

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

Rubens da Cunha

**RETIRAR-SE. ESCREVER.
UMA LEITURA DE *ESTAR SENDO. TER SIDO.***

Florianópolis
2011

Rubens da Cunha

**RETIRAR-SE. ESCREVER.
UMA LEITURA DE *ESTAR SENDO. TER SIDO.***

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Mestre em Literatura – área de concentração em Teoria Literária. Orientador: Profa. Dra. Lílíana Reales

Florianópolis
2011

Catálogo na fonte elaborada pela biblioteca da
Universidade Federal de Santa Catarina

C972r Cunha, Rubens da

Retirar-Se. Escrever. Uma Leitura de Estar Sendo. Ter Sido. [dissertação] / Rubens da Cunha ; orientadora, Liliana Reales Rosa. - Florianópolis, SC, 2011.

165 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós- Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Hilst, Hilda, 1930. 2. Literatura. 3. Erotismo. 4. Obscenidade. 5. Grotesco. 6. Intertextualidade. I. Reales, Liliana Rosa. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

CDU 82

Folha com assinatura

AGRADECIMENTOS

À professora Liliana Reales, pela orientação esmerada e esmerada amizade.

Ao Max, pela casa e pelas viagens ao cerne.

Ao Vasques, Carla, Rosane, Lúcia, Noeli, Clotilde, Marinaldo, pela amizade irrestrita.

À Dúnia e Rita pelas noites em que líamos Hilda. Mais: comíamos Hilda, feito poetas esfomeados.

À professora Taíza pelos caminhos iniciais;

A todos que me ouviram falar de Hilda Hilst como se fosse um apóstolo.

À Hilda Hilst por ter me feito um apóstolo de sua “umasómúltiplamatéria”.

*Animal de Deus, eu.
Uma ferida.*

Herberto Helder

*Quero assistir ao trágico desfecho
desse último espetáculo encantado
que irá encher espaço, terra e mares.*

Jorge de Lima

*Essa sou eu.
Poeta e mula.*

Hilda Hilst

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto o último livro de Hilda Hilst, *Estar Sendo. Ter Sido*. Livro que encerra, no sentido de conter, incluir, os pontos fundamentais da obra de Hilda, mas, ao mesmo tempo, não encerra, no sentido de terminar, essa obra. Portanto, a leitura feita aqui é entender como *Estar Sendo. Ter Sido*. refaz o caminho das obras anteriores e, ao operar esse gesto, faz um outro caminho para lançar-se no vazio, no abismo que a palavra “último” lhe impõe. A primeira parte “Retirar-se: escrever”, aborda a decisão de Hilda Hilst em se dedicar inteiramente à literatura, bem como os principais gêneros nos quais ela escreveu, além de um breve olhar sobre a produção da crítica a respeito de sua obra. Na segunda parte, “a rede temática nas obras de Hilda Hilst”, a dissertação discorre sobre a rede de temas constantemente presentes nas obras hilstianas. Tal rede é constituída pelo erotismo, a obscenidade, o grotesco e que tem o riso como elemento catalizador desse processo. Na abordagem dessa rede, o principal suporte teórico virá de Bataille e suas ideias a respeito do erotismo, da obscenidade e da experiência interior. Na terceira parte “*Estar Sendo. Ter Sido*: o ponto final impossível” a dissertação discorre sobre o título, os personagens, a intertextualidade, a intratextualidade e a inserção de poemas na narrativa. O principal suporte teórico para essa parte virá das ideias de Noé Jitrik, a respeito da intertextualidade e Maurice Blanchot a respeito de escrita, de poema e de poesia.

Palavras Chaves: Hilda Hilst, *Estar Sendo. Ter Sido*. Erotismo. Obscenidade. Grotesco. Intertextualidade.

ABSTRACT

The object of this dissertation is the last book of Hilda Hilst, *Estar sendo. Ter sido*. This book ends, in a sense of containing, including, some fundamental points of Hilda's work, but, at the same time, does not finish, in a sense of ending, the author's literary composition. Therefore, this is a way of reading how *Estar Sendo. Ter sido* remakes former Hilda's works and, operating this gesture, how she can make up another way to launch herself in this emptiness that the word "last" imposes to her. In first part, "Retirar-se: escrever", it is broached Hilda Hilst's decision to dedicating herself only to literature, as well as her principal styles of writing, besides a short review of former critics about her works. In second part, "a rede temática nas obras de Hilda Hilst", it is read the net of themes which are often present in Hilda Hilst's works. This "net" is built by eroticism, obscenity, grotesque and it has "the laughing" as a catalyser element of this process. To analyze those elements, it is taken into account Bataille's ideas of eroticism, obscenity and interior experience. In third part, "Estar Sendo. Ter sido: o ponto final impossível" it is studied some aspects of Hilda Hilst's writing process in *Estar Sendo. Ter Sido*, such as intertextuality, intratextuality, the insertion of poems along the narrative, and it is analyzed the title and players which compose this narrative. The principal theoretical supports were Antonio Compagnon and his works about citations, as well as Maurice Blanchot ideas of writing, poem and poesy.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	15
2. RETIRAR-SE: ESCREVER	39
2.1 OS PILARES: GÊNEROS DE ESCRITA PRATICADOS POR HILDA HILST	41
2.2 ALGUNS OLHARES	49
3 A REDE TEMÁTICA NAS NARRATIVAS DE HILDA HILST. 53	
3.1 OS PERSONAGENS E A TRAGÉDIA DA BUSCA.....	54
3.1.1 A busca da continuidade perdida: erotismo	60
3.1.2 A obscenidade e grotesco: faces da mesma busca.....	66
3.1.3 O elemento catalisador: o riso	75
4 ESTAR SENDO. TER SIDO.:	
O PONTO FINAL IMPOSSÍVEL.....	83
4.1 O TÍTULO POSTO EM ANGÚSTIA	84
4.2 OS DESDOBRAMENTOS DE VITTORIO	93
4.3 DIÁLOGOS EXTERNOS	102
4.4 DIÁLOGOS INTERNO	117
4.5 OS POEMAS EM <i>ESTAR SENDO. TER SIDO.</i>	125
4.5.1 Do espaço, tempo	130
4.5.2 loucura, morte, deus	132
4.5.3 da vergonha e do silêncio final	140
5. CONSIDERAÇÕES	147
REFERÊNCIAS.....	153

1. INTRODUÇÃO

Nesta introdução, permito-me a primeira pessoa para narrar que meu contato com a escrita hilstiana deu-se de maneira um tanto insólita: os cinco poemas iniciais de seu livro *Cantares do sem nome e de partidas*, que foram publicados na *Revista Caras*, em meados dos anos 1990. Entre fotos de celebridades refestelando-se numa ilha ou num castelo, pairavam cinco poemas do último livro de poemas de Hilda Hilst. A revista estava em um lugar público e lá ficou. Mas para dentro da minha cabeça veio uma escritora que nunca mais sairia. Quem era aquela poeta cujos versos tinham tanto poder de transformação no frágil e ingênuo leitor de poesia que eu era? Por que nunca havia ouvido seu nome, lido seus poemas nos livros didáticos? Por que nunca ninguém tinha me repassado seus textos como fizeram com Cora Coralina, Adélia Prado, Dora Ferreira da Silva, Gabriela Mistral? Instigado, comecei a procurar os seus livros. A *internet* ainda era incipiente na minha vida, mas ajudou na busca e na compra de *Cantares do sem nome e de partidas*. Seu último livro de poemas foi o primeiro que eu li. Logo após, descubro na Biblioteca Pública Municipal de Joinville (SC) o volume *Poesia (1959/1979)* reunindo a obra poética de Hilda publicada em 20 anos de produção. A poesia de Hilda Hilst me bastou por mais de um ano, leituras, releituras, saraus, repassei para muitos leitores a minha “descoberta”, a descoberta de uma dessas poetisas capazes de grandes transformações com seus versos líricos, precisos, profundos. Porém, havia o outro lado, havia a obra em prosa, as narrativas, naquele momento ainda editadas por pequenas editoras cuja distribuição não alcançava o interior de Santa Catarina. Havia esse mistério a ser desvendado. Em 1997, Hilda Hilst lança *Estar Sendo. Ter Sido.* e ganha algum espaço nos jornais e revistas de grande circulação, como *Folha de São Paulo*, *Estadão*, *Veja*. Em entrevistas, anunciava a sua desistência de escrever e que esse seria seu último livro. Novamente, o livro não foi distribuído nas livrarias do lugar onde eu vivia, foi preciso mandar vir da metrópole. Quando chegou pelo correio, *Estar Sendo. Ter Sido.*, a última narrativa, foi a primeira das narrativas hilstianas que eu li. Repetindo o caminho de leitura da poesia, aos poucos fui conseguindo

adquirir os livros anteriores de Hilda, penetrando em seu universo literário, percorrendo sua obra narrativa. No entanto, seu último livro em prosa, minha primeira leitura de sua prosa, ficou encalacrado em mim, pulsando, pedindo algo mais que admiração, algo mais do que aquela cegueira que possuem os fãs diante de seus ídolos.

Nascida no dia 21 de Abril de 1930, em Jaú, interior de São Paulo, filha de Bedecilda Vaz Cardoso, imigrante portuguesa, e de Apolônio de Almeida Prado Hilst, fazendeiro de café, escritor, poeta e diagnosticado esquizofrênico paranoico. Os pais se separaram quando Hilda tinha dois anos de idade. A escritora e sua mãe se mudaram para Santos, no litoral paulista. Somente aos 16 anos, Hilda volta a ver o pai na sua fazenda em Jaú, já bastante debilitado pela doença. Em 1948, Hilda começa a cursar Direito na Faculdade do Largo São Francisco, em São Paulo. Ainda fazendo o curso, publica o primeiro livro de poemas, *Presságio* (1950), editado pela Revista dos Tribunais, com ilustrações do ilustrador, cenógrafo e figurinista Darcy Penteado. Em 1951 publica *Balada de Alzira*, pela Edições Alarico, desta vez com ilustrações de Clóvis Graciano, outro importante pintor e ilustrador. Em 1952, Hilda se forma, mas nunca exerce a profissão. No ano de 1955 sai pela editora Jornal das Letras o livro *Balada do Festival*, e em 1959, *Roteiro do Silêncio*, pela editora Anhambi.

No começo dos anos de 1960, Hilda continua com sua produção poética: foram publicados os livros de poemas *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960) iniciando uma profícua parceria com a editora Massao Ohno; *Ode Fragmentária* (1961) pela Editora Anhambi e em 1962, *Sete cantos do poeta para o anjo*, novamente pela Massao Ohno. Em 1963, Hilda Hilst passa a viver na Fazenda São José, propriedade de sua mãe, no interior de Campinas, São Paulo, onde constrói uma casa denominada Casa do Sol, na qual moraria até seu falecimento em 4 de Fevereiro de 2004. A parte mais substancial de sua obra foi escrita nesse lugar. Hilda publicou outros dez livros de poesia: *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* (Massao Ohno, 1974), *Da morte, odes mínimas* (Massao Ohno, 1980), *Cantares de perda e predileção* (Massao Ohno, 1983), *Poemas Malditos, gozosos e devotos* (Massao Ohno, 1984), *Sobre tua grande face* (Massao Ohno, 1986), *Amavisse*

(Massao Ohno, 1989), *Alcoólicas* (Maison de vins, 1990), *Bufólicas* (Massao Ohno, 1992), *Do desejo* (Pontes, 1992), *Cantares do sem nome e de partidas* (Massao Ohno, 1995), além das reuniões *Poesia (1959/1957)* (Sal, 1967), *Poesia (1959/1979)* (Quíron/INL, 1980) e da antologia *Do amor* (Massao Ohno, 1999).

Hilda Hilst também escreveu entre 1967 e 1969, oito peças de teatro: *A empresa*¹ (1967), *O rato no muro* (1967), *O visitante* (1968), *Auto da barca de Camiri* (1968), *O novo sistema* (1968), *Aves da noite* (1968), *O verdugo* (1969), *Morte do Patriarca* (1969). Com exceção de “O verdugo”, as demais peças ficariam inéditas em livro até o ano de 2000, quando a editora Nankin lança *Teatro reunido (volume I)*. Em 2008, as oito peças são reunidas no volume *Teatro Completo*, publicado pela editora Globo.

Hilda iniciou, em 1970, a escrita em prosa com a narrativa *Fluxo-Floema*, (Perspectiva, 1970), seguida por *Qadós*² (Edart, 1973), *Ficções*³, (Quíron, 1977), *Tu não te moves de ti* (Cultura, 1980), *A obscena senhora D* (Massao Ohno, 1982), *Com meus olhos de cão e outras novelas*⁴ (Brasiliense, 1986), *O caderno rosa de Lori Lamby* (Massao Ohno, 1990), *Contos d’escárnio. Textos Grotescos* (Siciliano, 1990), *Cartas de um sedutor* (Pauliceia, 1991), *Rútilo Nada*⁵ (Pontes, 1993), *Estar Sendo. Ter Sido*. (Nankin, 1997).

Em 1992 Hilda é convidada a escrever crônicas para o “Caderno C”, do jornal diário *Correio Popular* de Campinas, entre 30 de novembro de 1992 e 16 de julho de 1995. Uma seleção de suas crônicas

¹ Peça posteriormente renomeada como “*A possessa*”.

² Na publicação da Editora Globo o livro foi renomeado para *Kadosh*, por sugestão da própria Hilda.

³ *Ficções* reúne os livros *Fluxo-Floema* e *Qadós*, além de 10 narrativas inéditas denominadas *Pequenos discursos e um grande*.

⁴ A primeira edição pela Brasiliense, em 1986, se chamou *Com meus olhos de cão e outras novelas*, pois além do texto inédito que deu nome ao livro, esta edição trazia ainda a republicação de *A obscena senhora D*, *Tu não te moves de ti*, e dois textos extraídos respectivamente de *Kadosh*, e de *Fluxo-Floema*.

⁵ Livro traz o conto inédito “Rutilo Nada”, além dos textos “*A obscena senhora D*” e “*Kadosh*”

foi publicada em 1998, pela Editora Nankin, com o título *Cascos & Carícias: crônicas reunidas*. A edição da Globo, em 2007, reuniu todas as crônicas escritas por Hilda Hilst.

Como se pode verificar pela profusão de títulos e de gêneros escritos, trata-se de uma obra vasta e repleta de meandros, de vãos, de possibilidades de leitura. Porém uma das maiores dificuldades de se estudar a escrita de Hilda Hilst, não é tanto a sua inerente complexidade e amplitude, mas a sombra que seu nome, sua persona, suas declarações, sua vida pessoal fazem sobre essa escrita, sobretudo, a partir de 1990, quando Hilda ressurgiu no cenário literário taxada como “escritora pornográfica”. Se foi dentro da Casa do Sol que Hilda Hilst escreveu a parte mais substancial de sua obra, foi nesse espaço que ela criou em torno de si uma mitologia pessoal que atravessou décadas e que, de uma maneira ou outra, interferiu nas possíveis leituras de sua obra. Hilda foi chamada para fora da Casa do Sol, na maior parte das vezes, não por sua literatura, mas por sua *persona*, no mínimo irreverente. Assim, houve sempre algo muito interessante sobre a pessoa Hilda Hilst, que chamava mais a atenção do que sua escrita. As suas aparições públicas sempre foram acompanhadas por uma certa excentricidade: nos anos 1950 surgia como uma mulher belíssima, moderna, que circulava nas altas rodas da elite paulista, que mantinha contado com eminentes intelectuais da época. Também nesse período, para tentar seduzir Marlon Brando num hotel em Paris, namorou Dean Martin. Dizem ter sido cortejada por Carlos Drummond de Andrade e teve um *affair* com Vinicius de Moraes. Nos anos 1960, se torna a escritora que se afasta da “mundanidade” e se recolhe em seu sítio no interior de Campinas (SP), para exercer o “grave dever da literatura”, (KAZANTZAKIS, 1975, p. 314) tudo isso a partir da leitura mística do *Testamento para El Greco* de Nikos Kazantzakis. Na década seguinte, a partir da leitura do *Telefone Para o Além*, do sueco Friedrich Jurgenson, realiza experiência de gravar vozes inexplicáveis num gravador. Segundo a própria Hilda, tudo era uma experiência científica, não havia nisso nada de místico, tentando inclusive convencer diversos físicos a partilharem de seus estudos, sendo algumas vezes ridicularizada por eles. O resultado dessas experiências foi uma longa reportagem no programa Fantástico, da Rede

Globo de Televisão, em 18 de março de 1979. Há relatos também de visão de discos voadores, da escuta de vozes “do além”, experiências de sair do corpo e a crença em Marduk⁶, “um planeta que está encostado na terra em n dimensões, onde estão fazendo transcomunicação”⁷. Este último ridicularizado em uma reportagem da revista *Veja*, chamada “Alô, Marduk”, na qual Hilda é colocada ao lado de Eduardo Bueno e Paulo Coelho, como tipos excêntricos da literatura brasileira. O articulista Mario Sabino (2000) termina a reportagem, afirmando: “a atual literatura brasileira é assim: uma coisa estranha feita por gente esquisita”⁸. Todos esses eventos ressurgem com mais força, em diversas entrevistas ocorridas depois do nascimento da faceta de Hilda Hilst, mais polêmica: a pornógrafa⁹. O dito nas entrevistas por Hilda Hilst passa a ser verdade irrefutável, passa a compor e cristalizar a sua imagem pública, como uma senhora devassa e bêbada, muito mais do

⁶ Informações retiradas em:

DO tempo - *Caderno da Literatura Brasileira*. p. 8 a 12.

COELHO. Nelly Novaes... [et al.] *Feminino Singular – A participação da mulher na literatura brasileira contemporânea*. p 136 a 160.

Site <http://especiais.fantastico.globo.com/fantastico30anosatras/tag/hilda-hilst/>. O vídeo com a entrevista foi retirado do site; Acesso 02. Jun. 2010.

Site http://docs.google.com/View?id=df8cr7z6_285hrqg2fc5: A oitava maravilha: um gole de prosa com Hilda Hilst por Fabio Weintraub, Ilana Gorban, Marina Weiss e Sérgio Cohn. Publicado originalmente no número 70 do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, em abril de 2001 e recolhido posteriormente no livro *Azougue 10 anos* (Rio de Janeiro: Azougue, 2004, p. 107-123). Acesso 02 Jun. 2010.

Hilda Hilst e seus personagens que não param de pensar. Entrevista. in: *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 31/05/1997

⁷ *Cadernos de Literatura Brasileira*. Entrevista: “Das Sombras” p. 41.

⁸ SABINO, M. Alô, Marduk. *Revista Veja*. Ed 1631 - 12.01.2000. Marduk já era um assunto recorrente antes da reportagem da *Veja*. Em 1997, Hilda afirma para a *Folha de São paulo*: "Julio Verne mora em Marduk. Einstein também. Quero demais ir para lá. Eles estão mandando fotografias de Marduk, das casas onde moram. Julio Verne manda as fotos pelo fax, desligado. 'Não tenho medo de falar essas coisas. Já me chamaram de tantas coisas, que sou louca varrida... Não me importo se agora me chamarem de louca, de prostituta, do que quiserem". Reportagem de Maurício Stycker, *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 16/05/1997. Disponível em <http://www.nankin.com.br/> Acesso 02 Jun. 2010.

⁹ Termo de uso superficial, que não corresponde ao que estas obras representam realmente no conjunto das obras hilstianas.

que como escritora, relegando sua obra mais uma vez a um segundo plano. A partir de uma trilogia de narrativas *O caderno rosa de Lory Lambi* (1990), *Contos d'escárnio, textos grotescos* (1990) e *Cartas de um Sedutor* (1991), além do livro de poemas *Bufólicas* (1992), Hilda passa a ser nomeada “a santa que levanta a saia”, “a vovó da sacanagem”, “a mãe dos sarcasmos”(DESTRI L, DINIZ C. 2010 p. 32-33.), “a rameira e a santa”¹⁰, “a obscena senhora Hilst”¹¹, “a enigmática senhora Hilst”¹², a que “não recebe ninguém e só quer falar com os cães”¹³, entre diversos outros predicativos, todos direcionados à pessoa Hilda Hilst. Em relação à obra, talvez os adjetivos mais comuns foram sempre “difícil”, “hermética”, peso que os textos hilstianos ainda carregam, mesmo aqueles aos quais não se pode atribuir tal adjetivação. Dessa forma, a mitologia pessoal de Hilda Hilst atravessou décadas, de certa maneira sobrepondo-se, sombreando sua escrita. Primeiro a mulher belíssima que se afasta, que metaforicamente se “enclausura” para dedicar-se à literatura, depois a escritora mística, dada a contatos com o além, por fim a senhora devassa, fescenina, capaz de provocar a mansidão provinciana da literatura brasileira, com declarações contundentes. Talvez uma das mais intrigantes declarações de Hilda tenha sido afirmar-se vítima da maldição de *potlatch*, termo estudado por Marcel Mauss e Georges Bataille. O *potlatch* era um ritual ameríndio que, segundo Bataille (1975, p. 104) “é, como o comércio, um meio de circulação das riquezas consideráveis, mas exclui o regateio. É, via de regra, a dádiva solene de riquezas consideráveis, oferecidas por um chefe a seu rival, a fim de humilhar, desafiar, obrigar”. Bataille viu nesse ritual, paradoxo para nossa sociedade cada vez mais acumulativa, uma maneira de se ter um poder ainda maior do que o de possuir o bem, pois a “dádiva seria insensata [...] se não adquirisse o sentido de uma aquisição. É preciso, portanto, que *dar* se torne *adquirir um poder*”. O sujeito que doa, que se desfaz de bens

¹⁰ *Revista Cult*, n. 12, Julho 1998. p 14-15.

¹¹ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 maio 1990.

¹² *Revista Época* Ano IV, nr 191. 14 Janeiro 2002, p. 92-93.

¹³ *Caros Amigos* n. 21 Dezembro de 1998, 13, 14-15.

preciosos, para Bataille (1975, p. 106) “se enriquece com um desprezo pela riqueza e aquilo em relação a que ele se revela avaro é efeito de sua generosidade”.

Hilda nomeia a sua maldição pessoal de *potlatch*, pois para ela, a sociedade brasileira, numa imitação desses rituais, tinha desperdiçado sua obra de forma gratuita. Para José Castelo (1999, p. 93), ao se expor como amaldiçoada, Hilda “não está fazendo uma metáfora, ainda que excessiva, para sua solidão; ao contrário, diz estar segura de que existe uma energia nefasta que age sobre ela e seus livros, impedindo-a de ser reconhecida pelo que é”. Enfim, é como se Hilda Hilst passasse a ser dependente de sua própria maldição. Não ser lida, não ser reconhecida se torna algo indissociável da autora e de seu discurso. Hilda é exposta, na maior parte das vezes, não por sua literatura, mas por sua *persona*, irreverente e provocadora, e que teve a óbvia consequência de fazer com que muitas das leituras teóricas de sua escrita viessem sombreadas pela voz da autora. Ou, conforme alguns críticos e estudiosos de Hilda, houve um ofuscamento da sua obra. Alcir Pécora afirma:

Não é difícil imaginar hipóteses para esse quadro em que a imagem pública da artista como tipo excêntrico predominou sobre o conhecimento da obra. Relaciono algumas: o comportamento liberal de Hilda em face do provincianismo moralista da classe média; a beleza da autora, que parecia reclamar mais atenção que a sua escrita. [...] a estratégia escandalosa de chamar a atenção para a sua obra por meio da suposta adesão ao registro pornográfico, que contraria a pudicícia acadêmica.[...] Seja como for, a obra de Hilda Hilst acabou sendo, em certa medida, substituída por um anedotário muito animado, mas francamente mesquinho, como chave de leitura para uma obra complexa e relevante como a sua. (PÉCORA, 2010, p. 8-9.)

Não apenas a obra de Hilda foi muitas vezes substituída pelo

anedotário, em torno de sua *persona personalis*, mas também ficou reduzida a essa experiência final, ficou na superficialidade meramente pornográfica, assim a obra anterior à tetralogia obscena foi de certa forma relegada a uma espécie de esquecimento, frente à exposição contínua de Hilda Hilst como uma escritora obscena, difícil, maldita. Talvez o gênero praticado por Hilda Hilst que tenha mais sofrido com esse assoberbamento dos rótulos tenha sido a poesia, já que, com exceção de *Bufólicas*, é uma poesia que se distancia consideravelmente dos qualificativos destinados à sua autora, na fase final. Esse movimento pode ser comprovado pelo “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” (DUARTE, E. C, 2010). Tanto Pécora quanto Duarte partem do princípio de que é preciso desconsiderar esse acontecimento para se ler a obra de Hilda. Pécora (2010, p. 519) é incisivo nessa questão: “a celebridade de Hilda Hilst é ficção barata, eventualmente sedutora, pois também esse gênero tem os seus atrativos, mas diz bem pouco da vida pessoal de Hilst Hilst, além de ser estranha às questões incômodas de sua obra invulgar”.

Portanto, a leitura proposta aqui tentará afastar *Estar Sendo. Ter Sido.* da sombra da mitologia pessoal de Hilda Hilst. Mas como ler o último livro? Existe o último livro? É possível dizer que um escritor encerrou sua obra? O fato de não haver um livro posterior dá a esse último algum *status* diferenciado, além de carregar um adjetivo que os outros livros nunca poderão? A palavra “encerrar” possui duas acepções principais. Segundo o dicionário, encerrar é “conter, incluir. [...] Por termo a; concluir, terminar, rematar.” (FERREIRA, 1975 p. 519). *Estar Sendo. Ter Sido.* Encerra - no sentido de conter, incluir - os pontos fundamentais da obra de Hilda, mas, ao mesmo tempo, não encerra - no sentido de terminar - essa obra, pelo contrário, justamente por ser o último livro, por se estabelecer nesse limite em que não haverá outro livro para ser chamado de último, ele se abre a infinitas leituras, em vez de terminar, concluir a trajetória literária de Hilda. Ele inicia novas possibilidades, estabelece novos caminhos, não como um livro

final, mas, paradoxalmente, quase como um livro inicial. Um livro que se traz elementos de seus “companheiros” anteriores, olha também para o outro lado em que tudo o que lhe resta é lançar-se na incapacidade de se terminar algo, seja uma obra, uma leitura, uma vida. Ou como diria Blanchot (2010, p. 9) a respeito do adeus de Rimbaud: “O fim da literatura é novamente toda a literatura”.

Essa dissertação tem como intuito fazer uma leitura que aponte alguns elementos encerrados em *Estar Sendo. Ter Sido.*, no sentido de inclusão, mas ao mesmo tempo o lendo como um não encerramento, uma despedida impossível, como um livro que se depara com o fim e o profana, o subverte, o torna sempre um novo começo. Para isso, a dissertação será dividida em três partes: “Retirar-se: Escrever”, “A rede temática nas narrativas de Hilda Hilst”, “*Estar Sendo. Ter Sido.*: o ponto final impossível.

Na primeira parte denominada “Retirar-se: Escrever” será exposto o caminho que Hilda Hilst fez, na literatura, até escrever *Estar Sendo. Ter Sido.*, começando pelo seu retirar-se para escrever de uma outra maneira, advindo da sua decisão em se afastar da vida social agitada que mantinha, para assumir o “grave dever” (KAZANTZAKIS, p. 314.) da escrita, inspirada pelo livro *Testamento para el Greco*, de Nikos Kazantzakis. A partir dessa decisão, Hilda Hilst desdobra sua escrita em outros gêneros: teatro, prosa e crônica, além de aprofundar a intensidade e a densidade dos poemas, conforme afirma Nelly Novaes Coelho (1980, p. 303-304), num estudo publicado no livro *Poesia (1959/1979)*.

Estes gêneros sobre os quais Hilda construiu sua obra, são analisados no capítulo “Os pilares: gêneros de escrita praticados por Hilda Hilst,” em que são expostas as principais características de cada gênero e os principais olhares críticos sobre estes. Teatro e crônica foram escritos em momentos específicos nesse trajeto, pois as oito peças de Hilda foram produzidas entre 1967 e 1969, e ela exerceu a função de cronista entre 1992 e 1995. De acordo com Renata Pallottini, (1999, p. 99) o teatro de Hilda Hilst é de cunho predominantemente lírico. Não era uma dramaturga fazendo peças, pensando dentro das regras teatrais, mas sim uma poeta tentando encontrar outra maneira de se expressar.

Esta outra maneira de se expressar resulta no surgimento, logo após a produção teatral, da prosa de Hilda Hilst. Já nas crônicas, produzidas na fase final, há um avanço sobre o ato típico de um cronista em usar o cotidiano como matéria-prima de escrita. Ocorre também a fragmentação, a intertextualidade, a mistura de gêneros características de sua obra, além de seu olhar indignado sobre os desmandos sociais e políticos da época.

Os principais pilares que sustentam a obra de Hilda são as narrativas iniciadas em 1970 com o livro *Fluxo-floema* e a poesia, iniciada ainda na juventude, com a publicação de *Balada de Alzira*, em 1951, mas substancialmente aprofundada a partir da publicação de *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*, em 1974. Se na poesia Hilda usa metáforas grandiloquentes, palavras raras, imagens que asseveram um gosto pela poesia de grande dicção, de filiação mais clássica do que coloquial ou marginal, na prosa o procedimento vai num sentido inverso, pois sua escrita em prosa aproxima-se dos movimentos de vanguarda e de ruptura do século XX. As suas narrativas são profundamente marcadas pelo choque entre o erudito e o maldito, pelo confronto com os padrões morais, pelo mergulho contumaz no impuro, no profano, no obscuro. Não se trata, portanto, de narrativas convencionais, mas de um fluxo contínuo, um discurso interior lançado num caos, um discurso feito de caos. A obra narrativa de Hilda Hilst é constituída desse amontoado complexo de fluxo de consciência, diálogos, monólogos, trechos de poemas, intertextualidades, auto-referências. Anatol Rosenfeld (1970, p. 17), no prefácio da primeira edição de *Fluxo-Floema*, afirmou que os “textos são uma celebração ritual levada ao desvario e ao paroxismo”¹⁴. Essa “celebração ritual” manteve-se em toda as narrativas posteriores a *Fluxo-Floema*. Rosenfeld também afirma que Hilda não conseguiria “dizer toda a gama do ente humano” somente com a sua poesia nobre e austera, e nem com seu teatro. Foi preciso adentrar a narrativa para usufruir uma liberdade que até então não possuía, liberdade não apenas temática, mas também

¹⁴ O prefácio de Rosenfeld foi publicado apenas nesta primeira edição de *Fluxo-Floema*, em 1970, não sendo repetido na edição da Globo.

estilística.

No capítulo seguinte, “Alguns olhares”, é efetivada uma breve apresentação sobre a produção crítica a respeito da obra de Hilda Hilst, que tem desde a década de 1970, nomes como Nelly Novaes Coelho, Anatol Rosenfeld e Léo Gilson Ribeiro produzindo estudos bastante relevantes e reveladores sobre a sua escrita. Atualmente, Eliane Robert Moraes, Vera Queiroz e Alcir Pécora são referências importantes para os estudos Hilstianos. Quanto a *Estar Sendo. Ter Sido*, além de alguns ensaios dos autores já citados, são poucos os estudos acadêmicos sobre este livro final. Geralmente há referências a ele quando o estudioso trabalha um tema comum à literatura de Hilda, como a loucura, o delírio, o grotesco. Especificamente, destaca-se a dissertação *A caligrafia do gozo em Estar Sendo. Ter Sido. de Hilda Hilst*, defendida em 2003, por Giovane de Azevedo França, na UFMG, em que o autor estuda uma intersecção entre escrita e gozo no livro, tendo por fundamento as elaborações de Jacques Lacan.

Depois de contextualizar a relação de Hilda com a literatura, enumerar cronologicamente a sua obra e apontar os principais estudiosos, a dissertação entra na segunda parte, denominada “A rede temática nas narrativas de Hilda Hilst”. Esta parte é mais específica, pois se detém na prosa e aborda alguns dos pontos sobre os quais Hilda Hilst construiu as suas narrativas.

Há na prosa hilstiana uma unidade temática que permite, em certo sentido, dizer que se trata de um livro único, em que cada texto pode ser visto como fragmento de uma grande obra, que tem como ponto fundamental a busca, seja por um Deus, seja por uma explicação ou compreensão dos mistérios que envolvem a vida e a morte. No entanto, para esta leitura foi assumida a ideia de que a prosa hilstiana é um conjunto de textos interligados por uma rede que compreende o erotismo, a obscenidade, o grotesco e que possui o riso como um elemento catalisador, sustentador desse conjunto. Assim, *Estar Sendo. Ter Sido.*, pode ser visto como um livro no qual essa rede ganha um aspecto de encerramento, no sentido de conter, incluir tais elementos. Mas, ao mesmo tempo, de um não encerramento, no sentido de término, pois se a rede não terá mais continuidade num livro posterior, continuará

nos desdobramentos das leituras que vierem a ser feitas, e na própria incapacidade de se terminar uma obra, no que tange às possíveis reverberações que ela possa vir a ter nos leitores, em outros escritores, em todo o sistema que a tornou uma “obra”.

Essa parte será dividida nos seguintes títulos: “Os personagens e a tragédia da busca”; “A busca da continuidade perdida: o erotismo”; “Obscenidade e grotesco: faces da mesma busca” e “O elemento catalisador: o riso”. Apoiamo-nos no personagem-narrador Vittorio - observando seu comportamento, seus gestos, sua linguagem – para abordarmos como *Estar Sendo. Ter sido.* se estabelece e se re-estabelece, se afirma e se re-afirma, se ordena e se re-ordena, em relação às diversas obras anteriores de Hilda.

Em “Os personagens e a tragédia da busca”, os personagens hilstianos são vistos dentro dos moldes do homem trágico de Pascal, em suas relações intestinas entre paixão e razão. Usamos, também, as leituras que Maurice Blanchot fez de Pascal. A tragicidade proposta por Pascal está em ver o homem como um “tudo ou nada”, algo que impede o abandono da busca, mas ao mesmo tempo sabe que não pode ter ilusões quanto aos resultados alcançados por esse esforço de busca. O que é apontado nesse capítulo, é que essa visão perpassa as narrativas de Hilda Hilst. *Estar Sendo. Ter Sido.* se torna o livro em que essa tragicidade conflui de forma intensa, pois Hilda sempre optou por colocar seus personagens dentro de uma existência que se configura trágica: claro e escuro, absoluta clareza e espessas trevas, querendo a palavra verdadeira e tendo a experiência de um espaço feito dúvidas e da finitude do corpo. Percorre-se parte das narrativas de Hilda, buscando excertos que demonstrem como se configura a dualidade do homem trágico, nessas narrativas. Tentamos fazer um contraponto entre os textos anteriores e *Estar Sendo. Ter Sido.*, no intuito de demonstrar as suas conexões.

Os personagens hilstianos “espiralam-se, formulando perguntas acerca do inominável das constrições humanas, em busca de sentidos para a radicalidade da existência” (QUEIROZ, 2000, p. 10). Tal espiralar-se acontece nessa rede de erotismos, obscenidades, elementos grotescos e possui o riso como uma espécie de elemento catalisador.

Inserindo *Estar Sendo. Ter Sido* nesse contexto, aprofundamos esses elementos fundamentais que compõem tal rede. Neste capítulo é mantida a linha do capítulo anterior, fazendo-se os contrapontos entre *Estar Sendo. Ter Sido.* e outras obras de Hilda.

No capítulo “A busca da continuidade perdida: o erotismo”, abordamos o erotismo, tendo por fundamento o pensamento de Georges Bataille, que aproximou o erotismo do sagrado. Bataille (1987, p 15-23) via o homem como um ser descontínuo, alguém que participa de uma aventura ininteligível e que morre isolado. O resultado disso é que o homem tem uma nostalgia da continuidade perdida, há uma obsessão pela continuidade primeira que o une ao ser. Essa nostalgia comanda nos homens três formas de erotismo: o dos corpos, o dos corações e o sagrado. O erotismo dos corpos seria o erotismo mais sinistro, é o que gera um egoísmo cínico, já o erotismo dos corações é um pouco mais liberto do corpo, mas procede do erotismo dos corpos. Por outro lado há o erotismo sagrado que se refere à junção dos seres com um além da realidade imediata. É a possibilidade da transcendência do ser, para isso Bataille aproxima o erotismo sagrado à ideia de sacrifício religioso, em que a morte ritualística rompe a descontinuidade do ser, por meio do retorno ao divino.

Outro ponto abordado por Bataille (1987, p 29) é o nascimento do erotismo, que acontece quando o homem escapa da animalidade inicial, inventando o trabalho, tendo consciência da morte e transformando a sexualidade livre em sexualidade envergonhada. Surgem, então, os interditos e as conseqüentes transgressões destas restrições. Para se conhecer o erotismo é necessário se ter uma experiência pessoal, “igual e contraditória, do interdito e da transgressão” (BATAILLE, 1987, p. 33). Tentamos demonstrar nesse capítulo como os personagens na prosa de Hilda Hilst trazem uma espécie de medo diante da transgressão e do interdito: desejam uma experiência erótica com o divino, o que pressupõe uma mudança radical, porém não têm coragem de rasgarem-se, de lançarem-se precipício abaixo da transgressão. Estão aprisionados ao egoísmo cínico do erotismo dos corpos. Notamos que essa espécie de medo atravessa grande parte das narrativas de Hilda, vindo concentrar-se efusivamente

em *Estar Sendo. Ter Sido*.

Os outros dois componentes da rede temática de Hilda Hilst são a obscenidade e o grotesco, abordados no capítulo: “A obscenidade e o grotesco: faces da mesma busca”. Para Pécora (2010, p. 22), Hilda Hilst faz do obsceno “a metáfora de base de sua criação”, ou seja, buscar respostas para os personagens hilstianos pressupõe revolver e revoltar muito o corpo e administrar isso, de alguma forma. A forma encontrada é a obscenidade que acontece pela exposição crua, sarcástica, tanto do universo sexual, quanto da escatologia, entendida aqui sob dois prismas: a do *Eskhatos* e a do *Skatos*¹⁵. Trata-se de dois termos que trabalham essencialmente com o fim, mas um resulta nos restos, no nojo e o outro se ajunta à esperança de um tempo novo. É uma escatologia que traz em si um elemento ético, que é a “esperança de uma vida sem contradições nem angústias, e por isso faz apelo aos comportamentos adequados para merecê-la”¹⁶. É no diálogo, na mistura entre as escatologias que se constitui uma parte substancial da obscenidade literária de Hilda Hilst. Desenvolveremos uma leitura que aborda como esses dois conceitos de escatologia transitam em algumas obras hilstianas, e como estas mesmas escatologias reverberam em *Estar Sendo. Ter Sido*. Mais até do que uma reverberação, a escatologia nesse livro é uma das pulsações mais intensas, pois é uma linguagem que une os dois extremos, que faz do nojo um espaço de salvação. Além disso, a escatologia encaminha os personagens a uma espécie de retorno à animalidade, em que a nudez, a exposição do corpo, a ausência de pudor são efetivos, além de serem usados como instrumento para a blasfêmia. Novamente, procuramos suporte teórico nas ideias de Bataille, para quem o dado natural não é aceito pelo homem. Ao civilizar-se pelo trabalho, pela educação, até mesmo pelo erotismo, o homem nega a sua animalidade. Abordamos

¹⁵ “Escatologia: do gr. *Eskhatos* = último, extremo + *logos* = discurso, tratado. Parte da teologia que trata das últimas coisas. (morte temporal, ressurreição, juízo, céu, inferno, etc). Do gr. *Skor*, *skatos*, excremento, temos a mesma forma em port. (escatologia) no sentido de tratado sobre excrementos e no de coprologia (literatura imunda, obscena).” SHÜLLER, A. *Dicionário enciclopédico de teologia*. Canoas: ULBRA, 2002 p. 182.

