

## A INSTABILIDADE DISCURSIVA NA NARRATIVA *ESTAR SENDO. TER SIDO*, DE HILDA HILST

Davi Andrade Pimentel  
Doutorando em Estudos Literários – Literatura Comparada  
Universidade Federal Fluminense  
(davi\_a\_pimentel@yahoo.com.br)

**RESUMO:** Este ensaio analisa a obra *Estar Sendo. Ter Sido*. de Hilda Hilst numa perspectiva blanchotiana, investigando os tópicos: a fragmentação da narrativa, a morte do autor e a impossibilidade da morte da escrita. Esses tópicos nos asseguraram a instabilidade do texto hilstiano, mesmo se o texto intenta a estabilidade através: de quarenta e oito referências artísticas, de personagens de outras obras da autora, da escrita do sagrado e da morte, a morte como fim.

**Palavras-chave:** Hilda Hilst; Maurice Blanchot; Escrita; Fragmentação; Morte

**ABSTRACT:** This essay discusses the text *Estar Sendo. Ter Sido*. by Hilda Hilst in a blanchotiana perspective, investigating the topics: the fragmentation of the narrative, the author death and the impossibility of the writing death. These topics have ensured us the stability of the hilstiano text, even if the text tries the stability through: forty-eight artistic references, characters of other author's work, the writing of the sacred and death, the death as order.

**Keywords:** Hilda Hilst; Maurice Blanchot; Writing; Fragmentation; Death

Na névoa, nas sombras, nos elementos desordenados, nas figuras despojadas, vislumbra-se a escrita fragmentada da última obra em prosa da escritora paulista Hilda Hilst, *Estar Sendo. Ter Sido*. Uma escrita que é seduzida pela fala não-fala, a fala do neutro. Maurice Blanchot, no capítulo “A morte do último escritor”, que se encontra n’*O livro por vir*, disserta sobre a revelação que é o surgimento de um ruído, mais precisamente, uma fala não-fala, que emergirá quando desaparecer o último escritor, o ser mítico, histórico. Tal escritor seria aquele dado aos enlevos peremptórios do sucesso, o ser ligado à tradição canônica, que quando morresse deixaria um silêncio profundo na sociedade. É nesse ponto que Maurice Blanchot cerca seu texto de ironias e de sarcasmos, quando o teórico diz que o desaparecimento desse último e “grande” escritor causaria um grande silêncio. Todavia, sabemos que o silêncio, de acordo com muitos textos blanchotianos, é o ponto justo, necessário, para que surja e ocorra o ato literário. A obra por si mesma “é impotente, ela impõe-se, mas nada impõe” (BLANCHOT, 1978, p. 33) e, por isso, a sua aproximação com o silêncio lhe é própria, entendido o

silêncio como a não-afirmação, a não-imposição e as não-verdades peculiares à obra literária. A impotência silenciosa da obra aproxima-a da fala não-fala por ser esta também impotente, pois “A estranheza dessa fala é que ela parece dizer algo, enquanto talvez não diga nada” (BLANCHOT, 2005, p. 320).

No desaparecimento do último herói clássico não seria “um grande silêncio” que escutaríamos, mas a ruptura, o cessar do comodismo objetivista tradicional, haja vista que o silêncio, essencial à obra literária, não pertence à tradição<sup>1</sup> de modo algum. A revelação da fala não-fala adviria do afastamento da luz do dia que se extinguiria após a morte (ironicamente forjada por Blanchot) do representante das obras clássicas. O interessante é que essa fala do neutro já estaria intrinsecamente em nós, fazendo parte do nosso dia-a-dia, mas nós não a percebemos, porque ela escapa de nós, escapa de qualquer aproximação, escapa “a toda distração”; e que pertencendo a nós igualmente, atinge-nos de modo individual, “indiferente, que sem dúvida é o mesmo para todos, que é sem segredo e, no entanto, isola cada um” (BLANCHOT, 2005, p. 320). A fala não-fala, segundo o crítico, seria a fala do neutro, a fala original (sem ironias no que se refere à tradição clássica), aquela fala imparcial que não se exhibe e que não é autoritária, mas que “é incessante”, assim como o ato de escrever quando o autor aceita o desafio da escrita, visto que o ato “Uma vez ouvido, não poderá deixar de se fazer ouvir” (BLANCHOT, 2005, p. 320).

O ruído proporcionado pelo desaparecimento do herói, a fala não-fala, não adicionaria nada de valoroso e de grandioso à sociedade, “apenas um murmúrio que nada acrescentará ao grande tumulto das grandes cidades que suportamos ouvir” (BLANCHOT, 2005, p. 320). Isso se deve ao fato de a linguagem literária unir-se a essa fala do neutro, uma vez que ambas guardam um silêncio e uma neutralidade que lhes são intrínsecas:

Quando a neutralidade fala, somente aquele [o escritor] que lhe impõe silêncio prepara as condições do entendimento e, no entanto, o que há para entender é essa fala neutra, o que sempre já foi dito, não pode deixar de se dizer e não pode ser ouvido, entendido (BLANCHOT, 1987, p. 45).

---

<sup>1</sup> Blanchot define como tradição todo o aparato histórico-literário que se baseia num sistema de imposição de uma verdade e de um saber.

O que já foi dito “do que não foi dito e jamais o será” (BLANCHOT, 2005, p. 320) é a linguagem do neutro e a linguagem literária. Com o fim do seu derradeiro herói, a tradição clássica, apoiada pelo *dictare* de sua linguagem, uma linguagem que impõe uma verdade e um saber, “de repetição imperiosa” (BLANCHOT, 2005, p. 322), que se opõe “àquilo que é murmúrio sem limite” (BLANCHOT, 2005, p. 323), à fala não-fala e à fala literária, desaparece e desmorona-se. É devido ao *dictare* que o discurso peremptório dos “grandes” escritores clássicos afasta-se do silêncio essencial, posto que a tradição apodera-se da linguagem como forma de verdade para aplicá-la a um determinado objetivo, a uma mensagem pacífica e acolhedora, e que ao mesmo tempo é mentirosa e sem conteúdo, diferenciando-se do ruído causado pela morte do seu representante. O ruído leva a “labirintos zombeteiros” (BLANCHOT, 2005, p. 320), à ambiguidade que é própria do ato literário, a terrenos profundos e produtivos “abaixo do mundo comum das palavras cotidianas” (BLANCHOT, 2005, p. 320).

