Tu não te moves de ti*, p. 30.

¹⁶⁵ HILST, Hilda. Tadeu (da razão). In: *Tu não te moves de ti*, p. 17.

¹⁶⁶ Ver: CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

possível permanecer, sobreviver à passagem do tempo, através da obra. Vamos retomar esse aspecto mais adiante.

Ver de modo distinto dos outros homens é produzir espanto, o que gera o isolamento do poeta. Ao mesmo tempo, a poesia o distingue e o distancia, pois demarca a singularidade de seu ponto de vista. O advento poético instaura, entre o poeta e os outros homens de seu tempo, uma distância, hiato que sempre incomodou Hilda e que a fez percorrer diversos modos de escrita. Anatol Rosenfeld, a propósito do anseio de Hilst pelo encontro com o leitor, comenta:

A poeta (...) queria "falar com os outros"; a obra poética "não batia no outro". Era um desejo de comunicação (é difícil evitar o termo que, desde que deu o nome a uma teoria, faz de imediato pensar em canais) e a obra poética não lhe parecia satisfazer esse desejo, pelo menos não na medida almejada. Há, em Hilda Hilst, uma recusa do outro e, ao mesmo tempo, a vontade de se "despejar" nele, de nele encontrar algo de si mesma, já que sem esta identidade "nuclear" não existiria o diálogo na sua acepção verdadeira.¹⁶⁷

A análise de Anatol Rosenfeld é muito próxima do que acontece a personagens poetas como Tadeu, do conto "Tadeu (da razão)" ou a Amós, de *Com os meus olhos de cão*. Curiosamente e de forma muito apropriada à discussão aqui proposta, a poesia é abordada como algo que muda a posição do poeta em relação à linguagem, ao outro e à vida ao mesmo tempo.

A poesia de Hilda Hilst: olho espantado olhando o mundo

(...)
[O meu ruído
De vísceras e vida
Que não passa]¹⁶⁸

Hilda, a fim de lidar com sua perplexidade, desenreda fios da linguagem e constrói seus textos. É como se a palavra pudesse tirar os véus que escondem aquilo que ela quer iluminar. No embaraço diante de significantes centrais em sua obra, tais como Deus, a morte, a loucura, a escrita hilstiana passa a explorar os sentidos diversos de um mesmo signo, procurando, escavando, explorando a palavra e o que é possível colher como efeito do significante.

¹⁶⁷ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: Poeta, narradora, dramaturga. In: <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/hhilst.html#critica>. (textos críticos do site oficial de Hilda Hilst)

¹⁶⁸HILST, Hilda. Do amor contente e muito descontente. In: *Exercícios*, p. 238.

Nesse trabalho, a tradução do seu espanto é fundamental. Para a escritora, uma questão importante era o modo como seria possível traduzir seu assombro diante da diluição das coisas:

Eu tenho uma pulsação meio difícil de traduzir, o tempo todo olhando as coisas, de manhã, de tarde, de noite. E então acho um absurdo tudo. Acho a vida uma coisa absolutamente espantosa e fico tentando um equilíbrio entre o plano mental e emocional, numa quase vertigem passional diante do mundo. Enquanto a coisa está no cotidiano me perguntando sobre a vida, a morte, eu vou indo muito tensa e muito desconfortavelmente. Mas chega um momento em que é preciso escrever senão tudo vai ficando cada vez pior dentro de mim. É neste momento que sinto um medo muito grande de não saber traduzir a singularidade deste estado tensional, conseguir uma linguagem paralela a este estado tensional.¹⁶⁹

Hilda declara que sua escrita vem como resposta a suas perguntas. É nessa pulsação que o texto é gerado, como tradutor da tensão entre o que anseia saber e aquilo em que consegue tocar acerca dos sentidos da vida. Tanto a vida como a poesia encontram-se com o desconforto de um ponto inexplicável, que trava toda tradução ou interpretação, e que se mantém obscuro. Essa é a sina do poeta: chegar sempre ao ponto de impossibilidade da linguagem. No texto de *Com os meus olhos de cão*, o personagem se depara com a escrita e se pergunta:

Como formular as palavras exatas, várias letras unidas, encadeadas, pequenas ou extensas palavras, arrancar de dentro de si mesmo as teias finíssimas, inteiriças que ali repousavam? Estavam ali, sabia, mas como arrancá-las? Tudo se desmancharia.¹⁷⁰

A narrativa evoca a relação da escrita com o corpo e interroga de que forma viabilizá-la com sua matéria frágil, suas “teias finíssimas”. O mesmo personagem se vê diante das delicadas palavras partidas, a serem reconstruídas pela escrita:

Jovem, desejou uma não evidência demonstrada, uma breve e harmoniosa equação que cintilasse o ainda não explicado. Palavras. Essas eram as teias finíssimas que jamais conseguiria arrancar perfeitas inteiriças da massa de terra dura e informe onde jaziam.¹⁷¹

A poesia persiste, apesar da sutileza de suas peças, de seu despedaçamento, de seu caráter informe, impreciso, e se lança a voar rumo ao impossível. Diante da impossibilidade de se permanecer vivo eternamente, a palavra poética cunhada por Hilda vai exatamente lançar-se a esse encontro, vai buscar ultrapassar a finitude. O que inspira essa poética faz equivaler texto e vida. Assim, escreve para manter a vida:

¹⁶⁹ HILST, Hilda *apud* VASCONCELOS, Ana Lúcia. Caudalosa, recortando as palavras, eis a poeta, ficcionista e dramaturga. In: *Cronópios* (<http://www.cronopios.com.br/site/ensaios>). Consultado em 2 de outubro de 2007.

¹⁷⁰ HILST, Hilda. *Com os meus olhos de cão*, p. 21.

¹⁷¹ HILST, Hilda. *Com os meus olhos de cão*, p. 20-21.

Meus poemas nascem porque precisam nascer. Nascem do incorpormismo. Do desejo de ultrapassar o Nada. As emoções sentimentais raramente inspiram a minha poesia que quase sempre surge de um problema maior – o problema da morte, não no sentido metafísico de tudo quanto possa advir depois de acontecida. O que faz nascer a minha poesia é a não aceitação de que um dia a vida se diluirá e, com ela, o amor, as emoções do sonho e toda essa força potencial que vive dentro de nós.¹⁷²

A afirmação da escritora demonstra que, diante do vazio, ela sente a necessidade de fazer poemas, e essa vontade não visa escamotear o vazio ou a morte. O sentido para essa escrita poética tem a ver com uma recusa da diluição da vida e da capacidade que uma palavra possui de gerar diversos sentidos e inúmeras significações. Esse seria um dos trabalhos executados pela escrita hilstiana: o de manter a vida em movimento, de desenodar as amarras da angústia que fazem parar o texto, e parar a vida, que tanto a instigava. Diante do vazio, do sem sentido, Hilda escreve.

O amigo e poeta José Luis Mora Fuentes relata, a propósito:

Sabia da fragilidade humana e de tudo o que está vivo. Sentia o assombro de contemplar o Universo e se sentir finita. Tinha pena do homem, dos animais, uma ternura imensa de tudo o que está vivo e um dia tem que morrer.¹⁷³

A atitude de transformar uma experiência de perda em retomada e relançamento da dimensão do desejo e da vida, ou seja, de ultrapassar o aspecto mortífero do vazio, foi uma posição observada por Freud como potencialmente geradora de beleza. A esse propósito, no texto sobre a transitoriedade,¹⁷⁴ Freud narra um passeio que fez certa vez acompanhado por dois amigos e que eles demonstraram no passeio atitudes distintas diante da finitude. Para um deles, esta fazia surgir o desejo de viver intensamente o prazer que as coisas finitas podem gerar; para o outro, pensar no limite fazia desaparecer todo o encanto diante das coisas. Freud se detém na atitude do amigo que não extrai do passeio nenhum contentamento e defende a ideia de que a transitoriedade oferece mais beleza às coisas:

(...) será que aqueles outros bens, que agora perdemos, realmente deixaram de ter qualquer valor para nós por se revelarem tão perecíveis e tão sem resistência? Isso parece ser o caso para muitos de nós; só que, aqueles que pensam assim e parecem prontos a aceitar uma renúncia permanente porque o que era precioso revelou não ser duradouro, encontram-se simplesmente num estado de luto pelo que se perdeu. O luto, como sabemos, por mais doloroso que possa ser, chega a um fim espontâneo. Quando renunciou a tudo que foi perdido, então consumiu-se a si próprio, e nossa

¹⁷² DUARTE, Edson Costa. *Hilda Hilst: a poética da agonia e do gozo*, p. 9. In: http://www.revista.agulha.nom.br/hilda_hilst_poetica_da_agonia.pdf – Acesso em 06/07/2007.

¹⁷³ Parte de e-mail de José Luis Mora Fuentes, de 23/02/2008.

¹⁷⁴ FREUD, Sigmund. Sobre a transitoriedade. In: *A história do movimento psicanalítico*. Artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos, p. 345-348.

libido fica mais uma vez livre (...) para substituir os objetos perdidos por novos igualmente, ou ainda mais, preciosos.¹⁷⁵

Assim como o trabalho do luto, tal qual articula Freud, o trabalho da escrita substitui seus limites por outras possibilidades, abertas por novas significações engendradas pela poesia. Diante da perda, do vazio, do susto, Hilda parece, a partir de seu texto, confirmar: “A minha solução, a vida inteira, sempre foi escrever”.¹⁷⁶

Hilda fala da necessidade de todo homem de ter alguma relevância no mundo e associa esse fato à eternidade: “Todo homem de alguma forma quer ter alguma importância. Isso significa ter mais vida, porque isso dá perdurabilidade”.¹⁷⁷ Assim, fazer um lugar reconhecido de escritora e poeta guarda o sentido de infinitizar-se.

Nesse contexto em que a escrita de Hilda Hilst contorna o efêmero, um signo que demarca esse trabalho é Samsara,¹⁷⁸ que aparece nos versos da série de poemas “Via espessa”. O ciclo de Samsara, evocado entre os poemas de “Amavisse” (1989), é o ciclo em que a morte retoma infinitamente a vida. O signo evoca a permanência da vida, busca da poeta:

O louco saltimbanco
Atravessa a estrada de terra
Da minha rua, e grita à minha porta:
– Ó senhora Samsara, ó senhora –
Pergunto-lhe por que me faz a mim tão perseguida
Se essa de nome esdrúxulo aqui não mora.

– Pois aquilo que caminha em círculos
É Samsara, senhora –
E recheada de risos, murmura uns indizíveis
Colado ao meu ouvido.¹⁷⁹

A poeta ouve o escárnio do louco, que aponta o ato de andar em círculos, analogia direta à Samsara, metáfora do próprio gesto da escrita, que insiste em torno das opacidades do sentido. Samsara nomeia também a busca pelo salto que ultrapasse a morte:

– Queres voar, Samsara? Queres trocar o moroso das
pernas

Pela magia das penas, e planar coruscante
Acima da demência? Porque te vejo às tardes
desejosa
De ser uma das aves retardatárias do pomar.

¹⁷⁵ FREUD, Sigmund. Sobre a transitoriedade. In: *A história do movimento psicanalítico*. Artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos, p. 347-348.

¹⁷⁶ *Cadernos de Literatura Brasileira*, p. 32.

¹⁷⁷ SALOMÃO, Marici, *Amavisse visse* o último livro sério da autora Hilda Hilst. In: *Correio Popular*, p. 29.

¹⁷⁸ Samsara é um termo que vem do sânscrito e quer dizer *fluxo incessante de renascimentos através dos mundos*. A maioria das tradições hindus o tomam como fato natural, porém, como algo a ser superado, já que é tomado como um aspecto negativo.

¹⁷⁹ HILST, Hilda. *Via Espessa*. In: *Do Desejo*, p. 70.

Aquela ali talvez, rumo ao poente.

Pois pode ser, lhe disse. Santos e lobos
Devem ter tido o meu mesmo pensar. Olhos no céu
Orando, uivando aos corvos.

Então aproximou-se rente ao meu pescoço:
– Esquece texto e sabença: as cadeias do gozo.
E labaredas do intenso te farão o voo.¹⁸⁰

O louco ironiza o voo do poeta, representação de seu anseio pelo ultrapassamento dos dilemas enfrentados na incursão pela linguagem. A poeta responde e se coloca próxima a santos e lobos, num uivo que lamenta o que não vem. Ao mesmo tempo, o louco dá um conselho interessante, fundamental à nossa leitura e à abordagem do texto pelo biografema: esquecer as amarras do gozo de saber e adotar as possibilidades abertas por uma escrita das intensidades.

A poesia escrita por Hilda Hilst dirige-se à vida, e suplica pela libertação da morte e do limite da linguagem, como se pode perceber no poema:

Amada vida:
Que essa garra de ferro
Imensa
Que apunhala a palavra
Se afaste
Da boca dos poetas.
PÁSSARO-PALAVRA
LIVRE
VOLÚPIA DE SER ASA
NA MINHA BOCA.

Que essa garra de ferro
Imensa
Que me dilacera

Desapareça
Do ensolarado roteiro
Do poeta.
PÁSSARO-PALAVRA
LIVRE
VOLÚPIA DE SER ASA
NA MINHA BOCA.

Que essa garra de ferro
Calcinada

Se desfaça
Diante da luz
Intensa da palavra.

PALAVRA-LIVRE
Volúpia de ser pássaro

¹⁸⁰ HILST, Hilda. Via Espessa. In: *Do Desejo*, p. 77.

Amada vertiginosa.
Asa.¹⁸¹

O poema nos remete ao impulso poético de tentar livrar a palavra do que a limita. A obscuridade, “garra de ferro imensa que apunhala a palavra”, desfere seu corte sobre o texto poético, limita-o quando tenta dar uma função de mensagem exata de algo. Em contrapartida ao limite, a asa do pássaro nos remete à palavra que pode elevar-se. A asa lembra a pulsação do desejo, desejo exigente da obra, e também de vida. O prazer de voar evoca a possibilidade de voar na linguagem através de palavra livre para a intensidade e o prazer do texto.

A “garra” que dilacera o eu nos remete às indagações de Hilda acerca do sentido do viver e do morrer. A poesia é o que permite que o terror diante do finito seja ultrapassado pelo poema. O poeta deseja que se desfaça a garra de ferro do fim diante de um efeito alcançado pela palavra poética, pela intensidade com que ela imprime sua marca, e se dirige à palavra, tal como à vida.

O verso “vermelho da vida” aparece na poesia de Hilda, no livro *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*, em que denota o amor que, fecundo, retarda o momento de chegada da morte:

Morte, minha irmã:
Que se faça mais tarde a sua visita.
Agora nunca. Porque o amor de Túlio
O vermelho da vida, pela primeira vez
Se anuncia fecundo. Diante da luz do sol
O meu rosto noturno de poeta te suplica
Que te demores muito contemplando o mundo
Que te detenhas ali, entre a roseira
E o junco,
Ou talvez, para o teu conforto, assim te estendas
À sombra das paineiras, sonolenta.
Morte, contempla. Poupá, quem por amor,
Em tantos versos, também te fez rainha.
Esquece o poeta. Porque o amor de Túlio
O vermelho da vida, pela primeira vez
Secreto, se avizinha.¹⁸²

O encontro com o amor, assim como com a escrita, adia a morte, mas, apesar de não a dissolver nem dela se salvar, o amor pode sustentar um trabalho, já que é capaz de gerar frutos. O convite feito à morte tem o objetivo de inebriá-la com a poesia e, assim, desviar a morte do poeta, que quer perdurar.

¹⁸¹ HILST, Hilda. Poemas aos homens do nosso tempo. In: *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*, p. 117. Poema X. (1974)

¹⁸² HILST, Hilda. O poeta inventa viagem, retorno e morre de saudade. In: *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, p. 47. Poema XVII.

Devemos mencionar que o vermelho da vida se aproxima da metonímia, termo que evoca o detalhe como representante do todo. Também podemos ressaltar a proximidade com a metáfora, como alusão à vida, como sentido novo para a *bios*. Vale lembrar o capítulo do livro *Esse ofício do verso*, em que Borges aborda as grandes metáforas da literatura. Ele percorre exemplos mais comuns e outros, de metáforas cuja sutileza e poesia lhe saltam aos olhos. O vermelho da vida, considerado como metáfora, coincide com o que Borges comenta sobre a metáfora relacionada ao fato do leitor senti-la como tal. Ele afirma que “(...) talvez ainda nos seja dado inventar metáforas que não façam parte, ou que ainda não façam parte, dos modelos aceitos”.¹⁸³

O vermelho da vida guarda, no entanto, a característica de biografema e, como tal, difere da metáfora e da metonímia. O termo “grafema” indica a unidade mínima de qualquer sistema escrito, seja ele de letras, sinais numéricos ou ideogramas.

A vida ser infinita, a morte não existir: podemos entender tais possibilidades como o real. Para o texto construído por Hilda, esse é o ponto distante que a poesia quer tocar, quer construir. Por outro lado, a morte está na vida, contida pelo viver, como parte do vivo. Diante do ponto de gozo, de indizível, a poesia hilstiana mantém seu trabalho em torno da morte pela via da palavra.

Hilda Hilst e as odes à morte

O conjunto de poemas que constitui o livro *Da morte. Odes mínimas* (1980) evidencia o trabalho da escrita em torno da morte. Alcir Pécora, na nota que introduz o livro, resalta que a morte é tema central, em função da “lucidez com que se nota o buraco em meio ao gozo”.¹⁸⁴ Nota-se que, diante desse ponto que obstaculiza o gozo pleno na vida e no trabalho escrito, Hilda debruça sua escrita sobre a morte própria “enquanto manifestação, ainda que esquiva e insidiosa, no presente da existência falhada”.¹⁸⁵

Os poemas seguem estrutura de odes, que são cantos solenes dirigidos à morte, e sugerem tom de celebração da morte também como ponto fundamental da existência. É importante ressaltar que celebrar a morte já está um passo adiante do gesto que tenta driblá-la, encantatoriamente. Nas odes à morte de Hilda, não se trata de encobrir o transitório com o infinito, mas, sim, de aprender a lidar com a vida a partir do confronto com a morte. Nesse contexto, observar a morte torna-se uma alternativa para se compreender o sentido da vida.

¹⁸³ BORGES, Jorge Luís. A metáfora. In: *Esse ofício do verso*, p. 49.

¹⁸⁴ PÉCORA, Alcir. In: HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas*, p. 9-10.

¹⁸⁵ PÉCORA, Alcir. In: HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas*, p. 8.

Pécora, a propósito, afirma: “Espiar a morte (...) é também descobrir uma singular rotina para viver”.¹⁸⁶

A morte é evocada pela poesia de Hilst como companheira da vida, vizinha, à espreita de quem vive. Interessante notar que a cor que presentifica vida e poesia, também está presente na morte no “coruscante vermelho do teu couro”.¹⁸⁷ Algumas vezes, a poesia caminha com a morte, é sua aliada, ambas intocáveis. O eu lírico, escarlate, tomado pela vida, domina a morte: “Sonhei que te cavalgava, leão-rei./ Em ouro e escarlate/ Te conduzia pela eternidade/ À minha casa”.¹⁸⁸

A morte ronda o poeta, se afirma naquilo que sua escrita não alcança e nem contém ou amarra. O fazer-se poeta aproxima e, ao mesmo tempo, afasta a morte:

Por que me fiz poeta?
Porque tu, morte, minha irmã,
No instante, no centro
De tudo o que vejo.

No mais que perfeito
No veio, no gozo
Colada entre mim e o outro.
No fosso
No nó de um ínfimo laço
No hausto
No fogo, na minha hora fria.

Me fiz poeta
Porque à minha volta
Na humana ideia de um deus que não conheço
A ti, morte, minha irmã,
Te vejo.¹⁸⁹

O fazer poético está intimamente relacionado à morte, que aparece como o que o poeta pode vislumbrar ao deparar-se com o desconhecido e tocar o limite da linguagem.

As odes hilstianas também demonstram a morte entrelaçada ao limite da palavra. A poesia busca, por isso, palavras que possam expressar o sentido da morte:

Porque conheço dos humanos
Cara, Cruenza,
Te batizo Ventura
Rosto de ninguém
Morte-Ventura
Quando é que vem?

Porque viver na Terra
É sangrar sem conhecer
Te batizo Prisma, Púrpura

¹⁸⁶ PÉCORA, Alcir. In: HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas*, p. 9.

¹⁸⁷ HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas*, p. 44.

¹⁸⁸ HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas*, p. 22.

¹⁸⁹ HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas*, p. 60.

Rosto de ninguém
Unguento
Duna
Quando é que vem?

Porque o corpo
É tão mais vivo quando morto
Te batizo Riso
Rosto de ninguém
Sonido
Altura
Quando é que vem?¹⁹⁰

Diante da falta de sentido, a poesia revira significantes que, mesmo aparentemente sem ligação, representam a tentativa de abarcar o sentido do fim. O espanto diante da morte gera perguntas e prossegue o clamor pela tradução poética para o obscuro:

Como virás?
Como te emoldurar?
Como me tomarás?¹⁹¹

O fragmento remete ao momento que antecede a escrita, que é o período das interrogações. Na travessia pela morte, a escrita é gerada sob forma de questionamentos, como esclarece o poema:

Porque é feita de pergunta
De poeira
Disjunta
Rompida
Geometral
Tua cara e carne
Resoluta
(...)
Persigo tua cara e carne.¹⁹²

Em *Da morte. Odes mínimas*, a poeta, diante da garra dilaceradora da vida, tenta responder às indagações que formula acerca do fim da existência e persegue “cara e carne” da morte. Mais que isso, a escrita hilstiana expõe seu percurso em torno de um significante obscuro. A escrita demonstra que a poeta coloca o corpo em jogo, como artifício para conseguir simbolizar e, assim, acomodar o intocável ao texto:

Não compreendo. Apenas
Tento
Somar meu corpo
A teu corpo negro
Minhas águas
A teu remo

¹⁹⁰ HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas*, p. 51.

¹⁹¹ HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas*, p. 33.

¹⁹² HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas*, p. 42.

E cascos, os meus,
E luzes de um dia
E ânus, regaço
Somar
A teu matiz cobreado
Tua garra fria.

Não compreendo. Apenas
Tento
(Suor, subida, cascalho
Seca)
Somar teu corpo
A meu pensamento.¹⁹³

A palavra, nessa escrita, é concebida, por vezes, como se possuísse um tipo de efeito mágico. Esse efeito decorre da implosão do signo que estaciona a escrita diante dele, como uma pedra. A fragmentação e multiplicação da morte em diferentes significantes denotam o modo como se vasculha os significados múltiplos a fim de mobilizar a produção de outras significações que a escrita procura viabilizar. Os novos símbolos que surgem daí causam a impressão ilusória de que podem modificar o efeito, a essência do termo. Como se ao dar à morte outros nomes, a escrita poética pudesse fazer parar o movimento do tempo rumo ao fim. Como se rebatizar a morte possibilitasse reconstruí-la, e isso acarretasse conseguir contornar a agonia de Hilda Hilst diante da morte, enigmática. Eis um exemplo:

Te batizar de novo.
Te nomear num trançado de teias
E ao invés de Morte
Te chamar Insana
 Fulva
 Feixe de flautas
 Calha
 Candeia
Palma, por que não?
Te recriar nuns arco-íris
Da alma, nuns possíveis
Construir teu nome
E cantar teus nomes pereçois:
 Palha
 Corça
 Nula
 Praia
 Por que não?¹⁹⁴

O poema nos faz imaginar uma voz que se questiona: se chamo a morte de praia, deixarei de morrer? A morte deixará de existir? Será possível fazer a morte perder sentido a tal ponto que a vida possa ser infinita? A poesia segue em sua busca, e parece tentar recriar a morte ou convertê-la em poesia:

¹⁹³ HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas*, p. 65.

¹⁹⁴ HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas*, p. 29.

Se eu soubesse
Teu nome verdadeiro

Te tomaria
Úmida, tênue

E então descansarias.

Se sussurrares
Teu nome secreto
Nos meus caminhos
Entre a vida e o sono

Te prometo, morte,
A vida de um poeta. A minha:
Palavras vivas, fogo, fonte.

Se me tocares
Amantíssima, branda
Como fui tocada pelos homens

Ao invés de Morte
Te chamo Poesia
Fogo, Fonte, Palavra Viva
Sorte.¹⁹⁵

A poeta, encenada no texto como sedutora, propõe à morte que descanse diante da poesia que borda com os vazios da finitude. Promete suas palavras vivas para substituir e neutralizar o fim. Compromete-se a substituir o sentido do finito por uma palavra viva. Hilda busca vencer a morte forjando outros signos para tentar abarcar a mesma essência. Como quem tenta aplacar a morte, esgotando as possibilidades de nomeação, como se nomear fosse transformar a ruptura e o silêncio.

A construção textual de Hilda apresenta o discernimento de seu resto irrealizável. Toda a estrutura do texto se confronta com o signo do desencontro e acaba por certificar o leitor de que a leitura e a escrita da morte, no contexto literário de Hilda Hilst, segue a seguinte direção:

Fatia, tonsura, pinça
Nunca te sei inteiro
Tempo-Morte.
Jamais teu todo, teu pelo
A intrincada cabeça do teu nojo.
Sempre a rasura no texto seco

Ou gorda eloquência
Sobre a tua figura.

Opaca detenho-me
No vazio do cesto.
Tateio debruçada

¹⁹⁵ HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas*, p. 47.

Fiapos de palha, sobras
Coagulada retorno
Aos arrozais da página.

Ponta dos dedos, pulsão
Até quando teu capuz
Diante de um cego?¹⁹⁶

A escrita interroga o alcance que a palavra consegue ter do tempo. O que soluciona o incômodo relatado por Hilda é a possibilidade de escrever, é a capacidade que sua palavra poética possui de traduzir. Mais que isso, a palavra que constitui sua escrita consegue explicar e, ao mesmo tempo, respeitar os pontos inapreensíveis daquilo que intriga a escritora e mobiliza seu escrito. Esse processo, vale ressaltar, segue na procura pela explanação poética dos enigmas com os quais se depara, e visa encontrar uma maneira própria de dizer sobre essas pedras no caminho.

Como comenta Alcir Pécora, a morte evocada pelos poemas não é uma morte qualquer, ou uma morte universal como a filosófica, mas a morte pessoal, que encerra uma história singular. Ele afirma: “não há nenhum horror na morte hilstiana que já não se tenha tornado uma companhia íntima na própria vida, ou ao menos no sonho da morte que se toma como vida”.¹⁹⁷

Hilda Hilst e a vida líquida

A fim de concluir a discussão sobre o modo como o tema da vida é tratado, e sobre como esse trato caracteriza a poética que aqui pesquisamos, passaremos ao conjunto de poemas “Alcoólicas”, que foi publicado em 1990 por uma certa “Maison de Vins”. Depois das “Alcoólicas”, Hilda publicou ainda os três livros de poemas: *Bufólicas*, *Do desejo* e *Cantares do sem nome e de partidas*.

Em “Alcoólicas”, os poemas descrevem cenas em que a poeta se encontra com a Vida para, com a ajuda da ebriedade alcoólica, escrever sobre o absurdo da existência. A escrita utiliza a elevação alcoólica como meio para alcançar o termo que ela própria cria para abarcar a vida: líquida. A referência ao estado líquido remete à fluidez, à resolução, à elaboração do significante Vida e suas obscuridades, como demonstraremos.

O livro permite retomar a reflexão em torno da distinção entre biografia e biografema, pois, ao ler os poemas, o leitor facilmente associa o texto aos boatos sobre a Hilda “alcoólica”. Por

¹⁹⁶ HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas*, p. 75.

¹⁹⁷ PÉCORA, Alcir (Nota do organizador). In: HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas*, p. 8

outro lado, o livro nos remete ao vermelho da vida, já que o rubro também caracteriza o vinho. Nas narrativas em que personagens são invadidos pelo “significado incomensurável” poético, o que o texto indica é que eles recebem uma substância rubra e aquosa, que se refere, ao mesmo tempo, ao texto e à vida.

O anedotário sobre a suposta característica de alcoólica, a propósito, foi uma das primeiras informações que tentamos colher, ao começarmos a cruzar a leitura dos textos da escritora com a leitura dos textos críticos. Vejamos o que escreve em uma das crônicas que compõe o livro *Cascos & Carícias* (1992/1995) e que é intitulada “O quanto a vida é líquida”. A escritora inicia comentando, chocada, a venda de prostitutas a garimpeiros no Norte do Brasil. Explica seu horror dizendo que, segundo astrólogos, em seu mapa astrológico existe a tal “trindade da alma”, que a faz receber no peito, como quem leva um soco, as dores do mundo. A escritora segue e, mais adiante, fala da bebida e do livro de poemas:

E, por isso, de dor e de compaixão, posso em seguidinha morrer. E para morrer “esquecendo”, resolvi beber além do que já bebo, e como vou ficar bebendo algum tempo (porque o teor da notícia lá de cima é insuportável e sinistro), esta crônica e mais algumas serão dedicadas às minhas “Alcoólicas”, e vocês terão a chance de ler alguns dos mais belos poemas da língua.¹⁹⁸

A escritora afirma a bebida como artifício para esquecer o que lhe aflige na realidade dura de seu país. O depoimento oferece elementos para que o leitor conclua sobre a relação entre a autora e o álcool. No entanto, como veremos adiante, Hilda chegou a afirmar que não bebeu durante a criação dos poemas dessa obra. Diante de tal imprecisão, seguiremos pistas deixadas por outros sobre o mesmo assunto. Certa vez, nos comunicamos com José Luis Mora Fuentes e perguntamos a ele sobre a relação da escritora com o álcool. Ele respondeu:

Hilda não foi alcoólica. Ao longo da vida, bebíamos em ocasiões especiais: para festejar aniversários, datas como natal e ano novo (eram datas festivas, não religiosas, para nós), ou quando um livro era concluído e editado. Na quase totalidade do tempo, não bebia. E muito menos durante o trabalho. E nunca bebeu durante as “Alcoólicas”. Era uma pessoa disciplinadíssima, escrevia pela manhã e, quando trabalhava na ficção, só saía do escritório após ter concluído um mínimo de 700 palavras/dia. O que, com o tipo de texto que ela desenvolveu, não era fácil nem rápido. Seu trabalho exigia lucidez. Suor, mesmo.¹⁹⁹

Mora Fuentes parecia, ao afirmar que o trabalho de escrita da poeta exigia lucidez e suor, querer frisar que não existia nenhuma morbidade na relação com o álcool, na vida de sua amiga. Ele acrescenta: “Quando não estava escrevendo, lia absurdamente. Aproximadamente

¹⁹⁸ HILST, Hilda. *Cascos e Carícias*, p. 50.

¹⁹⁹ Parte de e-mail de José Luis Mora Fuentes, de 23/02/2008.

8 horas por dia”.²⁰⁰ E ainda: “Hilda não teria escrito 42 títulos se bebesse”.²⁰¹ Logo depois, ressalta que Hilst jamais perdeu a lucidez.

Pelo que relata, é possível perceber que Hilda, durante a maior parte de sua vida, bebia apenas casualmente, já que, apesar de viver certo isolamento na Casa do Sol, mantinha seu convívio com os amigos e adorava recebê-los. No entanto, Mora Fuentes continua relatando sua vivência com Hilda até dizer que, ao fim da vida, ela já não escrevia, não queria mais falar sobre seu trabalho, já que estava tudo em seus livros, e passava muito tempo de seu dia de modo diferente:

Bebia para (...) esquecer a velhice e a finitude. Primeiro bebia próximo do por do sol. Depois passou a beber já na hora do almoço. Deitava de tarde e bebia à noite. Estava alcoolizada a maior parte do tempo.(...)
Bebia porque não encontrava outro modo de enfrentar o fim.
Esses anos finais de bebida valeram-lhe a fama de alcoólica!²⁰²

Ao fim do fragmento citado, nota-se o tom de certa indignação, talvez pelo excesso de comentários imprecisos sobre sua amiga. De certa forma, a bebida que a escrita constrói, parece valer à Hilda, na vida, como certo bálsamo para narcotizar e, assim, apagar a realidade cruel do fim. Podemos inferir disso que o trabalho com a poesia, com a escrita, não resolveu essa questão, pelo menos não o suficiente para acalmar seu medo da morte e do sofrimento.

Ao comentar a questão do álcool, Cristiane Grando menciona a disciplina de trabalho que Hilda Hilst mantinha, mas nota que a escritora contava que bebia bastante na juventude, em bares, com amigos. Ela afirma também que Hilda era muito delicada e recebia muito bem os leitores de sua obra e que não gostava de

receber jornalistas que não tinham lido praticamente nada de sua obra e que iam visitá-la com perguntas tontas ou com as mesmas perguntas de sempre. Gostava de gente curiosa, inteligente. Gostava dos leitores, dos estudantes universitários, dos pesquisadores.²⁰³

O lugar da bebida na vida de Hilda, na opinião de Grando, parecia representar um ato de prazer e também uma forma de fugir da realidade cotidiana. Grando confirmou que, ao fim da vida, o hábito tornou-se excessivo e melancólico. No que se refere ao momento da produção de “Alcoólicas”, a professora relata:

Me contou várias vezes que, quando escreveu “Alcoólicas”, fazia uns meses que não bebia. E se sentia triste quando ouvia pessoas dizendo que ela escreveu esse livro

²⁰⁰ Parte de e-mail de José Luis Mora Fuentes, de 23/02/2008.

²⁰¹ Parte de e-mail de José Luis Mora Fuentes, de 23/02/2008.

²⁰² Parte de e-mail de José Luis Mora Fuentes, de 23/02/2008.

²⁰³ Parte de e-mail de Cristiane Grando, de 30/09/2010.

bêbada. Também costumava dizer que em “Alcoólicas” conseguiu nominar o inominável.²⁰⁴

A afirmação da poeta e ensaísta é fundamental para se pensar nesse livro de poemas de Hilda. Afinal, o trabalho literário hilstiano também se configura como modo de tentar inventar nomes que possam conter a perplexidade diante das coisas. O poema abaixo, anterior a “Alcoólicas”, faz alusão à poeta e à sua procura:

Desenho um touro na seda.
Olhos de um ocre espelhado
O pelo negro, faustoso
Seduzo meu Deus montado
Sobre este touro.

Desenhas Deus? Desenho o Nada
Sobre este grande costado.
Um rio de cobre deságua
Sobre essas patas.
Uma mulher tem nas mãos uma bacia de águas

Buscando matar a sede
Daquele divino Nada.

O touro e a mulher sou eu.
Tu és, meu Deus,
A Vida não desenhada
Da minha sede de céus.²⁰⁵

Para ressaltar, do poema, o que discutimos nesse momento, frisamos o “desenhar o nada” que configura a tarefa da poeta com os signos. Localizamos o “rio de cobre” como termo próximo do vermelho da vida, que corre abaixo do touro forjado pela representação. A mulher que tem nas mãos uma bacia de águas nos remete à poeta, que com sede, carrega a água, e, assim, lida com a sede do Nada, sede que é desejo de nomeá-lo. Tanto o touro quanto a mulher representam a poeta, e a vida que, como denota o poema, não se consegue desenhar com o simbólico, ou seja, não se consegue escrever. A “sede de céus” está contida na vida que não é possível representar. A sede parece ter sido solucionada através da tessitura da vida líquida. Ou então, o texto dá margem a entender que, tanto a sede dos céus, quanto a vida em si mesma, são líquidas, e, por isso, fugidias e passageiras.

Nesse sentido, se pensarmos numa possível convergência desse poema com os das “Alcoólicas”, parece que nos encontros da poeta com a vida, ambas elevadas pelo efeito da bebida, lida-se melhor com o “sem forma” da vida, que agora é nomeada como líquida e

²⁰⁴ Parte de e-mail de Cristiane Grando, de 30/09/2010.

²⁰⁵ HILST, Hilda. *Poemas malditos, gozosos e devotos*, p. 47.

ganha a possibilidade de tomar formas mais diversas. Se pensamos que a vida está presente no texto, e se ela é líquida, se ajusta à forma dos signos, ao formato da linguagem.

Tal possibilidade também se apresenta na leveza que a embriaguez poética oferece para lidar com a crueza da carne:

Vem, senhora, estou só, me diz a Vida.
Enquanto te demoras nos textos eloquentes –
Aqueles onde meditas a carne, (...)
Que geme, sofre e morre, ficam vazios os copos
Fica em repouso a bebida, e tu sabes que ela é mais viva
Enquanto escorre (...)
(...)
Carminadas e altas, vamos rever as ruas
(...)
Como tu dizes sempre: os olhos no absurdo.²⁰⁶

Interessante que, no poema acima, a Vida está isolada. Interpela a poeta, questiona seu hábito de refletir sobre o real, a ferida aberta, em carne viva, que clama, que sofre, enquanto a bebida não é usufruída. Ao fluir, a bebida mantém os olhos da Vida e da poeta dirigidos para o absurdo, e é essa liquidez, esse movimento, que permite lidar com a face obscura da vida.

