

# UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA CENTRO DE EDUCAÇÃO DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

# Desdobramentos ficcionais de uma existência: a exposição do eu autoficcional em Hilda Hilst

Anna Giovanna Rocha Bezerra

Campina Grande, agosto de 2015

#### ANNA GIOVANNA ROCHA BEZERRA

# Desdobramentos ficcionais de uma existência: a exposição do eu autoficcional em Hilda Hilst

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI), da Universidade Estadual da Paraíba, com Área de concentração em Literatura e Sagrado, para a obtenção do grau de Doutor em Literatura e Interculturalidade.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos Melo Magalhães

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

B574d Bezerra, Anna Giovanna Rocha

Desdobramentos ficcionais de uma existência [manuscrito] : a exposição do eu autoficcional em Hilda Hilst / Anna Giovanna Rocha Bezerra. - 2015.

168 p.

Digitado.

Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2015.
"Orientação: Prof. Dr. Antonio Carlos Melo Magalhães,
Departamento de Letras".

 Análise Literária 2. Literatura Brasileira 3. Autoficção 4. Autobiografia I. Título.

21. ed. CDD 801.95



## ANNA GIOVANNA ROCHA BEZERRA

# Desdobramentos ficcionais de uma existência: a exposição do eu autoficcional em Hilda Hilst

Aprovada em <u>03</u> 1 <u>04</u> 1 <u>2015</u>

### **BANCA EXAMINADORA**

Autom larls wello majalles
Prof. Dr. Antonio Carlos Melo Magalhães UEPB/PPGLI (Orientador)
(Offertauor)
1 Jan
Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino UEPB/PPGLI
(Titular/UEPB)
F. Mu
Prof. Dr. Eli Brandão da Silva UEPB/PPGLI
(Titular/UEPB)
(a) am
Prof. Dr. Dou <del>glas Rodrigues da Conceição</del>
(Titular/UEPA)
(MaidifoEl 71)
Ang (d)
Prof. Dr. Iraquitan Oliveira Caminha
(Titular/UFPB)

Assim como tudo: para ti, Junior (in memorian)

O poeta é um fingidor.

Finge tão completamente

Que chega a fingir que é dor,

A dor que deveras sente.

**Fernando Pessoa** 

#### **AGRADECIMENTOS**

Durante a longa travessia que se constituiu na escrita desse trabalho, diversas pessoas, variadas situações e acontecimentos se sobrepuseram uns aos outros e, sem dúvida alguma, foram decisivos para a culminância do processo. Ao lançar um olhar para o início dessa jornada, deparo-me com a desafiadora seleção, que, nem de longe iria ficar em pé de igualdade com as tensões que atravessaram comigo, nessa caminhada. Sendo assim, recolho as emoções desses quatro anosdentro do meu coração, as boas e as ruins, em que tanta coisa foi experiencializada e olho mais uma vez adiante e agradeço: primeiramente a Deus, pelos momentos em que me segurou quando tudo parecia desmoronar; aos meus pais, Marcílio e Auxiliadora e aos meus sogros Anésio e Jane Eyre assim como a minha cunhada Janaína por todo o apoio que sempre me deram em tudo; ao meu filho Caio Victor que, de agora em diante, terá uma mãe um pouco mais presente. Em seguida, agradeço a força e o carinho dos amigos queridos como Ediliane, Zuila, Fabricia, Andreia, Shamia, Saskia, Ellis Regina, Franci, Eliase tantos outros que nunca deixavam de perguntar: "e a tese?" e, com isso, reforçavam a raiva mas também a vontade de seguir adiante. Agradeço a forma carinhosa com a qual fui recebida na Casa do Sol por Olga Bilenky, Jurandir Valença e Daniel Fuentes e que me possibilitou vivenciar um pouco do que foi a convivência com Hilda Hilst. Agradeço ainda a confiança e o apoio do meu orientador, Antonio Carlos, que há seis anos me acompanha nessa travessia e me surpreende com a sua inteligência afiada cada vez que nos encontramos.

Um agradecimento mais do que especial a **Fábio Rolim** pela amizade, pela presença constante em minha vida e pelo zelo que sempre tem comigo.

Agradeço também a **Zé Carlos**, meu querido, por sempre me mostrar que é bom vivere pelos momentos de descontração durante essa travessia.

Por fim, vejo-me na outra margem. Novos horizontes já se avizinham e a caminhada segue... o que vem? Cabe-nos a nós, somente, descobrir.

#### **RESUMO**

O interesse pelo trabalho da escritora brasileira Hilda Hilst surge a partir da concepção dos estudos iniciados ainda no mestrado quando analisamos dois dos mais significativos livros de poemas da escritora - Júbilo Memória Noviciado da Paixão (1977) e Poemas Malditos Gozosos e Devotos (1982) - sob a perspectiva da relação estabelecida entre o sagrado e o erótico. A partir de então, tomando a obra de Hilda Hilst como um todo que se complementava a si mesma, para a continuação de nossa pesquisa no âmbito do doutorado, concebemos uma análise que aborda a ficção hilstiana como um modelo de literatura autoficcional que, muito embora não estabeleça um pacto autobiográfico como postula Lejeune (1975), revela muito da autora narradora, rompendo, assim, os limites conceituais entre autoria e narrador. Para o desenvolvimento metodológico de nossa pesquisa optamos por não dissociarmos a concepção hilstiana de gêneros literários e não fizemos distinção entre o texto poético e o texto em prosa. Consideramos aqui que toda a produção literária da escritora trata-se de produção poética, inclusive os seus títulos em prosa. Assim, durante todo o decorrer da análise, buscamos extrair passagens do trabalho literário como um todo a fim de justificarmos nossa hipótese de que a literatura hilstiana é autoficcional. Durante nossos estudos, percebemos uma peculiaridade na obra hilstiana que nos chama a atenção e que será o fundamento principal para que iniciemos nosso percurso investigativo: a literatura produzida por Hilda Hilst ao longo de mais de quarenta anos compõe o que iremos chamar de corpo literário único; um todo poético coeso e coerente que se complementa em sua inquietude e responde-se a si mesmo num intenso fluxo metalinguístico ou metapoético, que se faz e se refaz, sempre, tendo como elemento vivificador e criacional a própria existência da autora. Nosso objetivo central, nessa pesquisa, é empreendermos uma leitura analítica da obra hilstiana que nos conduza a uma compreensão mais profunda do que realmente se constituiu a matéria-prima para a criação literária da escritora. Sendo assim, não há também como escaparmos das armadilhas da biografia, uma vez que teremos de recorrer, sempre que necessário for, aos episódios da existência real de Hilda para compreendermos sua escrita. Essa prática se efetivará a partir da leitura das entrevistas concedidas pela escritora ao longo da vida. De fato, o que guiará nosso olhar mediante o trabalho de Hilst é a crença de que a autora amalgamou-se tão intimamente aos seus escritos que, dessa maneira, transfigurou-se na sua poética mesma. Sendo assim, o que tornaria a literatura de Hilda Hilst tão incomum encontraria explicação no fato da autora ter se metamorfoseado na grande – e talvez única - personagem de seus textos: ela mesma; configurando, assim, uma forma de conversão poética, ideia esta que procuraremos defender no decorrer desta investigação. Adentrar no universo literário hilstiano de alguma forma também é invadir o seu espaço pessoal e, embora tenhamos plena convicção da ficcionalidade de seus textos não há como não remetê-los meramente ao campo da criação literária e desvincular a figura da autora do narrador. Para que pudéssemos traçar uma linha de pensamento que tentasse dar conta da formação do trabalho literário de Hilda Hilst nos utilizamos de três modos de leitura: Primeiramente, realizamos uma leitura de toda a produção literária de acordo com os gêneros tradicionalmente conhecidos, como poesia, em seguida, os contos, as novelas, os romances e por fim o teatro. Adiante, optamos por ler apenas o que a autora considera como prosa e, numa ultima leitura, optamos pelo critério de ordem de publicação. Diante dessa metodologia de leitura ficou evidente que os livros de Hilst possuem uma dinâmica independente uns dos outros, entretanto, em elo quase imperceptível atravessa todo o conjunto literário direcionando o olhar do leitor e apontando para uma direção quase irreversível: a própria existência da escritora. Ou seja, todos os caminhos levam a Hilda.PALAVRAS-CHAVE: AUTOFICCÃO. AUTOBIOGRAFIA. LITERATURA BRASILEIRA. HILDA HILST

#### RÉSUMÉ

L'intérêt pour le travail de l'écrivainebrésilienne Hilda Hilst vient de la conception des études qu'on a commencé dans le master, quand on a analisé deux des livres les plus importants des poèmes de l'écrivaine- Júbilo Memória Noviciado da Paixão (1977) et Poemas Malditos Gozosos e Devotos (1982) -du point de vue de la relation entre le sacré et l'érotique. Maintenant, pour la continuation de notre recherche dans le doctorat, on considère le travail de Hilda Hilst dans un ensemble qui se complète, et a partir de cela, nous avons conçu une analyse qui aborde la fiction de Hilstcomme un modèle de littérature autoficcional qui révèle beaucoup de l'auteur narrateur, même si elle ne crée pas un pacte autobiographique, comme le postule Lejeune (1975).Ce modèle change les limites conceptuelles entre l'auteur et le narrateur. Pour le développement méthodologique de notre recherche, nous avons choisi de ne pas dissocier la conception de Hilst des genres littéraires et nous n'avons pas fait une distinction entre le texte poétique et le texte en prose. Nous considérons que l'ensemble de la production littéraire de l'écrivaine fait partie d'une production poétique, y compris leurs titres en prose. Ainsi, tout au long de l'analyse, on essaye de trouver des extaits du travail littéraire dans l'ensemble de son oeuvre, afin de justifier notre hypothèse que la littérature de Hilst est autoficcional. Au cours de nos études, nous avons remarqué une particularité dans le travail de l'écrivaine qui attire notre attention et qui sera la base pour commencer notre parcours d'investigation: la littérature produite par Hilda Hilst pendant plus de quarante ans constitue ce que nous allons nommer par corps unique de la littérature. Ce corps est un ensemble poétique cohésif et cohérent qui est complété dans son inquietude et qui répond à soi dans un flux intense métalinguistique ou metapoétique, qui se fait et se refait toujours et qui a l'existence même de l'auteur comme élément créationnel et vivant. Notre but principal dans cette recherche est d'entreprendre une lecture analytique de l'oeuvre de Hilst qui nous mènera à une compréhension plus profonde de ce qui constitue vraiment la matière première de la création littéraire de l'écrivaine. Par conséquent, Il n'y a pas moyen d'échapper des pièges de la biographie, une fois que, si nécéssaire, nous aurons établir un rapport aux épisodes de l'existence réelle de Hildapour comprendre son travail d'écriture . Nous allons faire, donc, des lectures des entretiens avec l'écrivaine au long de sa vie. En effet, ce qui va quider notre regard sur le travail de Hilst est la croyance que l'auteur estsi étroitement fusionnée à ses écrits de manière qu'elle a fut transfigurée dans sa poétique même. Donc, ce que ferait la littérature de Hilda Hilst si différente peut être expliqué par le fait qu'elle se métamorphose dans la principale - et peut-être unique - personnage de ses textes : elle-même; créant ainsi une forme de conversion poétique. Entrer dans le monde littéraire de Hilst est en quelque sorte aussi envahir son lieu personnel, et bien que nous sommes conscients du caractère de fiction de ses textes, il est impossible de les limiter à la création littéraire, aussi bien que de séparer complétement l'auteur du narrateur. Pour établir une ligne de pensée qui explique la formation de l'œuvre littéraire de Hilda Hilst, nous avons utilisé trois manières de lecture : d'abord, nous avons procédé à lire la totalité de la production littéraire des genres traditionnellement connu, comme la poésie, suivie par les contes, les nouvelles, les romans et les pièces de théâtre, après, nous avons choisi de ne lire ce que l'auteur considère prose et , dans une dernière lecture , nous avons choisi comme critère l'ordre de publication de ses textes. Compte tenu de cette méthodologie de lecture, il était évident que les livres de Hilst ont une dynamique indépendante entre eux, cependant, il existe aussi un lien presque imperceptible qui parcourt l'ensemble littéraire et qui quide le regard du lecteur par un chemin presque irréversible: l'existence même de l'écrivaine, c'est à dire que tous les chemins mènent à Hilda.

MOTS-CLÉS : AUTOFICTION. AUTOBIOGRAPHIE. LITTÉRATURE BRÉSILIENNE. HILDA HILST.

#### **ABSTRACT**

The interest for the Brazilian writer Hilda Hilst comes up from the conception of studies begun still during the master degree program when we analysed two of the most remarkable poem books by that writer – **Júbilo Mémoria Noviciado da paixão**(1977) and Poemas Malditos gozosos e devotos(1982) - under the perspective of the established relation between the sacred and the erotic. From then, taking Hilda Hilst's work as a whole that complemented itself, for our research to be continued in the doctorate level, we can concept an analysis which approaches to Hilstian fiction as a self-fictitious literature model that, even though doesn't establish a self-biographic deal, as Lejeune states (1975), reveals a lot about the narrator author, thus breaking the concept limits between authorship and narrator. To the methodological development of our research, we opted for not to dissociate the hilstian conception from literature genders, and we've made no distinction between the poetry text and the prose text. Here, we consider that all literature production of the writer is poetic production, including her titles in prose. This way, along all the analysis, we tried to extract passages of the literary wok as a whole in order to justify our hypothesis that hilstian literature is self-fictitious. Along our studies, we noticed a particularity on the hilstian work which calls our attention and that will be the main fundament so that we can start our investigative way: the literature produced by Hilda Hilst for more than forty years make up what we will call single literary body; a cohesive and coherent poetic overall which fulfils itself in its disquietude and answers to itself in an intense meta-linguistic or meta-poetic flow, which always makes and remakes itself, having always as living and creational element the own author's existence. Our central objective, in this research, is to follow an analytical reading on the hilstian work, taking us to a more profound comprehension about what actually consisted the raw material for the literary creation of the writer. Having said that, there's no way to escape from the biography traps, as long as we'll have to seek, whenever necessary, Hilda's real existence episodes in order to understand her writing. This practice will be effective from the reading of the interviews given by the writer in her life. In fact, what will guide our vision towards Hilst's work is the belief that the author has mixed herself so deeply into her writings that, in a way, became her own poetic master piece. Then, what would turn Hilda Hilst's literature so unique would find explanation in the fact that the author have metamorphosed into the greatest, and maybe, the single character in her texts: she herself, becoming therefore a way of poetic conversion, such idea that we will try to defend along this investigation. Entering into the hilstian universe to some extent is also invading her personal space, and although we've got total conviction of how fictitious her texts are, it's unavoidable to see them merely in the field of the literary creation, and to tell the picture of the narrator and the author apart. In order to be able to line up a thought trying to achieve Hilda Hilst's literary work format, we've made use of three ways of reading: first, we read all the literary production according to the traditionally known genders, as poetry, next, the tales, novels, and lastly, the theatre. Further, we opted for the criteria of origin of the publication. With this reading methodology, that was clear that Hilst's books have got an independent dynamics among them, however, a nearly unrealizable linking goes through all literary set. leading the reader sight and pointing to a almost irreversible direction: the own writer's existence. That means, all ways lead to Hilda.

KEY WORDS: SELF-FICTION. SELF-BIOGRAPHY.BRAZILIAN LITERATURE. HILDA HILST

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 01	
DO EXISTIR: CONCEPÇÕES ACERCA DO FAZER LITERÁRIO HILSTIANO	
<ol> <li>Hilda Hilst: Literatura e existência</li></ol>	36 39 42
CAPÍTULO 02	
DO VIVER: DESDOBRAMENTOS FICCIONAIS DE UMA EXISTÊNCIA	
<ol> <li>Autobiografia e autoficção: semelhanças e diferenças</li></ol>	63 69 70
CAPÍTULO 03	
DO ESCREVER: O ENTRELAÇAR DA VIDA E DO FAZER LITERÁRIO	
<ol> <li>Formação do pensamento hilstiano</li></ol>	.102 .120 .128
CONCLUSÃO	149
ESTAR SENDO. TER SIDO: A TRAVESSIA DELIRANTE DE U ESCRITORA	JМА
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	156

### **INTRODUÇÃO**

As sombras que nos alcançam em cheio quando atravessamos o portão de ferro quase medieval que separa a Casa do Sol do mundo real – ou ficcional? -sem dúvida remetem às mesmas sombras que emanam das páginas dos livros de Hilda Hilst: sombras entrecortadas por feixes de luz que pendulam entre as folhas das palmeiras imperiais, ora assustando, ora fascinando o leitor e/ou visitante que, num misto de assombro e encantamento decide enveredar por elas e pela existência – real ou mitológica? – da escritora.

Não há como dissociar o ambiente da Casa do Sol, residência que Hilst passa a habitar em 1966 com então trinta e seis anos de idade, do mesmo cenário que se apresenta na maioria de seus enredos. Sua atmosfera mística e densa parece saltar das páginas dos livros e, de súbito, nos encontram naquela chácara antiga onde o tempo não caminha e onde os cachorros e as plantas simulam uma linguagem cúmplice; fantasiosamente real.

Assim, travar um conhecimento com o texto hilstiano é desvendar o que foi a sua existência. Não porque a escritora decidiu elaborar uma literatura autobiográfica, mas, antes, optou por viver de modo intensamente literário, imiscuindo em sua produção ficcional, aspectos existenciais até a indissociação praticamente absoluta entre a vida e a obra; essa simbiose processa-se de maneira tal que simplesmente torna-se dificultoso para o leitor desvincular a existência da literatura. A vida emerge assim, como um subproduto do texto e as âncoras ficcionais nas quais nós, leitores, nos apoiamos numa tentativa de compreendermos a sua literatura desfazem-se ao menor contato quando adentramos na esfera do cotidiano real da autora.

A experiência de ler Hilda Hilst transforma-se, por assim dizer, num vertiginoso passeio permeado por grandes obstáculos e também por suaves veredas líquidas que nos deslocam a todo o momento da realidade para a ficção e vice-versa. Não queremos afirmar com isso que conhecer a vida da escritora seja condição *sine qua non*para o entendimento e percepção de sua obra, nem esta se configure em chave de leitura para investigação da vida.

Entretanto, a simbiose processada entre essas duas instâncias fazem com que a literatura produzida por Hilda Hilst escape sorrateiramente de todo e qualquer rótulo que porventura procuremos colocar.

Em outras palavras, a escrita delirante e vertiginosamente original da literatura de Hilst conduz-nos a uma experiência semelhante a que descreve Cortázar: "tem em cuenta que la buena literatura es como la montaña rusa: si te subes a ella, puede divertirte o hacerte vomitar." Do mesmo modo é o texto hilstiano: ou deslumbra o leitor ou simplesmente o enoja. Assim como na vida, a autora pouco se preocupou em seguir padrões, gêneros ou estilos de época. Dona de uma dicção própria e de uma personalidade sui generis, Hilda transita com naturalidade e desenvoltura pela sua existência real e a sua literatura, misturando uma à outra na grande maioria das vezes e traduzindo essa perspectiva não só em seus textos, mas também em suas atitudes rotineiras. A tensão que essa prática promove sugere ao leitor de seus textos ser ela mesma, Hilda Hilst, a personagem protagonista da sua própria ficção.

Longe de querer simplesmente transformar o espaço da criação literária num engendramento confessional, a escritora subverte modelos e padrões – literários e existenciais – para dar vazão a uma literatura áspera, porém profundamente poética; rígida, entretanto atravessada de beleza. Uma beleza selvagem, obscura, brutalizada pelo sarcasmo e ironia. Ou seja, um retrato da escritora feito de palavras. A mistura fascinante entre o belo e o feio. A grosseria estúrdia da beleza que arrebata aliada ao natural do grotesco quando este não é tão somente patético.

Esse perfeito equilíbrio de aspectos diametralmente opostos encontrou no texto e na vida da escritora paulista uma espécie de harmonia, e o resultado foia publicação de mais de quarenta livros entre poesia, prosa, novelas e teatro, tudo isso respaldado por uma existência igualmente vertiginosa e antagônica.

Por esse motivo, surge o interesse pelo trabalho da escritora brasileira Hilda Hilst; a partir da concepção dos estudos iniciados ainda no mestrado quando analisamos dois dos mais significativos livros de poemas da escritora –

Júbilo Memória Noviciado da Paixão(1977) e Poemas Malditos Gozosos e Devotos(1982) — sob a perspectiva da relação estabelecida entre o sagrado e o erótico. A partir de então, tomando a obra de Hilda Hilst como um todo que se complementava a si mesma, para a continuação de nossa pesquisa no âmbito do doutorado, concebemos uma análise que aborda a ficção hilstiana como um modelo de literatura autoficcional que, muito embora não estabeleça um pacto autobiográfico como postula Lejeune (1975), revela muito da autora narradora, rompendo, assim, os limites conceituais entre autoria e narrador. Para o desenvolvimento metodológico de nossa pesquisa optamos por não dissociarmos a concepção hilstiana de gêneros literários e não fizemos distinção entre o texto poético e o texto em prosa. Consideramos aqui que toda a produção literária da escritora trata-se de produção poética, inclusive os seus títulos em prosa. Assim, durante todo o decorrer da análise, buscamos extrair passagens do trabalho literário como um todo a fim de justificarmos nossa hipótese de que a literatura hilstiana é autoficcional.

Durante nossos estudos, percebemos uma peculiaridade na obra hilstiana que nos chama a atenção e que será o fundamento principal para que iniciemos nosso percurso investigativo: a literatura produzida por Hilda Hilst ao longo de mais de quarenta anos compõe o que iremos chamar de corpo literário único; um todo poético coeso e coerente que se complementa em sua inquietude e responde-se a si mesmo num intenso fluxo metalinguístico ou metapoético, que se faz e se refaz, sempre, tendo como elemento vivificador e criacional a própria existência da autora.

Nosso objetivo central, nessa pesquisa, é empreendermos uma leitura analítica da obra hilstiana que nos conduza a uma compreensão mais profunda do que realmente se constituiu a matéria-prima para a criação literária da escritora. Sendo assim, não há também como escaparmos das armadilhas da biografia, uma vez que teremos de recorrer, sempre que necessário for, aos episódios da existência real de Hilda para compreendermos sua escrita. Essa prática se efetivará a partir da leitura das entrevistas concedidas pela escritora ao longo da vida.

De fato, o que guiará nosso olhar mediante o trabalho de Hilst é a crença de que a autora amalgamou-se tão intimamente aos seus escritos que, dessa maneira, transfigurou-se na sua poética mesma. Sendo assim, o que tornaria a literatura de Hilda Hilst tão incomum encontraria explicação no fato da autora ter se metamorfoseado na grande – e talvez única – personagem de seus textos: ela mesma; configurando, assim, uma forma de conversão poética, ideia esta que procuraremos defender no decorrer desta investigação.

Adentrar no universo literário hilstiano de alguma forma também é invadir o seu espaço pessoal e, embora tenhamos plena convicção da ficcionalidade de seus textos, não há como não remetê-los meramente ao campo da criação literária e desvincular a figura da autora do narrador.

Para que pudéssemos traçar uma linha de pensamento que tentasse dar conta da formação do trabalho literário de Hilda Hilst utilizamo-nos de três modos de leitura: Primeiramente, realizamos uma leitura de toda a produção literária de acordo com os gêneros tradicionalmente conhecidos, como poesia, em seguida, os contos, as novelas, os romances e por fim o teatro. Adiante, optamos por ler apenas o que a autora considera como prosa e, numa ultima leitura, optamos pelo critério de ordem de publicação. Diante dessa metodologia de leitura ficou evidente que os livros de Hilst possuem uma dinâmica independente uns dos outros, entretanto, um elo quase imperceptível atravessa todo o conjunto literário direcionando o olhar do leitor e apontando para uma direção quase irreversível: a própria existência da escritora. Ou seja, todos os caminhos levam à Hilda.

Considerando a leitura da obra ficcional da escritora Hilda Hilst, podemos perceber que as tramas narrativas são compostas praticamente do mesmo fio, ou seja, a teia da qual se "tece" o corpo textual hilstiano origina-se basicamente de uma mesma ideia: a necessidade de compreender a si mesma e ao outro, num universo instigante e absurdo. Assim, funda-se a compreensão de que a autora não criou um projeto literário cujas obras independem completamente entre si. O conjunto literário hilstiano é fundamentado numa idéia pré-concebida pela autora em que conceitos sobre vida e morte e existência da alma pós-morte entram em confronto todo o tempo, revelando

assim uma faceta da condição humana diante do divino de total passividade e impotência. Essa condição humana, na obra de Hilda, é a todo instante colocada em xeque; e a literatura da escritora ecoa como um apelo incompreensível no qual a enorme necessidade de se fazer entender desponta como cerne de sua angústia. Assim, podemos perceber que as inquietações hilstianas avançam no sentido literário, mas também refletem muito do próprio pensamento da autora, interferindo, dessa maneira, diretamente em seus escritos literários. A essa contaminação ideológica de tal pensamento em relação à sua literatura, insere-se uma tendência atualmente muito discutida no meio literário que é a autoficção. Pretendemos, com o nosso trabalho, perceber como os pressupostos da teoria autoficcional desenvolvem-se e se apresentam na ficção de Hilda Hilst.

Assim, percebemos que a literatura hilstiana orbita em torno de uma perspectiva definida pela escritora na qual desponta como temática central a angústia diante da finitude da existência, a busca por respostas plausíveis as quais só poderiam ser respondidas por uma força sobrenatural maior, no caso Deus e, misturado a esse caldo aparentemente controverso e caótico, o apelo aos "leitores" a fim de que o mundo leia as suas obras.

Nesse sentido, há todo um direcionamento metalinguístico que atravessa a literatura feita por Hilda e a transforma em um modelo ríspido e deflagradamente autobiográfico, uma vez que a disputa entre a autora e o mercado editorial brasileiro nunca foi desconhecida no universo literário, principalmente dos meios de comunicação. Por outro lado, esse teor metalinguístico também torna a produção ficcional de Hilst bastante peculiar, se consideramos, por exemplo, nossa hipótese de que a escritora sempre se utilizou de si e de suas experiencializações para matéria-prima de sua ficção. É nesse cruzamento entre vida e literatura, exatamente na bifurcação entre esses dois caminhos sinuosos e voláteis, que se delineia o que optamos por defender como ponto fundamental da ficção hilstiana.

Assim, para que pudéssemos pensar no trabalho da escritora paulista como produto de uma concepção que não define com exatidão onde termina a verdade e começa a literatura, ou vice-versa, recorremos a algumas teorias

ainda jovens no universo amplo da teoria literária, a fim de nos subsidiarmos nossa hipótese.

Primeiramente, é importante que ressaltemos que os conceitos fundantes que nortearam todo nosso percurso investigativo durante a pesquisa, a saber, a noção de biografema proposta por Roland Barthes de que "o biografema nada mais é do que uma anamnese factícia: a que eu empresto ao autor que amo." (1985, p. 15). Nessa direção, o biografema, como afirma o próprio Barthes, convida o leitor a fantasmar; a compor com tais fragmentosum outro texto que seria, ao mesmo tempo, dele e do autor. Dessa maneira, ao optarmos por uma análise do texto hilstiano considerando apenas a narrativa e a personagem no grau zero, escapamos deliberadamente das amarras do autobiográfico, uma vez que não estaríamos consolidando "pacto" algum com verdades pré-estabelecidas, muito menos engendraríamos uma maratona investigativa da vida extraliterária da escritora a fim de analisarmos sua obra.

É justamente nesse ponto que direcionamos nosso olhar sobre o texto hilstiano: através de pormenores isolados, espalhados ao longo de sua vasta produção, responsáveis por pistas de uma biografia alicerçada na literatura como *modus vivendi*,que buscaremos apreender o seu sentido, para uma escritora que fez de sua própria existência ficção ou mimese.

Outro conceito que norteou nossa investigação encontra-se expresso no breve artigo de Silviano Santiago *Meditação sobre o ofício de criar*, publicado em 2008, e que traz concepções intrinsecamente relacionadas ao eixo da escrita de si além de atribuir ao leitor a tarefa de compreender o "eu" do texto.

Para além da discussão terminológica entre Lejeune e Doubrovsky em torno do que é autobiográfico e autoficcional, as questões levantadas por Santiago sobre discurso autobiográfico e discurso autoconfessional ressaltam, por fim, que o discurso autoficcional é produto da hibridização entre as citadas instâncias tendo como resultado um texto "contaminado" pela ficção, e/ou o contrário, também serviu como chave de leitura para que pudéssemos analisar o projeto literário hilstiano à luz dessa vertente de pensamento.

A ficcionalização do sujeito,caminho deliberadamente escolhido por Hilda Hilst para perpetrar a sua produção literária, não encontrou um público receptivo em sua época, fazendo com que grande parte dos leitores – assim como a crítica literária – lessem seus textos considerando tão somente a perspectiva do autobiográfico, produto de uma mente comprometida e insana.

Para Santiago (2008),

Toda narrativa ficcional em que a verdade poética está transparente – aquilo que se chama de romance de tese é um saco. A verdade ficcional é algo de palpitante, pulsante, que requer sismógrafos, estetoscópios, e todos os muito aparelhos científicos ou cirúrgicos que levam o leitor a detectar tudo o que vibra, pulsa e trepida no quadro da aparente tranquilidade da narrativa literária, ou seja, no mal contado pela linguagem. Nesse sentido, e exclusivamente nesse sentido, o bem contado é a forma superficial de toda grande narrativa ficcional que é, por definição e no seu abismo, mal contada. (SANTIAGO, 2008. P.178)

Ainda respaldados no pensamento de Santiago, também procuramos direcionar as nossas posições analíticas no sentido proposto por Diana Klinger quando a referida autora nos diz que a "autoficção inscreve-se no coração do paradoxo do final do século XX: entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade e de exprimir uma verdade na escrita". (KLINGER, p. 22)

Dessa maneira, o que seria a visão de Vincent Colonna, por exemplo, ao abordarmos a autofabulação fantástica no que diz respeito à experimentação, por parte do leitor com o autor, de um devir ficcional, um estado de despersonalização, mas também de expansão e de nomadismo de si.

Outro texto basilar para o percurso de nossa pesquisa é *Mulheres ao* espelho (2013) de Eurídice Figueiredo no qual a autora traça um perfil histórico do termo autoficção e autobiografia, a partir dos teóricos Serge Doubrovsky, Vincent Colonna, Phillipe Gasparini, Regine Robin e Philip Vilain no intuito de propor uma categorização mais didática e usual dos termos na contemporaneidade.

Assim, Figueiredo (2013) praticamente corrobora as palavras de Barthes em "o prazer do texto" quando o teórico francês, após declarar "a morte do

autor" o sujeito retorna não como ilusão, mas como ficção, aproximando-se assim bem mais da concepção de sujeito da autoficção atual.

Não só as citadas concepções teóricas norteiam a nossa pesquisa, mas outros autores também se insurgem no desenvolvimento do percurso investigativo. Contudo, a noção de autoficção que atravessa toda a nossa linha de pensamento e que se atrela à produção ficcional de Hilda Hilst basicamente entende a prática literária não como subproduto de uma existência, mas como intrinsecamente relacionado a esta numa espécie de "ficcionalização de si" e, dessa maneira, produziu todo o seu projeto literário que, antes de constituir um conjunto de histórias ficcionais, mais se aproxima de uma concepção filosófica da existência.

Para melhor articularmos os postulados teóricos à análise literária em nossa pesquisa, subdividimos nossa tese em três capítulos nos quais procuramos evidenciar que o trajeto percorrido pela escritora Hilda Hilst configura-se tal como propõe os estudiosos citados no decorrer da pesquisa. Assim, para fins metodológicos optamos por entrecruzarmos os três principais eixos norteadores do conjunto da obra hilstiana e, assim, procedemos o desenvolvimento de nosso estudo, a saber: A EXISTÊNCIA, A VIDA E A ESCRITA. Levando em consideração que essas três instâncias atravessam toda a fabulação de si evidenciada pela escritora.

Acreditamos que os pressupostos teóricos que delineiam as concepções do gênero autoficcional, em especial os que já mencionamos anteriormente, em muito nos ajudam a compreender a literatura de Hilst que, durante muito tempo, em virtude de sua principal característica – a presença constante de biografemas e a contaminação da literatura pela existência – foi considerada como uma literatura hermética e de difícil acesso, oscilando entre o grotesco e o mau gosto.

Nossa intenção é demonstrar, através da análise de trechos da obra hilstiana como um todo, que a escritora ressignificou a sua vida como um prolongamento dos seus próprios textos, tornando, assim, a existência uma consequência da literatura. Tratando-se de Hilda Hilst,não faz sentido a

separação entre autoria e narrador, ainda que também não possamos categoricamente afirmar ser a voz que narra a própria autora. Há aí uma implicação ficcional que põe em xeque toda a concepção de verdade que agita o leitor e, a todo o tempo, o lança nas esferas da realidade sempre levantando uma indagação: quem é mesmo o autor? Quem está falando agora? Em tempos modernos de realidades sobrepostas e construções existenciais pautadas numa virtualidade "fake",podemos dizer que Hilda antecipou-se mais uma vez ao grotesco deliberado das verdades maquiadas ou amputadas: excesso de brincadeiras ficcionais ou zoom num real tornando-o disforme, contaminado e subvertido pela maestria de uma escritora que deu à luz, antes de qualquer coisa, a si mesma?

É com essas indagações que prosseguimos durante toda a nossa senda investigativa ora aprofundando a fissura exposta pela escritora, ora nela resvalando nossa incerteza: será que estamos diante de uma criação ficcional ou, de fato, a vida imita a arte? Quando o assunto é Hilda Hilst e o texto é o seu, todas as categorias de verdade são colocadas à prova e nos resta o vislumbre provocado pela sua narrativa delirantemente lúcida que nos empurra contra uma parede basicamente instransponível: nós mesmos.

Dessa forma, no primeiro capítulo, ao qual denominamos "DO EXISTIR: CONCEPÇÕES ACERCA DO FAZER LITERÁRIO HILSTIANO" procuramos traçar um perfil biográfico/literário da escritora trazendo à cena os principais temas abordados por ela em seus mais de quarenta anos dedicados à literatura no sentido mais amplo que possamos supor. Subdividido em cinco tópicos, o capítulo um dessa tese busca contextualizar a escritora em seu universo particular bem como familiarizar o leitor com a peculiar dicção hilstiana. Assim, em 1 Hilda Hilst: Literatura e existênciadescrevemos a indissociável relação da autora com o fazer literário que produziu, por anos a fio na Casa do Sol, interior de Campinas, São Paulo. Em 2 Quando o caos fala: a consciência do hermetismo, procuramos chamar a atenção para o propósito primeiro da autora com sua obra que foi o de "sacudir" o leitor com questões centrais da existência, utilizando para isso uma escrita singular e muitas vezes mal compreendida. O que acabou por transformar no maior entrave à aceitação da

escritora pelo público leitor em geral, mas que deu personalidade própria a um estilo literário de manifestação única na cena brasileira. Em 3 Vida em verso, prosa e rima: um passeio pelos gêneros literários, nosso intuito foi ressaltar, diferentemente da grande maioria das pesquisas sobre a escritora, que a sua literatura é fundamentalmente poética, muito embora Hilst praticasse com desenvoltura incursões pela prosa e pelo teatro. Na realidade, essa mistura de gêneros estava mais relacionada à tentativa, por parte da autora, de se enquadrar dentro de um padrão que fosse melhor aceito pelo público leitor e a tornasse "legível". Já em 4 A poética da palavra: o delírio verbal de Hilda Hilst, buscamos reverenciar um dos pontos altos da literatura hilstiana: a forma de escrever que colocou a autora num patamar dúbio; a admiração e a repulsa. Assim como fascinava a alguns, tornava outros perplexos e silenciosos. Finalizando o capítulo um, 5 O sacroerotismo hilstiano: busca e ausência, talvez o aspecto sobre o qual mais se inclinaram os estudiosos da autora, revela a grande temática que foi pano de fundo de praticamente toda a obra: a interminável busca por Deus. Busca essa que se configurou também na constatação de uma ausência plena, no isolamento e na opção por um estilo de vida monástico que deu o tom a toda a sua obra bem como à sua vida, faendo com que seja praticamente impossível seccionar a escritora e autora.

No segundo capítulo "DO VIVER: DESDOBRAMENTOS FICCIONAIS DE UMA EXISTÊNCIA", procuramos enfatizar o recorte teórico-metodológico que optamos por seguir ao longo dessa tese. Em 1 Autobiografia e autoficção: percurso históricotraçamos uma linha cronológica dos conceitos de autobiografia – a partir de Philippe Lejeune – e autoficção – de Serge Doubrovsky – com o interesse de delimitarmos o campo de atuação dessas duas teorias bem como definir a nossa posição teórica – de base autoficcional – com a qual nos propomos a analisar nosso objetode estudo nessa pesquisa. No segundo item,2 Vida escrita: reflexos ficcionais em cena, ressaltamos a narrativa hilstiana que toma como principal fundamento os aspectos de uma fabulação de si, como uma maneira de inscrição do sujeito por ele mesmo, considerando o que Madeleine Quellette-Michaslka denomina de "autoficção ou descobrimento de si". Nesse momento, as leituras apresentadas da obra hilstiana tendem a revelar uma escritora que submerge sempre à espreita de

uma voz narrativa. Ou seja, à medida que se processa a concepção do fazer literário há também uma concomitância em relação ao surgimento de um "eu" inscrito nas linhas textuais. Ainda nos apropriando da terminologia proposta por Colonna, que considera a "autoficção como uma fabulação de si", buscamos analisar trechos das obras de Hilst nos quais os biografemas revelam a íntima relação entre literatura e vida que ecoam nos textos. No tópico 3 Instâncias narrativas: a trama ressignificada entre fluxos metalinguísticos, buscamos ressaltar uma marca peculiar da dicção hilstiana que é sempre se utilizar de sua própria literatura para, numa espécie de círculo, retornar a si mesma. É sob esse aspecto que se deflagram os mais significativos exemplos de que a autora produziu uma literatura de caráter autoficcional, principalmente quando levamos em consideração a elaboração de sua controversa e polêmica literatura obscena. Embora a crítica literária tenha sempre deixado claro que essa pequena fatia do trabalho de Hilda Hilst fosse o menos interessante e mais especularizado, é exatamente nesse quesito que se manifesta o teor autoficcional de todo o conjunto da obra, se considerarmos obviamente a tetralogia obscena como um grito visceral da persona Hilda contra toda uma classe de leitores, escritores, editores e público em geral. No item subsequente, 4 Jogo dos espelhos: Hilda versus Hilda, contrariando a afirmação de Flaubert em relação à Madame Bovary, Hilda não é sua personagem: a personificação ou fabulação de si não reprime toda uma vida alicerçada na concepção literária. O espelho reflete a escritora que nunca deixou de ser a instância máxima de sua ficcionalidade. Esse desafio coloca-se para a autora como pontual e aparece ressemantizado em praticamente todos os seus textos: o revelar-se sem se mostrar. Tal aspecto se justifica em 5 Autoficção: o ser literalizado por si. Nesse ponto buscamos compreender o quanto da escritora está impresso nos seus escritos ou exatamente o contrário: como a literatura contaminou a existência a ponto dela experiencializar aquilo que escrevia.