¹⁶ *Logos – enciclopédia luso-brasileira de filosofia*. vol 2. Lisboa / São Paulo: Verbo, 1999, p. 155

nesse capítulo como a animalidade ainda pulsa na escrita hilstiana, visto que seus personagens, geralmente, entram num mundo em que o decoro, a civilidade, a educação são gradativamente perdidos, abandonados.

Esse aproximar-se proficuamente da escatologia no sentido do escatol, do nojo, do putrefato encaminha o texto hilstiano para o grotesco, outro dos elementos temáticos de Hilda Hilst e, mais ainda do que temáticos, uma estratégia do discuso literário. A abordagem do grotesco será embasada nos estudos de Kaiser (1986, p.159), que considerava o grotesco como “mundo alheado”, tornado estranho, pois esse mundo, ou essa gruta, “é o nosso mundo – e não o é”, é um espaço em que o horror mesclado ao riso, se fundamenta na experiência de que o mundo “se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas, e se dissolve em suas ordenações” (KAISER, 1986, p. 40). Vittorio, assim como os demais personagens hilstianos, não tem respostas às suas buscas por isso dá espaço à raiva, ao lixo que toma conta de seu espírito, para suportar e suportar-se, passa a debochar, a rir com escárnio de sua condição irremediavelmente finita.

Essa rede feita de erotismo, obscenidade e elementos grotescos tem como elo de sustentação o riso, que é abordado no capítulo “O elemento catalisador: o riso”. O riso aqui é visto como o cômico absoluto, definido por Baudelaire, a partir de conceitos da antiguidade como essencialmente contraditório (DUARTE, 2006, p. 69). O riso que é ao mesmo tempo sinal de grandeza infinita e de miséria infinita. Há também o riso destruidor, riso que ignora expressamente os limites impostos por Deus, pelo belo, pela piedade e pela verdade. Ignora até as leis da natureza (BAUDELAIRE, 1991, p. 35.). Baudelaire (1991, p. 39) afirma que o grotesco é uma criação, diferente do cômico que é apenas uma imitação, e que o riso que o grotesco causa é muito mais profundo, próximo da natureza. Em *Estar Sendo. Ter Sido*. o riso atua como um fantasma, um espírito que atravessa o discurso de seu personagem-narrador que, diante de sua decadência grotesca e da morte, opera o riso como um catalisador do desespero.

Assim, tentamos demonstrar, nessa segunda parte da dissertação, que grande parte da obra em prosa de Hilda Hilst encaminha seus personagens a esse momento final, em que reverberam os últimos

gritos, as últimas ofensas ou tentativas de chamar a atenção do Deus, não raro, surdo, indiferente. Tais personagens estão imersos na rede que comanda as suas ações, os seus gestos, as suas linguagens excessivas, a rede feita de fatos e acontecimentos eróticos, obscenos, grotescos, a rede na qual a linguagem é amalgamada pelo riso. Vittorio, em *Estar Sendo. Ter sido.*, reafirma a trajetória dos personagens hilstianos, ao ficar, do mesmo modo que seus pares, tentando estabelecer algum contato erótico, obsceno, grotesco, risível com o sagrado, mas sempre limitado pelo corpo, pelo gesto e pela linguagem violenta, escoiceadora nata, repleta de ternura e assombro diante do vazio, do silêncio das respostas.

Após a inserção de *Estar Sendo. Ter Sido.* nesta rede temática, chega-se à terceira parte da dissertação: “*Estar Sendo. Ter Sido.* “o ponto final?”. Com essa parte, a leitura avançará para dentro de *Estar Sendo. Ter Sido.*, para sua estrutura fragmentada, para a ocorrência de determinados procedimentos de escrita de Hilda Hilst que reafirmam o contato com as obras anteriores. Também apontam para a ideia de uma aparente despedida, de um encerramento que, mais do acabar, abre o olhar, o corpo, a linguagem para o vazio infinito das leituras. Os pontos abordados serão o título, os personagens, a intertextualidade e os poemas presentes na narrativa.

No capítulo “O título posto em angústia” apresentamos uma leitura sobre o título do livro, cuja impessoalidade de uma dupla locução verbal pouco determina: estar sendo o quê? Ter sido o quê? O presente exposto no contínuo de um gerúndio do verbo ser entra em contato com o passado grafado num infinitivo impessoal, composto do mesmo verbo. O que vemos nesse título é uma indeterminação entre o estar sendo e o ter sido.

Outro ponto tocado nesse capítulo é a questão da angústia, elemento forte no livro. Analisamos como Vittorio enfrenta a angústia diante da morte, bem como enfrenta a memória do tempo em que tinha forças viris, que era jovem. Como aporte teórico, pesquisamos e refletimos sobre o conceito de Heidegger (1999, p. 56-57), para quem a angústia é um sentir total, um afundar-se de todas as coisas e de nós mesmos numa indiferença. Novamente, nos concentramos em Vittorio e seu medo da morte, seu ódio à velhice, sua incapacidade de aceitação de

uma vida debilitada pela loucura e pela ausência de respostas.

No capítulo “Os desdobramentos de Vittorio”, observamos como Hilda estrutura sua narrativa, no que tange aos personagens e às referências intertextuais. Em relação aos personagens presentes em *Estar Sendo. Ter sido*, Vittorio é o personagem central e narrador, no entanto é cercado por outras *personas* que formam uma espécie de séquito em torno dele. O relacionamento de Vittorio com esses personagens é, segundo Pécora (2010, p. 8), formalmente muito bem resolvido, pois o que é pensado pelo narrador incorpora os argumentos, as interlocuções dos outros personagens. Assim, esmiuçamos essas interlocuções, não apenas com os personagens presentes na cena, mas também com aqueles que são citados por Vittorio como parte de seu passado.

Outro ponto analisado nessa parte é a forma como Hilda estrutura os diálogos. Usando diversas técnicas, como, por exemplo, frases sem pontuação final e sem abertura de parágrafo para cada fala. Hilda, ao escrever com grande liberdade os diálogos, acrescenta à linguagem de seu último livro uma complexidade e uma velocidade que, em certo sentido, se aproxima da complexidade e da velocidade, e dos cortes abruptos da fala e do pensamento.

Em *Estar Sendo. Ter Sido*, os diversos personagens são usados como objetos pelos quais Vittorio extravasa, com humor e escracho, seu desamparo, sua perversão moral e física, mas também o pouco de ternura e lirismo que lhe resta. São relações tortuosas. A escrita de Hilda Hilst acompanha essa tortuosidade, pois é constituída de cortes abruptos, entrecortada por diversas informações e gêneros, abdicando, muitas vezes, do linear. Trata-se de uma espécie de fluxo de consciência dialógico, pois o fluxo de consciência não fica restrito ao narrador, mas dialoga com os outros personagens, que também estão no mesmo espaço disputando um lugar no texto.

Outro dos aspectos mais relevantes de *Estar Sendo. Ter Sido* é a intertextualidade. Há nessa narrativa a contínua citação de textos alheios e também a textos anteriores de Hilda Hilst. A intertextualidade é analisada no capítulo “diálogos externos”, em que *Estar Sendo. Ter Sido* dialoga com textos, autores e filósofos que fazem parte da

memória leitora de Vittorio, e “diálogos internos”, no qual são chamados à cena personagens anteriores de Hilda Hilst, vistos por Vittorio ora como amigos, ora com seus próprios personagens, já que ele é um personagem-escritor.

A intertextualidade pensa o texto como tecido, como fragmentos de referências que o perpassam, ou de acordo com Kristeva (1974, p. 64), como “um mosaico de citações”, algo que é a “absorção e transformação de outro texto”. Porém será Noé Jitrik (2010, p. 19) quem terá um olhar mais específico para essa leitura, ao afirmar que a noção de intertextualidade metaforiza o próprio da cultura mesma, como uma rede, cujas manifestações, por mais singulares, diferentes ou originais que sejam não poderiam ser estendidas fora dessa trama. Além disso, para Jitrik (2010, p. 22), a intertextualidade envolve além da leitura, um momento prévio, que é o da escrita, ou seja é preciso olhar o momento em que o escritor verte ou converte as imagens que residem em sua memória, em textos. Mas para que aconteça a intertextualidade, não basta apenas memória, é preciso o imaginário, que para Jitrik (2010, p. 22) é um depósito de imagens e uma energia. A junção imaginário e memória compactua no ato da escrita, fazendo com que o escritor, no ato mesmo de escrever, recorra a essas duas dimensões: a imaginação, que seria um “no saber todavia de quê” e a memória, que seria um “ya sabido del qué”.

João Antonio Cavalcanti (2010) ao falar sobre a intertextualidade em Hilda Hilst, afirma que “esta é uma das marcas fundamentais do estilo hilstiano: a incessante referência a autores, livros e personagens (reais ou fictícios) do mundo da arte e da cultura”. *Estar Sendo. Ter Sido.* é uma das obras mais profícuas nas referências implícitas e explícitas a outros textos e autores.

Primeiramente, analisamos nesse capítulo as quatro epígrafes que cercam *Estar Sendo. Ter Sido.* O termo “cercam” é usado porque são duas epígrafes iniciais e duas finais. O suporte teórico para analisar essas citações veio de Antoine Compagnon (2007, p. 120), no livro *O trabalho da citação*. Para Compagnon a epígrafe é “a citação por excelência, a quintessência da citação, a que está gravada na pedra para a eternidade, no frontão dos arcos do triunfo ou no pedestal das

estátuas”. Compagnon também afirma que a epígrafe representa o livro, às vezes como seu senso, às vezes como seu contra-senso, ela infere, resume a obra. É uma espécie de grito, de chamada de atenção sobre o que virá, “um limpar a garganta antes de começar realmente a falar”(COMPAGNON, p. 120). Analisamos como essas ideias se aplicam às epígrafes iniciais e finais de *Estar Sendo. Ter Sido.*, e como elas também corroboram ainda mais a ideia de intertextualidade, como exercício de junção entre memória e imaginário

Entre essas citações, um número considerável de referências intertextuais se presentifica em *Estar Sendo. Ter Sido.* São analisados alguns procedimentos intertextuais usados por Hilda nesse livro, tais como receitas de suicídio espalhadas pelo texto e copiadas do polêmico livro *Suicídio: modo de usar*, de Claude Guillon e Yves le Bonniee. O livro é um libelo sobre o direito que cada indivíduo tem de dispor livremente de sua vida, podendo escolher, quando lhe for conveniente, a hora e a forma da própria morte. A partir dessas citações diretas, identificaremos aproximações intertextuais com Descartes, Mishima, Platão, entre outros.

Outro ponto abordado nesse capítulo é como alguns escritores são trazidos à narrativa. Não por sua obra, mas por seu comportamento, como o caso de Joyce, lembrado porque costumava atirar pedras nos cães, ou Virginia Wolff e Oscar Wilde, lembrados por suas mortes. Há nessa miríade de citações aquilo que Noé Jitrik chama de junção memória-imaginário.

Há em *Estar Sendo. Ter Sido* uma presença considerável de um tipo mais específico de intertextualidade: aquela que faz referência aos textos anteriores de Hilda Hilst. Denominada por diversos autores de forma diferente, podendo ser intertextualidade interna, restrita, autotextualidade, auto-intertextualidade, assumiremos aqui o termo mais comum para esse caso: intratextualidade. Trata-se de um trânsito dialógico entre esta obra final e as anteriores de Hilda Hilst. Nesse caso o diálogo com as obras anteriores vai além da questão temática apontada no primeiro capítulo, mas é uma relação na qual personagens anteriores ressurgem sob variadas formas dentro do fluxo narrativo. Estas referências ao universo ficcional da própria Hilda também atuam em

Estar Sendo. Ter Sido. como parte desse processo que traz, inclui, acumula, encerra textos e personagens anteriores no último espaço narrativo, para, a partir desse espaço, jogá-los no abismo das leituras, das possibilidades, das constelações. Assim, vieram participar Hillé, Qadós, Crasso, Karl, Kadek, Statimatius, Cordélia, Amós Keres que se configuram no discurso de Vittorio principalmente como amigos que ele resgata para não enfrentar a sozinho morte e a ideia da morte sozinho. Analisamos as diversas formas como esses personagens anteriores ressurgem na última narrativa, e como fazem desse livro um espaço de concentração, de louvor à própria literatura, mas também de transgressão, de abertura, pois tais personagens surgem marcados pelo deboche, pelo amargor que Vittorio tem ao estar tão próximo da morte.

No capítulo “Os poemas em *Estar sendo. Ter Sido.*”, é abordada outra característica importante de *Estar Sendo. Ter Sido.*: a introdução de poemas para compor a narrativa. Para Noé Jitrik, o que chamamos discurso literário se bifurca em vários subdiscursos, que podem ser chamados de gênero. A prosa de Hilda Hilst é conhecida por usar vários desses subdiscursos na sua constituição. É uma prosa que foi considerada como “anarquia de gêneros” por Alcir Pécora, ou até mesmo de “prosa degenerada”, termo de Eliana Robert Moraes para entender o procedimento Hilstiano de subverter os gêneros.

Estar Sendo. Ter Sido. é o livro em que esse procedimento acontece de forma bastante peremptória. Há em *Estar Sendo. Ter Sido.* os gêneros usados desde *Fluxo-Floema* que são os diálogos que se aproximam do gênero dramático e os poemas, bem como, um trecho que se aproxima de um roteiro, um conto breve, uma carta, receitas de *drinks* e de suicídios, e até mesmo um desenho geométrico.

Outro ponto que se destaca nessa colagem, nesta junção de gêneros, é a utilização do poema como parte fundamental da narrativa. O poema é tido aqui como a obra em verso, “a forma de expressão ordenada segundo certas regras e dividida em unidades rítmicas” (BECHARA E. 2004, p. 628), ou ainda, dentro do conceito de Agamben (1999, p. 30), de que nenhuma “definição de verso é perfeitamente satisfatória, exceto aquela que assegura a sua identidade em relação à prosa por meio da possibilidade do *enjambement.*” ou seja, o poema “é

aquele discurso no qual é possível opor um limite métrico a um limite sintático”.

Esta terceira parte da dissertação lança um olhar sobre quatro dos catorze poemas que estão em *Estar Sendo. Ter Siso*. Se pensarmos dentro do plano da narrativa, *Estar Sendo. Ter Sido*. é um escritor que está em contato com a premência da morte, porém o texto que lemos, em sua grande parte, não é o texto “escrito” por Vittorio. De maneira geral, *Estar Sendo. Ter Sido*. está mais estruturado como se fosse uma peça de teatro, em que aparecem os diálogos entre Vittorio e os outros personagens, bem como uma série de monólogos, de fluxos de consciência. Mas, dentro desses diálogos e monólogos, surgem os “textos” que Vittorio teria escrito: alguns desses textos são justamente os poemas. Assim, Vittorio foi elevado a condição de poeta por Hilda Hilst. O poeta é “aquele que ouve uma linguagem sem entendimento” (BLANCHOT, 1987, p. 45.), ou dentro de uma visão hilstiana do que seja o poeta, aquele que “é irmão do escondido das gentes, descobre além das aparências” (HILST, 2001, p. 113).

Os quatro poemas escolhidos para uma leitura estão em momentos cruciais da narrativa e aproximam-se da forma mais comum dos poemas de Hilda Hilst: longos poemas divididos em várias partes. Blanchot (1987, p. 157) afirma que o poema e, por consequência, o poeta são uma intimidade aberta ao mundo, uma intimidade exposta sem reserva ao ser¹⁷. Pode-se pensar nesses poemas como um lugar onde a intimidade está aberta, escancarada para o mundo, lugar de perigo e suavidade, de sombra e respiração, mas ao mesmo tempo de pele à mostra, de linguagem densa e nevrálgica, espaço em que o escondido se faz revelado. Novamente, há aqui um encerramento de poemas, pensando no procedimento de Hilda em trazer para esse livro final muito daquilo que constitui a sua obra, mas, sendo o poema essa intimidade exposta, aberta, ocorre a transgressão, a abertura, a profanação do que

¹⁷ Tal definição de Blanchot vem de sua abordagem dos poemas de Rilke, cuja obra poética mantém contato com a obra poética de Hilda Hilst. De acordo com Alcir Pécora uma das estratégias desenvolvidas na poesia de Hilda Hilst “é a de uma poesia órfica, cuja primeira matriz é evidentemente Rilke”. (Nota do Organizador, in: Hilst, H. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002. p. 8).

seria uma despedida, uma finalização.

Assim, temos no capítulo “Do espaço, tempo” uma leitura sobre o primeiro dos quatro poemas. Esse poema está num lugar estratégico na narrativa. Na primeira parte de *Estar Sendo. Ter Sido*. Vittorio orbita em torno de um deus-sol sempre buscado, então se aprofunda na loucura até o ponto que pronuncia: “Encontrei pedaços esparsos de mim. ali um braço, beijaço, baço, aqui um laço de fita negra na tibia, cúbito, rádio da vida, “invidía” todo luzente, oh, eis-me aqui” (HILST, 2006, p. 75), em seguida surge o poema dividido em treze partes e com uma introdução não numerada. A partir desse poema inicia-se a segunda parte da narrativa, mais curta que a primeira, na qual Vittorio reaparece sem memória do que aconteceu e bem mais imerso na loucura. Este poema serve como transição entre um momento e outro da narrativa. Trata-se de um poema cujo vocabulário remete ao campo da geometria, da geografia, da astronomia, e, claro, da teoria da relatividade: Vega, Canopus, vértice, polos, hemisfério, latitude, longitude, horizonte, espaço-tempo, espaço curvo, prisma. Será feita uma leitura no sentido de expor esse momento de transição, esse espaço-tempo que aconteceu dentro do personagem e que altera suas percepções. Para Nancy (2005, p. 10), a poesia não tem um sentido, mas sim um sentido do acesso a um sentido a cada momento ausente. Esse poema colocado num ponto em que a narrativa se despedaça, se emaranha ainda mais na fragmentação, funciona como se fosse justamente esse acesso do sentido.

Já se encaminhando para o final de *Estar Sendo. Ter Sido.*, Hilda acrescenta mais dois poemas à narrativa, analisados aqui no capítulo “Loucura, Morte, Deus”. Retomando a ideia de que o poema é uma intimidade aberta ao mundo, associada à ideia de Derrida de ver o poema como um ouriço enrolado na estrada, que ao se proteger se expõe ainda mais ao acidente, leremos esses dois textos como dois poemas ouriços que se protegem com sua linguagem elevada, séria, tensa ao mesmo tempo em que ficam expostos ao desejo de conhecer a fúria de uma narrativa despedaçada, dispersa, efusiva que os cerca e os alimenta. O primeiro poema faz uma interlocução entre a loucura e a morte, o segundo estabelece uma interlocução com alguém não determinado, mas

como o poema são sobras de Hillé que ficaram em Vittorio e a busca desses personagens hilstianos era por Deus, encaminhamos nossa leitura para essa interlocução.

Para Blanchot (2005, p. 45), a fala do poeta é uma fala soberana, é a fala daquele que se arrisca, que diz o que jamais foi dito, nomeia o que não se pode entender. Além de dar ao seu personagem final a condição de poeta, e, portanto, fazer de seus poemas essa fala soberana, podemos pensar que nesse livro final o poema vem abrir uma trincheira, mostrar ainda mais a intimidade da escrita de Hilda Hilst. Talvez, por isso a decisão de Hilda Hilst de terminar seu livro com um poema: a intimidade aberta ao mundo. A voz soberana do poeta falou mais alto nesse ato final de *Estar Sendo. Ter Sido*. por ser a voz capaz de conter, agregar, testamentar o que foi a literatura de Hilda, mas, ao mesmo tempo, ser capaz de não fechar, não se despedir, ficar ecoando, ficar aberta aos olhares dos leitores que já chegaram ou dos que chegarão.

Diferente dos outros aqui lidos, este poema final possui um título: “Mula de Deus”. O capítulo “Da vergonha e do silêncio final” aborda esse acontecimento poético nas páginas finais de *Estar Sendo. Ter Sido*. O poema “Mula de Deus”, uma animalização do poeta, do poeta-mula, do narrador-mula. O poema que será a trincheira final, onde o poeta transmutado em mula dirá suas palavras direcionadas ao “Guardião do Mundo”. “Mula de Deus” trata do pronunciamento de um poeta para o deus tão buscado, mais que um pronunciamento é um pedido feito sob a submissão e a animalização de alguém que deseja muito ser possuído, montado pelo divino, mas que tem medo do esquecimento que advém da indiferença de Deus.

Segundo Agamben (1999, p. 69), o castigo mais severo que uma criatura pode receber não é a cólera de Deus, mas o Seu esquecimento. *Estar Sendo. Ter Sido*. é também a luta contra esse esquecimento, e o poema serve como espaço para o poeta-mula atestar ainda mais a sua constante submissão, mesmo que revoltosa e escatológica. Esse poema revela que quanto mais desprezível e vergonhoso, quanto mais mula maltratada e finita o poeta seja, talvez mais próximo da misericórdia divina e mais longe do esquecimento. Bataille (1992, p. 39) afirma que

estar na frente do impossível, quando mais nada é possível, é fazer uma experiência com o divino, algo semelhante a um suplício. A literatura de Hilda pode ser vista como uma tentativa de suprir esse desejo, de colocar-se diante do impossível e ter algum contato com o divino, de expor-se em mazelas eróticas, obscenas, grotescas, de rir constantemente da inutilidade, mas também nunca desistir, nunca sair das trincheiras da busca. O poema final, na obra final, exerce essa função: a de não encerrar o trabalho de questionar, pois o poeta-mula, ou a literatura-mula de Hilda Hilst tem entre seus melhores atributos o de nunca desistir. É esse livro final, esse gesto transgressor, profanador e encharcado de desespero, de memórias, de velhice, de medo da morte que essa dissertação pretende demonstrar, seja pela análise da rede temática que compõe a obra de Hilda Hilst, seja pelos pontos estruturais mais importantes utilizados na escrita de *Estar Sendo. Ter Sido*.

2. RETIRAR-SE: ESCREVER

Derrida faz a seguinte afirmação a respeito do que é escrever:

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

A ideia de Derrida pode ser complementada com a de Blanchot,(1987, p. 31) quando este afirma que escrever é “uma situação extrema que supõe uma reviravolta radical”. Escrever, para esses pensadores, não é uma situação corriqueira, mas algo que exige do escritor uma entrega, uma reviravolta, mais até: uma revolta que terá como consequência a palavra abandonada, a palavra que fala sozinha, justamente porque foi escrita. Hilda Hilst, uma das mais prolíficas escritoras da literatura brasileira, ao sentir a necessidade de emancipar, desamparar, desmunir sua linguagem, retira-se, não somente para cair longe da linguagem que vinha praticando, mas também de uma vida social intensa que tinha nos anos iniciais de sua atividade como escritora¹⁸. A reviravolta que provocou a ida para esse espaço interno de

¹⁸ Antes de tomar a decisão de “retirar-se” para a Casa do Sol, Hilda Hilst já possuía um caminho como escritora. Em 1952, se forma em direito pela Faculdade de Direito do Largo São Francisco, da Universidade de São Paulo. Ainda fazendo o curso, publicou o primeiro livro de poemas, *Presságio* (1950) editado pela Revista dos Tribunais, com ilustrações do ilustrador, cenógrafo e figurinista Darcy Penteado. Durante a década de 50, Hilda publica mais três livros de poemas: *Balada de Alzira*, em 1951 pela Edições Alarico, desta vez com ilustrações de Clóvis Graciano, outro importante pintor e ilustrador. No ano de 1955 sai pela editora Jornal das Letras o livro *Balada do Festival*, e em 1959, *Roteiro do Silêncio*, pela

recolhimento e criação foi inspirada na leitura de *Testamento para el Greco* de Nikos Kazantzakis, escritor, filósofo e místico, nascido na Grécia, no ano de 1889, lido por Hilda no começo dos anos 1960.

O livro *Testamento para El Greco* foi escrito entre 1954 e 1956, mas só publicado após a morte de Kazantzakis, em 1961. Trata-se de uma mistura de fato e ficção ou uma biografia espiritual que relata a infância, a juventude, as viagens, as suas experiências místicas¹⁹. Apesar do título, o texto não é tanto um testamento, mas um relatório, uma prestação de contas que Kazantzakis faz ao pintor Domênico Theotocópoulos, o famoso El Greco.

Entremeadas no relato, há muitas considerações sobre a atitude, as dúvidas, a dor de um escritor, além de uma exaltação romântica da vitalidade, que tenta compreender o humano e suas relações com o sagrado, com Deus:

Escrever poderia ter sido um jogo em outros tempos de equilíbrio. Hoje é um grave dever. [...] Quanto mais escrevia, mais eu sentia que ao escrever eu lutava, não pela beleza, mas pela redenção. [...] Queria ser liberto de minha própria escuridão interior e de transformá-la em luz, queria ser liberto dos terríveis ancestrais que rugiam em mim e transformá-los em seres humanos.(KAZANTZAKIS, 1975, p. 314.)²⁰

editora Anhambi. No começo dos anos 60, Hilda continua em com sua produção poética: foram publicados os livros de poemas *Trovas de muito amor para um amado senhor*, (1960) iniciando assim uma profícua parceria com a editora Massao Ohno; *Ode Fragmentária*, 1961 pela Editora Anhambi, e em 1962, *Sete cantos do poeta para o anjo*, novamente pela Massao Ohno.

¹⁹ Conforme prefácio de Helen Kazantzakis: in: *Testamento para El Greco* Rio de Janeiro: Artenova, 1975. p. 09.

²⁰ As citações de *Testamento para El Greco* foram retiradas da edição brasileira feita pela Editora Artenova, em 1975. Trata-se de uma tradução de Clarice Lispector da versão inglesa do livro. Hilda ganhou o livro do poeta português Carlos Maria de Araújo. É provável tenha sido a versão francesa do livro publicada em 1961 pelo Club des éditeurs, ou a versão portuguesa publicada, também em 1961 pela editora Ulisseia. Não foi possível averiguar essa informação.

Na concepção de Kazantzakis (1975, p. 324), o homem é um exilado, um ser que tenta imitar Deus, pois esse “é o nosso único meio de ultrapassar as fronteiras humanas”. Convencida por essa experiência, por essa responsabilidade absorvida de Kazantzakis, Hilda decide se afastar do mundo para construir uma casa. Mais que um espaço físico de recolhimento, é um espaço interno para acolher e estudar os *topoi* que nortearão sua escrita: a dimensão trágica do humano em suas relações não somente com o sagrado, mas com os enigmas da própria finitude; as dúvidas causadas pela possibilidade/impossibilidade da existência de “um outro lado” após a morte; a redenção via santidade e/ou erotismo; a experiência interior de fundo bataillano, na sua viagem ao término do possível do homem; o próprio ato de escrever como forma de se alcançar o entendimento sobre o sentido da vida e da morte. Por outro lado, Hilda nunca se eximiu em expor, de forma explícita, a angústia do fracasso, a possibilidade do niilismo, a obsessão da busca, o desespero advindo da falta de respostas às indagações.

Hilda termina a construção de uma casa em seu sítio, batizada de “Casa do Sol”, no ano de 1966 e passa escrever a maior parte de sua obra nesse espaço²¹, criando uma obra literária que avançou para dentro da linguagem, pois ela deixou a palavra falar sozinha, como pediu Derrida e, ao fazer isso, a sua palavra parte na busca incessante pelo entendimento do sentido da vida, mesmo sabendo que “a única verdade do homem, [...] é de ser uma súplica sem resposta”(BATAILLE, 1992. p. 20).

2.1 – OS PILARES: GÊNEROS DE ESCRITA PRATICADOS POR HILDA HILST

Depois que Hilda passou a residir na Casa do Sol, continuou escrevendo poesia, no entanto começou também praticar outros gêneros

²¹ Em 1969, Hilda Hilst finaliza outra casa na praia de Massaguaçu, próximo a Caraguatubá, no litoral paulista, que viria ser a “Casa da Lua”, onde passava temporadas e, nesta casa, escreveu algumas de suas peças de teatro.

de escrita, mais especificamente, o teatro, a narrativa e a crônica. Dos quatro, o menos estudado e conhecido é o teatro. Trata-se do primeiro gênero praticado após a decisão de se “retirar” para a Casa do Sol. Entre 1967 e 1969, escreve as seguintes peças de teatro :

- “A empresa” (1967) - peça posteriormente renomeada como “*A possessa*”. Permanece inédita nos palcos.

- “O rato no muro” (1967) - encenada no Teatro Anchieta, em São Paulo, para exame da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo, no ano de 1968. Participa do circuito normal do teatro paulista em 1969. Ainda em 1969, participa do Festival de Manizales, na Colômbia, sendo apresentada em praça pública.

- “O visitante” (1968) - encenada no Teatro Anchieta, em São Paulo, para exame da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo, no ano de 1968.

- “Auto da barca de Camiri”, (1968) – Primeira montagem acontece somente em 1987.

- “O novo sistema”, (1968) – estreia em São Paulo, em 1970.

- “Aves da noite”, (1968) - estreia em São Paulo, somente em 1980.

- “O verdugo” (1969) - ganha em 1969 o prêmio Anchieta de teatro e, como consequência, foi a única peça publicada no período. Em 1972 estrearia nos palcos, na cidade de Londrina, Paraná. Em 1973, seria realizada outra montagem em São Paulo.

- “Morte do Patriarca” (1969). Estreia em 1991, em Campinas.

Com exceção de “O verdugo”, as demais peças ficariam inéditas em livro até o ano de 2000, quando a editora Nankin lança *Teatro reunido (volume I)*. Em 2008, as oito peças são reunidas no volume *Teatro Completo*, publicado pela editora Globo.

De acordo com Renata Pallottini, o teatro de Hilda Hilst é de cunho predominantemente lírico. Não era uma dramaturga fazendo peças, pensando dentro das regras teatrais, mas sim uma poeta tentando encontrar outra maneira de se expressar. Pallottini afirma que:

O lírico no drama é, muitas vezes, a voz da impotência humana, Outras vezes é a expressão de

uma profunda perplexidade diante de um deus absurdo, ou do Absurdo simplesmente como tal, ou de uma das constantes do Absurdo, a incomunicação. Expressão, talvez, da impossibilidade do amor, da impossibilidade do entendimento, da impossibilidade, finalmente, da ação (PALLOTTINI, 1999, p. 99)

Interessante perceber que, após esses dois anos de intensa produção dramatúrgica, Hilda não escreve mais nesse gênero, usando-o apenas como fragmento nos seus textos em prosa. Elza Cunha de Vicenzo (1992, p. 35) diz que o teatro de Hilda é uma construção livre, de onde desaparecem as balizas do tempo, em que o espaço atua como o símbolo de certo universo, além de um lugar onde se movimentam “personagens tipificados vivendo intensas experiências de pensamento e emoção”. É possível ver esse teatro também como uma espécie de ensaio, de tentativa primeira de encontrar um caminho fora do poema e que, de alguma forma, a levaria à experiência de provocação aterradora da prosa e a redimensionar num plano de maior profundidade a sua poesia. Nelly Novaes Coelho (1980, p. 303) afirma que a escrita dessas peças fez parte do processo de rompimento com “o círculo mágico do seu próprio eu, tal como vinha se manifestando na poesia, para lançar-se na voragem do Eu/Outro, em face do Enigma (= da Existência, da Morte, de Deus, da sexualidade, da finitude, da eternidade...)”.

A partir da década de 1970, a prosa e a poesia caminham coextensivamente até o livro final *Estar Sendo. Ter Sido.*, sendo os gêneros mais praticados por Hilda. O caminho entre prosa e poesia pode ser visualizado por suas produções a partir de 1970:

Prosa

Ano de Publicação / Título
1970 – *Fluxo-floema*

1973 – *Kadosh*

Poesia

Ano de Publicação / Título
1974 – *Júbilo, memória, noviciado da paixão*
1980 – *Da morte, odes mínimas*

- | | |
|--|--|
| 1977 – <i>Ficções</i> ²² | 1983 – <i>Cantares de perda e predileção</i> |
| 1980 – <i>Tu não te moves de ti</i> | 1984 – <i>Poemas malditos, gozosos e devotos</i> |
| 1982 – <i>A obscena senhora D</i> | 1986 – <i>Sobre tua grande face</i> |
| 1986 – <i>Com meus olhos de cão</i> ²³ | 1989 – <i>Amavisse</i> |
| 1990 – <i>Caderno rosa de Lory Lambi</i> | 1990 – <i>Alcoólicas</i> |
| 1991 – <i>Cartas de um sedutor</i> | 1992 – <i>Do desejo</i> ²⁴ |
| 1992 – <i>Contos d’escárnio & textos grotescos</i> | 1992 – <i>Bufólicas</i> |
| 1993 – <i>Rútilo nada</i> ²⁵ | 1995 – <i>Cantares do sem nome e de partidas</i> |
| 1997 – <i>Estar Sendo. Ter Sido.</i> | |

Sem se considerar o livro *Poesia (1959/1979)*, que reúne a produção poética desse período, e a antologia *Do Amor*, publicada em 1999, pode-se perceber um equilíbrio entre as publicações de prosa e de poemas. Dez publicações para cada gênero, até o lançamento de *Estar Sendo. Ter Sido*. O gênero deste é a narrativa, no entanto é uma narrativa “invadida” por poemas completos, mais até: terminada por um poema denominado “Mula de Deus”, um acontecimento inédito em toda a obra narrativa da autora, o que demonstra que esse livro amalgama os dois

²² Livro que reunia também *Fluxo-Floema* e *Kadosh*, além de 10 narrativas inéditas denominadas *Pequenos discursos e um grande*. Na edição da Ed. Globo, as narrativas *Pequenos discursos e um grande* foram publicadas junto com o conto *Rútilo Nada*, o volume foi nomeado como *Rútilos*.

²³ A primeira edição pela Brasiliense, em 1986, se chamou *Com meus olhos de cão e outras novelas*, pois além do texto inédito que deu nome ao livro, esta edição trazia ainda a republicação de *A obscena senhora D*, *Tu não te moves de ti*, e dois textos extraídos respectivamente de *Kadosh*, e de *Fluxo-Floema*. Na edição da Globo, em 2006, foi publicada somente a narrativa que dá nome ao livro.

²⁴ O livro traz os poemas inéditos “Do Desejo” e “Da Noite”, além de reunir os livros já publicados *Sobre tua Grande Face*, *Amavisse* e *Alcoólicas*.

²⁵ O livro traz o conto inédito “Rútilo Nada”, além dos textos “A obscena senhora D” e “Kadosh”.

gêneros principais praticados equitativamente até então²⁶.

Os livros de poemas de Hilda Hilst mantêm uma característica formal preponderante: são poemas sempre divididos em diversas partes. As partes são destituídas de títulos individuais. A espinha dorsal temática em alguns casos é assumida pelo título do livro, como, por exemplo, em *Cantares do Sem Nome e de Partidas*, livro composto por um poema com dez partes, ou em *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos*, cujo poema contém vinte e uma partes. Noutros casos, como em *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*, o livro é composto por mais de um poema. Neste caso quem determina o tema é o título do poema: “Ode Descontínua e Remota para Flauta e Oboé - De Ariana para Dionísio” tem dez partes. “Prelúdios intensos para os desmemoriados do amor” possui cinco partes. São raros os poemas que não se subdividem.

A poesia era o principal gênero praticado por Hilda. Antes de *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* (1974), o primeiro livro de poemas produzido dentro da Casa do Sol, Hilda já havia publicado sete livros de poemas. O que se percebe entre *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* e os livros anteriores é uma distância: “não de valor ou natureza, mas de intensidade. Todos os problemas, então cantados, voltam aqui com uma outra densidade”(COELHO, 1980, p. 303 – 304) . Alcir Pécora (2001, p. 12) afirma sobre *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* que o discurso poético hilstiano é “paradoxalmente irônico e sublime, fundado numa dialética erótica, perfeitamente nítida em seu rigor e sistemacidade”. Este conceito pode ser aplicado a toda a produção poética de Hilda Hilst, sobretudo àquela produzida posteriormente a *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*. Há nos poemas uma assepsia, é sempre a palavra mais elaborada, mais cristalina, mais rigorosa e sistêmica. Quanto mais profunda, grave, ou vertical a poesia de Hilda, mais elevada a sua linguagem se torna.

Por outro lado, o trabalho em prosa de Hilda Hilst é constituído

²⁶ Também há nas narrativas anteriores uma “invasão” de poemas, pois a prosa de Hilda sempre foi híbrida no que tange a gêneros literários, no entanto, as demais narrativas apresentam poemas mais curtos, trechos menores, e não poemas estruturados à semelhança dos publicados nos livros de poesia.

como que de restos, de quedas, de imundícies, de vísceras, de sangue, vez ou outra, uma possibilidade de libertação, porém, no mais das vezes, tudo se resume à busca, a remexer a alma e o corpo atrás de algum prazer, atrás de um Deus fútil, gelado, o Deus “superfície de gelo ancorada no riso” (HILST, 2006, p. 15), ou o “cavalo de ferro colado à futilidade das alturas” (HILST, 1992, p. 77).

Anatol Rosenfeld, no prefácio da primeira edição de *Fluxo-Floema*, lançado em 1970, preconizava o que viria a ser a obra em prosa de Hilda:

Os textos, no seu todo, com a audácia da sua linguagem em que o sagrado se reveste de atributos diabólicos e o monstruoso, de cores celestes, são uma celebração ritual levada ao desvario e ao paroxismo; ritual destinado a convocar a plenitude múltipla do homem em toda a sua imanência para, ao mesmo tempo, transcendê-la e fazer vislumbrar "os ares de lá". (ROSENFELD, 1970, p.17)²⁷

Rosenfeld também afirma que Hilda não conseguiria “dizer toda a gama do ente humano”, somente com a sua poesia nobre e austera ou com seu teatro. Foi preciso adentrar a narrativa para usufruir uma liberdade que até então não possuía, liberdade não apenas temática, mas também estilística, gerando assim um texto que desde o início rotulou Hilda Hilst como uma escritora difícil, exigindo do leitor um pacto assombroso, pois não era apenas o texto que vinha desfocado, mas todo o conteúdo vinha repleto de farpas, de estiletos pontiagudos ferindo o comum, a normalidade. Nessa busca contínua pelo entendimento, Hilda expôs pêlvis, ânus, prazeres sexuais, machucou dogmas, violentou conceitos religiosos judaico-cristãos, pois ela os vestia, ou os desnudava, com “atributos diabólicos” levando a narrativa e, conseqüentemente, o

27

O prefácio de Rosenfeld foi publicado apenas na primeira edição de *Fluxo-Floema*, em 1970, pela Editora Perspectiva.

leitor ao “desvario”, ao “paroxismo”, a um entrave, uma encruzilhada, ou, como prefere Pécora (2002, p. 12), a “um labirinto que, paulatinamente, evidencia-se como monstruoso e magnífico juntamente”.