Durante a leitura dos poemas do livro *Do Desejo*, pode-se notar, na escrita, a busca pelo forjamento de uma direção para se alcançar o que a própria Hilda chama de inominável. O caminho de acesso à palavra possível, mais próximo de aplacar o incômodo, o espanto e as perguntas que marcam a “Via Espessa” é aquele que surge entre a poeta e o louco que a nomeia Samsara, e debocha da repetição de sua tarefa inglória. Já em “Alcoólicas”, Pécora observa: “A Samsara hindu desdobra-se aqui em seu análogo ocidental e festivo: o passeio com o casaco *rosso*, a bebida que agasalha os afetos e o coturno, que eleva a poeta à altura das excelências trágicas”.²⁰⁷

Na “Via Espessa”, o louco aponta alguns elementos presentes também nos poemas da vida líquida, e deixa ressaltado o instante como o que colore a vida de rubro, ou, poderíamos dizer, de poesia:

(...)
Grita-me o louco:
– De amoras. De tintas rubras do instante
É que se tinge a vida. De embriaguez,
Samsara.²⁰⁸

A composição evoca a embriaguez como possibilidade de acessar a vida ou de tingi-la de rubro, signo que evoca o vermelho da vida, do vinho e da poesia de Hilda Hilst. O anseio

²⁰⁶ HILST, Hilda. Alcoólicas. In: *Do Desejo*, p. 104.

²⁰⁷ PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Do desejo*, p. 10.

²⁰⁸ HILST, Hilda. Via Espessa. In: *Do Desejo*, p. 75.

de abarcar, por escrito, o breu do tempo, inapreensível, é abandonado. Em seu lugar, um entorpecimento aponta o instante como a matéria básica da vida. No poema abaixo, que compõe a “Via Vazia”, o vinho ganha sentido mágico ambicionado pela poética hilstiana:

Águas de grande sombra, água de espinhos:
O Tempo não roerá o verso da minha boca.
Águas manchadas de um torpor de vinhos:
Hei de tragá-las todas. E lúbrico, descontínuo
O TEMPO NÃO VIVERÁ SE TOCAR A MINHA BOCA.²⁰⁹

A ideia já discutida da perdurabilidade aparece no poema citado, mas há também o entorpecimento que faz o tempo estancar, que é próprio do poeta e do homem, inclusive quando está embriagado, o tempo impossível de subjugar. Entre as vias vazia, espessa e alcoólica, ressaltamos as palavras de Alcir Pécora:

A diferença principal entre tais vias está apenas em que o álcool se traduz como uma experiência vital irresistível e arrebatada que busca diretamente resistir à mediocridade da vida contemporânea. Sim, há o estilhaçamento da medida imposta pelo social, e uma tentativa de lançar mão de uma via que possa ampliar o alcance da palavra.²¹⁰

A maneira de acesso ao ser se modifica, nessa última tentativa de alargar a palavra na poesia, e configura o exercício poético de “Alcoólicas” como:

(...) busca de vocabulário alternativo capaz de capturar uma substância fundamentalmente imaterial na concretude do verso incorpora os efeitos da bebida alcoólica. Pois, justamente, em “Alcoólicas” beber aparece como uma via privilegiada de acesso ao ser, na mesma medida em que, antes, uma outra via alternativa incorporara os saberes vetustos dos *Upanishads*.²¹¹

Podemos dizer que a embriaguez do vinho é o elemento que abre espaço para tal ampliação do signo e para uma alternativa de acesso ao ser. A escrita comporta a embriaguez e o desejo de romper as medidas do símbolo, através do termo que surge para qualificar a vida, sem abandonar a lucidez e o olhar crítico. A vida líquida parece responder à mulher que, no texto poético hilstiano, carrega uma bacia de águas e que tem sede de céus.

A vida, já descrita como “uma aventura obscena de tão lúcida”²¹² coloca em jogo a embriaguez, a suspensão da realidade e a lucidez, a visão crua da sua transitoriedade irrefutável. O instante apontado pelo livro “Alcoólicas” questiona a lucidez extrema e a embriaguez de sentir-se vivo. Vale lembrar que lucidez combinada à embriaguez é uma

²⁰⁹ HILST, Hilda. Via Vazia. In: *Do Desejo*, p. 96. (último poema antes de “Alcoólicas”)

²¹⁰ PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Do desejo*, p. 10.

²¹¹ PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Do desejo*, p. 10.

²¹² HILST, Hilda. *A obscena senhora D*, p. 71.

característica de todo o trabalho literário da escritora, e está exemplarmente presente o dito jogo no poema:

Te amo, Vida, líquida esteira onde me deito
Romã baba alcaçuz, teu trançado rosado
Salpicado de negro, de doçuras e iras.
Te amo, Líquida, descendo escorrida
Pela víscera, e assim esquecendo

Fomes
País
O riso solto
A dentadura etérea
Bola
Miséria

Bebendo, Vida, invento casa, comida
E um Mais que se agiganta, um Mais
Conquistando um fulcro potente na garganta
Um látego, uma chama, um canto. Ama-me.
Embriagada. Interdita. Ama-me. Sou menos
Quando não sou líquida.²¹³

Ressaltamos os versos “Sou menos / quando não sou líquida”, pois nos remetem ao sentido que a vida líquida parece ter para Hilda, muito mais relacionado à consistência, e indicador de que ser líquida é, essencialmente, ser. A vida líquida parece mais associada à procura por uma consistência do que ao alcoolismo, ao desejo de entorpecimento.

O líquido também remete ao informe, ao que não está restrito à forma, ou a uma embalagem; e esse aspecto aproxima-nos da crítica à mediocridade da vida contemporânea feita por Hilda em diversos textos, poemas e peças de teatro.

A vida líquida, a propósito, é um tema de discussão contemporânea, tratado por Zygmunt Bauman, que dedica um livro ao tema. Nesse contexto, o termo se refere ao modo de vida comum em uma sociedade nomeada por ele como “líquido-moderna”, em que as condições sob as quais agem seus membros mudam antes que se consolidem hábitos, rotinas. Segundo considera Bauman: “A liquidez da vida e da sociedade se alimentam e se revigoram mutuamente. A vida líquida, assim como a sociedade líquido-moderna, não pode manter a forma ou permanecer por muito tempo”.²¹⁴

No poema, a bebida mistura-se à vida liquefeita, escorre pelo corpo, percorre seus pontos opacos, sua vísceras até permitir a suspensão da realidade, a dimensão da expressão artística. Essa elevação da crueza real da vida pode ser percebida também no poema:

Também são cruas e duras as palavras e as caras

²¹³ HILST, Hilda. Alcoólicas. In: *Do Desejo*, p. 103.

²¹⁴ BAUMAN, Zygmunt. *A vida líquida*, p. 7.

Antes de nos sentarmos à mesa, tu e eu, Vida
Diante do coruscante ouro da bebida. Aos poucos
Vão se fazendo remansos, lentilhas d'água, diamantes
Sobre os insultos do passado e do agora. Aos poucos
Somos duas senhoras, encharcadas de riso, rosadas
De um amora, um que entrevi no teu hálito, amigo
Quando me permitiste o paraíso. O sinistro das horas
Vai se fazendo tempo de conquista. Langor e sofrimento
Vão se fazendo olvido. Depois deitadas, a morte
É um rei que nos visita e nos cobre de mirra.
Sussurras: ah, a vida é líquida.²¹⁵

A presença do vinho evoca Dionísio, deus grego do vinho e da fertilidade e também faz pensar no vermelho da vida. Por outro lado, em “Alcoólicas”, a imagem da desmedida, de uma certa visão dionisíaca do mundo e da vida, emerge e se torna evidente. A poesia de Hilda, de difícil acesso, possui um impulso ao elevado do vocabulário, da linguagem, que ganha colorido étlico nesses poemas. Esse é o tom do enfrentamento da morte no livro “Alcoólicas”. Hilda comenta o desfecho do livro, em outra crônica de *Cascos & Carícias*:

Com estes três poemas terminam minhas “Alcoólicas”. Ao todo foram nove. Quando as escrevi não bebi uma só gota. Algum gaiato dirá: bebeu milhares. Não. E espero que alguns “raros” tenham compreendido que é de uma outra embriaguês, de um fervor descomedido, o roteiro voluptuoso destes versos. É triste explicar um poema. É inútil também. Um poema não se explica. É como um soco. E, se for perfeito, te alimenta para toda a vida. Um soco certamente te acorda e, se for em cheio, faz cair tua máscara, essa frívola, repugnante, empolada máscara que tentamos manter para atrair ou assustar. Se pelo menos um amante da poesia foi atingido e levantou de cara limpa depois de ler minhas esbraseadas evidências líricas, escreva, apenas isso: fui atingido. E aí sim vou beber, porque há de ser festa aquilo que na Terra me pareceu exílio: o ofício de poeta.²¹⁶

Retorna o tema da proximidade com o leitor que, segundo revela, quer tocar. A embriaguez, soco da palavra, é retomada no sentido que é mais profícuo a uma leitura crítica, que é uma espécie de enleação da palavra. Podemos lembrar o “apelo febril do último verso de suas “Alcoólicas”: Estilhaça a tua própria medida”²¹⁷, que é o apelo atendido pelo impulso que perpassa toda a obra. Rompidas as amarras, a palavra poética pode resolver os dilemas do viver:

E bebendo, Vida, recusamos o sólido
O nodoso, a friez-armadilha
De algum rosto sóbrio, certa voz
Que se amplia, certo olhar que condena
O nosso olhar gasoso: então, bebendo?
E respondemos lassas lérias letícias
O lusco das largatixas, o lustrino
Das quilhas, barcas, gaivotas, drenos

²¹⁵ HILST, Hilda. Alcoólicas. In: *Do Desejo*, p. 100.

²¹⁶ HILST, Hilda. Foi atingido? In: *Cascos & Carícias*, p. 53.

²¹⁷ *Cadernos de Literatura Brasileira*, p. 126.

E afasta-se de nós o sólido de fechado cenho.
Rejubilam-se nossas coronárias. Rejubilo-me
Na noite navegada, e rio, rio, e remendo
Meu casaco *rosso* tecido de açucena.
Se dedutiva e líquida, a Vida é plena.²¹⁸

O poema demonstra as possibilidades de ultrapassamento que o vocabulário encontrado nesse momento da obra hilstiana possui. O prazer, a alegria, o júbilo presentes na poesia fazem interlocução com a Hilda descrita por seu grande amigo:

A paixão, por exacerbar os sentidos, foi elemento vital na sua vida. Poeta, era uma apaixonada pela paixão – pois isso exacerbava seu sentir – e portanto a vivência da Vida! Mesmo a vivência que Hilda fez de sua vida foi embriagada apaixonada e arrebatada.²¹⁹

A chegada da poesia nos momentos de escrita também acarretava inebriamento, paixão:

(...) na poesia, que vinha como um jorro, e quase tudo já saía pronto! Aqueles versos magníficos foram muito pouco corrigidos. Na poesia, Hilda precisava se sentir INSPIRADA. Achava impossível escrever poesia sem inspiração (...). Por várias vezes saiu molhada do banho, o sabão ainda escorrendo pela pele, e ia até seu escritório anotar uma estrofe, ou até uma poesia completa, pois tinha medo de esquecê-la.²²⁰

O arrebatamento, portanto, estava tão presente no modo de escrever quanto na *bios* hilstiana, no seu modo de vida. Nietzsche, no texto *A visão dionisíaca do mundo*, pensa a arte grega sob a influência de Arthur Schopenhauer e Richard Wagner. No texto escrito ainda na juventude, o filósofo expõe as bases do dionisismo na arte:

O homem alcança em dois estados o sentimento de delícia em relação à existência, a saber, no sonho e na embriaguez. A bela aparência do mundo onírico, no qual cada homem é um artista pleno, é o pai de toda arte plástica e, como iremos ver, também de uma metade importante da poesia.²²¹

O filósofo reflete sobre o jogo com o arrebatamento, presente na arte que se pode chamar de dionisíaca, como é o caso desses poemas, entre outros, de Hilda. O que concerne ao caráter dionisíaco não é a alternância entre lucidez e embriaguez, mas a conjugação entre ambas.

A celebração de Dionísio, de acordo com Nietzsche, era uma ocasião em que se revelava a inteira desmedida da natureza, revelada como prazer, sofrimento e conhecimento.

²¹⁸ HILST, Hilda. Alcoólicas. In: *Do Desejo*, p. 102.

²¹⁹ Parte de e-mail de José Luis Mora Fuentes, de 23/02/2008.

²²⁰ Parte de e-mail de José Luis Mora Fuentes, de 23/02/2008.

²²¹ NIETZSCHE, Frederich. *A visão dionisíaca do mundo*, p. 5.

Esse ultrapassamento dos limites, como vimos, é elemento fundamental da escrita de Hilst, que comporta crueza e generosidade:

É crua a vida. Alça de tripa e metal.
Nela despenco: pedra mórula ferida.
É crua e dura a vida. Como um naco de víbora.
Como-a no livor da língua
Tinta, lavo-te os antebraços , Vida, lavo-me
No estreito-pouco
Do meu corpo, lavo as vigas dos ossos, minha vida
Tua unha plúmbea, meu casaco rosso.
E perambulamos de coturno pela rua
Rubras, góticas, altas de corpo e copos.
A vida é crua. Faminta como o bico dos corvos.
E pode ser tão generosa e mítica: arroio, lágrima
Olho d'água, bebida. A vida é líquida.²²²

A escrita, conforme lemos acima, retoma a via rumo ao ultrapassamento da “alça de tripa e metal”, onde parece despencar a poeta, na “crua e dura” vida. Além disso, notamos o líquido como o que limpa o corpo. A vida líquida do poema transmuta a vida em “arroio”, em “lágrima”.

Vale comentar que Hilda, a partir de certo momento, passou a dizer que tudo o que teria a dizer já estava escrito em seus livros, parou de falar de sua obra. Nesse ponto, parece que cessa o jogo da embriaguez com a lucidez, restando uma versão amarga do fim da vida e do fim de seu trabalho. A sede e o desejo que os sustentava já não pulsam mais com tanta força no momento de se despedir do viver. Sobre esse momento, Mora Fuentes comenta:

Ao terminar *Estar sendo. Ter sido*, seu último livro, Hilda me comunicou que não ia mais escrever: "Eu já disse tudo o que eu queria dizer. Não vou escrever mais". Eu não acreditei. Me parecia impossível que ela não mais escrevesse. Pensei que ficção, talvez, não mais... mas poesia, que vinha para ela como se despencasse do céu, ou de algum lugar divino... como ela poderia não mais escrever? Mas, de fato, nunca mais escreveu.²²³

José Luis Mora Fuentes descreve, ainda, o final da vida de Hilda Hilst, de seu arrebatamento e impulso à criação:

Em meados da década de 90, teve sua primeira isquemia, que a deixou com algumas sequelas, inclusive uma fala "puxada", tinha dificuldade em articular palavras, o que muita gente confundiu com a fala da embriaguez. Sua decadência física, a partir disso, foi veloz. E então, sentiu a velhice. Viu que a VIDA ficava para trás. “Sei que não vou mais me apaixonar. Nem por nenhum homem. Nem pela ‘Ideia’. Perder a capacidade de se apaixonar pela “ideia” foi o mais terrível para Hilda. (...) Conheci Hilda quando ela tinha 37 anos! Acompanhei sua transformação de mulher exuberante, linda,

²²² HILST, Hilda. Alcoólicas. In: *Do Desejo*, p. 99.

²²³ Parte de e-mail de José Luis Mora Fuentes, de 23/02/2008.

VIVA, naturalmente sedutora, cativante, até vê-la se transformar num corpo esquelético, extremamente fragilizado, pesando pouco mais de 40 quilos!²²⁴

O comentário de Mora Fuentes, mostra como foram os momentos finais da escritora, e como estavam entrelaçados em sua vida a Idéia, e os desejos de escrever e de viver.

²²⁴ Parte de e-mail de José Luis Mora Fuentes, de 23/02/2008.

CAPÍTULO III

O pai, causa da escrita

Apolonio Hilst, pai de Hilda Hilst ²²⁵

O pai de Hilda era membro da família Almeida Prado, que não aceitava o casamento dos seus com pessoas de outras famílias. Apolonio de Almeida Prado Hilst se apaixonou por Bedecilda. Apolonio e Bedecilda resolveram enfrentar a família dele, casaram-se, mas se separaram quando a filha Hilda era pequena.

Na entrevista feita pela equipe dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, Hilda menciona a história, e começa falando do pai:

Meu pai e minha mãe tiveram uma paixão daquelas de perder mesmo o senso. Meu pai era um homem brilhante, escreveu muitas coisas, publicava textos em jornais (às vezes assinava Apolonio e outras Luís Bruma). (...) Mas desde o início minha mãe tinha problemas com a família dele; naquela época um Almeida Prado só se casava com um Almeida Prado.²²⁶

Desde cedo distante da mulher e da filha, Apolonio viveu comprometido pelo quadro de esquizofrenia-paranoide. A mãe de Hilda, ao descrever o marido para sua filha, fazia-o de forma elogiosa, deixando de lado a desordem e o isolamento decorrentes da doença mental.

Apolonio era um homem culto, poeta, leitor de Nietzsche. Correspondeu-se com Mário e Oswald de Andrade, era um dos únicos assinantes, em Jaú, da revista modernista *Klaxon*. Escreveu poemas e crônicas sobre literatura e outros temas como, por exemplo: “A perfeição é a morte. Não será isso a mais dolorosa certeza da nossa immortalidade?”²²⁷ e ainda:

DAS TOLICES

Adoro as tolices como a mais legitima manifestação da vida. É a alegria, o sorriso, a saúde dos cérebros vigorosos (SIC). Só um gênio é capaz de grandes tolices, como só um homem digno desse nome é capaz dos grandes ridículos. Nietzsche (SIC) dizia: “Homem, agita teu cérebro!” Eu direi: intelectuaes! mais coragem de tolices... Porque nada mostra maior chatesa cerebral que o

²²⁵ Remetemos o leitor ao texto de Eustáquio Gomes “Apolonio Hilst: o futurista de Jaú”, disponível em <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/apolonio.html>. Acesso em maio de 2007.

²²⁶ *Cadernos de Literatura Brasileira*, p. 26. O livro de Juarez Guimarães Dias, *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo-floema*, também menciona a história dos pais de Hilda.

²²⁷ Poemas de Apolonio de Almeida Prado Hilst, reunidos por Edson Costa Duarte. Cópia do documento gentilmente cedido pelo Instituto Hilda Hilst – Centro de Estudos Casa do Sol, p. 21. Ressaltamos que reproduzimos a grafia tal qual consta no documento cedido pelo Instituto Hilda Hilst.

medo de destrilhar das pequenas verdades e de fugir do lugar commum dos preceitos e regras.
As unicas tolices insuportaveis são as tolices da verdade, as tolices professoraes, magistraes...
Homem incapaz duma burrada é indigno da Vida. Deshonra-a. Só uma burrada sonora poderá salva-lo: um tiro no ouvido!²²⁸

O texto de Apolonio sobre a tolíce pode ser comparado aos textos em que sua filha abandona a seriedade para inquietar o leitor com deboche, sarcasmo e pornografia. Exemplos disso são os livros *Cartas de um sedutor* e *O caderno rosa de Lori Lamby*, textos nos quais a autora executa “a reta coroação das questões decisivas de toda a sua obra anterior”,²²⁹ segundo Alcir Pécora.

Vale considerar uma diferença fundamental entre o que foi recortado de Apolonio e Hilda: a tolíce que Apolonio descreve em seu poema é um ato sem falha, já a tolíce hilstiana oferece uma ilusória impressão de que sua literatura está fora do sério. Na verdade, o deboche da escritora está presente em todas as suas reflexões e questionamentos mais profundos, mas providos de séria discussão e elaboração simbólica, como apontou Pécora.

Enquanto, por um lado, o pai era distante e ausente, por outro, no imaginário de Hilda, na sua produção, ele é extremamente presente. Nos textos hilstianos o pai aparece muitas vezes idealizado, sem as marcas da loucura, restaurado por meio da ficção materna. A via literária parece ter sido um caminho para lidar com o pai, que recebe tratamentos diversos na obra: a imagem inicialmente idealizada é depurada até ser, finalmente, superada e, tal como ocorre com o pai desenhado pela psicanálise, multiplicado em outros pontos que lhe representem.

Partindo desse ponto de vista, podemos pensar que o pai das “Odes Maiores ao Pai”, o Pai-Deus dos *Poemas Malditos*, *Gozosos e Devotos*, o pai de Lori Lamby, o pai que Hilda admira e cuja imagem não comporta a loucura são figuras de ficção. Não queremos dizer que esse pai não teria existido, mas é importante esclarecer que ele se origina de um relato apaixonado. Esse pai ficcional, contudo, em alguns momentos se alterna com o pai da biografia, cuja psicose impôs distância e separação. O pai que mobiliza a produção hilstiana é não só o pai da biografia, mas um biografema que apresenta outra relação entre vida e texto hilstiano. A partir de alguns poemas, tomados como biografemas, é possível notar como o pai da história de Hilda se faz presente na escrita poética e como tal presença mobiliza o trabalho simbólico da escritora.

²²⁸ Poemas de Apolonio de Almeida Prado Hilst, reunidos por Edson Costa Duarte. Cópia do documento gentilmente cedida pelo Instituto Hilda Hilst – Centro de Estudos Casa do Sol, p. 22.

²²⁹ PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Com os meus olhos de cão*, p. 7.

Podemos afirmar que, na concepção que Hilda tinha do pai, sobressaía o pai idealizado da infância, fomentado pela descrição da mãe. Em sua construção nota-se a expressão do que Freud chamou “saudade dos dias felizes do passado, quando o pai lhe parecia o nobre e o mais forte dos homens”²³⁰. Hilda volta-se ao pai confiável e romantizado da infância assim como as crianças ao elaborarem seus romances infantis para, mais tarde, alçar voos mais distanciados do pai da infância, do pai romantizado.

A partir da abordagem psicanalítica, observamos que a figura do pai, no contexto literário hilstiano, é ficcionalizada de formas diversas entre seus livros. Mesmo o nome Apolonio pode ser pensado como algo que é revirado por Hilda, poeta dionisíaca.

A forma como Hilda se apropria do nome de seu pai é, no mínimo, curiosa. Herdeira de sua arte, não herda, porém, o que o nome de seu pai suscita, o aspecto apolíneo da arte. Tampouco Hilda evoca, em sua arte, somente o belo e luminoso. Ao contrário, persegue a finitude e a precariedade da vida. Tais aspectos não contam com o véu da beleza, ao contrário, suspendem esse véu. A escrita hilstiana, contrariando o princípio apolíneo, faz emergir a treva da existência, sua face inabordável e escura.

Para Hilda, Apolonio é mais que uma influência, como demonstra na entrevista publicada nos *Cadernos de Literatura Brasileira*; ao ser questionada sobre a importância do pai para as suas escolhas literárias, a escritora responde:

(...) Quase todo o meu trabalho está ligado a ele porque eu quis. Eu pude fazer toda a minha obra através dele. Meu pai ficou louco, a obra dele acabou. E eu tentei fazer uma obra muito boa para que ele pudesse ter orgulho de mim (...) Então eu me esforcei muito, trabalhei muito porque eu escrevia basicamente para ele.²³¹

Vale ressaltar que a obra de Hilda foi endereçada ao pai, escrita para ele, como uma “Carta ao Pai”. Diferentemente de Kafka, a carta de Hilda não expõe o tempo vivido com um pai severo, autoritário e mudo. A carta que Hilda remete ao pai trabalha o pai em suas vertentes possíveis, desloca-se pelo pai amante, louco, escritor fracassado, até elevar-se ao ponto em que é um mobilizador de sua escrita.

Ram Mandil, no livro *Os efeitos da letra – Lacan leitor de Joyce*, aborda a menção que Lacan faz da expressão “a letter, a litter”²³² (“uma carta, um lixo”)], no comentário sobre o conto “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe. Tal estudo lembra que, para Lacan, é inerente a toda carta essa dupla face, uma com função de transmissão de uma mensagem, “a letter”, e outra com um destino relativo à sua materialidade, “a litter”. Não há possibilidade de

²³⁰ FREUD, Sigmund. Romances Familiares. In: *Gradiva de Jansen e outros trabalhos*, p. 246.

²³¹ *Cadernos de Literatura Brasileira*, p. 26.

²³² MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra – Lacan leitor de Joyce*, p. 25.

conceber uma carta ou uma letra sem que as duas vertentes de funcionamento sejam consideradas simultaneamente. Lacan aponta que o significante não está limitado apenas à função de transportar uma mensagem.

Mandil comenta Lacan:

Quanto mais separado, quanto mais funcionando “como letra”, mais o significante produzirá significância em detrimento de seu valor semântico. Residiria aí o poder poético das palavras, qual seja, o de evocar uma multiplicidade de significações por meio de um movimento de suspensão de qualquer decisão semântica (...) ²³³

Com isso, podemos pensar que a obra de Hilda não se limita a exercer apenas uma função de carta, como mensagem dirigida ao pai. Por evocar múltiplas significações para o pai em sua obra, é possível alçar voo na direção de uma poética em sua escrita, que perpassa, em diversos momentos e em diferentes direções, o pai.

O pai e a ficção

Pretendemos assinalar o que se faz relevante na pesquisa sobre o texto de Hilda Hilst e na relação que esse texto estabelece com Apolonio Hilst.

Na elaboração freudiana, o mito edípiano surge depois do abandono da teoria da sedução, segundo a qual, pelos relatos das histéricas, elas teriam sido seduzidas pelo pai. O pai é um ponto central da teorização psicanalítica, que pode ser discutido a partir do complexo principal da psicanálise, o Édipo freudiano, tão essencial à teoria quanto a universalidade da proibição do incesto. Freud deixa de acreditar em sua neurótica ²³⁴ e percebe que se trata de um encobrimento fantasioso para o afeto dirigido, por causa do complexo edípico, ao pai. O complexo de Édipo foi tomado por Freud a partir do texto *Édipo rei*, de Sófocles, e “relaciona o destino a uma determinação psíquica vinda do inconsciente”. ²³⁵

Freud nunca dedicou nenhum artigo especificamente ao complexo e ao *Édipo rei*, mas esses temas estão presentes em toda sua obra. Para ele, a tragédia, concernente à revelação que Édipo simboliza, assemelha-se ao universo inconsciente, representado, no texto trágico, como destino. Ele ressaltará, a partir de suas elaborações teóricas, o quanto o Édipo é universal no psiquismo humano.

Na carta de 15 de outubro de 1897, dirigida a Fliess, Freud interpreta o texto de Sófocles, demarcando o complexo de Édipo como ponto nodal do desejo infantil:

²³³ MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra* – Lacan leitor de Joyce, p. 31.

²³⁴ Esse momento da teorização freudiana será abordado por nós mais adiante.

²³⁵ ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*, p. 166.

Descobri, também em meu próprio caso, o fenômeno de me apaixonar por mamãe e ter ciúme de papai, e agora o considero um acontecimento universal do início da infância (...) Se assim for, podemos entender o poder de atração do *Oedipus Rex*, a despeito de todas as objeções que a razão levanta contra a pressuposição do destino; e podemos entender porque o “teatro da fatalidade” estava destinado a fracassar tão lastimavelmente. (...) a lenda grega capta uma compulsão que todos reconhecem, pois cada um pressente sua existência em si mesmo. Cada pessoa da platéia foi, um dia, um Édipo em potencial na fantasia, e cada uma recua, horrorizada, diante da realização de desejo ali transplantada para a realidade, com toda a carga de recalçamento que separa seu estado infantil do estado atual.²³⁶

Com tal constatação, Freud delimita o complexo de Édipo como um dos textos presentes e determinantes do inconsciente. A partir daí, em diversos outros momentos e desde o início da construção teórica da psicanálise, Freud tratará a subjetividade partindo das teorias que um sujeito constrói, também inconscientemente, a fim de transpor as barreiras que a realidade lhe apresenta.

Freud percebe, por exemplo, que o sujeito tenta elaborar seu processo de separação dos pais ao construir ficções a respeito deles. Nesse sentido, a ficção não é uma mentira. Essas construções narrativas são, mais precisamente, elaborações psíquicas, verdades que o sujeito precisa criar, numa fase de sua vida, a fim de não sucumbir ao terror diante das falhas que encontra ou pensa encontrar nos progenitores.

Freud comenta, no texto “Os Romances Familiares” as “obras de ficção”²³⁷ inventadas pelas crianças quando elas se percebem separadas dos pais. Na imaginação da criança ela está sendo abandonada. Nessas narrativas infantis, o pai frequentemente aparece idealizado, por exemplo, como um homem rico, bem-sucedido ou poderoso:

O estágio seguinte no desenvolvimento do afastamento do neurótico de seus pais (...) pode ser descrito como o “romance familiar do neurótico”. (...) Essa atividade emerge inicialmente no brincar das crianças e depois, mais ou menos no período anterior à puberdade, passa a ocupar-se das relações familiares. Um exemplo característico dessa atividade está nos devaneios. (...) Se examinarmos com cuidado esses devaneios, descobriremos que constituem uma realização de desejos e uma retificação da vida real. Tem dois objetivos principais: um erótico e um ambicioso – embora um objetivo erótico esteja oculto sob o último. No período já mencionado a imaginação da criança entrega-se à tarefa de libertar-se dos pais que desceram em sua estima, e de substituí-los por outros, em geral de uma posição social mais elevada.²³⁸

No que concerne aos chamados “Romances Familiares”, o pai é, mais uma vez, o centro. As obras de ficção infantis têm também a função de restituir, para a criança, a imagem

²³⁶ MASSON, Jeffrey Moussaieff. *A Correspondência Completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess* (1887-1904), p. 273.

²³⁷ FREUD, Sigmund. Romances Familiares. In: *Gradiva de Jansen e outros trabalhos*, p. 246.

²³⁸ FREUD, Sigmund. Romances Familiares. In: *Gradiva de Jansen e outros trabalhos*, p. 244.

do pai, que fica abalada diante da impressão que a criança tem de que foi abandonada. O pai é o eixo dessas construções arquitetadas em torno desse ponto obscuro e incerto:

Quando finalmente a criança vem a conhecer a diferença entre os papéis desempenhados pelos pais e pelas mães em suas relações sexuais, e compreende que “*pater semper incertus est*”, enquanto a mãe é “certíssima”, o romance familiar sofre uma curiosa restrição: contenta-se em exaltar o pai da criança, deixando de lançar dúvidas sobre sua origem materna (...).²³⁹

Desde sempre “incerto”, diante da “mãe certíssima”, a função do pai é importante e definitiva no que concerne ao mundo simbólico do sujeito. À mercê apenas do enigma do desejo materno, o filho sente-se diante de uma falta de sentido, no âmbito do qual é impossível tornar-se desejante. O pai, de acordo com a psicanálise, abre para o sujeito uma nova perspectiva simbólica e é correlato da constituição da realidade psíquica.

A partir do romance elaborado pela criança, o pai, sempre tecido por uma ficção, estará sempre associado a uma posição do sujeito de confiança na dimensão significativa, até que, posteriormente, de acordo com Lacan, o pai, enquanto uma função, poderá ser sustentado por outros nomes.

O psicanalista francês Erick Porge inicia seu livro sobre os desenvolvimentos lacanianos sobre o pai lembrando que o fato de o pai ser sempre incerto mobiliza o simbólico, até que seja erigido, pelo nome e pela palavra, o Nome-do-Pai laciano, a função do pai:

O pai é um nome cujo referente não é garantido por uma verdade de experiência, ele é garantido pela fé na nominação deste nome. *Pater semper incertus est* é a verdade fundamental, reconhecida como tal por Freud e Lacan, de onde se origina a função tão particular do pai. A incerteza estrutural sobre a paternidade torna incontestável sua abordagem pela fé na palavra que nomeia o pai. Daí o termo Nome-do-Pai.²⁴⁰

Substituto de um laço baseado na carnalidade manifesta, o pai está direcionado rumo a um certo avanço civilizatório. O psicanalista Alfredo Zenoni lembra, a propósito: “Enquanto o laço materno decorre de uma dimensão natural, baseada na percepção e na presença, o laço paterno introduz a dimensão do que não se vê, a dimensão da ausência. Ele supõe a crença na palavra”.²⁴¹ O pai, a metáfora paterna, que substitui a lei sem controle da mãe, de acordo com o que afirma Lacan,²⁴² mantém estreita relação com o desejo, com o que gera movimento e lança o sujeito à dimensão também inefável da ausência e da palavra.

²³⁹ FREUD, Sigmund. Romances Familiares. In: *Gradiva de Jansen e outros trabalhos*, p. 245.

²⁴⁰ PORGE, Erik. *Os nomes do pai em Jacques Lacan – Pontuações e Problemáticas*, p. 8.

²⁴¹ ZENONI, Alfredo. Versões do pai na psicanálise laciana: o percurso do ensinamento de Lacan sobre a questão do pai. In: *Psicanálise em Revista*, BH, v.13, n. I, p. 15-26, p. 16.

²⁴² LACAN, Jacques. As formações do inconsciente. In: *O Seminário: Livro 5.*, p. 195.

Zenoni lembra o que ressalta Lacan, ao frisar a aposta no que pode ser representado enquanto ausente, no que a palavra pode captar e constituir do pai:

A essência e a função do pai como Nome, como pivô do discurso, estão precisamente no seguinte ponto: afinal de contas, jamais se pode saber quem é o pai. Pode ir procurar, é uma questão de fé (...).²⁴³

Sem certezas ou garantias, o sujeito precisa da fé no pai. Procurá-lo é, também, nomeá-lo. O Nome do Pai, considerando a possibilidade de que ele se esvazie até espalhar-se por outros nomes, configura um furo no tecido simbólico do sujeito, como demonstra François Regnault no livro *Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise*. Nesse texto, Regnault associa o operador Nome do Pai ao que se constrói na arte a partir do furo deixado pelo nome, pela rede de nomes com que o sujeito tenta apreender e fixar o funcionamento do pai. Regnault explica, citando Lacan: “(...) o que faz furo no real, a saber, o nome por excelência, o Nome-do-Pai. Em primeiro lugar, o nome: a nomeação é a única coisa da qual estamos certos que faça furo”.²⁴⁴

E, quanto à arte, afirma: “Toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno do vazio”.²⁴⁵ Segundo Freud, a criação artística é fruto da sublimação, processo por ele definido como a elevação da pulsão que deixa de lado seu fim sexual, para destinar-se a objetivos culturais. Assim como a arte, a sublimação é determinada pelo vazio e tem papel central na cultura.

Hilda, cartas ao pai

Outros escritores além de Hilda tiveram a figura do pai como central em sua produção literária. Podemos tomar aqui dois livros como exemplos: a *Carta ao Pai* de Kafka, e a *História do Olho*, de Georges Bataille.

Marcelo Backes, em prefácio ao livro *Carta ao Pai*, comenta a importância da figura paterna na obra kafkiana:

(...) veja-se, aliás, o trecho da *Carta* em que diz “Minha atividade de escritor tratava de ti [do pai], nela eu apenas me queixava daquilo que não podia me queixar junto ao teu peito” –, Kafka decide arrostar um dos grandes temas de sua obra: a autoridade paterna. Assinalando a imensa importância da mesma na criação kafkiana, Walter Benjamin percebeu que para Kafka ela é o símbolo das outras autoridades: “O pai é o punidor. A culpa o atrai, como aos funcionários da Justiça. Há muitos indícios de que o mundo dos funcionários e o mundo dos pais são

²⁴³ ZENONI, Alfredo. Versões do pai na psicanálise lacaniana: o percurso do ensinamento de Lacan sobre a questão do pai. In: *Psicanálise em Revista*, BH, v.13, n.I, p.15-26, p.16.

²⁴⁴ LACAN, Jacques. RSI, aula de 15 de abril de 1975. *Apud* REGNAULT, François. *Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise*, p.18.

²⁴⁵ REGNAULT, François. *Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise*, p. 15.

idênticos em Kafka. E a semelhança não os honra. Ela é feita de estupidez, degradação e imundície.²⁴⁶

A carta de Kafka, não se sabe por qual motivo, jamais foi entregue a seu pai, embora remetida a ele simbolicamente. O pai representava seu passado, o que ele era, como afirma à Milena: “Se tu um dia quiseses saber o que era de mim no passado, envio-te a carta-gigante (...) que escrevi há cerca de meio ano ao meu pai, mas ainda não lhe enviei”.²⁴⁷

Backes ressalta a importância de tomar a *Carta ao Pai* não apenas por seu valor literário, mas também por seu conteúdo autobiográfico:

Se Kafka considerou sua carta “advocatória”, isso não significa que ela trata de inverdades, mas sim de verdades retrabalhadas sob o ponto de vista de alguém que tenta – a todo custo – se justificar diante de um tribunal, o maior dos tribunais, o tribunal paterno... num processo dirigido não apenas contra seu pai, mas contra o mundo e contra si mesmo!

Porém é o pai – um verdadeiro catálogo de seus erros na educação do filho é estendido à frente do leitor – que aparece debruçado em toda sua inteireza sobre o mapa-múndi, numa imagem que lembra as brincadeiras mais tardias de Charles Chaplin com o Grande Ditador; é a sua presença avassaladora que faz o filho proclamar: “Da tua poltrona, regias o mundo” e chamá-lo de tirano, de regente, de rei e de Deus.²⁴⁸

O comentário de Backes ressalta o modo como o pai foi trabalhado e simbolizado no texto de Kafka e como ele ocupa um lugar central, de rei, de regente do mundo, como Deus. Apenas pela via da escrita, Kafka teve a possibilidade de dizer o que ele não disse ao seu pai, sem, entretanto, sucumbir ao medo que sentia de seu progenitor, para ele um pai total e aterrorizador.