No terceiro e último capítulo "DO ESCREVER: O ENTRELAÇAR DA VIDA E DO FAZER LITERÁRIO", tomamos como ponto central de nossa perspectiva analítica como os textos hilstianos de fato vieram a dar conformação à própria existência da escritora. Nesse momento de nossa tese,

enfatizamos ainda mais o entrecruzamento da literatura hilstiana e os postulados de Luciene Azevedo quando afirma ser a autoficção "uma estratégia da literatura contemporânea". Nesse sentido, desenvolvemos alguns tópicos em que se tornam evidentes, através da citação de trechos da obra de Hilst, sua representação no âmbito da literatura autoficcional. Assim, em 1 Formação do pensamento hilstiano, procuramos ressaltar como se deflagrou a literatura para a autora e como esta transformou paulatinamente a sua existência numa dobra ficcionalizante no qual seu trabalho literário é o foco principal. Em 2 Autoficção: percurso histórico, procuramos estabelecer uma sistematização unificada em torno das teorias e dos estudiosos com os quais estabelecemos uma relação no percurso investigativo com fins metodológicos para que, apesar de estarmos nos apropriando de conceitos ainda bastante discutíveis e recentes, tivéssemos a possibilidade de construir uma fundamentação teórica que fortalecesse a nossa hipótese. Em 3 Narrador: a voz autoral em evidência, procuramos enfatizar de que maneira se deflagra a presença da autoria como marca explícita nos textos hilstianos. A camuflagem de Hilda Hilst a todo instante deixa entrever falhas, sejam ou não intencionais, e revelam o eu da escritora. No item 4 Pornô-chic: o avesso do avesso, utilizamos exemplos da tetralogia obscena de Hilda como ponto alto de sua representatividade autoficcional. Para nossa concepção, os textos considerados pornográficos não só pela escritora, mas também pela crítica literária da época, de fato tornaram-se o ápice da revelação de um sujeito real plasmado na ficcionalização. Em outras palavras, uma realidade reconfigurada pela literatura e nela concentrada. Finalizando o capítulo três, o item 5 Questões autoficcionais: "o poeta é um fingidor" procuramos evidenciar alguns dos mais significativos exemplos de autoficcionalização na literatura da autora como um todo. Dessa maneira, não optamos pela escolha de uma obra específica de Hilda, mas tomamos a produção como uma obra única que nos possibilitou a confirmação de que Hilda Hilst inscreveu-se a si mesma e promoveu a sua própria ficcionalização, transformando assim o seu texto, a sua literatura, num produto fundante de sua própria vida.

Por fim, em nossa breve conclusão, optamos por nos concentrarmos no último livro publicado por Hilda Hilst, **Estar Sendo. Ter Sido** (1997) com o

interesse de procedermos a uma análise mais específica dessa obraà luz dos pressupostos teóricos autoficcionais apresentados no decorrer desse estudo. Assim, nossa conclusão toma características de uma microanálise dentro de um contexto analítico mais amplo que elege por fundamento central o fato de ser a obra que na qual mais identificamos a presença do elemento autoficcional.

#### **CAPÍTULO 01**

## Do existir: concepções acerca do fazer literário em Hilda Hilst

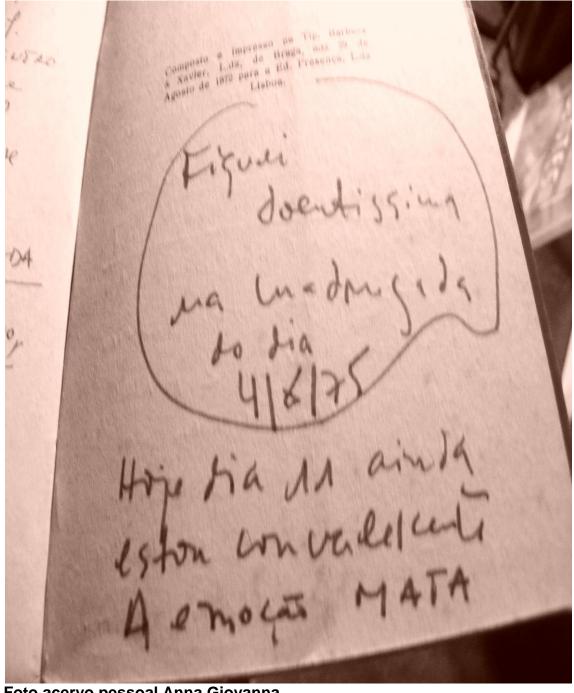


Foto acervo pessoal Anna Giovanna

#### 1HILDA HILST: LITERATURA E EXISTÊNCIA

Uma das escritoras brasileiras de maior fôlego e maior impetuosidade da cena literária brasileira contemporânea, a paulista de Jaú, Hilda Hilst, morreu sem ter visto o seu trabalho chegar ao alcance do tão sonhado público leitor que a autora desejou ter. Contudo, contraditoriamente, a elite intelectual de sua época e até mesmo a consagrada crítica literária brasileira concederam-lhe os maiores prêmios de literatura do país.<sup>1</sup>

Partidária de uma escrita mordaz, tensa, masculina – no sentido concebido por ela mesma de que o ofício da escrita é uma atividade viril; que requer esforço físico, logo, incompatível com a maioria das mulheres – Hilda ultrapassa barreiras literárias bem comportadas e rompe os limites do bommocismo de seu tempo, os castos anos 40/50: sua escrita é puro jorro. Nunca refeita – a autora afirmava passar anos convivendo com suas personagens e cenários antes de escrever e, quando escrevia, a história já há muito estava concebida em sua mente, daí, a falta de necessidade quase absoluta em reescrever seus textos. Em contrapartida, sempre renovada, a escrituração hilstiana é caoticamente lúcida: faz-se necessário imergir no complexo universo da autora para tentar, por assim dizer, assimilar a sua ideia, como poderemos observar no transcorrer deste trabalho.

Hilda Hilst conserva em seus textos o mesmo tom de desamparo e lucidez que é perceptível em todo o conjunto de sua obra. A sutura bem marcada e transparente – que se deflagra durante o processo de leitura – insurge-se no cerne de suas principais questões: é a escrita, ou a necessidade de se inscrever, que faz com que a autora persiga incessantemente a si mesma no imbricado território das palavras. Escrever, para Hilda, é demonstrar um pouco de si para ela mesma. É como se, relendo-se, a autora se reencontrasse.

-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Prêmio Pen Clube de São Paulo (1962); Prêmio Anchieta de Teatro (1969); Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) (1977); Grande Prêmio da Crítica (1981); Prêmio Cassiano Ricardo (1985); Prêmio Moinho Santista (2002)

A essa escrita desveladora e desvelada, num processo intenso e contínuo de busca de si mesma, é que se constituirá a chave de leitura principal que guiará nossas pesquisas em torno do trabalho hilstiano. E, para nos auxiliar no processo de compreensão da literatura da autora, adentraremos nos conceitos, ainda recentes, que atravessam essa problemática, como autobiografia e autoficção,os quais abordaremos mais adiante.

A partir dos anos de 1980, um interesse especial passa a atrair estudiosos em torno da literatura de Hilst. Diversas pesquisas acadêmicas<sup>2</sup> projetaram o nome da escritora e, inadvertidamente, sobrepujaram o seu trabalho em detrimento das inúmeras histórias que faziam parte do folclore que recaía sobre ela. Sendo assim, a aura de mistério e a disseminação da ideia de que fazia uma literatura impraticável, ininteligível, extremamente confusa e hermética, fizeram com que a persona Hilda Hilst ganhasse, muito embora negativamente, muito mais luzes em volta de si do que a sua obra. É notória a aura de fascinação que se desprende em volta da escritora: mulher jovem, rica e bonita que decide isolar-se numa fazenda no interior de São Paulo com o único objetivo de ter mais disponibilidade para escrever. Afinal, que obra? Perguntavam-se, intrigados e irônicos, todos aqueles com os quais a autora de certa forma convivia. De início, a comportada poesia hilstiana que debuta na literatura com Presságio (1950) não causa muito alvoroço, muito embora Hilda, na ocasião, fosse rotulada como uma bela mulher que escrevia versos; nascia já aí o mito hilstiano e a sua beleza se sobrepunha ao seu talento. Lia-se Hilda mulher; não Hilda escritora.

Um dos primeiros autores a comentar um livro de Hilda Hilst foi Sergio Buarque de Holanda no *Diário Carioca* entre os anos de 1950 e 1952. Tratavase então de uma apreciação crítica sobre o trabalho de estreia da poeta, *Presságio*(1950) e o segundo livro de poesia *Balada de Alzira*(1951). Ainda sobre os livros iniciais de Hilda, outro grande crítico brasileiro, Alfredo Bosi, no seu clássico manual *História Concisa da Literatura Brasileira*, refere-se à Hilst como uma escritora impregnada, ainda, de algumas das principais

-

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Ver referências bibliográficas.

características da geração de poetas que começam a escrever em meados dos anos 40.

Durante os anos 70, quando Hilda Hilst passa a dedicar-se à dramaturgia, Anatol Rosenfeld e Leo Gilson Ribeiro estabelecem críticas enaltecendo o trabalho da autora. Ambos ressaltam a versatilidade de Hilda bem como a sua capacidade de inovação em busca de novos meios de expressão.

A década de 80 não se insurge, por assim dizer, como um período significativo para a recepção crítica da obra hilstiana e, assim, é em 1999 que um volume do reconhecido Instituto Moreira Salles é dedicado à autora. Nesse oitavo número do caderno, podemos encontrar ensaios e entrevistas com importantes nomes do cenário literário brasileiro, tais como João Cabral de Melo Neto, Lygia Fagundes Telles e Ferreira Gullar. A prosa e a poesia de Hilda Hilst ganham visibilidade com os estudos de Eliane Robert de Moraes e Nelly Novaes Coelho. De lá para cá, inúmeros trabalhos sobre a autora têm sido realizados, tanto no Brasil quanto no exterior.

Entre os temas mais suscitados pelo trabalho hilstiano, destacam-se a intensa busca pelo sagrado – mais precisamente pela figura de Deus, do Criador – ea forte carga erótica que se desprende da grande maioria de seus textos, ora aludindo a Deus, ora perseguindo a ideia de um ser humano deificado. A própria escritora chama a atenção para essa abordagem, muitas vezes "óbvia" demais em torno de seus escritos. Basta ler qualquer trabalho hilstiano – prosa, poesia, teatro – que a via de mão dupla representada pelo sacroerotismo destaca-se como uma temática marcante e recorrente.

A ansiedade ou angústia com a qual a autora passou a conviver e que fez com que, aos trinta e seis anos, abandonasse uma existência de luxo e ostentação em São Paulo e se retirasse para uma fazenda ainda em construção no interior de Campinas, na qual não havia sequer luz elétrica ou água encanada, por si só já revela um pouco do comprometimento literário de Hilda, principalmente quando pensamos aqui no processo teórico que norteia nossa pesquisa: Desde então, Hilda demonstra viver numa dinâmica que oscila

entre a realidade e a ficção: o recriar-se a si mesma, através da literatura e também das experiências compartilhadas no dia a dia, torna a literatura hilstiana espelho do seu cotidiano: é a ficcionalização da própria existência; é a autoafirmação de uma literatura oriunda de realidades concretas e plausíveis de ficção. É a ficção adquirindo contornos, escapando do nebuloso terreno da imaginação e se desdobrando em tintas reais, não só pelas mãos da autora, mas também, e principalmente, pela representação na realidade.

Tendo lido *Carta a El Greco*, de Nikos Kazantzakis, Hilda percebe que se realmente pretende ter uma obra – ou trabalho, como ela preferia denominar – literária seria necessária uma total reclusão e abdicação de frivolidades para que, de fato, pudesse se dedicar ao ofício que ela acreditava ter como missão: a escrita. É importante ressaltar a influência que o seu pai, Apolônio de Almeida Prado Hilst, também poeta, exerceu na decisão de Hilda. Esquizofrênico e isolado da vida social ainda muito jovem, a figura do pai exercia um verdadeiro fascínio sobre a filha. Hilda, além de admirar a "deslumbrante" beleza do homem Apolônio<sup>3</sup>, também era admiradora dos poucos escritos de seu pai, dos quais tomou conhecimento apenas através de sua mãe, já que tendo enlouquecido quando Hilda ainda era uma criança, ambos, pai e filha, não tiveram um convívio de fato.

Essa "obsessão" pelo pai acompanha a autora durante praticamente toda a sua existência e, como observaremos mais adiante, desponta em momentos específicos dos seus textos se constituindo, assim, numa importante chave de leitura para que se compreendam alguns aspectos da poética da autora. Durante todo o percurso traçado nessa pesquisa, iremos defender a hipótese de que Hilda amalgamou tão intimamente vida e literatura que se transmutou em personagem maior de sua própria autoria, ou seja, escrevendo, deu vida a si mesma, enquanto ser ficcional e também enquanto entidade ficcionalizante.

Isolar-se para produzir sua obra. A consciência de que tinha um projeto literário "pronto", porém inacabado, conduz a escritora ao exílio que, nessa

Hilst (CLB -p. 26)

330. 111144

<sup>&</sup>quot;Eu acho que meu pai era um gênio.(...) É uma coisa da vida inteira. Eu fiz minha obra por causa do meu pai. Eu queria agradar o meu pai. Queria que um dia ele dissesse que eu era alguém. É isso." Hilda

pesquisa, denominamos de "conversão poética", já que consideramos o enclausuramento hilstiano na Casa do Sol como uma decisão que muito se assemelha e se aproxima de uma decisão religiosa: A literatura, para Hilda Hilst, é a sua religião; a poesia, uma forma de renunciar ao mundano, às frivolidades. O confinamento da escritora reforça o caráter autoficcional de sua obra que nos subsidia ao longo de nossa pesquisa: a obra de Hilda é eivada de silêncios e ausências; de rupturas e saltos. Em suma: a vida que se inscreve nas páginas é a mesma existência tensionada de uma escritora que ressignifica a si mesma e às suas experiências transmutando-as em matéria literária.

Eu com tudo isso? Eu mesmo me dizia salivando as tâmaras, vivo no quarto por dois ninho- masmorra porque de repente ficou difícil viver entre os demais, queria devorar a carne-coxa da vizinha e ao mesmo tempo usar um cilício que sangrasse o rim, ficava sempre entre o carneiro ensopado com batatas roliças e a secura das ontologias. Ficava engolindo o sopro dos grandes, repetindo: coincidentia oppositorum et complicatio, DEUS DEUS AENIGMATICA SCIENTIA. Então por tudo isso pensei era bom me separar. Kad = separar, na língua das delícias. E meu nome ficou sendo Kadosh. (HILST, kadosh, P. 36-37)

A presença do tema da ruptura, da separação, do apartar-se da sociedade, ganha traços nítidos e intensos especialmente nesse polêmico romance – ou novela – hilstiano em que transparece um desejo brutal de isolamento. A necessidade de solidão e a certeza de incompreensão que marcam a existência de Hilda é pano de fundo para *Kadosh*, cuja narrativa vertiginosa provoca o leitor ao limite da exaustão.

Perseguida pela ideia de que "não havia tempo" para produzir tudo aquilo que queria e que considerava imprescindível, Hilda, a partir dos anos 60 passa a levar uma existência plenamente voltada para a literatura. Começa a escrever ininterruptamente e só pararia muito perto de sua morte, em 2004.

Numa de suas últimas entrevistas, a escritora diz:

O poeta sempre foi um exilado, em qualquer sociedade. Eu precisei me afastar da cidade para não me distrair, sabia que tinha um trabalho a fazer e minha vida em São Paulo era muito divertida, tinha amigos fabulosos. Daí, vim para cá, onde fiz a maior parte de meu trabalho. Eu tinha mais tempo para ler e

pensar. Também fiz amizades muito importantes. Eram, e ainda são, pessoas ligadas a trabalhos criativos, e isso foi muito estimulante. (FICO BESTA, p. 237)

Assim, percebemos que a autora muito embora tenha optado por um estilo monástico de vida, tal escolha não a impediu de conviver com muitas pessoas, dentre elas, artistas, escritores, editores, que sempre a visitavam na Casa do Sol e com ela passavam consideráveis temporadas. Essa convivência muitas vezes desponta em seus escritos, reforçando ainda mais a nossa hipótese de que Hilda literarizou a própria vida, ou, viveu a sua literatura.

Retomando aqui a questão de sua temática mais recorrente, o erotismo sagrado, no qual se inscreve praticamente toda a demanda hilstiana, percebemos que a poética da escritora mescla o que Rudolf Otto nomeia como numinoso:

O mistério não é só o maravilhoso [wunderbar], mas também aquilo que é prodigioso [wundervoll]. Além de desconcertante, é cativante, arrebatador, encantador, muitas vezes levando ao delírio e ao inebriamento – o elemento dionisíaco entre os efeitos do nume. Este chamaremos de aspecto "fascinante" [Fascinans] do nume. (OTTO, p. 68. 2007)

Desconcertada muitas vezes diante daquilo que não consegue explicar – o cerne das sensações; o entorpecimento dos sentidos num estado de embriaguez apaixonada; e, o mais fascinante, a ideia de Deus – a autora busca, em suas próprias experiências consigo mesma e com o outro, descortinar, em certa medida, o véu espesso que encobre todos os mistérios com os quais não consegue lidar. Daí, que o entorpecimento dos sentidosprolongue-se e encontre paralelo na linguagem. Linguagem esta que se faz aparentemente caótica e difusa, repleta de erudições e até mesmo de um intenso fluxo de consciência que emerge de cada página de sua ficção.

Em nossos estudos de Mestrado<sup>4</sup> tal inquietação já se fazia presente justamente na tensão hilstiana em torno da ideia de um deus antropomorfizado ou de um homem deificado, cujos desdobramentos eclodiam na busca intensa da autora de si. Em nossa dissertação concluímos que é perceptível, na produção de Hilst, um vasto grau de erudição que atravessa toda a sua obra,

\_

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE ANNA GIOVANNA

quando a autora opta por premissas filosóficas, religiosas e míticas, apresentando ao leitor uma forma inusitada e criativa na elaboração de seus textos. Sobre a sua escrita, Bomfim (2008, p. 89) ressalta que "o narrador (**eu lírico**<sup>5</sup>) hilstiano é implacável e muitas vezes cruel; ele nos ameaça com suas questões herméticas, filosóficas e de alta erudição, como uma esfinge pósmoderna."

Basicamente toda a obra de Hilda Hilst concentra-se em torno de dois eixos temáticos, que no aflorar de sua maturidade literária, adquire nuances diversos: o Sagrado e o amor. Compreendendo-se Sagrado aqui como uma tensa procura pelo que não há; complementaridade de um vazio primordial, latente e intrínseco ao ser humano, bem como uma busca insistente por um Deus que a própria poeta confere status humanificado:

Caio sobre teu colo.

Me retalhas.

Quem sou?

Tralhas, do teu divino humor. (HILST, 1995, p. 34)

A temática do sacroerotismo também é uma constante no fazer literário da autora:

(...) Te olhei. E há tanto tempo

Entendo que sou terra. Há tanto tempo

Espero

Que o teu corpo de água mais fraterno

Se estenda sobre o meu. Pastor e nauta (...) (HILST, 1997, p. 17)

-

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Grifo meu.

Em sua poética, a presença de temas instigantes e, ao mesmo tempo, desconcertantes, além dos já citados, merecem atenção a relação vida/morte, a elaboração linguística, assim como temas de ordem metafísico-filosófica os quais transitam no imaginário do homem moderno, fato este que justifica a tradução das obras da referida autora para diversos idiomas. Hilda tinha consciência da grandeza de sua literatura, que sem modéstia, afirmava ser produto de um intenso e meticuloso trabalho com a linguagem e sua principal preocupação era com o ser humano, na sua essência e na sua incompletude.

No livro *Hilda Hilst: três leituras*, Vera Queiroz debruça-se sobre a tetralogia obscena da escritora que, à exceção de *A obscena Senhora D*, livro considerado por Anatol Rosenfeld como uma obra prima da literatura brasileira, reforça a característica de literatura bem pouco convencional e de gosto duvidoso produzida por Hilda como "resposta" ao mercado editorial brasileiro.

O amor é flagrado, sobretudo, em seus vários estados de decomposição, arrastando consigo uma linguagem ao mesmo tempo agônica e chula, com altos voos líricos e vocábulos de baixo calão. Isso se dá em razão de que as tramas hilstianas organizam-se em torno de estados agônicos de ser dos personagens, mobilizados por situações apresentadas já em seu clímax, de modo que o leitor é convocado desde o início a partilhar, sem escolha, da vertiginosa voragem de questões postas em geral ao ser catalisador de abismos: Deus. (QUEIROZ, 2000, p. 16)

Tais estados agônicos de ser, dos quais nos fala Queiroz, são oriundos tão somente dos conflitos existenciais da própria autora. Dessa forma, estudar o projeto literário de Hilda Hilst é também experiencializar um contato inevitável com a *persona* Hilda. Os estudos feitos sobre a sua poética, em sua maioria, levam em consideração as excentricidades da escritora em detrimento de sua representatividade literária. Gostar de Hilda Hilst nem sempre implica em *ler* Hilda Hilst. Até por que *ler* Hilda Hilst muitas vezes conduz o incauto leitor a uma jornada sem subterfúgios nem amparo que tantas vezes pressupomos ao ler uma obra literária: Ler Hilda é antes de tudo confrontar-se com uma realidade crua e destituída de adornos. O que a autora buscava era o choque.

A dor. A exposição nua de uma existência perplexa e condicionada a mesmices.

Em recente publicação sobre a autora, um dos mais respeitados estudiosos da obra hilstiana, Alcir Pécora, ancora a dificuldade de compreensão dos textos de Hilda a uma exacerbada erudição difundida pela própria autora em seus escritos, bem como a uma injusta leitura interpretativa de público e de crítica:

A dificuldade de leitura de seus textos, em especial os de prosa, dada a sua exigência de erudição literária, filosófica ou até científica, que acaba gerando o emprego de um "vocabulário final", para dizê-lo à maneira de Rorty, altamente idiossincrático; o seu afastamento dos centros de convívio intelectual do país, vivendo desde o final dos anos 60 praticamente reclusa; a estratégia escandalosa de chamar atenção para sua obra por meio da suposta adesão ao registro pornográfico, que contraria a pudicícia acadêmica; a produção prolífica entre gêneros literários muito diversos (...) 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. 9)

Mais uma vez, entrevemos a *persona* sobressaindo-se em detrimento da escritora. Em razão do hermetismo deflagrado em seus textos, Hilda passa a atrair a atenção para sua vida privada, em particular para a maneira reclusa que optou viver no interior de Campinas. Para Pécora (2010), o fluxo metanarrativo presente na literatura de Hilda Hilst é "surpreendentemente dialógico, ou mesmo teatral, sem deixar de se referir ao próprio texto que está sendo produzido." Assim, essa dialogia opera, na malha textual, como se fosse uma cíclica conversa entre o narrador e o suposto leitor: o narrador hilstiano pressupõe e espera muito do seu leitor. Talvez, essa "instigação" narratológica voltada para o universo do leitor tenha sido o entrave para que a literatura de Hilst nunca tivesse, de fato, um público leitor cativo, fiel.

Juarez Dias, em sua dissertação de mestrado publicada em 2010, intitulada *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo-Floema*, também se debruça sobre um aspecto da escrita hilstiana que defenderemos no decorrer de nossa pesquisa que consiste em perceber como a autora projetou a si

dentro de seu projeto literário. "O sentido de liberdade para a escritora transpunha as fronteiras da conduta social, passando pela investigação e ousadia literárias e culminando no mito criado em torno de sua figura". (DIAS, 2010, p.21). Dessa forma, está formado o universo no qual se perpetuava a intangibilidade da literatura de Hilda Hilst: rompendo o círculo bem comportado da literatura de sua época, a autora não apenas chocava os leitores com a sua linguagem propositadamente chula e obscena, como também plasmava através dela o choque com a realidade da qual acreditava prescindir o leitor.

A respeito de *Fluxo-Floema* (1970), Dias afirma,

Em Hilda Hilst, encontramos o jogo especular autor/narrador. Na tentativa de investigar seu ofício de escritora, Hilst destila verborragicamente através de seus personagens a construção processual da escrita. Seus personagens são escritores, por isso, autores, e simultameamente narradores das ficções em **Fluxo-Floema**. A voz autoral transfere-se para a narrativa e a escrita parece construída no movimento de leitura, como se fosse permitido ao leitor o acompanhamento dos bastidores, como num ensaio: os erros, a repetição, as indagações e a angústia de prosseguir até o final. (DIAS, 2010, p. 50)

Esse "jogo especular" do qual nos fala Dias não se circunscreve apenas na narrativa de *Fluxo-Floema*; ao longo de todo seu trabalho ficcional Hilda persegue-se a si numa eterna tentativa circular de se fazer compreender. Essa reação configura-se numa espécie de entendimento que ultrapassa o simples desejo de ser "lida": a escritora, deliberadamente, vai mais além; necessita da cumplicidade incondicional do seu leitor, que, enredado numa trama intertextual e polifônica, muitas vezes não estabelece um pacto de cumplicidade com a escritora. Assim, o hermetismo da linguagem hilstiana, sobre o qual nos debruçaremos mais adiante, faz crescer uma tensa camada de ininteligibilidade na narrativa de Hilda Hilst.

Discorrendo também sobre o estilo economicamente destituído de maiores explicações e eivado de uma esquizofrenia linguística, Deneval Filho, em *A bela, a fera e a santa sem saia: ensaios sobre Hilda Hilst (2007)*,postula que Hilda é

a mais profunda estilista da literatura brasileira e uma das maiores escritoras em Língua Portuguesa. Tem certamente seu lugar marcado na cena brasileira contemporânea por ser uma autora que, em atitude rara, grafa seus livros em sacolejos da página demasiadamente abruptos: salta-se do prazer ao repúdio, da linguagem preciosa a passagens góticas, da comicidade ao patético, do comovente ao besteirol."(AZEVEDO FILHO, 2007, p. 24)

Essa oscilação tanto temática quanto estilística atribuímos ao caráter inquieto da autora. Consagrada no domínio da poesia, entretanto, ainda não lida pelo grande público, Hilda Hilst ressignifica-se literariamente falando e transfere a sua poeticidade para os demais gêneros literários. Sendo assim, a prosa hilstiana não é nem um pouco convencional, e, muitas vezes, tanto a estrutura poética versificada, quanto a profusão de diálogos, típicos da linguagem teatral, surgem, de repente, dentro daquilo que ela mesma inaugurou na estética literária brasileira. Consciente de que fazer literatura não era um modo de "distração", a própria Hilst afirma sobre seu trabalho: "Eu não escrevo para me distrair, eu não escrevo nem leio o outro para me distrair. Eu faço o possível para ganhar tempo e, mesmo assim, eu sei que eu não conheço nada." (HILST in: DINIZ, 2013, p. 74).

As pesquisas mais significativas sobre Hilda Hilst, como as supracitadas, pareciam sempre apontar para uma direção que imbricava, sem probabilidade de dispersão, numa perspectiva que aglutinaria as duas instâncias mais fascinantes da autora: a sua existência mesma, já então um bom motivo para análise de seus textos, bem como a sua personificação no universo ficcional. Ou seja, em que medida a autora e a narradora confundem-se e se separam? Essas e outras questões, que serão suscitadas ao longo dessa pesquisa, pretendem ser elucidadas mediante o estudo analítico do projeto literário hilstiano, tomado aqui não isoladamente, mas como um corpo poético que se complementa a si mesmo, num fluxo contínuo do ir e vir – assemelhando-se à existência – através da dicção ora erudita ora agressiva da autora. Afinal, quem compõe a excêntrica literatura hilstiana? A autora? A personagem?

É evidente a força erótica que se desprende da literatura de Hilda Hilst, contudo, é um impulso erótico mais direcionado para a própria negação da

pulsão de morte que polariza e antagoniza as duas instâncias diametralmente opostas. Falar do corpo, das "ânsias da carne", é, antes de tudo, tentar escapar da morte. Ou, pelo menos, confundi-la; ludibriá-la literariamente. Negar com conviçção aquilo que não pode ser evitado. Conduzir para o subjetivismo poético a certeza crua de que a existência tem sim um fim. Entramos aí na temática que, paralela ao erotismo, atravessa todo o projeto de Hilst: o sagrado. A questão sacroerótica proposta por Hilda Hilst desdobra-se em seus textos praticamente na mesma medida em que se desdobram as suas angústias de escritora pouco lida.

As faces da literatura hilstiana assumem cores e contornos bem definidos e se materializam na e pela linguagem. Diante do exposto, toda a carga intencional da escritora deflagra-se através de seu cultuado hermetismo linguístico, tópico sobre o qual discorreremos a partir de agora.

## 2 QUANDO O CAOS FALA: A CONSCIÊNCIA DO HERMETISMO

Considerada por grande parte dos leitores e da própria crítica literária como representante de um estilo hermético e, muitas vezes, carnavalizante, Hilda Hilst deu forma e visibilidade em seu trabalho literário a um tipo de linguagem, a um modo peculiar de expressão que podemos considerar como basicamente único na literatura brasileira, destacando-se como profundamente original.

A leitura dos textos de Hilda Hilst – prosa, poesia, teatro – invariavelmente conduz o leitor a um vislumbre que oscila, o tempo inteiro, entre o filosófico e o burlesco. Repleta de neologismos e de experimentos com o idioma, a linguagem hilstiana pode, num primeiro momento, ser considerada caótica, e não raro o é de fato. Contudo, é no caos que reside o propósito da autora:

Normalmente, com as pessoas, eu falo de coisas normais, porque eu acho que minhas preocupações são de uma seriedade que me atinge tão profundamente que não convém

ficar discutindo com as pessoas esses sentimentos. Muitas vezes me dizem "você parece uma pessoa tão jovial, fala mil palavrões, morre de rir, e depois, seu livro é tão desesperado..." Então, é só através do livro e de personagens que você pode mostrar até onde você conseguiu nadar, até onde você conseguiu mergulhar. (HILST, in: DINIZ, 2013, p.90)

Através da fala da própria escritora, citada acima, podemos entrever o verdadeiro sentido da sua literatura: confrontar o leitor com o universo real, com situações extremas de desconforto mediante essa realidade na qual nos inserimos e que, na grande maioria das vezes, optamos por desviarmos o olhar. Para Hilst, o papel da literatura não é simplesmente o deleite, nem tampouco a denúncia social, muito menos a fruição: a literatura para Hilda é a própria existência. É dessa forma que a escritora concebe a si mesma literariamente. Nos seus textos estão circunscritas as dores humanas e a busca desesperada pela saída, pela salvação. Nesse sentido, a poética de Hilda torna-se um apelo. Apelo este direcionado não apenas à figura do divino, de Deus, mas, sobretudo, apelo aos leitores, para que com ela tentem, se não compreender, ao menos vislumbrar o verdadeiro sentido da existência.

Hilda Hilst busca incessantemente. E essa busca torna-se árida, dificultosa e cansativa. Debruçada sobre si, a autora metamorfoseia-se no narrador e a ambivalência encontra expressividade na linguagem. "Não pactuo com as gentes, com o mundo, não há um sol de ouro no lá fora, procuro a caminhada sem fim" (HILST, OSD, p. 25). A caoticidade primeira revelada através do hermetismo da linguagem desfaz-se aos poucos, na medida em que o pensamento da autora é exposto como um fio condutor que atravessa todo o seu projeto literário não como um impedimento, mas, antes de tudo, como uma chave de leitura para um modo de compreensão de seu trabalho.

Intencionalmente confessional, a estética hilstiana confunde-se com momentos e vivências experienciados por ela, eclodindo, assim, num universo particular onde orbitam em torno de si simulacros de compreensão. Não raro, a autora repete por diversas ocasiões uma de suas frases preferidas dita por um dos grandes amigos, o também escritor José Luis Mora Fuentes: "Intensidade: era tudo o que eu sabia fazer." Nessa pequena assertiva, resume-se basicamente toda a dialética de Hilda Hilst.

Em entrevistas concedidas nas mais diversas épocas de sua jornada literária, a autora deixa claro que nunca reescrevia seus textos. De fato, os originais, manuscritos, esboços de trabalhos literários, anotações para composição de personagens praticamente não existem, já que Hilda não possuía o hábito de reescrever.

Semelhante a um intenso jorro verborrágico, no qual as palavras muitas vezes parecem não se interligarem umas com as outras, a ficção hilstiana prossegue constituindo-se corpo, inscrevendo-se na ordem do irremediável e do subversivo. Um corpo estranho é verdade. Um corpo mutilado, asqueroso, grotesco, no entanto vivo. Vivo e repleto de intensas questões prontas para serem lançadas na face do leitor como bofetadas de aclamação: "Como posso sabendo, pensar que não sei? E sabendo, querer no fundo me desvencilhar desse conhecimento?" (HILST, TNM, p. 118 - Destri: 35) Não há salvação possível para o leitor hilstiano. Daí, o hermetismo perene em seus textos. Ler Hilda Hilst configura-se num caminho sem volta, uma vez que a singularíssima escrita de Hilda é impetuosa e desafiadora, quando não constrangedora. Compreender Hilda Hilst não é nenhum privilégio de mentes intelectualmente superiores; ao contrário, muitas vezes é colocar-se lado a lado da persona e perder a conexão com o delírio acalentador do desconhecimento que nos possibilita existir, e mergulhar, sem conseguir tocar no fundo, muito menos voltar à superfície. A compreensão do texto hilstiano está atrelada, antes de mais nada, à condição de desespero compartilhado. À consciência do inebriante, de um estado tal de lucidez que a tantos enlouquece como aconteceu ao seu pai, Apolonio Hilst, e como a escritora achava que seria igualmente seu destino. "Diante de minha mãe fui apenas pergunta, altaneria, paradoxo, Hillé diante do pai foi o segredo, a escuta, a concha, o que é paixão? O que é sombra? (HILST, OSD. P. 29 DESTRI p. 108)

Afirmar que se compreende o texto hilstiano é compartilhar de imediato a condição de hermetismo atribuído à autora. A verdade é que a literatura de Hilda recorre à demanda de inúmeras leituras outras, incluindo-se aí leituras feitas pela própria escritora ao longo de sua vida, como Heidegger, Ernest Becker, Catulo, Otto Rank, entre outros. Tais autores despontam clara ou

obscuramente nas páginas de seus livros, e, esse "diálogo" muitas vezes cria obstáculos na compreensão textual de um leitor mais desavisado. A essa polifonia, muitas vezes erroneamente considerada como hermetismo, soma-se a intenção primeira da escritora; o ideal filosófico, existencial e/ou literário que fez com que a autora dedicasse a própria vida ao ofício de escrever, os grandes e centrais questionamentos humanos mediante ao obscurantismo da natureza: o que de fato somos? O que realmente precisamos encontrar é necessário realizar?

Interpelação. Eis a palavra que dá conta, pelo menos em parte, da condição proposta por Hilda Hilst em seu trabalho. E uma interpelação lacônica, eivada de desafios e esvaziada de respostas. Tanto quanto o leitor, ela também desconhece as respostas. Acreditamos que a aspereza de sua linguagem não passe de uma mimese de sua temática mesma: o amalgamamento ou simbiose que gera o hermetismo de sua poética surge a partir da ausência do que seriam as respostas às suas constantes indagações. "Às vezes agarramo-nos às pedras, outras vezes apenas descansamos sobre elas. Uma ou outra desaba sobre nossas caras se olharmos para o Alto." (HILST, CO, p. 54 DESTRI. P. 116). A dificuldade não consiste na elaboração do pensamento pela linguagem. Ao contrário; em Hilda Hilst a palavra surge como possibilidade de compreender uma parte, ainda que insignificante, do mistério da existência. Escrever, literalizar o pensamento, é uma espécie de procura pelas respostas. E, muitas vezes, respostas a si mesma. Não somente enquanto narradora, mas, sobretudo, como ser humano.

É com base nessa proposta que situamos a literatura hilstiana; como um complexo conjunto que segue uma temática fixa e que se complementa a si. É dentro da obra como um todo que podemos vislumbrar as possibilidades de respostas almejadas pela escritora. Ela interpela-se e responde-se. Assim, em certa medida, justifica-se o fato de, embora pouco lida, Hilda insistisse tanto no trabalho árduo que realizava.

## 3 VIDA EM VERSO, PROSA E CENA: UM PASSEIO PELOS GÊNEROS LITERÁRIOS

O projeto estético hilstiano não é inovador apenas no que concerne à abordagem temática nem na maneira propriamente dita de como a autora a conduz e a revela através da linguagem. Hilda Hilst inscreve-se na cena literária brasileira em 1950 com a publicação do já então vigoroso livro de poemas ao qual ela, intuitivamente, nomeou de *Presságio*. Por fazer parte da alta sociedade paulista, por ser dona de uma beleza exuberante e, acima de tudo, apresentar um comportamento considerado "avançado demais" para sua época, a crítica literária, não raro, chega a afirmar que Hilda era uma mocinha bonita brincando de escrever poesia.<sup>6</sup>

Culta, leitora voraz, detentora de uma personalidade inquisitorial e, conscientemente escritora, Hilda Hilst aos poucos percebe que, de fato, o ofício literário lhe tinha sido imposto. Após a leitura de *Carta a El Greco*, de Nikos Kazantzakis, romance autobiográfico do escritor grego que propõe, como uma espécie de saída para quem escreve, uma total ruptura com o mundo externo, bem como um esvaziamento de estímulos que não se inscrevam na ordem do não-lugar. Para Kazantzákis, apenas o não-tempo e o não-lugar, destituídos de significantes mais latentes, é que revelam a verdadeira – se é que há alguma – filosofia do escritor. Sendo assim, em 1966, aos 36 anos de idade Hilda transfere-se em definitivo para o interior de Campinas, passando a morar até o fim dos seus dias, na companhia de cães, de alguns amigos íntimos – moradores flutuantes – na quase tão mística quanto ela mesma Casa do Sol. Desde então, a autora dedica-se completamente ao seu ofício de escritora.

Durante os mais de quarenta anos em que viveu na Casa do Sol Hilda publicou mais de quarenta obras que estão distribuídas dentro dos três gêneros literários, a saber: poesia, prosa e teatro. É importante salientar a consciência da autora em relação à excelência com a qual atravessava de um a outro modo de escrita. Sem se preocupar com a alcunha de megalomaníaca em relação à própria obra, Hilda, sem hesitar, afirmava que "se dava bem nos três gêneros

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> ENTREVISTA DOS CADERNOS MOREIRA SALLES

literários". Contudo, essa frequente oscilação no que diz respeito à forma de sua literatura deixa transparecer uma tentativa, por parte da autora, de buscar um meio de expressão que a aproximasse mais do público leitor. Assim, o trânsito – muitas vezes dentro de uma mesma obra – pela prosa, pelo teatro e pela poesia deixa entrever uma necessidade de adequação ao que a demanda de leitores exigia.