Todo esse processo narrativo sempre foi marcado pelo desespero dialético entre a certeza da inutilidade da busca pelo entendimento do sentido da vida e das relações do homem com o sagrado, com a também certeza de que não haveria outra escolha, de que não se poderia sentar à beira do caminho e ver a vida passar. Para Elaine Robert Moraes, Hilda coloca a linguagem “à prova de um confronto com o vazio no qual o eterno confunde-se irremediavelmente com o provisório e a essência resvala por completo no acidental”(MORAES, 1999, p. 118). Mesmo contendo laivos de humor negro, o que predominava nas narrativas dos anos 1970 e começo dos 1980 era a seriedade, o peso, a gravidade de estar escrevendo em tal profundidade a busca pelo entendimento. À medida que o tempo avança, Hilda avança também no cinismo e no escracho. O humor hilstiano ganhou ares de impiedade, na sua fase final. Se a poesia se manteve austera, a prosa se encaminhou cada vez mais para um “exercício bem-humorado de destruição radical das afetações ou auto-enganos desonestos compartilhados” (PÉCORA, 2002, p. 8). Essa mudança advém, sobretudo, da publicação de *O caderno rosa de Lory Lambi, Cartas de um Sedutor e Contos d’escárnio, textos grotescos*, conhecidos como a trilogia pornográfica de Hilda Hilst. Pécora diz que o rótulo de literatura pornográfica é impróprio, a menos que os seus termos sejam colocados em outro plano, redefinidos, pois a crueza desses escritos não tem jamais como efeito ou propósito a excitação do leitor. A dita pornografia de Hilda Hilst contraria uma regra básica da pornografia enquanto objeto de consumo e satisfação, que é a simulação realista das inúmeras possibilidades do ato sexual (PÉCORA, 2010, p. 20). Obviamente, ao subverter o gênero pornográfico, fazendo-o uma extensão de seu trabalho anterior, Hilda não consegue produzir uma obra diferenciada, capaz de atingir as massas, ou seja, mesmo intencionalmente pornográfica, continua escrevendo atrás de um sentido maior, ou conforme Azevedo Filho (2002, p. 46-470, em estudo sobre esta trilogia

obscena, “o texto prolifera sedução, pelo crime, pelo furor, pela loucura do mistério e do pressentimento da morte – aqui um caracol que se arrasta para dentro, abjeção individual, desejo de ruptura oriundo do medo do gozo místico”.

O que essa trilogia gerou de diferente foi uma excrescência na poesia: um livro que não se encaixa nos padrões seguidos desde o início. O livro *Bufólicas*, um conjunto de sete poemas satíricos, que releem contos de fadas e que, estruturalmente, se afastam da forma comum, ou seja, são poemas únicos e não divididos em partes, e, tematicamente, trazem o riso à poesia:

Instrumento de subversão, o riso ápice de Hilda Hilst inverte os contos de fadas a fim de recontá-los e reconstruí-los, sob sua perspectiva. Numa gargalhada ensurdecidora, a poeta ri da “moral”, não somente dos contos de fadas, mas da nossa própria. Passante, crítico, mordaz, impiedoso, o riso de *Bufólicas* completa a escala do risível e do riso, integrando, nos corpos grotescos que exhibe, os tamanhos, as protuberâncias e excrescências de nossa mediocridade diante do afeto, do respeito, da felicidade. (SILVA, 2010, p. 208/209)

Este riso ápice como instrumento de subversão se tornou um dos elementos mais caros à fase final de Hilda Hilst. Em 1992, Hilda é convidada a escrever crônicas para o “Caderno C”, do jornal diário *Correio Popular*, de Campinas. Escreveu para o jornal entre 30 de novembro de 1992 e 16 de julho de 1995. Hilda avança sobre o ato típico de um cronista em usar o cotidiano como matéria-prima de sua escrita, e pratica nas crônicas a fragmentação característica de sua obra anterior. Havia seu olhar indignado sobre os desmandos, indignação exposta pela via do escracho, ou do riso-ápice, mas havia também junto a isso, trechos de poemas, quando não poemas inteiros, ou trechos de suas narrativas sérias, marcadamente literárias, que se chocavam com o universo de deboche irrestrito que ela vinha praticando nas crônicas. Assim, nesse período, ela torna a crônica um “palanque, megafone verborrágico para as denúncias sociais e políticas da época”, mas

também acaba constituindo “um catálogo político-poético que representa um mapeamento árido das mazelas nacionais”(OLIVEIRA, 2010). Além disso, foi o espaço usado para reclamar mais diretamente da sua condição de escritora não lida, não reconhecida, partindo “do estímulo da informação jornalística para o universo da cultura, no qual reflete, sempre ironicamente, sobre o papel do escritor brasileiro e perscruta os motivos do distanciamento de seu texto em relação aos leitores”(LIMA, 2007).

2.2 - ALGUNS OLHARES

A obra de Hilda Hilst teve sempre um bom reconhecimento da crítica. Sergio Buarque de Holanda (1996, p. 297) escreveu sobre *Presságio*, o primeiro livro de Hilda, elogios em torno de sua “graça feita de desenvoltura e limpidez” e também sobre *Balada de Alzira*, em que afirma que a expressão de Hilda estava mais concentrada e tensa do que no livro de estreia (HOLANDA, 1996, p. 535). Ainda nos anos 1950, Sergio Milliet (1982, vol III, p. 297) anotava em seu diário crítico sobre *Presságio*: “poesia profundamente feminina, feita de pudor e de timidez. Insinuante e estranhamente madura para uma adolescente”. Sobre *Balada no Festival* elogia a personalidade na poesia de Hilda, bem como a sua despreocupação em ser ou parecer moderna e que o pudor era outra qualidade característica da poesia de Hilda Hilst (MILLIET, vol X, 1982, p. 57-58).

Nos anos de 1970, Nelly Novaes Coelho, Anatol Rosenfeld, Leo Gilson Ribeiro foram nomes importantes que se debruçaram sobre a obra hilstiana, publicando artigos e críticas que anunciavam a inovação e a ousadia estética da autora, em todos os gêneros de escrita que praticou. Ainda na década de 1980, Cremilda de Araujo Medina lança *A posse da terra – escritor brasileiro hoje*, importante livro com perfis de 54 escritores brasileiros. Para cada escritor Cremilda (1985, p. 243) fez um texto. O ensaio sobre Hilda intitula-se “A palavra, braço do abismo à lucidez”, título que já enuncia o olhar que a crítica tem sobre a obra, considerando que a leitura do texto hilstiano não admite relaxamento e

que a sua poética não é da distração, mas a da compreensão. Em 1992, Elza Cunha de Vicenzo publica *Um teatro da mulher*, pela Edusp e Perspectiva, com um longo capítulo sobre o teatro de Hilda Hilst. Este gênero até então não havia recebido nenhum olhar crítico mais aprofundado. Para Vicenzo (1992, p. 35), o teatro de Hilda é “poético por excelência, talvez ‘difícil’ de modo geral, porque ‘diferente’, nem por isso é um teatro alienado de seu tempo”. Em 1999, o Instituto Moreira Salles lança o volume 8 do *Cadernos de Literatura Brasileira*, dedicado a Hilda Hilst. Este volume traz notas biográficas, depoimentos de amigos como Lygia Fagundes Telles e Caio Fernando Abreu, uma longa entrevista com Hilda, além de textos críticos de Nelly Novaes Coelho, Leo Gilson Ribeiro, Renata Palottini e Eliane Robert Moraes.

No mundo acadêmico, as teses e dissertações sobre a obra de Hilda começam somente a partir da década de 1990. As dissertações e teses privilegiam como tema a sexualidade, a obscenidade, o desejo presente nos textos, bem como o trânsito entre o humano e o sagrado e a linguagem bastante característica de Hilda Hilst. Algumas já foram publicadas em livro, como o caso de *O holocausto da fadas – a trilogia obscena e o carmelito bufônico de Hilda Hilst*, de Denveval S. Filho, e *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo-floema* de Juarez Guimarães Dias, ambos livros publicados pela editora Annablume. Nesse período também aumentam a publicação de ensaios, entrevistas, resenhas, perfis em periódicos, revistas e jornais, aumento advindo em muito por causa da polêmica causada pela trilogia *O caderno rosa de Lory Lambi, Cartas de um Sedutor e Contos d’escárnio, textos grotescos*. No banco de teses do Portal Capes constam 66 resumos de teses e dissertações, em torno da obra de Hilda Hilst²⁸.

Em 2000, Vera Queiroz lança *Hilda Hilst: Três Leituras*. Reunião de três ensaios sobre a obra de Hilda. O primeiro denominado “O Guardião do Mundo”, Vera Queiroz (2000, p. 46) abordou os textos eróticos. O segundo ensaio, “Rútilo Nada: as margens”, trata da questão homoerótica em sua relação com os estudos culturais contemporâneos.

²⁸ Banco de teses Portal Capes: Disponível em: <http://capesdw.capes.gov.br/capesdw/>
Acesso em 31 Ago. 2010.

No último texto “Hilda Hilst e o cânone”, a autora faz uma análise comparativa entre *Rútilo Nada* e *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar. Nesse ensaio, Vera Queiroz afirma que Hilda Hilst talvez seja a escritora que possa “ombrear em grandeza Clarice Lispector”, mas que enfrenta dificuldades de se inserir no cânone devido à transgressão de que se reveste seu discurso literário, pois este pertence a uma natureza, “cuja matéria é a opacidade, cuja força é a repulsão e cuja metáfora, afinal, pode ser uma dura pedra, o diamante, a exemplo” (QUEIROZ, 2000, p. 50).

Após a publicação do livro de Vera Queiroz, a obra de Hilda Hilst foi relançada volume a volume num excelente projeto gráfico da Editora Globo, com notas introdutórias de Alcir Pécora. O projeto literário de Hilda ganhou uma distribuição e uma visibilidade como nunca antes teve, finalmente abrangendo a totalidade do território brasileiro. As obras republicadas e distribuídas por uma grande editora, proporcionaram o aumento considerável de estudos acadêmicos sobre o projeto literário de Hilda Hilst, além de favorecer a inclusão de seu nome no cânone literário. Em 2010, Alcir Pécora organiza o livro *Por que ler Hilda Hilst?* também pela Editora Globo. No texto inicial, Pécora apresenta razões para se pensar a obra de Hilda Hilst depois de sua leitura, tais como a anarquia de gêneros, o fluxo de consciência dialógico, a obscenidade. O livro ainda apresenta o texto “Um retrato da artista”, de autoria de Luisa Destri e Cristiano Diniz, um ensaio de leitura de Sonia Purceno sobre o “o obsceno objeto de desejo de HH”, além de uma cronologia, um breve perfil dos principais estudiosos de Hilda e de trechos da autora.

Quanto a *Estar Sendo. Ter Sido*, além de alguns ensaios dos autores já citados, são poucos os estudos acadêmicos sobre este livro. Geralmente, há citações a ele quando o estudioso trabalha um tema comum à literatura de Hilda como a loucura, o delírio, o grotesco. Especificamente, destaca-se a dissertação *A caligrafia do gozo em Estar Sendo. Ter Sido. de Hilda Hilst*, defendida em 2003, por Giovane de Azevedo França, na UFMG, em que o autor estuda uma interseção entre escrita e gozo no livro, tendo por fundamento as elaborações de Jacques Lacan.

Hilda também recebeu prêmios como o APCA (Associação paulista dos críticos de Arte) de melhor livro do ano de 1977, com *Ficções* e, em 1981, ganha também da APCA o grande prêmio da crítica pelo conjunto de sua obra. Além de dois prêmios Jabutis, nos anos de 1984, pelo livro *Cantares de Perda e Predileção* e, em 1994, pelo livro *Rútilo Nada*. Em 2002, recebe, da Fundação Bunge, o Prêmio Moinho Santista pelo conjunto de sua obra poética, além de ganhar novamente o APCA, dessa vez o Grande Prêmio da Crítica, pela reedição da Editora Globo, de sua obra pela .

3. A REDE TEMÁTICA NAS NARRATIVAS DE HILDA HILST

A literatura em prosa de Hilda pode ser lida como um conjunto de textos interligados por uma rede que compreende o erotismo, a obscenidade, o grotesco e que possui o riso como um elemento catalisador, sustentador desse conjunto. *Estar Sendo. Ter Sido.*, além de estabelecer “um diálogo circular com outros textos, numa relação inter e intratextual”(MACHADO, C. S.; DUARTE, E. C. 1997, p. 122)²⁹, pode ser visto como aquele momento em que a espiral completa a primeira volta, aparentemente passando por um lugar em que já passou, mas é outro, mais abaixo, mais acima, mais ao lado, para seguir seu rumo ao infinito³⁰. *Estar Sendo. Ter Sido.* pode atuar como o livro mais provocador de Hilda. Ao mesmo tempo em que termina, inicia a linha da espiral, ao mesmo tempo em que ele passa pelas mesmas questões temáticas, ele alarga o horizonte da escrita hilstiana, porque estabelece um outro caminho, refaz e desfaz. É o livro mais à beira do abismo, o livro final, que no salto, no abandonar-se às leituras, traz a reboco os elementos da rede temática que compõem a obra de Hilda Hilst.

Escrito na Casa do Sol entre 6 de março de 1993 e 15 de janeiro

²⁹. O texto citado é o posfácio da primeira edição de *Estar Sendo. Ter Sido*, pela Nankin Editorial. Não foi republicado na edição da Globo.

³⁰ “A espiral manifesta a aparição do movimento circular saindo do ponto original; mantém e prolonga esse movimento ao infinito.” CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 19^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 397.

de 1996, terminado às vésperas de uma lua nova, *Estar Sendo. Ter Sido*. é um livro que possui uma narrativa bastante fragmentada, além de ter espalhado por suas páginas receitas de suicídio, cartas, contos breves, longos poemas, fazendo com que o hibridismo de gêneros seja um dos instrumentos principais para expor a fragmentação do personagem, ao deparar-se com a morte. Nesse livro quem discursa de forma tão segmentada e incisiva é Vittorio, um homem de 65 anos, escritor, cujo espírito está “esquálido e cheio de nós” (HILST, 2006, p. 23)³¹, e que pensa desesperadamente e pensa-se o tempo todo dentro do desespero, o que o aproxima do sarcasmo como forma de anestesia para sua condição de “risível e contorcido esqueleto” (HILST, 2006, p. 101). Assim, não apenas o corpo de Vittorio, mas a linguagem de *Estar Sendo. Ter Sido*. é esquálida e cheia de nós, pois esse personagem pode ser visto como um gesto que fica concentrado no jogo entre o “estar sendo” e o “ter sido”, cuja principal regra é a percepção de que a existência realmente não passa de algo feito somente de desdém, de desprezo. O que resta é escrever, é encher folhas e folhas de solidão, medo, falta de rumo, e gritar para si: “escreve, filho da puta, escreve! e não vai cair babando em cima da máquina, ela não merece isso” (HILST, 2006, p. 121).

A seguir, nos apoiaremos no personagem-narrador Vittorio - seu comportamento, seus gestos, sua linguagem – para abordarmos como *Estar Sendo. Ter sido*. se estabelece e se re-estabelece, se afirma e se re-afirma, se ordena e se re-ordena, dentro da rede de erotismos, obscenidades, elementos grotescos, que amalgama a obra em prosa de Hilda Hilst.

3.1 OS PERSONAGENS E A TRAGÉDIA DA BUSCA

Alcir Pécora, na apresentação de *Kadosh*, afirma que este livro:

é, sobretudo, uma narrativa dramática da

³¹

Todas as citações de *Estar Sendo. Ter Sido*. advém da edição da Globo.

experiência pessoal de questões ou dúvidas que, aparentemente, transcendem a experiência e a possibilidade narrativa, cabendo mais à poesia ou ao ensaio filosófico e crítico. Por isso mesmo, personagens e histórias, nos textos de Hilda Hilst, são circunstâncias manifestamente secundárias, que apenas existem como atributos incidentais de uma forma de vida intelectual que os ultrapassa. (PÉCORA, 2002, p. 12)

Tal conceito pode ser estendido às outras narrativas hilstianas, pois não se tratam de narrativas convencionais, respeitadoras das características mais tradicionais do gênero, mas um fluxo contínuo, um discurso interior que é lançado num caos, um discurso feito de caos. A obra narrativa de Hilda Hilst é constituída desse amontoado complexo de fluxo de consciência, diálogos, monólogos, trechos de poemas, intertextualidades e intratextualidades. Essa “vida intelectual” que atravessa a obra em prosa de Hilda pode ser ouvida como a voz de um homem trágico perdido entre ruínas, multifacetado diante da ausência de sentido da contemporaneidade.

O homem trágico aqui é entendido dentro da perspectiva da leitura de Maurice Blanchot de Pascal, com a sua guerra intestina entre razão e paixão³². Diferente de outros racionalistas do seu tempo, Pascal via a razão como parte importante do homem, mas não como a totalidade do homem. Para ele, havia um espaço que deveria ser preenchido com a moral e a religião. É um filósofo do paradoxo, em que a verdade é sempre a junção de contrários e o homem é um ser por excelência paradoxal: grande e pequeno, fraco e forte. A sua tragicidade está em ver o homem como um tudo ou nada, algo que impede o abandono da busca, mas ao mesmo tempo sabe que não pode ter ilusões quanto aos resultados alcançados por esse esforço de busca. De acordo

³² “Guerra intestina do homem entre a razão e as paixões. Se só tivesse a razão sem as paixões... só se tivesse as paixões sem a razão... Mas, tendo ambas, não pode ficar sem guerra, não podendo estar em paz com uma, senão entrando em guerra com a outra; assim está sempre dividido e contrário a si mesmo.” PASCAL, B, *Pensamentos*. São Paulo: Abril Cultural, 1988. p. 134.

com Blanchot (1997, p. 249), Pascal tirou da lucidez todo o desvario de seus *Pensamentos* e com uma linguagem totalmente controlada, construída para o convencimento, fez com que os homens sentissem sua condição de abandonados e de sem caminho. Pascal (1988, p. 163) criou um texto para apavorar, desesperar, rebaixar a condição humana, para em seguida fornecer ao homem a única saída que seria Jesus Cristo, o filho feito homem, pois conhecer Deus sem conhecer a própria miséria leva ao orgulho, por outro lado só conhecer a miséria sem conhecer Deus, leva ao desespero, assim é só por meio de Jesus Cristo que o homem pode encontrar Deus e a própria miséria. Novamente amparado em Pascal, Blanchot estabelece uma diferença entre o homem do mundo e o homem trágico:

O homem do mundo vive nas nuances, nas gradações, no claro-escuro, no encantamento confuso ou na mediocridade indecisa: no meio. O homem trágico vive na tensão extrema entre os contrários, remonta do sim e não confusamente misturados aos sim e não claramente mantidos na sua oposição. [...] O homem trágico é aquele para quem a existência repentinamente transformou-se: de claro-escuro, tornou-se a um tempo exigência da absoluta clareza e encontro de espessas trevas, apelo a uma palavra verdadeira e experiência de um espaço infinitamente silencioso. (BLANCHOT, 2001, p. 31-32)

Nas narrativas de Hilda, essa diferença é manifestada por sua opção em colocar seus personagens dentro da existência que se configura trágica: claro e escuro, absoluta clareza e espessas trevas, querendo a palavra verdadeira e tendo a experiência de um espaço feito de dúvidas e da finitude do corpo. Em “Fluxo”, a primeira narrativa do primeiro livro em prosa de Hilda Hilst, *Fluxo-Floema*, Ruiska, um velho escritor erudito, se pergunta e se responde onde Deus lhe aparecerá:

Ruiska, o que é que procuras? Deus? E tu pensas

que Ele se fará aqui, na tua página? No teu caminhar de louco? No silêncio de tua vaidade? Sim, no teu caminhar de louco, em ti, todo fragmentado, abjeto. Ele se fará na vontade que tens de quebrar o equilíbrio, de te estilhaçares, Ele se fará no riso dos outros, nesses que sorriem apiedados quando te descobrem, Ele se fará enorme porque é somente agora que te mostras, agora é que te dás ao outro o mais pobre de ti, fala, Ruiska, sem parar, fala desse teu fundo cor de cinza, mostra tua anca, teus artelhos, tuas canelas peludas, teu peito encovado, teu riso frouxo, mostra tudo de ti, sabes, não tens nada, tua língua se enrola a cada palavra, não tens amor nem guias, estás sozinho como um porco que vai ser sangrado. (HILST, 2003, p. 70)

Kadosh, personagem da narrativa homônima, se define como “perseguidor-coragem, insônia sob teus pés, desvario ao redor de ti”(HILST, 2003, p. 56). É, ao mesmo tempo, uma voz que persegue porque tem a claridade da coragem, mas também se engasga, estaca no desvario proporcionado pela busca incontida. Já Vittorio em *Estar Sendo. Ter Sido* anuncia em um dos poemas que compõe a narrativa o quanto é preenchido pelo divino: “tanto de ti em mim / que os outros me vendo / te veem / ainda que desatentos” (HILST, 2006, p. 118), mas também o quanto é feito de abismos e brumas: “ando abismoso, encolhido lá no fundo, estou tão abrumado, bruma bruma”(HILST, 2006, p. 89).

Há ainda um agravante: se para o homem trágico pascalino havia a fé e dela nascia o bom temor, aquele que, unido à esperança, proporciona a crença em Deus, os personagens hilstianos ficam presos ao mau temor, aquele que vem da dúvida da existência de Deus (PASCAL, 1988, p. 105): “Um sem-Deus sem-Deus hifenizado sempre, sem-Deus sem-Deus. Conheces o canto dos pássaros, Senhora P? sem-fim, sem-fim, sem-fim nosso existir sem-Deus” (HILST, 2001, p. 88). São personagens que ficam presos no fato de que não há um fim a ser

buscado, um ponto de referência, um aparecimento, um acontecimento qualquer que salvará corpo e alma da ruína. Findou-se o sentido, ou, como prenuncia Nancy, o mundo do sentido termina hoje no imundo e no não-sentido. O emblemático personagem da narrativa “O Oco” inicia sua saga em direção à santidade renegando qualquer tipo de crença no divino.

Antes era muito difícil, ia me coçar e pensava NÃO DÁ TEMPO HÁ INFINITAS TAREFAS PARA REFAZER, pensava outras coisas também, mas a que me dóia era NÃO DÁ TEMPO e outra A MATÉRIA DO TEMPO SE ESGOTA, DEUS ME VE. Agora que tudo isso acabou me esparramo na areia e coço coço minhas ressequidas canelas. (HILST, 2002, p. 129)

Porém, mesmo quando a descrença é explícita, como no caso de “O Oco”, ou quando a crença é um fardo a ser carregado, os personagens hilstianos estão inseridos num mundo carregado de sofrimento, de extravios e de revoltas.; É por isso que surge de forma imperativa cada vez mais a exigência de sentido, que é sempre a existência quando ela não tem sentido. Tal exigência passa a ser o sentido (NANCY, 2003, p. 24). Pascal (1988, p. 104) pensa o homem em três possibilidades de acordo com sua relação com Deus: os que servem a Deus porque o encontraram, tidas como pessoas sensatas e felizes; os que buscam incessantemente a Deus, mas nunca o encontraram, são os sensatos e infelizes, e os que vivem sem procurar e consequentemente sem encontrar Deus, esses são tidos por Pascal como loucos e desgraçados. Hilda embaralha essa estratificação de Pascal ao estabelecer que os personagens que compõem as suas narrativas geralmente são loucos, desesperados e infelizes, justamente porque buscam incessantemente a Deus, ou um sentido maior dentro do não-sentido do mundo. Alguns exemplos desse procedimento vêm de Kadosh, um homem que desejava a santidade e nunca a conseguiu; do velho, personagem narrador de “O Oco”, que perdeu totalmente a crença no divino e que passa seus dias à beira-mar como um mendigo que levita e por isso é considerado santo pelos aldeões; Hillé, de *A obscena*

Senhora D, “D de Derrelição, ouviu? Desamparo, abandono” (HILST, 2001, p. 17), personagem que passa a residir debaixo da escada e criar uma porca dentro de casa, como forma de ouvir as respostas feitas continuamente a um Deus indiferente; Amós Kéres, matemático que larga a vida acadêmica para irromper uma busca mística, fazendo com que ele aliene-se cada vez mais de seus deveres sociais e mergulhe em tal experiência, considerada por todos os outros personagens da narrativa como loucura; Vittorio, velho escritor que vai morar numa aldeia de pescadores e tem constantes surtos, vistos pelos outros também como loucura, mas para ele são visões de Deus, ou do “cara mínima”. Portanto, a maioria dos personagens hilstianos é varada pela inconstância, pelo grito, pela miséria pascalina, mas sem o acolhimento da fé, sem o apaziguamento do intermediador Jesus Cristo. Giram sobre o vazio da ausência, sobre um tempo em que o futuro não se configura firme e o presente é um devorador. Por isso, a não linearidade, a fragmentação contínua, os múltiplos focos narrativos, o hibridismo de gêneros constituem os instrumentos que Hilda Hilst usa nas narrativas para criar o arcabouço em que esses personagens possam ser, ao modo de Pascal (1988, p. 123), caniços pensantes. Pensar é um dos seus atributos essenciais e pensar é mais do que expressar uma subjetividade, mais do que realizar-se, mas, ao contrário, é perder-se, sentir o trâmite, a passagem, o trânsito de algo diferente e estranho (PERNIOLA, 2003, p. 55). Vittorio, narrador e personagem principal de *Estar Sendo. Ter Sido.*, resume esses predicados vistos também nas narrativas anteriores: “Esquálido e cheio de nós, assim é que anda meu espírito” (HILST, 2006, p. 23), ao mesmo tempo em que anda vendo deus, (em *Estar Sendo. Ter Sido.* escrito em letra minúscula durante a narrativa, como uma espécie de falta de respeito, de aceitação do não-sentido, mas grafado totalmente em maiúscula em “Mula de Deus”. Este poema que fecha a narrativa e que será analisado posteriormente), também confunde tal visão com flatulências: “meus olhos ficam encharcados. é aquilo de novo? ele pergunta. deve ser flatulência, respondo” (HILST, 2006, p. 25), além de perguntar, no que poderia ser uma referência a Pascal: “onde é que está? em quais caniços se grudou a santidade?” (HILST, 2006, p. 109).

Assim, na volatilidade do não-sentido, na ausência de um chão firme, seja do passado, do futuro, “pois nossa condição não é a nostalgia nem a esperança, mas a perplexidade” (LARROSA, SKLIAR, 2001, p. 8.), ou do presente, que também “nos é dado como incompreensível e, ao mesmo tempo, como aquilo que nos dá o que pensar” (LARROSA, SKLIAR, 2001, p. 8.), os personagens hilstianos seguem impondo seus desvarios, conforme grita Amós Kéres de *Com meus olhos de cão*: “Dou várias cambalhotas. Espelho e botas. Sou naufrago de mim mesmo e jardineiro. Estou no fundo mas semeio como se estivesse fora. Sou verdugo numa sala de aula. Se me perguntam não respondo. Esse sou eu” (HILST, 2006, p. 64). É uma imposição feita de dissonâncias, fragmentada, descontínua, cheia de silêncios e ruídos. São personagens que seguem expondo suas misérias, crendo e descrendo no Deus buscado e quanto mais não encontram respostas firmes e definitivas, quanto mais tudo o que obtém de Deus é o vazio, mais se afundam em torno de si, ou “espiralam-se, formulando perguntas acerca do inominável das constrictões humanas, em busca de sentidos para a radicalidade da existência” (QUEIROZ, 2000, p. 10). Tal espiralar-se se dá, nos textos hilstianos, pela já referida rede de erotismos, obscenidades, elementos grotescos. Possui o riso como uma espécie de elemento catalisador, o elemento capaz de conter o desespero total e que tem em *Estar Sendo. Ter Sido.*, o derradeiro espaço para as perguntas irrespondíveis das constrictões humanas.

3.1.1 – A busca da continuidade perdida: erotismo

Um dos aspectos mais marcantes da obra hilstiana é o erotismo em sua aproximação com o sagrado. Para Bataille (1987, 15-23), o homem é um ser descontínuo, morre isolado numa aventura ininteligível, e por isso tem uma nostalgia da continuidade perdida, é obcecado por uma continuidade primeira que o une ao ser. Essa nostalgia comanda nos homens três formas de erotismo: o dos corpos, o dos corações e o do sagrado. Três formas de erotismo que têm como função substituir o isolamento do ser, a descontinuidade à qual o homem

está irremediavelmente submetido por um sentimento de continuidade profunda. Por isso, o domínio do erotismo é o da violência, da violação, sendo que a morte é a mais pura forma de violência, pois afasta o homem de uma obstinação: a de ver durar o ser descontínuo que ele é. O erotismo dos corpos é o mais sinistro, guardador daquilo que Bataille chama de “descontinuidade individual”, gerador de um egoísmo cínico. Por outro lado, o erotismo dos corações é mais liberto de amarras, no entanto procede do erotismo dos corpos, é um erotismo envolto na paixão, lembrando sempre que a paixão pode trazer promessas de felicidade, mas também balbúrdia, desordem, porque a ideia de felicidade plena, por ser inacessível, chega-se ao sofrimento e só o sofrimento revela a inteira significação do ser amado. Trata-se também de uma forma de violência, pois os amantes são dois seres descontínuos que almejam a continuidade impossível e, diante da impossibilidade, possuem desejos de morte. Ou nas palavras de Bataille (1987, 20), “se a união dos dois amantes é o efeito da paixão, ela invoca a morte, o desejo de matar ou o suicídio. O que caracteriza a paixão é um halo de morte”. Já o erotismo sagrado se refere à junção dos seres, com um além da realidade imediata. É a possibilidade da transcendência do ser. Para isso Bataille aproxima o erotismo sagrado à ideia de sacrifício religioso, em que a morte ritualística rompe a descontinuidade do ser por meio do retorno ao divino. A vítima morre e os assistentes participam daquilo que revela a sua morte, esse elemento é o sagrado, entendido por Bataille (1987, 27), como “a continuidade do ser revelada àqueles que fixam sua atenção num rito solene, na morte de um ser descontínuo”. Trata-se de uma experiência mística, que surge a partir de uma experiência universal que é o sacrifício religioso. O erotismo passa então a ser parte da vida interior do homem, aquilo que na sua consciência põe o ser em questão, o elemento que difere a sexualidade humana da sexualidade animal. Para Bataille (1987, 29), o erotismo nasce quando o homem escapa da animalidade inicial pelo trabalho, pela consciência de que morre e quando torna a sexualidade livre em sexualidade envergonhada. Surgem assim os interditos e as consequentes transgressões destas restrições. Para se conhecer o erotismo é necessário se ter uma experiência pessoal, “igual e

contraditória, do interdito e da transgressão”(BATAILLE, 1987, 33). O interdito elimina a violência e os movimentos de violência aniquilam no homem a ordem sem a qual a consciência é inconcebível, como quer Bataille, o interdito se torna então a chave da atitude humana. Por outro lado há a transgressão, o rompimento, a violação do interdito, aquilo que Bataille (1987, 36), chama de a experiência do pecado, que vem sempre envolta na angústia. No entanto também surge aí o desejo de romper, de infringir o interdito. Nasce deste confronto a sensibilidade religiosa que une no homem o desejo e o medo, o prazer intenso e a angústia, o claro e o escuro, o alto e o baixo, o nojo e o sublime.

Os personagens na prosa de Hilda Hilst trazem uma espécie de medo diante da transgressão e do interdito: desejam uma experiência erótica com o divino, o que pressupõe uma mudança radical, porém não têm coragem de rasgarem-se, de lançarem-se precipício abaixo da transgressão, pois estão aprisionados ao erotismo dos corpos. Em *Kadosh* podemos vislumbrar essa covardia no discurso veemente do personagem homônimo:

Não serei feliz, MUDO-SEMPRE, SEM-NOME, enquanto não me arrancares a volúpia dos olhos, do tato, das vísceras, NUNCA SEREI FELIZ, CARA CAVADA, desejando contínua maciez, coisa aquática, brilho, aroma dos cabelos, tocando apalpando a infinidade de lençóis dentro da arca de cânfora, o travesseiro de pluma de peito de pomba, o bronze das maçanetas, a prata dos castiçais.(HILST, 2002, p. 71-73)

Vittorio, o velho esquelético de *Estar Sendo. Ter Sido.*, também é perpassado por um sentimento semelhante diante da possibilidade de um contato erótico com o divino, no entanto, mais excessivo, menos dono de certezas:

Porque pensei absurdo isso de me pensar um alvo do Criador, justo eu, que quando lhe ouço o nome enfio-me debaixo das camas dos tapetes fico atrás das retretes e solto-me inteiro o buraco se alarga trombeteando zurros e cheiros. [...] Ele se chega

e ronrona no meu ouvido: te amo. desço em espirais, sou um lobo entre o roxo e o gris, na descida vou devorando nacos de mim, tenho matizes cinza e prata no dorso. [...] então sou um lobo togado, masturbo-me no escuro, me vejo deitado num poento assoalho, uma coruja esvoeja pardacenta, digo-me estou bêbado. (HILST, 2006., p. 41).

Para Bataille, o sagrado abre-se em transgressões limitadas, é um mundo de festas, da soberania, dos deuses, o sagrado também é objeto de um interdito que paradoxalmente impõe ao homem um sentimento de medo e horror, mas, ao mesmo tempo, este sentimento se transforma em devoção, em adoração. Assim, os homens são submetidos a dois movimentos: um terror intimidante e uma atração, que gera um respeito fascinado. Entram nesse movimento os interditos e as transgressões: se aquele intimida, estas acontecem pelo fascínio (BATAILLE, 1987, p. 63-64). Assim, Vittorio duela nesse espaço, entre o terror e o fascínio: “Hermínia [...] dizia com sisuda circunspeção: Vittorio, tens uma briga sacrílega com a vida. ou eu me dizia isso? evidente que era eu” (HILST, 2006, p. 49). A briga sacrílega com a vida o torna frágil, incompreendido por si mesmo e pelo Deus, com quem tanto deseja uma relação erótica no plano do sagrado. Vittorio está continuamente em desordem. Desordem vista aqui como aquela que vem do desejo de se perder, um desejo ambíguo, que fica entre o desejo de morrer e o de viver nos limites do possível e do impossível. Algo que não é aguentado por ele, por isso vive em uma constante dissimulação: “e dissimulas, indo e vindo para esquecer aquela hora. *Timor et Tremor*, e esquecer corredores e a tua própria sombra pardacenta e nua, e súbito paras num canto qualquer da casa e te escutas dizendo *vigilate! vigilate!*” (HILST, 2006, p. 49). É o paradoxo existente entre a vigília constante e a tentativa também constante de esquecer, de desistir da busca,. Como diria Bataille (1987, p. 63-64), quanto mais no limite, maior é a intensidade, maior “é o desejo de viver deixando de viver ou de morrer sem deixar de viver. É o desejo em estado extremo”.

Por não conseguir ir a esse extremo, Vittorio grita demasiado

enquanto chafurda no erotismo dos corpos, aquele que guarda a descontinuidade individual no sentido de um egoísmo cínico, e no próprio corpo, essa “nossa angústia posta a nu”(NANCY, 2000, p. 8). “Melhor uma gonorreia do que um enfarte” (HILST, 2006, p. 60), afirma Vittorio que não consegue se desfazer do corpo físico, mais: não consegue sair dos limites de sua pélvis e de seu ânus. Não raro, Deus é procurado, ou incitado a aparecer nesses espaços corporais, (conforme veremos mais adiante no capítulo que aborda a obscenidade e o grotesco). Escavar-se atrás de um sentido e de Deus lhe é sempre um trabalho penoso, que o angustia, o divide, que o agoniza. Ele não atinge o erotismo sagrado, os limites do possível, o campo da experiência interior. Enlouquece, chora, grita e se vê preso à vida terrena, à vida dos prazeres carnis e profanos: “continuar aqui cristalizado, assim como sou agora aos sessenta e cinco, caindo, rompendo o cóccix ou rompendo o baço, ou pensando na magia de uma casa de madalenas ou corinas” (HILST, 2006, p. 49). Tal movimento também pode ser percebido no personagem Kadosh, quando este relata parte de sua procura:

Kadosh sedento procurava tua cara, procurava tudo, até na corcova do que ia à frente, na sombra do capim-secura que ficava atrás, e até nas carnes onde Kadosh montava, carne de amiga, de inimiga, de muitas mal queridas, e até na pequena noz, núcula feito goma, nucela escondida de mulher, até aí te procurava porque nunca se sabe do gosto embuçado do divino (HILST, 2002, p. 49).

Assim, o divino não é buscado no romper da crisálida, naquele dilacerar-se a si mesmo exigido pelo estado místico³³, mas no mundo descontínuo, na gratuidade física do sexo, na carne perecível, no ínfimo

³³ “A experiência interior do homem é dada no instante em que, rompendo a crisálida, ele tem consciência de se rasgar a si mesmo e não a resistência colocada de fora. O ultrapassar a consciência objetiva, que as paredes da crisálida limitavam, está relacionado com essa mudança radical” BATAILLE, G. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 36.

das coisas, em *A Obscena Senhora D*, Hillé também é perpassada pelo ínfimo, pelo cotidiano:

Desde sempre a alma em vaziez, buscava nomes, tateava cantos, vincos, acariciava dobras, quem sabe nos frisos, nos fios, nas torçuras, no fundo das calças, nos nós, nos visíveis cotidianos, no ínfimo absurdo, nos mínimos, um dia a luz, o entender de nós todos o destino. (HILST, 2001, p. 17)

Vittorio também tem sede e a alma em vaziez, porém é um pouco mais cínico e, conseqüentemente, mais trágico, ao buscar deus não nas coisas externas e ínfimas, mas nas torçuras, nas dobras do ânus, ao mesmo tempo em que amaldiçoa deus por permanecer tão invisível:

o *mignon* é assim mesmo, fica nas dobras, quem sabe está mais acima no rego da bunda. [...] Facínora, sai daí! ontem ouvi dizer que uns famintos comeram um seio, a mama, a teta de alguém encontrada no lixo, no monturo, e tu cada vez mais jubiloso, se encolhendo, se fazendo tule, renda, logo mais serás apenas assovio, aquele que ninguém ouve, só os cães, e ninguém há de ter aquele apito, aí sim, esquecido depois de um milhão de luas. (HILST, 2006, p. 101)

Em *Estar Sendo. Ter Sido*, o corpo atua como espaço, não apenas de velhice, mas de esconderijo para o Deus buscado e, nesse revirar-se, nesse pôr-se do avesso, a angústia reverbera mais intensa. Para Bataille (1987, p. 82), o jogo da angústia é sempre igual, tudo é somente angústia até a morte e só lá no final, para além da morte, é possível superar a angústia, mas para isso ela tem que estar à altura da sensibilidade que a invoca. Chega-se, nos limites do possível, ao sacrifício. Vittorio pode ser visto como um recipiente sempre repleto de

angústias não vencidas, cheio também de acedia³⁴ diante da experiência mística e da sensação de que não terá respostas para suas buscas, pior, de que sabe que não há respostas e mesmo assim é impelido à busca de respostas. Sua pequena revolta então é não avançar aos limites do possível. Na segurança do corpo, mesmo que velho, “pardacento” ele espirala-se em busca do sagrado, mas a uma certa distância da morte, do sacrifício, pois para ele “a cara da morte tem andado torta, deve estar com piorreia, a encovada” e o que ele possui diante dela são “uns agachados frouxos da alma, pavorentos, um medo lesmoso” (HILST, 2006, p. 113). A morte é em primeiro lugar a consciência que o homem tem dela (BATAILLE, 1987, p. 41) e que o cadáver de outro homem é um objeto sempre angustiante, pois além do fascínio ele revela a imagem do destino da humanidade. A morte é uma violência que não destruiu apenas um cadáver específico, mas que nesse cadáver se encontra a certeza de que todo homem morrerá. A aceitação desse destino também não é algo fácil. Diante da indiferença do mundo social, da indiferença do Deus sempre interrogado e com quem não terá uma relação erótica sagrada, de sua própria condição não explicada, não aceita pelos seus e nem por si mesmo, diante da morte como portal para o inconcebível, e este inconcebível como expressão da impotência humana (BATAILLE, 1987, p. 132), Vittorio usa como ferramenta na busca a loucura, o desvario físico, o medo e o fascínio pela compreensão e incompreensão de suas perguntas sem respostas. Violenta-se e violenta o Deus buscado com excessos, com uma linguagem que não se curva e por isso se torna profundamente pungente em seu desespero. Relacionar-se com esses excessos é, na obra em prosa de Hilda Hilst, a obscenidade, o grotesco.