De acordo com Blanchot, a aproximação da literatura com a fala não-fala tem um preço para o escritor: “a de entrar, mais do que ninguém, numa relação de intimidade com o rumor essencial” (BLANCHOT, 2005, p. 323). O escritor deve interagir com esse rumor, com essa fala do neutro, impor-lhe o silêncio, elemento essencial a qualquer feitura literária, metamorfoseando-o em arte literária, afastando-o da linguagem corriqueira e barulhenta e, após a feitura do ruído em literatura, a obra pronta edificaria uma imensa barreira a tudo aquilo que fosse óbvio, clássico e tradicional, “uma defesa firme e uma alta muralha contra essa imensidade falante que se dirige a nós, desviando-nos de nós” (BLANCHOT, 2005, p. 321).

O teórico ironiza e amplifica a ambiguidade da palavra silêncio em seu texto “A morte do último escritor”, que se for lido de maneira gratuita causará sérios riscos a sua interpretação, por exemplo, nesse pequeno trecho: “no mundo onde faltará de repente o silêncio da arte” (BLANCHOT, 2005, p. 322, grifos nossos). Ao lermos o início desse capítulo, nós, leitores, sabemos que a morte do último escritor está relacionada ao escritor da tradição e que depois de sua morte surgiria a fala não-fala. E o silêncio essencial não adviria do seu desaparecimento, haja vista que o silêncio essencial pertence à obra literária. Porém, quando Blanchot une a falta do escritor e o silêncio da arte, o mesmo brinca com o mal entendido que surgirá, amplificando a ambiguidade que verseja em seus escritos, como se o silêncio da

arte, a essência literária, estivesse atrelada ao desaparecimento do último escritor. Sabemos que a tradição clássica é considerada como a grande arte, a mãe de todos os arroubos artísticos atuais; no entanto, os escritores que assumem esse discurso “só conseguem ensurdecer com a soberba de sua linguagem, a altura da voz e a firme decisão de sua fé, ou de sua falta de fé” (BLANCHOT, 2005, p. 325). O silêncio essencial não lhes é próprio, visto que esses escritores assumem a posição de mensageiros das verdades indubitáveis.

A literatura atual, de acordo com Blanchot, estaria cada vez mais seduzida pelo murmúrio, pela profundidade da fala não-fala, entregando-se a todas as manifestações que essa fala ocasiona, como, por exemplo, à ambiguidade, à fragmentação, ao silêncio e às não-verdades, manifestações inerentes ao texto literário atual, e é “por isso que essas obras são únicas, e por isso também que elas nos parecem perigosas, pois nasceram imediatamente do perigo e mal o controlam” (BLANCHOT, 2005, p. 324). Essa aproximação do texto literário com a fala não-fala faz com que realmente o escritor da tradição desapareça e que o escritor que ouve o murmúrio, sem o ouvir, que o sente, sem o sentir, ganhe a totalidade do espaço literário:

Outros têm o tom neutro, o apagamento e a transparência levemente turva pela qual parecem oferecer, à palavra solitária, uma imagem dominada daquilo que ela é, e como um espelho gelado, para que ela seja tentada a nele refletir-se – mas, frequentemente, o espelho permanece vazio (BLANCHOT, 2005, p. 325).

Assim, o texto hilstiano aproxima-se da fala não-fala. A escrita da obra *Estar Sendo. Ter Sido* encontra-se num ambiente embaciado entre muralhas que se edificam no vazio da escuridão<sup>2</sup>, onde as informações são negadas, as perspectivas abandonadas e onde nunca se pode chegar ao grande Castelo, apenas observá-lo de longe, à distância, pois “Da encosta não se via nada, névoa e escuridão a cercavam, nem mesmo o clarão mais fraco indicava o grande castelo” (KAFKA, 2006, p. 09). A falta de visibilidade, de um fim para a narrativa, a frustração das

---

<sup>2</sup> No decorrer do artigo, as palavras: vazio, escuridão, vago, ausência e negação estarão associadas ao caráter de não-verdade, de não-poder e de não-saber. De acordo com o crítico, os elementos essenciais são a ambiguidade e a fragmentação; elementos que não carregam verdades, mensagens únicas e um saber edificante.

perspectivas e a insolidéz dos fatos elencados ao longo do texto fazem da escrita em questão o berço da insustentabilidade e da fragmentação.

Em meio ao caos da escrita hilstiana, vislumbra-se o mar, aspira-se a maresia. Um refúgio para o personagem Vittorio, escritor sexagenário em seus momentos reflexivos, tornando-se um ato de purificação, de catarse, de fuga das lamentações, buscando por meio da brisa marítima “a via do excesso o estupor” (HILST, 2006a, p. 44), numa tentativa de cauterizar as feridas que se refazem ao mínimo espaço em que o personagem volta a rememorar fatos passados, a buscar o seu deus interior, a pensar em palavras, a pensar em seu carcereiro, o editor, que a todo instante manda-o escrever. O mar representa os raros momentos de sossego e de estabilidade de Vittorio e, por consequência, da escrita hilstiana: “Pus as pantufas vermelhas, de feltro. Raimundo me olhou assustado. eu ri. pantufas, senhor? sim, porque me deu vontade. fui sentar-me na mureta da casa, em frente ao mar”<sup>3</sup>. A posição lírica e mimética que acompanha a referência ao mar na escrita hilstiana assemelha-se ao mar descrito por António, personagem da obra *Conhecimento do Inferno*, de Lobo Antunes: “Pousava-se na praia e o cheiro envolvia-nos no vapor branco do seu hálito, que ofegava baixinho como o de uma rapariga à espera, de cabelos espalhados nos travesseiros das rochas e o perfil do ventre semeando pequenos barcos, sardas coloridas que se moviam em reptação de dedos” (ANTUNES, 2006, p. 42-3). Nas duas escritas marinhas, a força poética impera, fazendo-nos interagir com aquele espaço inventado e/ou resgatado aos mínimos detalhes sinestésicos.