É imperativo afirmar que, mesmo com esse trânsito *sui generis* na literatura de Hilda Hilst, há uma prevalência e sobreposição do poético, entendido aqui não apenas como uma manifestação literária, mas, tomado como uma ideia fundante, conceitual, que se desdobra em todo o percurso explorado pela autora. Podemos afirmar, assim, que o projeto literário de Hilda Hilst está circunscrito na esfera do poético.

Hilda é poeta por excelência. E poeta masculino. Nas palavras da escritora "escrever é um ato que pressupõe virilidade" (CLB) e, para ela, mulher é sinônimo de fraqueza, de languidez, de humores fluídicos emanados pelo corpo. Na sua concepção, o feminino é poroso, volátil. Uma vez que o poético atravessa toda a sua obra, não é incomum perceber-se uma prosa rítmica, musicalisada, prenhe de um fluxo de consciência oriundo do universo ficcional da autora, que na maioria das vezes não demonstra nenhum tipo de preocupação com o seu possível leitor. A respeito do ritmo no poema, postula Octavio Paz:

(...) El lenguaje del poema está em el y solo a él se revela. La revelación poética implica uma búsqueda interior. Búsqueda que no se parece em nada a la introspección o al análisis; más que búsqueda, actividad psíquica capaz de provocar la passividad propicia a la aparición de las imágenes. (PAZ, 1972. p. 54)<sup>7</sup>

No sentido explicitado pelo escritor e crítico mexicano, a poesia hilstiana inscreve-se, se tomada num sentido metafísico, ou seja, se a entendermos enquanto exercício oriundo de uma busca interior, como resposta. Considerada

-

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> A linguagem do poema está em si e a ele se revela. A revelação poética implica uma busca interior. Busca que não se parece em nada com a introspecção ou a análise; mas que busca uma atividade psíquica capaz de provocar a passividade propícia a aparição das imagens. (tradução nossa)

assim, resvalamos o conceito do que venha a ser o poético e, embora numa profusão do caos, encontramos a poesia:

O Kramer apaixonou-se por uma corista que se chamava Olga. Por algum motivo nunca conseguiam encontrar-se. Ele gritava passando pela casa de Olga, manhãzinha (ela dormia): Olga, Olga, hoje estou de folga! Mas nunca se viam, e penso que ele sabia que se efetivamente se deitasse com ela o sonho terminaria. Sábio Kramer. Nunca mais o vi. Há sonhos que devem permanecer nas gavetas, nos cofres, trancados até o nosso fim. E por isso passíveis de serem sonhados a vida inteira. (HILST, ES. p.72 –DESTRI P97)

Tanto a prosa quanto o teatro hilstiano apresentam uma (des)estrutura atípica: a própria linguagem metamorfoseia-se na temática e uma acaba por não suprir a outra. Ou seja, linguagem e sentido fundem-se e dissolvem-se na palavra. No concreto vivo da palavra. Palavra crua e repleta de significantes que se atraem e se repelem concomitantemente, além de, como não poderia prescindir, pulsar de vida. Vida da própria escritora.

Sendo assim, não podemos falar de "romance", "novela" ou "teatro" quando o assunto é a literatura de Hilda Hilst. De fato, a nomenclatura que mais abarcaria o sentido para a autora insere-se no roteiro do poético.

## 4 A POÉTICA DA PALAVRA: O DELÍRIO VERBAL DE HILDA HILST

A escrita delirante de Hilda Hilst inscreve-se no que Octavio Paz postula como "a revelação poética que implica numa busca interior". Não propriamente uma atividade de recolhimento ou reflexão sobre o próprio fazer poético, mas, uma "atividade psíquica" que condiciona e remete à composição literária.

A linguagem de Hilda Hilst encontra um paralelo na poética de Mallarmé para quem, de acordo com PAZ (p.62), "jamais as palavras estiveram tão carregadas de força e plenas de si mesmas (...) cada palavra é vertiginosa, essa é a sua clareza". Não é outra coisa senão vertigem que provoca o texto hilstiano:

Se permitis gostaria de dizer uma frase tola: de vazios estou cheio. Não pude resistir. A minha fragilidade é uma coisa que se estende à língua, assim, espicho a língua, recolho-a novamente, digo não, não vou dizer, é tolo, fico dizendo por dentro: de vazios estou cheio... de vazios estou cheio... não vou dizer. Disse-o. Perdoai-me. De muitas coisas devo ser perdoado. (HILST, K, p.192 DESTRI P67)

Ao insidioso movimento ondulatório a que somos conduzidos através da leitura do excerto apresentado, acoplamos uma dubiedade expressiva que nos conduz invariavelmente ao paradoxal. O narrador está repleto de vazios. Excessivamente cheio de nadas. Ao compor seus textos, a autora revela uma centralização em torno de sua palavra. Muito embora se assemelhe a um jorro verbal, como já afirmamos anteriormente e que, aparentemente prescindiria de uma elaboração técnica mais formal, é justamente nesse aspecto que se revela a totalização da literatura hilstiana. A unicidade poética da palavra. Assim, mais uma vez recorrendo a Paz quando ele nos afirma,

Ciertas creaciones poéticas modernas están habitadas por la misma tensión. La obra de Mallarmé es, acaso, El ejemplo máximo. Jamás las palabras han estado más carregadas y plenas de si mismas; tanto, que apenas si las reconocemos, como esas flores tropicales negras a fuerza encarnadas. Cada palabra es vertiginosa, tal es su claridad. Pero es uma claridad mineral: nos refleja y nos abisma, sin que nos refresque o caliente. Um lenguaje a tal punto excelso merecia La prueba de fuego del teatro. (PAZ, 1973, p. 55)<sup>8</sup>

De acordo com Paz, uma linguagem a tal ponto vertiginosa precisa submeter-se à visibilidade material do teatro. Hilda Hilst submeteu a sua palavra. Teatralizou notavelmente o seu pequeno bestiário literário e subjugou mais uma vez a linguagem ao seu domínio.

Outro aspecto que não pode ser desconsiderado quando se trata da linguagem hilstiana é o fenômeno da polifonia. O conceito de polifonia proposto

43

<sup>&</sup>lt;sup>88</sup> Certas criações poéticas modernas estão habitadas pela mesma tensão. A obra de Mallarmé é o exemplo máximo. Jamais as palavras Têm estado mais carregadas e plenas de si mesmas; tanto é, que apenas se as reconhecemos, como essas flores tropicais negras para parecerem vermelhas. Cada palavra é vertiginosa, tal é a sua clareza. Mas é uma clareza mineral: reflete-nos e nos espanta, sem que nos refresque o calor. Uma linguagem a tal ponto exaltadaque merecia o teste decisivo do teatro. (tradução nossa)

por Bakthin muito se coaduna com o que Hilda propõe em sua ficção – precisamente na prosa, uma vez que sua narrativa é, por vezes, saturada de vozes que se entrechocam a todo instante na tessitura da trama textual. Essas "vozes", na grande maioria das vezes, são oriundas das mais diversificadas leituras realizadas pela autora ou mesmo extraídas de situações cotidianas de Hilda. Dessa maneira, não é incomum, na pantomima criada por ela, surgirem as mais variadas alusões literárias que oscilam do latim clássico, passando pela crônica jornalística até a um simples episódio por ela vivenciado na Casa do Sol.

Os arabescos linguajeiros utilizados por Hilda Hilst deslocam o eixo que comumente se centralizaria em aspectos como o enredo ou a composição de cenários ou até mesmo personagens para realocar essa prosa num patamar de hermetismo linguístico. Na realidade, a polifonia explorada por Hilst revela-nos traços de uma escritora erudita, capaz de dialogar com as vozes que a influenciaram.

Uma das chaves de leitura que possibilita uma melhor compreensão dos textos hilstianos sem dúvida atrela-se à capacidade do leitor em conseguir assimilar as inferências/referências feitas pela autora ao longo dos textos. Torna-se, assim, quase que uma contradição a busca que a autora empreendia em torno da aceitação de seus textos pelo público leitor brasileiro, contudo, ainda assim, ela se mantinha irredutível quando a questão era a "suavização" de sua literatura.

O ato de pensar provoca sempre um desgosto na própria pessoa. Começa a doer quando você se propõe a traçar seus próprios caminhos. As pessoas preferem naturalmente os livros que contam uma história, do tipo *As brumas de Avalon* ou *A bicicleta azul*. As pessoas me perguntam: por que você é tão complexa? Mas eu não sou complexa, o ser humano é complexo e não posso fazer uma linguagem fácil num contexto difícil. (FICO BESTA QUANDO ME ENTENDEM P.105)

Através dessa colocação, Hilda Hilst deflagra o que entende por complexidade. Para ela, o ser humano é uma concepção complexa e, se a matéria de sua literatura versa acerca do humano, é natural que a sua linguagem também assuma essa tal complexidade.

Para alguns críticos, como Anatol Rosenfeld, por exemplo, a linguagem hilstiana encontra paralelo apenas em Guimarães Rosa. Dona de um estilo peculiaríssimo, Hilda Hilst, através de sua arrevesada e delirante composição imagética, consegue criar um estilo característico que suscita os sentimentos mais antagônicos como o desejo e a repulsa.

Irmanita, isso de saber tão pouco da tal madame Grand (a cara da mamãe) me deixa feliz. Talvez me cure definitivamente do mal-estar contínuo em relação às mulheres. Então, ouça, vê se vem. Vou me fixar em prexecas logo mais. Vez ou outra posso ter recaídas porque bozó é bozó e comer bozó é dilacerante mesmo, dilacerante para o outro e bom para os dois. Na verdade, o que queremos é dilacerar o outro. Dão o nome de desejo a essa comilança toda. Na natureza tudo come. (...) O Criador deve ter um enorme intestino. (HILST, CS p. 78)

Os admiradores da literatura hilstiana e os que a repudiam o fazem exatamente pelo mesmo motivo: a intensa perturbação que a mistura de grandes questões metafísicas ao universo do grotesco, do infame, gera nos leitores. Sem maiores pretensões de grandeza — embora considerada megalomaníaca quando o assunto era seu trabalho literário — Hilst afirmava que o que escrevia "não poderia ser lido dentro de um bonde". Contudo, embora num primeiro momento tal afirmação possa ser considerada como pernóstica e até mesmo pedante, de fato o que Hilda colocava em pauta é o teor de sua literatura, que, de modo algum, salvo raríssimas exceções elaboradas propositadamente, como é o caso do livro *Bufólicas*, não se enquadravam no campo da literatura de fruição. Para a autora, algo mais complexo precisava ser revelado, ser transmitido. E pela literatura. Algo novo é verdade. Algo linguisticamente diferenciado e tematicamente questionador, porém, a forma permanece inalterada: o texto verbal; a revolução pela palavra.

Hilda Hilst acreditava que a sua literatura poderia despertar o leitor do estado letárgico no qual ele se encontraria submerso. Algo precisava mudar e nada mais apropriado para expressar essa mudança que a linguagem, a dicção feroz, a palavra-soco. Assim, uma linguagem aparentemente caótica e verborrágica que carecesse de introdução e de fim, só uma linguagem igualmente inserida no caos seria capaz de colocar em xeque os pressupostos

de equilíbrio e racionalidade que criam a ilusão de "normalidade" no homem contemporâneo em meio ao turbilhão em que vivemos. Só um terremoto verbal seria capaz de dar conta da condição do esvaziamento, de nulidade, tão presentes na atualidade.

## 5 O SACROEROTISMO HILSTIANO

O Deus hilstiano não se traduz diretamente na representação cristã, muito embora em diversas passagens textuais a autora recorra a passagens bíblicas, como é o caso da novela *Lázaro* presente num dos livros mais aclamados pela crítica que é *Fluxo-Floema*. Em *Lázaro*, Hilda Hilst, enquanto narrador, engendra uma sequência alucinante de questões dirigidas a Deus. Transmutado num Lázaro redivivo, o narrador, esquizoide, busca compreender por quais motivos ressuscitou: "*Será que é preciso morrer para que Ele nos ressuscite e depois nos ame?*" (Hilst, FF p. 127)

A eterna questão hilstiana: Deus ama o homem? Em caso afirmativo, por que tantas injustiças, tanta miséria, tanto sofrimento? Assim, a religião para Hilda Hilst torna-se ainda mais complexa quando emerge envolta no mistério único – a existência de Deus – e ressignifica-se mais simples quando se esvazia dos ornamentos dialetais (bem versus mal) tão recorrentes às crenças religiosas.

A autora, e isso se reflete ao longo de quarentas anos ininterruptos dedicados ao ofício da escrita, persegue um tema que, para os que buscam compreender o seu fazer poético, assemelha-se a uma obsessão: A incessante busca por Deus. Para que se compreenda melhor em que consiste essa busca frenética e urgente pelo elemento sagrado nos textos hilstianos é imprescindível que se estabeleça interligações entre a época contemporânea – guerras, doenças, miséria, condições humanas – que a escritora, enquanto ser social, vivenciava.

Como Hilda mesma afirmava, "sentia uma condolência pela dor do outro de uma forma muito mais intensa do que seria o normal". Mas o que seria o normal? Para a autora, um universo no qual os semelhantes precisem eliminar

uns aos outros para poderem sobreviver soava como algo inconcebível. Daí, sua reclusão para a Casa do Sol que, de certa forma, a isolava também do conhecimento das mazelas e conflitos sociais dos quais não queria – ou não conseguia – tomar parte.

Um misto de piedade e indignação acaba por fazer surgir na autora uma espécie de sentimento de afronta: o Deus de amor que havia conhecido no colégio de freiras que frequentara durante a infância na verdade era um grande "gozador", manipulando seus fantoches humanos.

Poemas Malditos, Gozosos e Devotos, publicado pela primeira vez em 1984 pelo editor Massao Ohno, é o segundo livro de poesia de Hilda Hilst produzido após o excelente nível atingido pela sua prosa com a publicação de *A obscena senhora D*, em 1982.

Os vinte e um poemas que compõem o livro em estudo podem ser observados como uma interpelação a Deus; como se Deus fosse o único interlocutor privilegiado, ainda que surdo ao chamamento do eu lírico. Entretanto, apesar de claramente invocar a divindade, Hilda Hilst não o faz no sentido da fé, muito menos como uma fervorosa diante de um santo pelo qual nutre devoção. Hilst mescla o conceito de Deus ao que conhece do que seja o masculino, o homem, e, na trajetória linear que traça no livro, conduz o leitor a não fragmentar esse binômio: muito pelo contrário, a fusão, a mistura de Deus/homem é o que vai dar o "tom" à obra. Em muitos poemas desse livro, Deus, por ser equiparado ao homem - ao masculino - é senão uma descontinuidade. Uma quebra do arquétipo buscado pela poeta, como se fosse um grande e inexorável abismo. Observa-se que a temática do livro gira basicamente em torno da busca de uma progressão que a poeta acredita não encontrar – ou apenas encontrar parcialmente – através de Deus. Busca esta que se assemelha à da mulher, pela continuidade em oposição à descontinuidade – representada na figura de Deus – do masculino.

Já dissemos anteriormente que a poesia hilstiana é perpassada pelo viés do erotismo. Nos poemas aqui analisados, há uma transcendência do divino para o humano no sentido do eu lírico antropomorfizar a divindade com o

objetivo de torná-la mais "real", mais sensível às dores, bem como às percepções humanas.

A aura sacroerótica que envolve o eu lírico e a divindade também circula no poema que se segue:

VI
Se mil anos vivesse
Mil anos te tomaria
Tu.
E tua cara fria.
Teu recesso.
Teu encostar-se
Às duras paredes
De tua sede.
Teu vício de palavras
Teu silêncio de facas
As nuas molduras
De tua alma.
Teu magro corpo
De asas pensadas

Meu verso cobrindo Inocências passadas. Tuas. Imagina-te a mim A teu lado inocente. A mim, e a essa mistura De piedosa, erudita, vadia E tão indiferente. Tu sabes. Poeta buscando altura Nas tuas coxas frias. Se eu vivesse mil anos Suportaria Teu a ti procurar-se. Te tomaria, Meu Deus, Tuas luzes. Teu contraste. (HILST, 2005, p. 25)

Sempre buscando desafiar Deus – a palavra é desafiar mesmo, uma vez que a poeta utiliza-se de termos pejorativos (*cara fria, vadia*) como que para "sacudir" algo ou alguém – no sexto poema do livro, Hilst engendra uma declaração de amor, quase um apelo erótico a Deus. Nesse poema, deflagra-

se a sensualidade feminina como principal meio provocativo cujo objetivo, ou objeto de sedução, é o próprio Deus. A divindade assume características de um homem – especificamente Jesus– "Magro corpo de asas pensadas" – pelo qual a poeta nutre um intenso desejo espiritual e físico. Há um clamor, um chamamento velado e suplicante que se traduz através dos versos. Pela poesia, a poeta acredita conquistar Deus. Ela insiste na busca do Deus "Se mil anos vivesse mil anos te tomaria. Tu e tua cara fria" que se mantém inacessível.

#### Para Bosi,

A poesia (...) é linguagem da suplência. Primeiro coral, depois ressoante no peito do vate que se irmana com a comunidade, enfim reclusa e posta à margem da luta, a sua voz procura ministrar aos que ouvem o consolo do velho canto litúrgico, aquele sentimento de comunhão do homem com os outros, consigo, com Deus. (BOSI, 2000, p. 144)

Nesse sentido, a poesia hilstiana busca uma comunhão com Deus, com aquele que ela acredita ser o seu objetivo temático a ser revelado.

Chama a atenção também o emprego do pronome "teu", possessivo de 2ª pessoa, em detrimento do pronome "vós" comumente associado a Deus, o que permite uma relativa aproximação entre a poeta e o ser divino, apontando para uma interpretação na qual haveria, de fato, uma relação mais íntima entre os dois.

Deus figura nesse poema como o ser onisciente que conhece a fundo a personalidade, o desejo e o verdadeiro propósito do eu lírico, que consiste basicamente em provocá-lo. Semelhante a um amante frio, esquivo e distante, propositalmente maquiavélico, a divindade recusa-se a quem o busca, contudo, seduzida pela constante negação, a poeta reitera sua ansiedade. "Se eu vivesse mil anos suportaria teu a ti procurar-se/ te tomaria, meu Deus/ Tuas luzes. Teus contrastes".

É constante encontramos na ficção hilstiana a temática do sacroerotismo como um elemento tensionador. A busca por Deus percorre as veias da

conturbada prosa de Hilda. Durante os estudos de Mestrado, procuramos observar como a autora entrecruzava dois dos mais significativos temas norteadores de sua literatura, o sagrado e o erótico, sobre os quais já esboçamos um breve comentário anteriormente. Tomando como corpus de nossa análise dez poemas do livro Júbilo Memória Noviciado da Paixão e Poemas Malditos Gozosos e devotos.

Considerando o pensar na existência de Deus como sendo um exercício ou um ato fundamentalmente solitário, ou seja, unilateral, uma vez que não há constatações manifestas do pensar divino em relação ao homem, bem como Sua aceitação conduz, praticamente, à solidão, Hilda Hilst, embora consciente da "ausência" da divindade, compõe e constrói seus poemas imprimindo-lhes uma nota provocativa; na ânsia por um deus presente, a poeta cria palavras e imagens intensas.

É no intuito de interpelar, de conduzir um questionamento, que o eu lírico hilstiano edifica-se. Frente a um Deus ansiosamente perseguido, a autora vislumbra a possibilidade de Sua materialização. A insubstância divina provoca a *persona* lírica e, em contrapartida, ela condiciona sua aceitação na divindade à manifestação física da presença de Deus. Semelhante a uma mulher voluntariosa, que, mesmo tendo provas cabais do amor de seu homem, a poeta incita-o, subjuga-o e tenta provocá-lo utilizando seu mais poderoso e avassalador artifício: a palavra. Contudo, o Deus/homem buscado permanece impassível, inalcançável e inamovível, aguçando ainda mais o desespero do eu lírico que, paulatinamente, compreende não poder atingi-lo.

É justamente nesse ponto fulcral, nessa encruzilhada da existência movimentada pelo binômio "crer/ não crer" que se fundamenta e se cristaliza a temática erótica de *Poemas Malditos*. Uma poesia interpelativa – cujo único interlocutor pretendido é Deus – centrada na dúvida que acompanha o ser humano através dos tempos: Quem somos? De onde viemos? Para onde vamos?

Para verificarmos a presença do erotismo sacralizado, passemos à leitura de alguns poemas, a saber:

Ш

De finitudes gastas.

Rasteja e espreita Levita e deleita É negro. Com luz de ouro. É branco e escuro. Tem muito de foice. E furo. Se tu és vidro É punho. Estilhaça. É murro. Se tu és água É tocha. É máquina Poderosa se tu és rocha. Um olfato que aspira Teu rastro. Um construtor

É Deus.

Um sedutor nato. (HILST, 2005, p. 17)

Estruturado através de antíteses (branco/ escuro; água/tocha/rocha; negro/ouro), o poema possui uma melodia quase em tom oracional; os versos curtos imprimem um "quê" de prece à leitura. A convivência do erótico e do sublime remete ao mundo cristão através de elementos em comum com a poesia barroca, também presentes no poema. Contudo, o que chama atenção é o modo como a poeta conduz o olhar do leitor para a construção do conceito final de Deus. "É Deus. Um sedutor nato".

O emprego do vocábulo "sedutor" remete ao universo erótico das relações afetivas. Nesse poema, em especial, a poeta reconhece o papel divino do Criador e o de criatura do homem: "*Um construtor de finitudes gastas*". Nesse contexto, Deus – *um construtor* - aparece como o elemento masculino erotizado cuja preocupação é unicamente "criar", compelir os seres humanos – *finitudes gastas* - à vida, sem gerar nenhum tipo de continuidade, que poderia se manifestar através da Sua preocupação, Sua atenção, ou até mesmo Sua materialidade para com o eu lírico. Seduzir e deixar à deriva seriam, então, o papel da divindade. Dito de outra maneira, Deus cria o homem e lança-o à própria sorte.

Ressignificado como forma de exaltação ambivalente que comporta elementos positivos e negativos, Deus figura nesse poema como a personificação da principal antagonia humana: a vida e a morte. Marcadamente ambíguo, o poema, como já foi dito, remete à dualidade barroca não somente em sua composição, sobretudo em sua essência temática: Deus é amor ou medo? É vida ou morte?

Nos versos hilstianos, Ele assume ambas as características e atrai, ao mesmo tempo em que amedronta, o eu lírico. "É branco e escuro" e tem aspectos que conduzem, invariavelmente, à morte: "tem muito de foice". O vocábulo "foice" representa aqui não somente a morte, porém a vida, quando o associamos à ideia de instrumento bastante utilizado na terra, no cultivo de

alimentos, nas plantações. A força divina é compelida a destruir os mais fracos "Se tu és vidro/ é punho. Estilhaça", ou seja, os fracos de espírito serão "esmagados" pela força divina.

Da forma como a autora recria em sua poética a imagem do divino, através de paradoxos e antíteses, Ele surge como uma típica manifestação do aspecto *tremendum* proposto por Otto:

Essa sensação pode ser uma suave maré a invadir nosso ânimo, num estado de espírito a pairar em profunda devoção meditativa. Pode passar para um estado d'alma a fluir continuamente, em duradouro frêmito, até desvanecer, deixando a alma novamente no profano. (...) Pode vir a ser o estremecimento e emudecimento da criatura a se humilhar perante – bem, perante o quê? Perante o que está contido no inefável mistério acima de toda criatura. (OTTO, 2007, p. 44-45)

A criatura, mediante a força poderosa que emana do criador petrifica-se, num misto de medo e sedução. Compelida a provocar a divindade, no intuito mesmo de seduzi-lo – valendo-se para isso de sua arma mais natural, a feminilidade – o eu lírico percebe-se ela própria seduzida, presa nas armadilhas expostas do divino.

## De acordo com Baudrillard:

Amar, porém, nada tem a ver com uma pulsão, senão no design libidinal da nossa cultura – amar é um desafio e uma aposta: desafio ao outro de amar de volta – ser seduzido é desafiar o outro a sê-lo (nenhum argumento é mais sutil que acusar uma mulher de incapaz de ser seduzida). A perversão, nesse aspecto, assume um outro sentido: o de parecer ser seduzido mas sem o ser e sendo incapaz de sê-lo. (BAUDRILLARD, 1991 p. 29)

A poeta (in)conscientemente ama a Deus. O grande desafio a que ela se lança, em especial nesse livro, é fazer com que esse sentimento torne-se recíproco. A ela não basta uma magra promessa de plenitude após a morte; ela sente a urgente necessidade da realização dessa prova de amor ainda nesse plano de vida terrena.

## **CAPÍTULO 2**

# DO VIVER: DESDOBRAMENTOS FICCIONAIS DE UMA EXISTÊNCIA

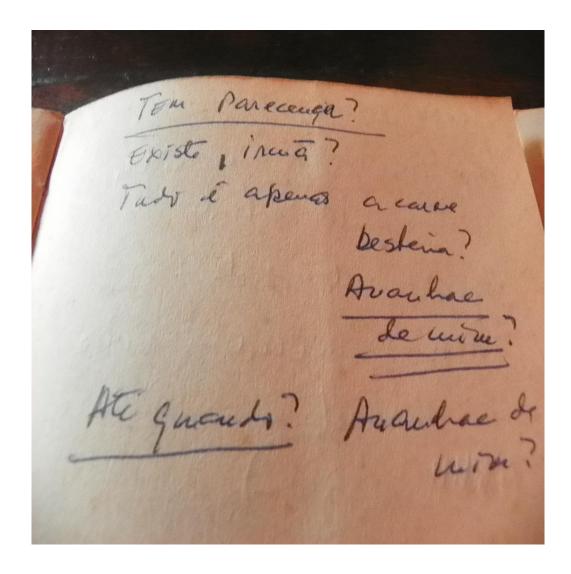


Foto do acervo pessoal de Anna Giovanna

## 1 AUTOBIOGRAFIA E AUTOFICÇÃO: PERCURSO HISTÓRICO

Durante muito tempo, em especial para que o status de ciência fosse concedido à literatura, a concepção do objeto literário enquanto tal prescindia quase que por completo da figura do autor — como uma entidade simbolicamente constituída — assim como do contexto social e situacional no qual submergia o complexo sistema periférico à obra literária. Dessa maneira, os organismos plenos de efervescências que subsidiavam a composição artística eram deliberadamente apagados de qualquer processo criativo, tornando assim, o texto, ou a obra um ser engendrado tão somente através de sua própria audácia e persignação em existir. E acapacidade criativa do escritor era percebida como uma manifestação de "gênio", compreendida aqui como um resultado de um exaustivo trabalho de composição criativa no qual ficava de fora toda e qualquer noção perceptiva oriunda de uma experiencialização com o mundo para além das fronteiras do pensamento do escritor.

Em outras palavras, o Formalismo Russo, tendo como principal bandeira o estudo e a investigação do texto literário apenas com um fim em si mesmo, sem considerar os aspectos extraliterários, postula que o que de fato importa numa obra literária não é o tema, ou a sua suposta atualidade para o leitor, mas sim o modo como esse tema é concebido e elaborado no cerne da composição narrativa.

Em 1931, Roman Jakobson um dos mais destacados nomes da escola formalista russa publica *A geração que esbanjou seus poetas*, um ensaio de luto que trata de forma, ao mesmo tempo afetiva e crítica, do suicídio de um dos nomes que mais influência exerceu no terreno da poesia não apenas russa, mas universal, Wladimir Maiakóvski. Nas palavras de Sérgio Alcides, prefaciador da tradução brasileira do texto monográfico de Jakobson "a morte de Maiakovski obrigou Roman a abandonar a ortodoxia do formalismo russo." Era imperativo se pensar – ou repensar – as intrínsecas relações óbvias entre biografia e poesia.

Nos poemas de Maiakóvski, Jacobson percorre a temática do suicídio e ressignifica a sua morte como um episódio histórico-literário e não apenas – como era considerado até então – como um acontecimento circunscrito no âmbito das esferas biográficas. Dessa maneira, o texto literário passa a figurar, principalmente para a crítica, como uma entidade dotada de significados que extrapolam o mero limite do dito, da palavra.

Contudo, durante longo tempo de exclusiva dedicação à forma, a crítica literária direcionou seus olhares para a ideia de que a estrutura do texto literário seria a condição *sine qua non* para que o significado de fato surgisse.

Nesse esteio, persegue-se uma compreensão exaustiva da realidade através da manifestação literária, tendo como principal "slogan" a célebre frase de Roland Barthes: a morte de autor. Em fins dos anos 60 e início dos anos 70, muitos adeptos do Estruturalismo tentaram ir além das ideias de Propp, Todorov e Genette. É a entrada das concepções filosóficas do pósestruturalismo que, entre outras acepções afirma que:

- 1. O indivíduo é formado por estruturas sobre as quais ele não tem controle;
- 2. O texto é ambíguo e o significado é relativo; há múltiplas interpretações e a interpretação definitiva é impossível.
- 3. O pós-estruturalismo insiste sobre a interação do leitor com o texto. A leitura não é vista como um consumo passivo; é um desempenho.

O pós-estruturalismo instaurou na literatura a descrença ao logocentrismo – crença na linguagem autêntica criadora de um significado fixo. Sendo assim, para os pós-estruturalistas, o texto literário cria uma infinidade de sentidos e, portanto, a interpretação não pode prescindir do leitor. Isso equivale ao que Barthes denomina "morte do autor" e "nascimento do leitor."

A partir de então, novas formas de encarar e investigar o objeto literário passaram a convergir para um ponto: o de perceber, através da palavra ou mesmo da construção narrativa ou poética o que o autor verdadeiramente queria atingir. Não que exista uma fatuidade ou um ponto específico a ser

atingido, mas uma expressão artística humana é sempre passível de desvelar muito de quem a produz.

Assim, em seu estudo sobre o suicídio de Maiakóvski, Jakobson consegue vislumbrar o que de certa forma atravessa toda a construção e concepção do fazer poético: a noção indissociável de que o produto literário, artístico, revela – quando não diz parcial ou totalmente – muito sobre seu autor. Embora seja óbvio o estreitamento entre Maiakóvski e a crítica formalista havia a consciência do poeta em torno de seu próprio fazer literário. Havia muito de "Maiakovski" na poesia do poeta russo.

Numa passagem emblemática do livro, Jakobson afirma, quase peremptoriamente:

Será possível que todos esses homens de letras tenham se esquecido de tudo a tal ponto, ou a tal ponto não tenham entendido 'tudo que Maiakóvski criou'? Ou era tão forte a convicção geral de que tudo não passava, afinal, de ficção, de invenção? A crítica literária rebela-se contra todas as ligações imediatas, diretas, entre a poesia e a biografia do poeta. Mas é absolutamente impossível concluir por uma desvinculação entre a vida do artista e sua arte. Tal antibiografismo seria o lugar-comum invertido de um biografismo mais que vulgar. (JAKOBSON, 2006. P. 39)

As postulações de Jakobson acerca da interrelação entre vida e poesia afetam, de maneira direta, as concepções constituídas da escola formalista, muitas vezes expressas pelo próprio Jakobson. E é justamente no cerne dessas inquietações que os pressupostos até então defendidos pelos críticos formalistas começam por apresentar as suas fissuras. Afinal, a condição mesma da escrita, ou seja, os acontecimentos relacionados ao fazer literário são reflexos do que observam os seus autores. A própria concepção de criatividade, de alguma maneira, precisa estabelecer um ponto de intersecção com as experiencializações de quem produz.

Muito embora afirmasse que um poeta "não se alimenta da vida cotidiana", o poeta russo Maiakóvski permeou a sua poética com elementos extraídos de sua própria existência. De certa forma, não escapou de plasmar

nos seus versos a fímbria de seu cotidiano que tanto o atormentava e que o conduziu ao suicídio.

Então, diante dos dois aspectos dos quais dispunha – de um lado o suicídio incompreendido de Maiakóvski e de outro a sua obra que sinalizava, desde o início, em direção ao trágico desfecho – Roman Jakobson compreende que não havia como obscurecer o fato de que autor e obra estavam indissociavelmente interligados.

Sua biografia – de Maiakovski – é um exemplo para os poetas e uma repreensão aos comerciantes da poesia." Pois foi o próprio Maiakóvski quem escreveu que até o traje do poeta, até sua conversa doméstica com a mulher deveriam estar determinados pela totalidade de sua produção poética. Maiakóvski compreendia perfeitamente a estreita ligação entre biografia e poesia. (JAKOBSON, 2006, p. 40)

Negar as relações autobiográficas expressas na poesia de Maiakóvski é, de certa maneira, negar todas as leituras e afetividades concebidas pelo poeta ao longo de sua existência.

Assim, uma manipulação do fenômeno literário que tenha como objetivo central compreender não só o processo de criação do autor, mas, sobretudo, perceber o que de fato vem a ser a concepção de literatura inerente a um texto, de fato não pode deixar escapar fatos e situações extraliterárias sob a perspectiva teórica de que, observando a existência do autor, seja completa ou parcialmente destituída de significado para sua literatura. Esse entendimento de que nos alerta Jakobson não transforma o texto literário em objeto de investigação da vida do autor, mas também não propõe fragmentações entre o texto e a sua autoria. E é no entrelugar que se interpõe a existência e a criação literária que nos debruçaremos ao longo de nossa análise.

Em relação às concepções teóricas expressas por Philippe Lejeune (2008), "a poesia que tem e reivindica a si mesma como fonte não seria autobiográfica?" e, de acordo com a concepção de poesia em si, desde Aristóteles até a contemporaneidade, o fazer poético não seria uma das mais elucidativas representações da existência? Muito embora ainda suscite uma questão de complexa relatividade para se propor uma resposta: sairia de cena

o poeta e restaria tão somente a vida como fonte para a arquitetura do poético? Cremos aqui que as duas instâncias por si só se complementam: não se pode conceber o poeta equidistante, ainda que formalmente, de sua poesia, uma vez que esta se coloca como matéria-prima de seu trabalho. O modo como observa a vida e como dela se apropria para compor seu "quadro" de percepções é que se diferencia dos demais seres humanos. A percepção poética de fato é o ponto chave que possibilita ao escritor a capacidade de transformar acontecimentos cotidianos, simples e triviais em significativas representações literárias.

Nesse ponto o círculo naturalmente se fecha: escritor, texto, existência. Três vértices fundamentais porque um não prescinde do outro; a tríade de que é composta essa equação não abandona nem subjuga nenhum de seus pontos. Nesse sentido, a poesia contemporânea une o sujeito da escrita e o sujeito real numa relação simbioticamente constituída. Por que se admira tanto os poemas e as canções, sobretudo quando estas dizem "eu"? Porque reside aí, ainda que de forma abrupta, a justa expressão de um sentimento que em nós procurava a sua própria identidade.

É comum o desejo de que a poesia autorrevele-se. Em outras palavras, que a poesia confesse a si. Mas, ainda usando as palavras de Lejeune, "a poesia escapa da autobiografia e foge na ponta dos pés." (LEJEUNE, 2008, p. 99).

A grande contribuição do trabalho poético no que concerne à percepção do autobiográfico consiste em "abrir e explorar sem nunca reduzir nem concluir. E tudo isso adentrando no estranho e perigoso terreno da verdade banindo e/ou exilando a ficção". (LEJEUNE, 2006, p. 101)

O artisticamente produzido pela mente humana escapa da mimese pura e simples; contudo, não há como escapar ao factual, às vivências cotidianas e às observações do entorno de uma maneira ampla ou específica. Há que se considerar o que existe. Dentre as mais variadas manifestações artísticas sobressai-se a poesia, não apenas pelo fato de que toda manifestação artística é plena de poesia, mas, sobretudo, porque é na poesia que se ressalta a

intensidade da palavra, da expressão verbal humana. A palavra é uma entidade que muitas vezes não dá conta da extensão dessa verdade mesma sobre a qual nos debruçamos. A palavra deixa escapar. E é no interior do poético, quando o "eu" grita sobre si mesmo, principalmente ficcionalizando-se, que essa expressividade adquire contornos definidos e cresce. Assume-se, por assim dizer. Então, no terreno ambivalente da verdade ficcionalizada o que seria para nós a chave de nossa percepção nesse estudo —centraria-se todo o sugestivo poder da palavra: o poético entãotraduzir-se-ia numa revelação intensa e constante do eu ficcionalizado do autor.

É nesse sentido que nos propomos a ler a obra ficcional da escritora brasileira Hilda Hilst. No amplo e obscuro terreno da criação literária, ao mesmo tempo em que ocorre a criação ou recriação de um sujeito ficcionalizado ou ficcionalizante, considerando aqui a acepção terminológica dos termos de que, em relação ao primeiro –ficcionalizado – a existência influi e opera na ficção e, no que diz respeito ao segundo – ficcionalizante – a ficção se prolonga na própria existência, também se processa o fluxo da existência. Ou seja, o narrador/ autor é também personagem ficcionalizado por si mesmo.

Nessa seara ambígua insere-se o que optamos por denominar de autoficção na concepção de Judith Butler, que entende a autoficção como uma performance no sentido de artificialidade e/ou encenação.

Nessa perspectiva, o que interessa do autobiográfico no texto de autoficção não é certa adequação à verdade dos fatos, mas sim "a ilusão da presença", do acesso ao lugar de emanação da voz. (ARFUCH, 2005).

O texto hilstiano possibilita-nos essa ilusão da presença, uma vez que as situações narradas nem se prendem pactualmente – no sentido proposto por Lejeune – à realidade, nem, contudo, podem ser dissociadas do real. Em diversos momentos da obra de Hilda Hilst evidenciam-se vários questionamentos que eram o centro das inquietações que a perseguiam.

"Não pactuo com as gentes, com o mundo, não há um sol de outro no lá fora, procuro a caminhada sem fim." (OSD, p. 25) Há que se destacar que a constante procura de Hilda era pelas respostas que habitavam em seu ser. Ou

seja, as respostas, de alguma maneira se tornavam evidentes à medida que se transmutavam na poesia e cabia à escritora transcrevê-las em seus livros. E foi o que fez em seus quase quarenta anos de carreira literária.

Atraco-me comigo, disparo uma luta. Eu e meus alguéns, esses dos quais dizem que nada tem a ver com a realidade. E é somente isso que eu tenho: eu e mais eu. Entendo nada. Meus nadas, meus vômitos, existir e nada compreender, ter existido e ter suspeitado de uma iridescência, um sol além de todos os eus. Além de todos os tu. (CO p. 48)

Na passagem anterior, da obra *Com meus olhos de cão* (1986), Hilda Hilst coloca-nos diante de uma inquietação que não é marca apenas de sua ficção, e sim de toda a sua existência. Assim, os dilemas existenciais da escritora ultrapassaram a fronteira dela mesma e povoaram a sua poética dando o tom à sua obra e caracterizando indiscutivelmente a sua dicção tão peculiar.

Daqui por diante te chamo de A Senhora D. D de Derrelição, ouviu? Desamparo, Abandono, 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 íntimo absurdo, nos mínimos, um dia a luz, o entender de nós todos o destino. (OSD, p. 17-18)

Talvez a obra que mais expresse a existência inquieta da escritora, *A Obscena Senhora D*, é um reflexo antitético da própria Hilda. Em diversos estudos, Hillé – a personagem central – é considerada um dos alteregos mais lúcidos da autora, entretanto, como veremos mais adiante, na realidade é o narrador, Ehud, que vai de fato constituir um verdadeiro espelho no qual se reflete a autora. O termo "Obscena" condiciona a narrativa do início ao fim, não para revelar uma mulher cujas práticas são de perversão sexual – como erroneamente a crítica costuma apontar, mas para desvelar uma personalidade que de fato se coloca fora de cena, excluída, extraviada, tal qual a própria Hilda.