Assim como Kafka, Georges Bataille também lida com o pai assustador em seu livro *História do Olho*. Ele afirma: “Escrevo para apagar meu nome”. Essa afirmação é citada por Eliane Robert Moraes no início do texto “Um olho sem rosto”, prefácio de *História do Olho*. Moraes comenta, nesse prefácio, a escrita do livro, entrecortado pelo texto biográfico, início do trajeto de Bataille na literatura. O escritor, incentivado por seu analista pouco ortodoxo, passou ao texto suas memórias. A escrita foi, para Bataille, uma via para circular, abordar e contornar o pai assustador. Segundo Moraes:

A redação de *História do Olho* – empreendida em meados de 1927 – representou para Bataille uma espécie de cura. Prova disso são as páginas finais do livro, que se oferecem, na qualidade de epílogo, como um equivalente textual do fim do tratamento: trata-se de uma autobiografia, que propõe uma interpretação da narrativa, estabelecendo pontos de contato entre o imaginário mobilizado na novela e certas circunstâncias da vida do autor. O sujeito que fala nessas “Reminiscências” – intituladas “Coincidências” na primeira versão da obra – já não é mais o narrador e

²⁴⁶ BACKES, Marcelo. Prefácio. In: KAFKA, Franz. *Carta ao Pai*, p. 7.

²⁴⁷ KAFKA, Franz. *Carta ao Pai*, p. 9.

²⁴⁸ BACKES, Marcelo. Prefácio. In: KAFKA, Franz. *Carta ao Pai*, p. 10.

sim uma primeira pessoa que vasculha a infância, povoada de fantasias obscenas e marcadas pela figura de um pai cego e paralítico, o que corresponde perfeitamente à biografia de Bataille.²⁴⁹

Eliane Robert Moraes prossegue e aponta a relação que Bataille estabelece entre seu texto e sua vida:

“Percebendo todas essas relações”, diz ele em certo momento dessa exegese autobiográfica, “creio ter descoberto um novo elo que liga o essencial da narrativa (considerada no seu conjunto) ao acontecimento mais grave da minha infância”. Ao expor tais relações, nas quais se reconhece a mediação do trabalho analítico, o escritor toma consciência de que suas reminiscências pessoais “só puderam tomar vida deformadas, irreconhecíveis”, ou seja, transformadas em ficção. A eficácia maior do tratamento de Borel foi, sem dúvida a de deixar a vida repercutir – e transbordar – na literatura, deslocando as obsessões de Bataille para a escrita, derivando suas fantasias para o texto. A criação de *História do Olho* marcou o fim de um silêncio e o nascimento de um escritor.²⁵⁰

Eliane Robert Moraes descreve o pai cego e paralítico de Bataille, e comenta o modo como é dramatizado. Observa como esse pai está presente, até mesmo, no pseudônimo com o qual Bataille lança o livro *Lord Auch*, que quer dizer Deus se aliviando:²⁵¹

(...) o pseudônimo, aludindo à figura suprema do pai, dramatiza o pai real que “urinava em sua poltrona” e “chegava a cagar nas calças”, segundo a descrição do autor. E, exatamente por ser capaz de afirmar e ao mesmo tempo negar a herança paterna, tal estratégia determina a perspectiva do livro. O que ocorre nessa substituição – do pai real à imagem correlata de Deus – é a passagem do caso pessoal de Bataille para um outro plano, impessoal, que excede o particular para abarcar uma circunstância comum à espécie humana.²⁵²

O pseudônimo, assim, determina os rumos do texto que afirma e ultrapassa as marcas do pai. Além disso, o nome falso se torna um protótipo do nome que surgiria posteriormente e que seria a assinatura do escritor. Substituindo o pai por Deus, Bataille consegue ampliar, pela via simbólica, o aspecto individual e tocar o aspecto, comum à espécie humana, de incerteza e assombro diante do pai. A escrita de Bataille, como já afirmamos, foi estimulada por seu analista. Curiosamente, a decisão de dizer tudo na análise coincidiu com a descoberta de poder dizer o inconfessável pela escrita:

A análise permitiu, portanto, uma descoberta essencial para Bataille: a de que as narrativas, conforme sugere Michel Surya, “se elaboram nas paragens mais próximas da existência. Dessa existência, elas dizem qual é a determinação profunda, ao mesmo tempo que operam um sábio trabalho de descentramento e de metamorfose”. Uma vez vislumbrada a possibilidade “libertadora” de transformar a

²⁴⁹ MORAES, Eliane Robert. Um olho sem rosto. In: BATAILLE, Georges. *História do olho*, p. 9-10.

²⁵⁰ MORAES, Eliane Robert. Um olho sem rosto. In: BATAILLE, Georges. *História do olho*, p. 9-10.

²⁵¹ O nome Lord Auch, segundo retoma Eliane Robert Moraes, se refere ao hábito de um amigo de Bataille que “quando irritado, em vez de dizer ‘aux chiottes!’ [à latrina], ele abreviava, dizendo ‘aux ch’. Em inglês, Lord significa Deus (...) Lord Auch é Deus se aliviando”. MORAES, Eliane Robert. Um olho sem rosto. In: BATAILLE, Georges. *História do olho*, p. 12.

²⁵² MORAES, Eliane Robert. Um olho sem rosto. In: BATAILLE, Georges. *História do olho*, p. 12.

substância da vida em matéria textual, o autor pôde dar curso livre aos excessos de sua imaginação, realizando no plano simbólico as estranhas exigências que o atormentavam. Essa descoberta – que está na origem da *História do Olho* – abriu para Bataille os caminhos de uma escrita sem reservas. Afinal, como ele próprio diria muitos anos mais tarde: “sendo inorgânica, a literatura é irresponsável. Nada pesa sobre ela. Pode dizer tudo”,²⁵³

Para Bataille, a escrita foi fundamental como possibilidade de transformar vida em texto, o que desencadeou seu percurso como escritor.

Hilda entre o azar e a sorte

Hilda Hilst, ao nascer, não foi recebida pelo pai com entusiasmo. A fala paterna se configura como um desafio para a escritora:

(...) quando eu nasci, ao saber que era uma menina, ele disse : “Que azar!”. Eles, na verdade, se separaram porque minha mãe estava grávida. Ele não queria isso. Queria uma amante. Aí minha mãe engravidou. Quando ele soube que era uma menina, falou daquele jeito. Uma palavra que me impressionou demais: *azar*. Aí eu quis mostrar que eu era deslumbrante.²⁵⁴

A partir da última declaração da escritora, pode-se notar que a escrita foi o modo pelo qual ela pôde desenhar para si mesma um destino diferente daquele decretado pelo pai assim que ela nasceu. A escrita poética, tomada como traço paterno, parece ter sido o caminho para Hilda construir, na vida e na arte, uma outra sorte: ser uma poeta, ser deslumbrante.

Pesquisamos a etimologia da palavra “azar”, e é válido ressaltar sua origem curiosa. Azar vem do árabe “*az- zahar*”, “felicidade”; “ato”, “caso feliz”; “dado”. Origina-se de *zahr*, que é flor, porque numa das faces do dado era pintada uma flor. No século XV falava-se do azar, tomando-o no sentido de jogo. Certamente, saber das palavras do pai ao nascer colocou Hilda em um jogo entre a sorte o azar, mas caberia a ela, e não ao acaso, a escolha do que se concretizaria em sua vida, se a má sorte ou o tornar-se poeta.

Escrever possibilita à Hilda elaborar a ausência, marcante desde cedo em sua história, do pai. Esse efeito decorrente do trabalho com a linguagem aparece, por exemplo, no livro em que a escritora entoia “cantares”²⁵⁵ relacionados à perda. A própria Hilda afirma: “A minha solução, a vida inteira, foi, sempre, escrever”.²⁵⁶

Além disso, é notável que Hilda, pelo trabalho simbólico em torno do pai, tenta superar a fala que a nomeia como “azar” no desejo do pai, não tomando esse dito como destino. Toda sua trajetória na vida e na escrita relaciona-se a esse aspecto, de fazer outro

²⁵³ MORAES, Eliane Robert. Um olho sem rosto. In: BATAILLE, Georges. *História do olho*, p. 10.

²⁵⁴ *Cadernos de Literatura Brasileira*, p. 41.

²⁵⁵ Referência à coletânea de textos *Cantares*, de Hilda Hilst.

²⁵⁶ *Cadernos de Literatura Brasileira*, p. 32.

destino para si, de circundar, explorar, revirar o significante do pai, tão marcante na sua vida quanto presente no seu texto.

Versões hilstianas do pai

O pai aparece como referência nas “Odes maiores ao pai”, publicadas no volume *Exercícios*, de onde foi extraído o poema a seguir:

Não é seu este canto porque as palavras se abriram
[sobre a mesa.
Se chegavas era em silêncio e tocavas as coisas
Com a leveza dos meninos arrumando os altares. Uma
[rosa tardia
Mesmo assim desmanchava-se e tua presença na noite
[eu procurava.
Ninguém jamais nos via quando nos falávamos.
[As perguntas de sempre,
(...) (E as
[persianas fechadas,
Para que o sal de fora não pousasse
Nas baixelas incríveis da memória). Aquele mar
[repetindo seu canto
E as vozes partindo teus cristais! Como te abrigavas do
ruído das estradas
(...)
Nem sei de onde me vêm estes musgos, açoites, esta
[fonte que é nova
Em minha boca, nem sei dizer da morte o que te ouvi
[dizer no eco de umas noites.
Enquanto te celebro, as janelas do ocaso trazem risos.
E um hóspede atravessou incógnito teu jardim,
[afundou-se na névoa
Cansou-se do teu hálito nas arestas, nas muradas, nos
[cálices, em mim.
És presente como um vento que corre entre portas abertas.²⁵⁷

“Presente como um vento que corre entre portas abertas”, o pai aparece representado pelo toque silencioso, procurado noites adentro, a cada pergunta sobre os mistérios da vida, da morte, do amor. Além disso, a frase expressa a maneira como sua presença se configura na vida ou no texto de Hilst, ela está lá, ainda que a escritora não a convoque. Invisível na vida de Hilda, mas visível em seu texto, o pai deixou sua marca e foi possível passar por ele pelo manuseio das palavras, pelo exercício da escrita. A “fonte nova” mencionada no poema parece ser o lugar de onde vêm palavras novas que possibilitam transformar a ausência real numa presença escrita.

O pai transmitiu, ainda que à distância e silenciosamente, a poesia, o ofício poético, marca de todo o percurso literário de Hilda, como ilustra o poema: “Os homens não de chorar/ No teu momento de morte./ Porque dirás às estrelas/ Todas as coisas caladas/ Que só a mim

²⁵⁷ HILST, Hilda. Odes maiores ao pai. In: *Exercícios*, p. 93.

revelaste”.²⁵⁸ Também a voz do pai parece ter deixado restos aparentemente inaudíveis, mas captados pelo texto de Hilda, como denota o seguinte poema:

Ah, essas dores! E o voltar contínuo ao silêncio das tardes!
Junto ao muro dos mortos o passeio se fazia longo.
[Estacávamos.
A tarde emprobecia de luz. O tempo galopava.
Vês? Tenho a alma pesada. Uma avidez no olhar
Antes ingênua, agora se fez grave. Há naquele campo a
[imutável paisagem:
As papoulas abertas, as ruas estreitas e uma grande e única alameda.
E datas, retratos. E súbito o ocre da terra sob os passos.
A mulher caminhava. Comprimia o peito a sua flor de humildade
Era o olhar à procura do nome. Se tu visses depois que
[luminosa altivez
Se insinuava, quando voltava leve, sem o peso das dádivas.
E muitas passaram vagarosas. Umas lunares, com seus
[rostos aduncos.
Outras com a centelha escondida dos sacrários.²⁵⁹

O texto nos coloca a pensar nesse “olhar à procura do nome”, que suscita a busca pela assinatura de um estilo singular. Ao mesmo tempo, nos remete ao nome do pai, signo memorialístico do qual é preciso descolar para seguir. É preciso, pelo que podemos notar, nomear-se de outro modo para poder viver de outra forma. Parece necessário, ainda, atravessar diversos nomes para refazer o próprio. O que for possível fundar a partir daí, significará o que Hilda desejou fazer de sua vida e de seu trabalho. Assim como no poema anterior, é notável a evocação do sagrado, em uma relação que aproxima o Pai de Deus.

Sobrevivi à morte sucessiva das coisas do teu quarto.
Vi pela primeira vez a inútil simetria dos tapetes e o
[azul diluído
Azul-branco das paredes. E uma fissura de um verde
[anoitecido
Na moldura de prata. E nela o meu retrato adolescente
[e gasto.
E as gavetas fechadas. Dentro delas aquele todo
[silencioso e raro
Como um barco de asas. Que fome de tocar-te nos
[papéis antigos!
Que amor se fez em mim, multiforme e calado!
Que faces infinitas eu amei para guardar teu rosto
[primitivo

Desce da noite um torpor singular, água sob o casco de
[um velho veleiro
Calcinado. Em mim, o grande limbo de lamento,
[de dor, e o medo de esquecer-te
De soltar estas âncoras e depois florir sem ao menos
[guardar tua ressonância.
Abraça-me. Um quase nada de luz pousou na tua mesa

²⁵⁸ HILST, Hilda. Baladas de Alzira. In: *Baladas*, p. 85.

²⁵⁹ HILST, Hilda. Odes maiores ao pai. In: *Exercícios*, p. 92.

E expandiu-se na cor, como um pequeno prisma.²⁶⁰

No poema citado, o amor tenta definir a face do pai. Hilda viu Apolonio poucas vezes, pois ele surta quando ela ainda é bem jovem, distancia-se para tratar-se e falece aos 35 anos de idade. O “grande limbo” mencionado traduz a dor causada pelo pai distante, ausente. Parece haver, expresso no poema, o receio de não mais se recordar do pai. Ao mesmo tempo, a sugestão de que um caminho se seguirá no sentido de desligamento do pai. Perder a “ressonância” da memória, no contexto de uma relação distante, é como perder o pai. Hilda caminhará no sentido de uma perda que seja produtiva, que a desaliena de um possível destino nefasto. O poema anuncia que, retomada a memória do pai, a poeta poderrá “soltar estas âncoras e depois florir”. O curioso é notar que a escrita, ao mesmo tempo que tenta redefinir a memória do pai, a fim de mantê-la, tenta promover a separação do pai. Já não parece suficiente a figura desenhada pelo relato materno, é preciso dar forma a esse pai, a partir de sua experiência pessoal, que conta com fragmentos, com quase nada, como se pode ler:

Há tanto a te dizer agora! Meus olhos se gastaram
Procurando a palavra nas figuras, nos textos, nas estórias.
Era preciso viajar e levantada em renúncias redescobrir
[a morte
Além de seu sudário e suas tremuras. Quase nada
Há talvez a memória de tatos, um sentir rarefeito, um
[ouvido inexato
Deitado em solidão sobre o teu peito. E adeuses
[ingênuos, calados de vitória
E aquele de fereza, de acerto, dissolvido em orgulho,
[ressuscitado
Vagamente em canto. E na manhã, o meu sonho passara
[e a minha voz
Não se erguera em poesia.

Será preciso esquecer o contorno de umas formas que
[vi: naves, portais
E o grande crisântemo sobre a faixa restrita do canteiro.

Através do gradil, no terraço do tempo te percebo.
E ainda que as janelas se fechem, meu pai, é certo que
[amanhece.²⁶¹

Ainda que tenha restado muito a dizer, há o desgaste da procura por Apolonio, por palavras que possam traduzi-lo ou ressitua-lo. Diante da necessidade de viajar, renunciar, redescobrir a morte, retomar restos, a poeta se depara com o adeus de vitória e o adeus de acerto, orgulhoso de si. Esse adeus só lhe é possível pela via escrita, que lhe confere um esquecimento salutar. De longe, do “terraço do tempo” de onde vislumbra o pai, a certeza de

²⁶⁰ HILST, Hilda. Odes maiores ao pai. In: *Exercícios*, p. 95.

²⁶¹ HILST, Hilda. Odes maiores ao pai. In: *Exercícios*, p. 96.

que amanhecerá denota a possibilidade de lidar com o pai de modo a constituir-se a partir do seu desejo de se tornar poeta.

Hilda e a loucura do pai

Assim como Hilda dá voz ao louco, dá voz ao pai. Aqui aparece uma contradição entre aquilo que Hilda declara e o que se lê em seus textos. Ela afirma não associar o pai com a figura do louco:

Meu pai ficou na minha memória como uma figura de muita realza porque conservei a imagem que minha mãe fazia dele. A figura do louco eu apaguei. Ele era um homem de grande inteligência que fazia perguntas perigosas: “como será a alma na loucura?” Ele deve ter tido a resposta.²⁶²

O depoimento de Hilda deixa claro que a escritora adere á imagem de homem brilhante que sua mãe sustenta a respeito de seu pai. Entretanto, a figura do louco aparece em muitos de seus poemas, como em *Via Espessa*, em que ele desnuda o traseiro para a poeta que vive procurando Deus, o impossível de ser alcançado “– Procura Deus, senhora? Procura Deus? / E simétrico de zelos, balouçante / Dobra-se num salto e desnuda o traseiro”.²⁶³ Pela via poética, Hilda parece deixar ecoar a perigosa pergunta do pai quanto à alma na loucura, ou quanto ao cerne da loucura.

O cerne da loucura converge com o da poesia: o poeta é louco na maneira de lidar com as palavras, criar com elas sentidos insuspeitados. Diante da desordem da loucura, uma outra desordem, aquela com os significantes, possibilita uma nova ordem, uma saída da patologia, e o que seria doentio e alienador passa a ser transmissível e compartilhável, motivo de interação e integração:

De cigarras e pedras, querem nascer palavras.
Mas o poeta mora
A sós num corredor de luas, uma casa de águas.
De mapas-múndi, de atalhos, querem nascer viagens.
Mas o poeta habita
O campo de estalagens da loucura.

Da carne de mulheres, querem nascer os homens.
E o poeta preexiste, entre a luz e o sem-nome.²⁶⁴

²⁶² HILST, Hilda *apud* VASCONCELOS, Ana Lúcia. Caudalosa, recortando as palavras, eis a poeta, ficcionista e dramaturga. Texto publicado no site Literatura e Arte – *Cronópios*. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios>. Acesso em 2 de outubro de 2007.

²⁶³ HILST, Hilda. *Via espessa*. In: *Do desejo*, p. 67.

²⁶⁴ HILST, Hilda. *Via espessa*. In: *Do desejo*, p. 65.

As duas últimas estrofes do poema falam de homens que querem nascer da carne de mulheres e do poeta, que pré-existe entre a luz e o que não tem nome. O poeta aí existe, habitando o mesmo campo que a loucura. A carne das mulheres, de onde o homem quer nascer, parece referir-se não só ao corpo, mas à voz: o pai de Hilda nasceu da voz da mãe, uma vez que sua imagem se construiu a partir dos relatos dela. Ainda que Hilda tenha se tornado poeta para dizer algo ao pai, como poeta sua sina está entre o que foi dito sobre o pai, o que foi herdado dele, e uma causa, uma motivação que não tem nome, que não tem explicação.

Hilda quis apreender a loucura que, se por um lado era fascinante em função do pai, por outro lado também a ameaçava. Certamente, seu temor tinha a ver com a loucura patológica e não essa, que desestabiliza significados estabelecidos culturalmente para criar novas dimensões de sentido. Hilda afirma:

Desde cedo tive muito medo de enlouquecer. Minha mãe ficava falando que eu não ia enlouquecer nunca, mas eu tinha medo, muito medo. Comecei assim a me interessar pela loucura e por loucos. Quando você vê a loucura mesmo ela é assombrosa. Meu pai, por exemplo, de repente me falava coisas como “olha os corvos, os corvos estão chegando, eles estão cheios de sangue”. Ele mudava completamente de uma hora pra outra. Eu tinha muito medo de ficar assim. Então, essa coisa surpreendente dos loucos, essa desordem, tudo o que eu queria era ordenar aquilo, ordenar aquela desordem.²⁶⁵

É evidente o anseio de ordenar o caos, e escrever parece funcionar como processo ordenador que faz com que Hilda escape do adoecimento. A escritora se lança à loucura com a ordem poética das palavras. Em seus poemas há o recorrente personagem do louco desordenador, sarcástico e provocador. Vale ressaltar o aspecto da função que o pai exerce no campo simbólico do sujeito, permitindo que, pela via da ficção, uma ordenação se realize. Se o pai possibilita, enquanto função simbólica, ordenar o caos, ele permite que o caos invada o texto sem deixar que Hilda enlouqueça, ou que o laço se desfaça. Há a desordem, mas ela desordena o sentido sem enlouquecer a escritora, sem despedaçar seu texto.²⁶⁶

Hilda afirma, na mesma entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, que teve formação religiosa e que sua escrita é uma via pela qual procura Deus. Segundo ela, o sagrado está mesmo no que há de mais humano e carnal: “o erótico, pra mim, é quase uma santidade. A verdadeira revolução é a santidade”.²⁶⁷ Hilda afirma ainda sobre sua questão central: “A minha literatura fala basicamente desse inefável, o tempo todo. Mesmo na pornografia, eu

²⁶⁵ *Cadernos de Literatura Brasileira*, p. 28.

²⁶⁶ Esse tema será retomado no último capítulo, ao explanarmos sobre o biografema da Casa do Sol.

²⁶⁷ *Cadernos de Literatura Brasileira*, p. 31.

insisto nisso. Posso blasfemar muito, mas meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus”.²⁶⁸ Veremos que o modo como Hilda se apropria do sagrado é singular.

Hilda e o Deus-Pai

Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque aponta, já no título de sua tese *Deus, Amor, Morte e as atitudes líricas da poesia de Hilda Hilst*²⁶⁹, a importância da figura de Deus na obra de Hilst. Albuquerque retoma a epígrafe de *Poemas malditos, gozosos e devotos*, de Simone Weil: “Pensar Deus é apenas uma certa maneira de pensar o mundo”, para ressaltar que no texto de Hilst, Deus é um ponto de vista primordial para pensar o mundo. Deus, tal como Weil o desenha, nos remete ao pai do nó, ou ao pai enquanto correlato à realidade psíquica, de acordo com Freud. É notável um tom de destituição dirigido a Deus. O leitor é avisado de que Deus é um significante através do qual se pode pensar o homem, assim como se pode pensar o mundo.

Para pensar nessa escolha de Deus como um ponto de vista central da escrita hilstiana, é importante lembrar que Deus, de acordo com Freud, é um substituto paterno. Segundo o construtor da psicanálise “o pai, segundo parece, é o protótipo tanto de Deus quanto do Demônio”.²⁷⁰ Buscar Deus é uma das formas de se dirigir ao pai, de tentar desvendá-lo, ressignificá-lo. Hilda parece referir-se, através de sua busca por Deus, ao pai.

É o que ocorre, também, nos escritos hilstianos, em que há uma quebra das significações de Deus. Às vezes, Ele é “porco”, “porco-menino”, “Sorvete Almiscarado”, “Cara Preta”, “Sem Face”. Em *Com os meus olhos de cão*, Ele é uma “superfície de riso ancorada no gelo”²⁷¹. No livro *Poemas malditos, gozosos e devotos*, Deus varia de sentido: Ele é o pai divino, inalcançável, por vezes terrível e é o amante. Hilda confronta Deus explorando suas diversas significações pela linguagem poética e, para tentar ordenar o caos criado pela face oculta do divino, desordena e desestabiliza um significado tido como único. Hilda chega a subverter a relação com o Pai.

Alcir Pécora, na introdução de *Poemas malditos, gozosos e devotos*, comenta a forma como a escritora constrói tais poemas:

O livro reúne 21 poemas, todos eles compostos na forma de apóstrofes a Deus, isto é, discursos que o interpelam diretamente, como único interlocutor privilegiado do

²⁶⁸ *Cadernos de Literatura Brasileira*, p. 30.

²⁶⁹ ALBUQUERQUE, Gabriel Arcanjo dos Santos de. *Deus, Amor, Morte e as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst*. USP, julho de 2002.

²⁷⁰ FREUD, Sigmund. Uma neurose demoníaca do século XVII. In: *O Ego e o Id. Uma Neurose Demoníaca do século XVII e outros trabalhos*, p. 110-111.

²⁷¹ Ver: HILST, Hilda. *Com os meus olhos de cão*.

poeta, ainda que se trate de um interlocutor inexistente ou retraído face ao intenso desejo que o busca.²⁷²

A partir desse comentário, podemos perceber que, se a relação da poeta com o sagrado se assemelha à mística, por outro lado, trata-se de uma mística pessoal, com características que a singularizam. Não se vê, na relação entre a poeta e Deus, sinais de que essa é uma relação desigual, como entre um criador soberano e sua criatura, tal qual se vê nos relatos de Teresa D'Ávila, por exemplo.

Desordenando o sentido, a saída que aparece é a pluralização do pai, o alastramento de seu sentido ampliando os significados, até perder-se a relação estreita com uma significação exclusiva. Pluralizando o pai, de certa forma, é possível ultrapassar a ambivalência entre o polo ausência-presença. Vale lembrar, brevemente, que Lacan, no fim do desenvolvimento acerca do nome do pai, indica a pluralização do nome do pai como estratégia subjetiva, como artifício que serve ao sujeito para sustentar a função paterna, fundamental ao sujeito, mais adiante da ambivalência presença-ausência.²⁷³

Freud comenta, ao dissertar sobre o que chama “caso de uma neurose demoníaca”, como o Diabo pode tomar o lugar do pai no psiquismo, e a observação freudiana pode auxiliar a pensar sobre os poemas, “apostrofes dirigidas a Deus”, em que o divino aparece de maneiras diversas, inclusive de modo sádico, angustiante, pai que é caprichoso e senhor da morte, por vezes mais próximo da figura do Demônio. A forma como a poesia hilstiana trata Deus pode ser pensada a partir das explicações freudianas, como uma exploração dos diversos significados de Deus. Essa quebra e essa exploração dos significados acontecem, no contexto da literatura hilstiana, também com a figura do pai a qual se fundem, em momentos diversos, Deus, amigo, homem amado e diabo.

A propósito, é interessante lembrar das palavras de Freud:

As contradições da natureza original de Deus, contudo, constituem um reflexo da ambivalência que governa a atitude do indivíduo com seu pai pessoal. Se o Deus é um substituto do pai, não é de admirar que também sua atitude hostil para com o pai, que é uma atitude de odiá-lo, temê-lo e fazer queixas contra ele, ganhe expressão na criação de Satã. Assim, o pai, segundo parece, é o protótipo individual tanto de Deus quanto do Demônio.²⁷⁴

“O pai é de fato o genitor. Mas, antes que o saibamos de fonte segura, o nome do pai cria a função do pai”.²⁷⁵ A citação de Lacan envia-nos ao movimento que Hilda efetua em

²⁷² PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Poemas malditos, gozosos e devotos*, p. 9.

²⁷³ LACAN, Jacques. Introdução aos Nomes-do-Pai. In: *Nomes-do-Pai*, p. 57-87.

²⁷⁴ FREUD, Sigmund. Uma neurose demoníaca do século XVII. In: *O Ego e o Id. Uma Neurose Demoníaca do século XVII e outros trabalhos*, p. 110-111.

²⁷⁵ LACAN, Jacques. O simbólico, o imaginário e o real. In: *Nomes do Pai*, p.47.

torno do nome Apolonio. Justifica-se lembrar que Hilda é uma poeta mais comportada no início de seu trabalho, mas caminha de forma cada vez mais ousada na trilha da escrita, deixando de lado, cada vez mais, o traço apolíneo da escrita.

O texto literário pode ser tomado como uma linha, um traço que desenha um movimento. Para a escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol, o texto é “lugar que viaja”,²⁷⁶ o que significa dizer que o escrito é uma linha demarcada por sua travessia, travessia da escrita que se dá no movimento textual.²⁷⁷ O pai, os significantes a ele associados no contexto da vida escrita de Hilda, desenham uma travessia que se dá no movimento do texto hilstiano. Nesse “lugar que viaja”, o pai, atravessado pelo texto, é reinventado e adquire a possibilidade de viajar por outros sentidos e lugares.

O poema abaixo, do livro *Poemas malditos, gozosos e devotos* demonstra desconfiança em relação a Deus, o que demarca uma postura diferente daquela da mística:

Pés burilados
Luz-alabastro
Mandou seu filho
Ser trespassado

Nos pés de carne
Nas mãos de carne
No peito vivo. De carne.

Pés burilados
Fino formão
Dedo alongado agarrando homens
Galáxias. Corpo de homem?
Não sei. Cuidado.

Vive do grito
De seus animais feridos
Vive do sangue
De poetas, crianças

E do martírio de homens
Mulheres santas.

Temo que se aperceba
De umas misérias de mim
Ou de veladas grandezas.
Soberbas
De alguns neurônios que tenho
Tão ricos, tão carmesins.
Tem esfaimada fome
Do teu todo que lateja.²⁷⁸

²⁷⁶ Epígrafe de Maria Gabriela Llansol. In: BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *LITERATERRAS* – as bordas do corpo literário.

²⁷⁷ BRANCO, Lúcia Castello. Por graça da textualidade. In: *Os absolutamente sós*, p. 74.

²⁷⁸ HILST, Hilda. *Poemas malditos, gozosos e devotos*, p. 13-15.

O poema pergunta pelo corpo do homem, tenta desvendar alguma semelhança entre o homem e Deus. O corpo aparece a seguir, como via de acesso a Deus:

É neste mundo que te quero sentir
É o único que sei. O que me resta.
Dizer que vou te conhecer a fundo
Sem as bênçãos da carne, no depois,
Me parece a mim magra promessa.
Sentires da alma? Sim. Podem ser prodigiosos.
Mas tu sabes da delícia da carne
Dos encaixes que inventaste. De toques.
Do formoso das hastes. Das corolas.
Vês como fico pequena e tão pouco inventiva?
Haste. Corola. São palavras róseas. Mas sangram.

Se feitas de carne.

Dirás que o humano desejo
Não te percebe as fomes. Sim, meu Senhor,
Te percebe as fomes. Sim, meu Senhor,
Te percebo. Mas deixa-me amar a ti, neste texto
Com os enlevos
De uma mulher que só sabe o homem.²⁷⁹

Pécora comenta, na nota que introduz os poemas, que tal aspecto “gozoso” apresentado pelo poema exemplarmente não se dá de forma plena. Esses poemas, segundo Pécora, compõem uma erótica precária, em que “o desejo do conhecimento de Deus imbrica-se com o conhecimento do corpo do homem”.²⁸⁰ Nesse aspecto, evidencia-se outra relação com o discurso místico: Deus é tomado nele como corpóreo. Pécora caracteriza do seguinte modo a escolha pela via do corpo, nesse contexto como “tão somente a do único conhecimento que lhe resta: o da mulher que só sabe o homem”.²⁸¹ Apesar disso, a poesia de Hilda aponta traços de um Deus que toma como perigoso, como se pode notar:

Rasteja e espreita.
Levita e deleita
É negro. Com luz de ouro.

E branco e escuro.
Tem muito de foice
E furo.

Se tu és vidro
É punho. Estilhaça.
É murro.

Se tu és água
É tocha. É máquina
Poderosa se tu és rocha.

²⁷⁹ HILST, Hilda. *Poemas malditos, gozosos e devotos*, p. 31.

²⁸⁰ PÉCOR, Alcir. Nota do organizador. In: *Poemas malditos, gozosos e devotos*, p. 10.

²⁸¹ PÉCOR, Alcir. Nota do organizador. In: *Poemas malditos, gozosos e devotos*, p. 10.

Um olfato que aspira.
Teu rastro. Um construtor
De finitudes gastas.

É Deus.
Um sedutor nato.²⁸²

Em contrapartida ao pai idealizado, ao deus supremo, entretanto, aparece uma suspeita de que esse Deus também se constitui de sedução e engano. O Deus ilustrado pelo poema acima lembra do dito popular “nem tudo que reluz é ouro”. Assim, Ele aparenta ser precioso quando o que o poema revela é seu caráter falho. Ao mencionar as finitudes gastas, parece debochar da falsa aparência propagada pelo discurso religioso e apontada pela poesia de Hilda Hilst. Perguntar por Deus é também indagar sobre quem é, como se pode notar no poema:

Caio sobre teu colo.
Me retalhas.
Quem sou?
Tralhas, do teu divino humor.

Coronhadas exatas
De tuas mãos sagradas.
Me queres esbatida, gasta

E antegozas o gosto
De um trêmulo Nada.

Me devoras
Com teus dentes ocos.
A ti me incorporo
A contragosto.

Sou agora fúria
E descontrolo.
Agito-me desordenada
Nos teus moles.

Sou façanha
Escuro pulsante
Fera doente.

À tua semelhança:
Homem.²⁸³

A associação entre Deus e Homem, como semelhantes, é uma referência bíblica que parece uma saída para quem se vê como “tralha”, como resto do humor, do corpo de Deus. No poema abaixo, revela-se o quanto a presença maciça de Deus impede que a poeta escreva:

Para um Deus, que singular prazer:
Ser o dono de ossos, ser o dono de carnes

²⁸² HILST, Hilda. *Poemas malditos, gozosos e devotos*, p. 17.

²⁸³ HILST, Hilda. *Poemas malditos, gozosos e devotos*, p. 19.

Ser o Senhor do meu canto, dizem? Sim.
Mas apenas enquanto dormes.
Enquanto dormes, eu tenho meu destino.
Do teu sono
Depende meu verso minha vida minha cabeça

Dorme, inventando imprudente menino.
Dorme. Para que o poema aconteça.²⁸⁴

O pai, como demonstra o poema acima, vai sendo pluralizado a fim de que sua presença maciça seja relativizada. Proporcionalmente, acontece um distanciamento que abre espaço para que o nome de Hilda Hilst e sua obra possam ser fundados pela escrita, pelo caminho que ela constrói também como resposta a seu pai. Por outro lado, o poema reafirma um Deus que vacila, que deixa algo escapar e, assim, permite o poema. Deus, nos poemas de Hilda Hilst, não é total ou absoluto, ao contrário. Nas arestas que o constituem, a poeta tece seus versos.

Recortamos este último poema, porque ele remete à ideia de que conhecer Deus é, para a poeta, conhecer a si mesma:

Se já soubesse quem sou
Te saberia. Como não sei
Planto couves e cravos
E espero ver uma cara
Em tudo que semeiei.

Pois não dizem que te mostras
Por vias tortas, nos mínimos?
Te mostrarás na minha horta
Talvez mudando o destino
Dessa de mim que só vive

Tentando semeadura

Dessa de mim que envelhece
Buscando sua própria cara
E muito através, a tua
Que a mim me apeteceria
Ver frente a frente.

Há luas luzindo o verde
E luas luzindo os cravos.
Couves de tal estatura
E carmesins dilatados

Que os que passam me perguntam:
São os canteiros de Deus?
Digo que sim por vaidade
Sabendo dos infinitos
De uma infinita procura
De tu e eu.²⁸⁵

²⁸⁴ HILST, Hilda. *Poemas malditos, gozosos e devotos*, p. 23.

No percurso aqui executado em torno do biografema do pai, ligam o pai da ficção ao pai da história, percebemos um movimento na escrita hiltiana de distanciar-se do pai. Entendemos que, para demonstrar como o declínio da figura paterna edulcorada foi fundamental para Hilda Hilst, deveríamos fazer uma pequena digressão e retomar o modo como Hilda desbasta o pai próximo do divino, do intocável, do supremo na ficção, em dois momentos, ou, melhor dizendo, a partir da ficcionalização do pai em dois momentos: no *Caderno Rosa de Lori Lamby* e no *Cartas de um sedutor*, livros que compõem sua tetralogia erótica, escrita por Hilda na tentativa de se aproximar do público, de ser mais lida.

Pai fracassado de Lori , pai sedutor de Cordélia

No texto de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, o pai que aparece na ficção é um escritor que se dedica a escrever “bandalheiras”, para vender seus livros. Enquanto isso, Lori, sua filha, vive e escreve suas cenas de pouca vergonha. No decorrer da leitura percebe-se que ela é quem consegue escrever. No trecho a seguir, Lori descreve o pai:

Eu quero falar um pouco do papi. Ele também é um escritor, coitado. Ele é muito inteligente, os amigos dele vêm aqui e conversam muito e eu sempre fico lá em cima perto da escada encolhida escutando, dizem que ele é um gênio. (...) Eu já vi papi triste porque ninguém compra o que ele escreve. Ele estudou muito e ainda estuda muito, e outro dia ele brigou com o Lalau que é quem faz na máquina o livro dele, os livros dele, porque papai já escreveu muitos livros mesmo, esses homens que fazem o livro da gente na máquina têm o nome de editor mas quando o Lalau não está aqui o papai chama o Lalau de cada nome que eu não posso falar.²⁸⁶

Curiosamente, no trecho acima citado, o pai é um escritor e é, por sua vez, pai de uma escritora (só o leitor do livro sabe que ela escreve, já que Lori não se percebe escritora). O pai de Lori é, como a personagem diz, “um coitado”, o que denota um tratamento diferente daquele dado ao pai, por Hilda, nas “Odes maiores ao pai”, por exemplo. Se esse pai passa por diversos tratamentos, aqui ele aparece depurado, destituído. A depuração pode ser entendida se pensarmos, por exemplo, que é preciso aparecer uma falta, uma falha na apreensão que o sujeito faz das figuras parentais para que ele as ficcionalize. Caso a presença parental seja absoluta e impregne o simbólico e o imaginário de um sujeito, não há ficção possível para localizar o pai como função simbólica, ordenadora e motivadora da escrita.

O pai de Lori, assim como o de Hilda, fracassou. No caso da ficção, o fracasso do pai está relacionado a um mercado editorial que valoriza a literatura do *best seller*, em detrimento de uma literatura mais elaborada. Essa situação ocorre na vida da escritora, sempre revoltada com esse tipo de abordagem mercadológica, o que a fazia reclamar de ser pouco lida. No caso

²⁸⁵ HILST, Hilda. *Poemas malditos, gozosos e devotos*, p. 49-51.