Contudo, algo inesperado surge do mar, as Sereias. Assim como ocorre ao Achab de *Moby Dick* e ao António de *Conhecimento do Inferno*, o Vittorio de *Estar Sendo. Ter Sido* também demonstra não resistir ao Canto das Sereias. Um canto que, segundo Maurice Blanchot, mostraria “as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto” (BLANCHOT, 2005, p. 3), levando aqueles que o escutam ao terreno original da música e da arte; entretanto, esse canto é imperfeito, um canto “ainda por vir”. E por ser imperfeito leva-os à origem do canto que ainda não existe e que só existe através desse canto. Nesse ínterim quase absurdo, o navegante, ou a obra literária, adentra profundamente nesse abismo, perdendo-se

---

<sup>3</sup> HILST, 2006 A, p. 120. A partir daqui, as referências à obra *Estar Sendo. Ter Sido* serão indicadas apenas com o número da página entre parênteses.

completamente, fragmentando-se em níveis incontornáveis. É caro salientar que as Sereias não prometeram nada e nem aqueles que se iludiram pelos seus cantos podem condená-las, visto que elas estavam à espera daqueles “homens do risco e do movimento ousado” (BLANCHOT, 2005, p. 4) para lhes mostrarem o caminho da origem da música. No entanto, essa origem e esse canto ainda estariam por vir. Muitos desses homens valorosos se perderam ou por impaciência, pensando que o lugar certo era o primeiro que avistaram, ou por imprudência, pois, encantados com as belas Sereias, perderam-se nesse enlevo e esqueceram que já podiam ter passado pelo verdadeiro lugar; em outras palavras, esse canto levou-os a serem espectros errantes em busca de um lugar original que ainda estaria por vir.

Segundo Blanchot, esse é “o canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala uma voragem e convidava fortemente a nela desaparecer” (BLANCHOT, 2005, p. 4). O Canto das Sereias é o momento auge em que aqueles que o escutam devem se deixar seduzir por ele, pelo canto inumano, pelo canto das profundezas desconhecidas. O escritor blanchotiano é aquele que o escuta sem tapar os ouvidos, doando-se por completo à maravilha desse abismo, a esse objetivo que nunca irá ser alcançado, até mesmo porque a literatura exige exatamente isso do escritor: a entrega completa. O Canto das Sereias é destinado, como dito anteriormente, aos “homens do risco e do movimento ousado”, e não aos heróis da decadência, que, representados por Ulisses, utilizam-se do bom-senso, da prudência e da destreza para amarrarem-se ao convés dos barcos na intenção de ouvir e de experimentar a beleza do Canto sem se entregarem completamente, “sem correr risco e sem aceitar as consequências” (BLANCHOT, 2005, p. 5). É verdade que Ulisses saiu ileso ao ouvir as Sereias, todavia, esse gozo foi “covarde, medíocre, tranquilo e comedido, como convém a um grego da decadência, que nunca mereceu ser o herói da *Ilíada*, aquela covardia feliz e segura” (BLANCHOT, 2005, p. 5). Ulisses representa os “grandes” escritores clássicos que se utilizam do *dictare* para passarem alguma mensagem e uma verdade que sustentem as suas peripécias e os seus discursos.

Maurice Blanchot (2005, p. 6) diz que há “uma luta muito obscura travada entre toda narrativa e o encontro com as Sereias, aquele canto enigmático que é poderoso graças a seu defeito”. Antes mesmo de decorrer esse embate, Blanchot diferencia o que seria romance e o que seria narrativa. O romance “é a navegação

prévia” que leva Ulisses até o ponto de encontro com as Sereias, seria a distância do ponto de partida de onde o herói estaria até o encontro com as Sereias, sendo essa distância ainda pertencente ao mundo dos homens, aquilo que foi verossímil, que aconteceu de fato. Entretanto, por muito tempo o romance teve algo de despretensioso, mas o entretenimento tornou-se o seu canto profundo, atingindo um objetivo, o simples prazer de entreter, que foge do que seria próprio da literatura. Já a narrativa seria o ponto onde Ulisses não ousou ir, onde beira o fragmentário e o abismo profundo, onde “é excluída toda alusão a um objetivo e a um destino” (BLANCHOT, 2005, p. 6-7).

A narrativa a que Blanchot se refere é a literatura, juntamente com o seu silêncio e com o seu ruído, um ruído natural, sem dúvida. Se a narrativa chega à Ilha de Capreia é por mero acaso, sem intenção alguma. Não há na narrativa literária, e na narrativa hilstiana, qualquer leviandade no que se refere ao recurso objetivo intencionalista, visto que “A palavra de ordem é, portanto: silêncio, discrição, esquecimento” (BLANCHOT, 2005, p. 7). A narrativa, como afirma Blanchot, possui uma lei secreta, ela é o próprio relato que narra, o próprio acesso a esse relato, a própria desventura desse relato e a própria combustão desse relato. Nessa construção fragmentada, a narrativa necessitaria de um espaço para realizar-se, porém, esse espaço só começa a existir a partir da obra realizada; ou seja, Ulisses só existe porque Homero o originou e Homero só foi o grande escritor devido a Ulisses e a sua argúcia. “Essa é uma relação muito delicada, sem dúvida uma espécie de extravagância, mas é a lei secreta da narrativa” (BLANCHOT, 2005, p. 8).

O Canto das Sereias leva o escritor ao imaginário, ao reino do tudo é possível e da perdição profunda. “A narrativa está ligada à metamorfose a que Ulisses e Achab aludem” (BLANCHOT, 2005, p. 11). A metamorfose blanchotiana é aquela que torna o canto real em canto imaginário, um canto ainda e sempre por vir. A narrativa literária por escutar o Canto das Sereias torna-se errante, percorrendo ininterruptamente a distância desse canto que ainda está por vir e que nunca cessa de ser “essa distância como um espaço a ser percorrido” (BLANCHOT, 2005, p. 11). E nesse percurso, o tempo deixa de ser temporal para ser um outro tempo, o eterno presente da narrativa, “Sempre ainda por vir, sempre já passado, sempre presente

num começo tão abrupto que nos corta a respiração e, no entanto, abrindo-se como a volta e o reconhecimento eterno” (BLANCHOT, 2005, p. 13).