Por essa razão, ao tratarmos analiticamente o texto hilstiano precisamos nos ater à terminologia autoficcional, uma vez que a autoficção adquire outra

dimensão que não a ficção autobiográfica, considerando que o sujeito da escrita não é um ser pleno, senão que é resultado de uma construção que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na "vida mesma". Ou, como nos diz Silvano Santiago, prefaciando Sylvia Molloy em *Vale o escrito* (2003), "literatura e automodelagem do eu (pelo próprio sujeito) não se excluem. Os extremos se encontram."

#### 2 VIDA ESCRITA: REFLEXOS FICCIONAIS EM CENA

Dominique Maingueneau (p.46) postula que "da mesma forma que a literatura participa da sociedade que ela supostamente representa, a obra participa da vida do escritor. O que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas a sua difícil união." (MAINGUENEAU, 2001, p. 46).

A essa difícil união que necessariamente implicaria em um aspecto semelhante ao do texto autobiográfico opõe-se claramente a literatura hilstiana. Muito embora vários estudos defendam a ideia de que a autora criava personagens como que refletindo a sua própria existência, Hilda era categórica ao afirmar que nunca escrevia sobre si, sobre ela mesma. Até aí nada de novidade, pois autores consagrados, como Graciliano Ramos, afirmam com a mesma ênfase categórica nunca ter escrito absolutamente nada sobre si mesmo. No entanto, uma leitura comparativa entre *Angústia*, romance de (1936), e *Memórias do Cárcere* (1953), livro no qual Graciliano conta a sua própria história, deparamo-nos com passagens inteiras da existência do autor que estão transcritas em *Angústia*. Essa ilustração serve-nos de modelo e podemos associá-la ao que percebemos em Hilda.

Em uma rápida leitura, seja de sua poesia, prosa e até mesmo de seu teatro, torna-se praticamente impossível não reconhecer, imbricada nas palavras e frases, a personalidade arrevesada de Hilda Hilst. Seus questionamentos, suas dúvidas oriundas de dilemas existenciais, contrariando a sua concepção de que não escrevia sobre si, surgem em praticamente toda a

sua obra, como poderemos observar mais adiante. Desde as suas primeiras publicações em verso (*Présságio*), no qual já é evidente uma voz lírica questionadora, desencontrada, sempre em busca por algo difuso, hermético e intangível, até a escrita repleta de um humor mordaz e escatológico da sua polêmica tetralogia obscena que projetou equivocadamente o nome da escritora para um limbo literário do qual ela parece pouco a pouco submergir.

Voltando (porque tua volta sinto-a num

Presságio) acenderei a luz na minha porta e

Falaremos só o necessário.

Terás pão e vinho sobre a mesa.

Virás acabrunhado (quem sabe) como o

filho que retorna.

Nesse dia, a lamparina de teu quarto dei-

xarás que fique acesa a noite inteira.

O amor sobrevive.

E seremos talvez amor e morte ao mesmo

tempo. (PRESSÁGIO, 2003:17)

O poema de abertura do livro de estreia de Hilda Hilst já assinala para a dicção que é própria da escritora e aqui já percebemos a abordagem temática que atravessará todo o seu trabalho literário. O inconfundível tom oracional, que mescla elementos que aludem ao texto bíblico – pão/vinho – une-se ao que os estudiosos de Hilda costumam chamar de erotismo divino. À maneira de Sóror Juana Inês de La Cruz, o eu lírico hilstiano tece um apelo inconfundível a um ser que se assemelha ao divino, mas que mantém sua aura humana. Ainda nesse mesmo poema, outra temática constante também já desponta: a inseparável tentativa de unir o amor e a morte. Como se, para a autora, a

deflagração do amor fosse intrínseca à ideia de morte: "e seremos talvez amor e morte".

Sem dúvida, as entrevistas concedidas por Hilda Hilst foram muito mais lidas e tiveram uma maior repercussão que a literatura da autora. Hilda foi muito mais especulada pela sua excentricidade – que na realidade nem era tão excêntrica assim – pela sua audácia em querer viver exclusivamente de seu trabalho como escritora, num sítio simples, no interior de Campinas, despojada de vaidades e da agitação urbana que passou a repudiar.

Tudo que Hilda dizia ou fazia muito velozmente alcançava a mídia da época e ganhava grande repercussão agitando não apenas o meio literário, mas a sociedade em geral, sobretudo as colunas sociais de periódicos nem tão respeitáveis: para cada nova relação amorosa, para cada nova concepção ideológica, filosófica ou política, teciam-se enxurradas de notícias que sempre obliteravam o que de fato a escritora pretendia mostrar, que eram os seus textos, seus livros, sempre publicados em edições cuidadosamente refinadas, mas que encalhavam muitas vezes na própria editora — como é famoso o caso da Masso Ohno que Hilda contava às gargalhadas. Mesmo afirmando diversas vezes que a sua literatura "pornográfica" fosse apenas um modo de chamar atenção para toda a sua obra anterior, não há como não destacar a esquizofrênica e densa poesia que afloram o tempo inteiro desses textos. Pornográficos, porque, segundo a autora, foram feitos para um público leitor acostumado a "bandalheiras" e não a questionamentos que, para Hilda, só a literatura "séria" seria capaz de responder.

Às vezes eu pensava que a vida não tinha o menor sentido, mas logo depois não pensava mais porque a gente nem sabia pensar, e não dava tempo de ficar pensando no que a gente nem sabia fazer: pensar. (LL. p. 42)

No livro mais polêmico de Hilda – *O caderno Rosa de Lori Lamby* (1990) – questões como a expressa na passagem citada são bem mais comuns que as passagens pornográficas propriamente ditas.

Ainda assim, o público leitor mais uma vez atraído pela aura de loucura e devaneio, pelas "esquisitices" da autora, mais uma vez reitera o seu olhar tão somente para o que seria o mais que óbvio: a estapafúrdia e singular maneira de Hilda Hilst comunicar, que se dava, principalmente, através do grotesco – e do escárnio. Para Hilst, "só rindo, rindo muito escaparíamos, mesmo que ilusoriamente, do grotesco da existência".

Logo na sua primeira composição narrativa, sua estreia em prosa, (*Fluxo-Floema*, 1970) a escritora já se mostra densa e radical como havia sido na poesia e no teatro. Como afirma Pécora, no prefácio à edição da Globo, de 2003:

Menos do que a subjetividade ou a psicologia, o que a prosa de Hilda encena como flagrante de "interioridade" é o drama da "posição" do narrador em face do que escreve: aquilo que se passa quando alguém se vê determinado a falar, não necessariamente por vontade própria. (PÉCORA IN: FF p. 10)

Muito embora ainda não se fale sobre autoficção ou mesmo autobiografia em relação aos textos hilstianos, a observação de Pécora sobre a necessidade – ainda que involuntária – de "se dizer" ou "revelar-se a si própria" já desponta como uma tendência condicionante do narrador hilstiano.

Os narradores hilstianos – com exceção de Lori – são essencialmente masculinos. Um duplo criado pela autora com o intuito de impactar ainda mais o leitor ou, sob uma ótica relativamente misógina da própria Hilda, que afirmava serem as mulheres criaturas "fracas" para exercerem o ofício de escritoras.

Em *Fluxo-Floema*, seu *debut* na prosa, a temática da incompreensão já surge como veia estética que se prolongará por toda a produção narrativa da autora.

Ai, devo continuar durante quanto tempo? Alguma coisa se faz em ti se eu continuo? Não posso ouvir as respostas mas algumas eu as intuo. Oh, poupem-me. Não, não me poupem. Apupem-me. Ruiska, tenha um mínimo de decência com a tua língua. Apupando ou poupando, passemos. (FF, p. 36) Nessa passagem de *Fluxo-Floema*, a voz é do narrador-personagem Ruiska que parece ser um reflexo de Hilda: mais uma vez a criação de um duplo – masculino – que se ressente da não compreensão do público, no caso, da crítica literária em relação ao seu trabalho.

Outro traço que perdura na obra hilstiana é a "conversa" o diálogo com o possível leitor:

(...) o bom da biologia é saber por exemplo o que é o mitocôndrio, pegar o seu micrógrafo eletrônico e olhar o mitocôndrio porque estou no meu jardim e os plastídios verdes das plantas se parecem aos mitocôndrios, **não se aborreçam comigo**, pois quando se sai do próprio corpo o mitocôndrio fica uma coisa tão simples e é por isso que eu falo dele. Paremos com o mitocôndrio, **sinto que vocês podem se aborrecer**. (GRIFOS MEUS. FF p. 27)

Muito embora a própria Hilda tenha negado em diversas entrevistas, é comum em seus textos uma preocupação com o leitor como a que se presentifica no trecho anterior. Essa preocupação traduz-se não somente na forma direta, mas também – e não raro – através de uma ironia que perpassa a narrativa de maneira conscienciosa, como se dissesse (ou soubesse) ser o leitor incapaz de compreender a verdadeira intenção de seus escritos.

Na aparentemente caótica narrativa de *Fluxo-Floema*, as passagens que mesclam vida e ficção são inúmeras:

(...) E todos os dias, o rugido: você está com uma úlcera na córnea, e por isso eu te aconselho a escrever daqui por diante coisas de fácil digestão, coisas que você pode fazer com pouco esforço, acaba com a coisa de escrever coisa que ninguém entende, que só você é quem entende, é por causa dessas coisas que você tem agora uma úlcera na córnea. (FF p. 30)

Um dos mais emblemáticos dilemas de Hilda Hilst com os seus editores consistia justamente no fato dela recusar-se a escrever textos "fáceis". No entender dos editores, a linguagem hilstiana era demasiado extravagante e de difícil compreensão. A sua proposital dificuldade soava como uma provocação, quando, na realidade, para a autora, o que escrevia era simples e óbvio demais. As pessoas não conseguiam ver o que para ela era mais que natural.

A coerência ideológica e o estilo hilstiano pouco ou nada mudaram em mais de quarenta anos de carreira ininterruptos. Sua dicção, ao contrário, intensificavase cada vez mais, tornando seus textos representativos de sua voz. O que nos faz acreditar que Hilda Hilst de fato foi uma voz que surgiu atemporalmente, uma vez que na contemporaneidade sua escrita não sofre tanto quanto antes esse tipo de rejeição.

Consoante as palavras de Maingueneau (p. 54), "a obra só pode surgir se, de uma maneira ou de outra encontrar sua efetuação numa existência." De fato, o trabalho de Hilst, além de tomar a forma de um prolongamento da existência da autora, reflete, através de uma ironia sarcástica e por uma linguagem propositadamente desafiadora, a vida conflituosa de Hilda.

O retiro para a Casa do Sol, a entrega artificial para uma solidão povoada de ruídos, vai desembocar num fazer literário, mais que qualquer outro, metaforizado. Ao isolar-se, Hilda na verdade vai conscientemente ao encontro da multidão. Não a multidão física, é verdade, mas os leitores – tão arduamente desejados – que, atraídos pelo mistério fascinante da bela mulher reclusa a alcançariam sem, contudo, perturbá-la fisicamente.

Ser lida. Eis o desejo que persegue Hilda Hilst em todos os anos de sua existência e que se transforma na obsessão mais recorrente de seus livros. É sobre esse aspecto que falamos anteriormente em uma "fuga artificial". Hilda Hilst não procura o isolamento como um "modus vivendi" que lhe trará possibilidades de escrever o seu trabalho que, a posteriori, a conduzirá novamente ao convívio dos pares. O movimento, a dinâmica hilstiana, é outra: ela quer plasmar em suas obras – e consegue – a condição humana de ser só. A tentativa desesperada de Hilst é "fotografar" literariamente a angústia da existência. São incontáveis as passagens de *Fluxo-Floema* nas quais se intensifica a relação autoria e narrador:

(...) Eu sei que é difícil no começo mas com o tempo você vai assimilar tudo isso, é preciso que você viva primeiro, que os anos passem, QUE OS ANOS PASSEM LENTAMENTE é preciso que se forme um certo limo sobre o corpo, é preciso sangrar as mãos, o ventre, o sexo, os pés, o plexo, a mente, e depois mais espessa... e quando chegar nesse ponto fique quieta, não se exponha demasiado porque qualquer golpe, um

esbarrão até, pode fazer sangrar essa matéria. Depois, aos poucos, formar-se-á (olha a mesóclise) um invólucro quase duro, e aí você está pronta, aí já se esqueceram completamente de você, aí não te golpearão mais. (FF p. 170)

A tais passagens, semelhantes a que acabamos de transcrever, somamse outras que ressurgem nas onze obras que compõem o conjunto narrativo de Hilda Hilst. Os seus desdobramentos, no entanto, são particularmente familiares: reencontramos o cerne da angústia da autora em cada uma de suas personagens.

## 3 INSTÂNCIAS NARRATIVAS: A TRAMA RESSIGNIFICADA ENTRE FLUXOS METALINGUÍSTICOS

A linearidade na leitura da obra de Hilda Hilst que propomos em nosso estudo possibilita o reconhecimento de um ponto de contato para o qual se voltam praticamente todas as tramas da escritora. A leitura das narrativas, quando feita em sequência cronológica, amplia as possibilidades de interligarmos histórias entre si e a percepção de que a autora inscreveu a si própria torna-se ainda mais evidente, como se pode comprovar através do último trecho que transcrevemos de *Fluxo-Floema*. A cada livro lançado, a crítica tecia severos comentários que faziam com que autora se sentisse "golpeada" tal qual o narrador deste livro. Então, ela tinha a consciência de que o porvir a reconheceria, mas para tanto, era necessário deixar que o tempo passasse lentamente, ou seja, ela precisaria envelhecer ou mesmo morrer para que sua literatura fosse reconhecida.

Obviamente, nossa proposta de leitura linear, ou seja, cronológica, da obra de Hilda não se restringe tão somente a essa possibilidade de leitura. Nem da obra de Hilda Hilst tampouco de qualquer outro escritor. O que defendemos em nossa tese é uma maneira de ler Hilda Hilst de modo queo mito de que ela produziu uma extensa obra hermética, de difícil acesso e pouca visibilidade, de certa forma, não encontre respaldo.

Ainda acerca da narrativa em 1ª pessoa com vozes masculinas — os personagens centrais da ficção hilstiana são todos masculinos — podemos dizer que tal recurso estilístico encontra resposta na própria teia narrativa de Hilst. A concepção de um sujeito falante masculino forçosamente conduz o leitor a "desviar" o olhar da intensa relação que envolve o narrador e a sua autoria. Em outras palavras, ao simbolicamente assumir a forma do seu duplo — masculino — a escritora de alguma forma se liberta da sua condição imposta socialmente de mulher; de um papel historicamente constituído de submissão e castração. Assumindo uma voz masculina, ou mesmo uma máscara masculina, a autora dessacraliza-se a si mesma.

Na trama protagonizada por Hillé, por exemplo, (*Obscena Senhora D*) percebe-se nitidamente a presença de uma voz forte, muito mais assumidamente pensante –representada por Ehud, personagem masculino – que age através de e por Hillé. Na realidade, o que a autora promove é a falsificação de seu duplo: não é Hillé – embora a semelhança do nome (Hilda/Hillé) entre outros fatores, além do gênero – o alterego de Hilda, e sim Ehud.

Ehud domina e manipula Hillé, assim como Hilda compõe a sua poética: dedicando a sua existência ao ofício da escrita, ela sublima e conspurca o que de fato acreditaria ser um empecilho à sua causa: a sua condição de mulher. De um ser desejante. De alguém que, na concepção da escritora, está sempre necessitando de outro alguém para conceber, ainda que essa noção de concepção se efetive no plano da criação literária.

É interessante lermos a opinião expressa da escritora sobre as mulheres, em entrevista concedida ao Instituto Moreira Salles:

(...) A senhora D, aliás, foi a única mulher com quem eu tentei conviver – quer dizer, tentei conviver comigo mesma, não é? As mulheres não são assim tão impressionantes, essa coisa de uma busca ininterrupta de Deus, como eu tive. Eu tenho uma certa diferença com as mulheres, porque sinto que elas não são profundas. Eu tenho um preconceito mesmo em relação à mulher. Nunca conheci mulheres muito excepcionais.(CLB, p. 30)

## 4 JOGO DOS ESPELHOS: HILDA VERSUS HILDA

Como numa relação especular, a autora recria seu reflexo metaforicamente, ou seja, o seu duplo. O seu opositor. Na figura representada emblematicamente por um narrador masculino – ou, no caso de *A obscena Senhora D*, de uma voz masculina centralizadora (Ehud) – a autora recria-se a si, sem, contudo, efetuar o que Lejeune chama de pacto autobiográfico.

Convém que sejam peixes de papel porque se recorto apenas um ele se desfaz mais depressa, já notei, será possível que até as coisas precisem de seu duplo? Mais depressa no fosso se sozinhas? Hillé e mais alguém, seria bom. Mas o quê? Quem? Quem ou que seria Hillé tão duro e som? Tão estridência, arcada, sabichona, misto de mulher e intelijumência? (OSD, p. 81)

Contar-se a si nunca foi ponto crucial na narrativa hilstiana. Não se considerarmos a concepção do conceito de narrativa que pressupõe ou até mesmo exige certa noção espaço-temporal e uma determinada linearidade. Na escrita de Hilda, os fatos assemelham-se à existência. Sua sobreposição ou temporalidade são concebíveis quando pressupomos a poética inerente à persona. Podemos dizer que a criação literária de Hilda Hilst obedece ao seu próprio ritmo, considerando aqui o ritmo do pensamento hilstiano aliado à sua existência. De alguma forma, a escritora encontrou o seu modo de dizer-se inclusive desdizendo-se.

Outra explicação bastante elucidativa para a concepção de um sujeito lírico masculino estaria atrelada à turbulenta e conflituosa relação de Hilda Hilst com seu pai, o também escritor Apolônio Almeida Prado Hilst que aos 30 anos é internado num hospital psiquiátrico e lá passa o resto de sua vida. A admiração pelo pai é tema constante tanto na ficção como nas entrevistas concedidas pela escritora, numa das quais ela mesma afirma:

Minha mãe era uma mulher muito curiosa. Ela não era tão brilhante quanto o meu pai, ele foi um gênio. Os próprios amigos dele diziam isso pra mim (...). Eu sempre soube que ele era bom porque na década de 20 já escrevia coisas deslumbrantes, já era completamente moderno. Mas é como

expliquei: não se trata de influência literária. É mais que isso. Meu pai foi a razão de eu ter me tornado escritora. (CLB, p. 27)

Assim, a inserção de um narrador masculino, à maneira especular, revela um duplo consciente de sua oposição e conhecedor de suas diferenças. Hilda Hilst dizia-se tão bem que seus próprios limites eram atrofiados mediante a concepção de um demiurgo: ou, de uma figura masculina – que podemos perceber, inclusive, como uma projeção do pai, por quem Hilda, conforme vimos anteriormente, decide confessadamente escrever toda a sua obra.

Outro aspecto que nos chama atenção é perceber também como a megalomania da escritora – sempre negada por ela mesma –avoluma-se no corpo textual de sua narrativa. Trata-se aqui de um narrador masculino e megalomaníaco. Especularmente refletido a partir de seu próprio duplo: um eu feminino encarcerado no corpo físico da escritora.

Escrever para inscrever-se numa seara tortuosa na qual seu pai foi o protagonista ou o demiurgo? Em *A obscena Senhora D* percebe-se a quase que total falta de linearidade narrativa. O fluxo de consciência ou de inconsciência liga-se ao modo atávico ao que aqui vamos denominar de tríade unívoca: Ehud – Deus – Hillé. Embora a narrativa se processe em 1ª pessoa e está se aproprie da voz de um eu lírico feminino – porque a prosa é poética – em diversas passagens do texto Ehud ou Deus toma conta da voz narrativa. Ou, o que também se torna evidente: a duplicidade da narradora encontra reflexos especulares não só em Ehud, mas também na expressão da figura do divino, como podemos observar:

Engolia o corpo de Deus a cada mês, não como quem engole ervilhas ou roscas ou sabres, engolia o corpo de Deus como quem engole o Mais, o Todo, o Incomensurável, por não acreditar na finitude me perdia no absoluto infinito

te deita, te abre, finge que não quer mas quer, me dá a tua mão, te toca, vê? está toda molhada, então

Hillé, abre, me abraça, me agrada

Engolia o corpo de Deus, devo continuar engolia porque acreditava, mas nem porisso compreendia (OSD, p. 19)

A narrativa de Hilda Hilst atinge sua culminância com *A Obscena* Senhora *D* em aberta consonância com a própria altivez da escritora. Ehud dialoga com Hillé e esse diálogo muitas vezes torna-se a chave de leitura para que percebamos a iminência da angústia que tanto afetava a escritora.

(...) e como é o corpo do Mal?

de escuridão e ouro

só tenho coisas baças, peixes pardos, frutas secas, sacos, ferrugem, esterco e meu próprio barro: a carne.

por que fecha sempre as janelas?

e por que devo abri-las?

e por que as abre derepente e assusta as gentes e grita?

o corpo é quem grita esses vazios tristes

por que não alimenta o corpo com benquerença, aceitando o agrado dos outros?

porque o corpo está morto

e a alma?

a alma é hóspede da Terra, procura e te olha os olhos agora, e te vê cheio de perguntas. (OSD, p. 31-32)

Com uma semelhança estrutural ao texto poético, Hilda elabora sua narrativa demonstrando uma não preocupação com os seus aspectos formais, o que, de certa maneira, reforça ainda mais o caráter excêntrico de sua dicção. Mas, acreditamos que é justamente esse estranhamento causado pela sua literatura o que mais a aproxima da existência real da escritora: tão caótica quanto a sua própria vida se faz a sua literatura; as mesmas e inquietantes perguntas de Hillé para Ehud, ou, como preferimos, de Hilda para ela mesma.

A questão – ou questões – sempre postulada por Hilst, destacando aqui a temática da loucura paterna que tanto a atormentou, bem como o fascínio que a sua figura exercia na autora, a faz considerar-se uma "Édipo-mulher". A paixão pelas coisas vivas e reais atordoa a narradora Hillé, bem como a angústia da loucura e a constatação do "ter sido" também provoca um significativo impacto na escritora.

Delirantemente poética, a dicção hilstiana deflagrada através de um dos seus mais famosos duplos, Hillé, confunde igualmente o leitor: na realidade, Ehud e a voz altissonante que direciona ou amplia o isolamento de Hillé, que atravessa o leitor e o povoa de dúvidas por ser uma figura feminina, uma voz de mulher e pelo seu nome se assemelhar ao da escritora. Contudo, Hillé e Ehud são basicamente a mesma personalidade desdobrada também na figura de Deus e, assim, a tríade evoca Hilda.

A ausência de um enredo concatenado faz com que leiamos *A Obscena Senhora D* como um jorro convulsivo de momentos reais e/ou imaginários em completa harmonia com os pressupostos teóricos que norteiam o conceito de autoficção e autobiografia sobre os quais nos utilizamos nesta tese.

O desfile apoteótico de personagens que, desde *Fluxo-Floema* já nos inquieta com a ousadia a partir da escolha de seus nomes, de classes sociais e de personalidades bastante antagônicas, tem em Ehud – nome praticamente impronunciável – uma deflagração do que há de mais obsceno: a não revelação da entidade sagrada para Hillé. Afinal, quem morre ao cabo da caótica e lúcida narrativa? Um Ehud inexistente? Uma Hillé transfigurada ou um Deus irônico? Se invertêssemos os papéis atribuídos às personagens ou mesmo amalgamássemos uns aos outros, teríamos um Ehud transfigurado, uma Hillé inexistente e uma Hilda/ autora/ Deus irônica?

Criando os seus prolongamentos, ou os seus duplos, Hilda Hilst imbrica a si mesma no corpo textual e desnuda-se intelectual e fisicamente diante da atônita plateia: os leitores.

Aclamado pela crítica como o ponto alto da produção hilstiana, *A Obscena Senhora D* não difere estruturalmente de todo o conjunto narrativo da autora. Com a sua já mencionada vigorosa dicção e, em muitos aspectos, assemelhando-se ao gênero diário íntimo, temos na prosa de Hilst verdadeiros instantes de confissão de um eu. Um sujeito que se mascara –"abro a janela nuns urros compassados, espalho roucos palavrões, giro as órbitas atrás da máscara"(p. 20)— para ficcionalizar-se a si próprio.

Chama-nos atenção também a tendência não só da narradora, como igualmente a da autora de nos apresentar sempre um Deus masculino. Um Deus com fortes características humanas, como já foi observado em nossos estudos de Mestrado, quando apresentamos um estudo analítico que tinha como principal objetivo perceber a interrelação entre um Deus antromorfizado em dois dos principais livros de poemas de Hilda.

A questão do antropomorfismo da figura do divino deflagra-se em basicamente toda a obra da autora: o Deus palpável, comestível, aromático e, mais como principal característica, irônico. Tal ironia confunde-se com a própria ironia de Hilda Hilst, conhecida muitas vezes pelo seu ácido humor sempre oscilante entre a chalaça e o sarcasmo.

Ruisis, Ruiska e Rukah "são três coisas que se juntam com um propósito definido" (*Fluxo-Floema*, p.37) – remetendo claramente à Santíssima Trindade. Assim, não há ruptura de um corpo complexo, ou seja, não há cisão entre os personagens tríplices compostos por Hilda porque, assim como na Santíssima Trindade, os três são um só. E ainda, na composição poético/literária da autora, embora ela se apresente multifacetada, o que fica evidente é que todos os seus personagens convergem para ela mesma; são prolongamentos de uma mesma raiz. Consistem em fluxos obscenos – compreendido aqui como fora de cena – de uma única mente tripartida ou ambivalente como a sua.

Dando continuidade ao seu projeto literário narrativo, que começa com *Fluxo-Floema*, em 1970, e obedecendo aos seus próprios preceitos de não seguir percurso narrativo algum, Hilst lança uma enigmática esfinge a um público leitor pouco habituado à decifração de enigmas. Entretanto, há um fio, ainda que quase imperceptível, que entrelaça as suas histórias. Nascendo com todo o vigor em *Fluxo-Floema*, surge *Kadosh*(1973) – mais uma vez a tríade: Agda, Kadosh, o Oco – a "dramática narrativa da experiência pessoal de questões ou dúvidas que aparentemente transcendem a experiência e a possibilidade de narrativa" (PÉCORA in: Kadosh, p. 12). Repleta de voluptuosidade, Hilda Hilst cria uma atmosfera de desconforto que culmina com uma profunda reflexão sobre si.

Pacto que há de vir, sombra pastosa, uma coisa se impondo corrosiva, eis aqui o vestíbulo desse todo-poderoso, devo ter sido guiado, a coisa de peso gigantesco sobre as omoplatas, vai vai, a lâmina no mais fundo desse todo-poderoso, atravessa as três salas, evita aspirar o conturbado dele, tudo isso ordens de um miolo exuberante, lucidez acentuada quando ouvi tanta palavra dentro da minha pequena pétala de carne, essa convulsiva, essa que se diz atenta, toda torcida. Esperei muitas noites antes de expor o meu nariz ao vento, vê só, eu me dizia, há quantos anos dentro de quatro por dois, delicada masmorra (...) ( Kadosh. p. 35)

O trecho transcrito nos possibilita um modo de experiencializar a leitura de *Kadosh*: misto de jorro verbal incongruente para alguns ou densa e madura poesia para outros. Seja de que modo for, a metáfora que Hilda Hilst elabora para falar de sua dificuldade em "dizer", em desnudar o seu pensamento, coloca-nos diante de um modo por si só inusitado e fascinante, como é comum nos grandes gênios das letras.

Em 1980 Hilda Hilst mais uma vez retoma a sua tríade com o surgimento de Tadeu, Matamoros e Axelrod em *Tu não te moves de ti*. De acordo com Pécora, (*Tu não te moves de ti*, p. 11) "a especificidade de *Tu não te moves de ti* seria preparar o advento de *A obscena Senhora D*", que, de acordo com o crítico literário, seria o livro mais impressionante da escritora. De fato, em *Tu não te moves de ti* mais uma vez o leitor é ludibriado por um falso narrador que mascara a intensa e quase palpável presença da escritora: um narrador fragmentado, esfacelado, mutilado pelas mesmas questões existenciais sempre presentes no cotidiano de Hilda. Em "Tadeu: da razão" temos mais uma vez o esquema conjugal cindido através de um homem outrora bem sucedido e imerso no mundo dos negócios que, de repente, se descobre repleto de anseios poéticos/metafísicos/ existenciais em confronto drástico com um estilo de vida "yuppie". De outro lado, a figura da esposa frugal e despreocupada que não consegue atingir o estado de "lucidez" do marido.

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

olhos se abrem na manhã de gozo, (de desgosto, se repenso o mundo) muito bem, Rute, esse olho me olhando agora é bem o teu, já sei, te preocupas se fiz bem o discurso, claro, me saí como sempre, as palavras estufadas, continuo no meu alto posto se é isso o que te importa. (TNMT, p. 17)

Dominique Maingueneau (2011: 54) postula que "a obra só pode surgir se, de uma maneira ou de outra, encontrar sua **efetuação** na existência." Assim, a repercussão de uma existência em constante dialética, como a de Hilda Hilst, encontra ecos em seus textos; dessa maneira a esposa Rute representaria o outro incompreensivo, alheio ao caos que circunda a humanidade. A descoberta de Tadeu, o seu racionalismo, está imbuída de um olhar "lúcido" – semelhante ao estado de lucidez que Hilda Hilst costumava dizer que possuía – que o permite enxergar muito além do que as pessoas comuns.

Mais uma vez a problemática que persegue Hilda Hilst e que culmina com a elaboração de seu último trabalho de sua trajetória literária, que será objeto de análise mais detalhadana conclusão deste trabalho, apresenta-se de maneira inequívoca em *Estar sendo. Ter sido* (1997), último livro inédito da autora e sobre o qual iremos defender a ideia de que foi o texto de maior densidade autoficcional produzido por ela.

A instigante duplicidade, sobre o sentido da existência, que se perpetua em cada nova narrativa de Hilst – mais uma vez, uma voz narrativa masculina que traduz a força e a personalidade hilstianas, que se questiona e se indaga, de repente – segue o esquema já consolidado do marido lúcido e da esposa fútil.

A semelhança com a vida de Hilda deflagra-se aos poucos. Os narradores hilstianos, assim como a autora, viviam uma vida socialmente ativa e economicamente estável e – inexplicavelmente também como fez Hilda – abdicam de seu estilo de vida volúvel em busca de respostas para a existência. Em contrapartida, a presença feminina interpõe-se através das "esposas": todas fúteis e demasiado incompreensivas com os respectivos maridos.

A especularidade hilstiana processa-se de maneira que, tanto na figura do empresário em conflito quanto na da esposa alheia ao mundo, se constatam os dois lados da autora: se, de certa maneira, o leitor com um mínimo conhecimento biográfico acerca de Hilda Hilst de imediato a associe aos narradores de suas histórias, sob o prisma de uma perspectiva analítica mais direcionada para a crítica também "percebe" nas esposas fúteis traços da personalidade hilstiana, na medida em que a verdadeira busca de Hilst era a conciliação de sua literatura – a compreensão e a aceitação de sua obra pelo do público e pela crítica - com a estabilidade financeira oriunda da venda de seus livros.

Tal conflito justifica, em parte, o trânsito pelos gêneros praticado pela autora, citado no capítulo anterior, bem como a concepção da tetralogia erótica elaborada intencionalmente para atrair a atenção para seus livros. Assim, muito embora Hilda Hilst não praticasse confessadamente o gênero autobiográfico, considerando aqui mais uma vez os pressupostos de Phillipe Lejeune, ela nos apresenta uma ficção coroada de traços reais.

## 5 AUTOFICÇÃO: O SER LITERALIZADO POR SI

Les oeuvres critiques sont des formes d'autofiction. Toute lecture pretendue objective est une projection de soi. La lecture objetive d'un texte n'existe pas. C'est déjà une manière de se l'approprier, de l'appréhender, de se poser par rapport à lui. (SERGE DOUBROVSKY)9

Doubrovsky, quem pela primeira vez cita o termo "autofiction", indaga a da qual é composta a autobiografia. Eurídice Figueiredo parafraseando o autor afirma que:

> Se no romance o caráter fictício está posto, cabendo ao autor inventar os eventos que se sucedem, na autobiografia o autor sabe de antemão o que aconteceu, não pode inventar para suscitar o interesse do leitor: " Mesmo querendo dizer a verdade, se escreve falso. Se lê falso. Loucura. Uma vida real

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup>As obras críticas são formas de autoficção. Toda leitura objetiva pretendida é uma projeção de si. A leitura objetiva de um texto não existe. É uma maneira de se apropriar dele, de apreendêlo, de se colocar em relação a ele. (tradução nossa)

passada se apresenta como uma vida fictícia futura. Contar sua vida é sempre o mundo às avessas". (DOUBROVSKY In: FIGUEIREDO, p. 11)

Muito embora a autobiografia encerre em si a concepção estabelecida de verdade entre os fatos ocorridos e o seu autor, subjaz nela própria toda uma ordem "inventada" pelo autor a fim de que tais fatos constituam e representem a realidade por ele pretendida. Dessa maneira, a autoficção processa-se até certo ponto como sendo o movimento inversamente oposto ao postulado pela autobiografia: nela, embora o autor "crie" ou "invente" os fatos narrados, perpassa e atravessa toda a escrita um prolongamento de si, ou seja, é a "projection de soi" de que nos fala Doubrovsky.

Lejeune (p. 49) elabora uma didática definição do que seria a narrativa autobiográfica: "narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua história individual, em particular a história de sua personalidade."

De início, alguns termos escolhidos por Lejeune já não se aplicam ao modelo de projeto literário praticado por Hilda Hilst, como, por exemplo, a expressão "narrativa retrospectiva em prosa". O texto – inclusive a narrativa – composto por Hilda apresenta-se como um fluxo imediato; ou seja, muito embora haja uma movimentação de acontecimentos que remetam a um retrospecto no que diz respeito aos fatos, há toda uma singularidade atemporal no texto. De fato, não sabemos exatamente como ou em que tempo processam-se os acontecimentos, uma vez que o narrador compõe a trama como se os episódios fossem se sobrepondo no exato instante em que são apresentados ao leitor.

Há toda uma complexa dissolução temporal na trama hilstiana: a categoria tempo esfacela-se e se desintegra dando a impressão de que um gigantesco mosaico, composto de estilhaços esparsos e difusos, está prestes a surgir.

Em contrapartida, outra expressão no conceito apresentado por Lejeune adéqua-se ao modelo literário da autora em estudo: "quando focaliza sua

história individual". Considerando essa perspectiva, quase toda a produção ficcional de Hilda Hilst pode se inserir, muito embora a autora mesma negue, em diversas entrevistas, ter praticado uma literatura de caráter autobiográfico, contudo, ela não desconsidera ter escrito sobre os seus anseios e os seus questionamentos.

Nessa intersecção é que se localiza o que induz o nosso estudo: falar e/ou narrar sobre as próprias inquietações, dúvidas, anseios, medos de certa forma também não é falar de si? O fato de não pormenorizar, em seus livros, detalhes de sua vida íntima exclui Hilda Hilst de ter praticado uma literatura de natureza autobiográfica?

Eurídice Figueiredo (2001, p. 14) diz-nos que "apesar de não expor a intimidade do escritor, de não ser propriamente um romance autobiográfico nem realmente uma autoficção, os biografemas estão lá para induzir o leitor a ler o romance como uma escrita mais ou menos autobiográfica."

Tais traços, ou elementos biográficos, percebidos por Foulcaut (2003) como breves instantes, fulgurações de pessoas reais, carnais se aproximam do que Barthes (1985) denominou de biografemas. Para Barthes, biografemas são "pequenas unidades biográficas, índices de um corpo perdido e agora recuperável como um simples 'plural de encantos'. A vida não como destino ou epopeia, mas como texto romanesco, 'um canto descontínuo de amabilidades'. (PERRONE MOISÉS, p. 9-10)

Outra chave de compreensão, já mencionada anteriormente, trata da concepção de uma leitura cronologicamente linear do conjunto de narrativas hilstianas – levando em conta a própria designação da escritora em relação aos seus trabalhos (romances, novelas, contos...). De acordo com Lejeune, os "escritores" desejam que seja lido o conjunto de suas obras. (p. 42-43). Tal procedimento induziria o leitor a ler toda a obra do escritor como uma autobiografia. FIGUEIREDO (2001, p. 27) considera esse posicionamento de Lejeune não como um "pacto autobiográfico" uma vez que tal leitura faria com que emergissem na superfície textual "fantasmas" reveladores de um indivíduo.

Contrariando a perspectiva de Lejeune, mas também não totalmente de acordo com a posição de Figueiredo, a obra de Hilda Hilst pode ser lida como um Grande Livro complexo na qual a estrutura esquemática da "Trindade" repete-se e se ressignifica a cada novo livro, adquirindo tons mais questionadores e interpelativos. Contudo, cada obra possui o seu "coração" independente. Ou seja, os livros existem independentes uns dos outros, possuem estrutura própria e encerram em si as suas histórias, mas a possibilidade de uma leitura linear também se valida e, além de tudo, traz diversos aspectos que podem e devem ser levados em consideração quando se pretende um estudo analítico direcionado para a vertente da autobiografia, ainda que esta autobiografia traduza-se em projeto ficcional.

Uma ilustração do que Barthes denominou de biografemas pode ser percebida na narrativa estonteante e poética de Matamoros (da fantasia), novela integrante do livro *Tu não te moves de ti* (1980). Mais uma vez, há o retorno da tríade que bem caracteriza o modelo criativo de Hilst e, dessa vez, se processa uma transformação metafórica de um dos temas mais persistentes da autora: o pai.

Em qualquer entrevista concedida por Hilda Hilst evidencia-se a intensa admiração pelo pai. Os seus textos, assim como o fascínio pela sua história pessoal, que chegam até Hilda através dos relatos orais de sua mãe, Bedecilda Vaz Cardoso, uma vez que Hilda teve apenas uma curta convivência com o pai na infância. Durante a adolescência, a escritora volta a passar uns dias com o pai, já diagnosticado com esquizofrenia, e esse episódio marcará profundamente a vida de Hilda, de modo que ela o expurga mais de uma vez em seus escritos.

Alguém lhe toca minha senhora? Ele disse isso. Tocaram-me a mim, meu pai tu me tocaste, a ponta dos dedos sobre as linhas da mão, o dedo médio sobre a linha da vida, dizias, Agda, três noites de amor apenas, três noites tu me darás e depois apertaste meu pulso e depois olhaste para o muro a ao nosso lado as velhas cochichavam filha dele sim, a cabeça é igual, os olhinhos também, bonita filha toda tão branca... Meu pai, o banco de cimento, os mosaicos, as seringueiras, os enfermeiros afastados. (K. p. 20)

Esta passagem é recorrente em muitos dos livros da autora e revela um episódio de sua vida, quando ela visita o pai que já está doente e a confunde com a mãe, pedindo a Hilda para que ela se deitasse em sua cama e lhe concedesse três noites de amor apenas. É em Matamoros que a concepção autoficcional apresenta-se em sua mais densa e completa poeticidade.