²⁸⁶ HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 18-19.

do pai biográfico, Apolonio, o fracasso se deu pelo enlouquecimento que acabou interrompendo a escrita.

No texto de *Cartas de um sedutor*, chama a atenção o pai descrito pela narrativa. Cordélia, personagem central, troca cartas com o irmão, que revela a relação incestuosa de sua irmã com o pai. A nosso ver, o pai do incesto, o pai que se aproxima fisicamente, intimamente, de Cordélia é uma representação do pai destituído, em relação ao qual será possível a Hilda construir seu caminho próprio.

O trecho a seguir ilustra o envolvimento da personagem com o pai:

Mas, enfim, disseste “imundícies”. E depois falaste em “sentimentos”. Mas por favor, irmanita, nunca os tiveste! Chamas “sentimento” o que tresudavas pelo pai? Ficar no terraço do quarto, atrás daquela escultura do B. Giorgi, massageando a cona enquanto papai jogava as duplas, a isso chamas de sentimento? (...)
Depois eu ainda te lambia, tu deitada ao lado das floreiras de pedra, e as samambaias encobriam tua visão do pai na quadra, e te apoiavas nos cotovelos para vê-lo melhor, então o vias...e saltavas (eu ainda com a língua pendente) rugindo: bravo papai! bravo! O pai te via irromper no terraço do quarto como se tivesses acabado de sair da cama. Dizia: ô dorminhoca! Viste a minha bela jogada? Coitadinho! E tu atiravas-lhe beijos e ele reiniciava a partida, e despencavas na cama toda gemendo: eu o adoro! Eu o adoro! (...) Palomita, isso são sentimentos?²⁸⁷

Os sentimentos paternos são alvo de um tom debochado, destituídos de nobreza e ternura e repletos de sentido incestuoso, edípico. A escrita hilstiana demonstra, aí, uma destituição da figura idealizada paterna, transmitida pela mãe.

Hilda Hilst e o retorno à origem

Podemos afirmar que Hilda não só construiu o seu lugar no mundo através do escrever, mas fez, daquilo que herdou, algo particular. Hilda construiu uma versão própria para seu destino. Essa arquitetura visava à marca do seu próprio estilo, seu modo de expressão na literatura, seu modo de vida. Pelo viés do trabalho literário construiu, percorrendo diversos outros significantes, um mito próprio de seu pai e do destino que poderia traçar com seu desejo. São propícias as palavras de Ruth Silviano Brandão ao afirmar que escrever não é um exercício totalmente paralelo à vida, no entanto, na escrita mesmo “(...) o sujeito se inscreve de forma a constituir-se no lugar mesmo de sua escrita(...)”.²⁸⁸

Hilda certamente criou a sua forma de escrita, cumprindo com aquilo que afirma Goethe nos versos “Aquilo que herdaste de teus pais, conquista-o para fazê-lo teu”.²⁸⁹

²⁸⁷ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, p. 34-35.

²⁸⁸ BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*, p. 65.

²⁸⁹ GOETHE. *Fausto*, parte 1, cena 1. *Apud* Freud, “Totem e Tabu”.

A questão da herança na psicanálise corresponde ao que o sujeito escolhe retirar como traço daquele de quem é herdeiro. Hilda colheu de seu pai a poesia e o deslumbramento, colhido do relato da mãe sobre seu amor, seus encantos. Hilda transmuta esse tecido em uma obra própria, uma marca autêntica no trabalho com a linguagem. Evidencia o que, no âmbito da psicanálise, significa herdar, ou seja, algo pelo que o sujeito é responsável, já que herda o que deseja e o que conquista. Podemos dizer: Hilda herdou o que quis!

Nas palavras de Jean Michel Rey, é possível ao escritor nascer e reconstruir sua história a partir do escrito, como lembra Ruth Silviano Brandão:

(...) Jean Michel Rey retoma a afirmação de Baudelaire sobre o nascer de si mesmo, nascer de sua obra, tornar-se homem pelo acesso à assinatura, à recriação do nome próprio. Esse exercício passa por textos alheios, e pelas diversas vozes que atravessam o sujeito em sua travessia, sua necessária passagem pelo outro.²⁹⁰

Nesse movimento textual, a escritora recria o que procura e forja para si uma outra filiação: a partir da escrita, Hilst re-nasce como filha do próprio texto. A Casa do Sol, como poderemos perceber no desenvolvimento do próximo capítulo, apresenta essa mudança de rumos na direção de um renascimento, uma vida nova ou a consolidação do que se deseja da vida. Cabe lembrar que o Sol guarda em si uma relação com Apolo,²⁹¹ nome que se repete em Apolonio.

A fim de ressaltar interessantes coincidências sobre o significado de Apolo na mitologia, o pai de Hilda Hilst – Apolonio (nome em que está contido Apolo) –, e o sol, retomaremos o deus olímpico e tudo que está associado a ele. Apolo é uma das principais divindades da mitologia Greco-Romana. Deus da divina distância, do alto da qual protegia e também ameaçava os homens, desde o alto dos céus, sendo então associado ao sol e à luz da verdade. Era o Deus que propiciava ao homem a consciência de seus pecados, para assim purificá-los. Presidia as leis da religião e também da organização das cidades. É símbolo da inspiração profética e artística. Deus da beleza, da perfeição e da harmonia. Próximo da natureza, protetor dos pastores, dos marinheiros. Usualmente é representado como jovem, nu e imberbe, no auge de seu vigor, por vezes com arco e flecha, ou com uma lira. Entre seus animais simbólicos estão a serpente e o corvo. Apolo é o deus da poesia e da música.

Notamos que a poesia está associada tanto a Apolonio quanto a Apolo. A idealização do pai de Hilda Hilst, faz aproximar a figura paterna idealizada e o Deus olímpico. Hilda necessitou desprender-se de tal idealização para forjar seu percurso próprio, independente do

²⁹⁰ BRANDÃO, Ruth Silviano. A vida escrita. In: *A vida escrita*, p. 23.

desejo ou do destino do pai. A Casa do Sol, como vemos, ainda resgata alguns signos associados a Apolo, mas de outra maneira, mais voltada à Hilda Hilst e seu projeto de escrita.

CAPÍTULO IV

A Casa do Sol, casa da escrita

E a que se fez criança, tece a rosa.
E criança também, uma mulher
Contida de silêncio e de memória,
Espera o plenilúnio e elabora uma saga de sol.

Hilda Hilst

A experiência poética é uma revelação de nossa condição original. E essa
revelação é sempre resolvida numa criação: a de nós mesmos.

Octavio Paz

A casa e o escritor

Neste último capítulo enfocamos a casa que Hilda constrói para viver e escrever, e a relação dessa escrita com seu novo espaço. Ressaltamos a abordagem do livro *O Lugar do Escritor*, publicado em 2002, de autoria de Eder Chiodetto, em que o autor reflete sobre qual a relação de cada escritor com o lugar onde escreve. Chiodetto fotografa diversos escritores brasileiros e os ambientes em que escrevem, suas características, a relação de tais espaços com a escrita. Além disso, recorta falas dos próprios escritores sobre suas casas ou escritórios e as características que tentam criar nesses ambientes para produzir seus textos. Entre eles estão Adélia Prado, Milton Hatoun, Ariano Suassuna, Lygia Fagundes Telles, João Cabral de Mello Neto, além de Hilda Hilst. Uns preferem a ordem, outros se integram ao movimento cotidiano da casa, outros se recolhem. Suassuna, por exemplo, gosta de reler seus textos numa cama enorme, cheia de livros.

A parte dedicada à Hilda Hilst frisa a clausura mencionada pela escritora, necessária à construção de uma obra literária, e reproduz o comentário dela sobre a rotina ali estabelecida:

Logo ao acordar, me mantinha fechada com a máquina de escrever em meu quarto. Só me liberava para sair de lá após escrever no mínimo quinhentas palavras. Alguns dias eram terríveis porque não conseguia escrever e saía do quarto só no final da tarde, para brincar com os cachorros.²⁹²

A Casa do Sol é o terceiro biografema que localizamos entre a vida e o texto de Hilda Hilst. Essa casa faz girar em torno de si significantes relacionados, não só ao momento da história de vida de Hilst, mas também ao seu trabalho. Nela, Hilda escreve seus mais

²⁹² CHIODETTO, Eder. *O lugar do escritor*, p. 150 (comentário feito por Hilda Hilst).

importantes livros de poesia e prosa e estende seu trabalho literário aos limites da escrita pornográfica. A Casa do Sol é, pois, central, tanto na vida quanto na obra de Hilda, e configura-se como uma passagem que define mudanças na história da escritora e como uma abertura para expansão do exercício da escrita. Esse biografema implica em um tratamento diferente dado à memória, ao pai contido na história, e a uma posição reforçada por Hilda em relação ao desejo de escrever, de ser poeta, de ser uma escritora especial. Podemos situar a Casa do Sol como instrumento, como lugar em que Hilda se dedicará ao desejo que norteia sua vida: ser poeta. Nesse espaço, Hilda irá percorrer a memória, o passado rememorado para radicalizar a busca pela superação do destino previsto em sua história. É na Casa do Sol que Hilda consolida sua forma de herdar do pai o que deseja.

Quando se mudou para a Casa do Sol, no ano de 1966, Hilda iniciou uma outra etapa em sua vida e em sua escrita. Mudar-se de casa representa a possibilidade de se entregar a um novo olhar, a uma nova forma de viver, à reconstrução de si que as leituras e a escrita podem estabelecer. Além disso, o novo espaço parece representar o lugar da escrita em seu desejo e o espaço que Hilda pretendia demarcar na história da literatura, como poeta. Reconstruir-se, renovar o modo de viver e de olhar o mundo são objetivos que convivem com o de tornar-se uma poeta deslumbrante e que se consolidam com a Casa do Sol.

O nome da casa remete-nos à mítica do deus Hélios, o Sol, que pertencia à geração dos Titãs. Conta a mitologia que Hélios percorria o céu num carro de fogo guiado por cavalos muito velozes cujos nomes traduzem fogo, chama e brilho.

Hélios é, de acordo com a mitologia, o olho do mundo, aquele que tudo vê. O mito traz alguns termos importantes, os quais podem ser reconhecidos na poesia de Hilda Hilst. Por exemplo, o fato de ser “o olho do mundo”, ou aquele que tudo vê, faz lembrar dos momentos em que o poeta foi apontado pelo texto hilstiano como aquele que vê de forma diferente dos outros, que consegue transpor as aparências e ver a essência das coisas. O nome dado por Hilda a sua casa, também remete à tentativa de ver com maior clareza, de mudar o ponto de vista e o modo de olhar e de expressar o que vê pela poesia.

A nova morada também seria o contraponto àquela vida “fácil” na capital, um lugar onde foi possível à escritora diminuir o ritmo e concentrar-se nas leituras e na produção literária. Esse significado está de acordo com a acepção do francês Gaston Bachelard, segundo a qual a casa representa uma redução da dispersão do ser lançado ao mundo, ou, como ele afirma:

(...) a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. (...) A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. (...) Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano.²⁹³

A Casa do Sol e a construção de uma nova origem

É possível, então, pensar sobre a construção de uma casa para passar a vida, ler e trabalhar como equivalente à construção de uma nova origem, como o “primeiro mundo” mencionado por Bachelard. Tal constatação coincide com o que disse Mora Fuentes, sobre a casa significar o encontro com a ancestralidade. É notável o movimento de construir uma nova filiação, uma nova origem, como quem encontra a ancestralidade ao forjá-la. O poema abaixo, que compõe “Amavisse” (1989), apresenta o anseio da escrita hilstiana de retornar ao primeiro mundo das palavras e de si:

Que as barças do Tempo me devolvam
A primitiva urna de palavras.
Que me devolvam a ti e o teu rosto
Como desde sempre o conheci: pungente
Mas cintilando de vida, renovado
Como se o sol e o rosto caminhassem
Porque vinha de um a luz do outro.

Que me devolvam a noite, o espaço
De me sentir tão vasta e pertencida
Como se águas e madeiras de todas as barças
Se fizessem matéria rediviva, adolescência e mito.
Que eu te devolva a fonte de meu primeiro grito.²⁹⁴

O poema menciona a procura pelo simbólico entrelaçada a uma procura por um rosto que cintila, o que nos faz pensar numa face imprecisa, talvez corroída pela ausência. O tal rosto e o sol iluminam-se, o que nos lembra um enlace entre a figura que remonta a origem e o sol como representação do caminho próprio. O sol expressa um sentido de renovação. A partir daí, o poema clama pela escuridão do amor, a imensidão amorosa. Termos que se referem ao líquido apontam a restauração. O grito original remete ao que parece desarticulado do simbólico, mas, ainda assim, é perseguido pela poesia, endereçado a um rosto que não se revelará.

A Casa do Sol alude ao passado, na medida em que se dirige à ancestralidade, mas, ao mesmo tempo, ao futuro, já que denota o projeto de constituir uma assinatura, um lugar como poeta e escritora. A nova origem possibilita um novo olhar, como se lê no poema:

De delicadezas me construo. Trabalho umas rendas

²⁹³ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*, p. 23.

²⁹⁴ HILST, Hilda. Amavisse. In: *Do desejo*, p. 47.

Uma casa de seda para uns olhos duros.
Pudesse livrar-me da maior espiral
Que me circunda e onde sem querer me reconstruo!
Livrar-me de todo olhar que quando espreita, sofre
O grande desconforto de ver além dos outros.
Tenho tido esse olhar. E uma treva de dor
Perpetuamente.
Do êxodo dos pássaros, do mais triste dos cães,
De uns rios pequenos morrendo sobre um leito exausto.
Livrar-me de mim mesma. E que para mim construam
Aqueles delicadezas, umas rendas, uma casa de seda
Para meus olhos duros.²⁹⁵

Livrar-se da espiral da história como contada até aqui, nos faz pensar que o isolamento, a mudança para uma outra casa são formas de buscar uma maneira mais leve de lidar com sua história. A nova casa, a possibilidade de velar um pouco o que se apresenta aos olhos da poeta de forma dura e áspera, o olhar que “vê além dos outros” e provoca desconforto e dor, o olhar que vai além do senso comum é protegido e atenuado, de certa forma, pela “casa de seda”. A delicadeza aí representada decorre, talvez, da consciência da finitude, da passagem para a morte.

O poema refere-se a um certo impulso de mudar de rumo, de livrar-se do modo de vida até então estabelecido, mas também de garantir um distanciamento da própria história, do romance familiar e de todo o imaginário erigido em torno de seu pai, parece traduzir a necessidade de um novo olhar, e de um lugar em que se possa viver e olhar o mundo com maior suavidade. Ao mesmo tempo, a casa traduz o desejo de demarcar um espaço próprio, na vida e na escrita.

Nesse sentido, a casa de seda faz lembrar da crisálida, o casulo onde ocorre uma metamorfose. A crisálida é feita de material que lembra a seda, o que nos faz concluir que os olhos de seda estão associados à Casa do Sol, ponto onde se demarca o desejo por uma metamorfose, por voos poéticos mais altos.

Carta a El Greco: O encontro da leitora Hilda Hilst com a vida de Nikos Kazantzákis.

A mudança para a Casa do Sol foi motivada pela leitura de um livro de Nikos Kazantzákis.²⁹⁶ Hilda declara: “Quando li esse livro *Carta a El Greco*, resolvi mudar pra cá. Resolvi mudar minha vida. Eu tinha uma casa gostosíssima em São Paulo, todo mundo ia lá

²⁹⁵ HILST, Hilda. Passeio. In: *Exercícios*, p. 61.

²⁹⁶ Nikos Kazantzákis, nasceu em Creta, na Grécia, em 08 de fevereiro de 1883 e faleceu em 1957. Escreveu *A Imitação de Cristo* e *Zorba, o Grego*.

comer, namorar, dançar – meus namorados, meus amigos, minhas amigas. Aí, li o livro e mudei minha vida”.²⁹⁷

A leitura do livro de Nikos foi fundamental para a mudança de Hilda no que se refere ao seu modo de viver, mas, também, ao seu modo de pensar e de escrever. A Casa do Sol surge como projeto depois dessa leitura que incorpora, além de posicionamentos de Nikos a respeito de Deus e do erótico, algo que Hilda toma da apreensão vivida feita por Nikos e relatado no *Testamento para El Greco*. Ainda que essa leitura tenha sido marcante, Hilda afirmou: “De Kazantzákis, me impressionou sua vida, muito mais que sua obra”.²⁹⁸ A leitura feita por Hilda, curiosamente, faz emergir a vida de Nikos, o que supõe uma interpretação muito pessoal que, como veremos, aponta mais para Hilda do que para o que foi realmente vivido por Kazantzákis.

A versão do livro grego a qual eu tive acesso,²⁹⁹ foi traduzida por Clarice Lispector que lhe deu o título de *Testamento para El Greco*. No original, em grego, está a palavra *anaforá*, que quer dizer “relatório” ou “prestação de contas”. Salta aos olhos a explicação dada pelo escritor:

Meu *Testamento para El Greco* não é uma autobiografia. Minha vida pessoal tem algum valor, de extrema relatividade, para mim e ninguém mais. O único valor que lhe reconheço foi o esforço em galgar um degrau após o outro, e alcançar o cimo mais alto que podia atingir por sua força e teimosia: o cimo que, arbitrariamente, denominei a Visão Cretense.

(...)

Os degraus decisivos para minha ascensão foram quatro. E cada um porta um nome sagrado: Cristo, Buda, Lenine, Odisseu. Esta jornada de sangue, de uma destas grandes almas à próxima, é pelo que lutarei em especificar neste Itinerário, agora que o sol principia a se pôr. (...) Toda minh'alma é um grito e todo meu trabalho o comentário sobre este grito.

Curiosamente, o que norteia, no texto do autor grego, a passagem do tempo, é o sol. O texto também tenta explorar o que fora grito, que precisa ser traduzido pelo texto. Um traço que fica realçado no que relata Nikos é o desejo de ascense, motivação que alude ao desejo de Hilda de retirar-se do mundo na Casa do Sol:

Durante toda minha vida, uma palavra sempre foi meu tormento e flagelo. A palavra ascender. E aqui, misturando a verdade à fantasia, gostaria de representar esta

²⁹⁷ *Cadernos de Literatura Brasileira*, p. 31.

²⁹⁸ LAGOEIRO, J. Registro. In: *Diário de Lisboa*, [Lisboa], 12 de novembro de 1959 (documento cedido à pesquisa pelo Cedae – Unicamp).

²⁹⁹ E que demorei a encontrar, já que o livro está esgotado e não existem exemplares traduzidos em nenhuma biblioteca à qual tive acesso. A fim de ler o livro lido por Hilda e tão importante para o momento de sua obra e de sua vida discutido neste capítulo, vasculhei sebos e procurei entre os amigos alguém que pudesse me emprestar, já que não consegui comprar ou mesmo tomar emprestado em nenhuma biblioteca. Agradeço à Alexandra e sua mãe, D. Beatriz, pelo empréstimo fundamental para minha pesquisa.

ascensão, junto com as pegadas vermelhas que deixei ao subir. (...) Tudo o que escrevi ou fiz, foi escrito ou interpretado sobre a água, e pereceu. Apelo para minha memória para lembrar-me. Seguro minha vida do ar. Coloco-me como um soldado à frente do general e faço meu *Testamento para El Greco*. Pois que Greco foi talhado do mesmo solo cretense que eu, e é capaz de me compreender melhor que todos os outros combatentes do passado e do presente.³⁰⁰

No Prólogo do livro, lê-se que Nikos pediu a Deus mais dez anos para terminar sua obra, para esvaziar-se e deixar apenas ossos. Esse dado denota a importância que a escrita tinha para esse autor. Fascinado pelos ancestrais, por Creta, pela vida dos santos, Nikos faz um percurso ascético pela vida, caminho que inclui a peregrinação e a opção pela filosofia budista, além da travessia por nomes sagrados, que nos fazem lembrar a travessia de Hilda pelos nomes do pai.

O livro se dirige a El Greco, segundo relata o escritor, e durante a leitura percebemos que ele é tratado por avô, reverenciado durante todo o “testamento”, em que a ancestralidade é repetidamente evocada. O encontro de Hilda com Nikos se faz notar na obra dela principalmente pela fusão do sagrado com o erótico. Ao ser perguntada sobre quando se deu a aproximação entre os dois elementos, aparentemente distantes, a escritora explica:

Foi aos 30 anos, depois de ter lido Kazantzákis. Um dia, ele estava em Paris e viu uma puta linda. Combinou com a prostituta de sair. Quando estava fazendo a barba para o encontro, nasceram pústulas na cara dele e Kazantzákis acabou não indo. Achou que era um milagre, deve ter sido um milagre mesmo.³⁰¹

Surpreendentemente, na tradução do *Testamento para El Greco* a qual tive acesso, os eventos são narrados de forma diversa, o que nos dá entender que a leitura de Hilda originou uma interpretação pessoal. Segundo a minha fonte, Nikos, em Viena, nota uma jovem no cinema, com quem troca olhares. Ele e Frieda marcam um encontro e, imediatamente depois, Nikos sente o sangue ferver e seu rosto fica tão inchado, que seus olhos mal podem abrir. Envia, então, um telegrama para Frieda, adiando o encontro para o dia seguinte. No entanto, o quadro não melhora e ele tem que adiar o encontro várias vezes, sem que seu sintoma físico cesse. A passagem que segue apresenta o episódio:

Qual é o teu nome? – perguntei-lhe.
– Frieda, respondeu, rindo. – Por que pergunta? Meu nome é “Mulher”.
Naquele instante algo de terrível escapou-me dos lábios. As palavras que eu disse não eram as minhas; deviam ser de um dos meus ancestrais – não meu pai, que menosprezava as mulheres, mas de outra pessoa. Quando as pronunciara, senti-me ultrapassado pelo terror. Mas era tarde demais.
– Frieda, quer passar a noite comigo?
A moça respondeu, calmamente:
– Não esta noite. Não posso. Amanhã.

³⁰⁰ KAZANTZÁKIS, Nikos. *Testamento para El Greco*, p. 15.

³⁰¹ *Cadernos de Literatura Brasileira*, p. 30.

Sentindo-me aliviado, levantei-me apressadamente. Separamo-nos. Voltei correndo ao meu quarto.³⁰²

No trecho recortado acima, Nikos faz vacilar a crença do leitor na verdade dos fatos narrados no livro, ao afirmar que não se trata de uma biografia. O autor parece querer deixar em relevo para o leitor o caminho de sua ascese, as marcas de seus passos em alguns pontos do caminho. Nesse percurso ascético, o topo, o ponto alto é, de certa forma, seu olhar, seu ponto de vista, inundado pelo solo da origem, o solo da cidade de Creta. Este é o terreno que traduz suas virtudes, seu olhar político e humano.

Os passos de Nikos, em busca pela elevação espiritual, apresentam um traçado misterioso e, até mesmo, indecifrável. Nikos afirma que sua vida não interessa a ninguém mais, além dele mesmo. Mas os passos, as pegadas, os rastros de sua viagem por monastérios, países da Europa, experiências com a escrita estão ressaltados.

Depois do encontro com a enigmática mulher, prossegue assim a narrativa de Kazantzákis:

E então algo de incrível aconteceu, algo que ainda me faz estremecer, mesmo agora, quando relembro. A alma do homem é realmente indestrutível, nobre e augusta, mas pressionada ao seu peito, ela carrega um corpo que fica, a cada dia que passa, mais apodrecido. Quando caminhava de volta para casa, senti como o sangue me subia à cabeça. Minha alma se enraivecera. Percebendo que o corpo estava a ponto de pecar, pulara, cheia de escárnio e raiva, recusando-se a dar sua permissão. O sangue continuava a subir a se amontoar no meu rosto até que aos poucos tornei-me consciente de que meus lábios, faces e fronte inchavam. Meus olhos logo se tornaram tão pequenos que nada mais eram que duas fendas e era com dificuldade que eu podia ver o que quer que fosse.³⁰³

A narrativa passa a expor o horror causado pelo desejo:

Constantemente tropeçando, apressei o passo e corri ansiosamente para casa para poder olhar-me no espelho e ver em que estado me encontrava.

Quando finalmente cheguei, acendi a luz e olhei, dei um grito de terror. Todo o meu rosto estava inchado e horrivelmente desfigurado; meus olhos estavam apenas visíveis por entre duas massas transbordantes de carne inchada e minha boca se tornara oblíqua, incapaz de se abrir. Subitamente, lembrei-me da moça, de Frieda. Neste estado nojento, como poderia encontrá-la no dia seguinte? Escrevi um telegrama:

– Não posso ir amanhã, irei no dia depois, – e caí em desespero sobre a cama.³⁰⁴

O texto segue, até expor a transformação e o horror causados pelo desvio no caminho da ascese buscada:

Naquela noite não dormi por um só momento. Estava ansioso que amanhecesse, pois que me dizia que o mal-estar teria passado até amanhã, e eu continuamente

³⁰² KAZANTZÁKIS, Nikos. *Testamento para El Greco*, p. 246.

³⁰³ KAZANTZÁKIS, Nikos. *Testamento para El Greco*, p. 246.

³⁰⁴ KAZANTZÁKIS, Nikos. *Testamento para El Greco*, p. 246.

investigava meu rosto para ver se a inchação diminuía. Ao romper do dia, pulei da cama e corri até o espelho. Uma máscara espantosa se colava ao meu rosto; a pele começara a se arrebentar e a largar um líquido branco-amarelado. Eu não era um homem, era um demônio.³⁰⁵

O episódio narrado por Nikos, interpretado por Hilda como sinal de uma conversão, aproxima-se do fenômeno de “despersonalização”, tal qual descreve Freud no texto “Um distúrbio de memória na Acrópole”. Esse estado decorre de uma sensação de dúvida ou horror diante de algum fato da realidade, que ocasiona a percepção de que parte da mesma realidade, ou do próprio eu, lhe são estranhas.

Nikos, diante do quadro bizarro que o acomete, decide procurar um discípulo de Freud, Wilhelm Stekel. Após ouvir o relato de Nikos sobre sua situação e sua forma de pensar e viver até então, Stekel pontuou: “– A busca para encontrar o princípio e o fim do mundo é uma doença. A pessoa normal vive, luta, experimenta alegrias e tristezas, se casa, tem filhos e não perde seu tempo em perguntas de onde, por que e como”.³⁰⁶

A vida de Kazantzákis em Paris era tão próxima de um ascetismo radical que, no *Testamento*, narra ter sido repreendido pela proprietária da pensão onde morava. Como ele passava a noite escrevendo, e nunca recebia ninguém, ela disse que uma vida como a que ele levava não poderia ser normal, ou escondia ou tramava algo.

Kazantzákis prossegue o relato da fala de Stekel:

– Esta máscara permanecerá grudada a você pelo tempo que ficar em Viena. Esta sua doença é chamada de doença do ascético. É extremamente rara nos tempos atuais, porque que corpo, hoje em dia, obedece à alma? Já leu as lendas dos santos? Se lembra do ascético que partiu do deserto tebano e correu para a cidade mais próxima porque se sentia compelido a dormir com uma mulher? Que mulher poderia tocá-lo? Assim ele voltou correndo para o seu eremitério no deserto e agradeceu a Deus por tê-lo liberado do pecado no que Deus, de acordo com a lenda, perdoou-o e raspou a lepra de seu corpo...

Entende agora? Mergulhada como está na visão budista do mundo, sua alma – ou melhor, o que considera como alma – acredita que dormir com uma mulher é um pecado mortal.(...) ³⁰⁷

Como previu o psicanalista, logo ao sair de Viena, o rosto de Kazantzákis voltou ao normal e cessou seu mal-estar físico. Seu caminho de ascese foi retomado, longe das tentações do corpo.

A conversão de Hilda Hilst

As marcas deixadas pelo encontro de Hilda com Nikos se tornaram, para ela, uma conversão. Hilda afirma, também na entrevista aos *Cadernos*, que a ida para a Casa do Sol foi

³⁰⁵ KAZANTZÁKIS, Nikos. *Testamento para El Greco*, p. 246.

³⁰⁶ KAZANTZÁKIS, Nikos. *Testamento para El Greco*, p. 247.

³⁰⁷ KAZANTZÁKIS, Nikos. *Testamento para El Greco*, p. 247.

uma conversão, termo que denota uma mudança de direção, uma proximidade com o sagrado, o divino. O sentido de conversão aqui tomado por Hilda parece se referir à conversão dos santos: uma entrega total a Deus e aos valores cristãos. No entanto, Hilda não vai para a nova casa para tornar-se santa de acordo com o sentido que a religião concebe à santidade. A conversão hilstiana ocorre no que se refere à escrita, à filiação (no que diz respeito à procura por uma nova linhagem, diferente da paterna, ainda que passe pelo pai) e, também ao que concerne ao corpo, ao erotismo em sua relação com o poético.

Gabriel Albuquerque, ao se referir à concepção que Nikos elabora acerca de Deus em outros livros, como *Ascese*, descreve a forma como o escritor grego O concebe:

(...) um vento erótico que rompe os corpos para poder passar, e se lembrarmos que é sempre no sangue e nas lágrimas que o amor atua, aniquilando impiedosamente os indivíduos – então estaremos um pouco mais perto do seu rosto terrível.³⁰⁸

A definição de Deus enquanto sopro erótico se explicita na passagem em que Nikos se assombra com a possibilidade e o desejo despertado pelo encontro com uma mulher, mas também é denotada pela sua vontade de ascese e de escrita. Deus, para Kazantzákis, segundo lembra-nos o estudo de Albuquerque, é o “vento erótico que rompe os corpos para poder passar”, amor que se faz presente “aniquilando impiedosamente os indivíduos”, e parece próximo do ultrapassamento da razão que o campo pulsional representa para um sujeito.

O erotismo atribuído por Kazantzákis a Deus pode ser relacionado ao erotismo que Hilda considera condição para a salvação. Segundo ela, “fora do corpo não há salvação”.³⁰⁹ Podemos dizer que, para ambos, o caminho de ascese é atravessado pelo erotismo e pelo sagrado.

Hilda abarca cada vez mais, em sua escrita, o que Nikos considera como pecado, transgressão ou blasfêmia. Para Hilda, a literatura é um caminho sagrado pelo qual pode questionar, revirar, confrontar e refazer Deus. Nas palavras da autora: “A literatura pra mim sempre foi o sagrado”.³¹⁰

A proximidade entre o divino e o sensual aparece em poemas como o seguinte, do livro *Poemas malditos, gozosos e devotos*:

Atada a múltiplas cordas
Vou caminhando tuas costas.
Palmas feridas, vou contornando

³⁰⁸ ALBUQUERQUE, Gabriel Arcanjo Santos de. *Deus, Amor, Morte e as atitudes líricas da poesia de Hilda Hilst*, p. 30.

³⁰⁹ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, p. 23.

³¹⁰ RIBEIRO, Leo Gilson. Luminosa Despedida. *Jornal da Tarde*, SP, 04/03/1989 (documento cedido à pesquisa pelo Cedae – Unicamp).

Pontas de gelo, luzes de espinho
E degredo, tuas omoplatas.

Busco tua boca de veios
Adentro-me nas emboscadas
Vazia te busco os meios.
Te fechas, teia de sombras
Meu Deus, te guardas.

A quem te procura, calas.
A mim que pergunto escondes
Tua casa e tuas estradas.
Depois trituras. Corpo de amantes
E amadas.

E buscas
A quem nunca te procura.³¹¹

O mencionado enlace entre o corpo e o sagrado aparece nos versos em que lemos um endereçamento a Deus, que esconde sua morada e os caminhos que a Ele levam. O encontro dos corpos não é sem dor, ao contrário. A poeta está diante de “pontas de felo, luzes de espinho, degredo”. Buscar os meios de Deus é confrontar-se com uma teia composta de sombras. Deus retrai-se diante da poeta que clama por Seu corpo.

Os corpos aparecem, no texto, tocados, envolvidos por Deus a quem o poeta clama, sem jamais obter resposta. No poema seguinte, do grupo “Sobre a tua grande face”, aparece também a sedução entre o divino e o poeta:

Vem apenas de mim, ó Cara Escura
Este desejo de te tocar o espírito

Ou és tu, precisante de mim e de minha carne
Que incendeias o espaço e vens muleiro
Montado em ouro e sabre, clavina, cinturões
Rebenque caricioso
Sobre a minha anca viva?
Ou há de ser a fome dos teus brilhos
Que torna vadeante meu espírito
E me faz esquecer que sou apenas vício
Escureza de terra, latejante.

Vem de mim, Cara Escura, a ramagem de púrpura
Com a qual me disfarço. As facas
Com os fios sabendo à tangerina, facas
Que a cada dia preparo, no seduzir
Tua fina simetria. E vem de ti, Obscuro,
Toda cintilância que jamais me busca.³¹²

No poema citado, Deus, além de tomar forma de amante aos olhos da poeta, é constituído de erotismo, é tomado e sentido como corpo. Hilda, nesse poema, parece repetir a

³¹¹ HILST, Hilda. *Poemas malditos, gozosos e devotos*, p. 41.

³¹² HILST, Hilda. Sobre a tua grande face. In: *Do desejo*, p. 114.

concepção kazantzakiana, a partir da qual é possível dizer que tanto gozamos de Deus, quanto Ele goza de nós, suas criaturas. Para ambos os escritores, Deus experimenta anseios humanos.

O que salta aos olhos, a partir da leitura do poema acima citado, é o desencontro entre Deus e qualquer homem que clame por ele. O poema contém a pergunta pela impressão de que Deus pode necessitar da carne do poeta, incendiar o espaço para submeter o corpo do homem aos Seus caprichos. Ao poeta, cabe seduzir o Pai, cintilância que jamais busca quem tanto O procura.

Novas raízes

Nikos constitui, para Hilda, uma nova filiação possível, como uma linhagem, uma influência que ela pode e decide escolher e expressar pela via do texto. Tal filiação é representada pela incorporação de noções caras ao autor em sua poesia, como a noção que Nikos desenvolve de Deus, por exemplo.

Hilda dedica dois grupos de poemas “Passeio” e “Memória”, que compõem a “Trajetória Poética do Ser (I)” à Nikos Kazantzákis, que, segundo a dedicatória, fortaleceu-a em amor. São poemas escritos entre 1963 e 1966, e o primeiro grupo tem a seguinte epígrafe: “Em ti, terra, descansei a boca, a mesma que aos outros deu de si o sopro da palavra e seu poder de amar e destruir”³¹³. A frase remete à palavra do pai, à exclamação que exclama ser a filha um “azar”. A palavra, nesse caso, poderia destruir a possibilidade de ter outro tipo de sorte. Hilda, no que se refere a seu pai, dá à palavra o poder de amá-lo, de exaltá-lo por meio de seus textos, poemas, odes. A trajetória que se relaciona ao ser enquanto essencialmente poético, também aponta para a terra, como lemos no poema:

De um exílio passado entre a montanha e a ilha
Vendo o não ser da rocha e a extensão da praia.
De um esperar contínuo de navios e quilhas
Revendo a morte e o nascimento de umas vagas.
De assim tocar as coisas minuciosa e lenta
E nem mesmo na dor chegar a compreendê-las.
De saber o cavalo na montanha. E reclusa
Traduzir a dimensão aérea do seu flanco.
De amar como quem morre o que se fez poeta
E entender tão pouco seu corpo sob a pedra.
E de ter visto um dia uma criança velha
Cantando uma canção, desesperando,
É que não sei de mim. Corpo de terra.³¹⁴

³¹³ HISLT, Hilda. Passeio. In: *Exercícios*, (epígrafe)

³¹⁴ HILST, Hilda. Passeio. In: *Exercícios* p. 66.

A terra parece metaforizar o fim de uma etapa da vida e a possibilidade da esperança, da fertilidade poética. No início do livro *Exercícios*, é possível ler o que significa o corpo de terra na linguagem hilstiana:

Chaga de sol, rosácea ardente
Aqueles linhos de sangue, o peito
Mais profundo, aberto, extenso,
Toda a delicadeza do poeta
Flui
Exangue
Num círculo de dor. Assim te lembro.³¹⁵

A terra guarda a ferida, o sangue, as perdas. A delicadeza buscada pelo poeta tenta conter as dores de sua memória. Aqui, parece-nos, é evocada a presença do pai, seja como Deus ou como esse pai que se recusa a responder, ou mesmo desfazer o afeto com que recebe sua filha. Tal significado nos parece nas expressões “chaga de sol”, “círculo de dor”, tal como lembra o poeta, exausto, desgastado. Os versos acima remetem à lembrança, ao trabalho do poeta para lidar com a dor de suas memórias. Apesar de, a princípio, não parecer, a terra denota o espaço onde se enraizar, onde inscrever um nome e uma obra. O poema seguinte parece apontar para outros rumos:

Dorme o pastor. E sobre ele a pedra.
E dentro dele, no coração, no ventre
A primeira libélula. Dorme
Recente de raízes, o poeta.³¹⁶

A Casa do Sol redireciona o sentido da terra, como o lugar de onde podem ser originadas novas raízes e de onde se pode saltar e voar. A terra é o novo corpo, nesse novo momento:

No seu corpo de terra, dorme o inocente.
Cantou a solidão, a salamandra
E um cavalo e um cavaleiro de barro
Carmesim. E teve amor ao medo e à centelha
Que o fez cantar assim.³¹⁷

A memória, evocada e ultrapassada, retorna no segundo grupo de poemas, “Memória”, na trajetória poética do ser de acordo com Hilda Hilst. A escritora inicia esses poemas com as seguintes palavras: “Quando a memória transformada em ave / Pousar sobre o meu peito a sua leveza”. E aqui, o impulso rumo ao inalcançável ressalta a leitura:

E o tempo tomou forma. Assim me soube

³¹⁵ HILST, Hilda. Corpo de Terra. In: *Exercícios*, p. 17.