Vislumbramos o mar apenas três vezes na escrita hilstiana, apenas três vezes temos a estabilidade presente e apenas três vezes temos Vittorio em paz consigo mesmo, visto que, depois do Canto das Sereias, a névoa e a fragmentação irrompem calorosamente na escrita, resvalando duramente no dorso da narrativa, sangrando e escondendo qualquer forma de paz. A negação, o vago e a ausência reverberam-se nos vãos da escrita abruptamente e toda tentativa de estabilidade é fracasso, perda de tempo e de forças. O reino da ambiguidade e da fragmentação instaura-se na escrita hilstiana e o “efeito disso é uma sensação de desconforto narrativo, como se o mundo ficcional estivesse sempre prestes a entrar em curto-circuito total” (PELLEGRINI, 1999, p. 44).

A escrita nesse quase “curto-circuito total”, como bem explicita Pellegrini ao comentar sobre os textos de Sérgio Sant’Anna e que pode ser observada em grande parte da literatura contemporânea, configura-se como um terreno movediço em que as possíveis bases de uma possível verdade aglomeram-se diafanamente em torno de um absoluto nada, num vão que é o terreno literário, um terreno onde impera o duvidoso, as tormentas, a ambiguidade e a fragmentação. Mesmo com a conscientização de que o nada é intrínseco à literatura, a escrita hilstiana, em diversos momentos, busca a solidez para que a mantenha erguida num plano sustentável e arquetipicamente valoroso e sábio como só soem ser Ártemis e Atena.

Em seu magnífico plano do nada, a escrita de *Estar Sendo. Ter Sido*, em suas cento e vinte e oito páginas de uma arquitetura de escombros, regurgita autores, pensadores e personagens clássicos da cultura grega, pintores, músicos russos e personagens famosos da arte em geral para uma possível estabilidade, para uma possível ordem de seu discurso. No total, são quarenta e oito referências que tentam solidificar o terreno movediço no qual se encontra a escrita hilstiana. Porém, as referências agem individualmente e por suas próprias ações egocêntricas desfazem-se e mostram-se ineficazes para a validade que tanto a escrita almejava. São na maioria referências desvirtualizadas e deslocadas de suas posições originais: “que há mortos muito mais putrefatos, a cara expelindo ranço e desgosto, que aquele, o Oscar; o Fingall, o O’Flahertie Wills, aquele, o Wilde, quando morreu, tudo estourou dentro dele” (p. 82). Detendo-nos um pouco nas referências que



aparecem na obra em análise, fazemo-nos a pergunta: para que servem tantas referências na escrita em questão? Para encher páginas e mais páginas, para aumentar cada vez mais a fragmentação, visto que tais referências em momento algum se unem ou são unidas visando ao “bem maior” que seria a estabilização da escrita? E mesmo com a forte referencialidade que possa existir entre o que é dito na obra e o que é fato no mundo material, não presenciamos a solidez esperada para manter de alguma forma uma possível verdade, um possível saber.

Quando mencionamos que a escrita hilstiana não apresenta nenhuma solidez para sustentar qualquer tipo de verdade, apresenta-se a nós o texto “Os romances de Sartre”, em *A parte do fogo*, de Maurice Blanchot, como uma forma de trabalharmos a questão das verdades no texto literário. De acordo com o teórico, as verdades estariam alocadas no romance de tese, aquele romance que procura aludir a ideias, mensagens, que são percebidas rapidamente nesse tipo de romance e que estariam na superfície da literatura. E por se basearem nos acontecimentos e fatos do dia-a-dia, as ideias tornam-se perecíveis e estagnadas, uma vez que sendo “reflexos das coisas reais faz dela [tese] um pensamento morto” (BLANCHOT, 1997, p. 186). Não há nos romances de tese um pensar além do hoje, esquecem-se que o hoje será o passado, amanhã. Tais romances perdem-se no tempo e no espaço por não possuírem a liberdade criadora, o silêncio essencial e nem o ruído necessário.

A obra literária não pode ser um decalque do mundo, cercada de verossimilhança, como os romances de tese. A arte literária é pura ambiguidade. Na sua “boa-fé” de objetivar o romance para que este seja fácil para o leitor, os escritores tornam “o caminho aberto para os abusos” (BLANCHOT, 1997, p. 188), visto que, numa “honestidade de propagandista” (BLANCHOT, 1997, p. 188), a sua verdade passa a ser uma mentira, um logro, algo dispensável. A narrativa literária “nada tem a ver com honestidade: ela trapaceia e só existe trapaceando” (BLANCHOT, 1997, p. 187). A escrita hilstiana foge de qualquer “boa-fé” ou moralidade, pois nela observamos o inefável, as não-verdades e a escrita errante. Por ser isenta de qualquer veracidade, de qualquer forma de poder, a escrita não sustenta o peso das referências, fazendo com que as mesmas sejam destituídas do saber que carregam no mundo não-literário. Assim, as quarenta e oito referências empobrecidas agem individualmente no corpo discursivo textual. As referências egocêntricas coagulam-se no decorrer dos espaços da narrativa:

Tenho horror dessas Sofias Loren, dessas .... com aquelas bocarras.  
(p. 94)

Talvez lhe escreva uma carta. rua Juca-Pirama me disse o Júnior.  
não acredito. aquele do *não descende o covarde do forte*. (p. 57,  
grifos do autor)

Lembrei-me de Greta Garbo, ou era outra que tinha cílios tão  
compridos? (p. 99)

Parece-nos que tais referências matizadas por Vittorio são reforços de lubricidade e de pedantismo para dizer a seu editor o grande saber que possui em relação à arte e à cultura. Vittorio intenta desmoralizar o seu editor. Entretanto, se o intuito era demonstrar o saber, as quarenta e oito referências que nos são dadas pelo personagem mostram-se como elementos desagregadores e violentos, em que ele mesmo se põe à prova do que diz, desestabilizando a sua escrita e promovendo nele mesmo a angústia e a dilaceração de seu espírito, haja vista que não podemos pensar a escrita hilstiana de *Estar Sendo. Ter Sido* sem vinculá-la ao seu personagem, Vittorio, que é um escritor. E as várias tentativas de estabilização que partem da escrita advêm primeiramente do querer do escritor de se estabilizar e de pôr um fim na tortura do que seria o escrever sem-fim, mas nunca esquecendo que a tortura do escrever parte como um ato imposto e como um ato de sobrevivência, pois não há escritor sem escrita. O escritor ao aceitar “entregar-se ao interminável”, ao ato literário, perde o direito de dizer “Eu”, metamorfoseando-se em outros, em “Ele”, ao abdicar-se do mundo sensível, palpável, em favor do mundo errante, fragmentado e falso, o contramundo literário.