## Figueiredo (p. 24) afirma que

A questão do sujeito continua central nos debates atuais sobre escritas biográficas e autobiográficas. Apesar da preocupação de distinguir o sujeito empírico daquele que fala de si nos relatos autobiográficos, na perspectiva da narratologia, no senso comum perdura uma certa confusão entre narrador e autor, sobretudo nas narrativas em primeira pessoa. (FIGUEIREDO, p. 24)

Ponderando em torno da ideia apresentada e, diante da narrativa hilstiana na novela *Matamoros* do livro *Tu não te moves de ti*, fica evidente a presença de biografemas no corpo textual e que, ao tomarmos conhecimento da cena marcante da vida da autora (o encontro com o pai), isso se ajuste numa espécie de "casamento" entre a ficção – apresentada em *Matamoros* – e a realidade, que é a situação vivenciada por Hilda e o pai.

(...) desses dois à minha frente gorgeando vi-me filha, Matamoros Maria, filha de Haiága e de Meu, deita-se Maria com o pai queao mesmo tempo é de Haiága marido-rei, ato fenomenoso esse de se deitar com quem nos fez, a cara do homem mais endurecida, ideia-cara de um primeiro rei, resplandecente, solene, amante-pai, numa noite de sempre, eu Maria eu volúpia cerimoniosa abrindo-me sagrada para o pai, ato enxugado de palavras mas escuro de gozo, de suspiros, de um arfar em cadência, grosso, o vigor dese possível se fazendo Ideia, Ideia sussurrosa muito real agora: o homem-rei, as mulheres-rainhas, verdade-realeza de uma casa, de nós três (...) (TNMT p. 122-123)

Aparentemente desconectadas, as três novelas de *Tu não te moves de ti* unem-se principalmente através do título que as precede. Em *Tadeu (da razão)* evidencia-se o conflito de um grande executivo que de repente se percebe destituído de suas convicções, mas que, de alguma maneira, não foge ao seu cotidiano, assim, compreende-se melhor o subtítulo "da razão". Em *Matamoros*,

uma das mais bem articuladas histórias de Hilda Hilst, temos a narração da existência de Maria Matamoros que divide o amor de Meu ou Tadeu com a sua própria mãe, conforme vimos no trecho anterior. Essa tríade que acompanha a dicção imagética da autora, em *Matamoros* alcança seu apogeu através da metaforização da realidade imanente aos fatos acontecidos, através do uso da linguagem poética.

Assim, podemos dizer que a novela *Matamoros* consagra-se como um dos mais significativos momentos da prosa literária hilstiana. Na terceira e última novela de *Tu não te moves de ti*, somos apresentados a *Axelrod (da proporção)*, que tem início através de uma narrativa em terceira pessoa – não é possível saber quem é o narrador – e eventualmente, sem que haja uma mudança significativa, desloca-se para a primeira pessoa.

Tu não te moves de ti, tunãotemovesdeti de ti de ti, o passo do trem, tu e o trem, penso que me movo, Eisntein meu bem quem me vê passar diz que o trem se move comigo amém, sentado imóvel, topografia tensa da minha víscera, articulo pausado uns intangíveis, Axelrod vai se dizendo que, até que enfim, então movi-me, sou este corpo do trem, cinza cascoso há em mim estridências, recuadas, movo-me imóvel em direção à aldeia onde nasci, o existir de Haiága minha tia, com seus cactus cizais (...) (TNMT p. 133-134)

Tal movimentação de vozes narrativas – o intercambiável das vozes – é uma peculiaridade da escrita hilstiana e, de certa forma, força e empurra o leitor para uma dificuldade a mais no percurso de leitura: os volteios e distorções elaborados por Hilda Hilst não são de fácil assimilação. As ondulações da narrativa em muito se aproximam ao próprio movimento do ato de pensar.

Hilda Hilst não fazia rascunho de sua obra, não escrevia primeira versão. De acordo com ela, "as personagens conviviam em sua cabeça e quando estavam completamente prontas ganhavam 'vida' no papel." Hilda nunca reescrevia seus textos, no máximo, algumas correções de natureza ortográfica.

Retomando aqui as reflexões acerca da narrativa de *Tu não te moves de ti*, especificamente no que diz respeito a personagem Axelrod, percebemos que

o próprio nome do personagem já se interrelaciona com o que nos sugere a autora: se subdividirmos o nome em duas partes temos "Axel", a primeira parte que interpretamos como com axioma ou axial, que implicaria em algo central, definitivo, detentor de um caráter indissociável. A segunda parte "rod", se lermos ao contrário, temos a palavra "dor". Assim, Axelrod seria um personagem que tem a tristeza ou a melancolia por princípio. Por característica inerente a si.

Mais uma vez a temática que interliga vida e obra de Hilda Hilst deflagrase através de sua trama narrativa: Axelrod gira – bem como as suas questões – em torno de si mesmo: como numa espécie de círculo no qual ele estrategicamente se posiciona como centro; o próprio eixo inamovível de sua trajetória.

Tu não te moves de ti, movo-me um pouco sim, meu pai, movo-me da mesma forma que te movias na casinhola de ferramentas, rouco, movo-me como aqueles cinco ou seis que pensamentearam no casebre, sussurros, cicios, folhetos, folhetins, afrescos, movo-me cobrindo de palavras o meu muro, ainda não sei se é possível juntar palavras possuídas da mesma precisão da cutelada, frases de vivida unidade, frases como um triângulo, triângulo sempre antes de mim de ti, e ainda que soubesse não teria certeza onde esse ISSO de saber me levaria, A que lugar me levaria o meu dizer-precisão? A um jardim triangular no paraíso? Tem gente? (TNMT p. 145)

Axelrod, habitante de um planeta mínimo, bola planeta de uma risível estrela desta Via, lactente pequenino se pensando inchado em abastança, ridículo pequenino abasbacado, laca diluída nas tuas veias, coágulos, então Axelrod te moves quando pensas? Ou circulas no teu ridículo espaço com a pompa dos pavões, o peito estufando purgando adjetivos, togado, promotor (...) nunca te moverás, maquinista do Nada. (TNMT, p. 151)

Questionar se o que escrevia de fato fazia algum sentido, uma vez que para Hilda Hilst as temáticas mais recorrentes em seus trabalhos seriam precisamente aquelas que, de fato, serviriam como uma base reflexiva para aqueles que a lessem, foi um dos temas que atravessou toda a produção ficcional da escritora. Então, a sensação de movimento, sem, no entanto, sair do lugar, transforma-se na metáfora que norteará toda a narrativa de *Tu não te moves de ti*. Bem como a dúvida crescente em relação à legitimidade de suas

dúvidas: "a que lugar me levaria o meu dizer-precisão?" Para a autora, o "dizer-precisão" traduz-se exatamente no fato de ter escrito sobre as mais inquietantes questões do homem, de maneira inequívoca, e não ter tido a repercussão, através dos leitores, que tanto desejou.

Tu não te moves de ti continua a deslindar o fio narrativo que vem desde Fluxo-Floemae que reflete as principais inquietações da autora, preparando a base estrutural para a obra considerada pela crítica como o ponto alto da literatura hilstiana, A Obscena Senhora D.

Se observarmos atentamente, as narrativas hilstianas compõem um quadro único formado por diversos outros quadros que se complementam, muito embora possuam existências interdependentes. Assim, diversos personagens migram de uma narrativa para outra, sem necessariamente trazerem consigo as suas características principais. O que implica dizer que, muitas vezes, descobrimos mais sobre um determinado personagem em outro trabalho do que naquele em que o vimos pela primeira vez. Nesse sentido, ao estudarmos em maiores perspectivas a relação vida/ ficção/ obra no livro *Estar sendo. Ter sido*, na conclusão desta pesquisa, iremos nos deparar com vários – se não as mais importantes – personagens da ficção de Hilst. A aparente caoticidade típica da criação narrativa de Hilda Hilst se mostrará menos hermética e mais coerente. Esse ritmo intercambiável é uma das mais ousadas marcas da escritora e nos leva a acreditar que foi propositalmente concebido a fim de que o leitor fosse "forçado" a ler o conjunto literário hilstiano como um todo.

A obra de Hilda Hilst em vários aspectos aproxima-se da obra do escritor argentino Jorge Luis Borges na medida em que ambos incentivam/estimulam os deslocamentos contínuos entre ficção e realidade, além de embaralhar o senso comum dos leitores. Em Hilda Hilst, porém, esse impacto linguístico processa-se de forma muito mais intensa. A escritora brasileira muitas vezes – na grande maioria – abre mão da linearidade narrativa em nome do experimentalismo linguístico.

Traçar o perfil biográfico de um escritor envolve, de alguma forma, o desdobramento da sua obra no transcurso de sua existência. A vida literária de um escritor torna-se amalgamada à sua vida real e o objetivo comum ao empreendermos uma análise que contemple os dois aspectos é justamente perceber a articulação temática construída no cerne, no axioma das obras com os eventos pessoais e, assim, propor uma relação que conjugue as múltiplas paixões que regem tanto a vida quanto a literatura.

### Eneida Souza (2011) postula que:

A concepção de biografia intelectual como resultado de experiências do escritor não só no âmbito familiar e pessoal, mas na condensação entre privado e público. As datas recebem tratamento alegórico e a história pessoal se converte em ficção, pela intromissão do outro na narrativa. (SOUZA, 2011, p. 18)

Na imanência do significado textual percebemos indícios biográficos que muitas vezes independem da intenção do escritor. Mas também podem – e no caso de Hilda Hilst isso é muito evidente – sugerir uma necessidade de refletir sobre a própria existência com toda a sua carga conflitante. Dessa forma, poderíamos afirmar, através do que dizem os textos da autora, que Hilda Hilst apropria-se da literatura não como uma forma catártica para expor suas angústias pessoais, medos e questionamentos, mas, a literatura para a autora surge como uma maneira de compreender a si mesma dentro de um universo particular, no qual se circunscrevem seus conflitos.

O importante nessa relação é considerar os acontecimentos reais como moeda de troca da ficção, percebendo que os laços biográficos são criados a partir da simbiose metafórica entre vida e obra. Até certo ponto, a literatura hilstiana é um aspecto de uma realidade ficcional que se ancora nos fatos, inventados e não inventados, sem, contudo, prescindir de veracidade.

Não se pode esperar que um autor plasme os acontecimentos de sua existência, muito embora esse procedimento seja factível. A crítica biográfica, enquanto manipuladora do texto literário, e, portanto, ficcional, encarrega-se de observar como o acontecimento – o experiencializado – é recriado na ficção, ou seja, se apresenta literariamente.

O fato, quando descrito através da literatura pelo autor, por si só já se descaracteriza de sua própria verossimilhança. O escritor sobrecarrega ou suaviza em virtude de sua percepção artística da realidade. À semelhança de um quadro cubista ou impressionista, que nos fornece uma representação do real – onde recuperamos praticamente todos os indícios e significantes – a tela é recriação e não reprodução. E recriação que traz em sua concepção o perfil caracterizador do artista. Do mesmo modo, processa-se com o fenômeno literário: há um modo particular – adicção – do escritor ao manipular o acontecimento. E é essa maneira "sui generis" de abordagem que faz toda a diferença quando um texto se pretende ficcional. E literário.

De acordo com a concepção de autoficção, nesse modo de literatura corre-se o risco de nos depararmos com um sujeito ficcionalizante de si próprio. Segundo Doubrovsky, "não se lê uma vida. Se lê um texto". E, como tal, todo relato acaba por se tornar uma reinvenção do vivido. Assim, o autor pode se utilizar inclusive de seu próprio nome sem que isso incorra no que Lejeune denomina de "pacto autobiográfico". Mentir verdadeiramente. Eis o caminho percorrido pela autoficção.

Trazendo as concepções teóricas já mencionadas, percebemos que a necessidade de ser lida fez com que Hilda Hilst criasse seu projeto literário basicamente em forma de um diário pessoal, composto em grande parte em primeira pessoa.

A novela *Com meus olhos de cão* (1986), de acordo com Pécora, forma o "triângulo único com *A Obscena Senhora D* e *O caderno Rosa de Lori Lamby*". Nessa perspectiva, *Com meus Olhos de Cão*coloca-se como um eixo que demonstra ser a obra hilstiana fragmentada ou mesmo seccionada em dois blocos – o conhecido como "sério" e o outro, "obsceno". Muito embora a própria autora afirmasse em várias entrevistas que a concepção de uma literatura pornográfica era exclusivamente de caráter intencional e propositadamente chocante, observamos que o núcleo das questões que norteiam todo o trabalho de Hilst adquire tons mais "escrachados". Mais adiante nos debruçaremos com mais especificidade sobre a tetralogia obscena da escritora.

Ainda de acordo com Pécora, e retomando analiticamente a narrativa de *Com meus olhos de cão* percebemos que esse texto basicamente reconta *A Obscena Senhora D*, adentrando ainda mais veementemente na questão da intensidade epifânica no que diz respeito à procura por Deus. Amós Kéres, personagem protagonista, vê-se diante de duas opções: o deboche e o abandono pessoal, isto é, a mais completa entrega a uma existência puramente animal.

Logo no início da novela o leitor é colocado diante de um narradorobservador que produz uma das expressões hilstianas mais divulgadas e igualmente enigmática: "Deus? Uma superfície de gelo ancorada no riso." A presença de verbos em terceira pessoa reafirma a condição da narrativa onisciente. Mais uma vez, a concepção narratológica hilstiana coloca-nos diante da figura de uma esposa tétrica, pragmática e, por que não, ridicularizada pelas suas próprias questões cotidianas. Para Amanda, esposa de Amós Kéres, o matemático, não há escapatória do desdém hilstiano: a frivolidade mesclada a um sensualismo jocoso torna a esposa de Amós mais uma reafirmação, um prolongamento de grande parte das personagens femininas de Hilda.

Sua mulher, a singular Amanda, galopava o quarto de um canto a outro, seus braços morenosos alçavam-se e despencavam agitados: Amós, número é bom quando se tem conta no banco tá? A camisola é verde-pálido, de jérsei, esse que fica colado nas tetas, na barriga, ele pensa eu não podia ter casado nem ter tido filho algum (...)Que engodo tudo isso de filhos e casamento, penso num tiro no peito e a outra fica aí galopando eternamente com sua camisola verde-clarinho, suas tetas, suas coxas. (*Com Meus Olhos de Cão*, p. 22)

Outra singularidade dessa novela hilstiana é o desfoque do eu-narrador. Na realidade, não se sabe exatamente quem narra a história, se Amós "O reitor segura-me o braço, comprime seus dedos ao redor do meu pulso: cá entre nós, eles não estão entendendo mais nada. Quem? Seus alunos, professor, seus alunos." (Com Meus Olhos de Cão, p. 18), ou uma voz desconhecida que pode perfeitamente ser interpretada como fluxo (ou voz do fluxo) de consciência do personagem.

Assim sendo, temos uma nova categoria de narrativa ressignificada por Hilda Hilst: a narrativa oscilante entre a 1ª e a 3ª pessoa que não necessariamente excluí, mas também não esclarece quem é – quando há – o narrador.

Me dou conta de que a sala está vazia. Acendo um cigarro. Alguém abre a porta, pede desculpas, fecha-a novamente. Volto-me para o quadro-negro. Há ali um recado. Um poema: "esperamos sua volta/ cuide-se/ antes que se feche a porta." Levanto-me e é como se estivesse um pouco embriagado. As carteiras dispostas em semicírculo. É, falta a outra metade. Também uma metade de mim que sabe que Amós está aqui e que a esta hora deveria estar composto, perfeitamente recortado diante do olhar de todos, de costas, frente ao quadro-negro (...). (CMOC, p. 32)

A composição do livro acompanha, em parte, a concepção hilstiana de carnavalização dos gêneros: ora há a predominância da narração fluídica, ora a poesia – poemas estruturais – são inseridos no corpo textual sem que se saiba precisamente quem os compõe, se a autora ou alguma personagem.

Quando me darás, ó Grande Riso,

Um cordão de ágatas ou de fios de água

Finos como aqueles sedosos

Que pendem das anêmonas

Quando? Para que eu possa

Te laçar, escuridão e gozo

Meus eus desintegrados

E APENAS

O tu de ti em mim

Quando

Este amor regrudado a seu osso? (Com Meus Olhos de Cão, p. 35)

Em um determinado ponto da narrativa – ou da composição poética – já não há mais como identificar a voz que fala no texto: se Amós, o atormentado matemático, ou se a autora, injetando na sua narrativa o que de fato a caracteriza, que é a concepção da poesia.

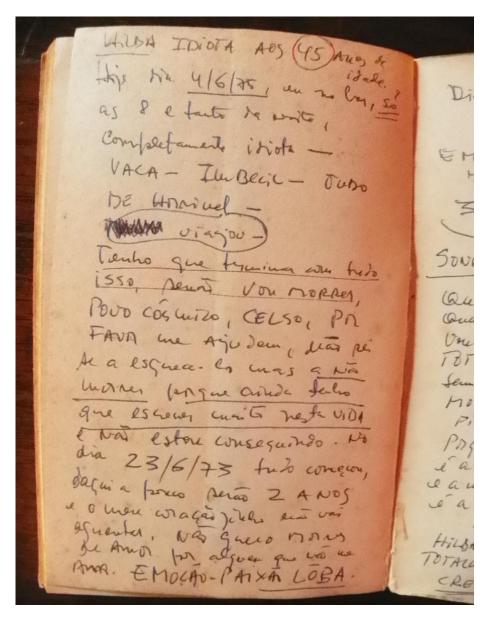
É precisamente nessa perspectiva que surgem os inúmeros e constantes biografemas que pontuam todo o percurso literário de Hilda Hilst e que reforça a nossa tese de que a autora pode até não ter realizado uma obra especificamente autobiográfica, entretanto deixou que se amalgamasse à sua literatura a sua própria experiencialização da realidade, ultrapassando, inclusive, a concepção das suas histórias e adentrando na fala mesma de suas personagens: há muito da voz histiana plasmada na voz de suas personagens.

A leitura cronológica – sequenciada – da obra narrativa de Hilda Hilst permite-nos perceber uma sincronicidade não apenas temática, mas também relativa à dicção: à medida que seus textos surgem se processa toda uma condensação da proposta inicial que se desdobra também no nível linguístico. Se a poesia e o teatro – gêneros não amplamente contemplados em nossa análise – é o lugar, por excelência, das discussões "sérias", ou dos temas "altos" da escritora, a sua prosa reveste-se ou metamorfoseia-se de uma enganosa "facilidade". Tal facilidade manisfesta-se na maneira licenciosa que Hilda Hilst imprime em alguns de seus textos, principalmente aqueles por ela mesma denominados de obscenos.

Hilda afirmava ter escrito em todos os gêneros não apenas porque era uma exímia escritora em todos eles, mas porque tinha a necessidade de ser lida; sendo assim, ela acreditava que o gênero narrativo poderia alcançar mais leitores, coisa que a poesia não fazia. Ainda assim, toda a sua obra pode ser considerada poética por excelência. Se não estruturalmente, mas em sua própria essência. Singular concepção prosaica que atravessa e interfere em seus principais textos narrativos.

# **CAPÍTULO 3**

# DO ESCREVER: O ENTRELAÇAR DA VIDA E DO FAZER LITERÁRIO



(Foto do arquivo pessoal)

#### 1 Formação do pensamento hilstiano

Ao debruçarmo-nos analiticamente sobre o trabalho ficcional da escritora paulistana Hilda Hilst, a integração ou confluência dos gêneros literários e a carnavalização que reforçam ainda mais a esfera aurática de hermetismo que atravessa toda a obra – desde as primeiras poesias até os últimos textos em prosa – não encontra respaldo teórico suficientemente elucidativo para que possamos se não categorizar, uma vez que tal procedimento seria "limitar" ainda mais do que tem sido feito até então com o trabalho da autora, pelo menos classificar os textos hilstianos dentro de um gênero literário, com a finalidade de integrá-la no conjunto de um campo específico da teoria literária para que, dessa forma, o estudo de sua obra seja cada vez mais referendado pela crítica.

Muito embora ainda tenhamos que considerar com muitas ressalvas o fato de que os textos hilstianos se nos apresentem como frutos de uma mentalidade intrinsecamente amalgamada às questões oriundas da modernidade, não se pode classificar, de maneira enfática, Hilda Hilst como uma legítima representante da escola moderna. Vera Queiroz, sobre a relação entre Hilda e a literatura canônica tradicional brasileira afirma:

O processo em Hilda Hilst singulariza-se no contexto da tradição brasileira pela violência que ela imprime ao diálogo com um Deus onisciente, a presidir um mundo em caos, de que resulta uma espécie de teogonia pagã e escatológica, cuja linguagem jamais se detém face à regras ou convenções "bem comportadas": o jogo de Hilda é uma aposta na desconstrução radical do bom tom e da literatura morna em favor de uma frase que atinge extraordinárias voltagens líricas, cuja pungência maior advém do encontro entre os limites do baixo e do alto, em que o escatológico, e mesmo o coprológico, se leem como contraface do mesmo movimento lírico. (QUEIROZ, 2000, p. 10)

Reforçando o que se expõe, a principal vocação hilstiana é o choque; o contraste entre o belo e o repugnante na esfera da textualização literária com o intuito consciente de atravessar o leitor pelo viés do grotesco e "acordá-lo" para a preemente necessidade de tornar a obra, ou o terreno da produção literária,

um campo de batalha no qual as principais armas estarão nas mãos dos leitores, o que seria o conhecimento pessoal e, consequentemente, o combate social. Com isso, não estamos querendo colocar a escritora como representante de uma literatura engajada, na qual o texto serviria de apelo aos leitores para abraçarem uma causa; não se trata disso. Contudo, Hilda Hilst sempre aponta em entrevistas, depoimentos e reportagens que sua literatura promove o choque, para, dessa maneira, o leitor compreender – a la Hilst – a realidade que o circunda; realidade esta repleta de desdobramentos que culminam com a aceitação da escritora.

A característica que se sobressai na autora de *Estar Sendo. Ter Sido*é, acima de qualquer outra, o radicalismo consciente e a não menos proposital necessidade de expor a sua angústia. Ainda tomando como base os estudos de Queiroz (2000) sobre Hilda Hilst, a problemática hilstiana oscilará sempre ao redor de três eixos norteadores: a religião, o erotismo e a concepção literária. A interrelação que se processa entre essas três instâncias propicia ao trabalho hilstiano um aspecto peculiar que a todo instante atrai e afasta o leitor; instiga e revolta, fazendo com que paire um determinado contras senso quando se quer analisar, ou simplesmente compreender seus textos.

Deneval Filho (2002), outro estudioso da obra da escritora paulista centraliza suas pesquisas, sobretudo, na produção da trilogia (ou tetralogia) obscena de Hilda. Em *Holocausto das fadas*, livro publicado em 2002, resultado do trabalho de mestrado do estudioso, Deneval procura reconstruir literariamente a composição da obra de Hilda Hilst. No entanto, a não observância de que a autora plasma o seu próprio cotidiano – ou pelo menos dele se apropria na grande maioria das vezes – torna a pesquisa de Deneval Filho reduzida a explorar, através de um olhar aguçado, o universo ficcional da escritora. Com isso, podemos dizer que o crítico não promove uma discussão que interrelacione a existência da autora e aquilo que ela produziu, muito embora seja na trilogia obscena que estejam presentes grande parte dos momentos autoficcionais mais significativos de Hilda Hilst.

Entretanto, a grande contribuição de *Holocausto das fadas* para a crítica literária que se volta para a escritora Hilda Hilst concentra-se principalmente na

observância do autor em ressaltar a constante busca de Hilst por um leitor ideal para seu trabalho. Essa busca incessante reflete a preocupação basilar da escritora, que é ser aceita pelo público leitor brasileiro e, ainda mais contundente, revela-nos um traço que vem à tona do texto, literariamente, como reflexo de uma existência marcada pela tentativa de se fazer compreender no texto e pelo texto.

A tetralogia obscena, como recorda Deneval Filho, torna-se assim um dos pontos altos do projeto literário hilstiano que se apresenta na literatura contemporânea como um impulso autobiográfico, tendo em vista a presença significativa do que se convencionou denominar de "escritas do eu". Assim, a estratégia da autoficção utilizada por Hilda Hilst, ainda que de maneira inconsciente, se consideramos que as bases que fundamentam a teoria são do início do século XXI, portanto Hilda já não produzia mais, consegue dar conta, subjetivamente falando, dos mais de quarenta anos de produção literária da escritora quando o assunto é a crítica analítica do seu trabalho.

Deneval Filho (2002) acerca da produção mais polêmica da autora afirma:

A obra de Hilst não traz em sua essência o ridículo e a ausência de talento da maioria dos textos pornográficos. Sua literatura aponta para algo mais amplo que a simples obsessão sexual. Certamente por isso, o objetivo de Hilda parece não ter tido sucesso. Talvez ela não tenha atinado para o fato de a pornografia ser apenas um item dentre muitas mercadorias "vendáveis" que circulam nesta sociedade, e que, com exceção talvez, de um pequeno círculo de intelectuais na França, a pornografia é departamento inglório e, em geral, desprezado, da imaginação. Hilst, ao parecer ignorar o status medíocre da pornografia, quis escrever um texto comercial, mas esbarrou na dinâmica de sua ficção anterior. (DENEVAL FILHO, 2002, p. 73)

A corroboração da crítica comum em torno dos textos supostamente pornográficos da escritora reafirma-se na pertinente observação de Deneval Filho. A tentativa de produzir uma literatura "fácil", ou "acessível", na realidade é uma sofisticada provocação à crítica canônica nacional e uma brincadeira literária bem ao estilo hilstiano com os leitores.

A produção pornográfica hilstiana configura-se como o ápice da linguagem artística crítica de uma escritora consciente de seu papel. Ou seja, muito embora a própria Hilda afirme em diversas entrevistas que a sua "literatura obscena" era uma brincadeira, na verdade o que a escritora almejava era colocar em discussão um dos pontos centrais de intersecção entre sua obra e sua existência: a incompatibilidade entre o fato de que pensava e a sua audaciosa maneira de reconfigurar o próprio pensamento em literatura foi um dos maiores entraves para que o texto hilstiano tivesse uma aceitação pelo público leitor. Em entrevista concedida a revista Intervew (In: *Fico besta quando me entendem*, 2013), respondendo pergunta sobre a sua relação com os editores, Hilda Hilst diz:

Os editores, normalmente, são pessoas ligadas ao dinheiro. Por isso, não andam atrás de mim. Só os estrangeiros... Quando quis lançar meu primeiro livro erótico, O Caderno Rosa de Lori Lamby - onde uma criança de oito anos relata aventuras amorosas imaginadas ou ouvidas por ela, dentro de uma concepção pueril do sexo -, eu encontrei uma grande resistência. Mandei o livro para o Caio Graco, da Brasiliense. Foi um silêncio absoluto. Liguei para saber o porquê do silêncio. Ele disse: "O livro é escabroso". Imaginei que era por causa do Caderno Negro, que é a parte do caderno da Lori [o personagem infantil] onde ela copiou as anotações do livro escrito pelo pai. Ele era um escritor sério obrigado a fazer uma obra mais vendável, pornô. Eu adoro quando acham que o texto é obsceno. Geralmente dizem que eu fiz um "pornô-chic". Eu também não posso fazer a cloaca do cururu mirim... (HILST In: Fico besta quando me entendem, 2013, p. 167)

No discurso hilstiano e através da leitura do *Caderno Rosa*, percebemos uma indissolúvel relação entre a autora e a personagem pai da menina Lori. No livro, o pai é um escritor sério que não consegue vender porque seus textos não são do interesse do público. Muito semelhante ao que Hilda descreve anteriormente na entrevista e que corrobora a nossa perspectiva de uma literatura engendrada a partir da autoficcionalidade. Nesse caso específico – *O Caderno Rosa de Lori Lamby* – a escritora utiliza-se muitas vezes de diversos biografemas a fim de que se evidencie ainda mais a relação entre a ficção e a verdade dos acontecimentos.

Eu já vi papi triste porque ninguém compra o que ele escreve. Ele estudou muito e ainda estuda muito, e outro dia ele brigou com o Lalau que é quem faz na máquina o livro dele, os livros dele, porque papai escreveu muitos livros mesmo, esses homens que fazem o livro da gente na máquina têm nome de editor, mas quando o Lalau não está aqui o papai chama o Lalau e cada nome que eu não posso falar. (HILST in: *Caderno Rosa*, p. 19)

Para Roland Barthes (1985), o conceito de biografema nunca está ligado a uma verdade específica, a uma verdade objetiva. "O biografema nada mais é do que uma anamnese factícia: a que eu empresto ao autor que amo" (p.114). Segundo PERONE-MOISÉS,

A biografemática – "ciência" do biografema – teria como objeto pormenores isolados, que comporiam uma biografia descontínua; essa "biografia" diferiria da biografia-destino, onde tudo se liga, fazendo sentido. O biografema é o detalhe insignificante, fosco; a narrativa e a personagem no grau zero, meras virtualidades de significação. Por seu aspecto sensual, o biografema convida o leitor a fantasmar; a compor, com esses fragmentos, um outro texto que é, ao mesmo tempo, do autor amado e dele mesmo – leitor. (PERRONE-MOISÉS, 1985, p. 15)

Estabelecendo uma relação entre o conceito de biografema postulado por Barthes e comentado por MOISÉS, e o excerto de *Caderno Rosa* apresentado anteriormente, percebemos que a escritora utiliza-se de diversos biografemas a fim de ressignificar a sua própria história dentro da história de Lori Lamby. Quando o leitor depara-se com uma narradora criança, relatando fatos a partir de sua observância infantil, é como se eximisse a autora da deflagração de uma possível realidade. No entanto, a história da escritora contada através da personagem, ainda que não se configure na história propriamente dita – pormenores isolados e descontínuos –, induzem o leitor a uma possível relação existência/ficção que está isenta de qualquer compromisso com a verdade, uma vez que não se trata de biografia, sem, contudo, se afastar dos fatos.

Para um dos mais respeitados estudiosos da obra hilstiana, Alcir Pécora,

Primeiro, Hilda Hilst foi um lobo solitário na cena literária da segunda metade do século XX que jamais se filiou, mesmo à distância, a nenhuma das escolas que a dominaram. Segundo, o fato de suas profundas raízes clássicas (poesia bíblica, cantiga galaico-portuguesa, canção petrarquista, poesia mística espanhola etc) serem enxertadas com as florações mais radicais da literatura internacional do século XX. Terceiro, a sua temática, que vai da metafísica mais densa ao sexo mais explícito, passando pela política atual, sempre com a mesma naturalidade desenvoltura, е intensidade, desrespeitando modernissimamente todas as regras, criando assim híbridos dos vários gêneros (poesia, prosa de ficção, teatro e crônica) que despudoradamente frequenta. (PÉCORA, 2010)

Partindo do que nos afirma PÉCORA sobre Hilda Hilst, podemos afirmar que a intensidade que a autora imprime aos seus textos é a mesma com a qual ela convive em seu cotidiano. O interesse pela física, pela astronomia e pela literatura clássica não só transparece no estilo peculiar de Hilda; tais temas apontam em todo o conjunto de sua obra, fazendo-nos perceber que a relação vida/ obra se fortalece e se evidencia em seus textos. Assim, é singular e chama-nos a atenção o modo como Hilst transporta episódios de sua existência real e recria-os numa existência literária, tornando cada vez mais difusas e diluídas as fronteiras que separam essas duas instâncias.

Para que nos aprofundemos mais no que diz respeito ao modo de criação autoficcional de Hilda Hilst, faz-se imprescindível "demonstrar" como a autora utiliza-se da literatura para reconfigurar episódios marcantes de sua trajetória pessoal. Para tanto, tomemos como ilustração um conhecido episódio da existência de Hilda – a sua relação com seu pai, Apolônio Hilst – e o modo como a escritora hibridiza a realidade e a literatura recontando, em diversas obras, o fato que descreveremos a seguir.

Aos trinta e cinco anos de idade, diagnosticado com esquizofrenia, Apolonio de Almeida Prado Hilst é internado num hospício e esse fato marcará profundamente a existência real e literária de sua filha, Hilda Hilst. Aos dezesseis anos Hilda visita o pai pela primeira vez em sua fazenda em Jaú, interior de São Paulo e, durante os três dias em que passa na companhia paterna ela é confundida com a mãe. Esse episódio apontará em diversos

momentos da ficção hilstiana, contado por narradores também diversos, contudo, sempre tocando na mesma temática.

Em Cascos e Carícias, texto de (2007), Hilda se refere ao pai dizendo "Ninguém está mais vivo dentro de mim do que meu pai" (p. 137). Esta afirmação traduz a dimensão que a autora atribuía à figura paterna. Em inúmeras entrevistas, Hilda afirmava ter escrito todos os seus livros simplesmente para mostrar a seu pai que ela seria uma grande escritora, assim como ele, o pai, era para ela, ou seja, um grande escritor. A partir de então, em praticamente toda a obra da escritora diversas referências ao pai, à sua relação com a mãe e aquilo que imaginava que poderia ter sido caso o pai não tivesse adoecido, passam a povoar o imaginário da autora. É de *Fluxo-Floema* uma das passagens de maior densidade autoficcional:

Peço ao senhor que proteja meu pai, minha mãe, ah, eu quero falar do meu pai, o senhor sabe que ele é louco e tenho muita pena dele porque lá no hospital é muito triste, o jardim não tem flores, os bancos são frios e tem gente muito esquisita. Eu queria que o senhor desse um jeito dele melhorar, mamãe diz que ele faz versos muito bonitos. Tem um verso que eu sei de cor, eu não compreendo muito bem o que é mas é bonito, é assim: "Estranhas, doridas vozes, estão em mim ou no vento, ah! Os invisíveis algozes do sentimento". Perguntei o que guer dizer algozes e a irmã disse que são gentes que maltratam os outros mas aqui no verso são algozes invisíveis, não gente de verdade, isso é uma poesia, o senhor compreende, não é? Então é isso, Jesus, quero que o senhor faça esse milagre dele ficar bom e eu prometo cem tercos, cem ladainhas, cem mortificações. A minha mãe disse que o pai não sofre nada porque ele não entende que está louco mas eu acho que ele entende sim porque ele perguntou o que é que tinha depois do muro e um louco não pergunta isso. (p. 206-207)

Para Silviano Santiago (2008), são quatro eixos norteadores nos quais se apoiam a literatura do eu: a experiência, a memória, a sinceridade e a verdade poética. Nesta passagem, percebemos a confluência de basicamente todos esses eixos, uma vez que Hilda Hilst não se preocupa em criar uma verdade estabelecida ou mesmo contá-la tal e qual aconteceu. Como Santiago, a autora de *Fluxo-Floema* mescla ficção e imaginário à sua verdade literária e possibilita ao leitor a incumbência de criar o sentido daquilo que lê. Não podemos afirmar que a autora promove um discurso confessional, muito

embora grande parte de seus textos apresentem essa característica, contudo, a autora apóia-se nos dados autobiográficos a fim de recriar os seus escritos, dotando-os de uma subjetividade real, oriunda de fatos que corroborados pela sua própria existência. Nesse sentido, o narrador de *Fluxo-Floema* reproduz uma verdade para a autora – episódios ocorridos na infância, no colégio de freiras onde estudava, assim como a doença do pai – à narrativa de Ruiska. O imbricamento entre ficção e realidade – inclusive a inserção de textos do próprio Apolônio – faz com que ocorra o que Silviano Santiago (2008) denomina de contaminação:

Com a exclusão da matéria que constitui o meramente confessional, o texto híbrido, constituído pela contaminação da autobiografia pela ficção – e da ficção pela autobiografia –, marcaa inserção do tosco e requintado material subjetivo meu na tradição literária ocidental e indicia a relativização por esta se seu anárquico potencial criativo. (SANTIAGO, 2008, p. 174)

Comentando acerca da sua própria prática literária, Silviano Santiago adota o mesmo procedimento que Hilda Hilst em seus textos: sem a marca da autobiografia, ambos os escritores a ela recorrem sem necessariamente se deixarem enquadrar pela suposta concatenação dos fatos. Assim como Hilst, Santiago evoca suas memórias, transformando-as, sem, contudo, deformá-las completamente do seu contexto de produção, mas também ressignificando-as à luz de uma concepção ficcionalizante. Permitir a contaminação, no texto ficcional, pelos episódios de sua existência, não torna o escritor mais ou menos "literário". O processo de criação ultrapassa as fronteiras já não tão claras da concepção artística.

Outro momento da literatura hilstiana em que percebemos mais uma vez a temática da relação com o pai deflagrada na ficção acontece em *Tu não te moves de ti*:

O que há com o pai, Haiága? São dias, são momentos, há pessoas assim que num segundo fervem, se pensam, entendes? Não. Ele tá louco, Haiága? Não, não, apenas se pensa muito, pensa em si mesmo, é isso Axel. Como é essa coisa da gente pensar? Umas lutas com a tua alma do mato, com o lá de trás. Hen? Pois então, é isso, temos duas almas, uma parecida com teu próprio corpo, assim bonito, andas crescendo, e a outra parecida, difícil de dizer, a outra alma não

se parecendo a nada de tudo isso teu. Como é a alma do pai? Quem é que sabe, alma de leopardo, onceira, esses bichos grandes, raros. Raro é o ouro, o pai é raro? (TNM, p. 138)

Especificamente nessa passagem, há uma predominância do elemento ficcional em detrimento do biográfico, muito embora – a recorrência ao tema da loucura do pai – os biografemas estejam sempre rementendo ao universo real da autora. Apropriando-se aqui das palavras de Santiago, "não contam mais as respectivas purezas centralizadoras da autobiografia e da ficção; são processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional, e vice-versa, que contam." (2008, 174). De fato, o simbolicamente constituído pela trama textual e que nos chama a atenção é a forma como a autora manipula os dados da realidade e os absorve em ficção. O que Santiago denomina de hibridização traduz-se aqui numa tentativa de tornar a literatura algo tão sujeito à existência assim como a vida mesma configurando-se como um prolongamento da literatura.

Para Hilda Hilst, o ato de escrever não se diferenciava muito do ato mesmo de viver, de existir. O exílio na Casa do Sol não mistifica a escritora, assim como não a isola do mundo para que o produto literário aconteça: na realidade, é a dinâmica desse procedimento que o torna objeto central de sua literatura.

Fugindo do que convencionalmente podemos denominar de literatura confessional, Hilda Hilst apresenta-nos uma obra centrada na perspectiva de desvelamento de um eu recriado na e pela literatura. A fabulação criativa da escritora ultrapassa a simples narrativa de episódios de sua existência para adentrar no nebuloso território da ficcionalidade. Recriar a existência para contá-la. Em certa medida, o que fez Gabriel Garcia Marquez em *Viver para contar* (2003), livro em que o escritor colombiano apresenta a matéria-prima de suas fabulações.