³¹⁶ HILST, Hilda. Corpo de Terra. In: *Exercícios*, p. 17.

³¹⁷ HILST, Hilda. Corpo de Terra. In: *Exercícios*, p. 17.

Envolta em grande mar até a cintura.
E nada a não ser água e seu rumor
Aos ouvidos chegava. E soube ainda
Que um só gesto e sopro acrescentava
Essa vastíssima matéria. E atenta
Em consideração a mim, cobri-me de recuos.
Eu, que de docilidades me fizera.

Antes avara desse tempo que resta.
Se em muitos me perdi, uma que sou
É argamassa e pedra. Guardo-te a ti.
Em consideração a mim. Redescoberta.³¹⁸

E se faz nítido o desejo de recomeço, a partir do pai e da reconstrução que Hilda faz dele simbolicamente. Vale ressaltar que a identificação desses poemas como endereçados ao pai é aquela que está sendo adotada por nossa pesquisa, sendo uma entre outras possibilidades de leitura. Afinal, ainda que se possa notar um endereçamento ao pai, também permanece uma indeterminação, fruto da própria linguagem poética. Mesmo que atravessado pela poesia, ele ainda resta inapreensível e terrível:

Áspero é o teu dia. E o meu também.
Inauguro ares e ilhas
Para que o teu corpo se conheça
Sobre mim, mas é áspera
Minha boca móvel de poesia,
Áspera minha noite

Porque nem sei se o canto há de chegar
No escuro labirinto em que te fazes,
Nessa rede de aço que te envolve,
Nesse fechar-se enorme onde te moves.

Trabalho tua terra cada dia
E não me vês. O teu passo de ferro
Esmaga o que na noite foi minha vida.
E recomeço. E recomeço.³¹⁹

Algo do pai parece ter sido deixado para trás (“escuro labirinto em que te fazes”, “rede de aço que te envolve”, “fechar-se enorme em que te moves”), ou o que permanece tornou-se mais leve pelo exercício poético (“trabalho tua terra cada dia”). Ainda que o “passo de ferro”, esmague o que, na noite, foi a vida do poeta, ele recomeça. O que fica da memória serve para redescobrir-se e, de certa forma, faz nascer de novo e abrir-se para voos mais altos na direção do supostamente inalcançável pela linguagem e pela própria vida.

O erótico, nome do inabordável

³¹⁸ HILST, Hilda. Memória. In: *Exercícios*, p. 73.

³¹⁹ HILST, Hilda. A Trajetória Poética do Ser I. In: *Exercícios*, p.77.

Michel Leiris, poeta, antropólogo, crítico e escritor, dissecou, em seu livro *Espelho da tauromaquia*, a tourada espanhola para escrever texto sobre antropologia e erotismo. O ensaio foi lido e citado por Bataille em *O Erotismo*, e define a singularidade do erótico, muito próxima do sagrado, como algo que irrompe, que se mantém à beira das coisas, inabordável. O sacro está aquém e além daquilo que pode ser traduzido pelas palavras, não pode ser abarcado pelo simbólico. Para Leiris, assim como para Bataille, o sagrado é o que se mantém inatingível na vivência do corpo:

O que diferencia essencialmente o erotismo de outras atividades nas quais o corpo humano (seminu e como que simbolicamente despojado) ocupa o centro (...) – é a presença daquele elemento torto cuja junção com o reto faz irromper – ardência do derradeiro transe – o sentimento do *sagrado* (isto é: de algo posto à parte, como tabu, em posição de ápice vertiginoso por estar simultaneamente acima e ao revés do comum, sem-igual e fora-da-lei, prestigioso e rejeito), centelha a marcar subitamente a união estridente de duas naturezas – torta e reta – no momento em que estamos separados da tangência por um hiato infinitesimal.³²⁰

Bataille afirma “Do erotismo, é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte”.³²¹ Para o francês “o que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. (...) dessas formas da vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos”.³²²

Conforme considerações de Bataille, pode-se entender o erotismo como dissolução de formas constituídas da vida que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas e isoladas que somos. O erotismo independe do gozo erótico ou mesmo da reprodução como fim. Por outro lado, o sentido fundamental da reprodução é chave do erotismo. Somos descontínuos, morremos isoladamente. Temos, no entanto, a nostalgia da continuidade que, por sua vez, está associada à morte. Há uma continuidade entre a morte e o que o homem busca no erotismo, que coloca em jogo a continuidade, tem o sentido da morte e faz, de acordo com o teórico, com que o ser se coloque em questão. A aprovação da vida até na morte configura-se como desafio à morte e à descontinuidade. Bataille considera:

A vida é acesso ao ser: se a vida é mortal, a continuidade do ser não é. A proximidade da continuidade, a embriaguez da continuidade domina a consideração da morte. Em primeiro lugar, a perturbação erótica imediata nos dá um sentimento que supera tudo, um sentimento tamanho que as sombrias perspectivas ligadas à situação do ser descontínuo caem no esquecimento.³²³

³²⁰ LEIRIS, Michel. *Espelho da tauromaquia*, p. 56.

³²¹ BATAILLE, Georges. *O Erotismo*, p. 21.

³²² BATAILLE, Georges. *O Erotismo*, p. 31.

³²³ BATAILLE, Georges. *O Erotismo*, p. 38.

A morte e o erótico, nos lembra Bataille, nos fazem esquecer da descontinuidade e acreditar na vivência do ser, imortal.

O erotismo afirma a vida

O erotismo é, na literatura hilstiana, a afirmação maior da vida, está além da angústia diante da morte ou do desamparo diante do silêncio de Deus, como se pode notar em alguns trechos do poema:

(...)
Na plumagem umas gotas de sangue
Dos corpos devorados se entrevia.
Mas da vida e do sangue não sabiam
As aves que eram tantas sobre as lajes.

(...)
A face do meu Deus iluminou-se .
E sendo Um só, é múltiplo Seu rosto.
É uno em seus opostos, água e fogo
Têm a mesma matéria noutro rosto.
Alegrou-se meu Deus.
Dessa morte que é vida, Se contenta.³²⁴

No poema, Deus se contenta com o erotismo contido na morte que leva à vida, resultante que é da destruição de formas anteriores de viver. Ruth Silviano Brandão comenta, a esse respeito: “Duas mortes e duas vidas são possíveis para o ser humano – a morte que leva à vida e a vida que leva à morte. A primeira pode ser uma morte por separação, por mudança de posição em relação ao vivido (...)”.³²⁵ A mudança para a Casa do Sol se configura como morte de um certo modo de vida, e como nascimento de outro, voltado à escrita, à radicalização do que pretende construir como escritora e poeta, como quem ela desejaria ser.

No poema abaixo, a casa está relacionada ao corpo, como guardiã ou como metáfora:

A minha Casa é guardiã do meu corpo
E protetora de todas minhas ardências.
E transmuta em palavra
Paixão e veemência

E minha boca se faz fonte de prata
Ainda que eu grite à Casa que só existo
Para sorver a água da tua boca.

A minha casa, Dionísio, te lamenta
E manda que eu te pergunte assim de frente:
À uma mulher que canta ensolarada
E que é sonora, múltipla, argonauta

³²⁴ HILST, Hilda. Poema 7. In: *Exercícios*, p.50.

³²⁵ BRANDÃO, Ruth Silviano. A travessia da escrita em Machado de Assis. In: *A Vida Escrita*, p. 72.

Por que recusas amor e permanência?³²⁶

No poema, retorna a ideia da casa como crisálida onde paixão e veemência são metamorfoseadas em palavras. A casa guarda o corpo, protege suas ardências. A Casa do Sol afirma a vida, semeia a permanência à medida em que é o lugar escolhido para que Hilda re-escreva sua história. Chama a atenção no poema acima como a casa é prolongamento do corpo, como aparece no verso “A minha casa, Dionísio, te lamenta”. A casa é, também, nascente da obra e abrigo das intensidades. Lemos, também, um diálogo entre Dionísio e Apolo, o primeiro explícito e o segundo, denotado no termo “ensolarada”, que remete à clareza, ao apolíneo.

Hilda debocha da dificuldade dos homens lidarem com seu erotismo, quando, na escrita pornográfica, que é entremeada de poesia, usa do escárnio, de vocabulário grosseiro, chulo e vulgar. Vemos nesses textos, o exercício de explorar o cômico, de brincar a linguagem. A propósito, podemos recorrer ao exemplo da prosa das *Cartas de um sedutor*:

Quando gozo espio a amplidão. A minha amplidão aqui de dentro. A que não tive. A que perdi. Perdi tantas palavras! Eram lindas, loiras, perdi “Monogatari”, toda montanhosa, de monos de gatas de atas de gnomos, perdi Lutécia, uma mulher patética mas minha. Morreu logo depois de me dizer: vou até ali te buscar pelo menos um pastel. Foi atropelada. Lutécia minha. O pastelzinho esmigalhado na mão. Lutécia minha. Nunca mais. Era gorducha e alta. E que ternura no rego dos seios, nos meios, na mata, nas rebembelas. Que nádegas!³²⁷

A Casa do Sol, o meio da vida, a vida nova

A mudança de espaço e de rotina na vida de Hilda Hilst ocorreu aos 36 anos, mais ou menos no meio de sua vida, já que faleceu aos 64. Barthes compara o momento do meio da vida de um escritor ao processo de iniciação, um momento de virada, de mudar e de iniciar, na escrita, algo novo:

Porque o “meio da nossa vida” não é, evidentemente, um ponto aritmético; e como é que, no momento em que estou falando, poderia conhecer a duração total da minha existência, a ponto de poder dividi-la em duas partes iguais? É um ponto semântico, o instante, talvez tardio, em que sobrevém na minha vida o chamado de um novo sentido, o desejo de uma mutação: mudar de vida, romper e inaugurar, submeter-se a uma iniciação (...).³²⁸

Segundo Barthes, “não pode haver ‘vida nova’, (...) parece-me, que não seja a descoberta de uma nova prática de escrita”.³²⁹ Hilda passa por essa iniciação, por essa

³²⁶ HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, p. 61.

³²⁷ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, p. 17.

³²⁸ BARTHES, Roland. Durante muito tempo fui dormir cedo. In: *O rumor da língua*, p. 357.

³²⁹ BARTHES, Roland. Durante muito tempo fui dormir cedo. In: *O rumor da língua*, p. 359.

mudança radical, tanto em seu comportamento, quanto em sua linguagem, como é possível perceber no comentário:

Comecei me desestruturando depois de 20 anos de poesia arrumada. E essa linguagem ordenada, de comportamento que quero desordenar, reflete a época, o movimento visceralmente conturbado. É preciso dominar uma desordem para que aconteça alguma novidade real dentro de você. Há uma reformulação de linguagem como deve haver uma reformulação de comportamento (...)³³⁰

Nota-se o desejo de dominar a desordem, tal como mencionado já no capítulo anterior. Mas em que consiste dominar a desordem na escrita? Dominar a desordem não é evitá-la, mas transitar nela sem se deixar contaminar, sem se desorganizar. Em entrevista ao escritor e amigo Caio Fernando Abreu, Hilda afirma, conforme lemos nesses fragmentos:

(...)a ordem sempre teve uma grande importância pra mim. Eu queria uma certa geometria (...). Ao mesmo tempo, havia uma desordem muito grande dentro dos seres humanos e de mim mesma. Eu queria saber a raiz dessa desordem. Sempre foi essa luta. A física e a matemática, que ordenam, e de repente uma impulsividade, uma pulsão interna enlouquecedora. A poesia tem a ver com a matemática, porque as palavras têm que ter uma medida, uma rítmica. Não cabia na poesia essa vontade de me ordenar.³³¹

A primeira afirmação de Hilda remete à ordenação que a autora atribuía à sua produção, lado a lado ao interesse pela desordem presente no homem e nos loucos. Podemos comparar essa afirmação com um comentário de Duras: “Há uma loucura de escrever que existe em si mesma, uma furiosa loucura de escrever, mas não é por isso que se cai na loucura. Ao contrário”.³³²

Hilda menciona o conflito entre a ordenação da escrita, da física e da matemática (áreas do conhecimento pelas quais tinha interesse) e a desordem que percebia em si, uma pulsão. Para a escritora, o ordenamento poético se assemelha ao matemático, mas apresenta falhas, fracassa, resta algo que essa forma de simbolizar não organiza. Ao enveredar pelo humor, pela pornografia, por uma escrita que despedaça palavras, que chama a atenção do leitor para seus ruídos, Hilda deixa claro que sua escrita abarca a insuficiência da linguagem, que não consegue domar toda a desordem ou loucura do inatingível ou do real. Sempre restará algum ponto que a literatura ou o simbólico não conseguirão apreender. A incorporação da desordem, representada tanto pelo sagrado quanto pelo erótico, é a direção da nova prática de escrita exercida por Hilda.

³³⁰ *Cadernos de Literatura Brasileira*, p. 134.

³³¹ ABREU, Caio Fernando. Deus pode ser um flamejante sorvete de cereja. In: *Leia*, São Paulo, jan. 1987. Material pesquisado no Cedae –Iel – Unicamp.

³³² DURAS, Marguerite. *Escrever*, p. 47.

Ao mesmo tempo em que se interessa pelo que é possível ordenar, Hilda admite, na literatura, no simbólico que ordena o real, “uma impulsividade, uma pulsão interna enlouquecedora”, ou, poderíamos dizer, aquilo que não permite ser organizado, simbolizado ou representado.

Inaugurar uma nova escrita representou o que evoca outro signo que traz para o horizonte da escrita hilstiana a atmosfera religiosa: a renúncia. O termo nos faz pensar na descoberta da dimensão sagrada na escrita literária. Ao ser perguntada se a poesia era uma forma de renúncia como a renúncia religiosa, Hilda responde: “Pra mim foi. O amor em uma intensidade absoluta. Não o amor de agora. Esse não tem nada a ver comigo. O amor é outra coisa, inexplicável, é um outro segmento”.³³³ A afirmação nos faz pensar na renúncia não como um sacrifício, mas como uma abertura ao sagrado e ao erótico.

O poético e o sagrado

Para Hilda, ao mesmo tempo em que a poesia faz cair as vestes, as imagens, as ilusões do homem, ela revela o venerável e inviolável, ou seja, o sagrado. Talvez possamos afirmar que o poético, como expressão do sagrado, seja a essência e a força motriz de sua produção escrita.

Em *O arco e a lira* Octavio Paz teoriza sobre a proximidade entre o sagrado e o poético: “(...) de um lado, julgo que poesia e religião brotam da mesma fonte e que não é possível dissociar o poema de sua pretensão de transformar o homem (...)”,³³⁴ e questiona se o sagrado seria anterior ao poético na história do homem: “A anterioridade do sagrado não pode ser de ordem histórica. Não sabemos, nem saberemos nunca, o que sentiu inicialmente ou pensou o homem no momento em que apareceu sobre a terra”.³³⁵

E como o sagrado, segundo Paz, está inserido em várias experiências humanas,

(...) é impossível afirmar que o sagrado constitui uma categoria *a priori*, irreduzível e original, da qual procedem as outras. Cada vez que tentamos atingi-la, constatamos que aquilo que parecia distingui-la também está presente em outras experiências.³³⁶

Paz prossegue, situando quais experiências se assemelham àquela do sagrado:

(...) O homem é um ser que se assombra: ao se assombrar, poetiza, ama, diviniza. No amor há assombro, poetização, divinização e fetichismo. O poetizar também brota do assombro, e o poeta diviniza como o místico e ama como o enamorado.

³³³ *Cadernos de Literatura Brasileira*, p. 31.

³³⁴ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*, p. 142.

³³⁵ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*, p. 171.

³³⁶ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*, p. 171.

Nenhuma dessas experiências é pura: em todas elas aparecem os mesmos elementos, sem que se possa dizer que um é anterior aos outros.³³⁷

Paz afirma ainda que o que caracteriza o encontro com o sagrado, ou com o sobrenatural, é a experiência do Outro, a relação direta com o inominável, que provoca o assombro. Sagrado é tudo aquilo que nos escapa, que nos remove de um lugar habitual e nos lança diante de um mundo extraordinário, para o qual não temos significantes.

A propósito, Walter Benjamin,³³⁸ localizará, com o conceito de aura, o que, na arte, nos transcende. A aura surge da exploração benjaminiana das associações que situam e ampliam o sentido dos objetos. Em uma imagem religiosa, por exemplo, diante da qual alguém ajoelha e reza, há algo referente à aura que ultrapassa o indivíduo, que não é capturável pela via da linguagem

No âmbito da alteridade radical que desacomoda o sujeito estão, lado a lado, o poético, o amor e o que Paz, numa referência a Kant, conceituou como sublime:

(...) o sagrado é o sentimento original do qual se desprendem o sublime e o poético. (...) Em toda experiência do sagrado surge um elemento que não é temerário chamar de “sublime”, no sentido kantiano da palavra. E o inverso: no sublime há sempre um tremor, um mal-estar, um pasmo e uma aflição, que denunciam a presença do desconhecido e do incomensurável, traços do horror divino.³³⁹

O incomensurável é, então, relacionado ao amor e ao poético, como podemos ver na continuação do comentário de Octavio Paz:

Coisa semelhante pode-se dizer do amor: (...) todo amor é uma revelação, uma sacudida que faz tremer os alicerces do eu e nos leva a proferir palavras que não são diferentes das empregadas pelo místico. Ocorre algo parecido na criação poética: ausência e presença, silêncio e palavra, vazio e plenitude são estados poéticos tanto quanto religiosos e amorosos. E em todos eles os elementos racionais se processam ao mesmo tempo que os irracionais, sem que seja possível separá-los(...).³⁴⁰

Tanto o poético quanto o sagrado tocam o homem e fazem com que se torne outro. “Todos têm o fito comum de nos tornar ‘outros’”,³⁴¹ afirma Octavio Paz. E o que é a conversão senão tornar-se outro? A conversão, provocada pela experiência religiosa e pela poética, se dá pelo salto, que Paz caracteriza como “mortal”:

A experiência poética, como a experiência religiosa, é um salto mortal: um mudar de natureza que é também regressar à nossa natureza original. Encoberto pela vida profana ou prosaica, nosso ser de repente se recorda de sua identidade perdida; e

³³⁷ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*, p. 172.

³³⁸ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 165-196.

³³⁹ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*, p. 172.

³⁴⁰ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*, p. 171-172.

³⁴¹ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*, p. 148.

então aparece, emerge, esse “outro” que somos. Poesia e religião são revelação. Mas a palavra poética não precisa da autoridade divina.³⁴²

Cabe ressaltar que há uma diferença, apontada em *O arco e a lira*, entre a conversão religiosa e a conversão poética, e que tal diferença se resume à necessidade da autoridade divina, da qual a poesia está livre. Paz resalta a intrínseca relação entre a experiência poética e o retorno à origem.

Enquanto há a procura simbólica pela vida, pela permanência, a poeta encontrará a face escura do existir, como o erótico que se refere à alteridade, mas, em contrapartida, evoca a solidão. A propósito, afirma Bataille: “(...) o erotismo permanecerá para nós como alguma coisa de fora. (...) como de algo além que só nos é acessível sob uma condição: que nós saíamos do mundo em que vivemos para nos entricheirmos na solidão”.³⁴³

A fim de renovar sua compreensão das coisas, do mundo, da poesia e do ser, Hilda dizia que precisava estar só: “Eu tinha que ser só para compreender tudo, para desaprender e compreender outra vez”.³⁴⁴

Hilda Hilst e a solidão da escrita

O poema a seguir nos faz pensar em alguns aspectos também relacionados à Casa do Sol, entre vida e obra de Hilda Hilst, que retoma o desejo de retornar à fonte primitiva, de retornar à narrativa da memória:

(...)
Vontade de voltar às minhas fontes primeiras.
De colocar meus mitos outra vez
Nos lugares antigos e sorrir
Como a ti te sorri, minha mãe, a vez primeira.
Vontade de esquecer o que aprendi:
Os castelos lendários são paisagens
Onde os homens se aquecem. Sós. Sumários.
Porque da condição do homem é o despojar-se.³⁴⁵

O fragmento do poema acima, nos remete aos “castelos lendários”, tomados por nós como aqueles, de sua história, que constituem, de acordo com o texto, paisagens. E, então, é possível amparar-se, mas é próprio da condição humana que esse acolhimento aconteça no despojamento e solitariamente.

A solidão é elemento essencial à escrita, para Maurice Blanchot. Ele afirma que, ao se lançar à construção de uma obra, o escritor estará, irremediavelmente, lançado à solidão. A

³⁴² PAZ, Octavio. *O arco e a lira*, p. 166.

³⁴³ BATAILLE, Georges. *O erotismo*, p. 397

³⁴⁴ *Cadernos de Literatura Brasileira*, p. 31.

³⁴⁵ HILST, Hilda. Quase Bucólicas. In: *Do desejo*, p. 156.

obra é incessante, inabordável e jamais se dará a conhecer para o autor, mantendo-se sempre intocável: “A solidão que acontece ao escritor por força da obra revela-se nisto: escrever é agora o interminável, o incessante”.³⁴⁶

Para Blanchot, a solidão da obra é mais essencial do que o que ele chama do “isolamento complacente do individualismo”.³⁴⁷ Tal solidão essencial se caracteriza pelo fato de que “aquele que escreve a obra é apartado, aquele que a escreveu é dispensado. Aquele que é dispensado, por outro lado, ignora-o”.³⁴⁸ Blanchot teoriza que o escritor não consegue saber se sua obra está realizada, e nem mesmo consegue estar próximo dela enquanto a escreve.

A escritora francesa Marguerite Duras também afirma a necessidade da separação dos outros sentida por quem escreve:

É sempre necessária uma separação da pessoa que escreve livros em relação às pessoas que a rodeiam. É uma solidão. É a solidão do autor, a solidão da escrita. Para começar, o autor se pergunta que silêncio é esse ao redor de si. E praticamente em cada passo que ele dá no interior de uma casa, e em todas as horas do dia, em todas as luzes, tanto as do lado de fora como as lâmpadas acesas do lado de dentro. Essa real solidão do corpo transforma-se na outra, inviolável, a solidão da escrita.³⁴⁹

Destacamos, da afirmação de Duras, a frase: “Essa real solidão do corpo transforma-se na outra, inviolável, a solidão da escrita”. Parece-nos haver, aqui, uma aproximação entre o modo de vida, o corpo do escritor e a escrita. Assim, a solidão do corpo se torna aquela, referente ao escrever.

Aliás, Hilda Hilst e Marguerite Duras têm outro ponto em comum, pois, para esta última, a solidão da escrita também está associada a casa, e é nesse espaço que pode se manifestar mais plenamente, como se pode ler neste fragmento acerca da casa em Neauphle, a “Casa do Sol” de Duras:

É numa casa que a gente se sente só. Não do lado de fora, mas dentro. Em um parque, há pássaros, gatos. E de vez em quando um esquilo, um furão. Em um parque a gente não está sozinha. Mas dentro da casa a gente fica tão só que às vezes se perde. Só agora sei que permaneci na casa dez anos. Sozinha. E para escrever livros que mostraram para mim e para os outros que eu era a escritora que sou. (...) O que posso dizer é que o tipo de solidão que há em Neauphle foi feito por mim. Para mim. E que é apenas nessa casa que fico só. Para escrever. Não para escrever como havia feito até então. Mas escrever livros desconhecidos para mim, e nunca previamente determinados, por mim nem por ninguém. (...) Compreendi que eu era uma pessoa sozinha com a minha escrita, sozinha e muito distante de tudo.³⁵⁰

³⁴⁶ BLANCHOT, Maurice. A Solidão Essencial. In: *O Espaço Literário*, p. 16.

³⁴⁷ BLANCHOT, Maurice. A Solidão Essencial. In: *O Espaço Literário*, p. 11.

³⁴⁸ BLANCHOT, Maurice. A Solidão Essencial. In: *O Espaço Literário*, p. 11.

³⁴⁹ DURAS, Marguerite. *Escrever*, p. 14-15.

³⁵⁰ DURAS, Marguerite. *Escrever*, p. 13.

O depoimento de Duras sobre a sua casa nos leva a pensar na Casa do Sol de Hilda, na medida em que Duras menciona ter construído uma casa em que pudesse ficar realmente só. Curiosamente, ressaltamos, a partir desse espaço em que se pode encontrar uma solidão real é possível também mudar a escrita. Tal aspecto fica evidente na frase “Não para escrever como havia feito até então”. A solidão parece permitir que livros desconhecidos possam ser produzidos, livros que farão uma assinatura. A escrita torna só o poeta, distancia o escritor, como revela Duras.

Acerca da Casa do Sol, podemos dizer, como Duras disse acerca de sua casa em Neauphle: “Esta casa se tornou a casa da escrita”.³⁵¹ Significantes relacionados à casa nova convergem com significantes do que Hilda já tinha escrito e do que viria a escrever. Próxima da vida interiorana, Hilda estaria mais perto da passividade que propicia a escrita poética, como afirma o escritor e ensaísta Octavio Paz: “A revelação poética pressupõe uma busca interior. Busca que em nada se assemelha à análise ou à introspecção; mais que busca, atividade psíquica capaz de provocar a passividade propícia ao surgimento de imagens”.³⁵²

Renunciando à sua forma de viver “muito fácil, uma vida só de alegrias, de amantes”,³⁵³ Hilda questiona o mundo aparente. A poeta, simultaneamente, elabora uma nova origem representada por seu novo lugar e sua busca por um novo olhar, e também tenta, pela via poética, desenhar outra trajetória, mais voltada ao ser, como revela o título de uma coletânea de poemas editada pela Globo no volume *Exercícios*, “A trajetória poética do ser”, coletânea dedicado ao grego Nikos Kazantzákis.

O poema abaixo exprime a busca pelo que vai além da imagem, e é o que inicia a coletânea mencionada:

Não haverá um equívoco em tudo isto?
O que será em verdade transparência
Se a matéria que vê, é opacidade?
Nesta manhã sou e não sou minha paisagem.
Terra e claridade se confundem
E o que me vê
Não sabe de si mesmo a sua imagem.

E me sabendo quilha castigada de partidas
Não quis meu canto em leveza e brande
Mas para o vosso ouvido o verso breve
Persistirá cantando.
Leve, é o que diz a boca diminuta e douta.

Serão leves as límpidas paredes

³⁵¹ DURAS, Marguerite. *Escrever*, p. 16.

³⁵² PAZ, Octavio. *O arco e a lira*, p. 65.

³⁵³ *Cadernos de Literatura Brasileira*, p. 31.

Onde descansarei vosso caminho?
Terra, tua leveza em minha mão.
Um aroma te suspende e vens a mim
Numas manhãs à procura de águas.
E ainda revestida de vaidades, te sei.
Eu mesma, sendo argila escolhida
Revesti de sombra a minha verdade.³⁵⁴

Os percursos do poeta e do ser se encontram, já que ambos estão diante do desejo de olhar atrás do véu das aparências. Paradoxalmente, ao retirar o véu, deparam-se com o aspecto ilusório da própria imagem. Nesse poema, Hilda expressa a impossibilidade de tocar uma verdade que se queira absoluta ou que demonstre a totalidade do ser.

Hilda constata a solidão do poeta que, assombrado, sente-se feliz ao assombrar o leitor, ao fazer cair suas máscaras. Se o sagrado ofício de poeta é inviolável, o exercício poético de dirigir-se ao erótico é como uma revolução e uma santidade: “O erótico pra mim, é quase uma santidade. A verdadeira revolução é a santidade”.³⁵⁵ A santidade, assim como a conversão e o sentido que esta adquire na linguagem hilstiana, inclui o que a contraria: a blasfêmia, como ela demonstra, e que já comentamos: “Posso blasfemar muito, mas o meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus”.³⁵⁶

Bataille também aborda a relação entre erotismo e santidade, considerando as semelhanças e diferenças entre os termos:

Não quero dizer que o erotismo e a santidade são da mesma natureza. (...) Quero apenas dizer que as duas experiências têm, uma e outra, uma intensidade extrema. Quando falo de santidade, falo da vida que determina a presença em nós de uma realidade sagrada, de uma realidade que pode nos transtornar até o fim.³⁵⁷

Uma das semelhanças que aponta é a intensidade de ambas as experiências. Outra similaridade é que “o santo não está à procura da eficácia. É o desejo e somente o desejo que o anima: nisso ele é semelhante ao homem do erotismo”.³⁵⁸

Entre as diferenças, Bataille aponta o fato de que o que se experimenta na santidade pode ser objeto de um discurso, ao passo que as experiências eróticas não: “A emoção nela experimentada é exprimível em um discurso, ela pode ser objeto de um sermão”.³⁵⁹

Em relação a essa postulação de Bataille, Barthes se contrapõe no livro *Fragmentos de um discurso amoroso*. Na folha que abre o texto do livro, Barthes já menciona a fraca sustentação do discurso amoroso, como se não fosse possível articulá-lo enquanto um

³⁵⁴ HILST, Hilda. A trajetória poética do ser. In: *Exercícios*, p. 47.

³⁵⁵ *Cadernos de Literatura Brasileira*, p. 31.

³⁵⁶ *Cadernos de Literatura Brasileira*, p. 30.

³⁵⁷ BATAILLE, Georges. *O Erotismo*, p. 397-398.

³⁵⁸ BATAILLE, Georges. *O Erotismo*, p. 402.

³⁵⁹ BATAILLE, Georges. *O Erotismo*, p. 398.

discurso propriamente. Segundo Barthes, por isso o discurso amoroso é composto de “uma extrema solidão”.³⁶⁰

Ele ressalta, ao enunciar o trabalho contido nesse texto: “Quando um discurso é dessa maneira levado por sua própria força à deriva do inatural, banido de todo espírito gregário, só lhe resta ser o lugar, por mais exíguo que seja, de uma afirmação. Essa afirmação é em suma o assunto do livro que começa”.³⁶¹ Barthes dessa forma aposta na possibilidade de articulação do discurso amoroso ou erótico.

A passagem do erotismo à santidade tem a ver com a renúncia. O que é maldito passa a ser bendito. O erotismo nos isola. A santidade estabelece um outro tipo de solidão. A passagem de um ponto a outro é ressaltada pela elaboração de Bataille:

A passagem do erotismo à santidade tem muito sentido. É a passagem do que é maldito e rejeitado ao que é fausto e bendito. Por um lado, o erotismo é a falta solitária, o que só nos salva nos opondo a todos os outros, o que só nos salva na euforia de uma ilusão, uma vez que, definitivamente, o que no erotismo nos levou ao extremo grau de intensidade nos atinge ao mesmo tempo com a maldição da solidão.³⁶²

Há algo na santidade, no entanto, que nos tira da solidão, como afirma Bataille:

Por outro lado, a santidade nos tira da solidão, mas com condição de aceitar este paradoxo – *Felix culpa!* A falta feliz! – da qual o próprio excesso nos redime. Nessas condições, apenas uma escapulida nos permite voltar para junto de nossos semelhantes. Essa escapulida, sem dúvida, merece o nome de renúncia. Uma vez que no cristianismo não podemos gozar dela na condenação da solidão!³⁶³

Hilda faz esse percurso pela via de sua poesia, quando eleva o baixo, o debochado, o pornográfico à literatura. Esse é o sentido da santidade em Hilda Hilst, a mística que parece seguir e que consolida na vida que leva na Casa do Sol. Uma vida que procurava reverter o passado em uma história a tecer.

Hilda Hilst foi abordada por Josué Castello como a escritora da parte maldita. Curiosamente, a abordagem de Castello lembra um certo poema de Hilda:

O escritor e seus múltiplos vem vos dizer adeus.
Tentou na palavra o extremo-tudo
E esboçou-se santo, prostituto e corifeu. A infância
Foi velada: obscura na teia da poesia e da loucura.
A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito
Tempo-Nada na página.
Depois, transgressor metalescente de percursos
Colou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra.
Poupem-no o desperdício de explicar o ato de brincar.

³⁶⁰ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Folha de rosto.

³⁶¹ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Folha de rosto.

³⁶² BATAILLE, Georges. *O erotismo*, p.413-414.

³⁶³ BATAILLE, Georges. *O erotismo*, p. 413-414.

A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.
O Caderno Rosa é apenas resíduo de um "Potlatch".
E hoje, repetindo Bataille:
"Sinto-me livre para fracassar".³⁶⁴

É interessante ler, no poema, a afirmação de que o escritor tentou o extremo através da palavra. Passou pelo santo, pelo prostituto, velou sua infância, que se manteve presente e, ao mesmo tempo, velada na poesia, na loucura poética com a linguagem. O poema também aponta o salto pretendido, já que o poeta se faz também “transgressor metalescente de percursos”. Colado ao abismo de sua face escura, o que fora dom até então torna-se resíduo de um Potlatch, encarnado no *Caderno Rosa de Lory Lambi*. Hilda repete no poema a frase já comentada de Bataille referente à liberdade para malograr. Esse texto é o único que aponta para o Potlatch na obra de Hilst e coincide com outra abordagem do texto hilstiano.

José Castello, em seu livro *Inventário das Sombras*, dedica um capítulo a Hilda (“Hilda Hilst : A maldição do Potlatch”). Inicia o texto comentando que, mais uma vez, abriu o jornal e leu uma afirmação de Hilda que já havia lido outras vezes : “Ninguém me leu, mas fui até o fim”. Castello prossegue: “Hilda, sem nenhum receio de parecer exagerada, ou mesmo ressentida, reafirma que é a vítima infeliz de uma condenação”.³⁶⁵

A maldição é uma ficção atribuída, pela autora, à sua escrita. Foi por entender que sua literatura é sempre ignorada, e mais que isso, destruída, que Hilda adotou para si a ideia do Potlatch. Segundo Castello:

A escritora não está falando só de um sentimento mórbido, ou fazendo uma metáfora, ainda que excessiva, para sua solidão; ao contrário, diz estar segura de que existe uma energia nefasta que cobre ela e seus livros, impedindo-a de ser reconhecida pelo que é.³⁶⁶

O primeiro estudioso do Potlatch foi o antropólogo Marcel Mauss, entre 1923 e 1924, no livro *Ensaio sobre a dádiva – Formas e razões da troca nas sociedades arcaicas* e, depois dele, o filósofo Georges Bataille, no livro *A parte maldita* (1949), o desenvolveu, aplicando-o a outros momentos da história. Foi lendo Georges Bataille que Hilda descobriu a noção de Potlatch, e a aplicou para explicar o que considerava ser sua maldição. O ritual mencionado parece uma sabotagem, em que se destrói a parte mais importante de sua riqueza. Esse ato representa, por um lado, o impulso ao aniquilamento, carregado por todo homem.

Abrir mão das riquezas era, entretanto, uma forma de acumular glória e honra. Segundo o que Castello lembra, para Bataille essa forma de prestígio era como um dom

³⁶⁴ Do livro *Amavisse*, publicado por Massao Ohno, em 1989.

³⁶⁵ CASTELLO, José. Hilda Hilst: a maldição do Potlatch. In: *Inventário das sombras*, p. 93.

³⁶⁶ CASTELLO, José. Hilda Hilst: A maldição de Potlatch. In: *Inventário das sombras*, p. 93.

especial. Importava menos o que se perdia, e muito mais a glória, o poder originado nesse exercício de poder e de perder.

Hilda faz o aspecto negativo de sua estranheza, sua solidão, se converter, como lembra Castello:

Podemos pensar que, se fosse compreendida, e não precisasse lutar para ser lida, Hilda Hilst não seria Hilda Hilst. Posta à prova, a opacidade de seus textos parece sempre prevalecer, e se isso a abate, também faz dela o que ela é. Uma grande incompreensão, é verdade, cerca a obra de Hilda Hilst, fato que atesta a inapetência e a preguiça de seus leitores; mas isso não nos impede de pensar que o desprezo talvez tenha se transformado em condição prévia para a obra, formando, à revelia da própria Hilda, a matéria prima de seu projeto literário. A maldição, assim, se converte em benção.³⁶⁷

A Casa do Sol expressa essa tentativa de iluminar ao máximo o que a vida fez sombrio, ou o que assim se manteve para a poeta. Apesar de insistir no Potlatch, o período final do trabalho de Hilda é nomeado por ela como resíduo dessa sombra, parte maldita.

Outro detalhe interessante é o fato de que, no contexto do Potlatch, o prestígio do nome vem da capacidade de dar, de fazer circular essa parte que é doada. O ato de desprender-se tem como objeto algo que carrega consigo a alma do doador. Assim, coisas que são difíceis de doar retém algo que nos representa ou que representa quem nos deu. Entendemos que o Potlatch, no contexto entre a vida e a obra de Hilda Hilst, refere-se ao modo como o trabalho estava arraigado a ela. A obra que teceu permanece, como representação de quem dela abriu mão.

Cabe frisar a metamorfose da maldição em benção no que se refere à Hilda Hilst e o fato de que poderia ter determinado o seu destino o azar, a má sorte. Hilda, porém, faz disso sua boa sorte. Depois de certo tempo de trabalho, de vida, Hilda se desliga desse ritual. Curiosamente, nesse momento, desliga-se do desejo pelo trabalho de escrever.³⁶⁸

³⁶⁷ CASTELLO, José. Hilda Hilst: A maldição de Potlatch. In: *Inventário das sombras*, p. 96.

³⁶⁸ Comentamos essa passagem da vida de Hilda Hilst no capítulo II desta tese.