No ato da elaboração literária, o escritor não tem autoridade sobre aquilo que escreve, não possuindo qualquer forma de poder, e o que se escreve lhe é estranho<sup>4</sup>. No “fim” de uma obra, o escritor, ao lê-la, duvidará do que escreveu, visto que o texto parece-lhe estranho, como se não fosse ele quem tivesse dado origem a ela. A consistência dessa obra “nada afirma [...] não é o repouso, a dignidade do silêncio<sup>5</sup>” (BLANCHOT, 1987, p. 16); contudo, a obra literária guarda em seu cerne uma significância interminável que não cessa e não cessará jamais, mas cabe a nós

<sup>4</sup> A concepção blanchotiana de desautorização do autor sobre a sua escrita lembra-nos a “morte do autor” proposta por Roland Barthes.

<sup>5</sup> A palavra silêncio nesse trecho refere-se a apaziguamento, e não ao silêncio essencial que dissertamos no início deste artigo.

sabermos como devemos abordar e estudar essas significâncias sem rotulá-las com verdades estanques.

De acordo com Blanchot, escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu. De modo simplificado, seria dizer que, ao escrever, o autor não impõe qualquer intenção ou verdade à obra literária, pois o ato literário é maior do que qualquer intenção que o autor queira imprimir aos seus textos; por isso, as quarenta e oito referências no texto hilstiano não servem ao intento de estabilização. “O escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela” (BLANCHOT, 1987, p. 17). E por não revelar nada, o texto hilstiano entrega-se deliberadamente ao Canto das Sereias, perdendo-se no abismo do ruído quando do fim do “grande” escritor clássico. Por não conseguir uma verdade que subsidie o seu todo literário, a escrita hilstiana se mostra pobre, pobre de qualquer movimento de intenção e quando intenta, por meio das quarenta e oito referências, a estabilização, ocorre o logro e o aumento drástico da fragmentação da narrativa. As quarenta e oito referências são quarenta e oito cisões na escrita que a torna ainda mais fragmentada, mais vã e mais desestabilizada, promovendo “um desenvolvimento descontínuo, cheio de recursos destinados a subverter e transgredir a lógica da narrativa, numa espécie de [...] paisagem textual anárquica” (PELLEGRINI, 1999, p. 27). No entanto, quando temos quarenta e oito referências, temos o excesso e com ele o nada; porém, esse nada é o tudo blanchotiano, um recurso inerente ao próprio ato literário. O excesso seria aquele instante em que a literatura coincide com o nada e que imediatamente coincide com o tudo, o “grande prodígio” do qual nos fala Maurice Blanchot. A anarquia, o sombreamento, o tudo e o nada, configurariam a não-verdade e o não-saber pertencentes ao texto literário. O que está em voga não são simplesmente as rupturas que provocam as quarenta e oito intervenções na escrita e/ou as informações deslocadas, desvirtualizadas, mas o processo engendradora da escrita hilstiana que adere ao seu *corpus* o excesso de informações, que, por sua vez, tornam ambíguas muitas das referências citadas, esvaziando o processo “natural” da narrativa.

O processo desestabilizador, iniciado com as torrentes referenciais que soçobram na narrativa em questão, ganha o reforço de pequenas frases rememorativas de outros textos e de personagens que já angariaram seus espaços

em outras obras de Hilda Hilst. Utilizando-se desse recurso, a escrita refaz a sua necessidade de promover a estabilização que não surtiu o efeito esperado com as referências, mas que pode dar certo com a nova empreitada: “editores...o Stamatius é que tinha ódio de editor” (p. 71); “o Kraus era um cara que morreu de tanto rir, amigo de Hillé, uma amiga minha” (p. 42). Os personagens citados nos trechos acima pertencem às obras de Hilda Hilst anteriores a *Estar Sendo. Ter Sido.*: Stamatius pertence à obra *Cartas de um Sedutor*, Kraus à obra *Contos d’Escárnio/Textos Grotescos* e Hillé à obra *A obscena senhora D.* Esse novo recurso da escrita deflagra-se como irrelevante ao processo de estabilização, uma vez que nesse desígnio ficcionaliza-se o já ficcional, alastrando a fugacidade inerente aos personagens, liberando “personagens já esvaziados, de alguma forma despersonalizados” (PELLEGRINI, 1999, p. 47).

Ao trazer à baila personagens já conhecidos, a escrita intenta uma autoatribuição, uma legitimidade para conseguir alguma pré-disponibilidade de ser aceita como algo palpável, real, isentando-se das possíveis ambiguidades que a cercam. Entretanto, a presença dessas personagens aumenta e agiliza o ócio da escrita e a sua ausência e vaguidão, até mesmo porque os “personagens que se querem vivos, mas sabemos que sua vida é feita de não-viver (de permanecer ficção)” (BLANCHOT, 1997, p. 326). E há algo mais importante, ao resgatar os personagens de outras narrativas hilstianas, Vittorio diz serem suas, de sua autoria, passagens pertencentes a outras obras, retirando a autoria de Hilda Hilst. E se, como afirma Blanchot, a obra literária não pertence àquele que a produziu, aqui, no espaço da narrativa hilstiana, temos a ratificação dessa não-autoria, posto que o personagem diz ter escrito, por exemplo, uma passagem que se localiza no início da obra *Com os meus olhos de cão*, retirando a autoria de Hilda Hilst para si e tornando a escrita hilstiana ainda mais ficcional, mais literária: “sentir o quê, Vittorio? um certo brilho uma certa cara, a descoberta de ter escrito: ‘Deus? uma superfície de gelo ancorada no riso’.” (p. 37). Para confirmarmos a suposta não-autoria de Hilda Hilst, extraímos a primeira frase da narrativa de *Com os meus olhos de cão*: “DEUS? Uma superfície de gelo ancorada do riso (2006, p. 15).