Publicado em 1980, *Tu não te Moves de ti* caracteriza-se como uma narrativa novelesca subdividida em três capítulos que se interrelacionam sem que haja, no entanto, espécie alguma de interdependência entre eles. As três histórias narradas *Tadeu (da razão), Matamoros (da fantasia) e Axelrod (da* 

proporção) apresentam inúmeras passagens em que podemos observar a presença da autoficcionalidade, contudo, considerando a passagem da existência da escritora que diz respeito à convivência com seu pai, é em *Matamoros (da fantasia)* que se presentifica um dos momentos mais ilustrativos do que defendemos em nossa tese. Maria Matamoros, menina entregue unicamente ao ofício do "sentir" a existência, divide "Meu" espécie de homemilusão com a mãe, Haiága. Nessa relação, se sobressai o amor/admiração de Maria pela figura de Meu, homem que aparece do nada e traz em si todas as boas qualidades que um homem pode ter aos olhos de uma mulher:

Atrás, de pé, afastado de mim vinte passos ou mais, um homem, esguio como um santo de pedra que vi: as pernas tão compridas e tão fortes como o tronco mediano do ipês, estava ali parado mas era como se à minha volta rodasse, sereno parecia mas se desse um passo meu corpo se faria um canteiro de flores devastado, de olhá-lo soube que a alma me tomaria, tomou-a, e de palavra pouca, tantas dentro de si onde não se dizia, era como se fosse o reverso do belo sem deixar de sê-lo, ao redor a tarde ficou imóvel, as árvores e as águas sem ruído, eu mesma parecia desenhada e não viva como estivera há pouco(...). (*Tu não te moves de ti*, p. 66)

A relação autoficcional que se estabelece entre o texto literário e a existência da escritora – descrita aqui como uma admiração sem limites pelo pai – ultrapassa as fronteiras de um relato biográfico. Tal como postula Klinger (2011), a autoficção circunscreve-se no campo das "escritas de si". (p. 34). Sendo assim, ao procurarmos uma nomenclatura analítica que dê conta da produção ficcional de Hilda Hilst no que diz respeito à classificação literária, a que melhor responde, pelo menos até onde pudemos estudar, é a autoficção, uma vez que é debruçada sobre seus próprios questionamentos e experiencializando a sua existência em termos literários que se reconfigura praticamente toda a ficção de Hilda Hilst.

Para que possamos compreender melhor as concepções teóricas que norteiam nosso estudo analítico sobre a ficção hilstiana, tomando como ponto de partida (e chegada) o elemento "eu" – compreendido aqui como um "eu" autoral – faz-se imprescindível, ainda que de maneira breve e com a finalidade

principal de esclarecimento, que tracemos um percurso histórico do termo que elegemos como norteador de nossa pesquisa, a autoficção.

## 2 AUTOFICÇÃO: PERCURSO HISTÓRICO

De acordo com Luciene Almeida AZEVEDO (2008):

O conceito de autoficção, entendido como uma estratégia da literatura contemporânea capaz de eludir a própria incidência do autobiográfico na ficção e tornar híbridas as fronteiras entre o real e o ficcional, colocando no centro das discussões novamente a possibilidade do retorno do autor, não mais como instância capaz de controlar o dito, mas como referência fundamental para performar a própria imagem de si autoral que surge nos textos. (p. 31)

A relação híbrida entre o real e a ficção traz à cena literária traços remanescentes não apenas de uma biografia imaginada, composta de elementos ficcionalizados, mas, sobretudo, de uma ficção imaterial que se desdobra no desenrolar dos fatos decorridos. Especificamente no que diz respeito à literatura hilstiana, estamos diante de uma obra de ficção voltada para uma demonstração literarizada de um "eu" real, em constante estado de perplexidade.

Em tempos de blogs, de reality-shows e de uma cultura praticamente voltada para a espetacularização do real, perguntamos onde se colocaria uma literatura de caráter intimista ou, até certo ponto, confessional como é o caso da literatura produzida por Hilda Hilst. Desvelamentos de um eu que se deixa flagrar na cena do texto seriam um artifício deliberadamente utilizado a fim de cativar leitores? Ao mesmo tempo em que se exime de um laço mais intrínseco como é o caso de uma biografia, Hilda Hilst se revela à medida que escreve operacionalizando, por assim dizer, uma movimentação que estimularia a curiosidade de seus leitores — é notório o fascínio da persona Hilda no meio literário — quando, na verdade, estaria a salvo das comprovações especulativas uma vez que teria, por detrás de si, o mosaico de que é composto a sua literatura.

De fato, a super exposição da imagem e até mesmo a deflagrada necessidade de se "insurgir" em meio a um universo continuadamente mais volátil – "Tudo que é sólido se desmancha no ar" – nos coloca não como leitores de uma obra dita "artística", sobretudo como espectadores de episódios reais (?) ou pelo menos idealizados por escritores cujo eixo norteador seria a necessidade de "acontecer." Não seria exatamente o caso da autora aqui estudada, contudo, ao debruçarmo-nos em suas inúmeras entrevistas, percebemos uma intensa necessidade de ser reconhecida pelo público leitor e até mesmo uma certa mágoa porque isso não vem a acontecer com autora ainda em vida. Em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Salles, questionada se acreditava que seria reconhecida na posteridade, a autora afirma:

Eu penso que sim. Um dia pode acontecer. Quando veio aqui o editor da Gallimard eu fiquei besta. Perguntei: "O senhor veio aqui só pra me conhecer? " E ele: "Parfeit, madame". Por aqui, os editores não davam a mínima pra mim. Fui publicada na França, e aí esse editor me escreveu dizendo: "Hilda, eu não compreendo por que eles acham tão difícil ler você". O jornal Libération publicou uma resenha da A senhora D (1982), referindo-se a mim como " la cochonne hystérique", a porca histérica. Me comparavam ao Bataille; eu sou muito ligada a ele mesmo. Mas me chamaram de porca histérica. Eu até chorei. Pensei: "Quer dizer que não é só no Brasil, é na França também?" O comentário era todo bonito, mas o título... "A porca e o histérico. (HILST IN: *CADERNOS*, P.29)

Na própria fala da escritora, já podemos destacar elementos que remetem à relação vida/obra que muitas vezes ela mesma tenta negar. Ao se identificar com a "porca histérica" do artigo do jornal francês, Hilda assume a sua interrelação e a sua simbiose com a personagem Hillé, do referido livro. Muito embora, para nossa concepção de análise, veremos mais adiante que não é Hillé e sim Ehud o alterego da escritora. Feita essa ressalva, é comum Hillé ser considerada a própria Hilda; a partir da semelhança dos nomes (Hillé-Hilda), da incansável busca pelas respostas que não existiam, a consciência da insignificância diante do Divino, e a ruptura com o convívio com outras pessoas – o que poderia ser considerado como o exílio na Casa do Sol.

Ainda para Luciene Azevedo(2008), quando esta comenta acerca das escritas de si, tomando o gênero "Blog" como suporte,

E se, porém, a contrapelo das análises apocalípticas, sem que tampouco tomemos a via da Poliana integrada, pudéssemos ler a produção dos blogs literários apostando em uma relação com as marcas do nosso presente que não se nega ao diálogo com a espetacularização? Se aceitamos a hipótese, a aposta na exposição do eu, o exercício da textualização de si podem ser lidos "em sintonia com o narcisismo da sociedade midiática contemporânea, mas, ao mesmo tempo, produz(irem) uma reflexão sobre ele." (p. 33)

O exercício literário hilstiano ultrapassa as fronteiras da ficcionalidade e adentra no maleável terreno das realidades manipuladas. Dessa maneira, em Hilda Hilst confrontamo-nos com uma literatura de fronteira; ora atravessada por uma realidade burilada, ora mascarando essa mesma realidade, atenuando-a. O mérito da escritora consiste em apresentar um produto literário híbrido repleto de alusões a um real que induz o leitor o tempo todo a se perguntar se o que lê é verdade ou ficção. Por ocasião do lançamento de *O caderno Rosa*, uma amiga da escritora chega a indagá-la se ela teve um tio como o descrito no livro.

A existência de Hilda Hilst praticamente constitui um episódio ficcional. Dessa maneira, a fronteira tênue que se interpõe entre o fenômeno literário – entendido aqui como produto ficcional – oriundo de um trabalho consciencioso e burilado e o simples relato pessoal mais ou menos idealizado ou, para não macularmos demais, metaforicamente modificado, aqui se apresenta como elemento norteador de nossa pesquisa.

Entender o trabalho hilstiano como uma produção literária híbrida – em virtude da diversidade de gêneros presentes no interior de um mesmo texto –, porém, articuladamente independente das amarras do biográfico nos faz aprofundarmos em seus textos a fim de analisarmos uma suposta "ilusão biográfica" ou uma realidade ficcionalizante proposta pela escritora.

Para traçarmos nosso percurso investigativo metodologicamente, articulamos os conceitos norteadores às experiências literárias da autora.

Dessa forma, procuramos sedimentar a hipótese de que Hilda Hilst foi muito mais além do que produzir uma literatura confessional – muito embora o confessional atravesse boa parte dos seus textos, principalmente os poemas – e viabilizou um "modus operandi" em literatura relativamente original em termos de abordagem temática.

O neologismo "autofiction" surge pela primeira vez através do crítico e escritor francês Serge Doubrovsky em sua obra *Fils* (1977) como resposta ao também crítico francês Philippe Lejeune, que afirma categoricamente em seu "Le pacte Autobiographique" (1975) que não conhece nenhuma ficção na qual o nome do personagem e o seu narrador coincidam na mesma persona. Lejeune ainda enfatiza três pontos nos quais se baseariam os fundamentos da relação autor/ obra:

- 1. O que chamo autobiografia pode pertencer a dois sistemas diferentes: um sistema referencial "real" (em que o compromisso autobiográfico, mesmo passando pelo livro e pala escrita, tem valor de ato) e um sistema literário, no qual a escrita não tem pretensões à transparência, mas pode perfeitamente imitar, mobilizar as crenças num primeiro sistema. Muitos fenômenos de ambiguidade ou de mal entendido vêm dessa posição instável.
- 2. Em relação ao autor, pode haver defasagem entre sua intenção inicial e a intenção que lhe será atribuída pelo leitor, seja porque o autor desconhece os efeitos induzidos pelo modo de apresentação que escolheu, seja porque entre ele e o leitor existem outras instâncias: muitos elementos que condicionam a leitura (subtítulo, classificação genérica, publicidade, adendo) podem ter sido escolhidos pelo editor e já interpretados pelos meios de comunicação.
- 3. Enfim, é preciso admitir que podem coexistir leituras diferentes do mesmo texto, interpretações diferentes do mesmo "contrato" proposto. O público não é homogêneo. Os diferentes editores, as diversas coleções se dirigem a públicos que não são sensíveis aos mesmos signos, nem julgam segundo os mesmos critérios. No "Pacto", minha tendência foi considerarme como representativo do "leitor médio" e, consequentemente, transformei minhas reações de leitura em norma. O que significou resolver sem muito esforço, a questão que levanto agora: como observar leituras reais? (LEJEUNE, P. 57-58)

Em que pese o tamanho relativamente extenso da citação do crítico francês, é importante ressaltar a amplitude da visão do autor: há toda uma interrelação entre os elementos contextuais que fazem parte do entorno da

obra de ficção que, de certa maneira, condicionam a leitura do texto literário. O que Lejeune postula é a observância de tais elementos e a sua referenciação no texto.

Em certa medida, a citação transcrita reconfigura-se na perspectiva de Serge Doubrovsky que produz em *Fils* uma narrativa autoral que "inventa através de sua própria realidade". Por sua vez, Vincent Colonna diz: "Une autoficction est une ouvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout em conservant son identité réelle (son véritable nom)" (AZEVEDO, 2008, p. 36). Assim, Colonna "investe no conceito, entendendo-o como uma estratégia representacional da literatura contemporânea".<sup>10</sup>

Apesar dos autores convergirem em grande parte acerca do conceito (do neologismo), há uma diferença praticamente imperceptível: para Colonna a presença da figura do autor-escritor ou vice-versa torna-se fixa; permanente como um elemento fundamental do jogo autoficcional. Essa perspectiva vai de encontro a do autor de *Fils*, uma vez que Doubrovsky sugere um esvaziamento ou uma impossibilidade de lugar autoral que seria complementado pelo trabalho do significante.

A tomada do conceito feita por Colonna, tal como é compreendido por Doubrovsky, parece convergir com o que afirma Puertas Moya (2003, p. 5)

Derrida e De Man han llegado a poner em duda (...) la existencia de uma referencialidad concreta del texto autobiográfico com respecto al yo, pero admitem que esta ilusión es um efecto estético que no invalida (...) uma literatura refencial del yo existencial, asumido com mayor o menor nitidez, por El autor de la escritura; frente a la literatura fictícia, em la que el yo, sin referente específico no es asumido existencialmente por nadie em concreto. (PUERTAS MOYA, 2003, p. 586)<sup>11</sup>

Derrida e De Man têm colocado em dúvida (...) a existência de uma concreta referenciação do texto autobiográfico com respeito a si, mas permitir que esta ilusão é um efeito estético que não invalida (...) uma literatura referencial da existência de si, presume que com maior ou menor nitidez, pelo autor do texto; diante da literatura ficcional, em que, sem um referente específico não se presume existencialmente por qualquer pessoa em particular. (tradução nossa)

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup>Uma autoficção é uma obra literária pela qual o escritor inventa uma personalidade e uma existência para si, conservando sua identidade real (seu verdadeiro nome). (tradução nosa)

Relacionando esta concepção aos textos hilstianos, especificamente em Estar Sendo. Ter Sido, percebemos que a escritora brasileira em toda a sua produção realiza o que aqui denomina-se de escrita autoficcional, considerando os conceitos apresentados até agora.

Assim como sempre houve dificuldades em sublocar ou até mesmo sistematizar a literatura produzida por Hilda, tendo como foco um estilo específico, também essa mesma dificuldade parece se instalar quando se pretende encaixá-la em um gênero. Nesse sentido, o gênero autoficcional padece desse mesmo mal e abre a mesma lacuna que se presencia nos textos de Hilst: a fronteira rasa e movediça no qual ele flutua – a autobiografia e a literatura – não propicia a estabilidade suficiente para que asseguremos o surgimento de um novo (?) gênero.

Diana Klinger postula que"o que interessa na autoficção não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um "mito do escritor". (KLINGER, 2006). No sentido proposto por esta autora, temos em Hilda Hilst um exemplo máximo, um ponto alto da literatura brasileira que, através de seus textos, possibilitou a construção de um "mito" em torno de si.

Conforme já afirmamos, Hilda Hilst, muito embora negue peremptoriamente, constrói em torno de si muito mais interesse do público que sua literatura. Os textos hilstianos mesclam em seu corpo muito do grotesco e muito de uma proposital ofensividade em relação ao público. Hilda consolida na literatura o que de fato fez durante toda a sua existência de escritora: gritou, berrou, criticou duramente o público que (não) a lia. Dessa maneira, podemos falar abertamente de um modo de fazer literatura no qual o intuito de criar (ou ao menos reforçar) um mito em torno de si torna-se o eixo central.

Basta a qualquer leitor um mínimo de conhecimento acerca da ficção hilstiana, em especial dos textos que a própria escritora denomina de "prosa" – considerando aqui que seus escritos hibridizam-se em poesia, teatro e prosa – para perceber a recorrência de temas relacionados à sua própria existência

extraliterária, ou seja, sua vivência de fato. A circularidade elaborada pela autora em torno de suas experiencializações do real, cotidianamente falando, também aflora em seus textos, evidenciando a constante necessidade de ser reconhecida pelo público.

Oroxis chegou? A negra chega sempre atrasada, mora aí ao lado e demora um tempão pra fazer a comida dos cachorros... é sempre uma névoa que vem vindo como se fosse o perfil esquálido de uma aranha. Onde isso, pai? Aqui à minha frente. É vermelhusca e aguda.são paisagens. Ah, as coisas que você me responde. As coisas que você me diz, pai. Medardo. Matriz. Há coisas demais à nossa volta. Você ainda acha isso? Não há mais nada por aqui, só as essenciais. Eu falo de outras coisas, você não percebe? Tive um sonho hoje... alguém me dizia: revivir es vivir mas. Assim em espanhol? Sim. O café hoje está ralo, como eu gosto. E como é bom fumar. (*Estar sendo. Ter sido*, p. 18)

A descrição minuciosa e detalhada do dia a dia na Casa do Sol é ressignificada literariamente e transmuta-se em matéria-prima para uma literatura imagética que em nenhum momento configura-se autobiográfica ao mesmo tempo em que não prescinde de elementos ligados ao universo particular do eu escritor. A essência literária de Hilda Hilst prendese às suas vivências, sem, contudo, reproduzi-las. Ler Hilda Hilst implica muitas vezes em reconstruir o seu universo real entendendo-o como universo mítico; onde todas as personagens existem e são ficcionalizadas para que sua "verdade" exista tão somente nas páginas do livro. A existência de Hilda Hilst é deflagrada nas passagens de seus textos. É basicamente uma existência literária na qual a fusão entre o real e a ficção não são marcados.

Nesse sentido, postula AZEVEDO(2008):

A autoficção, se nos aproveitarmos da reflexão de Shaeffer, investe mesmo no engodo para inscrever-se ficcionalmente, uma vez que desrespeita as condições para o estabelecimento da ficção. Condições essas exploradas por Puertas Moya (2003) na tentativa de relacionar alguns traços que tornassem pertinente a distinção entre romance autobiográfico e autoficção. Segundo o crítico espanhol, o romance autobiográfico garante um fator textual de identificação entre o personagem (o nome ou uma auto-alusão referencial) e o autor, indício que é reforçado por fatores de identificação paratextual que oferecem ao leitor elementos de relação com o

personagem (prólogos, resenhas, dedicatórias), o que corresponderia, na argumentação de Schaeffer, à importância atribuída ao contexto autorial e ao paratexto para a garantia de ficção. (p. 42)

Em relação à Hilda Hilst, o que nos inquieta aqui, na questão que tangencia o equilíbrio entre o ficcional e o autorreferencial seria a consciência do escritor. Uma interpelação que se coloca é até que ponto estaria a autora consciente de que traz para a ficção muito de suas vivências reais.

Hilda Hilst muito se utiliza da estratégia de lançar o dispositivo autoficcional, principalmente em entrevistas. Falar se si, e, como não poderia deixar de ser, do seu trabalho de escritora é, na realidade, a principal temática hilstiana, que se prolonga para além das fronteiras ficcionais da literatura. É constante em seus textos, como percebemos anteriormente, uma forte presença de elementos que compõem a cena real na qual a autora se insere.

Na composição do que denominamos aqui como prática autoficcional não podemos deixar de citar especificamente alguns dos principais nomes, entre eles escritores e críticos, especialmente os franceses que já há algum tempo vêm problematizando e discutindo não apenas a nomenclatura ligada ao termo, mas, sobretudo, como esse "novo" gênero presentifica-se na literatura.

Nesse sentido, destacam-se, como já citamos anteriormente, Serge Doubrovsky, Phillipe Vilain e Vincent Colonna, na França – berço dos estudos autoficcionais – e especificamente entre os latino-americanos ressaltamos os nomes de Silviano Santiago e Diana Klinger. Todos esses estudiosos têm contribuído para o avanço e a disseminação dos debates em torno dessa categoria relativamente recente no núcleo da teoria literária contemporânea.

Atualmente, no que se refere ao estudo das "escritas de si", a compreensão da autoficção como um gênero literário destaca-se como uma das mais problemáticas. A busca por compreendê-la no âmbito da produção literária faz-se de extrema importância para que repensemos os limites frágeis que se levantam em torno dos conceitos de verdade e ficção, assim como o próprio conceito de literatura.

Uma possível classificação e abordagem do termo autoficção estaria vinculada à própria noção de pós-modernidade, uma vez que a visão a la Debord da "sociedade do espetáculo" em muitos aspectos refletiria essa "necessidade" do autor em expor, ainda que literariamente, episódios de sua existência, ou, como no caso específico de Hilda Hilst, episódios de uma existência ficcionalizada.

Tal exposição naturalmente é realizada não de forma objetiva (citação de nomes, datas, eventos históricos e sociais), sobretudo, destaca-se e ganha espaço na medida em que se permite envolver pela rede controversa da ficcionalidade. Dessa forma, a fabulação ou distorção da verdade possibilitaria ao escritor o movimento ondulatório do ir e vir entre a realidade e a ficção, numa espécie de "brincadeira de Deus", além de livrá-lo, ao escritor, do peso da "verdade" dos fatos: romancear aquilo que vivenciou passaria então a ser a melhor arma do escritor.

O crítico francês Phillipe Lejeune, em um dos momentos de seu *Pacto Autobiográfico* (1975), cria uma tabela de classificação em que apenas duas variáveis são levadas em consideração: a relação estabelecida entre os nomes do autor e do personagem e a proposta inicial do "pacto" que estaria diretamente relacionado à natureza romanesca ou autobiográfica.

Assim, após a categorização dessas duas instâncias, Lejeune nega a possibilidade da existência de um pacto romanesco (ou ficcional) em que haja a coincidência de nomes de autor e de narrador-personagem, assim como a de um pacto autobiográfico no qual ocorra a diferenciação de tais nomes.

Muito embora o crítico francês se questione "como se pode ainda, no século da psicanálise, acreditar que o sujeito seja capaz de dizer a verdade sobre si mesmo?" (p.103) Ele reafirma que, para que de fato se efetive o "pacto autobiográfico", mais precisamente a autobiografia "se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da verdade (promessa de oferecer essa verdade aos outros)" (p. 104)

Desse modo, a narrativa que se pretende autobiográfica, desde o início de sua concepção, agarra-se a uma noção de comprometimento com a

verdade. Ao afirmar que desconhece um pacto romanesco com semelhança de nomes de autor e narrador-personagem, bem como a de pacto autobiográfico em que haja diferenças entre os nomes do autor e do narrador-personagem, Lejeune deixa em aberto as duas instâncias classificatórias citadas anteriormente e que vão despertar justamente Serge Doubrovsky, que, na ocasião, estava finalizando seu livro *Fils* (1977). Escrito numa perspectiva romanesca, o livro de Doubrovsky traz, ainda que intencionalmente, a interrelação (ou correlação) entre os nomes do autor e do narrador-personagem. Dessa maneira, *Fils* fundamenta-se a partir de características autobiográficas, cuja trama apóia-se em estratégias autoficcionais.

De acordo com Talles de Paula Silva (2012), "sua (Doubrovsky) concepção de autoficção, como versão pós-moderna da autobiografia, está pautada no reinventar e no recriar as experiências individuais do autor" (p. 3). Nesse esteio, o escritor afirma que nenhuma escrita autobiográfica pode ser o retrato fiel do vivido, pois "a vida é vivida no corpo; o outro é um texto". (Doubrovsky, 2007). A autoficção seria então produto oriundo de uma recriação de verdades tendo como principal ator o escritor que a concebeu.

Não se pode negar que todo texto traz em sua essência traços de quem o produziu, no entanto, no texto autoficcional esses traços insurgem-se de uma maneira bem mais elaborada, uma vez que o autor processa os movimentos de revelar-se e esconder-se ao mesmo tempo, muitas vezes não tendo ele próprio a consciência nem de um momento nem de outro. Na prática da autoficção, o que se evidencia de maneira geral é a fabulação da realidade permeada por eventos pontuais, não necessariamente interligados cronologicamente, nem dependentes um do outro. O leitor pode ou não se dar conta de que está diante de um biografema; o que vai despertar a descoberta, no entanto, está mais relacionado ao conhecimento que o leitor possui do entorno contextual que envolve autor e texto. Na verdade, não estamos afirmando aqui que só quem tem acesso a informações sobre a vida do escritor poderá perceber a presença dos traços autoficionais. Na verdade, o processo de percepção do autoficcional desenvolve-se basicamente do mesmo modo que o da intertextualidade, ou

seja, os *link*s estabelecidos pelo leitor estão, de alguma forma, relacionados ao conhecimento prévio e das suas experiências de leitura.

Quando Serge Doubrovsky afirma que a autoficção é "ficção de fatos e acontecimentos estritamente reais" já postula um termo contraditório, uma vez que não seria possível "ficcionalizar fatos estritamente reais". O termo ficcionalizar anula a expressão "estritamente reais". Na verdade, o que se percebe em Doubrovsky que o separaria de Lejeune reduz-se apenas à consciência do primeiro em relação ao processo criativo do escritor: é praticamente impossível ao escritor criar – ainda que seja uma autobiografia – sem fabulações, sem invenções, sem pequenas distorções ou ampliações. Obviamente que tais movimentos –real/ficção e ficção/real – processam-se de diversas formas e, para cada escritor, há uma maneira peculiar de lidar com elas.

Tomando como exemplo a autora aqui estudada, Hilda Hilst, é recorrente a utilização que ela faz da autoficção, ainda que de forma inconsciente. Apenas a título de ilustração, vejamos uma passagem de uma das obras mais polêmicas da autora *O caderno rosa de Lori Lamby*: "Papi não está mais triste não, ele está é diferente, acho que é porque ele está escrevendo a tal bananeira, quero dizer bandalheira que o Lalau quer". (p. 21)

Lori Lamby, a narradora-personagem, tece comentários acerca do seu pai, um escritor em crise com seu editor porque não pode escrever aquilo que gostaria e se vê obrigado a produzir "bandalheiras" para agradar ao público leitor. Ora, esse é um dos maiores e principais dramas da escritora Hilda Hilst. Dessa maneira, podemos perceber a prática do modelo autoficcional pela escritora quando, no trecho apresentado, conseguimos identificar diversos biografemas —conceito barthesiano — que comprovariam a interrelação ou hibridismo da realidade e da ficção no texto literário. Em certa medida, como bem pondera a crítica hilstiana, Lori Lamby também é Hilda: a faceta irônica da escritora levada ao extremo e, o pai de Lori também seria mais um dos alteregos de Hilst; só que observado por um ângulo criticamente mais real, como se a escritora "escrevesse" — ou seja, produzisse a sua ficção —

exatamente sobre o que de fato escreve. Corrobora-se, assim, um fluxo metanarrativo, já observado por Juarez Guimarães Dias:

Hilda Hilst usa o personagem para reclamar das injustiças de sua carreira e sua voz ecoa através dele – personagem Ruiska de Fluxo-Floema – que diz: (...) poesia eu até fiz poesia mas ninguém nunca lia, diziam coisas, meu Deus, da minha poesia, os críticos são uns cornudos também". (p.23) Há nesses desabafos ou agressões uma revolta exacerbada, visto que a escritora, embora não tivesse boa vendagem de seus livros em função das pequenas publicações, sempre esteve na pauta dos principais jornais do país, que incluíam a produção de artigos e resenhas críticas sobre sua obra. (GUIMARÃES DIAS, 2010, p. 101)

Muito embora não concordemos quando Dias afirma que Hilda não tinha boa vendagem em virtude de suas pequenas publicações, uma vez que o entrave em relação à literatura hilstiana está muito mais relacionado ao estilo peculiar da autora que não encontrou um público leitor mais aberto às inovações temáticas e linguísticas, há que se ressaltar o fato de Hilda utilizar seus livros como forma de desabafos e agressões que tangenciavam diretamente a visão que tinha de si e de sua obra.

Nesse aspecto, é interessante observar as ponderações de outro importante crítico francês acerca das escritas de si, Phellipe Vilain (2009). O autor considera o ato da escrita como o grande impulsionador das apropriações feitas pelo escritor de suas próprias memórias. Somente na prática da escrita, o autor reinventa as suas memórias – muitas vezes de forma descontínua – e tece reflexões acerca de sua existência. Para Vilain, "é reescrevendo sem parar nosso passado é que começamos a inventar, a burilar, e até a estetizar nossa memória." (VILLAIN, 2009. TRAD. Paula Silva)

Ressaltando aqui o trabalho de Hilda Hilst, especificamente no livro *O caderno Rosa*, o que se processa não é exatamente um retorno ao passado, conforme postula Vilain, mas uma dobra no universo conflitante da escritora. A trilogia (ou tetralogia) obscena, na verdade configura-se como uma resposta praticamente imediata não só ao público leitor, mas também a toda uma época do pensamento literário brasileiro: dos críticos ao leitor comum; dos escritores

canônicos aos escritores iniciantes que viam em Hilda um modelo a ser seguido.

Ainda para Vilain, "a autoficção não é uma falsificação, mas ao contrário um desvelamento do eu apreendido em todas as suas dimensões, e principalmente na relação particular, ficcional, que esse eu mantém com uma verdade literal, dos fatos e dos acontecimentos. (VILAIN, 2009)"

Lori Lamby seria então a "voz" ficcional de Hilda Hilst revelando a realidade conflitante da mesma. O tom jocoso do livro ao mesmo tempo em que se apresenta ressentido, deixa transparecer a angústia pessoal hilstiana que se revela também nos seus textos literários.

Vincent Colonna, outro estudioso francês da autoficção, em seu livro *Autoficctions et autres mythomanies littéraires* (2004) propõe, além de diversas outras reflexões, uma classificação de grupos autoficcionais. O primeiro, denominado autoficção fantástica, o autor surge como o herói de sua narrativa, porém, fantasia a trama ressignificando o tempo e o espaço, por exemplo. A identidade autoral se revela na concepção de uma imaginação criativa. Para Colonna, "numa autofabulação fantástica, o leitor experimenta um devir ficcional, um estado de despersonalização, mas também de expansão e nomadismo de si." (COLONNA, 2004)

Esse primeiro tipo de autoficção apresentado por Colonna aparece com muita recorrência no trabalho hilstiano. A escritora recria a si mesma em praticamente todos as suas personagens, promovendo uma movimentação intermitente no leitor que oscila entre o real e a fantasia; exasperando muitas vezes a leitura e colocando em xeque praticamente o tempo todo a noção de real e de literatura, como podemos perceber no excerto de *Com meus olhos de Cão*:

Atraco-me comigo, disparo uma luta. Eu e meus alguéns, esses dos quais dizem que nada têm a ver com a realidade. E é somente isto que tenho: eu e mais eu. Entendo nada. Meus nadas, meu vômitos, existir e nada compreender. Ter existido e ter suspeitado de uma iridescência, um sol além de todos os eus. Além de todos os tu. (CO, p.48)

A escrita ao estilo romanesco resvala sua linguagem e deixa entrever um tom confessional que se assemelha ao diário. Hilda Hilst usa muito de seu exercício literário para expurgar suas angústias e questionamentos. Não é um narrador-criador imaginado, criado, mas antes um narrador centrado no si próprio, no seu eu autoral.

A autoficção biográfica, segunda categoria proposta por Colonna, pressupõe um compromisso por parte do autor em estreitar ao máximo possível os laços que interligam a verdade dos fatos e a sua representação. Ou seja, há sempre uma tentativa de verificação da verdade através de nomes, datas e certas alusões minuciosas em cena. Hilda Hilst promove, até certo ponto, em *Estar Sendo. Ter sido* esse tipo de autoficção:

(...) e tu achas que posso falar alguma coisa com um padre que se chama Esteira? Posso quando muito deitar-me sobre ele. Explica-me que o padre é de família quatrocentona, não tem os Prado também? Pois Prado não é diferente de Esteira, também podes deitar-te sobre. Em cima dos prados. Mais confortável. Que é humilde o tal Esteira. E que ele sim, vê deus. (ES p. 24)

Hilst faz uma alusão explícita à sua família por parte de pai, os Almeida Prado, com sua ironia característica. No trecho seguinte, percebemos uma alusão a uma cena do cotidiano da Casa do Sol quando um dos seus melhores amigos, o escritor Mora Fuentes, morava com a autora e cuidava dos jardins de sua propriedade:

Descobri uma coisa nova: o meu sovaco. Olho, olho o meu sovaco. Isso me custa muito. Um enorme esforço, uma torção do pescoço, melhor um engruvinhar do pescoço, um pescoço Dorian Gray... aquele retrato do Oscar Fingall, como rimos aquele dia e... onde está o Mora? Com a mulher. Com o filho, escreveu aquilo: Sol no quarto principal, é muito bom, mas ele está triste, diz que está velho, imagine, aos quarenta, eu estou o quê afinal? Apareceu em mim Pedro Cyr; e sua poesia Odd

Eu estive lá. Na gargalhada. No pó. Estive aquém de mim. (p. 107)

A terceira classificação de Colonna, a autoficção especular, coloca o autor como centro da trama; como se este fosse uma imagem refletida num espelho. Aqui, o autor posiciona-se como observador de sua própria história. E,

como os espelhos retratam de modo bastante fiel, o autor também se preocupará com essa verdade explicitada.

Retomando o trecho citado anteriormente do *Caderno Rosa*, podemos perceber claramente que Hilda Hilst operacionaliza esse processo de autoficção: ao criar uma narradora-criança — portanto, livre para expressar o que pensa — irônica e brincalhona que vai escrever sobre o próprio pai, ou seja, a autora na realidade é uma projeção do pai de Lori Lamby, inserido na trama do texto como um escritor cujos livros não são compreendidos nem aceitos seja pelo público leitor, seja pelo editor — com o qual mantém uma tensa relação de ódio. Em diversas entrevistas, fica evidente a constante tensão que Hilda mantinha com seus editores fazendo com que a autora mudasse sempre de editora.

A última categoria proposta por Colonna é a autoficção intrusiva ou autoral, na qual iremos nos deparar com um autor narrador-personagem comentarista dos eventos que se processam no interior da narrativa. Nesse modelo, temos uma voz narrativa paralela ao que é descrito, que liga o fio da narração através de um jogo de linguagem: digressões, intromissões, exposições detalhadas. Podemos encontrar em *Estar Sendo. Ter sido* passagens que ilustram esse modelo, tal como:

(...) e eu choro, Hermínia, choro do velho que estou ou que me sinto, choro porque não sei a que vim, porque fiquei enchendo de palavras tantas folhas de papel... para dizer o quê, afinal? Do meu medo, um medo semelhante ao dos animais escorraçados, e pânico e solidão, e tantas mesas tantos livros tantos objetos... esculturas, cerâmicas, caixas de prata... alisome e minha pele está cheia de manchas e meio amarela. (ES p. 29)

Nessa passagem de *Estar sendo. Ter Sido*, Hilda apresenta um narrador masculino, Vittorio, que expressa exatamente as mesmas angústias da escritora explicitadas praticamente em toda a sua obra literária. A intrusão de que nos fala Colonna pode ser entendida aqui como a interferência do pensamento hilstiano – revelado através da construção da trama narrativa – na composição da personagem Vittorio, mescla de Hilda e de todas as personagens centrais da autora.

Apesar de não serem muito frequentes momentos em que a autoficção intrusiva ou autorial apontem na ficção hilstiana, é precisamente no que diz respeito a um dos mais intensos dos seus conflitos pessoais, quando a escritora traz à cena literária a reprodução dos episódios vivenciados com seu pai.

Seu pai é louco, é? Hi... ela tem o pai louco. Você fala com ele? Ele te morde? Não coitado, não morde, ele só fica parado, olhando. Ele é bom, ele é lindo. Pai, você me pergunta: depois do muro, minha filha, o que é que tem? A rua, meu pai. E depois da rua? Mais ruas, pai. Ele fica repetindo, o olhar absurdo: mais ruas... mais ruas... mais ruas. No dia da visita, alguém diz: aquela lá, tio, tem o pai louco. Cht! Ela não se importa, tio, ela sempre diz que seria pior se ele fosse leproso. (FLUXO-FLOEMA, p. 202)

A oscilação das vozes narrativas demonstram aqui a intromissão ora da autora Hilda, ora da voz narrativa que vivencia os acontecimentos autoficcionais. Trazer para a cena ficcional momentos marcantes de sua existência pode revelar, para além de uma experiencialização do vivido em torno do literário, uma necessidade de especularização da própria vida, contagiada aqui por um modo muito intimista de ver a si mesma enquanto escritora e expressão de um eu autoral.

Ainda no campo dos estudiosos franceses, podemos destacar Philippe Gasparini e o seu artigo *De quoi l'autoficction est-elle le nom?* (2009). No centro de sua discussão, Gasparinni tangencia duas instâncias que se opõem e se complementam: as noções de ficcional e de factual. Para o crítico francês, a origem das autoficções se instaura no momento em que os escritores desejam progressivamente escrever as suas autobiografias mas não querem perder o reconhecimento de suas qualidades artísticas, uma vez que o gênero autobiográfico sempre fora rechaçado pela dita "grande" literatura.

Para Gasparinni, as autoficções são produtos tipicamente da pósmodernidade, muito embora reconheça que há registros desse gênero a partir da segunda metade do século XX, ou até mesmo anteriormente. Entretanto, a maleabilidade no que concerne às verdades universais e absolutas – que são facilmente questionáveis – assim como a constante fragmentação de uma mesma realidade originando verdades total ou parcialmente desveladas, sublocam-se no plano da argumentação, da linguagem. É no espaço da criação literária que se bifurcam os caminhos entre realidade e ficção, e estes só se reagrupam novamente dependendo do modo como o escritor deseja contar as suas "verdades".

Gasparinni também apresenta três tipos de ficcionalização que se processariam no corpo de um texto autoficcional, a saber:

- a) Inconsciente: intromissões não intencionais por erros, esquecimentos, deformações ou falhas de memória do próprio autor e, assim, não denunciariam uma intenção estética;
- b) Autofabulação: que conduz à presença do elemento fantástico e consequentemente ao rompimento com o factual.
- c) Voluntária: que seria um meio termo entre a autobiografia e a ficção, e, assim, se caracterizaria pela intencionalidade, por parte do autor, de ressignificar sua própria existência tomando como fundamento o próprio exercício da escrita da própria vida.

É nessa perspectiva apresentada por Gasparinni, a voluntária, que podemos melhor compreender a concepção do projeto estético hilstiano. Tomando o seu trabalho literário como um corpo estético único, como já mencionamos anteriormente, podemos perceber que a escritora, ao longo de sua carreira, manteve um canal de comunicação aberto com os seus leitores. Cada livro reforçava os questionamentos do anterior e traziam novas respostas aos seus antigos dilemas, ou melhor, traziam performances diferenciadas para as mesmas angústias, assim como novas percepções em relação à existencialidade.

A insistente tentativa hilstiana em compreender a si e ao mundo ao seu redor metamorfoseia-se em toda a sua obra literária. De acordo com Gasparinni, Hilda escreveria seus livros de modo que eles pudessem ser lidos como autobiografias e também como romances. Mas, assim como postula Lejeune (1975), Gasparinni também não acredita que possa haver um terceiro tipo de leitura além da autobiográfica ou do romance.

A narrativa produzida por Hilda Hilst vai de encontro aos postulados teóricos apresentados até então e ultrapassa os limites do pacto autobiográfico proposto por Philipe Lejeune, assim como não pode ser mais simplesmente considerada como um romance. É fato que a literatura de Hilda Hilst vai além da nomenclatura convencional até mesmo quando esta se voltaria para a representação confessional, como defendem muitos críticos e estudiosos que se debruçam sobre sua obra, como é o caso de Nelly Novaes Coelho e Eliane Robert de Moraes.