CONCLUSÃO

Hilda Hilst atribuía à sua vida a motivação para escrever. Como vimos, sua literatura apresenta, em diversos momentos, índices da relação entre o trabalho e a sua história como se pode notar em depoimentos e no texto que Hilda produz. Concordamos que o gênero biográfico poderia se tornar uma lente redutora para nossa pesquisa, mas discordamos de alguns estudiosos da obra hilstiana, como Edson Costa Duarte e Alcir Pécora, que consideram a vida como assunto menor para a crítica.

Com o apoio da formulação barthesiana acerca do biografema, foi possível tomar a vida na obra de Hilda Hilst. Ao mesmo tempo que a vida se constitui um tema para a escrita, é enigma, absurdo. A elaboração da obra, a construção da assinatura relacionam-se à perdurabilidade e à vitória contra a morte e o desaparecimento.

Hilda afirma o desejo de infinitizar a experiência do viver e o quanto essa travessia a intriga. Em relação à vida, há algo fundamental nesse percurso. Lembramos do que o pai, através da fala da mãe, diz quando vê que seu bebê era uma menina: “– Que azar!”. À fala que poderia configurar seu destino, Hilda se vê desafiada a responder com o projeto de tornar-se uma poeta deslumbrante.

Por isso, o pai é mais que uma influência da escrita hilstiana. Ele é a causa inicial, mas também é obscuridade sobre a qual se debruça o trabalho textual. O pai é signo doloroso, na história e no que Hilda escreveu. No texto e na vida, Hilda ultrapassa a face do pai que é dor, limite e submissão. A escrita toma-o como figura idealizada, divina, mas também como um Deus que vacila e dorme, como um escritor que fracassa.

O pai é desafiador: lança à filha o lamento e o desejo pelo azar. Caberá a ela escolher o lugar e o sentido que dará a esse fato. É a escrita que proporciona dar o melhor lugar possível a esse pedaço de história. O azar relativo à má sorte nos remete ao acaso, presente no poema de Stéphane Mallarmé, escrito em 1914: “Um coup de dés / Jamais n’ abolira / Le hasard”³⁶⁹.

Em português, pode-se ler: “Um lance de dados nunca abolirá o acaso”. Podemos associar o azar vociferado por Apolonio Hilst na ocasião do nascimento de Hilda com um lance de dados exposto aos caprichos do acaso. E, então, torna-se interessante e relevante à conclusão de nossa pesquisa, retomar a etimologia da palavra azar. Já dissemos que a palavra

³⁶⁹ Ver : MALLARMÉ, Stephanie. *Igitur, Divagations, Un coup de dés*.

vem do árabe *az-zahar*, que quer dizer felicidade, sorte. Mas, cabe ressaltar que o termo deriva de *zaHr*, que significa flor, porque numa das faces dos dados se pintava uma flor.

Podemos concluir que Hilda lançou seus dados. Independentemente do que tenha saído no jogo, ela construiu sua sorte como lhe apontou o seu desejo de escrever, de assinar um nome associado à escrita, à poesia. Foi essa a motivação de sua vida: escrever, ter felicidade como escritora – essa que, pelo que fez parecer, nunca foi total. Tal busca sustentou a vida de Hilda, por isso, a partir do momento que não sente mais o desejo de escrever, que não se inspira, cessa sua escrita. Um tempo depois, cessa a vida.

Da apreensão do signo da vida na obra poética de Hilda Hilst, nossa leitura se aproxima do “vermelho da vida”. A expressão aparece assim em um dos poemas de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. E aparecem outras, alusivas, aparentemente derivadas dessa, desdobradas na substância rubra, aquosa que invade Amós Kéres, personagem de *Com os meus olhos de cão*. A própria Hilda confessa que a poesia lhe chega vermelha, prenhe de vida, de inspiração poética.

A mesma inspiração que gera o movimento textual de revirar os signos, os laços socialmente pré-estabelecidos com Deus e com a morte, por exemplo. Hilda Hilst, pela via da escrita, tenta vasculhar os modos possíveis de referir-se ao pai, às formas diferentes de paternidade e, a partir daí, desmontá-las e remontá-las à sua maneira e como manda seu desejo.

No texto de *A obscena senhora D* (1982), a personagem descreve a vida como “uma aventura obscena de tão lúcida”. A prosa narrativa é marcada pela poética hilstiana e apresenta a personagem central do texto: “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”.³⁷⁰ O D, como indica o texto, refere-se a derrelição inscreve um nome e aponta, ao mesmo tempo, para um desamparo inexorável e para as perguntas feitas durante o percurso dessa obra:

Desamparo, Abandono, desde sempre a alma em vaziez, buscava nomes, tasteava cantos vincos, acariciava dobras, quem sabe nos frisos, nos fios, nas torçuras, no fundo das calças, nos nós, nos visíveis cotidiano, no ínfimo absurdo, nos mínimos, um dia a luz, o entender de nós todos
o destino, um dia vou compreender, Ehud
compreender o quê?
Isso de vida e morte, esses porquês.³⁷¹

³⁷⁰ HILST, Hilda. *A obscena senhora D*, p. 17.

³⁷¹ HILST, Hilda. *A obscena senhora D*, p. 17-18.

Nesse trabalho de 1982, notamos o esforço de renomeação de si pela via poética. E uma constatação do desamparo e do abandono que nos fazem pensar no espaço aberto ao desejo que provocou mudanças fundamentais no viver e no escrever de Hilda Hilst. Nesse livro, outro elemento que nos chamou atenção, nos auxilia a concluir que é possível abordar a vida de Hilda Hilst com devida atenção para sua escrita, se observamos a lógica do biografema, tal como propôs Roland Barthes.

A epígrafe do livro de 1982 retoma uma referência ao que fora escrito por Hilda Hilst entre 1959 e 1979, nas “Odes maiores ao pai”. Lemos na ode que encerra o conjunto, os versos finais: “E ainda que as janelas se fechem, meu pai, é certo que amanhece”.³⁷² O mesmo verso aparece na epígrafe de *A obscena senhora D*: “Respiro e persigo uma luz de outras vidas. E ainda que as janelas se fechem, meu pai/ É certo que amanhece.”

Tal passagem exemplifica o funcionamento do biografema do pai, que atravessa a obra de Hilda Hilst, que transfigura significações do vivido, que auxilia uma ultrapassagem que produz efeito na vida pessoal. Devemos dizer que o que diferencia o biografema de uma metáfora ou de um deslocamento metonímico é o fato de ele apontar para vida e texto. A partir desses pontos, foi possível discorrer sobre o enlace entre vida e texto, a motivação que um causa no outro. O biografema implica numa certa deriva que se deixa estancar em pontos que revelam o gozo de uma leitura específica. As considerações de Roland Barthes provocam uma implicação íntima do crítico com o que lhe arrebatava em um texto sobre o qual se debruça.

Relendo a conclusão de minha dissertação de mestrado,³⁷³ me deparei, à página 94 com a seguinte compreensão do que ali discuto: o romance *O lustre*, em que Clarice Lispector está “demarcando seu lugar e testando, no texto, a claridade de seu nome”.³⁷⁴ Percebo então, que tal pergunta me acompanhou no período em que me dediquei a estudar Literatura Brasileira na Pós Graduação: como a escrita se associa à fundação de uma vida e de um nome, de um feito e de um estilo de viver e de escrever. Poderíamos acrescentar a pergunta sobre como a escrita pode funcionar para tratar questões fundantes para o escritor.

Concluimos que tanto o biografema da Casa do Sol, quanto o do pai e o vermelho da vida, apontam para um enlace do tecer textual com o viver, com a história pessoal, com os enigmas que a vida desperta em um escritor, como no caso de Hilda Hilst.

³⁷² HILST, Hilda. Odes maiores ao pai. In: *Exercícios*, p. 96.

³⁷³ ANDRADE, Ludmilla Zago. *À beira escandescente das coisas: o lustre de Clarice Lispector*, dissertação de Mestrado. FALE, 2004.

³⁷⁴ ANDRADE, Ludmilla Zago. *À beira escandescente das coisas: o lustre de Clarice Lispector*, dissertação de Mestrado. FALE, 2004. p. 94.

Resta indagar até onde conseguimos nos aproximar do que propõe Roland Barthes com a noção do biografema, no que se refere ao entrelaçamento entre vida e obra de Hilda Hilst.

Cabe comentar que a perspectiva aberta pelo biografema se faz fecunda na literatura contemporânea. Podemos citar, como exemplo, o livro de Pierre Assouline *Rosebud: Fragmentos de biografias*, em que o autor comenta, a respeito do biógrafo:

Que dizer da volúpia da focalização no infinitamente pequeno? O biógrafo acumula incontáveis detalhes, mas termina sua carreira no tempo frustrado por não ter aprofundado nenhum. (...) São as exigências do gênero: respeito às formas e proporções, harmonia dos capítulos, obsessão da digressão. Nada fora do assunto, nada o deve ultrapassar.
O biógrafo é um fornecedor por atacado, um comerciante de detalhes.³⁷⁵

Assouline indica, no prefácio de suas biografias fragmentárias, que o elemento pelo qual ele é obcecado é o *rosebud*, termo que o autor retira do filme *Citizen Kane*, como relata:

Tendo conquistado o mundo, um homem transido de solidões engolfa-se na nostalgia de sua infância. Enquanto vive os seus últimos dias, um repórter empreende mergulhar no seu passado. Ele recolhe testemunhos. Consulta arquivos. E depara com um enigma feito de uma só palavra que o velho homem murmura sem parar: “*Rosebud... rosebud... rosebud... rosebud...*”³⁷⁶

O termo *rosebud*, é tomado no texto de Pierre Assouline como biografema, e quer dizer botão de rosa, define a lógica segundo a qual tenta abordar a vida, como detalhe. Ele o busca nas pessoas, segundo afirma, como esse “pequeno nada que nos revela revelando-nos aos outros”³⁷⁷.

Assouline também parece concordar com o quanto aquele que opera com a lógica do biografema em sua busca está implicado com o que recorta, com o detalhe que ressalta. Ele conclui, a respeito: “O homem está tanto nos seus gostos como nos seus segredos”³⁷⁸.

O biografema também se oferece, a nosso ver, como um tema da contemporaneidade. Em um momento em que os referenciais identitários estão em crise, é notável a profusão de tentativas de se definir pela via de blogs e redes sociais. Vemos, entretanto, que, na tentativa de forjar uma identidade, lança-se mão muito mais de índices biográficos do que de diários ou biografias. O biografema permite falar de si e compor uma identidade, fragmentária e aberta, como força o tempo das identificações perdidas.

³⁷⁵ ASSOULINE, Pierre. *Rosebud: Fragmentos de biografias*, p. 12.

³⁷⁶ ASSOULINE, Pierre. *Rosebud: Fragmentos de biografias*, p. 11.

³⁷⁷ ASSOULINE, Pierre. *Rosebud: Fragmentos de biografias*, p. 12.

³⁷⁸ ASSOULINE, Pierre. *Rosebud: Fragmentos de biografias*, p. 15.

ANEXO I



*Bedecilda e Apolonio, mãe e pai de Hilda Hilst (retirada do site oficial:
<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/hhilst.html#galeria>)*



Foto do acervo de Hilda Hilst



Foto do acervo de Hilda Hilst



Foto do acervo de Hilda Hilst.



Foto do acervo da escritora. Mesa de trabalho na Casa do Sol.



Hilda Hilst debaixo da figueira que, segundo pensava a escritora, realizava desejos, e sua amiga, a escritora Lygia Fagundes Telles



Foto do acervo de Hilda Hilst. A escritora com um de seus cachorros.



Foto do acervo de Hilda Hilst. A escritora com Olga Bilenky e Mora Fuentes.



Foto do acervo da escritora. Novamente, Hilda entre seus cães, na Casa do Sol



Foto do acervo de Hilda. Detalhe do ambiente de trabalho.



Foto do acervo de Hilda Hilst



Fotografia de um desenho de Hilda Hilst, pertencente ao acervo.

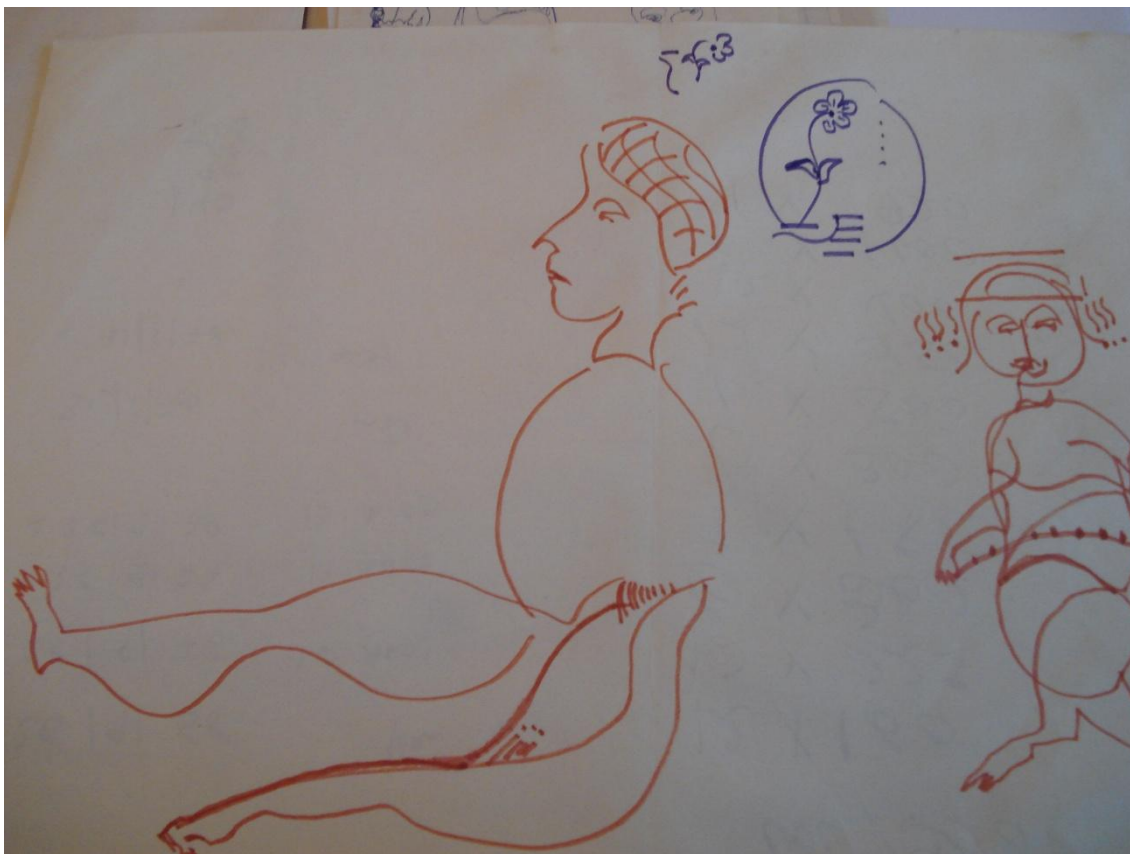


Foto de desenho da escritora, pertencente ao seu acervo.

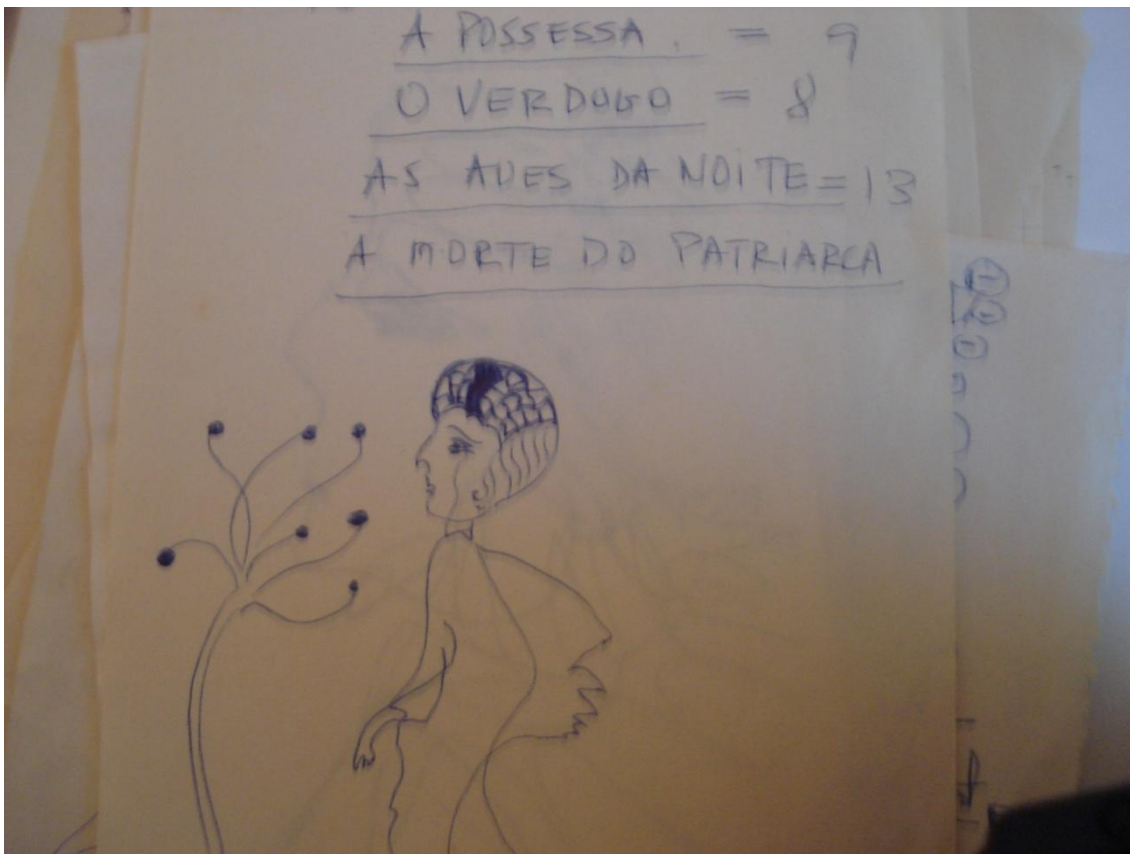


Foto do conjunto de desenhos da escritora. Na figura acima, anotações de Hilda Hilst.



Foto tirada no Condomínio Xangri-lá. Placa indicando a Casa do Sol.



Foto da porta da Casa do Sol.



Foto da entrada da Casa do Sol.



Foto do acervo de Hilda Hilst.

ANEXO II

Apolonio de Almeida Prado Hilst

OBRA ESCOLHIDA

Organização do volume: Edson Duarte

*Poemas reunidos por Edson Costa Duarte, cópia do documento gentilmente cedida pelo Instituto Hilda Hilst-Centro de Estudos Casa do Sol. Recebida em 23/02/2008, em e-mail de José Luis Mora Fuentes.

Copyright © 1999 Hilda Hilst

Permitida a divulgação dos textos contidos neste livro desde que citados Autor e Fonte.

Coordenação editorial: XXXXXXXX

Capa: XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

Foto da capa: XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

Preparação dos originais e revisão: Edson Costa Duarte

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Hilst, Apolonio de Almeida Prado

Obra escolhida / Apolonio Hilst (1896 - 1966)
- São Paulo: Editora XXXXX, 1999.

1. Prosa brasileira. I. Título.

Índices para catálogo sistemático:

00-000 XXX-869.000

1. Prosa; século 20: Literatura brasileira
869.000
2. Século 20: Prosa: Literatura brasileira
869.000

EDITORA XXXXXXXX

Rua XXXXXXXXXXXXXXXX

Cidade - Estado

CEP 00000 - 000

Tel: (000) 0000000 / Fax (000) 0000000

1999

Impresso no Brasil

Printed in Brazil

Apolonio de Almeida Prado Hilst

OBRA ESCOLHIDA

Editora XXXXXXXX

A Apolonio e Hilda
seres intensos e vastos.

Ao Eustáquio Gomes,
pelas conversas sem as quais
esse livro não seria o que é.

Não é teu este canto porque as palavras se abriram sobre a mesa.
Se chegavas era sem silêncio e tocavas as coisas
Com a leveza dos meninos arrumando os altares. Uma rosa tardia
Mesmo assim desmanchava-se e tua presença na noite eu procurava.
Ninguém jamais nos via quando nos falávamos. As perguntas de sempre,
Os castiçais, o adro vazio da capela em frente.(E as persianas fechadas,
Para que o sal de fora não pousasse
Nas baixelas incríveis da memória). Aquele mar repetindo seu canto
E as vozes partindo teus cristais! Como te abrigavas do ruído das estradas
E os teus livros abertos como se desfizeram naqueles areias!
Nem sei de onde me vêm estes musgos, açoites, esta fonte que é nova
Em minha boca, nem sei dizer da morte o que te ouvi dizer nos ecos de umas noites.

Enquanto te celebro, as janelas do ocaso trazem risos.
E um hóspede atravessou incógnito teu jardim, afundou-se na névoa
Cansou-se do teu hálito nas arestas, nas muradas, nos cálices, em mim.

És presente como um vento que corre entre portas abertas.

Hilda Hilst

Obra Poética, Prosa e Ensaios

Poemas publicados em jornais de Jaú - São Paulo.

Canção do desejo irrealizável e indefinido

(Ao “Bloco dos Abacaxis”)

Canto de vozes distantes,
O meu desejo murmura
As confissões de loucura
dos amantes...

Estranhas, doridas vozes!
Estão em mim ou no vento?
Os invisíveis algozes
do sentimento...

O clamor do meu desejo
vem de longe, vem do fundo,
vem do universal cortejo
dos que sobraram no mundo...

Vem do *chômage*³⁷⁹ ou do gueto³⁸⁰,
Surdo marulho medonho
dos sem trabalho do sonho,
dos ocupados do afeto...

Maré montante de vazas
onde em confusa cohorte³⁸¹,
Boiam os corpos sem azas????ASAS
dos que têm fome de sorte.

Vem dos desastres, do anseio
das coisas nunca alcançadas;
de tudo o que fica em meio,
das renúncias obrigadas.

Canção de cativos, rouca,
rouca e afogada em absinto;
antes de atingir a boca
morta na noite do instinto.

Cantiga longínqua, vaga,
mais sentida do que ouvida,
murmúrio, soluço ou praga
que sobe da própria vida.

Ap. (Apollonio)

Poesia de um burguez satisfeito

Para o Octacilio Gomes

Na tarde suave, quando a paz em torno

³⁷⁹ Do francês, paralisação do trabalho; falta de trabalho; inatividade.

³⁸⁰ Bairro na antiga Itália onde os judeus eram obrigados a morar; o mesmo bairro em qualquer cidade (aportuguesamento do italiano *ghetto*). No original, o escritor grafava "gheto".

³⁸¹ XXX

é acalanto, um aconhego, um ninho,
sinto instalado no conforto morno
de um carinho.

Que bom a vida assim, ganha de graça;
a tranquila harmonia nos meus nervos.
Cigarros... As cigarras... Cheia a taça
bebo à saúde de meus servos.

Taça é metáfora vaidosa. Futil
Camuflagem de estilo para efeito.
Mas afinal vaidosa, não inútil,
pois estou satisfeito.

Taça de chá naturalmente. O louro,
o perfumado sol das cinco; amigo
discreto dos esnobes do namoro,
das lindas copias do regime antigo.

Meus lacaios são gente honesta, mansa,
fibra de gobelins³⁸², raça preclara³⁸³.
Sempre aos meus pés ferrados fazem festa
da melhor cara.

O bem estar, o bem viver, conforto.
A digestão um ato de poesia.
Enlevo de ficar aqui absorto
a ver a noite naufragar o dia!

Nada de amor. Amor? que susto! Apenas,
se o meu tranquilo instinto Freud açoda³⁸⁴,
a multidão de louras e morenas
com seus pecados dança à minha roda.

Consigo mesmo o espírito contente,
o coração vazio, a vida calma;
é um paraíso o mundo para a gente
que não tem alma.

Na tarde suave, quando a paz em torno
é um acalanto, um aconhego, um ninho,
sinto instalado no conforto morno
de um carinho.

Apollonio

³⁸² XXXXXXXXXXXXXXXX

³⁸³ Ilustre, célebre, famosa.

³⁸⁴ Apressar, acelerar, precipitar.

(A SOCIEDADE - “coluna” de um jornal - procurar nome)

Inquietação

Ao Almeida Ferraz

Quando eu era pequeno...
Montava em bezerros
fazia bодоques
matava corruílas³⁸⁵

E de noite deitava na grama
sob o pensamento acariciante das estrelas

Era antropofago
não pensava na vida
Comia a vida
não pensava em sonhos
não pensava na felicidade de qualquer jeito

Comia os sonhos e a felicidade com feijão com arroz
Era um menino como outro qualquer menino
De pé no chão no inconsciente da vida

Agora ando na barata dos trinta
Pareço um homem
Sou um homem como qualquer outro homem
um homem homem
sem adjetivo

Monto em automóveis
faço tolices
caço mulheres

E de noite vou pro cinema espiar os vestidos pensativos
(das estrelas)

Continuo antropofago
Comendo sonhos vida felicidade
pensamentos sabedoria e o resto
no almoço e no jantar
Com feijão e arroz

Apollonio

³⁸⁵ ??????Corruíra: (ornit.) ave brasileira da família dos Troglodífticas.

POEMAS - ORIGINAIS MANUSCRITOS

Horóscopo sentimental

Não sei se és má, não sei se és boa,
mas quero crer no paraíso
que se entremostra, e brilha e voa
na fina luz do seu sorriso...

Não sei se tens no corpo airoso???
um coração ????
pelos que sofrem sem repouso
a ânsia mortal dos sonhos??? altos

Ou se puderes, mais sabida,
deixar o coração em calma,
???? leviana! ??? e vi pela vida
rindo dos tolos que têm alma.

Não sei quem és, nem (o) que pretendes.
A graça leve que te cinge
e esse esplendor com que resplendes
bastam-me à vida, linda esfinge.

Canção (a) Casimiro de Abreu

Lá no quintal tem bananeiras
lá no quintal tem formigueiros
negrinhas lavando roupa

Os olhos têm jaboticabas
quando a bananeira dá cacho
o sol patinha? na lama?
o riso? escorrega pra baixo

Lugar ou choro?? e no quanto?(nas folhas)
Quando o automóvel buzina
o cinema abre as portas na esquina
FALTA VERSO

O menino vai pro colégio
aprender a andar de automóvel

Eu só não fico?????em casa
porque não tenho visita.

Apollonio

Princesinha de brinquedo

Princesinha de brinquedo
você está tão alto
tendo??? medo
que você caia e se machuque muito??
Esse brinquedo de equilíbrio na ponta dos meus dedos
é perigoso
Há tanta casca de banana pelo chão...

(FALTA UMA ESTROFE - CEDAE)

Canção do sentido comum da vida

Minha canção é a canção comum do sonho? comum
do moderno? cotidiano?

Minha canção é uma
de qualquer tolo? ??? de qualquer temperamento
de qualquer virtuose.

Eu sou o poeta do lugar comum o poeta do
moderno cotidiano
O poeta que ?????
que ama os cinemas
que leva ????? domesticado numa caixa de
fósforos para ??? de luz
quando a ??? quer fumar

O moderno cotidiano cortou as árvores de ???
que davam fruta de ???

Hoje é tão? fácil ??? como uma corrida
de táxi
Hoje os homens se ????? com bois e toneladas
de ???ganez
Hoje os homens são?????
??????? uniformizados e perfeitos.

APOLLONIO

(CADERNO QUE ESTAVA COM EUSTÁQUIO GOMES)

(MANUSCRITO)

O ridículo???, filho abandonado da inteligência e da malícia, é um erro, um despropósito, um equívoco, uma teimosia, um absurdo.

O ridículo é o homem.

A MACHINA DE HABITAR E DE VESTIR

Na arte contemporanea de vestir está a inspiração melhor da architettura moderna. O que se vê num corpo de mulher? O essencial, o indispensavel. O equilibrio entre os conceitos de utilidade e de beleza, formando a esthetica que sempre foi a consagração do inutil e do superfluo sujeita como qualquer de nós ás leis da economia. Devemos um abraço a todas as mulheres, pois mais e antes que os modernistas chegaram á verdadeira compreensão da arte moderna. Um vestido é a amostra viva e impressionante duma arte que é moderna porque é de hoje e de todos os tempos de verdadeira arte. A valorização do essencial, panno quanto menos, decoração inesistente ou minima. Não se pense no ententa que isso seja uma volta á natureza. No seu estado actual de desenvolvimento o homem não supporta mais o natural. O natural seria a mulher núa e de cabellos compridos. Essa especie de mulher o homem não enxerga. E a mulher que o homem não enxerga não existe. Porque a mulher nasceu para os olhos dos homens como a bolsa dos homens para as mãos das mulheres. É nelles que ellas se dependuram para as suas cambalhotas mais ou menos mortaes. Dançar, rezar, fazer presentes a Deus?????. Ora, si o nú é a não existencia, a mulher tem que vestir para ser. Veste logo é. O merecimento do vestido não é apenas philosophico ou methaphisico, como pode parecer. É esthetico. E está nisso a sua parte melhor. A mulher conseguiu fazer da sua existencia uma viva e eterna arte moderna. Desafio que me digam o contrario. A mulher não vive a vida vive a arte.

A architettura modernista procura a originalidade e as emoções estheticas dentro da utilidade, do artificial, do essencial. Uma causa não terá enfeites inuteis e anachronicos. A decoração ficará para as casas suspeitas dos “nouveauxriches” e dos velhos ricos com afinçadas raizes no mau gosto. Nenhuma peça - é um machina - poderá existir si não tiver função certa e definida. Lugar para poeira e baratas e teias de aranha tem bastante na cabeça dos homens. A beleza cabe perfeitamente dentro do essencial. Os passadistas que censuram o nosso seculos (sic) como a epoca do chauffeur e da machina e dizem que os homens vão sendo comidos pelas machinas que elles mesmos inventaram, são os que mais escandalosamente são dominados pelo matreial (sic) e que matreial! bigigangas e cacarécos de um biac-a brac sentimental. Pelo contrario é controlando e domesticando a natureza que se prova o espiritual e o transcendente do homem. E é pela machina que esse controle e esse domio (sic) se tornam possiveis.

Ainda desta vez não disse o que queria. Da proxima quem sabe.

EXTRA

A MACHINA DE HABITAR E DE VESTIR

Todos sabem o que quer dizer Extra. É do cinema e o cinema é de todos. A arte muda, que sempre me pareceu muito falada, é antes de mais nada uma arte para todos. Por isso mesmo eu nunca a julguei muda. Acho impossivel uma multidão em silencio. Quando muito será um silencio de bocca amarrada, um silencio de bomba dynamite, doido por explodir. Além disso, ande ha movimentos e alegria póde haver o que quizerem nunca silencio.

Adoptando o nome de Extra para assignar estas notas ligeiras do “Diario” todos verão programma pela frente. Extra quer dizer muita cousa. Caviloso. Formidavel. Todo um programma politico ou de acção cabe ahi dentro. Uma philosophia. Uma moral. Mas nada disso. Em primeiro logar o meu direito de nunca escrever. Depois o direito absoluto das minhas tolices. E se quizerem tambem, sempre ha almas melosas e ridiculas que acreditam em homenagens, uma homenagem aos estrellos da casa, Alvaro e Helvidio, declamadores effectivos da opinião, que o extra na surdina não perdóa.

O meu assumpto hoje é architectura. Cosntruir antigamente era botar pedra sobre pedra. Isso foi na Biblia a durou muito tempo. Hoje o homem descobriu a receita que Deus uzou para fazer o mundo. Assopra e a casa fica de pé, prompta para ser allugada. E rolada de um lugar para outro. Porque feita como se fazem os pneus, com mais ar que outra materia prima, a sua tendencia é para rolar, mesmo voar. Nas occasiões de mudança, a casa vae tambem, esvasiada por causa dos fretes ou da gazolina. É então que Le Cobusier e outros modernistas do cimento armado descobrem que a casa é uma machina de habitar. O modernismo em architectura começa nessa descoberta fecunda em resultados como o acaso de Cabral. Na proxima vez tratarei melhor desse assumpto. Por hoje quero lembrar as extranhas analogias dessa arte com a arte de vestir.

A casa como a roupa nasce da mesma necessidade do homem - a necessidade de proteção. Mesmo o pudor não é alheio á casa. Se a roupa é feita para encobrir ou disfarçar cousas feias, a casa é feita para esconder e disfarçar cousas mais feias ainda. A gente veste um jaquetão. A casa é uma toilette. Seu estylo prende-se estreitamente ao da indumentaria. São artes affins, que se desenvolvem parallelas e com os mesmos motivos inspiradores. Os architetos têm que estudar a do costureiro e aprender com elle as razões subtilissimas e complicadas do seu desenvolver e aperfeiçoar. De resto são as duas unicas artes que em todos os tempos têm sido collectivas (sic - coletivas) e anonymas. Mesmo no tempo de maior personalismo em arte, a casa e a roupa não deixaram de ser uma cousa de época, da civilização, da raça, não se tornaram a obra de um artista. Antes que nenhuma outra, visaram a universalidade e o communismo. São artes adiantadissimas. Num tempo como o nosso em que a arte da mulher é vestir com o minimo de tecido, o architecto tam ahi o melhor modelo para as criações de habilitar. Mas preciso deixar materia para a proxima vez.

EXTRA

UM PRESENTE DA VIDA

Naquelle dia a Vida me pegou por um braço e me levou comsigo. Queria mostrar-me uma coisa, disse. Fui com ella, que havia de fazer? Era a Vida. Pelo caminho foi dizendo que ha tempo gostava de mim e queria agora fazer-me uma supreza. Porque gostava? Não sabia. Vocês humanos são demasiado interesseiros e egoistas; não são capazes de compreender um bem sem recompensa. Põem em tudo a taxa negra da usura. Comigo não. Eu pego um pobre diabo e faço delle um rei. Sem nada esperar ou desejar delle. E quasi sempre pego no que ha de peor na especie, no que não tem titulo ou qualidade alguma. E como sempre acontece o pobre diabo tornando rei acaba pensando que aquillo foi resulltado de um talento ou merecimento especial delle, e nem siquer se lembra de mim. Mas que importa isso? Eu gosto por gostar e está acabado. Mas tambem covê tem sido camarada comigo, isso é verdade.

Vae ver que quando quero tambem sei mostrar-me reconhecida. Você sofre do coração? Não tenha medo. Eu sou a Vida. Alem disso te quero bem.

*
* *

Aquelle te quero bem me botou á vontade. Só mesmo a Vida tem dessa liberdade gostosa - e perigosa - com os pronomes e os mortaes. Ora, a camarada Vida! Podia falar.

- Vou levar você para a minha montanha, pois tambem tenho uma montanha. Não tem ouvido falar na fonte da Vida? É de lá que corre. É a montanha mais alta do mundo. De lá tenho o mundo a meus pés como um tapete. Tapete de um mau gosto oriental que doe nos olhos, mas que você quer? preciso ser complacente com minhas criaturas. De resto, aqui para nós, o bom gosto é uma bobagem que uns francezes ridiculos inventaram num ridiculo seculo que ficou cheio delle e delles. O seculo 18 francez! Dá vontade de rir! Para a Vida que pode representar o seculo 18 francez? Um pouco de pó de arroz maquillando uma face velha. Sem risos, sem alegria, sem vida. Mas vamos á minha montanha. Lá tem risos, alegria, ar puro. Lá tambem tem perigo, não ha duvida. Onde não houver perigo não conte comigo. Detesto os pusilanimos e as companhias de seguro. Não são meus filhos, oh não. Eu só estou onde houver perigo. Eu sou o constante perigo. Um perigo tão constante e tão real que para não assustar os pobres mortaes se disfarça em sorrisos de beleza, em sorrisos de graça, em flor, em amor... Que se disfarça em Vida. Porque a verdade é essa, meu filho. A vida é a minha mascara amavel para vocês. Na realidade eu sou o Perigo, o Risco, o que vae acontecer, a Aventura. Você me conhece? Eu sou a deliciosa Aventura... Comigo tudo é possivel, comigo tudo acontece. Na minha montanha Christo foi tentado, em Deus. Mas pode ficar tranquillo. Vamos apenas assistir á uma sessão de cinema. E como hoje estou satisfeita comigo mesma depois do espetaculo te darei um presente a escolher.

*
* *

Para chegar á minha montanha dificil os mortaes só têm um caminho - a chamada escada de Jacob. Cujos degraus são feitos de cadaveres humanos. Os cadaveres dos que vão succumbindo na escalada aos coices dos mais felizes ou de pés mais bem ferrados. Essa escada que tem ainda o nome de Escada do Céu ou do Sucesso, você terá ocasião de ver lá do alto, encostada á minha montanha. Por ella vão subindo e morrendo os que tentam chegar até a mim, anciosos pela conquista da minha eternidade. Para você farei uma exceção. Iremos no meu elevador particular. Os Teólogos chamariam a isso o dom da Graça. Conhece essa gente? Foram muito tempo os meus afixadores de cartazes, os meus taboleteiros. Os rotulos e as vitrinas das minhas cousas mais delicadas estavam confiados á sua arte. E como elles punham nessa arte subtil o amor, o odio e o ciume, chegaram a verdadeiros prodigios, a verdadeiras maravilhas de descoberta, de invenção de engano. Tambem não ezitavam deante do maior crime ou da maior falsidade. Aliás, o Crime e a Mentira estiveram quasi sempre a serviço do Bem; só os moralistas apressados dizem o contrario. Gente boa em suma. Capaz, para defender um nome falso ou uma hypotetica hierarchia, de destruir nações e nações. Hoje com o cinema tornaram-se inuteis e neurastenicos. Tudo passa. Eu mesma que sou a Vida sinto-me tão mudada que a custo me reconheço. Com a idade tomei habitos civilizados; o cheiro forte do sangue dos meus conquistadores já me repugna. As farras cosmicas, as orgias

apocalípticas deixam-me agora indiferente. Estou com os nervos estragados como qualquer de vocês. Ainda acabo mandando desencostar essa escada sangrenta e instalar ali elevadores confortáveis para todos.