³⁴ “Hay verdadera acedia cuando la abstención de los compromisos, por aceptación voluntaria de la repugnancia natural a la fatiga exigida por ellos, se concreta en la vida espiritual, de tal modo que el hombre con acedia, en lugar de hallar gusto y alegría en las cosas del espíritu, encuentra en ellas disgusto y tristeza, la cual, a su vez, entorpece al alma y deprime al hombre haciendo su existencia tediosa, indolente, vagabunda.” ANCILLI, E. *Diccionario de espiritualidad. Tomo I*. Barcelona: Herder, 1987, p. 26.

3.1.2 A obscenidade e grotesco: faces da mesma busca

O ato obsceno, como crime, só existe quando é presenciado por outra pessoa e é necessário que essa pessoa tenha sido afrontada em seu sentimento de pudor. Para a lei, o ato obsceno é sempre um ato de exposição, de exibição pública de órgãos sexuais ou de necessidades fisiológicas, com o intuito de ofensa ou constrangimento (FRANCO, p. 2604). Trata-se de uma relação, conforme afirma Bataille:

A obscenidade é uma relação. Não há “obscenidade” como há “fogo” ou “sangue”, mas somente como há, por exemplo, “ultraje ao pudor”. Isto é obsceno se esta pessoa o vê e o diz, pois não se trata exatamente de um objeto, mas de uma relação entre um objeto e o espírito de uma pessoa. (BATAILLE, 1987, p. 203)

Se nos limitarmos apenas às palavras, pelo lado mais denotativo, a palavra que gera a obscenidade é um “registro linguístico vulgar associado à nomeação de práticas sexuais e partes anatômicas” (HUNT, 1999, p. 220). Por ser provocadora, por romper com padrões estabelecidos a palavra obscena, muitas vezes usada na literatura, “possui o controle mais direto sobre o corpo e exibe mais vigorosamente a relação entre o desejo e a linguagem” (HUNT, 1999, p. 234). Para Pécora (2010, p. 22), Hilda Hilst faz do obsceno “a metáfora de base de sua criação”, ou seja, buscar respostas, para seus personagens, pressupõe revolver e revoltar muito o corpo e administrar isso de alguma forma. A forma encontrada é a obscenidade que acontece pela exposição crua, sarcástica, tanto do universo sexual, quanto da escatologia.

A obscenidade escatológica de Hilda foi percebida pelo crítico Leo Gilson Ribeiro, no prefácio do livro *Ficções*, ao afirmar que Hilda:

Reúne as duas escatologias: a do *Eschatoslogos*, a doutrina final dos tempos e a do *Skatoslogos*, a doutrina que disserta sobre as fezes, Deus

imane no nojo, no expelido, na humilhação da arrogância fátua de meros mortais, Deus palpitando na boca escancarada de vermes ou no deserto de afetividade em que os homens se trucidam, se traem, se negam e terminam com sua altissonante pantomima do Nada. (RIBEIRO, 1977, p. 10)

Eskhatos e *Skatos*³⁵: dois termos que trabalham essencialmente com o fim, mas um resulta nos restos, no nojo e o outro se junta à esperança de um tempo novo. É no diálogo, na mistura entre as escatologias que se constitui uma parte substancial da obscenidade literária de Hilda Hilst. É como se essa obscenidade jogasse luz sobre um terreno híbrido feito da escatologia que, sob o ponto de vista cristão, é a expectativa real da chegada do reino de Deus, o momento em que os anseios da alma humana serão apaziguados. Essa escatologia traz em si um elemento ético que é a “esperança de uma vida sem contradições nem angústias e por isso faz apelo aos comportamentos adequados para merecê-la”³⁶, com a escatologia que remete ao escatol, composto cristalino que dá o cheiro desagradável às fezes, que é também o dejetivo, o decrépito, as feridas, as coceiras, os escarros, as excreções que o corpo humano produz.

Pode-se verificar o trânsito entre as duas escatologias em Hillé, a obscena senhora D:

Engolia o corpo de Deus como quem sabe que engole o Mais, o Todo, o Incomensurável, por não acreditar na finitude me perdia no absoluto infinito. [...] Ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco? Escondido atrás mas quantas vezes

³⁵ “Escatologia: do gr. *Eskhatos* = último, extremo + *logos* = discurso, tratado. Parte da teologia que trata das últimas coisas. (morte temporal, ressurreição, juízo, céu, inferno, etc). Do gr. *Skor*, *skatos*, excremento, temos a mesma forma em port. (escatologia) no sentido de tratado sobre excrementos e no de coprologia (literatura imunda, obscena).” SHÜLLER, A. *Dicionário enciclopédico de teologia*. Canoas: ULBRA, 2002, p. 182.

³⁶ *Logos – enciclopédia luso-brasileira de filosofia*. vol 2. Lisboa / São Paulo: Verbo, 1999, p. 155.

pensado, escondido atrás, todo espremido, humilde mas demolidor de vaidades (HILST, 2001, p 19).

Algo que reverbera em Vittorio quando narra seu medo de perder Deus: “Caguei ainda não, isso tenho medo, tenho medo que o outro caia e escorregue e espalhado-pedante no meu rego, vai se dissolver penso eu, é isso o que ele quer, por isso sempre cago no pinico de louça, meu pinico francês.”(HILST, 2006, p 103) O Mais, o Todo, o Incomensurável, o Cara-Mínima, ou como diria Nancy (2000, p. 6), “o corpo *daquilo*” tornado obsessão humana, o corpo como um isto onde se apresenta o ausente e que será sempre objeto de procura é a força motriz de *Estar Sendo. Ter Sido*. É uma linguagem que, não apenas come o corpo de Deus, o perene corpo sacrificado de Deus, mas também cuida dos escuros, das excreções, do Deus não somente antevisto pela boca, como hóstia salvadora, mas do Deus expelido, danificado no nojo: “Cara-*mignon* 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 te beijar o retratinho porque não sou de circo, pois se me abaixo até aí, vomito”(HILST, 2006, p. 100).

Para Tomaz Spidlik (2008, p. 43), “a vida humana, ainda que frágil e breve, perderia todo o seu dinamismo se o seu caminho não fosse direcionado para o infinito”, por isso o cristianismo se sustenta em muito com um pensamento escatológico, até mesmo para enfrentar a força de uma verdade: o homem é livre para dizer “eu quero morrer”, mas é impotente para realizar o contrário: “eu não quero morrer”. É com essa perspectiva de enfrentamento do que pensa a escatologia no plano cristão com o escatológico advindo do nojo, do excremento, que Vittorio enfrenta seu inferno pessoal. Inferno entendido, escatologicamente, não como um lugar, mas como um estado, “o estado da morte eterna” (SPIDLİK, 2008, p. 162), que paradoxalmente em Vittorio pode ser a perspectiva de viver eternamente: “também recuo assustado se penso no não poder morrer no nunca poder morrer”(HILST, 2006, p. 61).

Ainda de acordo com o pensamento escatológico cristão:

A salvação do mundo é o dom culminante da graça divina e deve ser aceita segundo o modo particular de cada criatura. Por parte do homem, exige-se uma aceitação consciente e livre. E se alguém, ao contrário, a recusa consciente e livremente? Não é, portanto, condenado para o inferno em sentido próprio, mas é um “condenado que recusa ser libertado”. Não é questão de alguém ser arrastado à força ao terrível juízo divino, ao contrário, é alguém que foge diante da mão estendida de Cristo misericordioso (SPIDLIK, 2008, p. 163).

Mais do que um condenado que recusa ser libertado, Vittorio quer condenar Deus ao seu inferno particular, talvez por isso insista tanto em trazer Deus para perto de si, de seu corpo finito. Vittorio blasfema escatologicamente para conseguir manter Deus acordado: “também é possível domar Deus dentro de nós. blasfemando somos um pouco santos, sabias? excitamos o OUTRO para que não durma tanto” (HILST, 2006, p. 85), pois sabe que trazer Deus para o seu corpo finito é tentar de alguma forma humanizá-Lo, imantá-Lo na carne de um corpo, aqui entendido dentro da perspectiva de Nancy (2000, p. 103) quando afirma que o corpo “é para si mesmo, a sua devoração, a sua degradação, e até o pus fedorento, ou até a paralisia. [...] um corpo é também e *faz* a sua própria excreção”. Assim, Deus então se torna “imane no nojo”, o que pode ser visto como a vingança do personagem por ter se tornado, ele próprio, um ser imane na dúvida: “e o desprezível que me fiz, onde é que está? e o colete da serpente? e o rastejante imundo, o verdolengo verme que sou e tenho sido quase sempre, onde é que está? e a vontade da frugalidade, a bondadosa veia dando sangue ao outro, onde é que está?” (HILST, 2006, p. 109).

Com tantas situações e vocábulos obscenos, aos poucos, a obscenidade aproxima-se da perda do decoro e, progressivamente, há um abandono das atividades civilizadas, ou ditas racionais, o que aproxima os personagens hilstianos da loucura, em que a intensidade de

uma provável epifania muitas vezes reduz a existência à baixeza e à obscenidade. Trata-se de um procedimento comum às narrativas anteriores de Hilda Hilst, e reutilizado em *Estar Sendo. Ter Sido.*, pois Vittorio se afasta da vida “normal”, à medida que adentra na busca pelo Deus absconso. Pode-se verificar na sua obsessão por encontrar Deus no ânus e, principalmente, em não fazer isso sozinho, mas contar com a ajuda de uma adolescente contratada para realizar a tarefa:

Rosinha, procura aqui aquele da Cara-mínima
já procuramos ontem, seo Vittorio
só mais um pouquinho, Rosa, pega a lupa
fizemos tudo isso ontem, seo Vittorio
e hoje de novo e amanhã também, [...]
Rosinha, ele está aí dentro, estou sentido
onde seo Vittorio, onde?
no meu cu, idiota (HILST, 2006, p. 102)

Conforme se pode perceber nos trechos do diálogo, a obscenidade é uma forma de domínio, de imposição, de violência, bem como uma espécie de retorno à animalidade, em que a nudez, a exposição do corpo, a ausência de pudor são efetivos, além de serem usados como instrumento para a blasfêmia. Para Bataille, o dado natural não é aceito pelo homem, ele sempre irá negar a natureza, irá transformar o mundo exterior natural, sobretudo, pelo trabalho, pela criação de ferramentas, pela construção da própria civilização, o homem vai compor um mundo humano, o erotismo faz parte dessa composição. Essa criação de um mundo à parte é uma negação de seu animal-dentro³⁷, advinda, sobretudo, da educação, que faz com que o homem não dê “livre curso à satisfação de suas necessidades animais” (BATAILLE, 1987, p. 202). Os personagens de Hilda Hilst são intelectualizados, conhecedores de filosofia e de várias artes, geralmente têm uma relação muito próxima com a escrita e a literatura³⁸, esse

³⁷ “De modo que en cada hombre hay un animal encerrado en una cárcel, como un preso.”
BATAILLE, G. *La conjuración sagrada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p. 54.

³⁸ Com Vittorio não é diferente. Analisaremos essa questão no capítulo que se refere à

mundo de referências faz com que sejam pouco entendidos pelos que os cercam. É como se a ferida provocada pelo corte com a animalidade não fosse cicatrizada por toda a sua sabedoria, toda a sua educação. O excesso de sabedoria dá aos personagens uma liberdade radical, então essa intelectualidade vai se confundindo com um desapego, um desregramento, uma tentativa última de aproximar-se da animalidade negada. De acordo com Cláudio Carvalho (1999, p. 120), trata-se de um desejo regressivo cujo mote principal é “voltar a um estado de inocente animalidade”, assim o desejo de animalizar-se é “uma tentativa de escapar do simbólico e da internalização dos códigos culturais”, pois, destituídos do teatro social, os personagens podem se encaminhar para aquele espaço comportamental onde a diferença entre homem e animal é tênue: “porque cada um de nós, Clódia, tem que achar o seu próprio porco. (Atenção, não confundir com corpo.) Porco, gente, porco, o corpo às avessas”(HILST, 2002, p. 79) diz Crasso em *Contos d’Escárnio & Textos grotescos*. Por isso, os personagens experimentam a existência próxima à vivência animal, destituída de confortos e de qualidades quando passam a enfrentar com total despudor todo o grotesco da sua condição. Assim, por exemplo, na narrativa “Agda”, a personagem homônima retorna à terra, recobre-se de lodo e larvas “CAVO. Constância. Fundura de dez braçadas. De quanto? Caracóis. Lodo na cara. Tenho ares de alguém semi-sepulto” (HILST, 2002, p. 29), já em “O oco”, o personagem narrador termina seus dias entre ratazanas:

Tenho o cuidado de dividir o meu pão. De vez em quando levantam as cabecinhas e olham-me. Pois sim minhas queridas, também não sei por que nos juntaram, que só eu estivesse aqui estaria certo, a minha língua feriu a anca vaidosa da autoridade (...) que só eu estivesse aqui... que os homens estivesse aqui... compreendo compreendo, mas vós, minhas queridas, minhas humildes amiguinhas de patas rosadas... por quê? (HILST, 2002, p. 200)

Vittorio pode ser visto novamente como uma condensação e ao mesmo tempo um alargamento desse comportamento, pois se expõe como “um coitado que só pensa em como se parece a um pobre animal sem irmãos, sem mãe, e que está morrendo meio louco e aos poucos vai perder dentes e cabelo..”(HILST, 2006, p. 36) e que, ao final de *Estar Sendo. Ter Sido.*, se transmuta em mula cheia de vergonha e suplicante da montaria de Deus, mula que passa a ser somente “resíduos ocos, / orelhas, ventas, / o passo apressado sob o jugo / cascos, subidas / isso é tudo de mim / mas é tão pouco...” (HILST, 2006, p. 126)³⁹.

Pascal (1988, p. 125) afirma: “O homem não é anjo nem animal; e, por infelicidade, quem quer ser anjo é animal”. O desejo nunca saciado de ser anjo, ou ser santo, ter o dom da ascese e o contato direto e privilegiado com o divino faz com que Vittorio tenha consciência ainda mais aguda de sua finitude, do desamparo sucessivo a que está submetido. Tal desejo faz com que as narrativas, *Estar Sendo. Ter Sido.* sobremaneira, caminhem pelo grotesco. Os fracassos da busca ficam mais evidentes e somente o humor, o deboche, o sarcasmo irrestrito, mesmo que amaríssimo, darão consciência aos personagens de sua condição paradoxal: olhar escatologicamente⁴⁰ para Deus e, ao mesmo tempo, caminhar em direção ao desregramento pela outra via escatológica: “eu e minhas tripas. que nojeira também. e o medo vem vindo derramado, pustulento, às seis da tarde, às cinco da manhã. ando cravado de espinhos, o sol-*kadush* se esconde em mim”(HILST, 2006, p. 92). O corpo, em *Estar Sendo. Ter Sido.* é o espaço para a pústula, a nojeira, o espinho, mas também local onde um sol duplo - pois *kadush* é sol em hebraico (BLAVATSKY, 1995, p. 273) - se esconde e, conseqüentemente, joga duas vezes mais luz sobre o grotesco, o sol-*kadush* em *Estar Sendo. Ter Sido.* ilumina a gruta, expõe os cantos escuros desse corpo guardador de antíteses.

O grotesco advém do italiano *grotta*, gruta. Trata-se de um

³⁹ O poema “Mula de Deus” será analisado no capítulo “Da vergonha e do silêncio final”.

⁴⁰ Assumindo aqui a concepção de Fim dos Tempos, de esperança pela chegada do Reino de Deus.

“mundo alheado”, tornado estranho, pois esse mundo, ou essa gruta, “é o nosso mundo – e não o é” (KAYSER, 1986, p. 159), é um espaço onde o horror mesclado ao riso se fundamenta na experiência de que o mundo “se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações” (KAYSER, 1986, p. 40). Bataille (2008, p. 45) afirma que “La vida humana implica de hecho la rabia de ver que se trata de un movimiento de ida y vuelta, de la basura al ideal y del ideal a la basura”. Esse trânsito entre o baixo e o alto, entre o grotesco e o sublime, ou, recuperando Eliane Robert Moraes (1999, p. 118), esse colocamento da linguagem à prova de um confronto com o vazio no qual o provisório e o eterno se confundem, é um dos aspectos mais relevantes da prosa de Hilda Hilst.

Apesar da obstinação com o espaço puro, Vittorio não possui respostas às suas buscas por isso dá espaço à raiva, o lixo toma conta de seu espírito, para suportar e suportar-se, passa a debochar, a rir com escárnio de sua condição irremediavelmente finita diante do “silêncio eterno desses espaços infinitos” (PASCAL, 1988, p. 91). Vittorio expõe o buraco negro em que o humano está metido, mas ao mesmo tempo vislumbra algum pulso, para, em seguida, reduzir-se mais uma vez ao corpo, ao prazer que o corpo pode proporcionar:

Se entendêssemos o grande buraco onde nos metemos, tudo seria silêncio, e só haveria boca para molhar a língua. ahhhh! mas estou longe de entender o funil, apenas ouço silvos, às vezes um apito e me remexo lânguido, até me enternoço, porque o Sem Forma e esses sons ainda me dizem que estou vivo. [...] *cogita mori! cogita mori!* e se eu sair por aí? deve haver nessa aldeia, em alguma casa, uma quengada, não há viela que se preze no país que não tenha uma casa de peruas. (HILST, 2006, p. 60)

Esse pensamento pode ser avalizado por Crasso, personagem-narrador de *Contos de Escárnio & Textos Grotescos*, que assim se chama porque nasceu de uma “crassa putaria”, quando expõe sua

opinião a respeito da natureza humana e sua imundície:

Torpe é a nossa natureza, imundo e dilacerado é o homem, imundo sou eu, Crasso, mas querem saber? Não vou falar disso não, imundos são vocês também, todos nós e se eu continuar falando não vou conseguir nunca mais foder. E foder é tudo o que resta a homens e mulheres. Vamos às fodas, senhores. (HILST, 2002, p. 30)

Dessa forma, o erótico, a obscenidade e o grotesco são conduzidos, catalisados pelo riso, que está presente em toda a obra em prosa de Hilda Hilst, mas que tem em *Estar Sendo. Ter Sido.* um espaço de considerável destaque.

3.1.3 - O elemento catalisador: o riso

O riso que pode ser entendido como a “defesa contra a morte por parte do homem consciente das limitações da vida e da fragilidade do corpo, cujo funcionamento regular lembra o automatismo da máquina e por isso é muitas vezes risível, principalmente se apresenta defeitos” (DUARTE, 2006, p. 52). O “defeito” apresentado no corpo dos personagens hilstianos, em parte é a sua velhice: seja vista por Hillé “Sessenta anos. Ela Hillé, revisita, repasseia seu corpo” (HILST, 2001, p. 43), e mais ainda em Vittorio: “eu aos 65 tão tosco, tão palha, o fundo do peito cavo, caviloso, eu pobre coitado, vem de coito esse acoitado na sebe, na moita? Acoito-me entre as folhagens” (HILST, 2006, p. 52). O riso pode ser visto também como “o cômico absoluto”, termo cunhado por Baudelaire, para definir o riso causado pelo grotesco. A partir de conceitos da antiguidade (DUARTE, 2006, p. 69), Baudelaire definiu o riso como

essencialmente contraditório, quer dizer, é ao mesmo tempo sinal de uma grandeza infinita e de uma miséria infinita, miséria infinita em relação

ao Ser Absoluto do qual ele possui a concepção, grandeza infinita em relação aos animais. E o choque perpétuo desses dois infinitos que libera o riso. (BAUDELAIRE, 1991, p., 35)

No entanto, Baudelaire (1991, p. 39) também afirma que o grotesco é uma criação, diferente do cômico que é apenas uma imitação, que “o riso causado pelo grotesco possui em si algo de profundo, de axiomático, de primitivo”, o que o aproxima muito mais da natureza. Assim, pode-se entender que o homem ri porque choca sua inferioridade em relação ao sagrado com a sua pretensa superioridade em relação ao animal. Por outro lado, o homem que ri do, com, para o grotesco, não tem escolha, não tem mais nenhuma superioridade, a não ser o riso, porque o “grotesco só tem uma verificação, o riso, o riso absoluto” (1991, p. 40). O cômico absoluto, então, é a grande representação da humanidade decaída, da humanidade que se aproxima da *natura*.

Há em *Estar Sendo. Ter Sido*. o riso como um fantasma, um espírito que atravessa o discurso de seu personagem-narrador que, diante de sua decadência grotesca e da morte, opera o riso como um catalisador do desespero. É uma espécie de última tentativa de ataque diante do inominável, tudo o que resta para Vittorio é a sua linguagem delirante:

e o rastejante imundo, o verdolengo verme que sou e tenho sido quase sempre, onde é que está? Em quais caniços se grudou a santidade? Sugo o coisão de deus, ajoelhado diante do Nada. tô te chupando, magnífico! Magnífico é nome de reitor. pois é. reitor dessa emerdada universidade que é a vida. Ah, um dia vou ser doutor. doutor em abocanhar os duros da divindade. e se deus é negro? e se deus é índio? tenho medo de tacapes e beíçolas. um porque te arreventa o mais sutil, o mais fluido, a moleira viscosa do cocoruto, a beíçola engole quase tudo. vem vindo a Puta, do *putare*, vem vindo a deusa da podadura. a escura. a asa negra. em outros tempos dizem que era linda. agora é só puta na minha língua, e ceifa.

cago-me inteiro, rugindo. de puro medo. (HILST, 2006, p. 109-110)

Conforme se pode perceber o riso não é explícito, mas é absoluto na covardia diante da morte. Chega-se a um ponto em que a seriedade da linguagem não anestesia mais o terror, tudo o que o personagem possui é seu corpo, sua linguagem e a consciência de que está dentro de um jogo, para isso apoia-se no riso. Não é apenas o riso da deformidade, mas riso do desconhecido, da surpresa, o riso que nega toda espécie de verdade (ALBERTI, 1999, p. 200-201). O riso destruidor que

ignora os preceitos que marcavam o limite de atualização do riso, e só é destruidor porque os ignora expressamente: os limites impostos por Deus, pelo belo, pela piedade e pela verdade. Mais ainda: ele ignora as leis da natureza em relação ao próprio homem. Não é mais o animal que deve rir para se tornar homem, mas o homem que deve relinchar para superar os animais.(ALBERTI, 1999, p. 202).

Em *Estar Sendo Ter Sido*, o riso acontece não somente diante da decadência grotesca, do medo da morte ou da finitude, mas se ri obscenamente da morte, como uma forma de defesa, ou última tentativa de ataque diante do inominável. Nesse tipo de riso aprende-se a saber rir da morte, apesar da piedade, da profunda compreensão e da identificação com o cadáver. Por mais paradoxal que seja a busca que os personagens hilstianos fazem, apesar de caótica, talvez seja a sua única estabilidade, seja o sentido de suas existências, uma espinha dorsal que se fragiliza com a velhice, com a loucura, com a proximidade da morte. No fim, passam a rir, como uma tentativa de conseguir algo que até então não lhe foi possível: compreender o depois da morte, assumindo a ideia de que o riso é “a experiência do nada, do impossível, da morte – experiência indispensável para que o pensamento ultrapasse a si mesmo”(ALBERTI, 1999, p. 14). Pode-se pensar em Hillé e uma de suas assertivas a respeito da vida limitada ao corpo: “a vida foi isso de

sentir o corpo, contorno, vísceras, respirar, ver, mas nunca compreender” (HILST, 1993, p. 59) redimensionada por um Vittorio sarcástico, dionisíaco, quando de pantufas vermelhas imagina que “o Criador deve rir sem parar das coisas que constrói.”, para, em seguida e de forma oblíqua, terminar seus dias assemelhando-se ao Criador sempre buscado e rir um pouco mais da condição humana: “essa mocinha, coitada, uma vareta de carne azul e dois amarelos melões... leva esse dinheiro, moça, não quero não, ela ainda disse: por dentro sou quentinha... assim espero, mas não quero não, sou só velho, gozado, e estou sempre bêbado” (HILST, 2006, p. 121-122).

Para expor o medo da morte e a contínua indiferença do divino aos seus apelos, Vittorio parte para o ataque via linguagem sexual, fescenina, repleta de uma licenciosidade derruidora de seriedades. Ele escava-se continuamente para atingir eroticamente o sagrado, mas também porque ausência e morte estão nele de forma plena, sem réplicas, absorvendo-o na cruzeza e na crueldade da vida: “pensei 'triste, velhice', 'caralho murcho', pensei 'deus' e toda a asseclagem ao redor dele, chupando-lhe os dedões do pé” (HILST, 2006, p. 120), por isso se obscena, ri e, não raro, entrega-se ao desespero, caindo muitas vezes numa descrença que lhe revolta mais ainda. Lautreamont, em *Cantos de Maldoror*, grita:

Recebi a vida como uma ferida, e proibi ao
suicídio que curasse a cicatriz. Quero que o
Criador contemple, a cada hora da sua eternidade
a fenda escancarada. É o castigo que lhe infrinjo.
(LAUTREAMONT, 1970, p. 113)

Os personagens das narrativas hilstianas podem ser vistos como essa ferida feita para se vingar de Deus. Ferida aberta na tentativa de contato erótico com o sagrado e depois aprofundada pela decepção contínua diante do fracasso. Ferida mantida aberta e sangrando pelo riso sardônico, riso-fronteira entre a vida e a morte, essas violências: “devo falar da morte, dessa depravação que é a morte e do último verso que nos corrói” (HILST, 2002, p. 154), grita Kadosh que é ouvido por um

Vittorio ridente que narra seu possível encontro com a morte, a desdentada que também sorri: “ela quer que eu me arreganhe de medo. ofereço-lhe o toco do meu pirulito. meu toco preto. ela gargalha desdentada, diz: isso ai?!!” (HILST, 2006, p. 112)

Estar Sendo. Ter Sido. é atravessado pela voz derrisória de Vittorio, voz prolífica, prolixa e que traz em seu corpo de linguagem uma contradição, que segundo Bataille (2001, p. 123) está no interior de cada pessoa: por um lado, a existência limitada, minúscula e inexplicável que a pessoa sente como um exílio, vítima da farsa imensa que é o mundo; por outro lado, ela escuta sempre o chamado que exige que esqueça os limites e se lance ao sagrado, ou que vá, sem transcendência nenhuma aos limites do possível da experiência interior.

“O homem é uma coisa que precisa ser suplantada” (NIETZSCHE, p. 203), afirma Nietzsche, só quem pode suplantar o homem é o próprio homem, é somente sua a decisão de enfrentar o abismo, como quer Kazantzakis:

Mas é verdade que o homem não é um cordeiro. Tampouco é um cão pastor, um lobo ou um pastor. Ele é um rei que carrega consigo seu reino e avança. Sabendo para onde vai, ele alcança a beira do abismo, retira a coroa de papelão de sua cabeça e a joga fora. Depois, desnuda-se de seu reino e completamente nu, como um mergulhador, junta suas mãos, também seus pés, lança-se de cabeça no caos, e desaparece. (KAZANTZAKIS, 1975, p. 236)

No lugar de jogarem sua coroa fora e mergulharem no caos, os personagens hilstianos sentam-se à beira do abismo com sua coroa de papelão no colo, começam a chorar, a rir, a maldizer o vazio a sua frente, a lhe perguntar os porquês, a impor suas vontades de rei nu, de sujeito que merece outro caminho, outra escolha, outra saída que não esse fatídico e libertador passo à frente, mas que também sabe a inexistência de outra possibilidade e por isso as imprecações, as blasfêmias, a tentativa ineficaz do esquecimento, nos finais das

narrativas hilstianas são tão semelhantes: em “Floema” o personagem Koyo encerra a narrativa dizendo: “CAMINHO, CAMINHO, os ossos à mostra. Haydum, um gozo não me tiras: NADANADA de mim quando me tomares, nem os ossos. Estou novamente no centro, as paliçadas ao redor, esta casa-parede avança, vai me comprimindo. Porco-Haydum: tentei” (HILST, 2003, p. 249). Em *Kadosh*, o narrador homônimo grita na última frase da narrativa: “que eu viva carne e grandeza. E principalmente isso: que eu Te esqueça. Mais Nada” (HILST, 2002, p. 98). Em “Axelrod (da proporção)” o narrador-personagem também ordena: “eu Axelrod me levantando porque o Grande Saqueado deixou-me ali de braços, descola-te de mim, eu sozinho sou mínimo, alavancas do sonho, as impossíveis para te levantar, ideias, palavras abstrações, beijo-te as nádegas, brasilíssima fundura” (HILST, 2004, p. 154). Hillé, em *A obscena senhora D*, antes de morrer, tenta uma última vez reduzir Deus ao humano: “me vem também, Senhor, que de um certo modo, não sei como, me vem que muito desejas ser Hillé, um atormentado ser humano. E SENTIR. Ainda que seja o agulhão de um roxo encarnado aparentemente sem vivez” (HILST, 2001, p. 88). A tentativa de distanciar-se de Deus nos momentos finais é exposta também por um *Amós Kéres* animalizado: “deito-me porque meu corpo de cão ordena. Há um latido na minha garganta, um urro manso. Tento expulsá-lo mas homem-cão sei que estou morrendo e que jamais serei ouvido (HILST, 2006, p. 65). Statimatius, o escritor pobre e envelhecido de *Cartas de um sedutor* também se posta à beira do abismo: “às noites bebo muito e olho as estrelas. Muitas vezes, escrevo. Aí repenso aquele, o hálito de neve, a desesperança” (HILST, 2002, p. 172).

Assim, grande parte da obra em prosa de Hilda Hilst, encaminha seus personagens a esse momento final, em que reverberam os últimos gritos, as últimas ofensas ou tentativas de chamar a atenção do Deus, não raro, surdo, indiferente. Tais personagens estão imersos na rede que comanda as suas ações, os seus gestos, as suas linguagens excessivas, a rede feita de fatos e acontecimentos eróticos, obscenos, grotescos, a rede onde a linguagem é amalgamada pelo riso, paradoxalmente, mais triste, pois é o riso que enfrenta, que sustenta, que mantém, de uma forma ou outra, o grito, a voz imprecadora, a blasfêmia

como prova de que até o último momento a vida lhes era imperiosa. Se a busca pelo sagrado lhes enlouquece e, em alguns casos, até lhes poda a existência, eles ainda possuem o imprescindível escoiceamento, como pode ser visto em *Estar Sendo. Ter sido*. em que Vittorio reafirma a trajetória dos personagens hilstianos, ao ficar, do mesmo modo que seus pares, à beira do abismo tentando suplantar o homem, tentando estabelecer algum contato erótico, obsceno, grotesco, risível com o sagrado, mas sempre limitado pelo corpo, pelo gesto e pela linguagem violenta, blasfema, escoiceadora nata mas, ao mesmo tempo, repleta de ternura e assombro diante do vazio, do silêncio das respostas: “eu de novo escoiceando com ternura e assombro, também aquele: o Guardiã do Mundo” (HILST, 2006, p. 122).

4 – *ESTAR SENDO. TER SIDO.*: O PONTO FINAL IMPOSSÍVEL

Estar Sendo. Ter Sido. é o último livro de Hilda Hilst. Na primeira parte desta dissertação foi escrito sobre a trajetória literária de Hilda, sua dedicação integral à literatura. Excluindo aqui os perigos dos dados biográficos, o fato é que *Estar Sendo. Ter Sido.* carrega o predicado de “último”, não por causa da morte de Hilda, mas por sua decisão motivada, sobretudo, por problemas de saúde, pela velhice, pela decepção com todo o sistema literário. Esse fato pode colocar *Estar Sendo. Ter Sido.* numa posição diferenciada, talvez até privilegiada, em relação às obras anteriores, pois sobre esse livro havia a sombra da voz de Hilda Hilst dizendo: “Eu terminei de escrever. É deslumbrante tudo o que escrevi, mas já escrevi tudo o que devia”⁴¹. Porém, como anunciado na introdução, a tentativa aqui é retirar *Estar Sendo. Ter Sido.* das proximidades da voz da autora e verificar como esse texto trabalha a questão de ser o último, de ter sido colocado naquele espaço em que, depois dele, não há outro título posterior, ainda mais numa obra como a de Hilda Hilst cujas conexões temáticas são tão fortes, conforme foi mostrado na segunda parte da dissertação.

⁴¹ *Cadernos de Literatura Brasileira. Das Sombras – Entrevista.* São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, 1999. p. 32

Para Blanchot, (2010, p 10) num ensaio sobre a última obra de Rimbaud, “o fim da literatura é novamente toda a literatura, pois ela deve encontrar em si própria a sua necessidade e a sua medida”, assim como ler o último livro de Hilda Hilst? A palavra “encerrar” tem duas acepções principais. Segundo o dicionário encerrar é “conter, incluir. [...] Por termo a; concluir, terminar, rematar. [...]”. (FERREIRA, 1975, p. 519) *Estar Sendo. Ter Sido.* encerra, no sentido de conter, incluir, os pontos fundamentais da obra de Hilda, mas, ao mesmo tempo, não encerra, no sentido de terminar. Essa obra, pelo contrário, justamente por ser o último livro, por se estabelecer nesse limite em que não haverá outro livro para ser chamado de último, ele se abre a infinitas leituras, em vez de terminar, concluir a trajetória literária de Hilda, ele inicia novas possibilidades, estabelece novos caminhos, não como um livro final, mas, paradoxalmente, quase como um “livro inicial”. Portanto, a leitura do último livro, escolhida aqui, é entender como *Estar Sendo. Ter Sido.* concentra no seu bojo um espaço em que o que resta é rememorar, trazer, refazer o caminho do ter sido e, ao operar esse gesto, memorar, trazer, fazer um outro caminho no estar sendo, para, a partir daí, lançar-se nesse vazio, nesse abismo que a palavra “último” lhe impõe.

Como já foi posto anteriormente, *Estar Sendo. Ter Sido.* é uma narrativa inserida dentro da rede de elementos primordiais que constituem a obra em prosa de Hilda Hilst, cuja unidade temática e de linguagem permite, segundo críticos como Clara Silveira Machado e Edson Costa Duarte, (1997, p. 122) que tal obra seja lida como um único livro, em que a autora “descasca os conceitos, é obcecada pelas mesmas questões metafísicas, amalgamando os estilos alto e baixo do discurso num só diapasão da voz”. Porém, mesmo dialogando circularmente com os outros textos, *Estar Sendo. Ter Sido.* possui na sua linguagem características próprias que, se não destoam dos livros anteriores, avançam para um espaço-limite, para um espaço-sombra que abarca o deparar-se com o fim. Nesta terceira parte da dissertação, a leitura avançará para dentro de *Estar Sendo. Ter Sido.*, para sua estrutura fragmentada, para a ocorrência de determinados procedimentos de escrita de Hilda Hilst. Os pontos abordados serão o título, os personagens, a intertextualidade e os poemas presentes na narrativa.

4.1 – O TÍTULO POSTO EM ANGÚSTIA

O título *Estar Sendo. Ter Sido.* se compõe com a impessoalidade de uma dupla locução verbal que pouco determina: estar sendo o quê? Ter sido o quê? O presente exposto no contínuo de um gerúndio do verbo ser entra em contato com o passado grafado num infinitivo impessoal composto do mesmo verbo. Tal contato gera alguns questionamentos que tentam abarcar essa generalização: estar sendo é ter sido? Estar sendo foi ter sido? Existe um estar sendo desconectado de um ter sido? É possível apenas um ter sido que se repete no estar sendo? Além dessas locuções verbais dúbias, nebulosas, há os pontos que compõem o título. Eles criam uma fronteira intransponível entre esses dois momentos? Ou pelo contrário, unem, amalgamam, destroem os limites entre passado e presente? Ou ainda estacam, fixam o estar sendo ao lado do ter sido, mas o ponto não permite qualquer contato entre eles?

Estar Sendo. Ter Sido. narra as agruras de Vittorio, um escritor que se bifurca entre um estar sendo velho, decrépito, estar sendo próximo à “nojenta-louca-Aquilo-Isso” (HILST, 2006, p. 105) morte, estar sendo “apenas poeira, poeira que às vezes se levanta e remoinha e depois sobe e levita, procurando o Pai” (HILST, 2006, p. 112) e um ter sido jovem, fogoso, dono de um corpo mais firme, mais calcado na força das carnes, quando dizia: “sou o cavalo, a luz se espalhando pelo dorso, as narinas, o úmido-viscoso lá de dentro, amo ser eu-menino-cavalo-luz-tremente inteiro”(HILST, 2006, p. 104). O deparar-se entre estar sendo e ter sido acontece por sua contínua não aceitação do presente, da velhice, de saber-se cada vez mais “brumoso, inchado”, cheio de “esgares involuntários” (HILST, 2006, p. 47-48). Vittorio é um acontecimento revoltoso, um deus caído que recorda, uma voz que alarga os limites da obscenidade, como se soubesse que recordar é

obsceno⁴², ao mesmo tempo, o que lhe resta é somente prender-se ao passado, resgatar memórias, misturá-las com este presente solitário. Essa é a tentativa de vitória para Vittorio, um personagem cujo próprio nome já lhe impinge uma responsabilidade, mesmo que esmaecida, mesmo que seja aquela responsabilidade de quem já não sabe mais o caminho para dentro de si e por isso segue dilacerando-se nos contrários, nos contrastes: “perdi o caminho do de dentro de mim mesmo. vou esmaecendo. girassóis e sombras, ouro e luto, contrastes” (HILST, 2006, p. 40). Esse perder-se, esmaecer-se é um trabalho de revolta e de derrota simultâneos. Estar sendo é aceitar a inutilidade de toda a escavação, assumir a ideia de que o que sobra do “ter sido” são as memórias e que o “estar sendo” é justamente:

a descoberta de ser desprezado, de não ser, de ser apenas um corpo envelhecendo, uma boca vazia agora silenciosa, não neste instante silenciosa mas uma eternidade silenciosa, e isso também de não ter entendido nada, isso soa penoso e sinistro mas não e... e como um grande pudim de cenoura, não ter entendido nada insossolaranjaaguado. (HILST, 2006, p. 105)

Estar sendo compõe-se como um réquiem de solidão roxa escura ao comer o grande “pudim de cenoura” do não entendimento do ter sido. Esse não entendimento dilacera Vittorio. *Vivere disce, cogita mori*, diz o ditado latino, aprender a viver refletindo sobre a morte, sabendo da morte, sabendo da interrupção, do vazio, do corte abrupto que a “encovada”⁴³ impinge ao humano.