As tentativas de estabilização participam de um passadismo que envolve a escrita de *Estar Sendo. Ter Sido*, um recordar de vivências do passado e um rememorar que supõe o desejo de trazer de volta o que Vittorio perdeu ou o que ele

não teve: “somos todos assim esgarçados, os sentimentos se diluem na velhice, não, não é isso, os sentimentos tendem a alastrar-se, procuram os inícios, os ‘como era mesmo?’” (p. 25). Nesse sentido, a escrita se mantém muito no passado, no ter sido, instaurando-se constantemente no tempo verbal do pretérito, aumentando a ausência daquilo que existiu e daquilo que Vittorio gostaria de ter tido, e, por assim estar sendo, ocorre a dispersão, o Toque de Midas destrutivo que transforma tudo em ouro e que não pode mais ter aquilo que tocou, possuindo somente a ausência daquela já passada presença. O ouro na literatura clássica representava a escrita harmoniosa e estabilizada, com suas morais e mensagens; com seus começos, meios e fins; com sua donzela a chorar pelos cantos o retorno do amado e com o seu príncipe desbravador; porém, o ouro a que estamos nos referindo é o ouro-de-tolo literário blanchotiano, o ouro desestabilizador, o promotor de desarmonias e de angústias, aquele que retira a presença daquilo que existiu e que reforça drasticamente a ausência daquilo que desapareceu. Assim, Vittorio, com as suas lembranças que não ajudam a estancar a dor e as fissuras de ter perdido o que teve, reforça a ausência daquela presença que não mais existe e o esboço fugaz da escritura:

Afundo-me na poltrona de couro acastanhado. arrisco um olho pro tapete *bukahra* e seu rubro mandala, estou nostálgico e ao mesmo tempo feroso, se um certo todo voltasse, se voltasse o ovo do desejo, o sol nas tripas, um feroso, um ar dente, um sumo de escura framboesa, um espirro talvez me bastaria, um espirro de framboesa no semblante. na alma (p. 64-5, grifos do autor).

Maurice Blanchot, em seu ensaio “A linguagem da ficção”, em *A parte do fogo*, reflete que a imaginação nada mais seria do que um reforço da ausência e que em momento algum o ato de lembrar algo traria aquilo que se perdeu, sendo que na literatura essa visibilidade da ausência é mais forte, posto que não temos um referente em que nos basearmos, temos apenas ideias em torno dos significantes, e nunca o enigma da palavra será desvendado. No texto literário, nós não podemos ter o real sentido de uma palavra, temos apenas ideias que sussurram muito enlanguescidamente em nossos ouvidos:

Ela [a imaginação] não se contenta em se dar, na ausência de um objeto particular, esse objeto, isto é, sua imagem; seu movimento é o de prosseguir e tentar dar-se essa própria ausência em geral, e não

mais, na ausência dessa coisa, esta coisa, mas sim, através dessa coisa ausente, a ausência que a constitui, o vazio como centro de toda forma imaginada e exatamente a existência da inexistência, o mundo do imaginário e, já que ele é a negação, a inversão do mundo real em sua totalidade (BLANCHOT, 1997, p. 82).

No trajeto da narrativa e de seu silêncio, das vozes que não ressoam verdades, que apenas murmuram o não-fim da escrita e o não-fim das tormentas de Vittorio, surge em pinceladas fortes a esperança do personagem em alcançar “alguma luz mais adiante” (p. 17), mas nessa expectativa “há névoa também” (p. 20). A esperança à qual estamos nos referindo não é aquela em que, dependendo do itinerário daquele que espera, algo será alcançado mais dia, menos dia; e que, ao alcançar o objeto, a expectativa gerada pela espera abrandaria. Tal esperança seria a dos românticos, segundo Blanchot. A esperança que presenciamos na escrita hilstiana refere-se àquela em que nada será alcançado e que em momento algum teremos o abrandar das linhas discursivas, mas a expectativa, o reforço da expectativa de querer chegar à luz e nunca poder. Na escrita em questão, a presença da esperança nunca cessa de ser a vontade de se chegar ao final do túnel, de se atingir a luz, de não permanecer no vago ou na escuridão, na outra noite, que “é o esquecimento que se esquece, que é, no seio do esquecimento, a lembrança sem repouso” (BLANCHOT, 1987, p. 164). Nesse não-repouso, a esperança se faz única, “a esperança verdadeira – o inesperado de toda esperança – é a afirmação do improvável e a expectativa daquilo que é” (BLANCHOT, 2001, p. 84). O desejo de Vittorio nunca cessa de ser apenas a expectativa de melhora, o reforço dessa expectativa e o seu desenlace no vazio.

Em *Estar Sendo. Ter Sido*, um fato que nos chama a atenção é o ato propagandista e não-literário da escritora Hilda Hilst, em seu momento de “lucidez”, esfacelar por duas vezes a escrita, enxertando uma referência à obra de um amigo particular que viveu longos períodos em sua residência, a Casa do Sol: *Sol no quarto principal*, de Mora Fuentes. Dizemos momento de lucidez partindo da ideia blanchotiana da preensão persecutória: o momento em que o autor, ao escrever a obra, não sabe o que está escrevendo igualmente a um ato inconsciente, e o que uma mão escreve, a outra não sabe. A mão que não escreve deseja impedir a outra de escrever para que esta não consiga fazer com que o escritor adentre profundamente no terreno literário. Para Blanchot, a concepção da preensão

persecutória adquire um olhar literário, uma pequena demonstração que alude às tormentas do escritor em relação ao mundo real e ao contramundo literário. E nesse conflito em que se encontra o escritor, o material da obra literária é estranho a ele; por isso, Blanchot dizer que é nula a presença de intenções na literatura, afirmando que nada em seu discurso é digno de verdades e/ou formas de poder de subjugação, uma vez que o espaço literário está cercado pela ambiguidade e pela desestabilização:

A mesma situação pode ainda ser assim descrita: o escritor jamais lê a sua obra. Esta é, para ele, o ilegível, um segredo, em face do qual não permanece. Um segredo, porque está separado dele. Essa impossibilidade de ler não é, porém, um movimento puramente negativo; é, antes, a única abordagem real que o autor poderá ter do que chamamos a obra (BLANCHOT, 1987, p. 14).

A propaganda, igualmente a um *outdoor*, boia livremente no texto hilstiano, desestabilizando-o e fragmentando-o, exatamente, por ser um corpo estranho no corpo narrativo:

Nada não, só queria que me alcançasses aquele tomo ali. qual? esse do Mora Fuentes; *Sol no quarto principal*. tão falando muito nesse cara, né, pai? é muito bom e além do mais tem uma epígrafe rara (p. 64).

dou um grande suspiro. que viagem! e o Mora Fuentes ainda aqui ao lado: *Sol no quarto principal*. é noite aqui (p. 68).