O estudo realizado por Juarez Dias em relação à obra *Fluxo-Floema* demonstra que em toda a narrativa hilstiana manifesta-se a multiplicidade de vozes narrativas bem como o caráter especular autor/narrador:

Em Fluxo-Floema, podemos buscar a simbiose entre a voz autoral e a voz narrativa, no sentido em que percebemos uma multiplicidade de máscaras em rotação no rosto da autora, como se o ato de escrever permitisse uma apropriação/desapropriação de personas que se alternam e dialogam no discurso do texto. As faces de Hilda parecem ser uma só, transmutada, cujas vozes ecoam em processo dialético, por meio do fluxo verbal. (DIAS, p. 46)

Nesse sentido, Dias já aponta para uma perspectiva autoficcional em torno da obra narrativa hilstiana muito embora não mencione o termo. Para o estudioso, os pressupostos que norteiam o pensamento de W. Benjamin dão conta da multiplicidade de vozes que apontam no trabalho da ressignificância da experiência do eu autoral:

A experiência que anda de boca em boca é a fonte onde beberam todos os narradores. E, entre os que escreveram histórias, os grandes são aqueles cuja escrita menos se distingue do discurso dos inúmeros narradores anônimos. (BENJAMIN, 1980, p. 58)

De acordo com Benjamin, a conceituação de narrativa interliga-se ao conjunto de experiências transmitidas de geração em geração, que em virtude da disseminação da imprensa escrita acabam por soterrar a sua propagação oral. Ainda segundoeste teórico, existem dois tipos de narradores: aqueles que, à maneira de Ulisses, ao retornarem à sua terra natal

compartilham as suas descobertas com o seu povo e transformam-se numa espécie de oráculo; em contrapartida, o homem que nunca viajou também pode se converter num narrador de histórias – seria aquele tipo que reorganiza sua narrativa através de relatos e que, assim como no primeiro tipo, também se preocupa em aconselhar as futuras gerações. Para Benjamin, tais características encerram em si a narrativa verdadeira:

Clara ou oculta. Ela [a narrativa] carrega consigo sua utilidade. Esta pode consistir ora numa lição de moral, ora numa indicação prática, ora num ditado ou norma de vida — em qualquer caso o narrador é um homem que dá conselhos ao ouvinte. Mas se hoje "dar conselhos" começa a soar nos ouvidos como algo fora de moda, a culpa é da circunstância de estar diminuindo a imediatez da experiência. Por causa disso, não sabemos dar conselhos nem a nós, nem aos outros. O conselho é de fato menos resposta a uma pergunta do que uma proposta que diz respeito à continuidade de uma história que se desenvolve agora. Para recebê-lo seria necessário, primeiro de tudo, saber narrá-la. (BENJAMIM, 1980, p. 59)

Transmutando-se, assim, em um intenso movimento de idas e vindas dentro da narrativa, Hilda Hilst projeta a si ora como autora da autora – concepção de Gasparinni – ora como personagem da personagem. Ou seja, a autoficcionalidade em Hilda Hilst atinge um ponto em que não são especularizadas apenas as categorias de autor e narrador: Hilda projeta em sua própria figura narradora – procedimento bastante comum em *Caderno Rosa* quando ela cria o "narrador" pai de Lori Lamby – e, ainda no interior dessa narrativa mesma, reconfigura-se através da personagem Lori num jogo mimético e fragmentado.

## **3 O NARRADOR: A VOZ AUTORAL EM EVIDÊNCIA**

As questões que se colocam na literatura contemporânea sobre a representação de um "eu" ainda fragmentado, ainda imerso em sua própria obscuridade e, a contrapelo de toda uma perspectiva caótica, buscando a sua consolidação identitária, faz com que os estudos que se debruçam sobre o autoficcional – apesar de ainda serem pouco desenvolvidos no Brasil – respondam a muitas questões que se colocam como enigmáticas e que pairam

no universo da literatura contemporânea, como, por exemplo, a presença da voz narrativa.

Muita embora não se configure como objeto central de nossa pesquisa o fato de construirmos algumas reflexões acerca da concepção do narrador, contudo, uma vez que a autoficcção se caracteriza primordialmente pelo desvelamento de um "eu" e que esse mesmo "eu" aparece em forma da primeira voz na narrativa de caráter autoficcional, é importante que reflitamos sobre essa categoria, ainda que nos delimitemos à concepção do gênero autoficcional.

Em recente artigo publicado nos anais do XI congresso da ABECAN (Interfaces Brasil-Canadá), Delgado e Duarte (2014) concentram-se no que encerra por si só o caráter do gênero autoficcional:

As narrativas de escritores que contam suas vidas de forma camuflada. Ora projetada em personagens fictícios, ora mesclada em crônicas e/ou romances: seja para registrar o passado desejado, selecionando fragmentos de vida que se quer lembrar, seja para resgatar passagens traumáticas na forma de autoanálise textual. (DELGADO E DUARTE 2014)

Para as críticas citadas acima, as canadenses Madeleine Quellette-Michalska, Simon Harel e Régine Robin observam que "essa nova tendência da narrativa do eu comprova que a autoficcção é reflexo das múltiplas influências da mobilidade da vida contemporânea."

O indíviduo que escreve a si próprio na literatura – inscrevendo-se por assim dizer – parece apropriar-se de variados lugares a fim de explicitar sua existência, de maneira óbvia ou camuflada, obedecendo ao critério da veracidade dos fatos ou projetando-se no universo paralelo da ficcionalidade. Uma das possibilidades do escritor que pratica a autoficcção, embora inconsciente, é revisitar a sua vida em retrospectiva.

Especificamente no caso em estudo, em relação à escritora Hilda Hilst, não seria empreender uma regressão ao passado o que caracterizaria a presença dos elementos autoficcionais em seus textos. Mas, ao narrar cenas e episódios de sua existência praticamente no mesmo ciclo temporal em que

estas se processam, Hilda parece querer "compreender" a si mesma utilizando, para isso, o fluxo da narrativa.

Eu sei que é difícil no começo mas com o tempo você vai assimilar tudo isso, é preciso que você viva primeiro, que os anos passem, QUE OS ANOS PASSEM LENTAMENTE é preciso que se forme um certo limo sobre o corpo, é preciso sangrar as mãos, o ventre, o sexo, os pés, o plexo, a mente, e depois vem esse limo sobre a carne, delicado a princípio, apenas, uma matéria transparente, depois mais espessa... e quando chegar nesse ponto fique quieta, não se exponha demasiado porque qualquer golpe, um esbarrão até, pode fazer sangrar essa matéria. Depois, aos poucos, formar-se-á (olha a mesóclise) um invólucro quase duro, e aí você está pronta, aí já se esqueceram completamente de você, aí não te golpearão mais. (FLUXO-FLOEMA, p.170)

Relacionando o que afirmamos anteriormente acerca da compreensão de si ao trecho narrativo acima, num primeiro momento, a afirmação feita poderia sugerir uma espécie de modelo de escrita semelhante ao diário, reforçando assim o teor confessional da escrita hilstiana. Porém, observando um pouco mais detidamente as suas narrativas – como no exemplo de *Fluxo-Floema* – destacamos passagens inteiras em que se evidencia a consciência de si atravessada por um entendimento prévio, analiticamente decomposto em palavras e metamorfoseado num tipo de literatura que por muito tempo foi considerada densa, hermética e difícil. Isso porque a escritora loira e misteriosa que se refugiou numa fazenda tipo "convento colonial" também é densa, hermética e difícil.

Contudo, a suposta – ou real – caoticidade da narrativa hilstiana é a forma que a escritora encontrou de transmutar-se autoficcionalmente em sua literatura. Ou seja, o eu "ficcionalizado" da narrativa de Hilst obedece aos mesmos pressupostos do eu da autoficção, compartilhando o advento da intencionalidade.

Durante uma entrevista, em 1989, para uma plateia de estudantes, professores e curiosos, Hilda Hilst afirmou que "todo escritor põe o mais verdadeiro de si no que escreve". Nessa mesma entrevista, a escritora paulista revela que o seu eu lírico comporta as verdadeiras faces de sua personalidade,

muito embora a autora tenha consciência de que não quer viver, nem experiencializar as mesmas sensações e desventuras de suas personagens. Comentando acerca de um poema presente em *Sob a tua grande Face* (1986), a autora afirma:

Isso é meu espírito, em que acredito. Acredito na alma imortal. O meu espírito mais profundo deseja isso, mas, na realidade, na minha verdade de todo dia, eu não desejo a pobreza, nem a fealdade, nem o medo. Aliás, tenho horror da pobreza, um pânico medonho. O meu ser verdade é que tem vontade disso tudo. Essa outra e esses outros que nós somos no dia a dia são máscaras que a gente coloca o tempo todo. (HILST, IN: DINIZ, 2012, p. 198)

A revelação de uma consciência que percebe e comporta diversas máscaras numa mesma personalidade abre significativas abordagens interpretativas e amplia as possibilidades de leitura do texto literário. Principalmente quando consideramos o fato de que o escritor recria-se a si numa espécie de circularidade linear, cujos princípios de verdade desobedecem a lógica dos fatos ao mesmo tempo em que a eles sucumbem; ou seja, o que Hilda Hilst propõem em sua poesia quando diz "dá-me pobreza, fealdade e medo" de fato é o que espera diluído na expectativa da ficcionalidade. A instância da autoficção descentra o eixo da verdade e a torna dupla face de si: ficção e realidade estão de tal forma interligadas que uma não se dissocia da outra, ao menos no que diz respeito à autora em estudo.

Há muito que a ficção literária esbarra em vivências cotidianas e reflete basicamente o tempo todo as nuances de uma existência de fato pautada e erigida no real. Sendo assim, admitir que o escritor apropria-se de experiências reais para transformá-las em literatura, até aí não se configuraria como algo novo, como algo inédito na seara da literatura universal. O que nos chama a atenção na contemporaneidade é a tendência a mascarar ou até mesmo recriar o próprio real tendo como base a ficção.

De certa maneira, Hilda Hilst reconfigura a sua própria realidade na qual se insere cotidianamente quando se muda de São Paulo para Campinas para morar na Casa do Sol e decide se transmutar na principal personagem de sua própria ficção. Ainda que afirme categoricamente que o seu isolamento na

Casa do Sol se deu em virtude da construção elaborativa de seu trabalho literário, a escritora passa a chamar mais atenção que a sua obra: se processa uma verdadeira simbiose entre a autora e a personagem. Ainda que esse processo não se deflagre de maneira intencional, Hilda Hilst começa a ser visualizada como criação de si mesma, e, consequentemente, esse fenômeno atrai mais visibilidade para a escritora enquanto personagem queo seu trabalho propriamente dito.

Considerada uma escritora hermética, de linguagem difícil e de profundas abordagens filosóficas, a literatura hilstiana é tida como árida e isso faz com que os leitores prefiram o mito da bela escritora reclusa que os seus textos pontuados de questionamentos intensos e tramas aparentemente esvaziadas de contexto linear. Afinal, por que ler um texto difícil, inusitado, atípico e pouco fluido se a sua autora por si já encerrava e trazia toda a instigação do imaginário que um público leitor pode desejar? A corporificação da antítese e do mistério traduzia-se na própria figura da escritora; uma figura feminina que suscitava as mais diversificadas elucubrações a respeito dela. Tudo isso à disposição dos olhares midiáticos da crítica literária da época. Hilda Hilst e sua obra confundem-se pelos mesmos motivos: extravagância e mistério. Humor mordaz e intensidade infinitos. Dor, angústia e riso.

O riso hilstiano em nada difere do riso expresso em seus textos: um sarcasmo eivado de realidades dolorosas, conhecidas pela mulher e pela autora. Hilda conhecia as duas únicas facetas que diferem o homem dos animais: a consciência da morte e o riso.

O historiador francês Georges Minois (2003) indaga: "O riso não existe exatamente para nos consolar da amarga certeza da morte"? Hilda Hilst soube, ao longo de toda a sua produção literária, apropriar-se do riso como algo sarcástico, repleto de verdades e de consciência: diante do absurdo instaurado pelo caos, diante do egoísmo, das atrocidades cometidas pelo homem, como se abster do riso? O riso é imprescindível para que continuemos a existir. Ou pelo menos, foi assim para a autora que afirmava preferir os cães aos homens simplesmente por não suportar o egoísmo desses últimos.

A sociedade contemporânea abre caminho através da literatura e não há muito espaço para subjetivação. Na cultura dos espelhos da reprodução e da livre cópia e apropriação do pensamento como subproduto de uma sociedade que se quer diferente, mas que fundamentalmente é homogênea, no que concerne aos desejos, angústias e medos, toda fala traduz todo o pensamento: ou seja, o ato de compartilhar as ideias nos irmana uns com os outros e nivela o ser humano a uma condição de refém de si mesmo.

O fio tensionado do qual nos falou Hilda Hilst parece que finalmente se rompeu. Na sociedade do espetáculo, que a autora apenas previu e não vivenviou em sua plena efervescência, o que conta então é a criação de máscaras reais, que se sobrepõem umas às outras, é a concepção de realidades ficcionais inteiras, plenas e completas de verdades. Ainda que essas verdades sejam apenas esboços de uma utopia. O que importa é o que se pensa ver e não o que de fato é.

Rechaçada por alguns como uma mera produção biográfica, ou relato, ou até mesmo como depoimento, a autoficção defininitivamente encontra terreno apropriado para o seu pleno desenvolvimento: a literatura moderna. Nesse sentido, os textos hilstianos refletem bem essa tendência, como pudemos observar no decorrer dessa pesquisa.

Sem consciência de que sua literatura abria espaço para uma nova era no Brasil, Hilda Hilst morreu sem ver seus textos lidos. Indagada sobre si, ela simplesmente pedia: "Leiam meus livros. Está tudo lá. Tudo que disse ou fiz de mais importante está nos meus livros". E, de fato, está. A mulher Hilda está impregnada em seus próprios escritos. As suas questões, conflitos, medos e até esboços de soluções. A percepção inequívoca de mundo e de existência, tão peculiares de Hilda materializam-se através de sua inconfundível literatura. Nenhuma entrevista ou perfil traçado da escritora revelou tanto sobre ela quanto a sua obra.

Em *L'autobiographie*, Mireaux (1996), citando Jean Starobinski, afirma que "Toute autobiographie – se limitât-elle à une pure narration – est une autointerpretation". Ou seja, tomando autobiografia como autointerpretação,

Mireaux nos coloca diante de uma possível solução no que diz respeito ao impasse autobiografia e autoficção. Se compreendermos autointerpretação como um movimento do eu no sentido de observar-se a si mesmo, na concepção de sua realidade, mas tecendo e construindo as suas próprias leituras e cosmovisões.

Autointerpretar os fatos de uma existência de certa forma é ficcionalizála, uma vez que retomando a máxima popular "quem conta um conto aumenta um ponto", nunca reproduziremos com total fidelidade os fatos ocorridos, por mais que se pretenda a imparcialidade. Então, a autoficção e a autobiografia não são tão diferentes assim.

Ainda utilizando os conceitos e as definições propostos por Mireaux, temos:

Dans La Part du Feu, Maurice Blanchot définit l'étrange rapport qu' entretiennetl'ecrivain, l'écriture et la réalité, rapport à la fois antagonique et dialetique. Car si l'imaginaire est ce qui se détourne du monde, il est aussi um monde qui appartient à cet univers-ci: que est inclus dans le monde des hommes. Non pas um espace dont le lieu est insituable, mais um espace qui se développe dans L'ici du monde, qui le saisit, le transpose, le modifie, le subliment et emconstitue une totalité nouvelle. L'autobiographie n'échappe pas à cette complexe dialetique: elle est ce qui transcrit le cours d'une vie, ce qui supprime le cours réel d'une vie pour le faire présence de sa réalité niée. (MIREAUX, 1996, p. 107)<sup>12</sup>

Ao descrever o transcurso de uma existência, o autor inevitavelmente interferirá de alguma forma, suprimindo ou acrescentando conforme queira que aquilo que experiencializou, de fato se materialize em seu texto.

Obviamente aqui, não nos propusemos a ler a produção ficcional de Hilda Hilst como uma produção de caráter autobiográfico, entretanto, não

tornar presente a sua realidade refutável. (tradução nossa)

126

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Na *La PartduFeu*, Maurice Blanchot definiu a estranha relação em que dialogam o escritor, a escrita e a realidade, relação por sua vez antagônica e dialética. Pois se o imaginário é o que se afasta do mundo, o mundo também pertence a este universo aqui, que está incluso no mundo dos homens. Não é um espaço cujo lugar é insituável, mas um espaço que se desenvolve no aqui do mundo, que o capta, o transpõe, o modifica, o sublima e o constitui em uma totalidade nova. A autobiografia não escapa a essa dialética complexa: é ela que transcreve o curso de uma vida, que suprime o curso real de uma vida para

podemos deixar totalmente à margem da análise o conceito de autobiografia e as suas imbricações com o conceito de autoficção. Na realidade, é a interrelação entre esses dois conceitos, autobiografia e autoficcional, que sedimenta os pressupostos da produção literária hilstiana, ressaltando que, a existência da escritora foi núcleo fundante para a concepção de seu projeto literário, o que podemos comprovar com a leitura de praticamente toda a sua obra.

Quando questionada sobre o estilo confessional presente em seu trabalho, em entrevista à revista Nicolau (1993), Hilda diz:

Eu acho que o escritor está quase sempre está inteiro naquilo que escreve. Existem, claro, momentos que não fazem parte de sua vida, mas acredito que o escritor está totalizado naquilo que escreve e, penso, isso não é uma coisa só minha. Você vai desdobrando possíveis personalidades suas, as personagens tem tudo a ver com uma parte do escritor que foi levada a um extremo de maldade, ou de beleza, ou de perfeição. Por exemplo, na novela A Obscena Senhora D, eu noto que a personagem principal tem muito a ver com minha pessoa, embora eu não seja devastada na mesma intensidade que ela. Vamos dizer que eu tenha conseguido me mover no cotidiano, o que ela não conseguiu. E como o meu trabalho é sempre a situação-limite, leia-se aí, entre outros, os momentos mais perigosos do ser humano, a senhora D acaba morrendo, e tem uma vida bastante trágica, de muitas perguntas. (HILST, in: DINIZ, 2012, p. 149)

A consciência de que o escritor revela-se, ainda que parcialmente, através de seus textos, corrobora uma das teses mais propaladas em torno da temática hilstiana que é a escrita de caráter confessional. Não há dúvida, inclusive para a própria escritora de que sua literatura é um desdobramento de si, e, por conseguinte, se traduz na essência de sua confissão:

Tens uma máscara, amor, violenta e lívida, te olhar é adentrarse na vertigem do nada, iremos juntos num todo lacunoso se oteu silêncio se fizer o meu, porisso falo falo, para te exorcizar, porisso trabalho com as palavras, também para exorcizar a mim, quebram-se os duros dos abismos, um nascível irrompe nessa molhadura de fonemas, sílabas, um nascível de luz, ausente de angústia melhor calar quando teu nome é paixão. (HILST, 2001, OSD, p. 55)

Confessar-se a si, principalmente no amálgama dos dois personagens, Hillé e Ehud para, em seguida, desvelar-se a si própria, constitui o cerne da escritura hilstiana. O termo confissão aqui não é tomado no sentido de desabafo ou outra estratégia mais intuitiva. Ao contrário: a densidade e aridez da escrita hilstiana são reflexos de uma personalidade em constante ebulição, permeada de anseios em relação à existência e também – talvez a maior de todas as questões da escritora – a pós-existência.

Ao admitir que a Senhora D tem "muito a ver com sua pessoa", Hilst esboça um tom confessional que se desprende de sua narrativa. Contudo, como dissemos anteriormente, é Ehud o personagem que desprende a maior carga autoficcional da narrativa,uma vez que este personagem apresenta-se como a voz primitiva, ou consciência real da escritora, sendo Hillé a máscara mais intrinsecamente colada à face de Hilst esboçada no papel da personagem.

Experiencializar-se através das personagens foi uma das principais contribuições da escritora quando o que está em questão é a literatura de caráter autoficcional. A reinvenção de si ou a hiper-realidade que se deflagra no texto prescinde de dados comprobatórios, tais como no texto autobiográfico.

O que ancora e reagrupa as possibilidades de leitura e interpretação passa basicamente pelo conceito chave de biografema, formulado por Roland Barthes, e ressignificado pela crítica contemporânea francesa. Nessa perspectica, a obra de Hilda Hilst é pontuada por biografemas que, uma vez interpretados, complementam o todo significativo textual sem, no entanto, condicionar uma interpretação extratextual. Em outras palavras, a observância de inúmeros biografemas – no sentido proposto por Barthes – no texto hilstiano não torna necessário o conhecimento de fatores externos ao texto literário para que este se torne compreensivo. O diferencial se processa à medida que a leitura da produção ficcional de Hilst, tomada como um corpo único, se auto complementa, fazendo com que o projeto literário hilstiano concentre-se num universo de instância única, travando consigo mesmo o interminável duelo entre realidade e ficcão.

## 4 PORNÔ-CHIC: O AVESSO DO AVESSO

Certamente, ao desafiar o mercado editorial brasileiro e com o claro intuito de espicaçar a frágil crítica literária da época, Hilda Hilst, no início da década de 90, decide compor o que ela denomina de literatura pornográfica.

Falar de Hilda Hilst foi, durante muito tempo, falar de uma escritora excêntrica, impulsionada pelo álcool e deliberadamente pornográfica, tão somente em virtude de sua reação aos leitores brasileiros que não liam seus livros, mas, na concepção da autora, consumiam muito lixo escrito e publicado em território nacional. Como forma de não apenas de se auto promover, mas, sobretudo, chamar atenção para um universo literário considerando por ela como afeito à literatura "menor", Hilda decide escrever de acordo com o público: a partir de então, resolve publicar o que chama de "bandalheira". Surge, então, a sua tri – ou tetra – logia obscena ou pornográfica cujo texto de estreia é o *Caderno Rosa de Lori Lamby*.

Não obstante a natural atração que a sua figura já despertava, Hilda Hilst decide mais uma vez – muito embora a contragosto – falar de sua obra. Naquela ocasião, com mais de trinta livros publicados e uma respeitada crítica literária que a colocava como uma das mais representativas escritoras da literatura brasileira moderna, Hilda Hilst ressentia-se por ser considerada uma "tábua etrusca". Muito respeitada e pouco lida. Na realidade, o impacto de sua singular escrita e inusitada maneira de buscar a Deus pelo "avesso" demarcavam de forma bastante definitiva o caráter "etrusco" de sua narrativa.

Aliavam-se a isso a excentricidade e a desafiadora atitude de uma mulher aos 36 anos resolver morar sozinha numa fazenda simplesmente para se dedicar com mais acuidade ao ofício da escrita. Muito embora a intenção não fosse chamar a atenção para si, Hilda Hilst enredou-se na própria teia e, para um público ainda acostumado a uma literatura "comportada" e até certo ponto previsível, a explosiva mistura da mulher, da escritora e do mito, tornavase, de fato, praticamente indigesta.

Após anos de dedicação a um trabalho literário sério, considerado por ela como uma obra-prima da literatura brasileira, Hilda Hilst, ressentida com público e crítica, "esbofeteia" as letras brasileiras com *Lori Lamby*, a menina de 8 anos aparentemente explorada sexualmente pelos próprios pais.

Papi não está mais triste não, ele está diferente, acho que é porque ele está escrevendo a tal bananeira, quero dizer a bandalheira que o Lalau quer. Eu tenho que continuar a minha história e vou pedir depois pro tio Lalau se ele não quer pôr o meu caderno na máquina dele, pra ficar livro mesmo. Eu contei pro papi que gosto muito de ser lambida, mas parece que ele nem me escutou, e se eu pudesse eu ficava muito tempo na minha caminha com as pernas abertas mas parece que nãp pode porque faz mal, e porque tem isso da hora. É só uma hora, quando é mais, a gente ganha mais dinheiro, mas não é todo mundo que tem tanto dinheiro assim pra lamber. (HILST, 2005. p. 21 LL)

Considerado como um dos melhores livros de Hilda Hilst, *O Caderno Rosa de Lori Lamby* é uma resposta hilstianicamente bem elaborada a todos aqueles os quais a autora atribuía seu fracasso: aos editores, que se recusavam a publicá-la sob o pretexto de sua literatura não ser comercial; ao público que historicamente encontrava mais assunto na vida pessoal da escritora do que em seus livros; e, de certa forma, à crítica literária da época que dava pouca ou nenhuma visibilidade ao seu trabalho de escritora.

O Caderno Rosa estava distante de ser considerando uma literatura pornográfica uma vez que o principal objetivo desse gênero – provocar/estimular o prazer de fato não acontecia em virtude das inúmeras barreiras não só de linguagem – a linguagem do livro não foi moldada ao tipo de escrita que a autora se propunha bem como o enredo, até certo ponto questionador, típicas características de Hilda.

Sobre a literatura de caráter licencioso, Goulemot (2000) diz:

O romance libertino se baseia essencialmente na arte de convencer, pois seduzir é levar o outro a ceder às instâncias do desejo, a reconhecer, segundo um mecanismo próximo da conversão, que aquele que anuncia a lei do prazer tem razão e é preciso a ele se aliar. Romance de dialética, e também da arte de persuadir, na qual o leitor deve ser, como o personagem que resiste, seduzido e persuadido a se render.

Apesar do que se já tenha dito a este respeito, o romance libertino é assim um romance intelectual, cerebral, um romance de palavras e não de quadros. (GOULEMOT, 2000. P. 72)

Sob essa perspectiva, *O caderno Rosa* adquire caráter licencioso e até mesmo pornográfico uma vez que, conforme afirma Goulemot, o romance libertino é cerebral. Contudo, a experiência erótico-literária de Hilda Hilst acaba tornando-se cerebral em demasia, dificultando o processo de tentativa de sedução do suposto leitor. De encontro ao objetivo pretendido, a narrativa de Lori Lamby confunde o leitor, que oscila entre o desejo suscitado por algumas passagens ousadas do livro, ou se simplesmente o repudia em virtude da predominância de agressividade – aparentemente sem sentido – que a leitura revela. Ora, é justamente nesse ponto que *O caderno Rosa*, assim como os demais livros que compõem a incursão de Hilda Hilst pelo gênero pornográfico foge ao pretendido: Hilda Hilst continua sendo Hilda Hilst até mesmo quando sua intenção é ser diferente.

Entretanto, num primeiro momento, quer pela propaganda antes do lançamento do livro, feita inclusive pela própria autora, quer pela curiosidade em ser mais uma audácia hilstiana, o fato é que, pela primeira vez em anos, duas edições de um livro de Hilda Hilst esgotaram-se. A autora, em entrevista ao jornal Correio da Manhã, por ocasião do inusitado, confessa ter alcançado seu propósito: finalmente lida, ainda que por um livro ousado, o público leitor teria enfim curiosidade pelos seus outros trabalhos. Infelizmente, não é o que acontece.

Entremeado de biografemas, Hilda desponta a todo o instante nos desdobramentos da narrativa: na pele do escritor brilhante e fracassado que precisa escrever exatamente o que lhe pede o editor para que seus livros sejam considerados "vendáveis". Na realidade, Lori Lamby é uma metanarrativa verborrágica e intensa, além de profundamente criativa, na qual toda a raiva e ironia, características de Hilst, perpetuam-se.

De acordo com Perrone Moisés (1983) sobre *O prazer do texto*, de Roland Barthes:

Barthes assume o individual contra o "universal" do modelo estruturalista, o corpo contra o conceito, o prazer contra a seriedade acadêmica, o diletantismo contra o cientificismo. Distingue o prazer do gozo. Ligando o primeiro aos textos literários clássicos, e o segundo aos textos radicais da modernidade; os primeiros seriam legíveis (receptíveis e interpretáveis segundo códigos estáveis e conhecidos), os segundos escriptíveis, isto é, suscitadores de uma outra escritura. Dependendo da leitura, certos textos antigos podem encaixar-se na segunda categoria. (PERRONE MOISÉS, 1983, p. 51)

Nessa perspectiva apresentada por Moisés baseada em Barthes, podemos classificar o texto hilstiano como um texto interligado e representativo da segunda categoria, uma vez que a sua escritura leva o leitor a um estado de estranhamento tal que não se sabe exatamente o que pode acontecer: ou um deleite absoluto ou um repúdio interminável.

Roland Barthes ainda propõe uma terceira entidade textual ao lado do legível e do escriptível:

Haveria qualquer coisa como o receptível. O receptível seria o ilegível que prende, o texto ardente, produzido continuamente fora de qualquer verossimilhança e cuja função – visivelmente assumida por seu escritor – seria a de contestar o constragimento mercantil do escrito; esse texto, guiado, armado por um pensamento impublicável. Atrairia a seguinte resposta: não posso ler nem escrever o que você produz, mas eu recebo, como um fogo, uma droga, uma desorganização enigmática. (BARTHES, 1975. P. 127)

Esse pensamento barthesiano em muito se aplica ao procedimento de escrituração proposto por Hilda Hilst. A narrativa hilstiana em nenhum momento apresenta-se de maneira fácil ao leitor; ao contrário, a leitura de Hilda demanda um tipo específico de esforço que faz com que evidencie um projeto literário filosófico proposto pela escritora. É nesse sentido que nos propusemos a ler a obra ficcional da escritora: no ponto exato para onde convergem a relação entre a metalinguagem e a escrita autoficcional.

Os traços esparsos que a autora deixa ao longo do texto, ora como pegadas sutis ora como verdadeiras tatuagens escritas e que Barthes

denomina de biografemas, são microdetalhes ou inflexões que se adensam no decorrer do processo de composição ficcional.

A narrativa em primeira pessoa – presente em praticamente toda a produção hilstiana – reforça ainda mais o teor autoficcional e até mesmo autobiográfico que extrapola a simples subjetivação expressa pelo narrador. A própria figura do narrador projeta-se no texto como uma voz marcadamente forte e detentora de uma verdade em potencial, expandindo assim as noções de realidade expressas ao longo do texto. Assim é a voz na narrativa de Lori Lamby. Mesmo classificada pela própria autora como pornográfica, o texto d*O Caderno Rosa* é questionador e desafia o leitor, de certa maneira obstacularizando o processo natural de uma literatura desse gênero.

Por sua vez, *Contos de Escárnio* (1996), como já revela o próprio título, é uma piada arrumada que oscila entre o intencional mau gosto e um humor permeado de ironia. *Textos Grotescos*, como traz o subtítulo, não se configura como uma narrativa metalinguística e seu despojamento linguístico não se fundamenta em nenhuma prévia intenção.

An-Ski escreveu certa vez: "Não tenho mulher, nem filhos, nem lar, nem mesmo uma casa ou móveis... A única coisa que me une fortemente a esses conceitos é a nação". Também ele não tinha mulher, filhos, lar e aquilo onde estava não se podia dizer que era uma casa e móveis, então... quanto à nação, seus sentimentos eram de revolta, dor, absurdez, porque ser brasileiro é ser ninguém, é ser desamparado e grotesco diante de si mesmo e do mundo. (HILST, CE, p. 83-84)

Talvez possamos classificar *Contos de Escárnio Textos Grotescos* como um, talvez o único, texto de fato despretencioso de Hilda Hilst, ficando lado a lado de *Bufólicas* (1995), cuja temática pornográfica mistura-se com um certo limo linguístico e a proposta soa menos despreocupada que *Contos de Escárnio*. Em *Bufólicas*, voltamos a vislumbrar Hilda Hilst sarcástica e mordaz. De acordo com Alcir Pécora, em *Bufólicas*, "a paródia, assim, ri da moral estreita, amplificada num mundo de absurdos, e proclama uma espécie de declaração dos direitos da livre-invenção e da autocrítica, num tom cuja

hilaridade destrambelhada, contudo, nunca chega a tornar-se triunfal." (IN: BUFÓLICAS, p. 9)

É com *Cartas de um Sedutor* (1999) que a autora consegue esboçarcerta linearidade narrativa e através de Karl, um de seus personagens favoritos, transfigura-se num misto de devasso c*u*lt e *clown* moderno, ou seja, mais um alterego da escritora.

Minha vida tem sido um sair de todos os buracos. Sair... imaginem, estou cada vez mais fundo, ou saio de um e entro noutro, buracos pequeninos, maiores, agigantados, e outros grandes buracos cheios de excremento, e eu tentando apenas inventar palavras, eu tentanto dizer o impossível. (p. 123-124)

Apesar de já termos comentado anteriormente acerca da incursão pela literatura pornográfica, através da tetralogia obscena, Hilda Hilst, ainda que às avessas, conseguiu escapar, ainda que momentaneamente, do ostracismo ao qual o público brasileiro a relegara. O fluxo de consciência transcrito através da fala do personagem Karl, no trecho acima, reflete um pouco do que seria, de forma evidentemente resumida, porém, nem um pouco superficial, do que se traduzia a existência da escritora. Ou seja, "sair de buracos" é uma chave de leitura não só para a obra, uma vez que o personagem é um eterno atormentado, mas também para a própria escritora que atravessava sua vida "tentando dizer o impossível".

Considerando a perspectiva adotada ao longo desse estudo, especificamente corroborada por Madeleine Quellette-Michalska em *Autoficction et devoilement de soi* quando ela diz:

Dans son brouillage des points de repère influençant la saisie et la representation du réel, la postmodernité a entraîné la confusion des territoires intimes et colletifis. Le prive envahit l'espace public devient affaire privée. Les défaillances de La maladie, les sautes d'humer, Le moindre écart de conduite des chefs d'Etat font désormais partie de biographie qui se rapprochent de plus em plus du fait divers. On place sur Le même pied Le domestique et son maître, le politician et son biographe. (MICHASLKA, 2007. P. 21)<sup>13</sup>

\_

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Nos marcos de influência da apreensão e da representação do real, a pós-modernidade trouxe consigo uma confusão entre os territórios íntimos e coletivos. O privado invade e o espaço público se

Muito embora o posicionamento da autora reflita com mais especificidade a esfera pública e não literária, as observações em muito se coadunam não apenas com o trabalho de Hilda Hilst, mas também com a sua vida privada, uma vez que foi a efervescente mistura dessas duas áreas que interferiu drasticamente na existência da escritora e delineou definitivamente o traço principal de sua escrita, que consiste basicamente em mesclar vida privada e vida pública.

As entrevistas concedidas por Hilda Hilst ao longo que sua vida tornaram-se um significativo material literário que passou a coexistir em paralelo à sua literatura. Na verdade, polemizadora por excelência, a vida privada de Hilda, ou pelo menos o que ela gostaria que se tornase público, era mais atrativo que o seu texto em si. É o que podemos inferir tomando como base a falta de leitores para seus livros e o excesso para as suas entrevistas. Dessa maneira, ao se colocar a nu diante da mídia, a escritora intensifica a ambição de, de fato, se revelar para o outro. O que caracteriza a literatura de caráter autoficcional: um desejo, consciente ou não, de mostrar-se; de revelar-se não só para si como para o outro.

Tomando como principal referente para a nossa análise o último texto em prosa publicado por Hilda Hilst, *Estar Sendo. Ter sido*, podemos considerar como constatação a recorrência de alguns pontos:

- a) Narrativa em primeira pessoa;
- b) Descontinuidade de gênero textual ou mistura desses gêneros;
- c) Enredo recorrente e circular;
- d) Voz narrativa predominantemente masculina;
- e) Hibridização entre ficção e realidade.

Considerando os cinco aspectos elencados acima no que diz respeito à literatura de Hilda Hilst, durante essa pesquisa chamamos atenção especificamente para o último ponto, ressaltando que a ficção híbrida de Hilst

torna negócio privado. As falhas da doença, as mudanças de humor, a menor mudança de conduta dos chefes de Estado fazem agora parte da biografia que se aproxima cada vez mais da notícia.Coloca-se no mesmo patamar o servo e seu mestre, o político e seu biógrafo.

propõe um mergulho ao mesmo tempo em que a absorção de todas as características listadas anteriormente, condensando-as na malha narrativa, por exemplo, o emprego da primeira pessoa em sua prosa, intencionalmente ou não, já agrupa as instâncias autor e narrador numa mesma categoria:

(...) onde é que você parou? Não consigo fazer aquela idiota matar o homem. E ela tem mesmo de matar? O diretor quer isso. Que ela o mate. E o cara vai fazer mesmo o filme? Isso é o que ele diz. E pra isso te paga. Tô me ralando pro que ele me paga. Bom, mas é sempre bom alguém te pagando alguma coisa. Paguei tanto na minha vida, pra puta da tua mãe paguei sacos assim ó... puro ouro...(...). (HILST, ESTS, p. 18-19)

Tal procedimento narrativo sugere ao leitor um imbricamento de personalidades, uma espécie de junção que condiciona, muitas vezes, à associação das duas esferas: realidade e ficção. Essa relação tende a se acentuar, no caso específico de Hilda Hilst em virtude da presença inequívoca dos biografemas que, por sua vez, promovem uma ruptura com a ficccionalização, ainda que temporária e fugaz, e remete novamente o leitor para a compreensão de que a autora produziu sim um texto de caráter autobiográfico. Assim sendo, podemos afirmar acerca da literatura hilstiana que ela reinventa-se textualmente, literariamente, para parecer que de fato, vivenciou o que realmente vivenciou, mas que, na trama textual, insurja-se apenas como literatura.

Não há verdades irrefutáveis no texto hilstiano. Há solavancos de real; estranhamentos oriundos de uma ficcionalização profundamente alicerçada na experiência da escritora. A elaboração criativa de um sujeito utópico é marca contínua do processo hilstiano. Esse fato deve-se basicamente à necessidade constante de Hilda de auto recriar-se enquanto entidade subjetiva, verdadeira e falsa ao mesmo tempo.

Essa utopia também encontra materialidade na escrita hilstiana. E nesse aspecto entramos no segundo tópico aqui proposto: a descontinuidade de gênero.

EU ESTOU DENTRO DO QUE VÊ. Eu estou dentro de alguma coisa que faz a ação de ver. Vejo que essa coisa vê algo que

Ihe traz sofrimento. Caminho sobre a coisa. A coisa encolhe-se. Ele é um jesuíta? Quem? Esse que maltratou a Teresa D'Ávila? Sim, ele era um jesuíta. Vontade de falar a cada hora daqueles dois irmãos. Isso te dá prazer? Não, nenhum prazer. Eles eram malignos. Ele amava as mulheres. Mas isso não tem importância e talvez não dê malignidade a ninguém. Dizem que todos os pervertidos sexuais têm mau caráter. Dizem, eu sei. Você acredita? Acredito sim. (*Fluxo-Floema*,p. 147)

O trecho acima, publicado em 1970, logo após a sua intensa produção para teatro (oito peças em três anos), revela uma linguagem que se pretende narrativa mas que ainda se prende ao dialogismo teatral. Por sua vez, há a inegável presença do teor poético que se desprende da suposta narrativa que assemelha-se a um fluxo interior; não é de surpreender a relação que atravessa todo o texto, entre a o fluxo contínuo pretendido na prosa e a poesia sugerida na narrativa.

A própria escritora considerava-se bastante eficaz nos três gêneros: poesia, teatro e prosa. Entretanto, ela confessa ter "migrado" do teatro para a prosa porque queria ser lida. Dessa maneira, nos deparamos com uma Hilda Hilst que tentava, a despeito de suas afirmações, moldar-se ao que o público poderia compreender melhor, e, assim, ser reconhecida.