Para expor esse dilaceramento do corpo envelhecido de seu protagonista, para expor o estar sendo e o ter sido nesse diapasão de

⁴² “[...] Serias hospitalarias, tristes modos, / no son, oscuras heces / de un ayer ahí varado, / finado; ahí insepulto. / Recordar es obsceno. El ave nace y debe no volver. La luz, más pura, olvida. [...]”. ALEIXANDRE V. *En Gran Noche – Últimos poemas*. Barcelona: Seix Barral – Biblioteca Breve, 1991, p. 17.

⁴³ Uma das denominações da morte em *Estar Sendo. Ter Sido*. p. 112.

agruras, amarguras, Hilda Hilst faz com que a escrita em *Estar Sendo. Ter Sido*. venha repleta de revolta. Para Bataille (2001, p. 227-228) nada é mais necessário e mais forte em nós que a revolta. Somos incapazes de amar aquilo que tem a marca da submissão. A questão fica por conta da miséria inerente à condição do homem e seu espírito cheio de dobras, de buracos, por isso muitas vezes só resta rir o riso insidioso como uma maneira última de suportar o temor. “Puedo cuestionarme yo mismo, poner en duda mi buena fe. Pero no puedo dejar que el espíritu sometido me recuerde la autoridad que lo sojuzga”. A questão é que se a submissão subtrai o ser, como diz Bataille, o cansaço, o desejo mesmo de subtrair-se, de submeter-se ao divino - pois que é uma existência muito mais cordata, mais fácil essa da submissão - ganham muita força quando se quer profundamente a revolta. Sobre esses perigos, Bataille também afirma:

Debemos pues velar para no situarla dentro dos rencores que hablan en su nombre, así como para no desconocerla en esos terribles resplandores que han iluminado el pasado. Contra aquellos que vinculan con la obediencia los estados más despiertos, debemos incluso suponer que el ser no tiene presencia real o soberana en nosotros más que sublevado. (BATAILLE, 2001, p. 229)

Vittorio acontece com ou como um esgar de revolta, de insurreição, pois sabe que sua soberania está neste último gesto, neste último ato de agressão não somente ao sagrado, visto como um comedor de miasmas (HILST, 2006, p. 25) mas que passa por toda a forma de passado, com sua juventude implícita no ter sido: “eu fui jovem e amante um dia, Hermínia, imagina, eu fui tão fervoroso e cheio de fé... já fui alegre”(HILST, 2006, p. 30). A revolta também atinge a velhice imperiosa do estar sendo: “sou apenas cadela-poeira, às vezes fareja o que não vê, ficou cega e velha e nem sabe do existir desses muitos porquê”(HILST, 2006, p. 112) e, sobretudo, a morte torta, sempre à espreita: “a cara da morte tem andado torta. deve estar com piorreia, a

encovada, ou deve ter tirado os dentes. está toda chupada, macilenta, com cara de morta mesmo” (HILST, 2006, p. 112). Vittorio é um escritor, sua revolta atinge também o seu fazer: a literatura e sua linguagem incapaz de responder às dúvidas ou apaziguar o medo: “choro porque não sei a que vim, porque fiquei enchendo de palavras tantas folhas de papel... para dizer o que afinal?” (HILST, 2006, p. 29). E, obedecendo o padrão dos últimos livros de Hilda, tal comportamento revoltoso abarca uma visão crua do desejo sexual, seu e daqueles que o rodeiam: “enfiei-lhe o lambaio na boca, estrebuchou um pouco mas se ordenou em seguida, ritmada e nobre” (HILST, 2006, p. 83); “Junior tira o tripé: parrusca? pois vamo lá, gatinha, tô indo, mas eu queria mesmo é lambê o buraco da minhoca. ô filho grosso esse meu filho” (HILST, 2006, p. 64). Por fim, a revolta, o gesto de revolta desse personagem se transmuta em loucura, vista como uma espécie de prisão contígua à submissão, um reflexo, um refluxo à animalidade, ao desregramento: “e os cachorros? o senhor ficou igualzinho a eles, só andava de quatro e uivava e todos os cachorros uivavam também, muita desordem, muito barulho” (HILST, 2006, p. 98).

Desordem e barulho, palavras tradutoras da loucura que assoma Vittorio durante a narrativa. Retomando a imagem do abismo do capítulo “Retirar-se: escrever”, vista em Kazantzakis, esse derradeiro personagem está sentado à beira do abismo, repleto de desordem, barulho e revolta, que se estabelecem como as formas finais de seu temor e, sobretudo, de sua angústia. Para Heidegger, (1999, p. 56) “a angústia é radicalmente diferente do temor”. A diferença fica por conta de que no temor há sempre um objeto determinado, “que, sob um ou outro aspecto determinado, nos ameaça”. É o que Heidegger denomina de “temor de...”, afinal sempre se teme *por* algo que se pode determinar. Já a angústia é sempre “angustia diante de..., mas não angústia por..., mas por isso ou aquilo. O caráter de indeterminação daquilo diante de e por que nos angustiamos, contudo, não é apenas uma simples falta de determinação, mas a essencial impossibilidade de determinação”. A angústia é algo bem mais complexo e impreciso do que o temor, pois ela é uma espécie de estranheza que nos abarca e que não conseguimos identificar diante do que nos sentimos estranhos. Segundo Heidegger,

(1999, p. 56-57) é um sentir total, um afundar-se de todas as coisas e de nós mesmos numa indiferença, “não no sentido de um simples desaparecer, mas em se afastando elas se voltam para nós. Este afastar-se do ente em sua totalidade, que nos assedia na angústia, nos oprime”.

Se para Bataille, como já foi dito, tudo é somente angústia até a morte, é também algo que não se ensina e que pode ser delícia. No entanto, ainda assim é angústia. Bataille também estabelece um sujeito que não é capaz de enfrentar a angústia dizendo:

Se alguém se confessa angustiado, é preciso mostrar o vazio de suas razões. Ele imagina a solução para os seus tormentos: se tivesse mais dinheiro, uma mulher, uma outra vida... A frivolidade da angústia é infinita. Ao invés de ir até a profundidade de sua angústia, o ansioso tagarela, degrada-se e foge. E no entanto a angústia era a sua oportunidade: ele foi *escolhido* na medida dos seus pressentimentos. Mas que desperdício, se ele se esquivava: sofre da mesma maneira, humilha-se, torna-se estúpido, falso, superficial. (BATAILLE, 1992, p. 41)

Eis uma das grandes batalhas de Vittorio: aceitar a angústia como um algo maior do que todo o temor ou o horror da existência, algo pesado de se carregar que é a vastidão que todas as possibilidades oferecem. Aceitar a angústia e ir até ao âmago da própria angústia, mas Vittorio é um degredado, um fugitivo “*un viejo loco, un viejo perdido / crapuloso viejo / tan dolorido* (HILST, 2006, p. 20). que se afasta da vida social para isolar-se numa aldeia qualquer à beira mar e que, aos poucos, vai se exilando dentro de si mesmo. Esse exílio de Vittorio desencadeia um processo que dificulta considerar a angústia algo que vá além do medo, algo que tenha por objeto o nada, como quer Kierkegaard (2010, p. 67), ou que manifeste o nada, no dizer de Heidegger (1999, p. 57). Pois o que reverbera em Vittorio são os medos, os desesperos, as saudades do ter sido, elementos profundamente condensadores de sua condição de homem falho, frívolo, não aceitador de uma angústia

libertadora do nada, porque preso naquela que está no primeiro plano das angústias: a angústia vital que diz respeito à vida e à morte, pensando a angústia dentro da hierarquização proposta por Paul Ricoeur (1968 p. 294) em graus ou planos: angústia vital da morte, angústia psíquica da alienação, angústia histórica do contra-senso, angústia existencial da opção e da culpabilidade e angústia metafísica, que se exprime no tema da cólera de Deus. Nos deteremos aqui no primeiro tipo de angústia abordado por Ricoeur, pois é esse tipo que assoma Vittorio e seu discurso. A angústia vital da morte que, no nível vital, é quando a angústia diz “respeito à vida e à morte; com maior exatidão, ela descobre a proximidade da morte em relação à vida”. Assim, a morte intervém na vida feito um corte, uma interrupção, e esta interrupção está como uma seta, uma foice apontada não se sabe por quem, ou por qual motivo, para aquele que vive. Dessa forma é a morte alheia que faz com que a ameaça externa se torne interna, penetra o vivente como uma lesão. A angústia primária é a angústia que descobre a proximidade da morte com a vida e essa proximidade é uma relação que acontece entre o externo e interno, ou seja, a ameaça da morte simultaneamente paira sobre nós e é como se surgisse “do centro de nós mesmos” (RICOEUR, p. 295). Porém, esta é apenas uma etapa desse tipo de angústia, pois, se a morte alheia só existe para aquele que ficou vivo, essa sobrevivência põe ao abrigo da angústia “a parte viva” do sobrevivente.

Vittorio vê o momento da morte como um acabamento que lhe dará inteireza e redondeza, porque acredita ser “tudo tão redondo e completo na hora da morte, pois aí sim é que estás completamente acabado, inteirinho tu mesmo, nítido, nítido, preciso exato como um teorema” (HILST, 2006, p. 46), no entanto, ao mesmo tempo, olha para a fundura do corpo do “estar sendo” e percebe a pouca exatidão do corpo, da vida: “como se todas as tripas tivessem cabeleiras e todas se enroscassem, ando cheio de nós de angústia, de tormentos, por pertencer a um corpo que não entendo” (HILST, 2006, p. 47), os nós de angústia o tornam mais frágil, mais cínico e dionisíaco, são nós que se confundem com o temor, mais: nós de temores também. Vittorio é um personagem cheio de finitude. Eis um dos grandes tormentos dessa *persona*: ele se

sabe medíocre e corrompido, humano, demasiado humano ou incapaz de “morrer” como quer Bataille (1992, p. 41), quando diz: “quem não ‘morre’ de ser apenas um homem, nunca será mais que um homem”. Vittorio não morre de ser apenas homem, fica preso à vida, ou no lado de cá da vida - se pensarmos na existência de um outro lado, de um após a violência da morte - sabe-se incapaz da perfeição geométrica da morte. O que resta a este portador da última escrita de Hilda Hilst senão portar-se como um Dionísio decadente, um Dionísio de pantufas à beira mar?:

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. levei meu uísque com ginger-ale. casca de laranja não tinha. ele ia providenciar. duas criadinhas passaram rente a mim, olharam as pantufas e curvaram-se de tanto rir. ouvi as palavras “velho”, “gozado”, “sempre bêbado”. pensei tolas, xerecas fedidas e sempre criadinhas. pensei azedo também sobre a vida. pensei “triste, velhice”, “caralho murcho”, pensei “deus” e toda a asseclagem ao redor dele, chupando-lhe os dedões do pé. (HILST, 2006, p. 120).

Vittorio, ao olhar-se, desesperança-se, pois sabe que está preso à velhice, à imperfeição física, que é anônimo e “lasso como se possuído de um prolongado jejum” (HILST, 2006, p. 49) e que a velhice é só um incômodo sobre os ossos, um andejar latente, um ver-se “negro, artificioso como quem não se vê” (HILST, 2006, p. 100), um assumir-se velho e gozado, um chamariz para deboches alheios. Por mais que tente manter a dignidade, seja com impropérios, com memórias lascivas, com aquela licenciosidade fátua dos fesceninos decadentes, Vittorio se sabe murcho, o que o torna mais desesperado, revoltado e cínico. Pulsa sobre seu pensamento a consciência clara da inutilidade de tudo, “há várias razões para morrer. por que não tento?” (HILST, 2006, p. 92), mas ele, homem duplo, bifurcado, apreciador de receitas de bebidas e suicídio,

não traz para si a morte porque não consegue nunca se desprejar dos baixos de Deus: “sugo o coisão de deus, ajoelhado diante do Nada” (HILST, 2006, p. 109). Nada que é o objeto da angústia superior, da angústia libertadora. O nada que se transforma em algo que comunica a ignorância da inocência. Inocência há muito perdida no ter sido. Vitória, derruído, corrompido por sua fragilidade, por sua incapacidade de morrer, resume-se a ser um “nada-ninguém” que somente sente, melhor só pensa, o que para ele é a mesma coisa (HILST, 2006, p. 104). Nada-ninguém que consegue ir ao extremo do possível, um espaço que supõe “riso, êxtase, aproximação aterrada da morte; supõe erro, náusea, agitação incessante do possível e do impossível” (BATAILLE, 1991, p. 45), mas também percebe que a morte não passa de uma simples onomatopeia do esvaziamento:

afinal você aprende aprende, quando está tudo pertinho da compreensão, você só sabe que já vai morrer, que judiaria! que terror! o homem todo apumado diz de repente: quase que já sei, e aí aquela explosão, aquele vômito, alguns estertores e psss... o homem foi-se. (HILST, 2006, p. 121).

Psss... uma onomatopeia sibilante e sibilina para resumir o homem e, com esse resumo, enfrentar a condição de finito, de incapaz do salto no abismo da transcendência, enfrentar mais uma vez a condição lutuosa pela vaidade vital assim tão ofendida pela morte inevitável. O homem carrega em si dois planos que duelam, definidos por Bataille (1992, p. 77) como o “eu-que-vive” e o “eu-que-morre”. Vittorio esgarça-se no embate entre esses dois eus, pois é somente morrendo que percebe o dilaceramento de que é feita a condição humana. Estar vivo significa andar ao sabor dos acontecimentos, de acordo com a ordem vigente, o “eu-que-vive” é cria da realidade comum, por outro lado o “eu-que-morre” é aquele que se desvincula, quebra o contrato com a vida real e consegue perceber tudo que o cerca como um vazio. Porém, Bataille abre uma exceção para o “eu-que-morre”:

E ainda, é verdade: o eu-que-morre, se ele não alcançou o estado de “soberania moral”, até mesmo nos braços da morte, mantém com as coisas, uma espécie de acordo em ruínas (onde a patética, a cegueira combinam-se). Ele sem dúvida, desafia o mundo, mas debilmente, e furta o seu próprio desafio, esconde, até o fim, de si mesmo, o que ele era (BATAILLE, 1992, p. 77).

Estar sendo em Vittorio é esse eu-que-morre que não alcançou a soberania moral, um eu-que-morre que faz negócios escusos com as ruínas do ter sido. Um eu-que-morre que não enfrenta a sua condição essencial, que grita desafios ao mundo e faz com que a debilidade desses gritos sejam armas usadas contra si. Um eu-que-morre invejando o eu-que-vive no ter sido: “e eu já não era / aquele primeiro / de sal e trigo / de sal e espera / de sal” (HILST, 2006, p. 78). Tudo passou. Vittorio se esbate na fronteira com a morte, sabendo que seu “eu-que-morre” tem que enfrentar de uma vez por todas “a visguenta, a toda negra, a de nódoas *verdatres* e purulentas, a todo envesgada, curva, de passadas largas” (HILST, 2006, p. 60), precisa saber que, mesmo sendo refratário à morte, é no halo da morte que “o eu funda o seu império; ali vem à luz a pureza de uma exigência sem esperança; ali se realiza a esperança do eu-que-morre”(BATAILLE, 1992, p. 78). Ali, talvez, esteja o entendimento há tanto buscado e com o qual agora se depara, embora sem coragem, sem a sedução, sem o poder necessários ao eu-que-morre, mas nunca deixando de ser um homem não domesticado, um escoiceador nato: “eu de novo escoiceando com ternura e assombro também Aquele: o Guardião do Mundo” (HILST, 2006, p. 122).

4.2 – OS DESDOBRAMENTOS DE VITTORIO

Assumindo que as narrativas hilstianas são compósitos de múltiplos focos narrativos, enredos rarefeitos, personagens pincelados

rapidamente que, mais do que a representação de pessoas com contorno psicológico e físico, são vozes, delírios, gestos, perífrases, num fluxo contínuo de consciência que expõe a constante alteração dos indivíduos, seja consigo mesmos, seja com a morte ou o sagrado. Pensando também no hibridismo de gêneros praticado pela autora, sobretudo em *Estar Sendo. Ter Sido*, pode-se delimitar algumas dessas vozes que, além de Vittorio, compõem a narrativa e formam uma espécie de séquito em torno de personagem-narrador e de suas idiossincrasias. O relacionamento de Vittorio com esses personagens é, segundo Pécora, formalmente muito bem resolvido, pois:

aquilo que é pensado pelo narrador de primeira pessoa incorpora os argumentos da interlocução vitalista e prática das outras personagens, mas sempre com ironia, sem diluir o sentimento agudo da velhice que se instala definitivamente em seu corpo. (PÉCORA, 2010, p. 8)

Dois personagens são bem próximos a Vittorio: o filho Júnior e o irmão Matias. Júnior é aspirante a escritor, de quem Vittorio lê um conto publicado já na parte final de *Estar Sendo Ter sido*. A relação com Júnior é marcada por um misto de animosidade e carinho, pois este defende constantemente a mãe e não entende completamente as escolhas e os delírios do pai. O irmão Matias, dez anos mais jovem, descrito por Vittorio como “saudável, fodeador, prático, quase sempre razoável, ajeitando tudo, descomplicado” (HILST, 2010, p. 24) tem com este uma relação mais solidária, a ponto de Vittorio dizer que se fosse mulher se casaria com o irmão: “ou melhor, por que não nasci pomba, precheca ou pita ou flor-da-noite ou bromélia ou quem sabe camélia. vê, fico até marida, quando falo de ti” (HILST, 2010, p. 62). Matias e Júnior se mudam para o “exílio” com Vittorio, como forma de ampará-lo, protegê-lo de si mesmo. Na primeira parte da narrativa há muitos diálogos entre os três, além dos fluxos de consciência de Vittorio. Discutem a respeito das viagens, dos fracassos amorosos, da morte, do sexo, do estar sendo e do ter sido. Júnior e Matias funcionam como amparos racionais, quase enfermeiros de Vittorio, espaços onde o convencional se estabelece e se

contrapõe às divagações, aos delírios do narrador. O procedimento usado por Hilda na construção desses diálogos é diverso, ora as falas de cada personagem surgem separadas apenas pelo ponto final, sendo inexistente o uso de período iniciado com letra maiúscula:

não seja cínico. vou me esforçar. e bem, depois te deixa plantado ali, com a bronha na mão. então era só isso depois de 30 anos? o que você pensa que são as mulheres em geral? buracos, isso o que elas são. buracos macios. às vezes não, ásperos, quase espinhudos... outro dia li não sei onde que alguém colocava dentes no rego da bunda. é? e para que serviriam? e você me pergunta? mas funcionavam? (HILST, 2006, p. 19)

Ora cada fala escrita em uma linha, aproximando-se da escrita do diálogo convencional, mas suprimindo-se os travessões e as maiúsculas, bem como pontos finais:

e daí?
daí não sei, Matias, eram apenas exercícios, esboços de lubricidade, ele não sadizava o bebê, não
curioso. e quem era?
hoje é um executivo, esses *yuppies*, tem três filhos, todos com beijoleta assim ó
o que será isso, hein? (HILST, 2006, p. 39)

Em alguns trechos há também o nome do personagem diante de cada fala, aproximando, de certa forma, o texto do gênero teatral.

Matias: um cepo é alguma coisa
Vittorio: e eu sou mesmo que um cepo
Júnior: não disse isso
Vittorio: adora a mãe esse cretino
Matias: é normal
Vittorio: se não fosse o meu pau, aquela lá não

tinha parido você
 Júnior: obrigado, papai (HILST, 2006, p. 24)

Essa diversidade na estruturação dos diálogos acrescenta à linguagem hilstiana uma complexidade e uma velocidade que, em certo sentido, se aproxima da complexidade e da velocidade, dos cortes abruptos da fala e do pensamento, sobretudo na primeira parte em que os diálogos são mais profícuos e sem divisões claras entre as falas. Não se trata de uma representação fiel da fala, mas de escrever de tal modo que a velocidade da fala se faça presente na frase literária.

Outros personagens que circundam Vittorio são os habitantes da aldeia, como o dono do armazém Bem-Bom e sua filha Rosinha, que é oferecida a Vittorio pelo próprio pai, num primeiro momento ela é rejeitada: “ia ficar com o bicaço esfrangalhado de me chupar o barbudo. tenho horror a juvenzinhas... lavam-se mal, têm sempre uma cariezinha que... tenho de tratar” (HILST, 2006, p. 51), porém Rosinha torna-se uma peça fundamental já que é ela quem vai procurar Deus no ânus de Vittorio, numa daquelas passagens blasfematórias típicas do texto hilstiano, quando os personagens estão embrenhados na sua busca pelo sagrado e vão até, parafraçando a própria Hilda, aos limites nojosos do corpo. Os diálogos continuam a ser escritos de diversas maneiras, demonstrando assim a heterogeneidade da escrita de Hilda Hilst, sobretudo em *Estar Sendo. Ter Sido*. onde tais diálogos se configuram parte substancial da obra:

Rosinha, procura aqui aquele da Cara-Minima
 já procuramos ontem, seo Vittorio
 Só mais um pouquinho, Rosa, pega a lupa
 fizemos tudo isso ontem, seu Vittorio
 e hoje de novo e amanhã também, o mignon é
 assim mesmo, fica nas dobras, quem sabe está
 mais acima no rego da bunda.
 isso até que pode ser; seo Vittorio, no rego não vi
 não. (HILST, 2006, p. 103)

Outra mulher presente na narrativa é Lucina, advogada vizinha,

com quem Vittorio tem um caso amoroso, é uma mulher com “coxas pesadas, mas canelas finas. usa sandálias de frade” (HILST, 2006, p. 53), há com Lucina todo um jogo em torno da mitologia romana, pois Vittorio destaca que “Lucina é Juno entre os romanos” a que “protegia o nascimento das crianças”. Lucina pode ser vista como uma espécie de renascimento de Vittorio para os relacionamentos, uma válvula de escape que na parte final de *Estar Sendo. Ter Sido.* é renomeada como “Licina” e já não há tanta luz assim em Licina-Juno: “olho envesgado para ela e pergunto: e *conjugida*, benzinho, sabe o que é? tento estrangulá-la” (HILST, 2006, p. 88).

Mais duas mulheres perpassam o estar sendo de Vittorio: Oroxis, a empregada analfabeta, na primeira parte e Assissa, a segunda empregada, esta mais um personagem que atua como uma espécie de voz da razão de Vittorio, depois que ele surta é ela quem o relembra das coisas que fez e qual o foi destino de Junior e Matias:

vem uma velha sempre à tardezinha, ela me dá uma rosca, um café bem quente, sorri, abaixa-se com a bandeja, peida singela e terna balbucia: perdão, perdão, são coisas que acontecem. [...] meu deus! e meu filho? tá nadando pelo mundo afora, foi o que o senhor mandou que ele fizesse. meu deus! e Matias? tá morando na outra ponta da praia, com aquela que o senhor chamava de rábula. [...] e os gansos e os cachorros? ah! seo Matias levou todos eles para lá. por que? o senhor queria voar até o céu montado em cima deles. [...] e a Oroxis? escafedeu-se. o senhor disse que ela era um tição e que devia morar no fogão de lenha. (HILST, 2006, p. 98)

Na parte final da narrativa, surgem o médico, ou “o *dottore*”, que assiste Vittorio em sua convalescença, além de Raimundo, um professor de filosofia que trabalha como mordomo, porque assim ganha mais. Estes são personagens-satélites, giram em torno desse protagonista-narrador desgredado e perdido na sua busca incessante. A

seriedade, a tragicidade, a obscenidade, o grotesco como é comum nos narradores hilstianos, partem sempre do seu “de-dentro”. Os “de-fora” não compreendem muito bem tanto atordoamento, tanto desespero no viver e atuam mais como elementos que redimensionam a loucura do personagem principal a partir da realidade comum, da banalidade do dia-a-dia.

Em *Estar Sendo. Ter Sido*, estes personagens são usados como objetos pelos quais Vittorio extravasa, com humor e escracho, seu desamparo, sua perversão moral e física, mas também o pouco de ternura e lirismo que lhe resta. Estas relações de ódio e amor, poder e submissão, súplica e humilhação que Vittorio mantém com o seu entorno é algo que o conecta parcialmente com o mundo dito racional, ou dito “normal”, assumindo aqui a superficialidade deste termo. Estas relações tortuosas são a forma que ele encontrou para não se despregar totalmente do externo e cair na subjetividade cinza, nebulosa da busca incessante pelo entendimento que lhe habita. A escrita de Hilda Hilst acompanha essa tortuosidade, expõe-se também de maneira abrupta, entrecortada. É uma escrita que, ao não ser linear, aumenta o poder de choque, de ruptura, de enfrentamento. Tal poder advém também daquilo que Pécora nomeou como fluxo de consciência dialógico. O fluxo de consciência em Hilda Hilst é dialógico porque não fica circunscrito ao narrador, como representação de sua consciência, mas são discursos fragmentados, polissêmicos, em que as falas dos personagens satélites em torno do personagem-narrador interferem, se pronunciam, estão no mesmo espaço disputando um lugar no texto. Pécora (2010, p. 12) afirma que o narrador hilstiano “pensa que está atuando, em cena aberta, diante de uma plateia tendenciosa, não raro hostil, muitas vezes estúpida”.

Estar Sendo. Ter Sido, não é somente uma profusão de diálogos, mas também um relato de memórias, de lembranças narradas por Vittorio entre os seus devaneios, ou até mesmo fazendo parte desses devaneios. No plano da narrativa, a fronteira passado-presente, verdade-mentira, realidade-invenção não tem demarcação firme dentro da sua mente, nem dentro da escrita de Hilda Hilst, que pouco estabelece as marcas entre um momento e outro, o que lemos são fragmentos,

recortes, ruínas, e como tal não há ligações firmes que denotem o todo, a completude. Para Blanchot (2010, p. 30) “a fala de fragmento não é única, mesmo que quisesse sê-la [...] surge em sua fratura, com suas arestas cortantes, como um bloco ao qual nada parece poder agregar-se. Pedaco de meteoro, destacado de um céu desconhecido”. Dessa forma a completude se dá no relance, naquele momento em que a escrita traz à luz uma lembrança, uma passagem da vida pregressa, um delírio qualquer, lembrando sempre que as fronteiras, as demarcações firmes inexistem no texto hilstiano. Tudo faz parte do conjunto complexo de frases, versos, narrativas dentro da narrativa, que compõe este último livro. Atravessando esse conjunto de fragmentos, há um grupo de *personas* que são trazidas ao percurso de Vittorio pelo seu constante apego ao ter sido. O seu discurso vem perpassado por personagens que fomentaram e fermentaram de alguma forma a vida pregressa de Vittorio e que são resgatados constantemente por sua memória para manterem, de alguma forma, a chama acesa. Estes personagens são: Hermínia, a “pequena vaca” (HILST, 2006, p. 24), além de outros qualificativos pejorativos, é a mulher que abandonou Vittorio e para quem ele dedica longos trechos de ódio e de amor expostos em cartas enviadas a ela.. A certa altura Vittorio diz: “não deveria ter inventado Hermínia, ela me aborrece” (HILST, 2006, p. 69), o que demonstra a dubiedade desses outros personagens, que podem ser uma ficção dentro da ficção, pois, em última instância, Vittorio é um escritor e, como tal, criador de personagens também. Relacionando-se à Hermínia, surge Alessandro, jovem amante desta, pago por Vittorio que também lhe ensinou diversos poemas de Petrarca para facilitar a conquista da mulher. Nesse ato, Vittorio revela seu lado paradoxal, queria ficar sozinho, a ponto de pagar um amante para a mulher, mas não se desvincula dela de forma alguma. O desprezo não se metamorfoseia nunca em indiferença: “ando assustado porque isso não tem fim. meu desprezo por Hermínia”(HILST, 2006, p. 121). No rol dos amigos, o principal é Don Deo, amigo de infância, “lírico e suave com todos e severo consigo mesmo” (HILST, 2006, p. 84) que se transformou em bispo e de quem Vittorio recebe uma carta, transcrita em *Estar Sendo. Ter Sido*. Há também referência a Pedro Cyr, poeta que “aparece” para Vittorio com

sua “poesia *odd*” e que ele não sabe bem quem é: “quem será Pedro Cyr? Parece desolado, deve ser velho também” (HILST, 2006, p. 108). São transcritos três poemas curtos de Pedro Cyr⁴⁴:

eu estive lá. na gargalhada. no pó.
estive alguém de mim.
no cesto. na mó.
estava sujo e nu.
e o que eu via era deus.
escuro e sórdido como eu.
e então?
~~então ríamos. foi só.~~

os negros sorriam
entre o lixo das dunas.
eu tive medo e fechei a cara.
os negros sorriam
entre o lixo das donas.
então me fiz Desdêmona
besuntei-me
encharcado de Otelos e de lenços
~~enfeitado de anêmonas.~~

o porco comeu o filho da Etelvina.
tive tanta pena no porco, do filho, da Etelvina.
(assim mesmo, nessa ordem).
que maçada, me disse na tarde que escoava.

44

Hilda Hilst se refere a Pedro Cyr numa entrevista:

Estado - Quem é o poeta Pedro Cyr, que você cita?

Hilda - Pois é, apareceu. Eu não conheço o Pedro Cyr. Parece que é um poeta meio safado, que fala coisas engraçadas...

Estado - Trata-se, então, de um personagem? Porque parece uma pessoa real...

Hilda - Pedro Cyr apareceu, mas não sei quem é (risos). Ele tem um poema esquisito, uma coisa diferente... Veio de repente esse cara. in: FURIA, L. M. Hilda Hilst e seus personagens que não param de pensar. Publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 31 Mai. 1997. Disponível em <http://www.nankin.com.br/> Acesso em 13 Mai. 2010.

(HILST, 2006, p. 107, 108)

Assim, se Hermínia é o amor perdido, ou inventado para ser perdido, Alessandro, Dom Deo e Pedro Cyr, trazidos à luz por Vittorio, podem ser vistos como desdobramentos do próprio Vittorio: o amante, o santo e o poeta. Alessandro é a idealização de um amante: jovem, vigoroso e leitor de Petrarca que carrega uma juventude física que Vittorio não possui mais, podendo proporcionar prazer sexual à amada. As referências a esse personagem estão concentrados na primeira parte da narrativa, onde Vittorio se direciona mais fortemente a Hermínia. Já a lembrança de Dom Deo surge apenas na parte final de *Estar Sendo. Ter Sido*. e impõe a Vittorio sua condição de santo. Dom Deo, ao contrário de Alessandro, foi um menino “magrela, espinhudo, triste”(HILST, 2006, p. 83). Vittorio expõe sarcasticamente a anatomia de Dom Deo

o cajado de Deozinho era mínimo, uma bimbinha de nada. no banho sempre depois de ver o meu lambaio ele chorava e dava uns taponas na bimbinha dele: fedelho, tu não serve pra nada. chegou a amortilhar a bimba num trapo roxo, olhava lúgubre para o grão de milho e dizia solene: *non habeo usum*. (HILST, 2006, p. 84)

Dom Deo pode ser visto como a outra parte de Vittorio, as suas alterações com Deus, sua tentativa constante de visualizar, de tocar no divino. Há uma carta de Dom Deo transcrita em *Estar Sendo. Ter Sido*. que narra as visões que este possui de Deus, de quem só vê o dorso: “tem listas. nunca lhe vejo o rosto. certa vez tentou acariciar-me, e fez-me uma ferida” (HILST, 2006, p. 85). A carta segue expondo as brigas de Dom Deo com Deus, além de dar um conselho que ratifica a forma como Vittorio encara a sua relação com Deus: “Deus ama a indiferença e a aspereza. Descobri há pouco. também é possível domar Deus dentro de nós. Blasfemando somos um pouco santos, sabias?”(HILST, 2006, p. 85).

O ter sido e o estar sendo de Vittorio também acontecem nessas

duas figuras contrárias: o amante jovem, pago para satisfazer a amada, e o bispo caridoso, porém possuidor de inúmeros conflitos com a fé. Vittorio abarca esses contrários sendo também o poeta Pedro Cyr, autor dos poemas transcritos acima e cuja poesia é adjetivada como “*odd*”. Tal adjetivo, cujo significado é “estranho, sem par, ímpar”⁴⁵ pode ser atribuído também a Vittorio, e por extensão, à narrativa *Estar Sendo. Ter Sido*. Os poemas de Pedro Cyr revelam de forma sucinta os conflitos que movimentam *Estar Sendo. Ter Sido*: a constante tentativa de igualar Deus ao homem: “estava sujo e nu. / e o que eu via era deus. / escuro e sórdido como eu” (HILST, 2006, p. 108), as constantes referências literárias: “então eu me fiz Desdêmona / besuntei-me / encharcado de Otelos e de lenços” (HILST, 2006, p. 108), e por fim, a aproximação entre o homem e o animal: “o porco comeu o filho de Etelvina./ tive tanta pena do porco, do filho, de Etelvina. (assim mesmo, nessa ordem)” (HILST, 2006, p. 108). Nesta aproximação, ou nesse amalgamento, da mesma forma que entre o homem e deus, já não há mais hierarquias, fronteiras definidas, as três entidades se concentram no corpo envelhecido e fragmentado de Vittorio.

Outras pessoas-sombras que surgem no resgate dessas memórias, são os avós; a avó Blandina, “severidade e humor, cólera e autopiedade, aristocrática e escatológica, politonal quando bebia” (HILST, 2006, p. 70) de quem Vittorio herdou os vícios e os bens; a mãe lembrada, ou delirada, no seu próprio velório; o tio Luiz que revela a possibilidade de Vittorio ter sido um filho bastardo.

Como se pode verificar, Vittorio, apesar de toda a solidão que o acompanha, não é um personagem solitário, pois, se pensarmos em exterior e interior, ele está sempre em contato com alguém: no plano exterior, além dos empregados, há o filho e o irmão. No plano interior, há toda essa fauna familiar que o persegue, que o constitui e que vem repercutir em seu estar sendo, mas que podem se configurar também como facetas, fragmentos, mentiras, invenções, espelhamentos de um passado trazido para os espaços de afirmação de sua condição de velho..

⁴⁵ *Dicionario Larousse* Inglês / Português . Português / Inglês. São Paulo: Larousse do Brasil, 2006. p. 240.

4.3 – DIÁLOGOS EXTERNOS

Porém, não só *personas* fictícias habitam o discurso de Vittorio. *Estar Sendo. Ter Sido.* é um dos mais radicais exercícios de intertextualidade e intratextualidade que Hilda Hilst escreveu. A intertextualidade pensa o texto como tecido, como fragmentos de referências que o perpassam, ou de acordo com Kristeva (1974, p. 64), como “um mosaico de citações”, algo que é a “absorção e transformação de outro texto”, assim, não há texto que não tenha relação com textos precedentes, que não faça parte de uma trama dentro da linguagem. Noé Jitrik (2010, p.19) afirma que a noção de intertextualidade metaforiza o próprio da cultura mesma, como uma rede, cujas manifestações, por mais singulares, diferentes ou originais que sejam não poderiam ser estendida fora dessa trama. Jitrik (2010, p. 20) também afirma que a intertextualidade “es una noción que atañe al momento de la textualidad que conocemos como lectura pero no compromete a su momento previo, o sea a la escritura”, ou seja, é preciso separar os momentos da leitura e da escritura para “recuperar lo que seria próprio de la escritura”. Jitrik defende a ideia de que ao se confundir os momentos da escritura e da leitura,

se atribuye a la lectura una productividad que excede su esfera, la lectura inunda la escritura y la hace desaparecer como instancia; la lectura, que es siempre imprevisible y aleatoria, predomina de tal modo en la consideración pública que, por medio de una conversión sin duda ideológica, da lugar a una figura, la del “lector”, invocada hasta el cansancio por una crítica literaria que, sin saberlo, ha hecho desaparecer la instancia básica de producción y, de paso, a su agente, el escritor. (JITRIK, 2010, p. 20)

Assim, a intertextualidade não se concentra apenas no leitor e na sua competência para discernir, identificar as intertextualidades presentes num texto, mas é preciso também olhar o outro acontecimento que produz o texto: a escrita. Jitrik encaminha seu pensamento para o momento em que o escritor transpõe, usa a capacidade de verter ou reverter, aquilo que está num campo prévio, de imagens, para um campo posterior, os signos gráficos de um texto. Mas o que seria esse campo prévio? Onde residiriam essas imagens e como elas se configuram? Em que consistem essas imagens? Ainda acompanhando o pensamento de Jitrik (2010, p. 21), essas imagens residiriam num lugar que podemos chamar, em primeira instância, de memória, ou seja, um lugar de acumulação, que, no entanto, não é algo inerte, mas “un espacio recorrido por una dinámica que, precisamente porque se ejerce en una acumulación, está regida por una reconocible química interna cuyo principio rector es la selección”. Porém, para que a intertextualidade aconteça, é preciso mais do que apenas usar a memória, é preciso que exista uma decisão que não é própria da memória, mas que vem do imaginário, que para Jitrik (2010, p. 22) é simultaneamente um depósito de imagens e uma energia, é o que faz com que imaginemos a partir de determinados materiais e sobre eles. Assim, memória e imaginário interagem, compactuam no ato da escrita: a memória concede e o imaginário resolve, seleciona, dirige. Dessa forma será possível o “paso de lo inerte a lo visible, de lo que está ahí y podría seguir estando a lo que será objeto de una lectura que permitirá entender no ya ni solo los términos del proceso sino lo que resulta de él y se prolonga en nuestras vidas completándolas” (JITRIK, 2010, p. 22).

O escritor passa a ser então quem canaliza a decisão, seja por vontade, que para Jitrik, (2010, p. 22) é quando se supõe a energia, seja por intenção, nesse caso quem determina a decisão é a consciência. Assim, o escritor, no ato mesmo de escrever, recorre a essas duas dimensões: a imaginação, que seria um “no saber todavía de qué” e a memória, que seria um “ya sabido del qué”. No ato da escrita essas dimensões se compactuam, para que a escrita produza algo que vá além do não sabido, mas fique aquém do sabido: “en suma la imaginación

modifica la memoria y la memoria, al alimentar la imaginación, se ofrece a una transformación que a veces es un sacrificio, una pérdida” (JITRIK, 2010, p. 23).

A intertextualidade, e toda a complexidade que a envolve, está presente na obra em prosa de Hilda Hilst. João Antonio Cavalcanti (2010) ao falar sobre a intertextualidade em Hilda Hilst, afirma que “esta é uma das marcas fundamentais do estilo hilstiano: a incessante referência a autores, livros e personagens (reais ou fictícios) do mundo da arte e da cultura.”

Estar Sendo. Ter Sido. é um dos livros mais profícuos nas referências implícitas e explícitas a textos alheios. Parte da biblioteca de Hilda Hilst vem à tona nesse texto, pois ela une imaginário e memória para dar vazão ao imaginário e à memória leitora de Vittorio, que não se escusa de espalhar em seu discurso várias referências a outros escritores, bem como diversas outras referências à política, à mitologia, à religião, à filosofia, trazidas à luz sob o prisma do sarcasmo, do obscuro, geralmente para confirmar e conformar a sua decrepitude. Desta forma, a inclusão de um procedimento habitual na escrita de Hilda Hilst, no último livro, é levada a outro patamar, justamente por fazer parte de uma escrita que se depara com a impossibilidade de ser a última, com uma escrita que, de tanto se voltar às questões e procedimentos, faz-se ainda mais nova, ainda mais transgressora. Ao mesmo tempo em que as referências são incluídas, encerradas nesse livro final, atuam como portas, pontes para além da obra. Como não haverá um livro posterior, então Hilda estrutura seu texto como uma constelação de referências, de encontros prováveis ou imaginários, fazendo de seu último personagem uma espécie de máquina intertextual.