*
* *

O programa prometia. Sentei numa poltrona, encostei-me ao braço quente da Vida e fiquei a espera do filme - tão feliz e tão orgulhoso como, um cinema de bairro, um estudante ao lado da Carmella ou da Gaetaninha. Vieram os artistas. O Poder, O Dominio, a Intelligencia, o Dinheiro, o Sucesso, o Amor, a Gloria, o Prazer, o Luxo, a Felicidade, a Vaidade, a Mentira, a Verdade, a Belleza... E outros, e outros e outros. Entrou-me pelos olhos o esplendor maravilhoso das mil e uma noites no scenario fantasmagorico do mundo das lendas, dos mysterios, dos milagres, da realidade. As luzes, as formas, as intenções, os rythmos, os sentidos, os vestidos, A??? carne e as sete mil mascaradas que a expõem, a alma. Era uma fita cantada, dançada, falada e silenciada pela propria Vida e que afinal eu não sabia se estava dentro ou fora de mim. Perdi a noção do tempo e das cousas e empolgou-me uma sensação esquisita de nevrose, de angustia, misto de encantamento e terror. Quando o facinio attingiu o auge apareceu o Tentador. Com seus passes de prestidigitador e de logico veiu até nós, cumprimentou me e sorriu para a Vida. Depois, com os olhinhos marotos de Adolphe Menjou começou a mostrar-me as bellezas da terra cujos reflexos brilham no ceo como estrelas. Eu comecei a suar, a tremer, sim eu comecei a tremer pela sorte de Christo. Porque não seria possivel que Christo resistisse um minuto mais. Um minuto mais e toda a humanidade perdida para sempre, irremediavelmente! Num transporte mystico de sacrificio estava já para offerecer me á Tentação em seu lugar para salvar-o e á humanidade, quando a Vida me chamou a si:

- Está gostando da fita? Não pude responder. A Vida sorriu. Eu compreendo sua emoção, disse. A fita é na verdade maravilhosa. Santan como director de cinema é um grande artista. O verdaeiro pae do encanto. O Mundo, a Carne e Mascara nas suas mãos attingem o incomparavel, o unico. O pobre Christo foi duramente experimentado. Mas nas fitas o bem sempre vence. Elle saiu vitorioso do teste.

Agora para marcar o meu contentamento de hoje eu darei a você oartista que mais o impressionou no filme. Vamos, escolha. O Poder? O Dinheiro? A Intelligencia? A Gloria? O Amor? A Felicidade? O Exito? É só dizer um nome e será attendido.

Eu ainda continuava atordoado. Mesmo assim tive geito de responder. Qualquer daquelles artistas seria demais pra mim. Eu me contentaria com outra cousa.

- Eu me cotentarei com você, Vida.

A Vida sorriu outra vez.

- Eu devia te deprezar. E (me???) atirar com você por essa escada abaixo. Você é exigente demais.

(FALTA O FINAL = VER CEDAE)

O JAZZ-BAND do meu amigo

DA ARTE

Para os passadistas a Arte é um problema de arithimetica escolar o que o artista deve resolver em publico, expondo com clareza e methodo os dados todos, afim de que a multidão, sem nenhum esforço, amputada??? pelo bom senso, tombe na bocca aberta da conclusão fatal.

Pedagogia elementar - imprevisto: bocejo, paralyisia, morte.

Para os modernos a Arte é o problema do artista, do mundo, do infinito, de que se dá apenas a solução synthetica transcendental, sem procurar medir os oceanos de sangue que ahi correm, nem apreçar as infinitas, milenarias noites perdidas para essa aurora.

Syntese: imprevisto: magia.

Somma: luz, vida, infinito.

*
* *

Os incapazes de compreender e admirar um verso “errado” , ou uma phrase sem grammatica, são fatalmente incapazes de sentir o mais divino encanto da vida, os erros femininos; cerebros impenetraveis á lei mais sagrada da vida, base de todo o progresso, nossa unica garantia de eternidade - o eterno renovar das cousas.

A perfeição é a morte. Não será isso a mais dolorosa certeza da nossa immortalidade?

DO CASAMENTO

A sociedade não admite o amor. Barbaro de mais. Por isso inventou o casamento...

O casamento é uma immoralidade. Não é seu maior mal. Porque é tambem uma vaudevillesca grosseria. Faz do que temos de mais sagrado, o amor, uma cousa legal, isto é, publica e indecente...

Não admira que haja ás vezes certa harmonia entre marido e mulher. Dois seres absolutamente inofensivos - une-os numa bocejada felicidade a absoluta ausencia de interesses reciproc...

Quem ama é capaz de tudo. Até de se casar...

*
* *

TROVA

Amas? talvez... Acredito
nas tuas phrases amantes:
O Sonho é um mundo infinito:
comporta dois habitantes...

DAS TOLICES

Adoro as tolices como a mais legitima manifestação da vida. É a alegria, o sorriso, a saude dos cerebros vigoros (SIC). Só um genio é capaz de grandes tolices, como só um homem digno desse nome é capaz dos grandes ridiculos. Nietzsche (SIC) dizia: "Homem, agita teu cerebro!" Eu direi: intellectuaes! mais coragem de tolices... Porque nada mostra maior chatesa cerebral que o medo de destrilhar das pequenas verdades e de fugir do lugar commum dos preceitos e regras.

As unicas tolices insuportaveis são as tolices da verdade, as tolices professoraes, magistraes...

Homem incapaz duma burrada é indigno da Vida. Deshonra-a. Só uma burrada sonora poderá salvar-o: um tiro no ouvido!

POEMA DE AMOR

Minha amada
Paraiso feito vela num oceano de lama
Deslizar...
Ondular...
Fugir
Magia!

Eu chego ás praias e molho os pés.
As marés me cospem odios. Infamias! Amigos!
Afogo-me nos incendios
precipito-me num suicidio sonoro
em todos os abysmos que cavas ao meu amor
Distancia! Os longes sem?? ouro!

Te Deum!

Que macias irradiações de seda tece o Mysterio para te envolver!
Divino costureiro! Nem em Pariz
Apitacio
Washington
Ciciliano
Ficas mais valorizada

que o café paulista pelo anno bandeirante
Meu amor S. E. ou O. - amo-te! amo-te! amo-te!

LUIZ BRUMA

O JAZZ-BAND do meu amigo

Eu já fiz, como toda gente, versos com metro, rimas, amor, a ??? inteirinha da arte de uma??? familia, pacata, honesta. Inteirinha?? não. Grammatica nunca?? supportei. Muito gorda e muito sabia. Senhora tão indesejavel que não a quero nem nos erros... Uma amostra para saudade sonnambula do meu tédio:

Sentir na paz sonnambula da tarde
O coração pulsar convalescente
E um amor que já foi e que ainda arde
Dorida??, triste, voluptuosamente,
Na?? saudade somnambula da tarde...

Na tarde feita de silencio grave
Ouvir a triste musica sentida
No coração, que é uma prece suave
Por todo o mal que encontrou na vida
E agora dorme no silencio grave...

Á tal somnambulismo quem resiste? A poesia não resiste. Nem eu.

*
* *

Eu que não supporto o amor por ser uma passividade, fico ás vezes a pensar porque não ser eu uma criança, e poder dormir voluptuosamente na ternura macia dos teus braços, sem um desejo, absolutamente inofensivo, esquecido da minha vil humanidade e da vil humanidade da Vida, sob a commovida protecção profunda dos teus olhos!

PHRASES

É tempo já de cada um ser artista, e de que o artista perca o máo gosto pretencioso da arte para os outros.

O imprevisto é a logica da arte, como na vida o absurdo é a logica do encanto.

O útil é immoral. Os burguezes infelizmente fizeram dessa immoralidade uma virtude chata e reles.

Até ha pouco eu me considerava um ser inferior aos demais. Tinha um profundo desprezo por mim mesmo. Foi um erro. Hoje si quanto sou e quanto valho. Tenho sobre os outros a superioridade de ser absolutamente inutil.

Todos os criadores de moral foram amoraes.

A volupia do vicio, embora não o pareça, é superior e divina; é da mesma natureza que a do inutil, do superfluo, do perigoso: a arte, a beleza, as mulheres...

Eu queria ter violenta paixão por uma mulher qualquer por sessenta o noventa dias (o tempo que isso de amor dura afinal.) Para ficar por trez mezes dentro de mim e na saudade de mim a vida inteira...

Poucos me compreendem. Isso me agrada. Dá aos imbecis a impressão de cerebro e sensibilidade innacessivel...

*
* *

O capitulo da felicidade...

... era o unico que eu queria assignar. Mas vi que estava em branco.
Não porei nesse deserto o grito inutil de meu nome.

*
* *

Ser feliz! Nada tão triste!
E ser feliz tanto importa...
Saber que a ventura existe
porque está morta...

*
* *

É como a felicidade
o amor - não vem, vai embora...

ORAÇÃO DO HOMEM

A vida é um dom do acaso que a gente precisa aproveitar

de qualquer modo. (COM PONTO??)
De qualquer modo. De qualquer modo.

Somos um mysterio de confiança do destino.
Confiança é uma dadiva sagrada que não se trée.
Todo o nosso orgulho de força e de valor.
Não podemos mentir ao nosso orgulho.

Quem nos mandou nascer?
Quantas vidas ainda terei que viver?

A gente nasce por um engano de endereço.
A gente nasce por essa confusão de quartos de hotéis
quando é para vir a luz vem o creado e vice-versa.

E os que nascem doentes? E os que nascem tortos? Os que nascem escravas brancas
no vicio na lama Nascer principe de Galles que sonho posthumo maravilhoso da gata
borralheira! E os milionarios os inteligentes os burros os poetas os miseraveis?

Felizes
Felizes

Branco pretos amarelos vermelhos
Que côr voce prefere para a fantasia do carnaval?

Os desgraçados são a grande lição da vida
E ainda por cima a gente tem que ser feliz de qualquer
maneira
Tem que ser feliz
Tem que ser feliz queira ou não queira

A infelicidade é uma falta de coragem
A infelicidade é uma vergonha
A infelicidade é immoral
Serei feliz si Deus quizes
nesta noutra em qualquer vida
Pelo menos emquanto for homem
Assim seja para a gloria do mysterio do meu ser

APOLLONIO

Golpes de vista...

PIRANDELLO E A ORIGINALIDADE

Ao mesmo tempo que Pirandello desconhecido pacientemente cavava o fundamento do seu teatro a Europa das artes e das letras asfixiava-se numa ansia terrível - a ansia da originalidade. Foi a crise maior, mais aguda que a história literária registra. Toda a reserva do gênio inventivo e creador galvanisara-se na ansia mortal do terrível problema. Tudo estava gasto e cansado. Tudo já fora experimentado, provado, saciado. Quanto????/ desmentia cabalmente o nada novo sob o sol ou devia desaparecer. Não tinha outro direito de vida. A coisa estava nesse pé de vida ou morte. Sim ou não. Qualquer outra resposta procurando fugir ao clarão sinistro dos olhos desses dois monossílabos não era digna dos contemporâneos. Sim ou não e acabou-se. Para a vida e para a morte. Apenas aos declaradamente imbecis, académicos, velhos professores, literatinhos namorados permitia-se continuar a tarefa anódina da produção literária. O embalo dum grande corrida obriga a machina a kilometros sem essência. Mas nenhum homem que se presasse poderia persistir naquella literatura, naquella arte. Ou arte inédita ou a imbecilidade absoluta. Se o artista não era mais possível neste século em que todas as maçãs já foram comidas pelo menos ficasse o homem plantado na realidade com a verticalidade de um poste. Digno de sua estupidez pelo menos.

Foi a revolta que pôz o mundo no avesso, de pernas para o ar, fuçado e revirado em todos os sentidos e profundezas, miolos e tripas. Foi o furacão que chamou cubismo, futurismo, dadaísmo, chimismo e outros nomes de família. Des ou quinze annos. Descobriu-se muita coisa nova. Os velhos valores puzeram raizes á mostra. Outros surgiram do solo revolvido. Mas o problema fundamental ficara insolúvel. A originalidade não quiz mostrar o seu segredo de origem, o seu segredo chave. Continua o seu sorriso de enigma. Parecendo até um desafio á loucura das revoltas, cessada a tormenta appareceu a sorrir nos labios ironicos do velho Pirandello, que na hora do transe tinha ficado á margem dos acontecimentos, frio e lucido como um homem de negocios que precisa ganhar em tudo. Provocação dum força superior á inutilidade do esforço humano? Será a lenda de Lucifer cahindo no inferno uma realidade cotidiana?

A originalidade que o mundo espantado applaudiu em Pirandello estava no unico lugar que os revoltados não podiam suppor - no banalissimo quotidiano da existencia e mais ainda no banalissimo quotidiano tradicional da expressão artistica, a observação, o raciocinio, a logica, os elementos todos da razão e da intelligencia. Quem havia de supor que com esse material unicamente, observação e logica, depois de tantos séculos de literatura poderia fazer arte original e magnifica.

No entanto a obra de Pirandello está ahi. Haverá quem negue sua originalidade, seu esplendor, sua verdade de arte? Pois essa obra é filha legitima da intelligencia, da ordem, do equilibrio. Dos velhos valores em summa. Seu pensamento não é novo. É conhecido em Bergson e certos allemães. Seu thema muito occupado hoje da dissociação, juxtaposição, mutação, multiplicação da personalidade. Alem do mais tem em grande estima a ironia, arma predilecta da intelligencia posta no indice pelos renovadores. É um analysta ironico e amavel que anda por dentro dos homens e dos phenomenos á caça dos especimens ariscos da verdade. O segredo de seu sucesso é um segredo de caçador. Conseguí aprisionar a verdade nos seus momentos de vôo, de transição, de relação. Nas posições que a nenhum outro se apresentára. A originalidade do seu teatro é uma originalidade visual de collocação, posição, perspectiva. Um mesmo drama, uma mesma comedia que outros veriam ou poriam no principio, meio e fim da observação vulgar, elle colloca em cheio na vida em movimento que não tem principio nem meio nem fim por ser uma continuação eterna. Do que resultam forma, imagens, suggestões, panoramas inteiramente novos. O seu teatro não é a apresentação dum vidadinha completa, que a gente pode levar no bolso ou collocar num aparador. É um corte na

vida em movimento, na vida que continua, que cicatriza esse corte, e que nenhuma outra solução apresenta além de rolar, de viver. Se vi pare.????

Em todo caso é um rehabilitador da inteligência esse velho satanaz do encanto ora em S. Paulo.??? (GRIFOS MEUS)

HISTORIA FRADESCA

Havia um santo frade capuchinho milagroso. Havia uma linda moça, alma de anjo em corpo de mulher, casada com um pescador pauperrimo e brutal que fazia a esposa morrer aos poucos no trabalho e ainda a espancava a toda hora. Havia também uma castelã tão ruim que o marido, jovem bello por dentro e por fora, andava fugido do catello havia muito.

Ora, o santo frade viu que as coisas não estavam direitas e pediu a Deus que permutasse os lugares daquellas duas mulheres. Assim foi feito. Ao amanhecer do dia seguinte a castellã má acordou, aos berros, na pocila de choupana do pescador que lhe deu, para começar, um presente de pauladas. E a pescadora despertou entre o esplendor do quarto do castello.

Logo a novidade correu mundo e o catellão foragido teve a grata noticia de que o esperava em casa uma encantadora mulherzinha, tornou ao castello e sem tardança casou com ella.

Depois foram fazer a viagem de nupcias em carruagem brilhante rodeada de lacaios. Passando perto de uma barroca, viu o jovem sua antiga esposa, lá em baixo, a bater roupa na taboa. Ella o viu, reconheceu a carruagem, o cocheiro e gritou:

– Pára! Pára ahi, ó Mauricio.

O castellão, apavorado, madou que o Mauricio chicoteasse os cavallos. E enquanto a megera berrava e fazia gestos, o casal desapareceu na curva.

E o santo capuchinho, que occultamente presenciava a scena, gozou tanto, riu com tanto amor que todo o vinho lhe saltou do pichel que trazia preso ás costas.

E nós nos lamentamos que Deus não mande mais frades como esse cá para o mundo. Era preciso, pelo menos, um meio milhão delles cá em baixo, e dos bem trabalhadores.

A.B.C.

UM LIVRO!

Um dia eu falei ao meu amigo: você que lê tanto, que escreve mesmo tanto, porque não publica um livro?

Elle sorriu, depois disse:

– Eu poderia escrever e publicar um livro. É uma tolice como outra qualquer. O nosso destino é fazer tolices. Mais ou menos inconscientemente. Faz-se a primeira ao nascer. Não é a maior. A maior é viver. O casamento também seria, e grande! Se não fosse antes de tudo uma vingança. A gente vinga-se nos olhos??? do mal mesmo da vida. E também às vezes de alguma mo??? que nos aborrece com seu mor??? a todo o transe. Não ha outro remedio: insiste tanto! Para livrar desse aborrecimento de ser amado só mesmo aquelle preceito de Wilde: o unico meio de não peccar é cair no peccado. Às vezes penso em me casar. Só??? por isso. Outras em escrever um livro. Todo livro é um ser vivente. Tem uma alma, uma alma soffredora. Fazer soffrer é ainda hoje o maior bem da terra. Infelizmente não só da terra. Mesmo os deuzes, que têm o segredo do milagre e da invenção???, ainda não encontraram melhor??? distração para o seu tédio infinito.??? Craim. Eu também, com catholico que sou, de ha muito venho pensando em seguir o exemplo divino. A vingança pelo livro ainda me parece maior que a outra. E dupla. Vingamo-nos de nós mesmos e dos outros. Para??? certos espiritos o livro é, como a mulher, uma fatalidade. Seduz??? e aborrece. Um satanaz do encanto. A expressão é feliz. Voce??? não me elogia? Traz no seu??? bojo a promessa e a ironia do??? paraizo: um satanaz do encanto. Não ha fugir-lhe ao encantamento e á decepção. Ler um é??? ler todos. A mesma arlequinada??? chinfrim. O mesmo guiso. O mesmo vasio. Chega-se ao fim do livro como ao fim do amor, com??? a vergonha de pertencer á ????? No entanto não há livro que não se leia. Um sorriso, a diversidade??? da hora, o mysterio em perfumes musicaes, duma??? toilette, e lá estamos outras vez??? perdidos, promptos a matar a graça??? divina do sonho, e a ????? na nossa miseria...

Como é??? horrivel nosso destino! Morre-se ??? todo o dia, tantas vezes, e sempre a mesma morte! Ai de quem nasceu com a fibra mysteriosa??? da Arte! Ai de quem tem um??? pouco de luz no cerebro!

Escrever??? um livro, encher duzentas paginas de tristes moxi???,das, colorir de vaidade melancolicos logares-comuns dahumanidade, é uma vingança como poucas ha, e certo será a minha. O tonto que me ler ha de pagar, elle só, quanto tenho soffrido em letra redonda, todo o meu horrivel calvario tipographico! E pagará! Porei no livro quanto sei de cousas insulsas, versos á madame Não-me-quer, philosophias de mestre escola, sciencias de bacharel, discursos de politicos, namoros de amigos, conselhos, barbeiros, seriedade... A minha vida. Eu mesmo.

Luiz Bruma

O QUERIDO DOS DEUSES (TEXTO DIFÍCIL DE LER - VER CEDAE)

Quando o espirito ingenuo de Darwin aventurou aquella theoria que depois os professores do mundo inteiro haviam de estragar irremediavelmente em sucessivas gerações, não estava muito fora da verdade. A verdade estava proxima. O que o impediu de acertar foi ter sido sabio em vez de homem. Faltou-lhe..... da seleção natural, mas no sentido contrario do que pensava o cabeçudo??? inglez. A natureza é perversa nos seus designios. A seleção é feita para rebaixar e mutilar o homem, o seu maior inimigo. E inimigo que tem o topete de desprezar-lhe as leis e de querer igualar-se aos deuses, de ser não só livre, mas seu senhor e dono. O espírito é uma conquista do homem sobre a natureza, e essa luta expressa osymbolo total da vida, o fim do homem na terra. A historia do mundo não é sinão a historia da luta entre o homem e a sua inimiga, o seu peccado original. Eu já disse uma vez: Os

symbolos biblicos são mais exatos e correspondem mais profundamente á verdade essencial das cousas do que comumente supomos. O peccado de Adão foi o primeiro degráo de uma escada de rebaixamento que teriamos de descer, que estamos descendo. Em vez do homem filho do macaco é o macaco que é filho do homem. Tudo indica essa seleção invertida. O que é a democracia sinão a expressão universal, na política, dessa anulação de valores que a natureza impõe ao homem como condição de vida? A exemplo dos chefes politicos a natureza só admite a vida dos inofensivos, dos contra quem a luta é um brinquedo, mas??? que a ella se submettem com??? luta. Quando o inimigo é valente e vae lhe dar trabalho, põe-lhe a morte de to????? no caminho, corta-lhe os passos de vez.

*
* *

Conservo de Botelho de Miranda duas photographias, duas atitudes expressivas do mesmo ser avido de vida, iluminadas do esplendor despreocupado e sadio duma mocidade dinamica. Era o menino de ouro de nossos dias, esportista, jornalista, cinematographista, poeta da poesia immediata da vida, a carne e o espirito foi ab...tos a tdsos os sentidos do multiforme cotidiano moderno. A primeira mostra-o num ringue improvisado no Theatro Rio Branco, em mangas de camisa, suando, berrando, gesticulando, director, empresario, manager, juiz de box(e). O cabelo cortado rente, a cara larga aberta num riso feliz, dominador. Era um encanto quasi phisico vel-o mover-se na sua satisfação de viver, nadando ou voando na athmosphera cariciosa com que a vida o envolvia, e me sobrescriptava o endereço em caracteres vermelhos de sorrisos, como anuncios luminosos dum campeão ou de uma estrela.

João Alfredo
Star
ou Botelho de Miranda
campeão dos pesos medios

A outra photographia é o complemento desta.

Na redação do “Diario” do Alvaro. Traz noticias de S. Paulo do bando antropofago. É antropofago tambem. Conta do cheiro e do sabor da carne moça dos companheiros da taba, e das companheiras, de carne melhor ainda. Mas quasi sempre indigesta, hélas! Come-os a todos, um a um. Com avidéz de bons dentes. Com prazer. Com gula. Em gargalhadas que são aperitivos, os musculos dançando a dança da cerimonia ritual de excitação e prazer. Um festim, uma farra.

E tudo é poesia e dom e graça de vida. A troça, o escripto, o esporte, a acção, a alegria, tudo é poesia, gloria e graça de viver. De viver simplesmente. De viver sem mais nada. DE viver pela satisfação de viver e respirar a vida. A alegria de ser da vida. Há os que acham pouco isso. Mas nada mais limpo, mais puro, mais alto que essa identificação, esse abandono do ????? mysterio que se??? veste???? o alimenta e que??? faz ??? feliz... Comos os lyrios da parabola divina.???? amor, pura poesia//// ficar parado na vida//// nindo na luz con//// pião que parece////??? dormir/// e canta o equilibrio//// dos seus movimentos/////

*
* *

O meu Botelho de Miranda é esse pequeno príncipe da vida encantado e encantador. Depois não o vi mais. De maneira nenhuma quero saber o que a doença fez com elle depois. Se judiou muito delle. Se insidiosamente judiou delle a ponto de manchar essa maravilhosa photographia da vida. Prefiro continuar a visiona???? até o fim no seu original de mocidade e beleza de pequeno príncipe da vida encantado e encantador. Despreocupadamente recebendo a morte de peito aberto, com essa coragem e esse desdém pela vida só possíveis nos que a possuem plenamente e estão seguros dessa posse. A vida, como a mulher, só conseguem desprezal-a os que a possuem totalmente, os que se fizeram donos della. O direito de morrer moço é pois para os raros. Só gente de elite. É um direito de conquista e de posse. Botelho de Miranda teve esse direito. Foi um pequeno dono da vida. Foi um grande dono da vida! Um gran senhor. Pôde morrer sem reticencias. De um salto. Na coragem e na beleza dos vinte annos. Viver longamente, morrer em reticencias, é para os invalidos, os inofensivos, os bagaços humanos. Os que a natureza não teme. A morte foi o seu trampolim. Elle não morreu. Pulou pela morte ao outro lado da vida. Foi fazer esporte, foi fazer reportagem, foi viver a sua vida no outro mundo. A natureza temia-o. Bello e grande e vivo demais para um corpo a corpo.

Apollonio

BRASIL DE COCOS E EMBOLADAS

A procura da alma brasileira tem sido a occupação maior da geração que começou a contar depois da guerra. O espírito nacionalista que trabalha o mundo moderno foi uma das conseqüências dessa guerra que já agora queira ou não queira leva nas costas o peccado original de tantas cousas com que nada teve. O modernismo por exemplo. A agitação espiritual que sacudiu (e sacode) os homens, pondo á tona os mais variados ismos, despejando nas ruas todos os saccos do subconscient, acabou no lugar-comum da filha legítima e insuspeita da grande rixa do ocidente. Ninguém tem dúvida. No entanto, uma mirada perfunctória, e sem tocar em nada o paradoxo é suficiente para mostrar que o contrário é que é a verdade - a chamada grande guerra já foi uma manifestação da inquietude contemporânea. Violenta e mais brutal que as outras é certo. E também capaz de mudar rumos e deixar estigmas próprios.

X X X

O espírito nacionalista já existia mesmo em potencial. A guerra o iluminou e despertou. Compreende-se. A guerra antes de tudo é um chamado à realidade. E com que voz, diós de los nin(TIL)os! ??? O primitivo e o instinto surgindo na tocaia. Todos os soldados do necessário urgente e do imediato foram mobilizados no homem por esse egoísmo que é o instinto de vida. Como na poesia de Ruben Dario, as razões do lobo fizeram emudecer as tolices sentimentais, as divinas tolices do Santo de Assis. O santo posto (a) nocaute pela realidade não pôde mais insistir. Declarado o direito do lobo que resta fazer?

Foi o que aconteceu na Europa e em toda a parte que se orienta pelo signo ocidental. Onde repercutiu o abalo da guerra. Se nos Estados Unidos esse espírito não recrudeceu mais fortemente é que esse país tem nas mãos o direito do lobo. Nos países fracos foi um atropelo de incêndio ou de naufrágio. Corriam para um salva-vida.??? Com todos os olhos e todas as unhas do modo??? de morrer.

x x x

Nos países em formação, de existência duvidosa ou que existem apenas na diplomacia dadivosa das cartas geográficas, foi um momento de apalramento??? geral. Um auto certificado de identidade. Com e em todos os sentidos. Será que existo mesmo?

A onda de nacionalismo universal coincidiu com a nossa necessidade de ser. Se para outros foi ou está sendo, Lázaro saído do sepulcro, para nós teve uma importância mais virgem e original. É a inauguração mesma da vida. Adão ainda quente das mãos do Senhor. A vida pela primeira vez. A vida que é ainda o desconhecido e o mistério. Que se vai provar.

x x x

A nossa tarefa é, pois, provar que existimos. Com uma prova um pouco mais real, um pouco mais espiritual, um pouco mais digna do que essa que se infere das nossas dívidas. O existo??? porque tenho dúvidas já não prova ????. Nem cheira.???

Sabíamos de oito milhões de quilômetros quadrados além da lambuja que nos vieram de um acaso português de caravelas índios??? minas de ouro e negros escravos. Sabíamos de dois Pedros na história, papagaios, um bicho preguiça, muita saúva e a libra e o dólar lá de cima nos pescando. Sabíamos do mulato que fala difícil, das doenças que falam por baixo e por dentro, do jogo de bicho que dá sem plantar, e duma república de coronéis - com seus chupins de vôos curtos e rápidos que embicam sempre em mamadeiras.

Chegou o momento de ver se somos gente, se temos sexo, se sobrou alma também para nós. O Brasil já tem alma?

x x x

A melhor resposta dão os que trabalham, os que plantam café, abrem estradas, levantam cidades, todos esses mágicos, criadores de realidades. Da realidade brasileira. Porque a verdade é que se a alma sobrevive ao corpo, sem corpo ela não pode aparecer.??? Criar e transformar a realidade é todo o serviço do nosso tempo. Os verdadeiros poetas de hoje já não estragam papel e já não perdem tempo com bobagens de letra redonda. Os seus poemas são composições de realidades, criações diretas da vida.

x x x

CORRESPONDÊNCIA (1922 - 193??)

(REPRODUZIR BILHETE DE RAUL BOPP)

REVISTA DE ANTROPOFAGIA

- 10 . agosto . 1928 -

Snr. Apollonio Helst.

Bica de Pedra.

Saudações.

De acordo com a indicação do snr. Mário de Andrade, temos o prazer de confirmar a remessa de uma coleção completa desta Revista. A assinatura anual é de rs. 5\$000, que pedimos a gentileza de enviar por vale postal.

Antecipadamente gratos, aqui ficamos ao seu inteiro dispor.

Pela Gerência,

Raul Bopp

CARTA DE MÁRIO DE ANDRADE

S. Paulo 22

Caro Luis Bruma

Relendo esta manhã sua carta, para lhe responder, vejo que ela data de um mês passado. Esta resposta é realmente tardia. Mas há coisa de 30 dias que não uso pena e tinta. Estive e estou bastante doente. Meu passeio ao Alto da Serra em dia húmido deixou-me entre muitas gigantescas sensações esta fantasmagórica duma pleurodimia ?? (não sei se é assim que se assina o tal monstro) que me fez sofrer. O pior é que o corpo aproveitou os momentos de cama?? para //// todas as chamadas?? de doenças que eu tinha semi-mortas, languidas?? dentro de mim. Todas elas ??? revisiaram espertas e impacientes. Sou hoje todo um altar de doenças mortuárias. Os médicos não estão satisfeitos comigo. Proibição de estudo, de leitura, de escrever. Querem que saia e vá viajar. O conselho é bom. E me agrada. Mas, por agora, não posso segui-lo. Minhas ocupações foram insidiosamente me envolvendo numa trama tal de cadeias que por maior fôrça que faça não me posso libertar delas. E Deus não teve a piedade de me dar, como a Sansão, fartos cabelos e músculos vencedores. E vou ficando. Tem chovido muito nesta minha arlequinallissima cidade (luz e bruma. Forno e inverno morno). Estou á espera que as cadeias enferrugem para milhormente quebra-las. D'áí descansarei um pouco. E, de novo forte e feliz, voltarei a esta luta // arte, que é hoje para mim a melhor razão de amar a vida que tenho.

Sempre gostei muito da vida. Tudo nela me interessa e atrai dores como prazeres. Observo a dor com a mesma curiosidade ansiosa e divertida com que observo a alegria. Mas essa observação, êsse estudo curioso da vida, que me fazia tanto gostar dela, poderia fazer-me sabio para mim mesmo, um bom viverdor (no melhor sentido que se possa dar ao termo) mas eu seria sempre um homem egoísta, valorizado só para mim mesmo, um desses pobres grandes sabios que passam a vida no laboratório a dissecar, a descobrir e que um dia levam para o túmulo toda uma imensa??? biblioteca de mesquinhas sabedorias inúteis. Assim apesar de todo o meu gôsto pela vida, a morte não me aterrorizava. Mas depois entrei para esta luta de arte que hoje perturba todo o mundo. Novo Renascimento. E minha vida adquiriu uma finalidade aquém da morte. Esta continua a não me horrorizar. Mas não quero morrer. Não posso morrer . Antes era um homem livre. Hoje sou escravo voluntário da humanidade. Que linda escravidão! Pois que dois ou três me amaram na Terra, não me pertencem mais a mim:?? sou deles, como eles são meus. Nas cerimônias matinais e misteriosas das nossas catacumbas entoamos os hinos de renovação, numa alegria doida de crentes, de fanáticos. Porquê não fanatismo? Não foi esta luta, este amor, esta crença que nos deu a finalidade humana que dantes não tínhamos? Éramos seres inúteis. Temos agora uma finalidade na história, na evolução do homem. Éramos de vidro: translucidos. Hoje somos de pedra; e a luz do Sol bate em nos para se dissolver e para se ocultar em mil e uma cores exactas. Não se poderá mais olhar através de nos para ver as paisagens da vida, porque fazemos, nos mesmos, parte dessa paisagem. Assim penso agora. É isto que me faz infantilmente (?) pensar que também tenho (e todos nos, modernistas) um lindo valor dentro da humanidade, e me torna inimigo da morte.

Não sei com que olhos você lerá toda esta meditação. Mas quando escrevo a aqueles que considero meus amigos, abro o pensamento e lá vou, insensivelmente por vales e montanhas. Desta vez fomos ambos parar no convento?? da Vida e da Morte. É linda e meditativa a paisagem. Desta altura repare você, Luis Bruma, á esquerda todos estes alcantis??? inóspitos, sem vegetação, sem vida. Como são agudos, altíssimos êsses píncaros! E como o Sol os ??? perdulário e inesgotável. Desses píncaros, si para êles ascendermos, teremos a paz total, imóvel, o Conhecimento, a Luz. Mas vire agora seus olhos para a direita. Deixa-os rolar no aclive colorido e vegetal. Ha pastores e rebanhos de cabras ageis e de carneiros mansos. E as cascatas estouram. Mais em baixo é a larguesa dos rios, os campos plantados, as vilas, as estradas, as cidades. Sinos, gritaria, apitos de fabricas, trens e navios. E o estridar das lutas, das guerras. E uma multidão de pigmeus, semi-cegos, esbarrando-se, contundindo-se, lutando, caindo, trabalhando, vencendo, sofrendo, gosando. Para quê? Para obter uma finalidade e ganhar honestamente a paz dos píncaros, de nós tão próximos. Amigo Luis Bruma, seu revolver funciona bem, seu punhal está bem afiado? E seus músculos? elasticos, virís e corajosos? Pois desçamos a ???escoita . Vamos ver do?? número dos pigmeus.

Mario de Andrade

P.S. E anuncia-me você uns problemas estéticos que o torturam. Gosto de problemas dessa ordem. Discutamo-los. Desta troca de fôrças e perguntas só teremos o beneficio de adquirir maior musculatura.

Um abraço

E geralmente costumo trocar com meus amigos longinquos os trabalhos que fazemos. Mande-me algum trabalho seu, prosa ou verso, é indiferente. Farei o mesmo.

BILHETES DE APOLLONIO PARA BEDECILDA VAZ CARDOSO E HILDA HILST

Jahú 21/12/32

Hilda:

O seu papae Noel envia-lhe muitos beijos e deseja-lhe bôas festas e muita felicidade no anno novo e em toda a vida.

Do

Apollonio

Jahú 21/7/31

Bedecilda

Pode mandar a menina por uma de suas empregadas o dia que quiser. Já avisei a gente. Obrigado.

Do muito seu

Apollonio

Nota: Domingo seria melhor. Não esqueça de mandar também uma lista do que vem dando à menina, para não modificar a alimentação.

Jahú 15 de janeiro de 1933

Hilda - minha querida boneca

Minha linda boneca! Você está esquecendo de mim e olhe que isso não fica bem para um coração de boneca. Esquecer é bom para gente grande, gente que tem muito que fazer no coração, que tem o coração /// de remorso. Você, não. Você é uma boneca, a minha boneca. Tem coração de anjo. Não esquece da gente, sabe querer bem ao Papai da Hilda, é capaz até de ter saudade dele. Até agora o Papai da Hilda está esperando os retratos da Bellezinha do Gonzaga. A minha Bellezinha do Gonzaga! E você esqueceu, esqueceu como uma mulher velha que tem muito o que fazer no coração. Esquecer é bom para a sua mamãe que precisa dormir e cujo destino //// leva-a para a distância e a indiferença, para você não. Para nós não. Nós caminhamos para outro ?rumo bem diferente. Nós caminhamos para o paiz encantando das bonecas e dos homens - nós caminhamos para o amor. Hilda - filha do meu amor, vá preparando sua mamãe para sua viagem commigo. Diga-lhe que muito em breve irei buscar a minha Bellezinha do Gonzaga para levá-la ao paiz das bonecas - onde tudo é sonho e beleza. Hilda até logo, muitos beijos e lembranças ao Ruy. A mamãe não precisa. Ella não gosta de mim. Do papai de Hilda.

Apollonio

Jahú 3/4/33

Beatriz

A Hilda vai fazer este mez 3 annos. No dia que fizer irei buscal-a. Esteja avisada.

Do muito seu

Apollonio

Jaú, agosto de 1935???