Na fragmentação, na ausência, na instabilidade, no ressoo de uma voz lamuriosa, uma parte da escrita busca o Divino, o Ele poderoso, o Ser Supremo, o deus, versejando alguns cânticos, blasfemando outros, representando e sentindo o sopro bíblico, o sopro dos escolhidos: “se fosse apenas Martha associaria logo à Maria e depois a Lázaro e depois a Jeshua e me viriam pensamentos cheios de doçura e casas brancas, aldeias, e pães feitos em casa e cordeiros pastando, cabras por ali também, e figueiras...” (p. 28). Além de ressonâncias dos textos bíblicos, temos presente na escrita do sagrado<sup>6</sup> o clamor a um deus “*mignon*” (p. 23) e a vontade da personagem Vittorio em ver e de falar com *deus*. A escrita do

---

<sup>6</sup> Denominamos de escrita do sagrado o fragmento da escrita maior que procura deus, um deus interior, nos confins mais inauditos possíveis.

sagrado passeia despreziosamente pelos roldões discursivos da escrita maior<sup>7</sup>, pretendendo ineficazmente restabelecer ligações entre os cumes, os abismos, que se fazem presentes nessa escrita. A estabilização pretendida pela escrita do sagrado é falha e anódina:

Velho e bêbado, vendo aquele de novo, o “Cara-mínima”, o deus, dentro da folha de alecrim de jardim. está de cara cansada, hoje. que foi, pergunto-lhe. mijeí muito, me diz, estou farto de fazer mares e águas encrespadas para só encontrar gatinha como tu, não chegas a nada (p. 51).

A escrita do sagrado apresenta-se como um elemento que pode unir os cacos discursivos da escrita maior da qual faz parte, tentando reestruturar os escombros que se fazem presentes. No entanto, perde-se a coesão pretendida e os laços de uma possível conexão entre os cumes discursivos se esvaem; e a escrita do sagrado, a possível escritura da salvação, é tragada sem piedade pelo todo narrativo. O deus de Vittorio, que tanto o habita quanto habita os elementos que o circundam, perde-se nas transmutações e nas animalizações ao se manifestar, desgastando-se até o momento auge do desaparecimento total:

Tenho medo, *Cara-mignon*, não te vejo mais, onde é que te meteste? Abro as pernas, pego o espelho e examino o redondo, o engruvinhado, o asqueroso. ah, então deves estar aí! e não posso beijar o retratinho porque não sou de circo, pois se me abaixo até aí, vomito. fazes de tudo para que eu nunca consiga te alcançar (p. 100).

Durante os processos de estabilização e dos seus fracassos, a morte apresenta-se na narrativa hilstiana. “Pertencente te carregou: / Dorso mutante, morte. / Há milênios te sei / E nunca te conheço. / Nós, consortes do tempo / Amada morte / Beijo-te o flanco / Os dentes / Caminho cadente a tua sorte / A minha. Te cavalgo. Tento.” (2003d, p. 31). A morte é a visita esperada por Vittorio, uma visita requerida a todo instante, pois, para o personagem, a dama negra trará a bonança, a paz, o fim das tormentas e o elo que unirá os começos, os meios e os fins, como uma juíza enternecida com a sua situação de escritor atormentado e errante. No discurso em

---

<sup>7</sup> A escrita maior a que nos referimos neste artigo refere-se ao todo narrativo da escrita hilstiana que comporta várias outras escritas. Essas escritas seriam as escritas menores, não no sentido depreciativo, mas no sentido de serem reminiscências da escrita maior, sendo esta o receptáculo das outras menores.



análise, a morte é vista como algo estabilizador, como a esperança da tranquilidade, seria a primeira noite da qual Blanchot nos fala em seus textos, uma noite em que se “repousa pelo sono e pela morte” (BLANCHOT, 1987, p. 164): “se ainda tivesse um cadáver por aqui, talvez o dia de hoje sorrisse se achássemos um cadáver por aqui” (p.17-8). A presença de um cadáver seria a presença da morte como algo em que se pode acreditar, até mesmo palpável, um suporte de salvação para ele, Vittorio, que não suporta mais a indecifração de seus questionamentos, a fragmentação de seu ser, a execração de seus despojos, a luxúria dos abismos nevoentos e do absurdo de nunca se saber morto: “também recuo assustado se penso no não poder morrer no nunca poder morrer” (p. 61).

Porém, a morte é negada a Vittorio, mesmo tendo “várias razões para morrer” (p. 92), a morte lhe escapa. A presença da morte está intrinsecamente condicionada ao discurso de Vittorio: “é na incandescência da minha cloaca-cabeça que há de surgir a visguenta, a toda negra, a de nódoas *verdatres* e purulentas, a toda envesgada, curva, de passadas largas” (p. 60-1, grifos da autora). Em razão da morte não aparecer e nem mesmo se apresentar para Vittorio, o personagem permanece um ser errante, em que a sua única tarefa é escrever incessantemente, refazendo-se e dissolvendo-se na escrita. Segundo Maurice Blanchot, em “A literatura e o direito à morte”, em *A parte do fogo*, a morte com a finalidade repousante pertence à linguagem corriqueira e aos humanos, não sendo própria da literatura a morte, o fim, a estabilização das ambiguidades, pois, na literatura, as palavras não sabem o que representam, visto que não há referentes a se basear e os seus enigmas flanam despreocupados na narrativa, por isso as não-verdades absolutas e nem a presença de um saber na literatura. No mundo prático, “Somente a morte me permite agarrar o que quero alcançar; nas palavras, ela é a única possibilidade de seus sentidos” (BLANCHOT, 1997, p. 312). Na literatura, não podemos ter a esperança que em algum momento as ambiguidades serão resolvidas ou que se terá uma mensagem no fim do livro ou que agarraremos o que a obra queria nos dizer. Na literatura, nada tem fim, uma vez que há a impossibilidade da morte.