A intertextualidade começa nas quatro epígrafes que cercam o livro, como se fossem quatro paredes de um recipiente onde estão contidas todas as outras referências e auto-referências hilstianas. Cercam, porque Hilda abre a narrativa com duas epígrafes e a fecha com duas, sendo que uma das duas epígrafes finais é de sua autoria, o que descaracteriza em termos o conceito de epígrafe como uma citação alheia, mas demonstra também nesse ato a força criativa de Hilda, no que tange a não respeitar fronteiras dos gêneros. A epígrafe é “a citação

por excelência, a quintessência da citação, a que está gravada na pedra para a eternidade, no frontão dos arcos do triunfo ou no pedestal das estátuas”(COMPAGNON, 2007, p. 120). Compagnon também afirma que a epígrafe representa o livro, às vezes como seu senso, às vezes como seu contra-senso, ela infere, resume a obra. É também uma espécie de grito, de chamada de atenção sobre o que virá, “um limpar a garganta antes de começar realmente a falar”. Em *Estar Sendo Ter Sido* o grito, a confissão de fé da epígrafe acontece primeiro com as estrofes finais do poema “Canção do desejo irrealizável e indefinido” de Apolonio de Almeida Prado Hilst:

Canção de cativos, rouca,
rouca e afogada em absinto;
antes de atingir a boca
morta na noite do instinto.

Cantiga longínqua, vaga,
mais sentida que ouvida,
murmúrio, soluço ou praga
que sobe da própria vida. (In: HILST, 2006, p.13)

Os versos do pai de Hilda Hilst abrem a porta para o que será um dos pilares da narrativa: a memória, o constante ouvir de uma canção perdida, morta nos recônditos do passado, nas noites do instinto. A canção da vida acontecida que acompanhará Vittorio por toda a narrativa. A seguir, mais uma epígrafe, dessa vez do emblemático pintor japonês Katsushika Hokusai:

Desde a idade de seis anos, eu tinha a mania de desenhar a forma dos objetos. Por volta dos cinquenta, havia publicado uma infinidade de desenhos, mas tudo o que produzi antes do sessenta não deve ser levado em conta. Aos setenta e três, compreendi mais ou menos a estrutura da verdadeira natureza, as plantas, as árvores, os pássaros, os peixes e os insetos. Em

consequência, aos oitenta, terei feito ainda mais progresso; aos noventa, penetrarei o mistério das coisas; aos cem, terei decididamente chegado a um grau de maravilha, e quando eu tiver cento e dez anos, para mim, seja um ponto, seja uma linha, tudo será vivo. (In: HILST, 2006, p.15)

Esta fala de Hokusai pode revelar um daqueles contra-sensos a que a epígrafe está sujeita, já que Hokusai joga para a velhice mais longeva o entendimento, o mistério das coisas, a percepção da vida das coisas. Trata-se de uma busca semelhante à de Vittorio, mas este é um homem com sessenta e cinco anos, que pensa somente em como a velhice lhe tolhe os movimentos, lhe tira a juventude. Vittorio pouco olha para o futuro como prediz a epígrafe de Hokusai, está preso ao estar sendo repleto de “esgares involuntários” (HILST, 2006, p. 48) a ponto de refletir sobre a própria idade e dizer: “eu não devo ser eu, [...], eu aos 65 tão tosco, tão palha, o fundo do peito cavo, caviloso eu pobre coitado” (HILST, 2006, p. 88). Vittorio se despede capcioso, cheio de cavilações, incapaz da atitude zen imposta pela fala de Hokusai. Vittorio é sem paciência, por isso derrotado pela própria velhice, por isso depois de atravessar o percurso de *Estar Sendo. Ter Sido*, ele encontrará mais duas epígrafes no final, dois resumos de sua caminhada. Em letras garrafais uma imagem contundente de seu futuro próximo, escrito pela própria Hilda: “A BUÇA NEGRA VEM VINDO. PUNHAL. VELHICE. ADAGA. CUSPO-LHE NA CARA. ELA SE ARREGAÇA. LASSA. MORTE. AMADA” (HILST, 2006, p. 128). A própria morte lhe chega cansada, desistente, lancinada por armas brancas, humilhada até. A morte lhe chega como um espelho, ao cuspir-lhe na cara, Vittorio cospe em si mesmo, se vê então marcado pelo nojo, pelo risível, ele é a buça negra arregaçada e amada. Assim, logo a seguir, um pensamento em alemão de James Ward se coloca como um arremate final: “*denken ist schwer*” (HILST, 2006, p. 128). Pensar é difícil, porque pensar requer questionar, algo que para Blanchot (2001, p. 130) é “buscar, e buscar é buscar radicalmente, ir ao fundo, sondar, trabalhar o fundo e, finalmente, arrancar. Esse arrancar de raiz é o trabalho da questão”. Entre as quatro

paredes que essas epígrafes constroem, um universo vasto de intertextualidade se molda nos internos da narrativa.

Esse universo enciclopédico é como se fosse um órgão também usado na busca pelo entendimento, pelo sentido de tudo. Antoine Compagnon (2007, p. 13) diz que citar é uma extração, uma mutilação, um desenraizamento e que a frase escolhida torna-se autônoma, convertendo-se ela mesma num texto, num fragmento independente advindo da explosão que a leitura fez do texto primeiro. Em *Estar Sendo. Ter Sido*. Hilda Hilst usa um procedimento inédito em sua obra em prosa: faz duas citações e, ao final da página, acrescenta a fonte bibliográfica. São citações do polêmico livro *Suicídio: modo de usar*, de Claude Guillon e Yves le Bonniec. O livro é um libelo sobre o direito que cada indivíduo tem de dispor livremente de sua vida, podendo escolher, quando lhe for conveniente, a hora e a forma da própria morte. Para os autores, qualquer assunto deve ser discutido com total liberdade, inclusive, e principalmente, um assunto tabu como o suicídio. O livro denuncia a hipocrisia da sociedade em relação a esse ato ainda e sempre perturbador da ordem. Para os autores:

O suicídio está, no sentido estrito, fora da lei. Poderíamos alegrar-nos com isso, mas examinando melhor, o suicídio aparece como uma dessas liberdades vergonhosas que as leis deixam de lado para melhor controlá-las. Pseudoliberdades entre as quais encontramos a prostituição, o aborto. [...] Liberdades vigiadas, submetidas ao acordo das autoridades de tutela, da polícia, dos médicos ou dos parentes. [...] Existe um direito do suicídio. Mas não o direito ao suicídio. Um sobrevivente involuntário reclamaria em vão indenização pelo prejuízo que terá, sendo obrigado a viver contra a sua vontade. O suicídio deve continuar sendo um vício solitário. GUILLON; LE BONNIEC; 1984, p. 72-73)

O principal leitmotiv de *Estar Sendo. Ter Sido*. não é o suicídio,

mas sim um pensamento contínuo sobre a morte, sobre o medo da morte, que, vez ou outra, toca a ideia de suicídio. Uma das estratégias de Hilda para que esse toque aconteça é espalhar quatro receitas dentro da narrativa, sendo três delas explicitamente de suicídio e uma, cuja ideia de suicídio é mais implícita, de um coquetel alcoólico.

Depois de mais um de seus delírios, nos quais encontra Deus, Vittorio recobra a razão, aceita-se apenas bêbado e rememora a primeira receita de suicídio que aparece em *Estar Sendo. Ter Sido.*: “38. tiro na têmpera. cabo de madrepérola. última e brilhosa visão estética. atenção: não tremer. os que tem Parkinson evitem essa última solução. eu não tenho Parkinson. tremo. mas raramente” (HILST, 2006, p. 41). Nesta receita é possível perceber a ironia hilstiana aflorando nos conselhos: usar cabo de madrepérola não apenas para que o suicida tenha a última e brilhosa visão estética, mas para que o suicídio tenha também o seu valor estético, poético. Para que o suicídio não seja um ato falho e banal, é preciso acrescentar o detalhe de um cabo de madrepérola para elevá-lo à condição de ato estético. O humor corrosivo de Hilda também se manifesta na condição de que o suicida não pode ter Parkinson, sob pena de que o tiro não atinja o objetivo e tudo o que reste é a vergonha do erro e a fatalidade da explicação. A corrosão do humor atinge até mesmo o narrador, que se insere na receita subvertendo o gênero, já que se lhe impõe uma primeira pessoa não muito tradicional em receitas, se isentando da doença, afirmando que sua tremedeira, ou seu *delirium tremens* é de outra ordem, apesar de rara.

Depois de mais uma discussão sobre a morte e a hora da morte, surge a segunda receita transcrita em *Estar Sendo. Ter Sido.*, a do coquetel “Black Russian”: “*Black Russian*: com duas gotas de limão, fica menos doce e passa a se chamar *Black Magic*. 3 doses de vodca, 1 ½ dose de licor de café” (HILST, 2006, p. 46). Parece ser uma receita normal de coquetel, ressaltando-se o fato de que a dosagem está praticamente triplicada⁴⁶. Esse acréscimo na quantidade pode ser lido

⁴⁶ Em consulta a vários sites onde a receita desse coquetel é transcrita, a quantidade seria 1 dose de vodca e ½ dose de licor de café. Sites pesquisados: www.mundodesabores.com.br/receitas/black-russian,

como um lento suicídio pelo alcoolismo, revela que o humor, a ironia, o sarcasmo, geralmente, bastante explícitos de Hilda Hilst, em certas circunstâncias prezam pela sutileza. Depois dessas duas receitas pessoais, surge a terceira receita, logo após mais um delírio sobre a morte, dessa vez fazendo uma referência explícita a Kierkegaard:

e dissimulas, indo e vindo para esquecer aquela hora, *Timor et Tremor*, e esquecer corredores e a tua própria sombra pardacenta e nua. [...] e te escutas dizendo *vigilate! vigilate!* estou atento apesar da receita que me fiz essa tarde: VESPERAX (sercobarbital, efeito rápido; bralobarbital, efeito médio). dosagem: cerca de 3 g (Centro de Informação em Favor da Eutanásia Voluntária, Holanda), ou seja, 30 comprimidos de 100 mg de secobarbital. esta dose corresponde a 3 g de secobarbital associados a 1 g de bralobarbital. provoca sonolência em 15 a 60 minutos e a morte em 48 horas*

* GUILLON, Claude e DE BONIEE, Yves. *Suicídio: Modo de Usar*. São Paulo: EMW Editores, 1984, p 190. (HILST, 2006, p. 41)⁴⁷

Já a quarta receita surge na parte final da narrativa, quando Vittorio descansa de mais um embate que teve com a ideia de morrer:

1 xícara de caroços de maçã ou de amêndoas dos caroços de pêssegos. esses grãos contêm um composto orgânico que pode liberar ácido cianídrico. muito raramente levam à morte*

www.baressp.com.br, www.busca01.com/saude/receita-de-black-russian.php, www.lixohumano.com

⁴⁷ Esta citação respeita a forma como Hilda escreveu a receita em *Estar Sendo. Ter Sido.*, ou seja, mantém os inícios dos períodos em letra minúscula.

* GUILLON, Claude e DE BONIEE, Yves.
Suicídio: Modo de Usar. São Paulo: EMW
 Editores, 1984, p 197. (HILST, 2006, p. 59)⁴⁸

Um dos motivos que causaram a polêmica e a censura ao livro *Suicídio: modo de usar* foi, não somente a sua defesa radical ao direito que as pessoas teriam de dispor da própria vida, bem como a denúncia que faz sobre a hipocrisia da sociedade em torno do assunto, mas o seu décimo capítulo intitulado: “Elementos para um guia do suicídio”. Tal capítulo é um guia com orientações para que o suicídio seja o mais eficiente possível, além de trazer um receituário com diversos medicamentos, venenos, substâncias tóxicas próprias para suicidar-se. É desse capítulo que Hilda retira as duas últimas receitas transcritas acima.

Conforme já mencionado, pela primeira vez Hilda usa notas de rodapé para informar ao leitor a sua fonte bibliográfica. Esse procedimento que, de certa maneira, normatiza a intertextualidade da narrativa, dá à citação um peso científico, pode ser entendido também como um gesto de aspensão da ironia e do sarcasmo propiciado pela escrita última de Hilda Hilst. No livro de Guillon e Le Boniee, *Vesperax* está na lista dos barbitúricos e é o que possui o efeito mais demorado, ou seja, seguir essa receita será lento e penoso e, eventualmente, sem resultado efetivo. Quanto à outra receita citada, caroços de maçã fazem parte da lista de substâncias tóxicas e é a única que possui uma ressalva tão direta quanto a sua pouca funcionalidade, ou seja, as receitas de suicídio de Vittorio não passam de uma tentativa irrisória de morrer, são mais receitas de desespero ou de despeito em relação ao que representa o suicídio. No começo da narrativa Vittorio avisa: “não quero mais nada, Hermínia, já sabes, só penso na morte, nos meus ossos lá embaixo, no

⁴⁸ Esta citação respeita a paráfrase que Hilda fez da receita original, além de manter os incícios dos períodos em letra minúscula. A receita original constante no livro *Suicídio Modo de usar*, conforme tradução de Maria Ângela Villas é a seguinte: “CAROÇOS DE MAÇÃ: A ingestão de uma xícara de caroços de maçã ou de amêndoas dos caroços de pêssego pode levar à morte. Esses grãos contêm um composto orgânico que pode liberar ácido cianídrico (GPI). Os casos mortais, entretanto, continuam a ser excepcionais. *Totalmente desaconselháveis.*” In GUILLON, C. LE BONNIEE, Y. *Suicídio: modo de usar*. São Paulo: EMW, 1984 p. 197.

nada que serei”(HILST, 2006, p. 29). Apesar dos motivos peremptórios, do misto de desespero e tédio que assoma Vittorio, o suicídio é tratado mais como um sonho, um desejo e, a julgar pelas receitas, um desejo fadado ao fracasso. O suicídio não é visto nesse livro como uma solução. Pode-se pensar em Jacques Rigaut quando este afirma: “não há razões para viver, mas para morrer também não. A única maneira que nos resta de testemunhar nosso desdém pela vida é aceitá-la. A vida não merece a trabalheira de a abandonarmos” (RIGAUT, J., 1980, p. 106). Vittorio possui esse olhar sobre o suicídio, numa das vezes que se refere a ele, pensa naquilo que poderá encontrar e desiste logo em seguida.

Há várias razões para morrer. por que não tento? vou encontrar aquele polígono de mil faces. ou um *grosse Nudel*. quem é que vou encontrar por lá? certamente o outro e seu *Phédon*. e eloquências ainda? ou estarão todos mudos, imensos, as bocarras pétreas? bocarras lápis-lázuli abertas. crivadas de setas. São Sebastião também. vou encontrá-lo sim. e Mishima ao lado. sem cabeça ou com? olhando o santo. os buracos no peito, nas coxas ainda, sangrando. (HILST, 2006, p. 93)

O que se nota nesta sequência de possibilidades de encontro pós-suicídio é como a intertextualidade perpassa o texto de Hilda Hilst, funcionando mais como uma viga de sustentação, do que uma fachada de pretensa erudição. Nessa breve passagem, há referência às *Meditações Metafísicas*, de Descartes, mais precisamente à sexta meditação, onde Descartes usa a imagem do quilôgono, um polígono de mil faces, para exemplificar o hiato que ele distinguia entre imaginação e conceito. Para Descartes (2010, p. 43) era possível imaginar e conceber racionalmente um triângulo, já em relação ao polígono de mil faces, existe apenas a possibilidade de concebê-lo, mas não de imaginá-lo. Assim, suicidar-se, para Vittorio, seria a possibilidade de imaginar, ou de ver, o que até então só poderia ser concebível, ou seja, o depois da morte, o grande mistério, o *grosse Nudel*, a grande massa, o macarrão divino da morte enrolado pronto para ser digerido. Vittorio também

chama Platão em sua reflexão sobre a separação da alma e do corpo e a imortalidade da alma, sobre como o filósofo deseja afastar-se do corpo para que a alma possa ir para o mundo das Ideias: “os que praticam verdadeiramente a Filosofia, de fato se preparam para morrer, sendo eles, de todos os homens, os que menos temor revelam à ideia da morte”(PLATÃO, 2010). Mas essa falta de temor da morte não é inerente a Vittorio, personagem constituído, em muito, justamente por causa desse temor. São apenas eloquências, falatórios, afinal o outro lado da morte pode ser também de mudez, de silêncio pétreo. O outro lado está repleto de atitudes suicidas como a de São Sebastião, que depois de ser condenado à morte por flechadas, conseguiu ser salvo por uma mulher caridosa, apenas para retornar ao seu algoz para provar a força da fé, sendo dessa vez condenado a morrer com pauladas e bolas de chumbo (MEGALE, 2003, p. 194). O mesmo São Sebastião eroticamente representado no quadro do pintor barroco italiano Guido Reni, que serviu como uma espécie de iniciação sexual ao escritor japonês Yukio Mishima, que descreve assim seu “sangramento” diante do santo:

Era uma reprodução do São Sebastião de Guido Reni. [...] Um jovem excepcionalmente bonito estava amarrado nu ao tronco da árvore. [...] As setas devoram a carne tensa, fragrante, jovem, e estão para consumir seu corpo com chamas de suprema agonia e êxtase. [...] Minhas mãos, completamente sem consciência, iniciaram um movimento que nunca tinham sido ensinadas a fazer. Senti alguma coisa secreta, radiante, subindo de dentro de mim, velozmente, rumo ao ataque. Subitamente jorrou, trazendo consigo uma embriaguez ofuscante. (MISHIMA, p. 31-33)

Mishima, que considerava o destino de São Sebastião “resplandecente”, fez do suicídio um ato sumamente político, na tentativa de restaurar uma tradição perdida, ao mesmo tempo em que teve uma vida e uma obra nos lindes da ruptura, da ousadia. No processo intertextual que assoma *Estar Sendo. Ter Sido*, tudo se mistura, entra em

contato, se inverte, subverte, aproxima e condensa-se pela ironia, pela não seriedade de Vittorio frente a toda essa gama de conhecimento filosófico, ou a essas vidas que fizeram do suicídio a decisão final. Logo após essa passagem em que Vittorio vislumbra a perda do corpo, a ida a esse lugar em que as referências literárias, filosóficas, religiosas se encontram, o corpo chama Vittorio de volta. O velho e frágil corpo o recompõe em sua insignificância: “Começo a vomitar. apenas uma gosma esbranquiçada” (HILST, 2006, p. 93) e tudo continua vivo, terreno, tudo continua sucumbindo ao medo da morte.

A máquina de leitura de Hilda Hilst trabalha a todo vapor, fazendo com que a máquina de leitura do seu leitor também tenha que proceder a buscas nas diversas referências explícitas e implícitas. Desfilam pelo fluxo narrativo de Vittorio: Joyce, Descartes, Petrarca, Jorge de Lima, Lupasco, Francis Bacon, Jesus, Lázaro, Paul Nizan, Sartre, Virginia Wolff, Jonathan Swift, Shakespeare, Horácio, Camile Desmoulins, Luciano dos Anjos, Gonçalves Dias, Ovídio, Homero, Rachmaninov, Conan Doyle, Balzac, Flaubert, Oscar Wilde, Cruz e Souza, Rimbaud, Jorge Coli, Mora Fuentes, Rosvita de Gandersheim, Goya, Margarete Buber-Neumann, Platão, São Sebastião, Mishima, Apuleio, Kurosawa, Fernando Pessoa, António Feijó, Margarete Buber-Neumann, Padre Antonio Vieira, além de livros sagrados como a Bíblia e a Torah.

Essa miríade de nomes aparece em diversas formas, ora tendo apenas o nome, um título de livro, ou uma ideia central citada, como no caso acima em que foi exposta a intertextualidade em torno do suicídio, ora um verso qualquer, ora um exemplo da vida pessoal, ora a lembrança de uma atitude não muito abonadora, como o caso de James Joyce que “atirava pedras nos cachorros nas suas caminhadas por lá” (HILST, 2006, p. 17). Vittorio se vale muito do conceito de que toda escrita é “colagem, glosa, citação e comentário” e que especificamente a citação “faz com que a leitura ressoe na escrita” (COMPAGNON, 2007, p. 29 e 39). Sua memória vai ressoando as leituras que fez, ao mesmo tempo que ele vai se firmando e se afirmando através dessas leituras. Algumas vezes não é a obra que determina a reflexão de Vittorio, mas a morte do próprio escritor, que é relembrada como uma forma de

irmandade, de pertencimento àquela tribo de criadores circunspetos que tiveram também o enfrentamento com a morte. A morte de Virginia Woolf é trazida à baila de forma indireta, no meio de um fluxo em que Vittorio divaga sobre a solidão e sobre a velhice:

e nenhuma emoção, só essa de estar aqui se dizendo. cores, calêndulas, anêmonas, espumas sobre um rio leitoso, onde? onde? alguém se atirou no Ouse... quem? não gostaria de morrer afogado não, sei que se vê a vida inteira dizem, não quero ver minha vida inteira, nem um pequeno trecho desta vida, sentir seria alguma coisa.(HILST, 2006, p. 36)

Outra morte de escritor “lembrada” por Vittorio é a de Oscar Wilde, que serve como uma espécie de contenção ao seu desespero. Na mesma sequência, a escrita se remete à cremação de cadáveres na Índia e à mitologia grega, fazendo do agrupamento de elementos díspares demonstrando mais uma vez, sob a ótica de Noé Jitrik, que escrever para Hilda Hilst era fazer a junção memória-imaginário uma de suas principais estratégias nessa narrativa final. É como se nada pudesse ficar de fora, tudo fizesse parte da sua constelação de referências, de encontros prováveis:

Pensar que isso sou eu. e o morto que há em mim. o roto. o decomposto. alguém lá dentro me diz que estou sendo injusto. que há mortos muito mais putrefatos, a caraexpelindo ranço e desgosto, que aquele, o Oscar; o Fingall, o O’Flahertie Wills, aquele, o Wilde, quando morreu, tudo estourou dentro dele, que o estômago explode, é o que dizem quando se está na pira, na Índia talvez, e ouve-se uma explosão a muitos passos dali. eu e minha “intensa fisiose”, como dizem os médicos, o que você come, hein, um saco de ventos? engoliste, Vittorio, o fole de pele de boi onde Éolo guardava os ventos? palavras é o que guardo no meu fole. cabeludas, glabras, macias umas, outras

enfzadas, duras, arames eriçados iguaizinhos aos pelos do púbis de Licinia-Juno. (HILST, 2006, p. 82)

É nesse fluxo ininterrupto de referências que Vittorio vai se deparando com o final, às vezes a memória falha e a própria amnésia temporária é inserida no fluxo, como parte natural desse processo: “é Célia. aquela que alguém versejou desalentado... quem foi? e disse “Célia caga”. é preciso lembrar. Talvez Pessoa. ou um inglês? como seria isso em inglês “Celia defecs”(HILST, 2006, p. 42), para logo em seguida partir à outra reflexão deixando essa dúvida em aberto⁴⁹. Ou ainda quando cita quase um poema inteiro na tentativa de lembrar o seu autor, mas tudo o que revela é a dimensão patética e tragicômica de Dom Deo, seu amigo de infância:

agora me veio o poema que ele jovenzinho a todo instante declamava, os olhos cheios d’água: “Morreu. Deitada num caixão estreito, pálida e loira muito loira e fria. O seu lábio tristíssimo sorria, como num sonho virginal desfeito. Tinha cor de rainha das baladas, e das monjas antigas maceradas, no pequenino esquite onde dormia. Levou-a a morte na sua garra adunca, e eu nunca mais pude esquecê-la, nunca. Pálida e loira e fria”. um dia eu disse esse poema ao Dantas e ele acho que era do Cruz e Souza. não sei.⁵⁰ [...] um dia

⁴⁹ O poema em questão é *The Lady's Dressing Room* de Jonathan Swift e o verso na sua versão original é “Oh! Celia, Celia, Celia shifts!” Disponível em: <http://andromeda.rutgers.edu/~jlynch/Texts/dressing.html> Acesso em 09 Mai. 2010.

⁵⁰ Soneto do poeta português António Feijó. Na citação, Hilda suprime o segundo quarteto. O poema denomina-se *Pálida e Loira*:

Morreu. Deitada no caixão estreito,
Pálida e loira, muito loira e fria,
O seu lábio tristíssimo sorria
Como num sonho virginal desfeito

perguntei a Dom Deo, o poema te lembra alguém?
 sim, Vittorio, uma irmanzinha, não irmanzinha de
 sangue, uma irmanzinha de alma que se foi. era
 teu amor? era eu mesmo, Vittorio, se o lá de cima
 me tivesse feito fêmea. (HILST, 2006, p. 84-85)

Subjacente às citações, ou a essa busca de referências, está o humor corrosivo de Vittorio, seu olhar impiedoso e triste sobre a condição humana, geralmente fragilizada pelas aparências, pelas necessidades de se interpretar papéis em desacordo com a sua verdade mais íntima. O mundo da literatura e das artes lhe dá algum suporte para encarar as suas e as alheias mazelas.

4.4 - DIÁLOGOS INTERNOS

Porém, nem só de referências a outros textos e autores *Estar Sendo. Ter Sido* é composto. Há uma presença considerável de um tipo mais específico de intertextualidade que é quando o autor faz referências aos próprios textos anteriores. Trata-se de um procedimento com difícil denominação, pois autores como Lucien Dällenbach e Jean Ricarcou ,

- Lírio que murcha ao despontar do dia,
 Foi descançar no derradeiro leito,
 As mãos de neve erguidas sobre o peito,
 Pálida e loira, muito loira e fria...

Tinha a cor da rainha das baladas,
 E das monjas antigas maceradas,
 No pequenino esquife em que dormia...

Levou-a a Morte em sua garra adunca!
 E eu nunca jamais pude esquecê-la, nunca!
 Pálida e loira, muito loira e fria.

In: FEIJÓ, A. *Poesias Completas*. 2. ed. Lisboa: Livraria Bertrand p. 63.

“intertextualidade interna”, Claude Simon nomeia como intertextualidade restrita (*apud* KOCH; BENTES; CAVALCANTI; 2008. p. 18 e LEONEL, 2000, p. 64). Por outro lado, Gérard Genette (1982, p 231) pensa em intratextualidade ou autotextualidade como uma forma específica da transtextualidade. Afonso Romano Sant’Ana (1991, p. 61) é bem específico ao dizer que a intratextualidade acontece “quando o poeta se reescreve a si mesmo. Ele se apropria de si mesmo parafrasicamente”. Num estudo sobre o assunto em Guimarães Rosa, Maria Célia Leonel (2000, p. 259) opta por “auto-intertextualidade, “no que diz respeito ao sujeito que se repete, ou melhor, se recria”. No livro *Intertextualidade – Diálogos possíveis* as autoras preferem não fazer nenhum tipo de diferenciação. (KOCH; BENTES; CAVALCANTI; 2008. p. 18) Severo Sarduy (1979, p. 72) chama de intratextualidade os textos que não são alógenos ao texto, mas que participam do próprio ato de criação, constituindo-se como elementos intrínsecos à produção da escrita.

Essa característica na escrita de Hilda ainda não foi muito estudada. Eventualmente, quanto há referência ao assunto, o termo “intratextualidade”, “intratextual” surge mais a contento. No posfácio da primeira edição de *Estar Sendo. Ter Sido.*, os críticos Clara Machado e Edson Duarte fazem essa distinção ao dizer que esse livro estabelece “um diálogo circular com outros textos numa relação inter e intratextual”⁵¹. Para este capítulo será assumido o termo intratextualidade, como forma de diferenciar essa intertextualidade mais específica.

Em *Estar Sendo. Ter Sido.* tal trânsito vai além da questão temática que apontada na segunda parte da dissertação, mas é uma relação na qual personagens anteriores ressurgem sob variadas formas dentro do fluxo narrativo. Assemelhando-se ao procedimento intertextual, esse procedimento também encontra em *Estar Sendo. Ter Sido.* uma certa diferenciação. Na última narrativa escrita por Hilda Hilst, vários de seus personagens anteriores vem se confrontar com a

⁵¹ O texto citado é o posfácio da primeira edição de *Estar Sendo. Ter Sido.*, pela Nankin Editorial. Não foi republicado na edição da Globo.

impossibilidade de um término. Ao inseri-los em um livro que carrega o adjetivo último, esses personagens não acabam, não se encerram fechados nessa narrativa, mas se abrem para além dos limites do final, do encerramento. Assim, vieram participar Hillé, Qadós, Crasso, Karl, Kadek, Statimatus, Cordélia, Amós Keres, que se configuram na mente de Vittorio, principalmente, como amigos que ele resgata também para não enfrentar sozinho a morte e a ideia da morte sozinho.

O procedimento assumido por Hilda Hilst é fazer com que Vittorio se refira a essas *personas* quase sempre de maneira pouco séria, ou com menos gravidade que a maioria delas tinha quando vieram à luz nos livros anteriores, demonstrando assim que o sarcasmo, o cinismo de Vittorio desvirtua essas personagens que são digeridas em *Estar Sendo*, *Ter Sido* e regurgitadas, geralmente, numa condição mais ínfima do que tinham. Vittorio não escapa de sua condição de velho e por isso aproxima tais personagens de sua própria condição. Assim como nas referências intertextuais, na construção dos diálogos, ou na mistura de gêneros de escrita, Hilda não utiliza apenas uma estratégia no uso das intratextualidades. Sempre toma um caminho diferente, estabelece uma forma diversa para “chamar” os personagens anteriores. Veremos alguns principais personagens citados e quais os procedimentos adotados por Hilda Hilst nessa escrita intratextual.

A intratextualidade e a intertextualidade dialogam na memória de Vittorio, que as une para expor a condição do escritor. O procedimento é o mesmo referente à morte abordado anteriormente, ou seja, a comparação para através dela irmanar-se na mesma desgraça, a de ser um escritor enfrentando editores:

Lembro-me de Balzac citando um editor generoso! imaginem, isso existiu! um editor generoso! um tal de Murray, editores... o Stamatius é que tinha ódio de editor; quebrou a cara de um, foi quebrando até o infeliz jurar que sim, que ia editá-lo em papel-bíblia e capa dura. (HILST, 2006, p. 71)

Statimatius é, como Vittorio, um escritor, mas diferente deste, pobre, mendigo e que reflete a condição de ser escritor no Brasil: “sou um escritor brasileiro, coisa de macho, negona” (HILST, 2006, p. 19). Assim, por trás de todas as “escroterias, tesudices, xotas na mão” escritas por Statimatius está a busca pelo sagrado, a tentativa de aceder e entender o divino. Statimatius termina seus dias também velho, olhando para o alto e incapaz de deixar de escrever, incapaz de deixar de repensar “aquele, o hálito de neve, a desesperança”(HILST, 2006, p. 172)’. Praticamente a mesma atitude de Vittorio, que também se encerra no escoiceamento contínuo do Guardiã do Mundo.

Outra personagem fundamental na obra de Hilda Hilst é Hillé, a obscena senhora D, que surge em *Estar Sendo. Ter Sido*. dentro de um diálogo entre Vittorio e Matias, de maneira indireta e com uma história absurda a seu respeito:

e você nunca me falou dessa Hillé. ela é esquisita, você não ia gostar. imagine, Hillé tinha um namorado, quando jovenzinha, que morria de ciúmes, e uma noite Hillé viu um desses mágicos engolir fogo e ficou maravilhada e repetia lindo! lindo! aí o namorado perguntou para o mágico, no meio de todo mundo, na boate, perguntou se o mágico comia copo. o mágico era chileno ou argentino, não sei, e respondeu: *por supuesto que no como vasos, señor*. pois o da Hillé começou a comer a comer esses copos de uísque, largões, e só deixou o fundo. Foi um assombro. [...] Que absurdo! será possível que você se dava bem com essa gente? Claro, iguaizinhos a mim (HILST, 2006, p. 42-43).

Após essa apresentação, lembrando que tal detalhe da juventude não é mencionado em *A obscena senhora D*, Hillé, aos poucos vai sendo revelada na sua dimensão humana e trágica de grande buscadora de Deus, mas estas revelações também ultrapassam os limites da narrativa *A Obscena Senhora D*, espaço oficial de Hillé. Ainda na sequência desse diálogo com Matias, Vittorio revela: “Hillé disse-me um dia: dá-me a

via do excesso o estupor. pediu isso a você? pediu a Deus” (HILST, 2006, p. 44). A súplica de Hillé é o primeiro verso da parte V do poema “Via Vazia”: “Dá-me a via do excesso. O estupor. / Amputado de gestos, dá-me a eloquência do Nada / Os ossos cintilando / Na orvalhada friez do teu deserto” (HILST, 1992, p. 81)⁵². Em seguida, Vittorio expõe a face mais humana e lírica de Hillé: “olha as árvores e chora, lembra-se de ter sido árvore. então está mais e se lembrando do muito. foi árvore e sente piedade, foi cadela e sente piedade. [...] estás me dizendo que tua amiga Hillé ficou louca. não, era lúcida demais para pirar” (HILST, 2006, p. 45). Estas impressões sobre as lembranças de Hillé também não constam em *A obscena senhora D*, bem como a citação ao verso de “Via Vazia”, são informações inéditas, fornecidas por Vittorio. Já a resposta dada a Matias de que Hillé era lúcida demais para pirar dialoga com uma das falas que o pai de Hillé lhe disse no leito de morte: “e o que foi a vida? uma aventura obscena de tão lúcida” (HILST, 2001, p. 71). Vittorio recebe a notícia da morte de Hillé numa carta de Dom Deo, transcrita em *Estar Sendo. Ter Sido*:

soube por uma sua vizinha, uma destrambelhada, Luzia, que Hillé se deixou morrer embaixo de uma escada. e que sua última amiga foi uma porca. Hillé chamava-a apenas com este nome: senhora P disse-me também luzia que a senhora P morreu com Hillé, à mesma hora, e no mesmo dia. (HILST, 2006, p. 86)

Novamente, detalhes que não estão mencionados na narrativa *A Obscena Senhora D* surgem em *Estar Sendo. Ter Sido*. Neste caso a informação de que a porca Senhora P morreu junto com Hillé. Além disso, a notícia, que surge filtrada na carta de Don Deo, já havia sido filtrada pela vizinha com quem Hillé teve um contato tragicômico, conforme narrado em *A obscena Senhora D*:

⁵² Poema publicado originalmente no livro *Amavisse*, em 1989 pela editora Massao Ohno. e posteriormente em *Do Desejo*, Pontes 1992. *Do Desejo* foi reeditado pela Ed. Globo em 2004.

ai ai senhora D não faz assim agora, isso é coisa de mulher desavergonhada, ai que é isso madona, tá mostrando as vergonhas pra mim. [...] quem te mandou, Luzia, entrar na casa da mulher, hen, quem te mandou? se ela ficou pelada tá na casa dela, volta pra casa mulher, que pão que nada, não tá vendo que o demo tomou conta da mulher? porca, exibida cadela, ainda bem que é só no pardieiro dela que mostra as vergonhas (HILST, 2001, p. 28)

Tal operação demonstra ainda mais a força sarcástica do texto hilstiano, pois joga a personagem Hillé a um canto em que sua voz – e a voz é fundamental em *A obscena senhora D* – não é ouvida, o que sabemos dela nessa narrativa final vem sempre recontado por terceiros. Este procedimento de “filtrar” a história anterior acontece também com o personagem Kadek. O vicioso Kadek, um matemático e psicólogo viciado em beleza, que “pensava farto, pastoso, às vezes em trechos alongados” (HILST, 2003, p. 41), o homem que pensava bonito: “pedra sobre a lua baça”; que estudou a curva de Möbius muitos anos; que muito ético se envolveu com a política: “digo coisa para não dizer lixo, ditadura, então minha gente, a coisa corrói, empedra, suja, embrutece, suprime, lixa tua criatividade, adormece, ensombra, letargiante e corrosiva coisa, te arranca a alma” (HILST, 2003, p. 42); que foi preso por dez anos e seis meses, agredido, torturado, a ponto de adquirir outro vício, o de “só ser comido pelos rombudos de farda, os botões duros cutucando-lhe as nádegas”, mas que jamais deixou o vício de pensar a beleza. Ao morrer, o pedido de Kadek era que morresse todo ético e nada estético, que a beleza, símbolo de toda a exclusão e de todo o seu sofrimento, lhe fosse negada nessa hora. Assim a morte de Kadek é narrada como uma pequena sonata melancólica:

olhou o de cima cinzento sem nuvens, nem gaviões, nem pardais, pensou perfeito para a morte de mim, a cabeça virou quase encostada ao

ombro, viu bosta de gente a um metro do seu corpo, repetiu: obrigado Jesus, mais que perfeito para a morte de mim, deitado pobre anônimo agora no esturricado capim, muito igualzinho a muitos, ia dizer infindáveis obrigado quando o olhar subiu para o cinzento sem nuvens outra vez, e viu o pássaro. Trincou a língua para não dizer beleza, adelgaçou a vida, mas encolhido poetou entre babas: alado e ocre pássaro da morte. Totalmente diferenciado, então morreu. (HILST, 2003, p. 43)

A tentativa de não ser diferenciado, de não ser um percebedor das belezas do mundo em Kadek é uma frustração. Seu apego ao sublime o levou à tortura e mesmo quando estava morrendo, pensando que morreria igualzinho a muitos, diferenciou-se porque poetou entre babas ao pronunciar, anunciar, denunciar a beleza. Antes de chegar em *Estar Sendo. Ter Sido*. Kadek aportou também em *Com meus olhos de cão*, livro que tem como personagem narrador o matemático Amós Kéres:

Se Kadek ainda estivesse vivo eu poderia juntar-me a ele. Estudou dez anos a curva de Moebius. Era rico. Que adega. Depois só cachaça. Consta que um cara ouviu a frase final, Kadek agonizando no capim: alado e ocre pássaro da sorte, ele disse. Mas havia algum pássaro passando por ali? Isaiiah⁵³ e eu perguntamos. Não vi não, seos doutô, a bem da verdade vi dois anus preto mas muito lá. Lá onde? Bem lá no cu do céu seus dotô. (HILST, 2006, p. 35)

A morte de Kadek é retomada em *Estar Sendo. Ter Sido*. sob o

⁵³ Personagem da narrativa “Gestalt”, da série “Pequeno discurso. E um grande”, da qual “Kadek” também faz parte. Esta série foi originalmente publicada no livro *Ficções*, pela editora Quíron em 1977, e republicados no volume *Rútilos*, editora Globo, em 2003. Isaiiah também é matemático, se apaixona e se casa com uma porca, batizada, ironicamente, de Hilde.

mesmo prisma, mas com alguns detalhes diferentes. Ao ouvir de Matias que este quer ser igual a todo mundo, que gosta de ser banal, Vittorio recupera a história de Kadek como um exemplo de diferenciação, e reconta a morte de Kadek, aos moldes de Amós Kéres, destituído da linguagem excessiva e bela que narrou originalmente a morte do matemático:

Morreu como? tomou um porre negro, caiu nuns capins alguém por perto viu que caiu nuns capins onde tinha até bosta, de gente ou de cachorro, não sei, um rapazola viu, vinha voltando da escola, e ouviu bem clarinho quando disse: “alado e ocre pássaro da morte”. por que ele disse isso? o rapazola disse que olhou para o alto porque Kadek também olhava para o alto quando disse isso, e viu um pássaro que podia ser um anu, o mocinho não sabia o nome do pássaro, era um pássaro assim sobre o amarelo. (HILST, 2006, p. 45)

A morte de Kadek, paradoxalmente, grandiosa e ínfima, ganha em *Com meus olhos de Cão* e em *Estar Sendo. Ter Sido*. não apenas uma certa pouca grandiloquência poética, como também um racionalismo assustador, pois, além de enfatizar o fato de que Kadek morreu bêbado, o misterioso, pleno “alado e ocre pássaro da morte” é revelado como sendo um anu, uma das aves mais vulgares da fauna brasileira. Em *Com meus olhos de cão*, são dois anus pretos (*Crotophaga ani*), em *Estar Sendo. Ter Sido*. o anu se torna “um pássaro assim sobre o amarelo”, remetendo-se ao anu branco (*Guira guira*).