Grande Nelson

Abraços. Você não podia ser mais gentil comigo. A sua lembrança me agradou imensamente. Primeiro, como é natural, por ser uma lembrança sua; ser lembrado por v. é um grande bem, e devo isso ao seu coração. Mas também para dizer tudo??? o fato de ser lembrado por alguém simples lembrança sem si já constitui para mim uma rara maravilha, quase que um presente de Deus. Eu sou um animal demasiado sensível a essas “quenturas??? humanas”. Aliás nisso sou um tipo perfeitamente ??? pois acho que uma das insuficiências do homem é não suportar a vida em isolamento, sem um apoio sentimental por??? (mais) frágil e ilusório que seja. E se não temesse chocar o seu sentimento religioso? escreveria mesmo aqui que a própria religião é ainda uma manifestação ?????????? necessidade de apoio que temos na vida. A religião é sentimento, mesmo sentimentalismo. A grande tragédia do homem, o que nos faz inferiores ao animal irracional é essa consciência da nossa miséria, insignificância e ????? em face do mundo. Temos medo do mundo e de nós mesmos, estamos sempre procurando fugir e essa angústia, essa ??? de evasão, só??? consegue um pouco de paz nos “contatos” com outros? membros do rebanho, e na falta destes, com as(os?) próprias (os?) trilhas? da nossa imaginação. A vida é uma experiência dolorosa que só fazemos por não haver outro remédio, e também porque não somos consultados para nascer. O pecado original parece-me a maior verdade da Bíblia; os pais são sempre os culpados - toda a construção do Cristianismo apóia-se nesse eixo, de resto? temos que aceitar o Mal não em penitência de um pecado nosso, de uma culpa nossa, mas em penitência de uma culpa alheia, que trazemos eo sangue e impressa na alma. O que ?????????????????? ainda este problema dostoiewskiano se bem que menor e em outro plano: pode o homem ser feliz no céu tendo um filho condenado às penas do inferno?

x x x

O livro do Hamilton é bem interessante e isso não era fácil, pois se o assunto pode ser considerado uma mina? universal explorada já em todos os lugares, nisso mesmo está a sua maior dificuldade - não ficar no que já foi dito.

No começo achei-o demasiado lírico, mesmo banal, pois o talento lírico do autor é um tanto??????? Mas depois que embala chega a desenvolver coisas bem aproveitáveis. O escrito cresce com o poder transfigurador da matéria prima que está trabalhando. O que falta nele? são propriamente dons de escritor. É médico? Não sei que fatalidade pesa contra os médicos que escrevem. Este não escreve torto como o Sr. Afranio Peixoto, que talvez confunda escrever torto com escrever com linhas tortas à maneira de Deus. Não é torto, mas também não é escritor e o que podia haver nele de professor está estragado pela sua vontade de ser escritor.

Felizmente temos v. que também é médico para desmentir a regra ou confirmá-la pela exceção. Do contrário eu teria que inutilizar??? esta última??? para não magoá-lo.

Quando lemos Dostoiewski temos a impressão de que somos também dostoiewskianos e com essa presunção nos sentimos os únicos capazes de bem compreender a criação do romancista. E esquecidos de que o mesmo fato se dará com os seus intérpretes????, que também já se sentiram dostoiewskianos, achamos sempre deficientes essas interpretações. Falta-lhes a iluminação (pela luz ou pelo escuro) daquilo que em nós mais terrivelmente coincidiu com os momentos dostoiewskianos. Como é a nós mesmos que estamos procurando nos sentimos desfigurados ou irreconhecíveis. Como num mau retrato. O homem à medida que fracassa mais exigente se torna pois é preciso dar aos seus próprios olhos uma razão suficiente ou decente desses fracassos... É uma lei de equilíbrio moral... Mas no fim de contas a vida é uma bela aventura e se outro merecimento não tivesse já teria o de ser um ato de coragem, um brinquedo perigoso. O sentido esportivo faz a beleza da vida e graças a Deus é esse sentido que está orientando o mundo moderno.

Mil agradecimentos, mil coisas lindas para a sua vida e mil abraços do norte sul este e leste

Do

Apollonio

Jaú domingo 1935???

Nelson

Abraços

Se a carta que v. me excreveu pareceu-lhe dura, antipática, louvado seja Deus por isso! É que v. ainda não sabe o que seja “duro” na vida. Essa carta é até carinhosa. Duro, cruel, imperdoável foi v. retê-la por 8 dias. Não fosse o prêmio???? do posfácio eu nunca lhe perdoaria essa dubiedade do seu coração. Mesmo assim o meu perdão sai a custo, e ainda sujo de ódio. É um perdão desconfiado, um perdão paulista. Você que é católico sabe que Deus perdoa todos os pecados ?????????? que é a falta de confiança nele, a falta de fé. Eu neste

ponto gosto de ????? a Deus - também não perdô a falta de confiança em mim. E acho que nesse meu orgulho insensato tenho mais razão do que Deus porque afinal paa o soberano senhor de todas as coisas nada significa a confiança de uma vil criatura. Ele é o que é. Comigo o caso é muito outro. A confiança é mais que tirar o chão de sob os meus pés - é quase esvaziar-me como se esvazia um pneumático... E já que estou em câmara de ar, deixe que eu role um pouco mais longe comigo mesmo. Você mostra possuir bons olhos quando enxerga em mim incoseqüência e ligeireza. Onde v. erra, ou finge errar por delicadeza, é quando diz que eu me escondo atrás da palavra. Fico-lhe muito grato por essa defesa ao meu ser essencial. Você me julga e à minha inteligência com excessiva bondade. A verdade é tão diferente! Eu estou sempre em minhas palavras, todo inteiro, em carne e osso, corpo e alma. Eu posso ser falso, minhas palavras não; minhas palavras são sempre verdadeiras. São sempre a carne da minha carne. Eu brinco e rio com elas? É uma maneira de falar sozinho em público. Talvez imitação dos homens do rádio que ficam a falar sozinhos a noite inteira... É estranho que v. fale em respeito à palavra depois do modernismo, depois de Papine?, de Leon Blois?, de Chesterton. Você tem razão. Eu mudo? muito cedo e intempestivamente de assunto e de toada, descambando do sério para o grotesco, misturando planos etc. Mas nisso há apenas sinceridade e verdade. A incoseqüência do discurso é a lógica do meu temperamento, a coseqüência consigo mesmo. Eu escrevo como poeta e não como professor ou cientista. E onde parece haver artifícios ou truques da inteligência, o que há é falta de fôlego - mudo de posição para descansar o corpo e para agüentar o trote... Sou leviano e de gênio não por atitude ????? ou filosófica, sou de gênio e leviano constitucionalmente. É um mal de raiz. É um mal bem??? de família...

Permita agora que eu faça uma pequena defesa do humorismo que por minha culpa foi maltratado por v. Os golpes que eram para mim v. descarregou no pobre do humorismo que não tem culpa nenhuma dos meus pecados. Um pouco de justiça agora ao humorismo para que não se diga que a piedade tão linda no coração dos homens, na prática seja sempre um desastre.

Contrariando a sua opinião penso que o humorismo não é uma atitude falsa, mas franca, honesta e leal. O humorismo em vez de esconder, revela. Apenas revela um pouco de mais???demais. Revela com exagero, e sobretudo, revela sem escolher, sem separar. Quando mostra o pensamento mostra também a máquina de pensar etc. Será inconveniente e impróprio para menores e senhoritas mas nunca insincero. De resto fala em língua própria, usa? um jogo de expressão cujo entendimento exige aprendizado e prática. É verdade que quando salta na vida salta de pára-quadras??? , mas que tem isso? É até melhor para não ofender os corações de boa vontade. É uma maneira de se abrir a certas naturezas que por deficiência de temperamento ou inteligência não têm o cinismo animal das naturezas vigorosas nem o cinismo camaleônico dos adaptáveis. O humorismo não é uma atitude do espírito ou da inteligência como v. parece crer. É espírito e corpo. É o ser mesmo. Pode que seja um deformado, mas um ser, uma consubstância do espírito com a carne, e não uma superfectação???, superfície ou máscara. Disseram para v. que o humorismo é perigoso e ???dissolvente? Bobagem! O humorismo é perigoso e dissolvente da mesma maneira que é perigoso e dissolvente o pensamento. A razão também é tida por dissolvente e perigosa, e Sócrates condenado à morte simboliza a condenação da inteligência corruptora do animal homem. ??? vida só pode atingir a plenitude quando “apoiada” exclusivamente no instinto... Decerto condenar o humorismo não é apenas condenar uma forma de arte, mas a arte mesma. Humoristas foram Cervantes e Rabelais, os mais geniais latinos, e ??? de uma grande época, humorista é Chesterton, Carlitos... Eu não compreendo porque a maioria dos intelectuais católicos seja tão pouco amiga da alegria, do riso e do brinquedo. Além desse medo da vida ser pouco edificante, parece-me pouco cristão, mesmo mais protestante que católico. Há

pouco lendo o grande Murilo Mendes eu fazia força precisamente para compreender o motivo da Igreja Católica, que é a mais sensata das instituições humanas, a fonte viva e perene do senso e da medida, poder??? inspirar nos seus filhos de pensamento tão clamorosa??? falta de senso e de medida. Mas agora pensando melhor acho que esse pendor??? exagerado para a melancolia e a tristeza dos poetas católicos é um mal particular desses poetas e não pode ser atribuído propriamente à igreja, mal que advém da incompreensão do verdadeiro sentido católico da igreja. Murilo Mendes, nesse ponto de vista, deve inspirar muitos cuidados aos chefes do rebanho, pois sendo um grande poeta, as suas poesias poderão ter grandes conseqüências. Não é por meio de carrancas??? que a gente chega à santidade. Cristo foi o mais ????? dos homens. Ele dava mais importância aos sorrisos das crianças e das mulheres que a qualquer outra forma??? de homenagem. Para ele as graduações da inteligência, da própria inteligência, nenhum valor possuía, o seu amor ele o reservava inteiro para os pobres de espírito. E que dizer de S. Francisco, o único verdadeiro poeta cristão depois de Cristo, jogral de Deus que não só brincava com as palavras mas com todas as coisas deste mundo e do outro. O irmão sol, o irmão lobo, a irmã alegria... Em nossos??? dias Chesterton faz mais pela igreja que todos os bispos e padres com seus sermões e penitências. Mas o humorismo é ainda uma penitência, um ato de purificação e de humildade. Um ato de sabedoria. Nesse ápice em que Sócrates e Cristo se encontraram, o humorismo também chega com o esplendor do seu chiste. Antes de rir dos outros o humorista ri-se de si mesmo e da sua gozada??? miséria. É um homem de circo. Um homem que anda em círculo. Um homem redondo. Como quem atingiu o alto da Perfeição ele enxerga o outro lado da encosta e por ela tranquilamente desce antes que a Perfeição se corrompa, como é do seu destino inevitável... O seu segredo é o Riso, esse sal da humanidade. Sem esse sal, a humanidade há muito que teria apodrecido... Valeu? Se não valeu é porque a minha dialética é frouxa, mas estou intensamente??? convencido de que o humorismo ainda há de salvar o mundo... Mas que diabo de coisas sombrias v. anda lendo para estar assim triste? Eu nada entendo de doutrina católica, mas de uma coisa tenho certeza - Deus prefere a alegria à tristeza. Porque afinal a tristeza envolve sempre uma censura à criação de Deus enquanto que a alegria é sempre uma ação de graça. Que??? a nossa vida seja uma ação de graça de todos os dias e todas as horas! Assim seja para a glória de Deus e paz entre os homens.

Que Deus o abençoe e me perdoe.

Mil abraços

Apollonio

Carta de Nelson a Apollonio

Appolonio

Isto é o que eu poderia chamar um posfácio. Há mais de uma semana está escrita uma resposta à sua amável carta e só agora ela vai ser enviada. Aconteceu que justamente quando eu a ia colocando no correio tive a impressão de que ela estava muito antipática. Resolvi rasgar o envelope e reler novamente. E os dias foram passando sem que o fizesse. Agora vai como está. Você, se a julgar assim antipática, terá coração generoso para perdoar. Afinal oq eu aconteceu foi o seguinte: comecei com o intuito de dizer alguma coisa

de você a você mas a certa altura a pena tomou-me a dianteira e disse coisas fora do plano. Aliás isso sempre sucede quando escrevo. Raramente levo ao fim um plano delineado. A pena costuma ser a maior inimiga dos meus planos. E que fazer? Mais uma vez abraço-o (VER NO CEDAE)

Nelson

Rio

20/8/35

Todas as cartas de amor são
Ridículas.
Não seriam cartas de amor se não fossem
Ridículas.
Também escrevi em meu tempo cartas de amor,
Como as outras,
Ridículas.
As cartas de amor, se há amor,
Têm de ser
Ridículas.

Mas, afinal,
Só as criaturas que nunca escreveram
Cartas de amor
É que são
Ridículas.

Quem me dera no tempo em que escrevia
Sem dar por isso
Cartas de amor
Ridículas.

A verdade é que hoje
As minhas memórias
Dessas cartas de amor
É que são ridículas.

(Todas as palavras esdrúxulas,
Como os sentimentos esdrúxulos,
São naturalmente
Ridículas.)³⁸⁶

³⁸⁶ Álvaro de Campos, heterônimo de PESSOA, Fernando. *Obra poética e em prosa (volume I)*. Lello&Irmão Editores. Porto: Portugal. 1986. pp. 1014-1015.

Jaú domingo 1930

Princezinha

Bom dia!

Felicito-me pelo meu grande poder de cura à distância. Foi bastante expressar a minha vontade para que você sarasse. E confesso que não supunha conter em mim tamanho potencial de energia astral; o resultado foi além das minhas previsões, você sarou mais cedo que era de supor. Tanto melhor. Tanto melhor, Princezinha! Você recebeu as minhas duas cartas para Santos? Nelas estavam as “ordens” para a sua cura.

Estou como sempre às suas ordens. As princesas mandam. Terça-feira, se eu não estiver, o automóvel estará para conduzi-la à Fazenda. Mas será melhor você vir quarta-feira, pois como vão passar Cleópatra no cinema, a encantadora D. Stela terá um pretexto hábil para ficar uma noite em Jaú.

Do irmão rabugento

Apolonio

P.S. Não sei se D. Stella recebeu um leitão despachado daqui, mas como não recebi agradecimento nenhum pelo trabalho que tive nesse despacho, acredito que ela tenha recebido semdade, pois que foi a domicílio.

Jaú 15/6/35

Princezinha

Boas férias, lindas férias.

Eu deveria escrever apenas lindas férias, pois é quase uma ofensa a Deus dissociar da Beleza a idéia da Bondade, mas não o faço porque sei por experiência dos meus longos anos??? existirem lindas e deliciosas criaturas que por serem boas, mas muito boas, estão sempre a mostrar um grande abismo entre essas duas palavras.

Lindas e boas férias pois.

Princezinha, você é mesmo um anjo 100%. Inteirinha. Da cabeça aos pés. Como a outra que era rainha. Muito melhor que a outra. Pois você é princezinha e não é de carnaval. É princezinha de verdade. Princezinha da vida, do céu e da terra. Princezinha 100% que não

precisa de grão 10??? (PESQUIZAR), porque está acima de todos os grãos e todos os degraus, porque é o merecimento em pessoa... Igual a você só mesmo a D. Stela (agora o tratamento é esse - D. Stela) a encantadora D. Stela, a que chega, olha e conquista para o resto da vida... como César...

Mas como eu ia dizendo, é inútil o disfarce da cisma??? com que você quer camuflar sua bondade. Mas anjo 100% pode tudo, menos esconder a sua própria condição - você mesmo que queira não pode esconder que tem asas, que é uma avezita do paraíso... Pois foi essas asas de ouro que veio me ver em Cabralia, na Fazenda... Veio rindo de mim, mas veio. Rindo para disfarçar, mas você esquece que mesmo disfarçada em anjo mau o seu sorriso é sempre de anjo...

Eu ainda não estava refeito da minha comoção da despedida em Jaú, estava mesmo muito ocupado no meu trabalho de grudar com cola Tudo os pedaços desconjuntados do meu ser, quando o seu telegrama chega e me põe de novo em estilhaços... não, assim não é possível. Nada mais se aproveita. Pode mandar os espítafios e encomendar as missas. Estou escrevendo com uns borrifos??? de cérebro que enroscaram numa moita de mato. Se estou muito ??? é que os borrifos??? são poucos e sofreram muito como o abalo... Perdoa, pois. E mande-me sem demora um tubozinho de Cola Tudo, quero ver se aproveito ainda alguns fragmentos da minha ??? - **fragmentada personalidade**.

- -

Mas vejo que é tudo inútil. O meu caso não tem mais remédio. Você é implacável. Apenas chegado em Jaú, antes de sacudir a poeira da viagem (poeira não, lama que estava chovendo) eis que você me surge pela frente de dentro de uma “Registrada”, para me dizer bom dia! Bom dia, belezinha! Mas, minha flor, eu preciso ir tomar banho, estou cehio de lama, no corpo e na alma, não posso receber você neste estado, volte depois. E sobretudo não se preocupe comigo. Eu sou soldado que já foi à guerra, nada mais me acontece. Você com certeza dormiu mal e sounhou que eu estava doente. Naturalmente o travesseiro não estava a seu gosto ou havia no lençol alguma ruga. Mande arrumar melhor a cama esta noite, esses pesadelos são horríveis. Lembre-se que você está de férias e não esqueça que para sofrer a vida é longa e sem pressa. A Felicidade é uma feição da inteligência, deixe o sofrimento aos pobres de espírito, que para estes Deus já fez o reino dos céus. E não esqueça também que o uso das lágrimas, na mulher, deve ser sempre para efeito exterior. A mulher só pode chorar de capa de borracha e de galochas. E manejar as lágrimas como um florete³⁸⁷ e nunca derramá-las como uma torneira. A felicidade deve ser um poema, o nosso melhor poema, o que mais nos custa. E como um poema, merece o melhor e o mais alto elogio. Que nunca lhe falte esse louvor, seja sempre feliz. Sempre feliz. Feliz como uma flor, um pássaro, ou um raio de sol. A felicidade é a melhor oração que se pode rezar, e a que mais agrada a Deus. Alguém já disse que as faltas que não se perdoam são as faltas de amor. Não é verdade. Até as faltas de fé, que eu e Deus achamos ruins, pois são descrédito para nós, têm perdão. As únicas faltas imperdoáveis são as faltas de felicidade... O infeliz não é só um desgraçado que merece piedade, ??? de lástima; o infeliz é também um idiota que merece cadeia. Pois com sua falta de inteligência e de fineza inutiliza essa matéria prima insubstituível que é a vida humana, macula o senso da Beleza,

³⁸⁷ Arma branca metálica e pontiaguda, usada em esgrima.

interrompe o ritmo da alegria e faz sofrer o criador. Pois todo infeliz é um erra ??? de deus, e como Deus ??? pode errar, todo infeliz é uma blasfêmia.

O meu maior desejo é que você, por uma perene felicidade, tenha uma vida que seja uma constante ação de graças ao criador.

Lembranças aos seus e não queira mal o seu irmão apesar de uma palavra ou outra de sarcasmo.

Do admirador muito grato

Apolonio

P.S. O “seu” ???? manda lembranças.

O meu cavalo (PALAVRA GRIFADA???) também.

Cumprimentos a D. Stela.

REFERÊNCIAS

De Hilda Hilst

- HILST, Hilda. *A obscena senhora D.* São Paulo: Editora Globo, 2001.
- HILST, Hilda. *Baladas.* São Paulo: Editora Globo, 2003.
- HILST, Hilda. *Bucólicas.* São Paulo: Editora Globo, 2002.
- HILST, Hilda. *Cantares.* São Paulo: Editora Globo, 2004.
- HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor.* São Paulo: Editora Globo, 2002.
- HILST, Hilda. *Cascos e carícias.* São Paulo: Nankin Editorial, 1998.
- HILST, Hilda. *Com os meus olhos de cão.* São Paulo: Editora Globo, 2001.
- HILST, Hilda. *Contos d'escárnio, textos grotescos.* São Paulo: Editora Globo, 2002.
- HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas.* São Paulo: Editora Globo, 2003.
- HILST, Hilda. *Do desejo.* São Paulo: Editora Globo, 2004.
- HILST, Hilda. *Estar sendo. Ter sido* São Paulo: Nankin Editorial, 1997.
- HILST, Hilda. *Exercícios.* São Paulo: Editora Globo, 2002.
- HILST, Hilda. *Fluxo- Floema.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.
- HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão.* São Paulo: Editora Globo, 2001.
- HILST, Hilda. *Kadosh.* São Paulo: Editora Globo, 2002.
- HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby.* São Paulo: Editora Globo, 2005.
- HILST, Hilda. *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos.* São Paulo: Editora Globo, 2005.
- HILST, Hilda. *Rútilos.* São Paulo: Editora Globo, 2003.
- HILST, Hilda. *Teatro reunido Vol.I.* São Paulo: Nankin Editorial, 2000.

HILST, Hilda. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Editora Globo, 2004.

Sobre Hilda Hilst

ALBUQUERQUE, Gabriel Arcanjo dos Santos de Albuquerque. *Deus, Amor, Morte e as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst*, 2002. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo, São Paulo.

AMORIM, Bernardo Nascimento de. *O saber e o sentir: uma leitura de Do Desejo*, de Hilda Hilst, 2004. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

AMORIM, Fabiana Brandão Silva. *Desejo e emancipação feminina: a inscrição do erotismo na poesia de Hilda Hilst e Teresa Calderón*, 2002. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. *Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o Camelo Bucólico*, 1996. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.8, outubro de 1999.

CHIARA, Ana Cristina de Rezende. *Leituras malvadas*, 1996. Tese de Doutorado – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro.

COELHO, Nelly Novaes. “Qadós” A procura de um novo Deus? Ou de um novo Mito?, In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*, 18 de maio de 1974.

COELHO, Nelly Novaes. Da Poesia. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, outubro de 1999. p. 66-79.

COELHO, Nelly Novaes. *Feminino Singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: GRD/Rio Claro – Arquivo Municipal, 1989.

COELHO, Nelly Novaes. Nas artes. In: *Diário de São Paulo*. São Paulo, agosto, 1959.

COELHO, Nelly Novaes. A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a “Metamorfose” de nossa época. In: *Poesia (1959-1979)*. São Paulo: Ed. Quíron, 1980, p.225-275.

CORREIO POPULAR. *Hilda Hilst tem novo livro reeditado*. Campinas, 27 de maio, 2003.

DIAS, Juarez Guimarães. *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo-floema*. São Paulo: Annablume, 2010.

DUARTE, Edson Costa. *Hilda Hilst: A poética da agonia e do gozo*. Disponível em: http://www.revista.agulha.nom.br/hilda_hilst_poetica_da_agonia.pdf. Acesso em 06/07/2007.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires Autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU/ Editora Puc RJ, 2009.

EMEDIATO, Luiz Fernando. As belas palavras de H.H. In: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 dez 1986. Acervo do CEDAE/UNICAMP.

FAUSTINO, Mário. Poética: diálogos de oficina. In: *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FRAGATA, Cláudio. Entre a física e a metafísica, Hilda Hilst. In: *Globo Ciência*, São Paulo, n.61. Rio de Janeiro, agosto, 1996.

FRANÇA, Giovane de Azevedo. *A caligrafia do gozo em Estar sendo. Ter sido de Hilda Hilst*. Belo Horizonte, 2003. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

JOZEF, Bella. Hilda Hilst – o poeta, a palavra e a morte. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*, a.XIV, n°793, sábado, 12 de dezembro de 1981.

LAGOEIRO, João. Registro. In: *Diário de Lisboa*, Lisboa, 12/Nov/1959.

LUCAS, Fábio. A literatura que sobrevive fora das manchetes e dos periódicos. In: *Correio Brasiliense*, Brasília, 26 de maio de 1991. Acervo do CEDAE/UNICAMP.

LUFT, Lya. Ficções: o jogo da audácia. In: *Suplemento Literário*. n°598: Minas Gerais, 18/mar/1978.

MACHADO, Clara Silveira. *A escrita delirante em Hilda Hilst*. Tese de Doutorado – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1993.

MAFRA, Inês da Silva. *Paixões e máscaras: interpretações de três narrativas de Hilda Hilst*. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1993.

MIRANDA, Sueli de Melo. “*Frente à ruivez da vida*”: letra e transmissão na poesia de Hilda Hilst. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

MORAES, Eliane Robert. A obscena senhora Hilst. Poemas eróticos disfarçam uma fina reflexão sobre a linguagem. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12/05/1990.

MUZART, Zahilde L. Hilda Hilst pirou de vez? (estudo do erotismo na trilogia). In: FUNCK, S. B. (Org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Pós-graduação em inglês, 1994.

NOVAIS, Cidléia Barbosa. *A branca dor do existir*. Estado de Minas, 14/02/2004.

PÉCORA, Alcir. *Hilda Hilst: Call for Paperl*. Disponível em: http://mail1.uol.com.br/cgi-bin/webmail.exe/Hilda_Hilst_Call_for_Papers. Acesso em 12/01/2006.

PÉCORA, Alcir. In: HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Editora Globo, 2003.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Poemas malditos, gozosos e devotos*. São Paulo: Editora Globo, 2005.

ROSENFELD, Anatol. *Hilda Hilst: Poeta, narradora, dramaturga*. Disponível em: <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/hhilst.html#critica>. Acesso em: 10/07/2006.

ROSENFELD, Anatol. Prefácio. In: HILST, Hilda. *Fluxo- Floema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

SALOMÃO, Marici. *Amavisse*, o último livro sério da autora Hilda Hilst. In: *Correio Popular*, Campinas, 07/05/1989.

SUPLEMENTO LITERÁRIO N°70. *A escrita vertigem de Hilda Hilst / O cinema francês dos anos 20*. Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais / Brasil, abril de 2001.

Textos críticos Site Hilda Hilst. Disponíveis em: www.angelfire.com/ri/casadosol/hhilst.html.

Textos Site Portal Cultural Hilda Hilst. Disponíveis em: www.hildahilst.com.br/editorial.php.

VASCONCELOS, Ana Lúcia. *Caudalosa, recortando as palavras, eis a poeta, ficcionista e dramaturga*. Texto publicado no site Literatura e Arte – Cronópios Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios>. Acesso em 2/10/2007.

VASCONCELOS, Ana Lúcia. Hilda Hilst: a poesia arrumada no caos. In: *Folha de São Paulo*, Ilustrada. São Paulo, 19/09/1997.

Geral

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

AUSSOLINE, Pierre. *La republique des livres*. L'actualité littéraire. Paris, 26, janvier, 2009.

AUSSOLINE, Pierre. *Rosebud* Fragmentos de biografias. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca Ltda, sem data.

BACKES, Marcelo. Prefácio. In: KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2004.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Editora Cultrix, oitava edição, 1996.

BARTHES, Roland. *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 2000.

- BARTHES, Roland. *Michelet*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- BARTHES, Roland. *O grão da voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARTHES, Roland. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1983.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. *Sollers Escritor*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1982.
- BATAILLE, Georges. *A história do olho*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: ARX, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *A vida líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.
- BENDER, Ivo C. *Comédia e riso*. Uma poética do teatro cômico. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1996.
- BERGSON, Henri. *O riso*. Ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. *Lautréamont et Sade*. Paris: Minuit, 1966.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio d'Água, 1984.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

- BLANCHOT, Maurice. *De Kafka a Kafka*. Paris: Gallimard, 1981.
- BORGES, Jorge Luís. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A força da letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2004.
- BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras*. As bordas do corpo literário. São Paulo: Annablume, 1995.
- BRANCO, Lúcia Castello (Org.). *Coisa de Louco*. Prefeitura de Belo Horizonte, 2º semestre de 1988.
- BRANCO, Lúcia Castello (Org.). *Maurice Blanchot*. São Paulo: Annablume, 2004.
- BRANCO, Lúcia Castello. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.
- BRANCO, Lúcia Castello. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BRANCO, Lúcia Castello. *Os absolutamente sós: Llansol – A Letra – Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- BRANCO, Lúcia Castello. *A Branca dor da escrita: três tempos com Emily Dickinson*. Rio de Janeiro: 7Letras; Belo Horizonte: UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2003.
- BRANCO, Lúcia Castello. Está fora de causa acabar bem: biografemas de uma nem-sempre-possível. In: *Aletria*. Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 12, p. 23-30, 2005.
- BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Volumes I, II e III. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literatura e psicanálise*. Porto Alegre: Editora da Universidade-UFRS, 1996.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1993.

BRUCK, Mozahir Salomão. *Biografias e literatura: entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2010.

BRUNO, Mário. *Lacan e Deleuze: o trágico em duas faces do Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CASA NOVA, Vera; GLENADEL, Paula (Organizadoras). *Viver com Barthes*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2005.

CASTELLO, José. *Inventário das Sombras*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

CHAUÏ, Marilena. *A nervura do real: imanência e liberdade em Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CHAUÏ, Marilena. *Espinosa: uma filosofia da liberdade*. São Paulo: Editora moderna, 1995.

CHIODETTO, Eder. Hilda Hilst. In: *O Lugar do Escritor*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papirus, 1991.

_____. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DE SENA, Jorge. *Prefácio a Trovas de muito amor a um amado senhor*. São Paulo: Anhambi, 1960.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DIAS, Juarez Guimarães. *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo-floema*. São Paulo: Annablume, 2010.

DOSSE, François. *O Desafio Biográfico*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

DOSSE, François. *História do Estruturalismo*. Bauru, SP: Edusc, 2007.

DRAGONETTI, Roger. *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise – Flamenca et Joufroi de Poitiers*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

DUQUE-ESTRADA, Elisabeth Muylaert. *Devires Autobiográficos – A atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU/ editora PUC-Rio, 2009.

Escritos de Santa Teresa de Ávila, São Paulo: Edições Loyola, 2001.

ESPINOSA, Baruch de. *Pensamentos metafísicos, Tratado da correção do intelecto, Ética, Tratado Político, Correspondência*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

FOUCAULT, Michel. *De language y literatura*. Barcelona: Paidós, 1996.

FOUCAULT, Michel. *O pensamento do exterior*. São Paulo: Princípio, 1990.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FREUD, Sigmund. A dissolução do complexo de Édipo (1924) In: *Além do Princípio de Prazer*. E. S.O.C.S.F. Rio de Janeiro: Imago, 1980, v. XVIII.

FREUD, Sigmund. Além do Princípio de Prazer (1920) In: *Além do Princípio de Prazer*. E. S.O.C.S.F. Rio de Janeiro: Imago, 1980, v. XVIII.

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneio (1908 [1907]) In: *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*. E. S.O.C S F Rio de Janeiro: Imago, 1980, v. IX.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia (1917 [1915]) In: *Uma neurose infantil*. E.S.O.C.S.F. Rio de Janeiro: Imago, 1980, v. XVII.

FREUD, Sigmund. Moisés e o monoteísmo – Três Ensaio (1939 [1934-38]), In: Moisés e o monoteísmo, Esboço de Psicanálise e Outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1980, v. XXIII.

FREUD, Sigmund. O Ego e o Id (1923) In: *O Ego e o Id: uma neurose demoníaca do século XIX*. E.S.O.C.S.F. Rio de Janeiro: Imago, 1980, v. XIX.

FREUD, Sigmund. O humor (1927) In: *O Futuro de uma Ilusão*. E.S.O.C.S.F. Rio de Janeiro: Imago, 1980, v. XXI.

FREUD, Sigmund. O problema econômico do masoquismo (1924) In: *O Ego e o Id Uma neurose demoníaca do século XIX*. E.S.O.C.S.F. Rio de Janeiro: Imago, 1980, v. XIX.

FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente [1905] In: *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. E. S.O.C S F. Rio de Janeiro: Imago, 1980, v. VIII.

FREUD, Sigmund. Romances Familiares (1909 [1908]) In: *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*. E. S.O.C S F Rio de Janeiro: Imago, 1980, v. IX.

FREUD, Sigmund. Sexualidade feminina (1931) In: *O Futuro de uma Ilusão*. E.S.O.C.S.F. Rio de Janeiro: Imago, 1980, v. XXI.

FREUD, Sigmund. Sobre a transitoriedade (1916[1915]) In: *A história do movimento psicanalítico*. Artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos. E.S.O.C.S.F. Rio de Janeiro: Imago, 1980, v. XIV.

FREUD, Sigmund. Sobre as teorias sexuais das crianças (1908) In: *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*. E. S.O.C S F Rio de Janeiro: Imago, 1980, v. IX

FREUD, Sigmund. Totem e Tabu (1913 [1912-1913]) In: *Totem e Tabu e outros trabalhos*. E.S.O.C.S.F. Rio de Janeiro: Imago, 1980, v. XIII.

- FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a sexualidade [1905] In: *Um caso de histeria e três ensaios sobre a sexualidade*. E.S.O.C S F. Rio de Janeiro: Imago, 1980, v. VII.
- GLENADEL, Paula. Corpo a corpo: leitura e escrita em Barthes. In: CASA NOVA, Vera; GLENADEL, Paula (Orgs.). *Viver com Barthes*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2005.
- GRANDO, Cristiane. Disponível em: <http://www.sobresites.com/poesia/cristianegrando.htm>. Acesso em: 10/10/2010.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra*. Vol. II. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. O fruto proibido. *Folha da manhã*, São Paulo, 2 set. 1952.
- HOLCK, Ana Lúcia Lutterbach. *Patu, a mulher abismada*. Rio de Janeiro: Subversos Livraria e Editora, 2008.
- HORNE, Bernardino. A travessia da fantasia. In: *Inibição, sintoma e angústia na clínica das toxicomanias*. Belo Horizonte: Centro Mineiro de toxicomania/FHEMIG, 1997. p. 58-66.
- KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- KAZANTZAKIS, Nikos. *Testamento a El Greco*. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Editora Arte Nova S.A, s/d.
- KRISTEVA, Julia. *Sol Negro: luto e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LACAN, Jacques. *De um discurso que não seria do semblante*. Publicação da Associação Freudiana Internacional. Recife, 1996.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques. *Nomes-do Pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- LACAN, Jacques. *O Seminário*. Livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 20: mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 23: o sinthoma. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

- LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 3: as psicoses. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 4: as relações de objeto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 5: as formações do inconsciente. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 7: a ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 8: a transferência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- LACAN, Jacques. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- LAIA, Sérgio. *Os escritos fora de si: Joyce, Lacan e a Loucura*. Belo Horizonte : Autêntica, 2001.
- LAMBOTTE, Marie-Claude. *Estética da Melancolia*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.
- LAMBOTTE, Marie-Claude. *Le discours mélancolique – De la phénoménologie à la métapsychologie*. Paris: Anthropos, 1993.
- LAPA, M. Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa*. Época medieval. Coimbra: Coimbra Editora, 1956.
- LASOWSKI, Aliocha Wald (coord.). *Le Dossier Barthes refait signe*. Le magazine Litteraire, janvier, 2009, n°482.
- LEIRIS, Michel. *Espelho da tauromaquia*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. De Rousseau à Internet. (Jovita Maria Gerheim Noronha – Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- MAIA, Maria Elisa Arreguy. *Textualidade Llansol: letra e discurso*. Belo Horizonte, 2005. Tese de Doutorado – Universidade Federal de Minas Gerais.

- MANDIL, Ram A. *Os efeitos da letra – Lacan leitor de Joyce*. Belo Horizonte, 1999. Tese de Doutorado – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.
- MARTY, Éric. *Roland Barthes: o ofício de escrever*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- MASSON, Jeffrey Moussaief. *A correspondência completa de Sigmund Freud e Wilhelm Fliess – 1887-1904*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986.
- MENDES, Nancy Maria. *Ironia, Sátira, Paródia e Humor na poesia de João Cabral de Melo Neto*. Belo Horizonte, 1980. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Minas Gerais.
- MILLIET, Sérgio. A propósito de uma trovadora. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 05/10/1960.
- MILLOT, Catherine. *Nobodaddy: a histeria do século*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989.
- MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MOISÉS, Leila Perrone. Prefácio. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*, p. XIII. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- MORAES, Eliane Robert. A obscena senhora Hilst. Poemas eróticos disfarçam uma fina reflexão sobre a linguagem. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12/05/1990.
- MORAES, Eliane Robert. *Sade: A felicidade libertina*. Rio de Janeiro: Imago, 1994
- MORAES, Eliane Robert. Um olho sem rosto. In: BATAILLE, Georges. *História do olho*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.
- MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra M. *O que é pornografia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- MORICONI, Ítalo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PEDROSA, Israel. *Da cor a cor inexistente*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 2002. p. 89-119.
- PERES, Ana Maria Clark. *Revisitando o estilo: por uma travessia na escrita?* Belo Horizonte: faculdade de Letras da UFMG, 2001.
- PLUTARCO. *Alexandre e César*. São Paulo: Atena Editora, 1959.
- POMMIER, Gerard. *A exceção feminina: os impasses do gozo*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.
- PORGE, Erik. *Os nomes do pai em Jacques Lacan – Pontuações e problemáticas*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1998.
- REALE, Giovanni. *História da Filosofia Antiga II – Platão e Aristóteles*. São Paulo: Loyola, 1994.
- REGNAULT, François. *Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2001.
- REGNAULT, François. Passiones dantescas. In: *Virtualia – Revista digital de la Escuela de Orientación Lacaniana*. Junio/Julio 2005, Ano IV, n.13.
- RIBEIRO, Leo Gilson. Luminosa Despedida. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 04/03/1989.
- ROSSET, Clément. *Alegria: a força maior*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- ROTTERDÃO, Erasmo de. *O elogio da loucura*. Lisboa: Editora Cosmos, 2000.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- RUBIÃO, Laura Lustosa. *Lacan leitor de comédias: contribuições a uma ética do bem-dizer*. Belo Horizonte, 2007. Tese de Doutorado – Universidade Federal de Minas Gerais.

SALOMÃO, Marici. *Amavisse*, o último livro sério da autora Hilda Hilst. In: *Correio Popular*, Campinas, 07/05/89.

SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*: Introdução à Teoria da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCHILLING, Voltaire. *Vidas Paralelas: Alexandre e César*. Tradução de Júlia Rosa Simões. L&PM Pocket, 2006.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: *Crítica Cult*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SPONVILLE, André C. *O amor a solidão*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SPONVILLE, André C. *Pequeno tratado das grandes virtudes*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VASCONCELOS, Bruno Almeida. *Cartografias da alegria na clínica e na literatura*. São Paulo, 2005. Dissertação de Mestrado – Pontifícia Universidade Católica.