Em relação à estrutura narrativa de *Estar Sendo. Ter Sido*, os desvios da linguagem, as sucessivas fragmentações e a não-solidez advêm da figura do personagem-escritor e de todo o seu angustiante processo de escrita, não raro, a

escrita que remete a sua vida e a escrita que remete à elaboração do livro que lhe é imposto produzir. O processo tortuoso e sofrido pelo qual passa o personagem na labuta de, por dever, por missão, escrever e escrever e nunca parar atinge profundamente a escrita do todo narrativo, tornando-a fragmentada e desejosa de novos rumos, de novas elaborações e de novas formatações. Não há mais a submissão às convenções formais da estrutura da língua portuguesa, usa-se, intermitentemente, as palavras minúsculas e uma pontuação em desacordo com a escrita padrão. A escrita hilstiana age por si mesma. O dever exhibe-se dificultoso, pois “o editor quer isso” (p. 18), o livro, pronto urgentemente. Vittorio, numa posição aflitiva, assusta-se “porque isso não tem fim” (p. 121) e a qualquer tentativa do personagem em estabelecer um descanso ou um intervalo, o editor chama-lhe a atenção: “escreve, filho-da-puta, escreve! e não vai cair babando em cima da máquina, ela não merece isso” (p. 121). Não há respeito e nem descanso para aquele que escreve, restando-lhe o farfalhar das memórias para que assim possa preencher algumas páginas do livro que está a escrever. Todavia, acabam-se as lembranças; e não existindo mais o que dizer, Vittorio indaga ao seu carcereiro-editor: “devo dizer o quê, agora, para te interessar, hen, cornudo?” (p. 51).

O discurso hilstiano processa-se autofagicamente, pois o que foi dito tem de ser redito para que nunca cesse a escrita. Resta a Vittorio a indagação do por quê e do para quê escrever: “e eu choro, Hermínia, choro do velho que estou ou que me sinto, choro porque não sei a que vim, porque fiquei enchendo de palavras tantas folhas de papel... para dizer o quê, afinal?” (p. 29). Não se tem mais o que dizer, o processo da escrita está se desfazendo, visto que não se escreve mais, mas se enche de palavras as folhas de papel e, nesse desespero, a escrita deflagra-se corroída, destituída de uma simples arrumação dos fatos, haja vista que o básico não mais existe, apenas o supérfluo tenta sobreviver. A escrita direciona-se para a não-direção de um fim inexistente. De acordo com Tânia Pellegrini:

Parece que a necessidade de narrar a qualquer custo, de se fazer ouvir, de comunicar as sensações mais íntimas ou apenas relatar vivências, não importando a forma, é um dos traços marcantes da ficção brasileira contemporânea, como se narrar fosse uma catarse psicoterápica, um jorro purificado, mais do que uma necessidade de comunicação (PELLEGRINI, 1999, p. 68-9).

Antes mesmo de ser uma “catarse psicoterápica”, o processo da linguagem hilstiana revela-se como o excesso de narrar sem-fim ao qual o escritor não pode chegar e nem deixar de possuir. O personagem-escritor não pode deixar de escrever, pois o que está em jogo é a sua vida e somente por meio da escrita a sua vida tem algum significado, algum valor. Podemos dizer que o discurso de *Estar Sendo. Ter Sido* é um “jorro purificado”, mas também um esforço inumano e não-natural que nega a si mesmo pela via do excesso. Um esforço que é questionado, mandado, um dever, visto que o editor nunca deixa Vittorio sozinho, não o deixando cessar nunca. A escrita é algo imposto a Vittorio e ao mesmo tempo a sua salvação, os dois pólos unidos por um único ser que à medida que escreve fragmenta-se, posto que segundo Blanchot: “Quando escrever é entregar-se ao interminável, o escritor que aceita sustentar-lhe a essência perde o poder de dizer ‘Eu’” (BLANCHOT, 1987, p. 17). Aceito o desafio, ou melhor, não podendo escapar ao desafio, não podendo mais sustentar a sua persona individual, o personagem-escritor fragmenta-se em múltiplos, em outros que se querem fazer ouvir, mas que não podem dialogar entre si. Podemos vislumbrar rastros de outros eus na narrativa de *Estar Sendo. Ter Sido*, eus de Vittorio: “existo?” (p. 74); “esse quem é? e esse outro que nesse instante quer escrever isto:” (p. 74); “ e eu mesmo...existo?” (p. 75). Fulgurações de vozes clandestinas, vozes fantasmagóricas, vozes errantes que coabitam ao mesmo tempo um só ser, Vittorio: “lá em cima fui um galo. depois fui um homem humilhado, uma mulher colérica enrolada na toalha. estavam enjoados, é? depois fui ogro, corvo, e sonhos de um lobo” (p. 75). Vittorio, um personagem esgarçado e amplificado ao extremo, sonoriza as múltiplas vozes que o habitam, na ressalva de que esses múltiplos o ajudem a escrever sem nunca parar, que o ajudem a manter a figura do editor branda com muitas palavras e muitas páginas.

Apenas palavras são guardadas por Vittorio, apenas isso é necessário ao seu inquisidor e a ele mesmo. Na narrativa de *Estar Sendo. Ter Sido*, a escrita é a salvação do escritor, visto que “é dela que tira sua existência, ele a fez e ela o faz, ela é ele mesmo, e ele é inteiramente o que ela é” (BLANCHOT, 1997, p. 295). Por mais que seja algo imposto, não há como fugir do ato de escrever. Mesmo tendo um editor-carcereiro a sua sombra, o personagem-escritor não pode parar, não pode deixar de viver e de ter a escrita como um meio de sobrevivência. E mesmo que o processo seja arrasador, restando à escrita a fragmentação e a inviabilidade de

alguma solidez, o processo é inevitável, é vital: “palavras é o que guardo no meu fole. cabeludas, glabras, macias umas, outras enfezadas, duras” (p. 82).

### Referências

ANTUNES, António Lobo. **Conhecimento do inferno**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

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

\_\_\_\_\_. **A conversa infinita**. São Paulo: Escuta, 2001.

\_\_\_\_\_. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

HILST, Hilda. **Da morte. Odes mínimas**. São Paulo: Globo, 2003.

\_\_\_\_\_. **Estar Sendo. Ter Sido**. São Paulo: Globo, 2006.

\_\_\_\_\_. **Com os meus olhos de cão**. São Paulo: Globo, 2006a.

KAFKA, Franz. **O castelo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Fapesp, 1999.