Ao reescrever duas vezes essa cena por outro prisma, Hilda o faz com breves alterações na ordem, inclusive na frase final proferida por Kadek, pois em *Com meus olhos de cão* a “morte” do texto original é ironicamente substituída por “sorte”, retornando em *Estar Sendo. Ter Sido*. a ser morte, levando a crer que no universo hilstiano, morte e sorte se correspondem, se irmanam. A intratextualidade que atravessa a narrativa de *Estar Sendo. Ter Sido*. demonstra que a grandiloquência dos personagens anteriores foi bastante contaminada com o cinismo e os

aspectos grotescos mais exacerbados da prosa final de Hilda. De acordo com Reginaldo Oliveira Silva (2008, p. 17) “a promessa de salvação, base da literatura séria, da salvação pela ideia de Deus, da esperança de encontrá-lo pela poesia, pela palavra, revestindo-se de nostalgia no início da ficção, cede lugar ao riso como mediação redentora”. Lembrando que *Com meus olhos de cão* é o livro que precede a trilogia obscena, onde os elementos do grotesco e o riso foram aprofundados por Hilda vindo a desembocar em *Estar Sendo. Ter Sido*.

A intratextualidade em *Estar Sendo. Ter Sido*, passa também pela apropriação de textos anteriores, ou seja, Vittorio não apenas lembra das outras vozes narrativas como se fossem amigos-máscara, mas também se coloca como um dos seus criadores, não por acaso *Com meus olhos de cão*, essa espécie de outra margem, cuja ligação seriam os livro *Caderno Rosa de Lori Lamby*, *Contos d’escárnio*, *Textos grotescos* e *Cartas de um sedutor*:

um certo brilho uma certa cara, a descoberta de ter escrito: “Deus? uma superfície de gelo ancorada no riso”. um frio mediante o tal Deus. gostei quando escrevi isso. ancorado no riso, isso é bom. a descoberta de ser desprezado, de não ser, de ser apenas um corpo envelhecendo, uma boca vazia agora silenciosa. (HILST, 2006, p. 37)

Ora, a frase citada está na narrativa *Com Meus Olhos de Cão* como a primeira frase e a última, encontrada escrita num papel ao lado do corpo do personagem, quase como se fosse um bilhete de suicídio. *Com Meus Olhos de Cão* conta a história de Amós Keres, matemático que na sua busca por Deus, desce ao obsceno, pelo deboche e pelo despojamento pessoal, fazendo com que sua vida se encaminhe a uma experiência nos limites da animalidade. Vittorio já não é mais um amigo de Amós Keres, mas se coloca como seu criador. Esse ato demonstra que a intratextualidade em Hilda Hilst, de certa forma, invade os limites entre narrador, personagem e autor, já que a voz da autora se transmuta na do personagem-narrador ao lhe “emprestar” uma obra. Blanchot

(1997, p. 326) diz que um “escritor que escreve uma obra se suprime nessa obra e se afirma nela”. O escritor vive no momento de sua escrita em um terreno movediço, incapaz de firmeza ou certeza, pois para Blanchot (1997, p. 327), se o escritor escreve para se desfazer de si, a obra o compromete e o chama, mas se ocorre o contrário, se o escritor escreve para justamente se manifestar na obra, viver nela, ele percebe que tal empresa nada vale, pois a obra, por mais representativa que seja, o condena a uma existência que não é a sua, a um tipo de vida que nada tem a ver com a vida. Assim, é como se Hilda de alguma forma tentasse estabilizar esse espaço inseguro da escrita, ao perceber que só ficou mesmo a literatura, a “linguagem que se faz ambiguidade” (BLANCHOT, 1997, p. 327) e o que lhe restou foi conceder a seu último personagem, nesse livro último, um fazer que não acabará nunca.

4.5 – OS POEMAS EM *ESTAR SENDO. TER SIDO.*

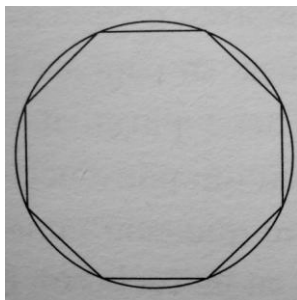
Segundo Noé Jitrik

Lo que, entonces, en primer lugar, llamamos “discurso literario” propriamente dicho es un conjunto que se bifurca a su vez en varios subdiscursos - otros los llaman “géneros” - que corresponden a o vehiculizan gestos primarios de comunicación que interpretan o realizan sendas funciones del lenguaje. (JITRIK, 2010, p. 92)

A prosa de Hilda Hilst é conhecida por usar vários desses subdiscursos na sua constituição. Alcir Pécora (2010, p. 10-11) cunhou o termo “anarquia de gêneros” para explicar esse fato, pois para ele os textos hilstianos “se constroem com base no emprego de matrizes canônicas de diferentes gêneros da tradição”. Eliane Robert Moraes (2007, p. 14) aplica o termo prosa degenerada ao afirmar que Hilda

“perverte as leis literárias, criando uma prosa em que os gêneros se degeneram. Uma prosa degenerada”, mas essa construção, ou degenerescência, não é repetição pura e simples, já que a tradição é submetida a procedimentos de criação literária decisivos no século XX, tais como “a imagética sublime de Rilke, o fluxo de consciência de Joyce, a cena minimalista de Beckett, o sensacionismo de Pessoa” (PÉCORA, 2010, p. 11). Pécora também afirma que Hilda Hilst articula em um só texto os gêneros que pratica, por isso é perfeitamente cabível pensar “em prosa poética ou talvez mais propriamente em prosa rítmica”.

Estar Sendo. Ter Sido. é o livro em que esse procedimento acontece de forma bastante peremptória. Há em *Estar Sendo. Ter Sido.* os gêneros usados desde *Fluxo-Floema* que são os diálogos que se aproximam do gênero dramático e os poemas, bem como, um trecho que se aproxima de um roteiro, um conto breve, uma carta, receitas de *drinks* e de suicídios que, conforme já foi exposto anteriormente, trazem ainda a nota de rodapé referenciando a origem da citação. Há em *Estar Sendo. Ter Sido.* até mesmo um desenho geométrico, denominado por Vittorio como “um octaedro dentro de um círculo”, mas cujo desenho corresponde a um octógono dentro de um círculo, conforme se pode ver na imagem a seguir retirada do livro:



(HILST, 2006, p. 46)

É desta forma que Vittorio deseja morrer: a variação cheia de cantos, lados, possibilidades de um octógono cercado pela perfeição lisa e uma do círculo, cuja simbologia remete à unidade, ao absoluto, à perfeição, à representação do espírito em oposição à matéria (LEXICON, 1990, p. 58). Pela primeira vez, na literatura de Hilda, a palavra escrita não é suficiente. Na prosa final, ela recorre ao desenho de um objeto geométrico para, em parceria com a palavra, expor a busca e o desejo de seu personagem.

No entanto, esse procedimento de desenhar é pontual na miscelânea de gêneros que é *Estar Sendo. Ter Sido*. De maneira geral a narrativa mantém o uso constante da prosa poética ou prosa rítmica e o uso do fluxo de consciência dialógico, que nunca deixa de se “referir ao próprio texto que está sendo produzido, isto é, denunciar-se como linguagem e como linguagem sobre linguagem” (PÉCORA, 2010, p. 12). Outro ponto que se destaca nessa colagem, nesta junção de gêneros, é a utilização do poema como parte fundamental da narrativa. O poema é tido aqui como a obra em verso, “a forma de expressão ordenada segundo certas regras e dividida em unidades rítmicas” (BECHARA, 2004, p. 628), ou ainda, dentro do conceito de Agamben (1999, p. 30), de que nenhuma “definição de verso é perfeitamente satisfatória, exceto aquela que assegura a sua identidade em relação à prosa através da possibilidade do *enjambement*.” ou seja, o poema “é aquele discurso no qual é possível opor um limite métrico a um limite sintático”. Críticos como Alcir Pécora, Eliane Robert Moraes, Nelly Novaes Coelho afirmam que a obra poética de Hilda sofre um aprofundamento, sobretudo temático, a partir do surgimento da obra em prosa. Como já exposto anteriormente, a narrativa *Estar Sendo. Ter Sido*. transita sua linguagem entre o erótico, o obsceno, o grotesco, tem o riso como elemento de agressão, de vituperação da existência na velhice, porém, nos poemas que fazem parte dessa narrativa, a linguagem não presentifica o grotesco, não se esfacela na violência, mantém-se sempre com uma dicção elevada, apegada ao sublime.

Se pensarmos dentro do plano da narrativa, *Estar Sendo. Ter Sido*. é a história, um escritor que está em contato com a premência da morte, porém o texto que lemos, em sua grande parte, não é o texto

“escrito” por Vittorio. De maneira geral *Estar Sendo. Ter Sido.* está mais estruturado como se fosse uma peça de teatro em que aparecem os diálogos entre Vittorio e os outros personagens, bem como uma série de monólogos, de fluxos de consciência em que Vittorio expõe suas pendências com o estar sendo e o ter sido. Mas, dentro desses diálogos e monólogos, surgem os “textos” que Vittorio teria escrito: alguns desses textos são justamente os poemas. Para Blanchot

o poema – e nele o poeta – é essa intimidade aberta ao mundo, exposta sem reserva ao ser, é o mundo, as coisas e o ser incessantemente transformado em interior, é a intimidade dessa transformação, movimento aparentemente tranquilo e suave, mas que é o maior perigo, pois a fala toca então na intimidade mais profunda, não exige apenas o abandono de toda a segurança exterior mas ela própria se arrisca e introduz nesse ponto em que nada pode ser dito do ser, nada pode ser feito, em que tudo recomeça incessantemente e até morrer é uma tarefa sem fim. (BLANCHOT, 1987, p.157)⁵⁴

Vittorio foi elevado por Hilda Hilst à condição de poeta: “aquele que ouve uma linguagem sem entendimento” (BLANCHOT, 1987, p. 45), ou dentro de uma visão hilstiana do que seja o poeta, aquele que “é irmão do escondido das gentes, descobre além das aparências”(HILST, 2001, p. 113). Pode-se pensar nesses poemas como um lugar em que a intimidade está aberta, escancarada para o mundo, lugar de perigo e suavidade, de sombra e respiração, mas ao mesmo tempo de pele à mostra, de linguagem densa e nevrálgica, espaço em que o escondido se faz revelado. Novamente, há aqui um encerramento

⁵⁴ Tal definição de Blanchot vem de sua abordagem dos poemas de Rilke, cuja obra poética mantém contato com a obra poética de Hilda Hilst. De acordo com Alcir Pécora uma das estratégias desenvolvidas na poesia de Hilda Hilst “é a de uma poesia órfica, cuja primeira matriz é evidentemente Rilke”. (Nota do Organizador, in: Hilst, H. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002, p 8).

de poemas, pensando no procedimento de Hilda em trazer para esse livro muito daquilo que constitui a sua obra, mas, sendo o poema essa intimidade exposta, aberta, ocorre a transgressão, a abertura, a profanação do que, aparentemente, seria uma despedida, uma finalização. Assim, a audição da “linguagem sem entendimento” por Vittorio foi estabelecida em numa série de poemas curtos, além de quatro poemas que se desdobram em partes, conforme o procedimento habitual na construção dos poemas de Hilda Hilst comentado anteriormente. Nos deteremos aqui nos quatro poemas longos que estão transcritos em momentos decisivos de *Estar Sendo. Ter Sido*. Momentos em que o abandono da segurança exterior se fez mais presente e tudo o que restou a Vittorio foi transcrever-se, expor-se, abrir-se indefinidamente com e na linguagem sem entendimento do poema.

4.5.1- Do espaço, tempo

O primeiro dos quatro poemas está num lugar estratégico na narrativa. Na primeira parte de *Estar Sendo. Ter Sido*. Vittorio orbita em torno de um deus-sol sempre buscado, então se aprofunda na loucura até um ponto que pronuncia: “Encontrei pedaços esparsos de mim. ali um braço, beíçola, baço, aqui um laço de fita negra na tibia, cúbito, rádio da vida, “invidía” todo luzente, oh, eis-me aqui” (HILST, 2006, p. 75), em seguida surge o poema dividido em treze partes e com uma introdução não numerada. A partir desse poema inicia-se a segunda parte da narrativa, mais curta que a primeira, na qual Vittorio reaparece sem memória do que aconteceu e afastado de Júnior e Matias, acompanhado apenas de uma outra empregada, Assissa, de Raimundo, o mordomo professor de filosofia e das visitas pontuais de seu médico. Trata-se de um poema cujo vocabulário remete ao campo da geometria, geografia, da astronomia, e, claro, da teoria da relatividade: Vega, Canopus, vértice, polos, hemisfério, latitude, longitude, horizonte, espaço-tempo, espaço curvo, prisma.

É um poema bifurcado entre dois tempos, dois espaços, que

começa com um desejo de se distanciar do seu lugar de origem “Ai como eu queria AGORA / existir em Vega, Canopus / se ser um feixe, um eixo, / um seixo” (HILST, 2006, p. 76). Os primeiros versos demonstram não apenas um desejo de afastamento de seu lugar, mas de sua própria geografia interior, é preciso alargar o espaço, é preciso unir-se aos dois hemisférios que compõem esse poeta que se despede com uma tentativa de fuga: “dois hemisférios. Um e dois / agapantos / trespassados de um tempo / ora em remanso e lassitude / e sombra // e outro de luz, pilar de bronze / cimo esbraseado se aquecendo” (HILST, 2006, p. 77). Assim, uma transformação acontece no poeta que está em busca do entendimento, ele já não se compõe mais de “sal e espera” mas torna-se “rota crivada de luz”, porém, por outro lado, ainda lamenta a fraqueza humana sempre corrompendo a pureza, a existência mais limpa, a necessidade contínua de se buscar “a palavra morta”, a palavra sempre buscada e que faz o buscador se questionar se lhe resta alguma transcendência ou ficará eternamente circundando o seu próprio umbigo metafísico:

e descontínuo
 repito e enlouqueço:
 é pervinca
 é chamalote
 é rumorejo
 a palavra que busco?

eu te pergunto:
 alguma coisa de ti
 sobriedade ou centelha
 há de ficar em mim

ou eternamente apenas
 me circundo? (HILST, 2006, p. 81)

Depois desse questionamento, há uma tomada de decisão, uma escolha entre “amor e morte” tido como uma “conjura breve, e “amor e vida”, sendo que “amor e vida” é o caminho que passa a ser desejado, o caminho suplicado antes da morte efetiva chegar: “Toma-me. Avesso. /

ou diluído / Toma-me ANTES / dessa coisa escura” (HILST, 2006, p. 81). Então, tomado de amor e vida, a voz suplicante, parte para enfrentar a despedida de si mesma, olha e olha-se e compreende que seu percurso até o AGORA e do AGORA para o futuro é todo calcado na expressão que viria a se tornar uma das principais qualificações da obra hilstiana: “umasómultiplamatéria”: “monto / AGORA sobre o teu dorso / ereto / planisfera una e vertical / plena / umasómultiplamatéria”(HILST, 2006, p. 82).

Assim, é como se este poema ocupasse aquele espaço-tempo que representa o período entre o desaparecimento do sol e a consciência que a terra teria desse fato oito minutos depois, quando então se lançaria para fora de sua órbita, conforme a teoria da relatividade de Einstein (LEVENSON, 2003, p. 53). Espaço-tempo que Hilda Hilst ocupa com um poema, pois talvez somente esse “objeto feito de palavras” (PAZ, 1993, p. 77) seja capaz de envolver, imantar a força intrínseca dessa passagem, desse ir de um lado ao outro, desse atravessar o portal da consciência e embrenhar-se no delírio da planisfera una e vertical da poesia. Segundo Nancy (2005, p. 10) “poesia não tem exatamente um sentido, mas antes o sentido do acesso a um sentido a cada momento ausente, e transferido para longe”. Assim, esse poema espalhado no meio da narrativa, associado a pedaços do corpo de Vittorio, é esse acesso de sentido, o acesso que ainda segundo Nancy (2005, p. 11), “é difícil, não é uma qualidade accidental, o que significa que a dificuldade faz o acesso. O difícil é o que não se deixa fazer, e é propriamente o que a poesia faz. Ela faz o difícil”. Ela faz e suporta a dificuldade de enfrentar o que virá, de enfrentar o desgarramento da consciência, o desmantelamento da razão, o surgimento de um outro sentido feito de não-sentido, feito de escuros, feitos da “umasómultiplamatéria”. Somente o poema, que para Nancy (2006, p. 15) “designa a unidade de elocução de uma exatidão”, poderia servir de ponte entre um momento e outro. Conforme já dito, a segunda parte de *Estar Sendo. Ter Sido*. é mais curta que a primeira, porém mais virulenta nos seus cortes abruptos, nos seus monólogos cujo objetivo principal é atingir o deus buscado e não encontrado. Então, o procedimento de Hilda nesse caso é fazer o leitor atravessar essa ponte, atravessar esse “espaço-tempo” e

preparar-se para um outro encontro, dessa vez não com Vittorio inteiro, mas despedaçado, desconjuntado em sua condição de poeta.

4.5.2 – Loucura, morte, deus

Despedaçado, Vittorio avança para dentro da escuridão, porém cada vez mais “atijolado de memórias” (HILST, 2006, p. 95), que agora lhe traz, além de lembranças das experiências sexuais com prostitutas de “falas finas”, a infância, seja lembrando de Don Deo, seu amigo de internato que virou bispo, seja lembrando diálogos com a mãe, bem como o seu velório, há também conversas com um tio que lhe revela uma provável origem bastarda. Entremeados a esse “atijolamento” de memórias a tentativa de encontrar Deus se torna mais escatológica, mais dentro do corpo, do ânus. Deus já não nasce mais dentro de uma gérbera, como no começo da narrativa, mas está dentro do corpo, dos baixos de Vittorio:

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. (HILST, 2006, p. 100)

Vittorio trabalha incessantemente por essa busca de Deus dentro de si, a ponto de contratar Rosinha, a menininha “contratada” da primeira parte da narrativa, para executar o serviço de busca do “*mignon*” com uma lupa. A obsessão de Vittorio chega ao ponto de não defecar, pois tem medo que “o outro caia e escorregue e espalhado-pedante no meu rego, vai se dissolver penso eu, é isso o que ele quer, por isso cago no pinico de louça, meu pinico francês, assim posso ver a cara do outro antes de morrer” (HILST, 2006, p. 103). É com esse trânsito entre o nojo e o sagrado, com reflexões sobre quilologia, tripas,

ânus fechado, ânus dentados, sexo oral com banguelas, loucura, o sovaco, o umbigo, a morte torta, enfim o corpo na sua mais completa dessacralização, no seu uso mais amoral e incongruente que Vittorio chega aos dois outros longos poemas inseridos na narrativa. É como se esse mergulho nas escuridões do corpo físico deixasse sobre esse corpo marcas demais de nojeira, de sujeira, da agonia da poeira advinda da busca desesperada, então fosse preciso um respiro, um sol, uma recompensa que virá pela linguagem do poema, que, mesmo trazendo em sua carga semântica toda a memória agônica da busca, é o espaço em que a linguagem hilstiana não se precipita no nojo, no *skatos*.

Mas se o poema é “essa intimidade aberta ao mundo, exposta sem reserva ao ser, é o mundo, as coisas e o ser incessantemente transformado em interior, é a intimidade dessa transformação” (BLANCHOT, 1987, p. 45), pode também ser visto com ouriço que está “enrolado em bola junto de si, mais ameaçado do que nunca em seu retiro: ao acreditar defender-se é que se perde” (DERRIDA, 2001, p. 114). O ouriço que se lança na estrada, mas ao perceber a iminência do acidente se enrola, como se ao proteger a intimidade transformadora ficasse ainda mais exposto, ainda mais propenso ao acidente: “não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também” (DERRIDA, 2001, p. 112). Um objeto que se fere ao ferir, que corta ao se cortar, assim se moldam os dois longos poemas quase na parte final de *Estar Sendo. Ter Sido*. Dois poemas ouriços que se protegem com sua linguagem elevada, séria, tensa ao mesmo tempo em que ficam expostos ao desejo de conhecer a fúria de uma narrativa despedaçada, dispersa, efusiva que os cerca e os alimenta.

Após definir-se como uma “cadela-poeira”, Vittorio apresenta a primeira sequência de poemas como: “poemas de Vittorio com máscara de Luis Bruma, que foi Apolônio, pai de Hillé” (HILST, 2006, p. 112). Conforme já foi dito anteriormente, Vittorio e Hillé são personagens da ficção hilstiana, por outro lado, Luiz Bruma é um codinome de Apolonio Hilst, pai de Hilda.

Luis Bruma, chamado por Hillé apenas de “pai”, aparece em *A Obscena Senhora D*, às portas da morte, dono de momentos repletos

daquela calma ou lucidez que se encerra naqueles que aceitaram o seu destino e já não perguntam mais nada: “Hillé, perguntar não amansa o coração” (HILST, 2001, p. 68), mesmo assim Hillé, desejosa de respostas ainda insiste: “lembra-te que perguntaste como ficava a alma na loucura? quando te fores, responde-me de lá” (HILST, 2001, p. 68). O moribundo aconselha Hillé a ter uma vida mais clara, uma casa de sol, que pare de fazer as mesmas perguntas, pois sabe que Hillé irá procurar as conchas, querer saber o que tem dentro das conchas, depois que descobrir a pérola, vai querer saber o que tem dentro da pérola e só encontrará a “oquidão”. Tal como a filha, tudo que possuía e o que restou para Luis Bruma foram as palavras, a linguagem, a busca pelo conhecimento, mas ao mesmo tempo a completa inutilidade de toda a busca: “a vida foi, Hillé, como se eu tocasse sozinho um instrumento, qualquer um, baixo, flautim, pistão, oboé, como se eu tocasse sozinho apenas um momento da partitura, mas o concerto todo onde está?” (HILST, 2001, p. 71).

Este homem que morre vazio, possuidor apenas de uma arca onde guardava palavras, renasce sobre o rosto de Vittorio em forma de máscara. Reconstitui-se na escrita final de Hilda Hilst num poema dividido em cinco partes e que inicia com um verso imperativo: “apagaste” (HILST, 2006, p. 113), retomando assim à agonia de saber-se lúcido e vazio, de saber que “o rio não está diante de ti / como imaginas. / Há apenas o fosso / e a mesa inundada de papéis” (HILST, 2006, p. 113), para em seguida iniciar uma interlocução com a loucura, reclamando a sua ausência, reclamando o fato da loucura ter dado lugar à “torpe lucidez, / ao nojo do existir / e do me ver morrer”, além de inquirir as decisões da loucura: “por que me atiras / à desordem de ser / e a futilidade do mover-se?” (HILST, 2006, p. 113). O peso da normalidade não é possível de ser carregada, traz o sufocamento, a dor mais terrível, estar lúcido é o mesmo que ser “carpas crispadas / na torçura das redes”(HILST, 2006, p. 114). As súplicas-ordens continuam na terceira parte do poema: “tranca-me”, “deita-me”, “sonha-me” (HILST, 2006, p. 114) pede a voz poética à loucura, para, na quarta parte do poema, a interlocução não ser mais com a loucura, mas com a morte: “hás de viver um tempo, morte minha / como se fosse o tempo do viver”

(HILST, 2006, p. 114).” Foucault (1972, p. 16) afirma que a partir do século XVI a loucura substituiu a morte e a seriedade que a acompanhava. Se a morte reduzia o homem a nada, a loucura contemplava com desdém esse nada que é a existência. Tudo passa a ser uma ironia contínua, o medo da morte é antecipado e jogado no irrisório. A loucura sabe que a “cabeça que virará crânio, já está vazia” e então torna-se o “já-está-aí da morte”. Essa troca temática entre morte e loucura não é uma ruptura:

mas sim uma virada no interior da mesma inquietude. Trata-se assim do vazio da existência, mas esse vazio não é mais reconhecido como termo exterior e final, simultaneamente ameaça e conclusão; ele é sentido do interior, como forma contínua e constante da existência. (FOUCAULT, p. 16)

Se antes dessa junção, dessa “virada interior” a loucura era a visão de que a morte se aproximava e que era sempre necessário trazer o homem à consciência pelo espetáculo da morte, agora é preciso ensinar aos humanos que eles não são nada além do que mortos, mortos antecipados, e que “se o fim está próximo, é na medida em que a loucura universalizada formará uma só e mesma entidade com a própria morte” (FOUCAULT, p. 16).

Assim, loucura e morte irmanam-se, xifópagas, na voz do poema, a morte é instada profeticamente a viver e a enfrentar as noites limpas e puras de um tempo sem nenhum medo: “e nunca mais nunca mais coiotes”, um tempo em que o corpo será apenas “luz, entropia e o riso deslavado do não ser” (HILST, 2006, p. 115). Na última parte do poema, a voz já não diz a quem se direciona, deixando entender que morte e loucura definitivamente se fundiram numa só. Os imperativos continuam: “aquiete. Vem ver o barco”, “Toca as velas de seda”, “toca teus verdes” “vem ver o barco para morrer. Aquiete. Vem te ver”(HILST, 2006, p. 115). Não apenas as interlocutoras loucura e morte se fundiram, mas também a voz que fala no poema se juntou à loucura e

à morte, criando um solilóquio que coloca esse ser uno e tríplice diante de um barco, o barco de Caronte, o deus cuja função era transportar além do Estige e do Aqueronte as sombras dos mortos: “vem ver o barco / carregoso de sombras de teus atos. / Vem ver o barco partir para morrer / Aquiesce. Vem te ver” (HILST, 2006, p. 115-116), poetizando assim uma das falas de Luis Bruma para Hillé: “Hillé, deixa-me subir o barco que me levará ao outro lado” (HILST, 2001, p. 68). Assim, a passagem é feita, o ter sido que “à noite são memórias / descompasso, perdas” se perde e tudo o que resta às máscaras Vittorio, Bruma, Hillé, fazedoras do poema, é a aquiescência de que a vida se esvai diante da loucura-morte. Dentro do texto hilstiano, o poema pode ser entendido como um momento de calma da linguagem, um momento em que Vittorio e suas máscaras podem visionar o que são, podem deparar-se com o caos, com o abismo, podem fazer de seus gritos, suas lamúrias habituais alguns versos elegantes, sérios.

Em seguida a essa interlocução com a loucura e a morte, Vittorio afirma antes de começar mais um poema: “sobras que me ficaram de Hillé que se foi e permanece em mim” (HILST, 2006, p. 116). O poema que agora se apresenta está no feminino. Novamente são máscaras cobrindo os poemas de Vittorio. Hillé, apesar de ter uma relação forte com a palavra, não era uma personagem escritora, não produzia textos escritos como Vittorio, era mais uma leitora em busca de uma verdade salvadora:

Papéis sobre a mesa, palavras grudadas à página,
garras, frias, meu Deus, nada me entra na alma,
palavras grudadas à página, nenhuma se solta para
agarrar meu coração, tantos livros e nada no meu
peito, tantas verdades e nenhuma em mim, o ouro
das verdades onde está? que coisas procurei? que
sofrido, Hillé, é esse que sai das iluminuras,
folheia, vamos, toca (HILST, 2001, p. 51-52)

Hillé deixou sobras para Vittorio, tanto da busca quanto da agonia dessa busca pela verdade, deixou também sobras de seu corpo

envelhecido, Hillé também foi estilhaçada pelo ter sido: “e não poder esquecer. Ter sido. E não mais lembrar. Ser. E perder-se” (HILST, 2001, p. 76). Dessa vez, a voz do poema se direciona a um interlocutor mudo, não identificado diretamente, mas se a busca de Hillé, assim como a de Vittorio, era por Deus, há um certo encaminhamento da ideia do poema para esse quase diálogo. Na primeira parte há a exposição de alguém que desestrutura a ordem vigente: “dizes que dou nomes singulares / a coisas alcunhadas desde muito. / e distorcendo planícies e outeiros / penso éguas rosadas / e girassois e juncos penso negros” (HILST, 2006, p. 116). O que sobrou de Hillé em Vittorio foi a condição de pensante, de desafiadora, aquilo que a joga dentro da loucura, que a faz ser um trânsito entre extremos, que a faz transparente e opaca. “Acontecível isso de alguém ser muito ao mesmo tempo nada, de olhar o mundo como quem descobre o novo, o nojo, o acogulado, e olhando assim ainda ter o olho adiafano, impermissível, opaco” (HILST, 2001, p. 26)⁵⁵ dizia a Senhora D, que agora sobrada dentro do poema de Vittorio pronuncia-se em contrários: “sou rainha e feirante”, diz-se possuidora de “vícios de carícias e rudezas” (HILST, 2006, p. 116). Tais sobras passam a ser aquilo que desdiz e se desdiz e que ousa desafiar o Deus tão buscado, não cumprindo um seu desejo: “então me visto do finito que me pensas / e me desfaço / da fome do infinito que desejas” (HILST, 2006, p. 116). Vittorio, o “cadela-poeira”, não tem mais forças, agarra-se à máscara de Luis Bruma e às sobras de Hillé para que o poema seja o derradeiro espaço no qual ainda é possível expor sua soberania, pois ali Hilda Hilst lhe concede a voz do poeta. Para Blanchot (2005, p. 45): “quando o poeta fala, é uma fala soberana, fala daquele que se lançou no risco, diz o que jamais foi dito, nomeia o que não entende, apenas fala, de modo que ele também não sabe o que diz”. A escrita de Hilda abre espaço para essa penúltima⁵⁶ soberania, para esse penúltimo grito, Vittorio está velho, suas máscaras e suas sobras também sucumbiram à loucura, mas resta ainda o poema como relampejo de resistência, como arcabouço em que o poder de se contrapor ao Deus indiferente se faz palavra de ordem,

55

HILST, H. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001, p. 26.

56

A última será o poema “Mula de Deus” abordado no capítulo posterior.

porém sempre no diapasão contrário ao desejo do interlocutor mudo: “e pensei geometrias / mas nasceram jacintos encorpados / dentro do peito casto.” “Me pensaste tardia / e te fiz mais jovem do que merecias”(HILST, 2006, p. 117).

Vittorio chega à conclusão de que Hillé, Luis Bruma, deus, a busca por deus, são apenas “mosaicos pontilhados de Loucura”. Na última parte desse poema Vittorio funde-se com o interlocutor: “tanto de ti em mim / que os outros em me vendo / te vêem” (HILST, 2006, p. 118). É justamente por essa fusão, por esse acolhimento de Deus em si, que Vittorio consegue estabelecer mais contato com os outros, e num jogo triste-irônico termina o poema com uma estrofe-ilusão: “e agora há mais janelas / entre mim e os outros / lutuosa que era / fiz-me arroubo”(HILST, 2006, p. 118). Estrofe-ilusão porque as janelas tanto de Hillé quanto de Vittorio foram fechadas pela incompreensão dos outros personagens que os cercam. A solidão final foi uma faca atravessadora de seus corpos, de seus sentimentos, de seus pensamentos incapazes de parar.

Pode-se pensar também na prosa hisltiana como esse mosaico pontilhado de loucura, em que, vez ou outra, o poema vem abrir uma trincheira, um clarão, mostrar a intimidade mais crua e mais limpa de seus personagens, sempre tão imersos no delírio.

Tanto de ti em mim
que os outros em me vendo
te veem
ainda que desatentos.
Estranho, dizem, és aquele
e és tu, és mais espaço
e menos banimento.

E agora há mais janelas
entre mim e os outros:
lutuosa eu era
fiz-me arroubo (HILST, 2006, p. 118)

Se esse poema era as sobras de Hillé que ficaram em Vittorio, é

também sobras da poesia que ficaram em Hilda Hilst, quando inseridas na narrativa, abrem trincheiras para o poema, para a voz do poeta, aquele mesmo que “marca o privilégio maior da linguagem, que não é o de expressar um sentido, e sim de criá-lo” (BLANCHOT, 1997, p. 47). O poeta deve tudo proferir, tudo reduzir ao silêncio, até mesmo o silêncio, mesmo que seja um trabalho impossível, porque interrompido pela morte. Estes poemas-sobras fazem parte desse trabalho em que Hilda dialoga com a poesia, transmuta sua escrita em poesia e a torna mais espaço, mais janela, menos luto e menos banimento. Assim, para além da junção de Vittorio e Hillé, este poema pode também ser lido como a junção de uma poeta com seu objeto de desejo: a poesia, que, neste livro final, é mais um instrumento trabalhando naquele limite em que a linguagem se depara com o fato de que uma obra, sobretudo um poema, não acaba, não se encerra, mas abre-se, lança-se ao infinito das leituras.

4.5.3 - Da vergonha e do silêncio final

Estar Sendo. Ter Sido., segundo Alcir Pécora (2006, p. 8), tem como “imperativo ético, exclusivamente, não se furtar ao desengano da vida em face da iminência da morte”. O ponto final desse imperativo é o poema “Mula de Deus”, uma animalização do poeta, do poeta-mula, ou mais especificamente em *Estar Sendo. Ter Sido.*, do narrador-mula. Assim, após a última fala de Vittorio: “aqui estou eu. Vittorio, Hillé, Bruma-Apolonio e outros. eu de novo escoiceando com ternura e assombro também Aquele: o Guardião do Mundo” (HILST, 2006, p. 122) e antes das duas epígrafes finais, o poema “Mula De Deus” se estabelece como o acontecimento-resumo de toda a trajetória e da despedida da “umasómúltiplamatéria” que foi a obra hilstiana. Tal acontecimento, ou resumo, é um poema, que conforme já dito anteriormente, para Blanchot “é uma intimidade aberta ao mundo”, para Nancy designa a “unidade de elocução de uma exatidão”, ou ainda usando a metáfora de Derrida, é o

ourição no meio da estrada que ao se proteger se expõe ainda mais ao acidente. O poema que Hilda Hilst nunca arremessou para os lados do grotesco, o poema que ela sempre manteve intacto, superior às demandas escatológicas da linguagem de seus personagens, o poema que será a trincheira final, onde o poeta transmutado em mula dirá suas últimas palavras direcionadas ao “Guardião do Mundo”.

“Mula de Deus”. *Equus Mulus*. A mula, o animal híbrido. A filha do jumento com a égua. Da mãe herda a força e o tamanho; do pai lhe resta o servilismo e a resistência. Nada transmitirá, estéril, incapaz de transcender, descender, eternizar-se. A mula, imanente em seu corpo pardacim e fosco. A mula escrava, carregadora de fardos, equilibrista, a mula sempre recebedora dos achaques, dos açoites humanos. Que outro animal melhor serviria de metáfora para o poema final da obra de Hilda Hilst? Que outro animal daria conta de ser a montaria de Deus, a possuída de um Deus, ora cheio de escracho, ora indiferente? Nem o cavalo com sua elegância, nem o asno com seu tamanho breve, nem o camelo com sua falta de sede, nem o elefante com seu gigantismo, é preciso que seja a mula, a bastarda, a degenerada da espécie, só ela, a vergonhosa mula, conseguirá carregar uma locução adjetiva tão extrema: de Deus..

“Mula de Deus” aponta a própria condição da mula, é o espaço no qual o poeta-mula se pronuncia, o lugar em que podemos entender como se prepara a suspensão do ânimo, que animalização e submissão é essa que se presentifica no poema final e por que o poeta-mula deseja tanto ser possuído, montado por um Deus esquivo. O poema é a exposição de alguns recursos retóricos, até chantagistas, que o poeta-mula usa para atingir a atenção do divino e ter dele as benesses de uma possessão, e com isso ter alguma emotividade para além do sofrimento, bem como ser beneficiado com uma morte mais amena e mais digna do que as vidas que teve até então.

“Mula de Deus” pode ser lido como um desdobramento intratextual de *Poemas malditos, gozosos e devotos*, livro publicado em 1984, composto por vinte e uma partes, todos na forma de apóstrofe⁵⁷,

⁵⁷ Pécora na nota de introdução afirma: “O livro reúne um conjunto de 21 poemas, todos

direcionados a Deus, que neste livro se transforma numa constante não-presença, numa ameaça de vazio, mas ao mesmo tempo é um “sedutor nato” (HILST, 2005, p. 17) que vive “do grito dos seus animais feridos”(HILST, 2005, p. 13), por isso recebe versos-perguntas incisivos, ameaçadores, mas ao mesmo tempo carregados de desespero ante a certeza que pensar Deus, se direcionar a ele é um exercício de solidão e de inscrever no corpo, na carne, um grito de ausência, mas também de desejo, e, sobretudo, saber de que não obterá de volta qualquer correspondência. É como se o poeta-mula xucro de *Poemas malditos, gozosos e devotos*, tivesse envelhecido e tivesse não apenas tomado consciência do exercício da solidão, mas, sobretudo, da possibilidade de realmente não ser mais um “possuído”, um “notado” por esse Deus tão achincalhado e tão amado. Há uma atenuação na voz, há um comedimento político na revolta do poeta-mula que inicia sua fala-súplica numa estrofe indicadora desse posicionamento: “para fazer sorrir O MAIS FORMOSO / alta, dourada, me pensei./ Não esta pardacim, o pelo fosco / pois há de rir-se de mim, O PRECIOSO”(HILST, 2006, p. 123)⁵⁸. Agamben, em “Ideia da política”, afirma:

Segundo a teologia, o castigo mais severo em que pode incorrer uma criatura, aquele contra o qual não há mesmo mais nada a fazer, não é a cólera de Deus, mas o seu esquecimento. De facto, a Sua

eles compostos na forma de apóstrofes a Deus, isto é, discursos que o interpelam diretamente, como único interlocutor privilegiado do poeta.” In: HILST, H. *Poemas malditos, gozosos e devotos*, São Paulo: Globo, 2005. De acordo com Olivier Reboul a apóstrofe “consiste em dirigir-se a algo ou alguém diferente do auditório real, para persuadi-lo mais facilmente. O auditório fictício pode ser um ser presente, mas na maioria das vezes está ausente: são mortos, antepassados, a pátria, os deuses. [...] É mais uma figura de amplificação, que permite ultrapassar o auditório real em direção a um auditório (mais) universal, ou, inversamente, em direção a um indivíduo que personifique o auditório universal.” In: REBOUL, O. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 134.

⁵⁸ HILST, H. *Estar Sendo. Ter Sido*. São Paulo: Globo, 2006, p. 123. A escrita dos adjetivos que qualificam Deus em letras maiúsculas denota também um posicionamento de inferioridade ao sagrado. O recurso não foi usado em *Poemas Malditos, gozosos e devotos*.

cólera tem a mesma natureza que a Sua misericórdia.(AGAMBEN, 1999, p. 69)

Padecer desse esquecimento, desse abandono vai para além de todo castigo, é algo que o poeta-mula já não pode suportar⁵⁹, por isso a constante submissão, a vergonha em ter feridas, ter o pelo fosco e a necessidade de ressaltar sua condição de humilde na estrofe final dessa primeira parte do poema: “se me vires, SENHOR, perdoa ainda/ é raro em sendo mula, ter a chaga / e ao mesmo tempo / aparência de limpa partitura / e perfume e frescor de terra arada” (HILST, 2006, p. 123).

Novamente, o duplo tempo *estar sendo, ter sido*, é a condição primordial do poeta-mula diante do “MAIS FORMOSO”. Estar sendo mula na sua decrepitude máxima, na sua velhice aterradora, estar sendo nada digno da possibilidade de uma possessão, de um olhar, ainda que distante, ainda que último, do Deus indiferente, faz com que o poeta-mula recorra ao ter sido:

Um dia fui o asno de Apuleius.
Depois fui Lucius, Lucas, fui Roxana.
Fui mãe e meretriz e na Betânia
toquei o intocado e vi Jeshua.
(Ele tocou-me o ombro aquele Jeshua pálido)

Um tempo fui ninguém: sussurro, hálito.
Alguém passou, diziam? Ninguém, ninguém.

Agora sou escombros de um alguém.
Só caminhada e estio. Carrego fardos

aves, patos, esses que vão morrer.
iguais a mim também. (HILST, 2006, p. 124)

Ele busca dessa memória anterior, dessa tentativa de atingir

⁵⁹ Em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, Deus era incitado a chorar, porque *esqueceria* o poeta. “Chora por mim. Pela poeira que fui / Serei, e sou agora. Pelo esquecimento / que virá de ti e dos amigos.” Parte XXI, p. 63.

uma origem, alguma importância maior, o poeta-mula começa pelo “asno de Apuléius”⁶⁰ e a partir disso vem se metamorfoseando no transcorrer do tempo, mas sempre se tornando ínfimo, menor do que havia sido, como se fosse um processo radical de depuração da alma⁶¹. A depuração do poeta-mula vai tornando-o fisicamente insignificante. O desaparecimento substancial e doloroso de um corpo, mesmo asinino, que era cheio de orgulho, torna-se outro recurso para conseguir a atenção do “PRECIOSO”. Quanto mais desprezível e vergonhoso, quanto mais mula maltratada e finita, talvez mais próximo da misericórdia divina e mais longe do esquecimento. Por isso a exposição do percurso feito até ali: do asno de Apuleius, ao asno que transportou Jesus para entrar em Jerusalém, para o período em que foi um “ninguém” até o momento em que a voz do poeta-mula se pronuncia dizendo que seu “estar sendo” é apenas como “escombros de um alguém”. “Caminhada”, “estio”, desculpas constantes pelo corpo atual, o “corpo nojoso [...] pulsante de outras vidas / mas tão triste e batido, tão crespo / de espessuras e de feridas” (HILST, 2006, p. 125), que leva o poeta-mula a um processo de dessubjetivação causado pela vergonha. Conforme Agamben, “na vergonha o sujeito não tem outro conteúdo senão a própria dessubjetivação, convertendo-se em testemunho do próprio desconcerto, da própria perda de si como sujeito. Esse duplo movimento, de subjetivação e de dessubjetivação, é a vergonha” (AGAMBEN, 2008, p. 110).

O poeta-mula passa por esse processo, ao envergonhar-se, negar-se, compadecer-se de si mesmo cada vez mais, tenta fazer disso também um instrumento que chamará a atenção do “MAIS

⁶⁰ É uma referência à clássica história de Lucio Apuleio: *As metamorfoses*, ou *O asno de ouro*, em que são relatadas as aventuras do jovem Lúcio, que é transformado por magia em asno e só recupera a forma humana graças à intervenção de Ísis, a cujo serviço se consagra. Toda essa parte do poema é atravessada por referências intertextuais.

⁶¹ Pensando dentro da teoria kardecista. “É a consequência de sua depuração, porquanto, à medida que se vão depurando, os Espíritos passam a encarnar em mundos cada vez mais perfeitos, até que se tenham despojado totalmente da matéria e lavado de todas as impurezas, para eternamente gozarem da felicidade dos Espíritos puros, no seio de Deus.” KARDEC A. *Livro dos espíritos*. São Paulo: Petit, 1999 p. 338

FORMOSO”. Só que a vergonha não é apenas consequência de um desapego cristão ou de uma dilapidação contínua do corpo como maneira de ascender, transcender, mas também de orgulho, de soberania do eu. Com esse discurso suplicante, inferiorizado por sua condição, entregue ao que não se pode assumir mas que é da sua própria intimidade, o poeta-mula tenta chegar ao sagrado manipulando uma provável bondade divina, inclusive demonstrando que sua condição de mula não é assim tão indigna, é até “festiva” e “doce” quando está banhada pelo “amor divino”. Seu “estar sendo” pode ser vergonhoso, mas revela-se também aquilo que Agamben (2008, p. 112) chamou de “concomitância” entre ser sujeito e não ser sujeito, entre “perder-se e possuir” e, sobretudo entre a “soberania” e a “servidão”. A mula de Deus tem por primeira condição a pura servidão, o estar apta e preparada para o trabalho, pronta para os fardos e os chicotes, é feita apenas com “demasiada coitadez”, esse rebaixamento demonstra que só existindo como a invisibilidade de um animal espúrio, o poeta, o poeta-mula pode, soberanamente, desejar mais que a posse de Deus, ou que Ele leia suas “Escrituras de pena”, de “infinita tristura”, o poeta-mula pode pedir o impossível: uma morte úmida e fresca, atenuadora do seu padecer e que o acolha na sua subjetividade, aquela que ele veio descascando ao longo do tempo:

Que eu morra junto ao rio.
O caudaloso frescor das águas claras
sobre o pelo e as chagas.

Que eu morra olhando os céus:
mula que sou, esse impossível
posso pedir a Deus. E entendendo nada
como os homens da Terra
como as mulas de Deus. (HILST, 2006, p. 127)

Bataille (1992, p. 39) afirma que estar na frente do impossível quando mais nada é possível, “trata-se de fazer uma experiência do divino, é o análogo de um suplício”. O poeta-mula suplicia-se nesse desejo impossível, pois sua condição não lhe roga o direito à paz ou à

salvação ou à contemplação dos céus. Tudo se configura numa “súplica infinita da ignorância”, o poeta-mula sabe que o “homem não é contemplação”, mas “súplica, guerra, angústia, loucura” (BATAILLE, 1992, p. 42), é como se houvesse uma tomada de consciência da sua nulidade e de sua fatuidade: ele não poderá morrer junto às águas claras, não terá as benesses de ser possuído por Deus, que de indiferente parece ter se tornado inexistente, mas, ao mesmo tempo, não tem mais escolha de ir adiante. Chegou “ao extremo do possível” o “ponto onde, apesar da posição ininteligível que ele tem no ser, um homem, tendo-se despojado de logro e de temor, avança tão longe que não possamos conceber uma possibilidade de ir mais adiante (BATAILLE, 1992, p. 42)”, sem poder ir adiante, mas também impossibilitado de voltar, de romper o círculo vicioso da espera da possessão. Cabe ao poeta-mula ser apenas “o indizível casqueando o nada”, resta aceitar sua condição final, postar-se diante do impossível pedido a Deus e silenciar, feito uma boa mula, feito um bom poeta.

5 - CONSIDERAÇÕES

Em 1950, aos 20 anos, Hilda abria seu primeiro livro com as seguintes palavras: “Voltando (porque tua volta sinto-a num presságio) acenderei luzes na minha porta e falaremos só o necessário” (HILST, 2003, p. 15). Quarenta e seis anos depois, ela escrevia na linha final de seu último livro uma frase que não era dela, nem em sua língua, mas que de uma forma ou outra, traduzia o que foram essas quatro décadas falando somente o necessário: “*Denken ist schwer*’ (James Ward)” (BATAILLE, 2006, p. 128) Pensar é difícil, porque pensar requer questionar, algo que para Blanchot (2001, p. 60) é “buscar, e buscar é buscar radicalmente, ir ao fundo, sondar, trabalhar o fundo e, finalmente, arrancar. Esse arrancar de raiz é o trabalho da questão”. A literatura de

Hilda se deu sobre e sob essa busca radical, esse ir ao fundo, esse trabalhar o fundo sem nenhum tipo de concessão. *Estar Sendo. Ter Sido.* é o ato em que alguns elementos fundamentais dessa busca se encerram, no sentido de inclusão, para não se fecharem, para não terminarem e sim continuarem transgredindo, provocando, profanando, continuarem mantendo vivo o presságio anunciado no livro inicial daquela que viria a ser uma das maiores escritoras do Brasil.

Por isso, retoma-se a pergunta inicial desta dissertação: como ler o último livro de um escritor? Não há fórmulas, é certo. Igual a tudo na vida, só se pode lançar um olhar, fazer uma escolha, estabelecer um corte de leitura que defina um caminho a seguir, mesmo que assombrados por aquilo que não foi visto, não foi escolhido, não foi decidido. *Estar Sendo. Ter Sido* é um livro com vários níveis de complexidade, tanto estruturais quanto contextuais. Na questão do contexto, é como se *Estar Sendo. Ter Sido.* fosse aquele momento em que a espiral completa a primeira volta, aparentemente passando por um lugar em que já passou, mas é outro, mais abaixo, mais acima, mais ao lado, para seguir seu rumo ao infinito⁶². Ao conter muitos dos momentos decisivos que compõem a obra em prosa de Hilda, seja a busca metafísica séria e persistente dos livros iniciais, seja essa mesma busca, apenas mais marcada pelo deboche dos livros finais, além de ser o último livro, *Estar Sendo. Ter Sido.* pode atuar como o livro mais provocador de Hilda, pois ele ao mesmo tempo em que termina, inicia a linha da espiral, ao mesmo tempo em que ele passa pelas mesmas questões temáticas, ele alarga o horizonte de sua escrita, estabelece um outro caminho, refaz e desfaz, é o livro mais à beira do abismo, o livro final que tem como função o salto, o abandonar-se às leituras, trazendo a reboco os elementos temáticos que compõem a obra hiltiana.

Há também um aspecto mais estrutural no qual *Estar Sendo. Ter Sido.* aprofunda o fluxo de consciência dialógico, incrementa as referências intertextuais, além de ser marcado também por uma

62

“A espiral manifesta a aparição do movimento circular saindo do ponto original; mantém e prolonga esse movimento ao infinito.” CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 19ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 397

quantidade considerável de poemas espalhados pela narrativa. Esta dissertação buscou estabelecer algumas dessas conexões, tanto contextuais quanto estruturais.

No capítulo inicial “Retirar-se: escrever”, foi abordado o recolhimento de Hilda Hilst na sua “Casa do Sol” e a opção exclusiva que ela fez pela literatura. Acredita-se que esse “retirar-se” foi determinante para o surgimento de seu teatro e de sua prosa, além de colocar seus poemas sob outra perspectiva, mais vertical, mais profunda.

Ao se ler a obra em prosa de Hilda é possível detectar a rede de temas que a compõe. Quase como uma obsessão, um trabalho contínuo de fazer com que a escrita se esbata nas mesmas questões, no mesmo trabalho de arrancar a raiz. Tais elementos estão presentes desde *Fluxo-Floema* até *Estar Sendo. Ter Sido*. Assim, a rede temática funciona como uma rede de sustentação, um espaço de conexão entre um texto e outro. Apesar de alguns críticos considerarem a obra em prosa de Hilda um livro único, este estudo propõe que tal obra se trate mais de um conjunto de textos que, se funcionam de forma independente, estão também conectados pelas questões que sempre nortearam essa obra e que ganharam na prosa uma dimensão mais libertadora, mais agressiva. A prosa de Hilda Hilst é o espaço onde o corpo da linguagem violenta-se na busca, não há abrigo, não há sublimação, não há piedade, nem com a escrita, nem com os personagens ou com o leitor. Assim, na segunda parte da dissertação, ao aproximar o livro final dessa rede, verificou-se como o personagem principal de *Estar Sendo. Ter Sido*. reverbera ainda com mais revolta toda a violência da busca, o medo da morte, o ódio à velhice, a decrepitude do corpo, a impossibilidade de resposta, a incapacidade de parar de pensar, de buscar, mantendo a literatura hilstiana ainda mais ataviada aos *topoi* que a compuseram.

A obra em prosa de Hilda Hilst sempre foi pautada pelo signo da ruptura, do desmantelamento de algumas normas gramaticais, da aproximação contumaz com a poesia, do uso incessante de referências intertextuais. A terceira parte desta dissertação: “*Estar Sendo. Ter Sido*.: “o ponto final impossível” discorreu sobre alguns dos procedimentos usados por Hilda em *Estar Sendo. Ter Sido*. Primeiramente, foi pensado o título que se revelou a expressão tradutora, condutora do

comportamento do personagem-narrador Vittorio. Marcado pela angústia, pelo medo da morte, por um estar sendo velho, decrepito, incapaz de retomar a juventude perdida, esse personagem fixa-se ainda mais no “ter sido”, faz de seu “estar sendo” um espaço rondado pela morte, pela busca de um deus indiferente, mas também por um passado constantemente lembrado, trazido à tona pela narração delirante de Vittorio.

As relações intertextuais são outro procedimento base nas obras de Hilda. Seus livros estão sempre marcados por grande número de referências literárias, filosóficas, científicas, religiosas, ou seja, os narradores hilstianos esbanjam suas leituras constantemente, fazem citações e referências às obras e à vida pessoal de muitos escritores, poetas, santos. No texto final esse procedimento foi usado não somente dentro do que foi habitual nas obras anteriores, mas abrindo novas possibilidades, como, por exemplo, fazer uma citação literal de um livro e colocar em nota de rodapé a referência bibliográfica. Justamente por se tratar do livro final e ter a sua frente não a possibilidade de se desdobrar em mais uma obra, mas, sendo a última, também ser “a primeira”, ser aquele livro que pode atuar como a porta de entrada para os outros livros de Hilda. Pensando dentro da perspectiva de Noé Jitrik, a junção memória e imaginário de Hilda Hilst na escrita de seu último livro atuou a todo vapor, se transformou mesmo no procedimento mais usado no livro, ainda mais se considerarmos também a intratextualidade, ou seja, aquelas referências aos próprios textos anteriores. Em nenhuma outra obra de Hilda tantos personagens anteriores retornaram ao mesmo tempo. A intratextualidade também era um procedimento habitual nos livros anteriores de Hilda, mas usado em menor grau apenas com uma referência, uma alusão. Em *Estar Sendo. Ter Sido*. os personagens retornam de diversas formas, ora como amigos do narrador, ora como personagens criados pelo próprio narrador. Assim os personagens de Hilda juntam-se com personagens fictícios de outros escritores, que também têm a vida pessoal ficcionalizada e passam a fazer parte do jogo intertextual e intratextual que perpassa *Estar Sendo. Ter Sido*.

Outro ponto abordado na dissertação é a mistura de gêneros textuais presentes na narrativa, sobretudo o uso de poemas, conforme

apontado no capítulo “Os poemas em *Estar Sendo. Ter Sido.*”. Usados em quantidade considerável nas narrativas *Kadosh* e *Com meus olhos de cão*, os poemas nessas narrativas são curtos, muitos com apenas uma estrofe, distanciando-se formalmente daqueles publicados nos livros de poemas. Em *Estar Sendo. Ter Sido.* os poemas curtos permanecem, porém Hilda acrescenta quatro poemas divididos em várias partes. Conforme apontado, a prosa de Hilda é escatológica, virulenta, não raro usa palavras de baixo calão, no entanto, o poema de Hilda sempre se manteve distante dessa virulência e escatologia. A dicção clássica de seus poemas permaneceram firmes em *Estar Sendo. Ter Sido.* Tanto que é o poema “Mula de Deus” que encerra o livro. O poema, recuperando Blanchot, é “a intimidade aberta ao mundo”. A narrativa de Hilda é também um espaço de abertura, um espaço em que o corpo é escancarado na sua busca constante, percebe-se isso no trato de Vittorio com o próprio corpo, com a própria escatologia, no entanto, Hilda dá a seu personagem último a condição de poeta, e quando o poeta fala, a verdadeira intimidade, aquela que está além da exposição crua do corpo, é revelada⁶³. Ao dar tanto espaço para poemas em *Estar Sendo. Ter Sido.* Hilda revela a intimidade da escrita, além da sua intimidade com a escrita. É como se o espaço do poema fosse o espaço de algum tipo de último esforço, de última delicadeza no desenraizamento das questões que moveram a sua literatura, e que agora se abrem para o salto no abismo. Se *Estar Sendo. Ter Sido.* acontece no momento em que a espiral dá a primeira volta, quem está na ponta da linha, na trincheira de abertura é o poema.

“Sobre o nocturno tema de Deus, despeço-me de todos”, diz um verso de Herberto Helder (2006, p. 154). Apesar de Helder não ser uma referência explícita de Hilda, seu verso serve para expor a ideia que sombreou *Estar Sendo. Ter Sido.* Trata-se de um livro escrito sobre o noturno tema de Deus, da maceração contínua de um corpo, de uma escrita que busca, que pensa continuamente, sem ressalvas, sem medos,

⁶³ Retomando aqui a ideia de Blanchot sobre o poema e o poeta: “O poema – e nele o poeta – é essa intimidade aberta ao mundo, exposta sem reserva ao ser.”, BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 157.

noturnamente as questões mais misteriosas que desde sempre instigam o ser humano: a morte, o medo da morte, o “outro lado”, o encontro definitivo com o “Guardião do Mundo”. Nesse sentido, *Estar Sendo. Ter Sido*. ratificou os elementos substanciais da obra hilstiana, porém, esse livro não é apenas mais um texto que propõe um personagem em constante trabalho de questionamento, mas é um texto que também questiona esse trabalho, questiona a rede temática em que está inserido: a tentativa de um contato erótico com o divino, a obscenidade aliada ao grotesco, o riso em estado de latência constante.

Além disso, *Estar Sendo. Ter Sido*. é o último livro, aquele que se abre, que se lança ao universo incontrolável das leituras. O último, o primeiro, aquele que finaliza e começa, aquele que olha, engole, digere, amalgama a obra anterior e se estabelece como o livro que pode iniciar o salto no abismo da linguagem de Hilda Hilst.

REFERÊNCIAS

Obras de Hilda Hilst.

- HILST, Hilda. **A obscena senhora D.** São Paulo: Globo, 2001.
- _____. **Bufólicas.** São Paulo: Globo, 2002.
- _____. **Baladas.** São Paulo: Globo, 2003.
- _____. **Cantares.** São Paulo: Globo, 2003.
- _____. **Cantares do sem nome e de partidas.** São Paulo: Massao Ohno, 1995.

- _____. **Cartas de um sedutor**. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. **Cascos & Carícias & outras crônicas**. São Paulo: Globo, 2007.
- _____. **Com meus olhos de cão**. São Paulo: Globo, 2006.
- _____. **Contos d'escárnio – textos grotescos**. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. **Da morte. Odes mínimas**. São Paulo: Globo, 2003.
- _____. **Do desejo**. Campinas: Pontes, 1992.
- _____. **Estar sendo. Ter sido**. São Paulo: Globo, 2006.
- _____. **Estar sendo. Ter sido. São Paulo**: Nankin, 1997.
- _____. **Exercícios**. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. **Jubilo Memória. Noviciado da paixão**. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. **Ficções**. São Paulo: Quíron, 1977.
- _____. **Fluxo-Floema**. São Paulo: Globo, 2003.
- _____. **Fluxo-floema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- _____. **Kadosh**. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. **O caderno rosa de Lori Lamby**. São Paulo: Globo, 2005.
- _____. **Poemas Malditos, gozosos e devotos**. São Paulo: Globo, 2005.
- _____. **Rútilos**. São Paulo: Globo, 2003. Campinas: Pontes, 2003.
- _____. **Rútilo nada. A obscena senhora D. Qadós**. Campinas: Pontes, 1993.
- _____. **Teatro Completo**. São Paulo: Globo, 2008.
- _____. **Tu não te moves de ti**, São Paulo: Globo, 2004.

Bibliografia sobre Hilda Hilst

- ABREU, Caio Fernando. **Caio 3D. O essencial da década de 1970**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- ALBUQUERQUE, Gabriel Arcanjo Santos de. **Deus, amor, morte e as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst**. (Doutorado em Letras –

Literatura Brasileira). São Paulo, Universidade de São Paulo - FFLCH, 2002.

BUENO, Maria Aparecida. **Quatro mulheres e um destino – Hilda Hilst, Fernanda Torres, Fernanda Montenegro, Eliane Duarte**. Rio de Janeiro: Uapê, 1996.

BRITO, José Carlos A. Eros e Psique no encontro de si mesmo na poesia de Hilda Hilst. **Revista de Cultura Agulha**, no 45. Fortaleza / São Paulo, maio 2005. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag45hilst.htm>>. Acesso em: 5 jul. 2010.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: **Hilda Hilst**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, 1999.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: **Lygia Fagundes Telles**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 5, 1998.

CARDOSO, Ronie Francisco Pereira. **Na falha da gramática, a carne: Pornografia em Hilda Hilst**. Belo Horizonte, 2007. 100 p. Dissertação. (Mestrado em Estudos Literários) Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECA_P-76BHL Acesso em 28 Mai. 2010.

CASTELLO, José. **Inventário das sombras**. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 1999

CAVALCANTI, J. A.. Vozes textuais em Estar Sendo. Ter Sido. In: **Forum de literatura brasileira contemporânea**. Publicado pelo setor de literatura brasileira – Centro de letras e artes – UFRJ. Ed. 3. Março 2010. ISSN 1984-7556. Disponível em: <http://www.forumlitbras.letras.ufrj.br/ensaiojoseantonio.pdf?total=229009&carregando=229009&porcentagem=100> Acesso em 09 mai 2010.

CAVALCANTI, J. A. **A obscena senhora D: uma narrativa de deslocamento**. In: Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários. Volume 12 (Jun. 2008) – 1-170. ISSN 1678-2054. Disponível em <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa>. Acesso em 25 Ago. 2010.

COELHO, Nelly Novaes. [et al.] **Feminino singular – a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea**. Rio Claro / São

Paulo: Edições Grid, 1989.

_____. Da poesia. In: **Cadernos de literatura brasileira: Hilda Hilst**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, 1999.

_____. A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a “metamorfose” de nossa época. In: HILST, Hilda. **Poesia (1959-1979)** São Paulo-Brasília: Quíron-Instituto Nacional do Livro, 1980.

COHN, Sérgio. (org) **Azougue 10 anos**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

COLI, Jorge. Meditação em imagens. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 jun. 1996.

DIAS, Juarez Guimarães. **O fluxo metanarrativo de Hilda Hilt em Fluxo-floema**. Belo Horizonte, 2005. 124 p. Dissertação. (Mestrado em Letras) Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

DUARTE, Edson. **Economias estéticas**. Florianópolis, 2006. UFSC. Tese de doutorado.p. 14

_____. Hilda Hilst. A poética da agonia e do gozo. In: **Revista Agulha** Disponível em: www.revista.agulha.nom.br/hilda_hilst_poetica_da_agonia.pdf. Acesso 01 Jun 2010.

FARIA, Álvaro Alves de. Hilda Hilst, o silêncio estrondoso. In: **Caros Amigos**. n. 21. Dezembro 1998.

FILHO, Deneval Siqueira de Azevedo. **Holocausto das fadas – a trilogia obscena e o carmelito bufólico de Hilda Hilst**. São Paulo: Annablume - Edufes, 2002.

FRANÇA, Giovane de Azevedo. **A caligrafia do gozo em Estar Sendo. Ter Sido. de Hilda Hilst**. Belo Horizonte, 2003. 176 p. Dissertação. (Mestrado em Estudos Literários) Universidade Federal de Minas Gerais.

FUENTES, Mora J.L. A rameira e a santa. In: **Cult. Revista brasileira de literatura**. Ano II, Vol. 12. Jul. De 1998.

FURIA, L. M. Hilda Hilst e seus personagens que não param de pensar. Publicado no jornal **O Estado de São Paulo** em 31 Mai. 1997. Disponível em <http://www.nankin.com.br/> Acesso em 13 Mai. 2010

GUALBERTO, Ana Cláudia Félix. **Processos de subjetivação na prosa ficcional de Hilda Hilst : uma escrita de nós**. Tese (Doutorado)

- Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2008.

GUIMARÃES, Cinara Leite. **A Obscena Senhora D, de Hilda Hilst, e as relações entre Eros, Tântatos e Logos**. João Pessoa, 2007. 92 p. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade da Paraíba.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **O espírito e a letra. Estudos da crítica literária II – 1948-1959**. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

KULAWIK Krzysztof. **Travestismo lingüístico: el enmascaramiento de la identidad sexual en la narratva neobarroca de Severo Sarduy, Diamela Eltít, Osvaldo Lamborghini e Hilda Hilst**.

Madrid: Iberoamericana, 2009.

LIMA, C G. Hilda Hilst e a crônica como espaço de subversão metanarrativa. **Revista.doc**. Ano VIII. nº 3. Janeiro/Junho 2007. Publicação Semestral. Disponível em:

http://www.revistapontodoc.com/3_cesargl.pdf Acesso 21 Jun. 2010

LOMAN, Lilia. O discurso crítico (re)velado: a narrativa assombrada por vozes de Hilda Hilst. XI Congresso Internacional da ABRALIC. Tessituras, Interações, Convergências. 13 a 17 de julho de 2008. USP – São Paulo, Brasil. Disponível em http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/071/LILIA_LOMAN.pdf. Acesso em 25 Ago. 2010.

MACHADO, C. S.; DUARTE, E. C. A vida: uma aventura obscena de tão lúcida. In: HILST, H. **Estar sendo. Ter sido**. São Paulo: Nankin, 1997

MACHADO, Clara Silveira. **A escritura delirante em Hilda Hilst**. (Doutorado em Comunicação e Semiótica). São Paulo, Pontifícia Universidade Católica, 1993.

MAFRA, Inês. **Paixões e máscaras (interpretação de três narrativas de Hilda Hilst)**. Florianópolis, 1993, Dissertação (Mestrado em Literatura) Universidade Federal de Santa Catarina.

MAFRA, Suzana Da Silva. **Quando se morre duas vezes - Lázaro por Hilda**, J. Queiroz e Saramago. Florianópolis, 2005. 93 p. Dissertação.

- (Mestrado em Literatura) Universidade Federal de Santa Catarina.
- MEDINA, Cremilda de Araújo. **A posse da terra – Escritor brasileiro hoje**. São Paulo: Imprensa nacional – casa da moeda, 1985.
- MEIRA, Eliane Ângela de Almeida. **As transgressões em Kadosh de Hilda Hilst**. Goiânia, 2007. 100 p. Dissertação. (Mestrado em Letras e Lingüística) Universidade Federal de Goiás.
- MILLIET, Sérgio. **Diário crítico**. 2. ed. Vol. II. e Vol X. São Paulo: Martins, 1982.
- MORAES, Eliane Robert. Da medida estilçada. In: **Cadernos de literatura brasileira: Hilda Hilst**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, 1999.
- _____. A prosa degenerada de Hilda Hilst. In: GOMES, Cleusa. PRZYBYCIEN, Regina. (orgs.) **Poetas mulheres que pensaram o século XX**. Curitiba: Editora UFPR, 2008
- MORAIS, João Batista Martins de. **Transtextualidade e erotismo na trilogia de Hilda Hilst**. Recife, 2007. 115 p. Dissertação. (Mestrado em Letras) Universidade Federal de Pernambuco.
- OLIVEIRA, R. S. Almanaque de miudezas. Defesa poética nas crônicas de Hilda Hilst. in: **Darandina – Revista Eletrônica**. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/anteriores/v2n2/files/2010/02/artigo11a.pdf> . Acesso 26 Jun 2010.
- _____. **Uma superfície de gelo ancorada no riso – recepção e fluxo do grotesco em Hilda Hilst**. Tese de doutorado. Universidade da Paraíba. 2008. Disponível em <http://www.cchla.ufpb.br/posletras/index.php/teses-e-dissertacoes?showall=1>.
- PALLOTINI, Renata. Do teatro. In: **Cadernos de literatura brasileira: Hilda Hilst**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, 1999.
- PÉCORA, Alcir (org). **Por que ler Hilda Hilst?** São Paulo: Globo, 2010.
- _____. Notas do organizador. Todos os títulos de Hilda Hilst, publicados pela editora Globo, entre 2001 e 2009.
- _____. HANSEN, João Adolfo. Tu, minha anta, HH. in: *Revista da USP*. São Paulo (36): 140-143, 11/02/1997-98 . Disponível em

http://www.nankin.com.br/imprensa/Materias_jornais/hh_anta.htm Acesso em: 23 Mai. 2010.

PIMENTEL Davi Andrade. **A literatura de Hilda Hilst na perspectiva de Maurice Blanchot**. Dissertação. Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. 2009.

PIRES, Paulo Roberto. **A enigmática senhora Hilst**. In: *Revista Época*. Ano IV. n. 191. Jan. de 2002.

QUEIROZ, Vera. **Hilda Hilst: três leituras**. Florianópolis: Mulheres, 2000;

_____. Hilda Hilst e a arquitetura de escombros. p 92 **Passages de Paris 1 (2005) p 91-101**. Disponível em: www.apebfr.org/passagesdeparis . Acesso 01 Jun. 2010.

RIBEIRO, Leo Gilson. Da Ficção. In: **Cadernos de literatura brasileira: Hilda Hilst**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, 1999.

_____. In: HILST, H. **Ficções**. São Paulo: Quíron, 1977. p 10

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

RUSCHEL, Rita. **Meus tesouros da juventude**. São Paulo: Summus, 1983.

SÁ, Sérgio de. **A reinvenção do escritor: literatura e mass media**. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2010. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECA-P-798HLN>. Acesso em 30 Ago. 2010.

SILVA, J. R. **O riso na espiral – Percursos literários de Hilda Hilst**. Tese de doutorado. Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2009. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_ac tion=&co_obra=156879. Acesso 26 Jun. 2010.

SILVA, R. O. **Uma superfície de gelo ancorada no riso: recepção e fluxo do grotesco, em hilda hilst**. Tese de doutorado. Universidade Federal da Paraíba. 2008. Disponível em <http://www.cchla.ufpb.br/posletras/images/teses2008/Reginaldo.pdf> Acesso

em 25 Mai. 2010.

SOUZA, Sérgio Barbosa de. **Semiótica do discurso trágico em Hilda Hilst**. Tese (Doutorado em estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara. 2009. Disponível em http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_ac tion=&co_obra=169988. Acesso em 16 Jun. 2010.

VICENZO, Elza Cunha de. **Um teatro de mulher**. São Paulo: Edusp – Perspectiva, 1992.

ZENI, Bruno. Entrevista: Hilda Hilst. In: **Cult. Revista brasileira de literatura**. Ano II, Vol. 12. /Jul. De 1998.

Bibliografia geral

AGAMBEM, Giorgio. **O fim do poema**. In: *Revista Cacto*. São Paulo: 2002.

_____. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. **Ideia da prosa**. Lisboa: Cotovia, 1999

_____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **A linguagem e a morte**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1999

ALEIXANDRE, Vicente. **em gran noche – últimos poemas**. Barcelona: Seix Barral – Biblioteca Breve, 1991.

ANCILLI, E. **Dicionário de espiritualidad. Tomo I**. Barcelona: Herder, 1987.

ANTELO, Raúl. O autor como gesto. À memória de Ronaldo Assunção: In **Alea: Estudos Neolatinos**. Print version ISSN 1517-106X. Alea vol.7 no.2 Rio de Janeiro Jul/Dec. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2005000200011&script=sci_arttext. Acesso em: 26 Jul. 2010.

ANTELO, Raúl. Futuridade. In **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar**

- em **Ciências Humanas**. Nº 31 - Novembro 2002 (Série Especial). Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/viewArticle/1011> Acesso em: 16 Ago. 2010.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico – dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010
- AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ALAVARCE, Camila da Silva **A ironia e suas refrações : um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: UNESP, 1998.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. **O grau zero da escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. São Paulo: Ática, 1992
- _____. **A literatura e o mal**. Porto Alegre: L&PM, 1989
- _____. **A parte maldita**. Rio de Janeiro: Imago, 1975
- _____. **O ânus solar**. Lisboa, Portugal: Hiena Editora, 1985
- _____. **La conjuración sagrada**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008
- _____. **La felicidad, el erotismo y la literatura**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.
- _____. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987
- BARRENTO, João. **O arco da palavra**. São Paulo: Escrituras, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles. **Escritos sobre arte**. São Paulo: Imaginário – Edusp, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.
- BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita – a experiência limite**. São

- Paulo: Escuta, 2007.
- _____. **A conversa infinita – a palavra plural.** São Paulo: Escuta, 2001.
- _____. **A conversa infinita – a ausência do livro.** São Paulo: Escuta, 2010, p.9
- _____. **A parte do fogo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. **O espaço literário.** Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- _____. **O livro por vir.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLAVATSKY, H **Dicionário teosófico.** São Paulo, Ground, 1995.
- BUENO, Francisco da Silveira. **Grande dicionário etimológico-prosódico da Língua Portuguesa. Vol II.** São Paulo: Saraiva, 1964.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos.** 19^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CIORAN, Emile M. **Breviário da decomposição.** Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação.** Belo Horizonte: Editoraufmg, 2007.
- COROMINAS, Joan. **Dicionario critico etimologico de la lengua castellana.** Vol II ch-k. Madri: Gredos, 1954.
- CUNHA, Antonio Geraldo. **Dicionário etimológico Nova Fronteira de língua portuguesa.** 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença.** São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. Che cos'è la poesia? *in:* **Revista de poesia Inimigo Rumor**, n. 10 Rio de Janeiro: 7 letras, 2001. p. 114.
- _____. **Gramatologia,** São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. **Márgenes de la filosofía.** Madrid: Cátedra, 1998
- _____. **O animal que logo sou.** São Paulo: UNESP, 2002.
- _____. **Posições.** Belo Horizonte: Autêntica, 2001
- DESCARTES, R. **Meditaciones metafísicas.** Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Traducción de José Antonio Míguas. p. 43. Disponível em: <http://www.armario.cl/aGestDoctorado/biblioteca/autores/Desc>

- [artes/Descartes,%20Rene%20-%20Meditaciones%20Metaf%EDsicas.pdf](#) Acesso 06 Jan. 2011
- DUARTE, Lélia Pereira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Puc Minas – Alameda, 2006.
- FEIJÓ, Antônio. **Poesias Completas**. 2. ed. Lisboa: Livraria Bertrand.
- FERREIRA, A.B.H. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- FERRO, Roberto. **Da literatura e dos restos**. Trad. Jorge Wolff. Edufsc, Florianópolis, 2010.
- FLORES, Stefano de, GOFFI, Tullo. (dir) **Dicionário de espiritualidade**. São Paulo: Paulus, 1983.
- FOUCAULT, Michel. **História da Loucura**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- _____. **As palavras e as coisas**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- GENETTE, Gerard. **Palimpsestes – la littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982
- GRACQ, Julien. **A literatura no estômago**. Lisboa: Assirio & Alvim, 1987
- GUILLON, C. LE BONNIEE, Y. **Suicídio: modo de usar**. São Paulo: EMW, 1984
- HEIDEGGER, M. O que é metafísica? In: **Os pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1999
- HELDER, H. **Ou o poema contínuo**. São Paulo: A girafa, 2006.
- HUNT, Lynn. (org.) **A invenção da pornografia – obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800**. São Paulo: Hedra, 1999.
- JITRIK, N. **Verde es toda teoría**. Buenos Aires: Liber Editores, 2010
- KARDEC A. **Livro dos espíritos**. São Paulo: Petit, 1999.
- KAYSER, Wolfgang. **O grotesco – configuração na pintura e na literatura**. São Paulo: Perspectiva: 1986.
- KAZANTZAKIS, Nikos. **Testamento para el Greco**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.
- KIERKEGAARD, SOREN A. **O conceito de angústia**. Petrópoles –

São Paulo: Vozes-Ed. Universitária São Francisco. 2010.

_____. **O desespero Humano (doença até à morte)** Porto: Livraria Tavares Martins, 1979

KOCH, I. G.V; BENTES, A. C.; CAVALCANTI, M. M. **Intertextualidade – diálogos possíveis.** São Paulo: Cotez, 2008.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise.** São Paulo: Perspectiva, 1974

LARROSA Jorge. SKLIAR, Carlos. Babilônios somos. A modo de apresentação. In: LARROSA Jorge. SKLIAR, Carlos. (org) **Habitantes de Babel. Políticas e poéticas da diferença.** Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

LEONEL, Maria Célia. **Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra.** São Paulo: Editora UNESP, 2000.

LEVENSON, T. **Einsten em Berlin.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

LEXICON, H. **Dicionário de símbolos.** São paulo: Cultrix, 1990

LOGOS – Enciclopédia luso-brasileira de filosofia. Vol 2. e Vol 5. Lisboa / São Paulo: Verbo, 1999.

MAUSS, Marcel. **Ensaio de sociologia.** Perspectiva: São Paulo, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MISHIMA, Y. **Confissões de uma máscara.** São Paulo: Círculo do livro.

MEGALE, N. B. **O livro de ouro dos santos.** Rio de Janeiro: Sinergia, Ediouro, 2003.

MORIN, Edgar. **Amor, poesia, sabedoria.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

NANCY, Jean-Luc. **El sentido do mundo.** Buenos Aires: La Marca, 2003.

_____. **Corpus.** Lisboa: Vega Passagens, 2000.

_____. **Las musas.** Buenos Aires, Amorrortu, 2008.

_____. **La representacion prohibida.** Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

_____. **Tumba de sueño.** Buenos Aires, Amorrortu, 2007

_____. **A la escucha.** Buenos Aires, Amorrortu, 2007.

_____. **La desconstruccion del cristianismo.** Buenos

- Aires, La Cebra, 2006.
- _____. **El intruso**. Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
- _____. **58 indicios sobre el cuerpo, extension del alma**. Buenos Aires, La Cebra, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Aurora – reflexões sobre os preconceitos morais**. São Paulo: Sagitário, 1947
- _____. **Ecce Homo**. São Paulo: Martin Claret, 2000.
- _____. **Assim falava Zaratustra**. São Paulo: Hemus.
- NOVÍSSIMO DICIONÁRIO LATINO-PORTUGUÊS. 10. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1993.
- PASCAL, Blaise. **Pensamentos**. 4. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1988.
- PAZ, O. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993.
- PLATÃO, **Fedão**. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Créditos da digitalização: Membros do grupo de discussão Acrópolis (Filosofia) Homepage do grupo: <http://br.egroups.com/group/acropolis/>. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do?select_acion=&co_autor=173 acesso em 10 Jan. 2011.
- PERNIOLA, Mario. **Enigmas**. Murcia: Ad Litteram, 2003.
- REBOUL, O. **Introdução à retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- RICOUER, Paul. **História e verdade**. Rio de Janeiro: Forense, 1968.
- RIGAUT, J. “Todos os espelhos exibem o meu nome”. In: *CRAVAN / RIGAUT / VACHE 3 histórias 3*. Lisboa: Antígona, 1980.
- SARDUY, S. **Escrito sobre um corpo**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SANT'ANA Afonso. Romano. **Paródia, paráfrase e companhia**. São Paulo: Ática, 1991.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- SPIDLÍK, Tomas. **“Maranatá” A vida após a morte**. Bauru: Edusc, 2008
- ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah. (orgs) **Ao encontro da sombra. O potencial oculto do lado escuro da natureza humana**. Cultrix São Paulo, 1994.