Essa postura reflete-se na proliferação exacerbada de diálogos, poesia e narrativa dentro do texto que o torna praticamente impossível de classificação e categorização. Não se pode falar de "romance" ou dos "contos" de Hilda Hilst. Mais adequado é falar do seu trabalho literário como um todo, que se desmembra em diversas ramificações de gêneros, mas que possui um mesmo tronco comum. E é precisamente nessa raiz única, nesse corpo uniforme que ressaltamos a importância de ler a autora considerando que a sua temática atravessa toda a sua obra: os mesmos questionamentos, as mesmas obsessões, a mesma agônica e sôfrega tentativa de ultrapassar a fronteira do senso comum. Ou seja, a própria Hilda Hilst inscrita e escrita por si; numa clara tentativa de tornar-se personagem ficcional de sua existência.

Seria agora o caso de retomarmos o conceito de autobiografia? Hilda Hilst parodiava a si através de um humor mordaz. Ela também cria personagens com o intuito de rir. Rir de si. "O júbilo de um sorriso diante do que não se pode evitar." A circularidade temática evidencia-se e se presentifica em todo o trabalho da autora. Até porque as suas principais inquietações de fato nunca a abandonaram.

A essa confluência de fatores somam-se o desprezo pela figura feminina e a exaltação da figura paterna como principal responsável pela inevitável verve literária da escritora. Não à toa, em diversas entrevistas, que Hilda Hilst ressalta a importância do pai — claramente ficcionalizado, uma vez que a escritora teve pouco ou nenhum contato de fato com ele. A voz narrativa masculina quase sempre sugere e remete à figura paterna. A própria escritora revela que escreve para o pai. Já que ele não conseguiu em vida deixar um legado literário e também não o agradava ter tido uma filha mulher, Hilda, como uma possível resposta, escreve para mostrar ao pai que a filha mulher daria continuidade ao seu propósito. Uma espécie de ajuste de contas com o pai. Com a vida.Com a literatura.

Uma coisa minha filha: está tudo bem, tenho me sentido muito bem, o corpo, você sabe, mas é preciso que você diga para sua mãe que ela diga ao médico que a memória... que é preciso me arrancar a memória, você entende? Que os barcos estão pesados demais (...) outra coisa, Agda, os sonhos, é preciso me arrancar os sonhos, à noite uma outra vida, uma vida de outros comeca a acontecer, me chamam muitos lados nesses sonhos, tua mãe se recusa sempre nesses sonhos, passeio na escuridão, não vejo os rios e caio, uns ficam acenando, gente que nunca vi minha filha, outros conheço mas não gostaria de revê-los, Agda, diga à sua mãe que ela diga ao médico que os sonhos e a memória devem ser devorados, eu ficarei aqui no banco de cimento e alguém vai devorar esses dois, eu vou expelindo assim sonho e memória e alguém ao lado vai comendo. Entendeste, Agda? (HILST, 2002, kadosh, p. 22-23)

Para Alcir Pécora, "a literatura de Hilda Hilst é, sobretudo, uma narrativa dramática da experiência pessoal de questões ou dúvidas que transcendem a possibilidade da narrativa, cabendo mais à poesia ou ao ensaio filosófico e crítico" (K. p. 12). Ora, essa interrelação que se desvela na literatura hilstiana intensifica-se na medida em que a comparamos com a realidade na qual a escritora encontrava-se. Profundamente afetada, não apenas no âmbito da

realidade, pois quase não chegou a ver o pai interno por causa da loucura, mas, sobretudo, literariamente. Tendo seu universo interior povoado pela mística do pai belo, inteligente e louco, internado num hospício sem qualquer possibilidade de contato com o mundo real, Hilda Hilst recria literariamente essa figura paterna que se perpetua em basicamente toda a sua obra, adquirindo os mais variados matizes. Sem dúvida, a representação da voz do pai em *Kadosh* confunde-se com a realidade; de fato, era um desejo da personagem que lhe arrancassem os sonhos e as memórias, do pai ou da própria Hilda Hilst?

Nesse sentido é que os pressupostos que norteiam a tendência da contemporaneidade, ou seja, a autoficcionalidade, melhor esclarecem as diretrizes criativas da escritora aqui em estudo. A propósito de Annie Ernaux, mas que pode se aplicar a Hilda Hilst, Michalska (2007) ressalta:

Une telle prudence est raremant déployée lorsque l'auteur s'expose moins, c'est-à-dire choisit d'emblée le roman. Les apparences sont alors sauves, comme le dit Annie Ernaux, puisque un ou plusieurs personages viennent le délivrer de l'esclusivité identitaire qui lui colle à la peau dans l'ecriture autobiographique. Afin d'assurer l'equité de l'echange, le signataire du livre prend donc soin de préciser dans sens Il souhaite être lu. Car l'acte de lecture implique um échange symbolique entre l'auteur et sés lecteurs. Lire, c'est nouer um rapport de réciprocité avec Le texte choisi. C'est accepter de jouir de ce texte, de répondre à sés attentes informulées, de reagir à l'éthique et à l'esthétique proposées. C'est même accepter de voir da pensée, sa vie provisoirement ou définitivement modifiées, comme em témoignent certains souvenirs de lecture. (MICHALSKA, 2007, p. 39)<sup>14</sup>

Esta troca simbólica de que nos fala Michalska, entre autora e o leitor, processa-se não através de um pacto autobiográfico pré-estabelecido com a

\_

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Tal cuidado é raramente implantado quando o autor se expõe menos, isto é, escolhe imediatamente o romance. As aparências são, assim, resguardadas, como afirma Annie Ernaux, uma vez que um ou mais personagens vêm emitir uma identidade exclusiva, que adere à pele no escrito autobiográfico. A fim de assegurar a igualdade do intercâmbio, quem assina o livro trata assim de precisar o sentido que ele deve ser lido. Pois o ato de leitura implica um intercâmbio simbólico entre o autor e seus leitores. Ler é uma relação de reciprocidade com o texto escolhido. É aceitar apreciar esse texto, responder às suas expectativas não formuladas, reagir à ética e à estética nele propostos. É, ainda, aceitar ver o pensamento e sua vida provisoriamente ou definitivamente modificados, como assim testemunham algumas lembranças de leitura.

verdade, já que o trabalho hilstiano não se propõe deliberadamente a uma perspectiva de compromentimento com uma verdade. A instância da realidade, se é que podemos denominar assim, processa-se involuntariamente e sem que isso implique numa relação pactual da escritora com os fatos tais quais eles ocorreram. Em outras palavras, não há verdades comprováveis no texto hilstiano. E ao mesmo tempo há. O que se ressalta aqui é que tais verossimilhanças não prescindem de comprovação, pois o hibridismo entre ficção e existência é o que dá o tom à obra.

Como última instância investigativa, desponta de forma recorrente e circular, tal qual todo o trabalho da autora, o processo de apropriação da realidade mediante o recurso do ficcional. De certa forma, é o que acabamos de expor quando discorremos acerca da hibridização entre o real e o ficcional na composição literária de Hilda Hilst.

Tenho a impressão de que todo o meu trabalho é mesmo um círculo buscando as mesmas coisas. A pergunta é sempre a mesma. Quem eu sou, por que exatamente essa é a minha vida, será que vou terminar como? Será que eu entendi direito o meu processo de vida, soube fazer mais que eu podia, ou fiz menos? São sempre as mesmas buscas, e talvez exista alguma coisa que eu ainda não compreendi, que está ligada a mim num processo que eu também não sei qual é, mas que é audível, inaudível, incomensurável. (HILST IN: FICO BESTA P. 93)

Praticamente todos os principais críticos que se debruçam sobre os trabalhos da autora ressaltaram de alguma forma o caráter confessional dos seus textos como marca inequívoca de sua literatura. Uma literatura de teor confessional está imbricada de posicionamentos emocionais bem como de juízos de valor e, sobretudo, se percebem uma intensa carga emotiva que dela se desprende.

A autoficção centra as suas preocupações, ou seu foco de interesse investigativo, na apropriação das vivências – experiências – do escritor e ilustram, não necessariamente toda, mas parte da narrativa. A criação ficcional atravessa todo o processo experiencializado e o transforma em arte literária

dependendo do grau de comprometimento do autor com a necessidade de expressão da verdade que demonstra expor.

Dessa maneira, a autoficção – em especial a praticada por Hilda Hilst – mostra-se totalmente despreocupada com comprovações do real, ou seja, muito embora possamos comprovar que diversos momentos narrativos da obra de Hilst são pautados na realidade; a partir de fatos realmente ocorridos ou presenciados pela autora, não implica necessariamente em enxergar e ler o seu trabalho como uma representação do gênero autobiográfico, já que não seria de fato o interesse da escritora. Antes,a hibridização da qual já falamos entre realidade e ficção encontra seu equivalente paralelo também na mistura de gêneros sugeridos pela autora ao longo de toda a sua produção literária.

Ao mesclar propositadamente real e ficcional Hilda Hilst também o faz com a prosa, a poesia e o teatro: o nível de interfaces dessa instâncias multiplicam-se como num jogo de espelhos, conforme o grau de intensidade que a literatura procura sugerir:

Atraco-me comigo, disparo uma luta. Eu e meus alguéns, esses dos quais dizem que nada têm a ver com a realidade. E é somente isto que tenho: eu e mais eu. Entendo nada. Meus nadas, meus vômitos, existir e nada compreender. Ter existido e ter suspeitado de uma iridescência, um sol além de todos os eus. Além de todos os tu. (HILST, CO p. 48)

A inconstância e a agonia expressas no trecho citado representam uma das questões centrais e pontuais na obra de Hilda que comentamos anteriormente: a busca por Deus; o contato – ou a sugestão do contato – do homem com o sagrado. Especificamente, na obra *Com meus olhos de cão*, a escritora evoca esse tema de forma intensamente poética, embora o gênero seja prosa. A poeticidade evidencia-se ao longo da novela e atravessa toda a narrativa pontuando-a de excessos de questões, de anseios e de desejos, conduzindo o leitor a adentrar numa atmosfera densa e repleta de questionamentos sem respostas.

Como já ressaltamos, Hilda Hilst em sua ficção, metamorfoseia-se em suas experiências pessoais; ou seja, reintegra o ciclo da ficcionalização de si. A

verdade ficcional de fato é o que estimula o prazer de desdobrar o fazer literário associado à própria vida.

Fernando Pessoa ao dizer poeticamente que "o poeta é um fingidor", abrevia alguns anos da literatura e nos alcança na contemporaneidade quando percebe que o poeta ficcionaliza a sua "dor" existencial real. Recriar-se. Reinventar-se.

Surpreendentemente, Pessoa, neste poema, estimula a participação do leitor no cerne do processo criativo, quando instaura uma terceira instância interpretativa:

E os que lêem o que escreve

Na dor lida sentem bem.

Não as duas que ele teve,

Mas só a que ele não tem. (PESSOA, ANO)

Tomando como chave de leitura o percurso percorrido até agora no tocante aos pressupostos autoficcionais, podemos inferir três aspectos, a saber:

- 1. A dor real do poeta;
- 2. A dor inventada/ficcionalizada;
- 3. A dor do leitor ao ler o poema.

Ao eu-lírico caberia a responsabilidade criativa de pelo menos uma: a inventada ou ficcionalizada, uma vez que a real seria inerente à sua condição. Já a dor do leitor seria decorrente do processo persuasivo de leitura; ou seja, depende e está atrelada ao movimento interativo e cúmplice entre o leitor e o texto.

Comparando a obra hilstiana à idéia-núcleo expressa no poema de Fernando Pessoa, entendemos praticamente como todo o processo autoficcional reproduz-se em Hilst: basicamente recriado pela escritora com o intuito de interagir, ainda que na esfera da ficcionalidade, com os supostos

leitores. Na realidade, o que a autora procura, dentre uma série de outras coisas, é ser reconhecida pelo que de fato criou literariamente. Se a sua vida pessoal, a sua reclusão ou os seus hábitos considerados excêntricos a tornaram mais popular que seus textos, isso deveu-se ao fato dela não ter sido lida, de seus textos não terem alcançado o público como ela gostaria. Mas, será que esse afastamento dos leitores não se deveu, principalmente, à expressão do excesso de si mesma que emana de suas páginas?

Hilda Hilst considerava que não era necessário o escritor explicar a sua obra: tudo que ele pode dizer está diluído em seus livros. Não se faz imprescindível dar palestras ou entrevistas: o que há de importante em um texto literário reside tão somente em si. É seu começo e seu próprio fim. Nessa perspectiva, a própria escritora, ainda que sem saber, corrobora os pressupostos da autoficção, já que esta não se preocupa com elementos extraliterários a fim de ilustrar o conteúdo do texto.

Em Michaslka (2007) mais uma vez nos deparamos com a presença constante de um "eu" pronto a se revelar quando o assunto é literatura:

Autobiographies, témoignages, mémoires, récits personnels et biographies abondent aux rayons dês librairies. Tous ces livres contiennent la promesse d'un dévoillement. La vie de stars don't on souhaiterait partager l'existence, l'aventure amoureuse et ses deflagrations, les malheurs de l'existence o uses réussites fortuites alimentent la literature populaire. On veut de l'authentique, le partage d'expériences et de sensations fortes. On veut la vie en direct: réalité et sincérité, émoctions et exaltations, punition des coupables et resolution du destin. À côté de cette literature qui paraît bien bruyante, existe une littérature conforme aux canons esthétiques qui se livre aussi à l'exposition du moi. Sartre a obtenu le prix Nobel avec son récit autobiographique Les Mots; Duras, le Goncourt avec l'autoficction L'amant. L'art ne se situe pas nécessarement aux antipodes de la subjectivité. Parler de soi est um phénomène Constant em littérature, puisque celle-ci peut accueillir une subjetivité déclarée dans l'autobiographie, dissimulée dans La ficction, niée ou détournée dans l'essai. (MICHASLKA, 2007, p.  $27)^{15}$ 

\_

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Autobiografias, testemunhos, memórias, narrativas pessoais e biografias são abundantes nas estantes de livrarias. Todos esses livros contêm a promessa de desvelamento. A vida das celebridades cuja existência se desejariapartilhar, a aventura amorosa e suas deflagrações, os males da existência e seus

Ao afirmar que "falar de si é um fenômeno constante em literatura", a crítica francesa coloca-nos diante de uma questão que não é tão recente assim: autoficcionalização é um procedimento pelo qual grandes nomes da literatura universal já se desbravaram.

Colocar a autoficção como um gênero da contemporaneidade pode fazer com que nos posicionemos equivocadamente em relação à sua prática. Entretanto, como já mencionamos anteriormente, o que torna o gênero tão relativamente "novo", além obviamente da nomenclatura, é o modo de ler a obra literária do leitor contemporâneo. É a curiosidade, marca da sociedade do espetáculo, que movimenta o leitor a procurar os biografemas e questionar se, de fato, há uma criação literária ficcional ou se há alguma marca de realidade na narrativa lida.

Concordamos com o posicionamento de Michalska quando ela diz ser a autoficção uma "aventura da linguagem" (p. 68), pois essa afirmação, de certa forma, nos aproxima do conceito de escrita proposto por Roland Barthes no seu livro *O grau zero da escrita* (2004):

Inversamente, a escrita é uma linguagem endurecida que vive sobre si mesma e não tem absolutamente o encargo de confiar à sua própria duração uma sequência móvel de aproximações, mas de impor, ao contrário, pela unidade e pela sombra dos seus signos, a imagem de uma palavra construída muito antes de ser inventada. (p. 16)

Ao propor, através de uma manifestação de linguagem e/ou escrita inovadora, a autora de *Estar Sendo. Ter Sido* coloca-nos – enquanto leitor – num impasse: ou deixamos fluir a interpretação textual tal qual ela se nos apresenta ou nos limitamos a emoldurar o pensamento da escritora conforme ela nos indica através dos biografemas distribuídos ao longo da obra.

sucessos fortuitos alimentam a literatura popular. Queremos o autêntico, a partilha de experiências e sensações fortes. Queremos a vida ao vivo: realidade e sinceridade, emoções e exaltações, punição dos culpados e resolução do destino. Ao lado dessa literatura que parece bastante barulhenta, existe uma literatura conforme aos cânones estéticos que se dedica também à exposição do eu. Sartre obteve o prêmio Nobel com sua narrativa autobiográfica *Lesmots (As palavras);* Duras o Goncourt com a autoficção*L'amant (O amante).* A arte não se situa necessariamente nos pólos da subjetividade. Falar de si é um fenômeno constante em literatura, uma vez que ela pode acolher uma subjetividade declarada na autobiografia, dissimulada na ficção, negada ou desviada no ensaio.

144

Na realidade, o que consolida a perspectiva de um texto autoficcional centra-se basicamente na capacidade do leitor de associar os estágios de ficção e realidade. Podemos dizer que quando nos aproximamos do autor – através de informações extratextuais, como entrevistas, por exemplo – mais somos capazes de perceber as suas incursões na esfera do autoficcional?

Tomando como base a afirmação de Vincent Colonna, a "autoficção é uma fabulação de si", podemos associar o texto hilstiano à categoria da autoficção autobiográfica proposta por Colonna, uma vez que a escritora cria as suas histórias a partir da fabulação de sua própria realidade.

Meu Deus, por que o mundo me comove tanto? É só dar dois passos três passos, ver o olho do cavalo, ver o olho da vaca, ver o homem meu Deus, o homem, esse abismomais fundo que me comem, meu Deus a memória tristíssima de tanta inocência, como eu gostaria de arrancar minha pele sem medo e mostrar o meu todo para o outro. (HILST, FF, p. 45)

O questionamento da personagem de *Fluxo-Floema* atravessa a instância ficcional e representa a voz da autora, personificada (ou autofabulada) por ela dentro de um enredo narrativo. As suas angústias e os seus pensamentos deixam-se entrever metonimicamente no seu espaço ficcional.

A confluência do pensamento hilstiano em muito se assemelha a uma concepção de uma linha filosófica. Daí, talvez surja o que alguns críticos costumam denominar de hermetismo hilstiano. A ausência de um enredo tradicionalmente narrativo e a circularidade temática que atravessa toda a produção literária da autora, conduz-nos a procurar outras chaves de leitura para a compreensão do trabalho da escritora.

O foco central das produções de Hilda Hilst geralmente não incide na trama propriamente dita, o que ocorre com grande parte das narrativas tradicionais, muito menos no espaço ou ainda na construção das personagens, muito embora essa última categoria receba sempre da autora uma atenção especial, principalmente no tocante aos nomes; o grande diferencial do texto hilstiano, o *punctum*, como diria Roland Barthes, é a incidência de uma

corrente filosófica do pensamento humano, na qual questões como a existência ou o destino da alma humana são recorrentes e lineares.

Podemos afirmar que a escritora poderia não ter, de fato, a intenção de criar uma filosofia da existência propriamente dita, mas, sem dúvida, uma filosofia do questionamento – como pensar Deus pelo avesso, por exemplo – se apresenta através principalmente da caracterização excêntrica de seus personagens.

Não seria exagero afirmar que as personagens de Hilda são amorfas; despersonalizadas porque as suas identidades confundem-se com a da própria escritora. Nesse sentido, prescindem de descrição física e até mesmo psicológica, uma vez que estão em constante estágio de superposições e camadas ou, quando é o caso, de clivagem: precisamos recorrer a outros personagens, de outras narrativas a fim de que compreendamos melhor uns aos outros.

### **5 QUESTÕES AUTOFICCIONAIS: "O POETA É UM FINGIDOR"**

Para Perrone Moisés (1985), o conceito de biografema proposto por Barthes nunca é uma verdade objetiva: "o biografema nada mais é do que uma anamnese factícia: a que eu empresto ao autor que amo." (p.15). A biografemática, nos afirma Moisés, — ciência do biografema — teria como objeto de estudo pormenores isolados, que comporiam uma biografia descontínua; essa "biografia" diferiria da biografia destino, na qual tudo se liga, fazendo sentido. O biografema é o detalhe insignificante, tosco; a narrativa e a personagem no grau zero, meras virtualidades de significação. Por seu aspecto sensual, o biografema convida o leitor a fantasmar; a compor com esses fragmentos, um outro texto que é, ao mesmo tempo do autor amado e dele mesmo, o leitor.

Nessa perspectiva, uma passagem do livro *Estar sendo. Ter sido* ilustra muito bem essa biografia descontínua e desligada ou descomprometida com a verdade dos fatos reais:

(...) Às vezes eu acho, pai, que você anda... o quê? Me fala um pouco do roteiro. Bem, o cara tem que ser morto por aquela mulher, e eu não sei como as mulheres matam. Eu acho que elas sempre preferem veneno. Veneno, é? Você se lembra daquela vizinha que vivia sentindo dores no estômago e depois descobriu que a criada colocava pequenas porções de soda cáustica na sopa? E por que hein? Isso não importa. (HILST, ESTS. P. 19)

Nessa passagem, a personagem Vittorio recorda de um fato, intranarrativo que na realidade é uma apropriação da vivência da própria escritora Hilda Hilst. Esse episódio marca muito bem as relações de poder da mãe de Hilda com seus empregados, o que, de certa forma, exerce uma influência sobre a escritora.

Em uma de suas entrevistas, Hilda Hilst conta que sua mãe, após sentir dores abdominais fortíssimas, descobriu que estava sendo envenenada aos poucos por uma empregada que queria receber um namorado dentro da residência da família. A partir de então, Bedecilda Vaz Cardoso, mãe de Hilda, passa a ter uma relação de extrema hostilidade para com os empregados que causava certo pavor na escritora ao longo da vida.

Episódios como esses estão ou são recorrentes em praticamente toda a obra de Hilst. O que os descaracterizam como autobiografia é justamente a ausência de uma linearidade temporal e histórica dentro de um contexto narrativo que possibilitasse o leitor estabelecer uma verdade, tal qual propõe Lejeune, a fim de ler o texto hilstiano como uma grande deflagração de sua existência.

O singular trabalho da escritora, principalmente no que concerne à linguagem, a sua peculiar maneira de ordenar e projetar-se a si mesma através da escrita, encontra respaldo nas palavras de Barthes em seu prefácio de *Sade, Fourier, Loyola* (1990): "É preciso, na verdade, para fundar até o fim uma

língua nova, uma quarta operação – além de isolar-se, articular, ordenar – seria teatralizar". Para Barthes, teatralizar não se restringe meramente a enfeitar a representação, e sim tornar ilimitadas as possibilidades de expressão através da linguagem.

Ora, basicamente essa foi uma das maiores contribuições da escritora brasileira com seus mais de quarenta títulos publicados: ilimitar a linguagem; ultrapassar as fronteiras de uma narrativa sequencial e previsível, porque, acreditava a autora que a vida nada tem de sequencial e previsível e, consequentemente, a sua produção literária vai refletir essa mesma maneira ultrarrealista de sua vida.

Em virtude dessa escrita tão particular, diversos críticos literários, como Anatol Rosenfeld e Leo Gilson Ribeiro, chegaram a afirmar que a importância de Hilda na literatura brasileira estava lado a lado de Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

Esse modelo de escrita descentrada, descontínua, mas que parece estabelecer um diálogo interno entre todos os textos da autora nos possibilita considerarmos a afirmação que fizemos anteriormente de que Hilda Hilst instaurou de fato uma filosofia literária e não um conjunto narrativo. Daí, poderiam advir os motivos pelos quais a escritora teve dificuldade de ser compreendida em sua época.

A concepção de um pensamento filosófico-literário pela própria complexidade que a nomenclatura em si já carrega não é objetivo central de nossa pesquisa;isto não significa dizer que não tomamos como ponto de reflexão para algumas análises no decorrer do nosso trabalho. Contudo, nossos estudos pautaram-se na ideia de que a autora, na tentativa de ser lida e de ser compreendida, ousou ir além das convencionalidades canônicas tradicionais e produziu algo que ultrapassaria a classificação literária — conto, poesia, romance, novela.De fato, nosso intuito foi, se não provar, pelo menos propor uma abertura de pensamento e interpretação que nos permitiu investigar a progressão do pensamento literário-filosófico de Hilda Hilst e sua materialização no corpo de sua obra.

## CONCLUSÃO

# ESTAR SENDO.TER SIDO: A TRAVESSIA DELIRANTE DE UMA ESCRITORA

Estar sendo. Ter sido é o último trabalho em prosa da escritora Hilda Hilst. Esquematicamente, este livro pode ser considerado como um intenso fluxo de consciência da personagem principal, Vittorio, um homem de 65 anos para o qual a vida não mais apresenta nada de significativo e decide que a única coisa realmente importante a fazer é esperar a própria morte. Nesta obra, o fluxo de consciência – marcante nos textos hilstianos – atinge seu ponto alto, bem como o estilo "carnavalizante" da autora, caracterizado principalmente pela concepção de textos nos quais emerge a prosa, a poesia e o teatro.

A escolha desse trabalho especificamente como obra central de referência para nossa conclusão incide basicamente no fato dela ter sido a última obra publicada pela autora, possibilitando, assim, realizarmos uma leitura mais direcionada para a presença quase que total dos traços autoficcionais que procuramos destacar durante todo o nosso processo analítico de nossa tese. O que buscamos fazer aqui foi, através da observação dos biografemas, analisar *Estar sendo. Ter sido* como um texto que traz em suas páginas uma espécie de compilação, de reunião poética, dos principais momentos de Hilst. Na obra em questão, percebemos que a temática que acompanhou a escritora durante toda a elaboração de seu trabalho aponta de forma crítica; ressurge como que se respondesse a si. E a ânsia sôfrega que tanto caracteriza a literatura de Hilda, nesse texto, adquire uma tonalidade que oscila entre um sarcasmo suavizado e um desdém atento.

O começo do fim desse estudo não poderia deflagrar-se de outra maneira: ao voltarmos nosso olhar para a culminância do projeto literário hilstiano ficamos "cara a cara" com o seu último livro e que ironicamente encerra, ainda que de forma circular, a saga, se é que podemos assim

denominar, da escritora brasileira que ousou ultrapassar, modernissimanente, todas as regras e levou adiante uma concepção de literatura pouco acreditada na época e ainda hoje relativamente pouco compreendida em sua totalidade.

O livro final de Hilda Hilst traz em sua estrutura basicamente toda a retomada do que foi a incansável busca da escritora por um novo modelo de fazer literatura. A nítida consciência de fim bem como a de continuidade fazem-se perceber logo no início: a partir do título, quando observamos a clara alusão a uma existência que vislumbra o seu próprio desfecho, mas que ainda insiste em se debater consigo em defesa de suas crenças pessoais.

Durante o desenvolvimento de nossa tese reiteramos por diversas vezes que Hilda Hilst encarcerava em seus narradores o seu próprio alterego. Sendo assim, Vittorio remete de maneira ainda mais nítida que Hillé – o duplo mais famoso da autora – a uma persona Hilda em uma de suas aparições mais puras. O debochado desencanto de Vittorio coloca-nos diante da senhora obscena e sarcástica que nos últimos anos de vida percebeu que dar entrevistas seria o único meio pelo qual os leitores conheceriam sua obra e, assim, realçar a aura de polêmica, pornográfica e debochada foi o que restou a escritora que dedicou uma existência à literatura.

Durante o percurso da pesquisa, as nossas leituras da obra hilstiana condensaram ainda mais a ideia inicial de que estávamos diante não de um conjunto de textos literários cujo único traço comum seria um estilo específico ou uma temática recorrente. A cada releitura, percebíamos que os textos "conversavam" entre si, dando forma a uma teia transparente, porém, material, que respondia ao "toque" da interpretação, para quem se dispusesse a deslindá-la.

A autofabulação de si, ou seja, as estratégias autoficcionais utilizadas pela escritora promoveram a travessia dela pela existência e se confundiram com a sua literatura. Não houve deliberações intencionais. Não houve premeditação laboral. O que temos é um desvelamento de um eu em plena consciência do seu próprio fim, bem como de sua trajetória. Assim, *Estar Sendo. Ter Sido*torna-se o ápice de uma literatura que ultrapassa os limites da

autobiografia e da confissão e se instala no entrelugar, ainda sofisticadamente novo, que vem se desdobrando nos meandros da literatura contemporânea: a autoficção.

No interior dessa narrativa poética convergem praticamente todas as questões levantadas pela escritora, tais como a religião, o erotismo, o humor negro, a consciência da finitude da vida e a metalinguagem. Estes temas recriam-se em cada página evidenciando assim um enredo duro, estagnado em si e, mais do que nunca, contaminado pela ambiguidade autoral de Hilda Hilst.

Afinal, Vittorio é Hilda ou Hilda é Vittorio? Quem é o criador e quem é a criatura? A conclusão que poderíamos chegar não promoveria qualquer diferença se levarmos em consideração a perspectiva engendrada durante nossa investigação. Vittorio é a expressão máxima da supremacia literária hilstiana sobre a sua existência. Não à toa, até a escolha do nome de seu último protagonista "fala", diferentemente de quase todos os anteriores: Osmo, Stamatius, Hillé, etc. Seria Vittorio a vitória final da escritora? Acreditamos que sim. Em termos literários, não há como dissociá-los, uma vez que um engendra e exonera o outro concomitantemente. Hilda fala através de Vittorio e deixa entrever episódios de sua infância:

(...) E eu não sei como as mulheres matam. Eu acho que elas sempre preferem veneno. Veneno, é? Você não se lembra daquela vizinha que vivia sentindo dores no estômago e depois descobriu que a criada colocava pequenas porções de soda cáustica na sopa? E por que, hein? Isso não importa. Claro que importa. Por que, hein? (HILST, P. 19)

Vittorio, exaurido da vida, revela-se em Hilda:

(...) é que a névoa vem sempre. Antes você disse uma luz, qualquer coisa sobre o laranja e o amarelo. Pois é, mas há névoa também. *Um viejo loco, um viejo perdido, crapuloso viejo tan dolorido* O que foi, pai, não chora, mas o que foi, você tem feito tudo o que quer, queria largar a casa, largou, veio aqui pra essa aldeia, por que é uma aldeia não é? Quis que o tio Matias e eu viéssemos com você, viemos... cadê o Matias? (HILST, p. 20)

E assim podemos perceber que o cenário ideal, capaz de dar conta teoricamente do que foi a literatura hilstiana, é atravessado pelas cortinas da autoficção, promovendo, assim, uma intensa movimentação, um ir e vir constante do leitor a fim de compreender onde termina a realidade e começa a ficção ou o contrário. Sobre esse "engodo" da autora, temos o que Diana Klinger afirma:

É precisamente essa transgressão do "pacto ficcional", em textos que, no entanto continuam sendo ficções, o que os torna tão instigantes: sendo ao mesmo tempo ficcionais e (auto)referenciais, estes romances problematizam a idéia de referência e assim incitam a abandonar os rígidos binarismos entre "fato" e "ficção". (KLINGER, p. 11)

Nesse sentido, evidencia-se a total transgressão da escritora em relação ao pretenso pacto ficcional sobre qual nos fala Klinger. O leitor não pode confiar nem nas "verdades" muito menos nas "ilusões" criadas pela literatura de Hilda devido à indissociação dessas duas esferas em seus textos.

A utilização da estratégia da ambiquidade, tal como postula Gasparinni (p.9) materializa-se em basicamente toda a obra em estudo, e, em virtude da presença de diversos biografemas, torna-se praticamente impossível saber onde termina a ficção e começa a realidade ou vice-versa.

Retomando as palavras de Alcir Pécora no prefácio de *Estar Sendo. Ter Sido*, "a memória das demais personagens hilstianas, tais como Crasso, Stamatius, Kadek, Qadós, Karl, Cordélia, Kraus, Hillé, torna a ficção ainda mais uma evidência da unidade do conjunto da obra de Hilda Hilst." Em outras palavras, a escritora elege como último livro o encontro de praticamente todas as principais personagens de sua obra. Não é à toa que o teor autoficcional torne-se ainda mais evidente nesse livro que obriga todo o elenco ficcional de Hilda Hilst a testemunhar a sua principal carência que é escrever, escrever e escrever, para, no fim da existência, compreender que pouco ou nenhum sentido teve a própria vida.

Estar Sendo. Ter sido apresenta-se como uma apologia ao descaso e também pode ser compreendido como uma despedida. Descaso diante das grandes questões que foram motivo para a escritora produzir toda a sua literatura; e despedida como forma mesma de demonstrar consciência da morte e de sua proximidade.

Ainda citando Pécora, cabe-nos aqui endossamos a questão:

Mas convém insistir mais um momento com as questões esboçadas anteriormente: possessão de quem? Quem é o que escreve? O que quer escrever o que se impõe ao que escreve? Em Estar Sendo. Ter sido, essa derradeira prosa de Hilda Hilst, a resposta mais provável é: possessão do ser pela morte que o possui, ocultamente, desde o princípio. Nesses termos, o escritor que não quer se iludir está obrigado a pensar o ser como morto que o habita, a lamber as feridas que sabe ser as únicas carícias possíveis de um Deus indiferente e áspero. Estar sendo é, portanto, a iminência de ter sido e de não ser: uma boca que fala numa eternidade silenciosa. (PÉCORA, p. 10)

As questões levantadas por Pécora são corroboradas pelas mesmas questões que norteiam as bases teóricas autoficcionais. Afinal, onde está o limite entre realidade e ficção? Essa resposta ainda ecoará por muito tempo, se consideramos a fabulação de si como uma marca da contemporaneidade.

A nosso ver, toda a produção literária hilstiana tem como núcleo fundante a recomposição de um eu fragmentado, estilhaçado por si mesmo mediante o advento da existência e à tentativa de um modelo ou rota de fuga, que, no caso de Hilda Hilst, transfigurou-se na escrita.

Não caberia, portanto, simplesmente lidar com a literatura hilstiana como sendo autobiográfica, em virtude, dentre tantos outros aspectos, da fragmentação cronológica, inclusive, dos fatos supostamente apresentados. Sobretudo, quando temos em Pierre Bourdieu a afirmação de que "é significativo que o abandono da estrutura do romance como relato tenha coincidido com o questionamento da visão da vida como existência dotada de sentido, no duplo sentido de significação e de direção. (BOURDIEU, p.)

Corroborando a visão expressa acima, temos praticamente toda a narrativa hilstiana: multifacetada e apresentada em forma de um grande mosaico aparentemente – só aparentemente – caótico. Precisamos afastarnos, olhar holisticamente a obra para compreendê-la. Assim, *Estar sendo. Ter sido*apresenta-se como o trabalho de maior lucidez autoficcional, ainda que a autora não tivesse consciência desse gênero, que produziu.

Exatamente em seu último trabalho há, de forma clara e elucidativa, um encontro de respostas pelas quais a autora ansiou durante a sua vida e que, de repente, parecem ocorrer: É a descoberta que de fato não há o que ser descoberto e o que resta é a forma como recriamos poeticamente toda a existência. A tautologia na qual deságua Hilst transforma *Estar Sendo. Ter Sido* na mais eloquente resposta da escritora a ela própria, como numa espécie de ajuste de contas desconcertante:

(...) e eu choro, Hermínia, choro do velho que estou ou que me sinto, choro porque não sei a que vim, porque fiquei enchendo de palavras tantas folhas de papel... pra dizer o quê, afinal? Do meu medo, um medo semelhante ao medo dos animais escorraçados, e pânico e solidão, e tantas mesas, tantos livros tantos objetos... esculturas, cerâmicas, caixas de prata... alisome, e minha pele está cheia de manchas e meio amarela... (...) mas sinto que devo ir a algum lugar onde encontrarei alguma coisa. (HILST, p. 29)

A grande e recorrente temática da finitude e da morte perde um pouco do seu "glamour" literário para a autora quando outro tema, muito mais cru e real, apresenta-se: a velhice. Escrever sobre a finitude do eu e das coisas durante a velhice faz com que a escritora manifeste profundo desdém por basicamente tudo à sua volta. A última prosa hilstiana, assim como a escritora, envelheceu. Não estamos aqui falando de maturidade literária, pois desde que surge, em *Presságio*, a literatura de Hilda Hilst já se faz madura, mas o aspecto agora é a velhice e suas consequências. E essa metamorfose que se processa física e intelectualmente na persona também atinge em cheio a sua obra e, assim, *Estar sendo. Ter sido* traduz-se como um texto também iminentemente ao alcance da morte.

Poderíamos, aqui, citar inúmeros trechos de entrevistas que corroborariam nossa afirmação, porém, durante nosso trabalho acreditamos ter demonstrado ser precisamente essa "atenta apatia" que marcou singularmente toda a dicção hilstiana. Assim, *Estar sendo. Ter Sido* pode ser compreendido como um longo monólogo da escritora com a sua morte, ou com o imaginário criado ao redor de sua ideia. Ou, ainda, um pedido à natureza por um pouco mais de tempo; o necessário para o reconhecimento, em vida, de sua literatura: "sai, sai, morte! Há mil e cem dias pela frente até acabar esse trevoso lago de lembranças." (HILST, p. 57).

Não teve tempo.

Hilda Hilst falece em 2004 sem ter visto seu trabalho alcançar o patamar que ela acreditava merecer. Contudo, a contemporaneidade tem sido mais condescendente com a sua poética caoticamente lúcida.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMS, M. H. **O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica**. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Carlos **Drummond de Andrade/ Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico** por Rita de Cássia Barbosa. – 2.ed. – São Paulo: Nova Cultural, 1998.

ANTELO, Raul. **Transgressão e Modernidade**. Ponta Grossa, Editora UEPG, 2001.

ALBERONI, Francesco. O Erotismo. Trad. Elia Edel. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

\_\_\_\_\_. Memoria y autobiografia: exploraciones en los limites.

1ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

ARNONI PRADO, Antonio. Lima Barreto: uma autobiografia literária. São Paulo: Editora 34, 2012.

AZEVEDO, Luciene. **Autoficção e literatura contemporânea**. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n12, 2008.

http://minhateca.com.br.80bola.com/marciodoido/LIVROS/Livros+em+PDF/AZE VEDO\*2c+Luciene.+Autofic\*c3\*a7\*c3\*a3o+e+literatura+contempor\*c3\*a2nea,3 71381975.pdf acesso em setembro de 2013.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira. Holocausto das fadas. A trilogia obscena e o Carmelo bufólico de Hilda Hilst. São Paulo: Annablume, 2002.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburgl. São Paulo: Perspectiva, 2013. 6ed.

\_\_\_\_\_.Sade, Fourier, Loyola. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora brasiliense, 1990. 1ed.

Roland Barthes por Roland Barthes.Trad. Leyla Perrone
Moisés. São Paulo: Cultrix, 1999. 3ed.
O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos:
Trad. Mário Laranjeira. São Paulo, 2ed: Martins Fontes, 2004.
Fragmentos de um discurso amoroso. Trad. Márcia Valéria
Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
Incidentes. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes,
2004.
Ensaios Críticos. Trad. António Massano e Isabel Pascoal.
Lisboa, Portugal: Edições 70, 2009.
Crítica e verdade. Trad, Leyla Perrone Moisés. São Paulo,
Perspectiva, 2011.
A câmara clara. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins
Fontes, 2007.
BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. Estética da criação verbal. Trad. Paulo
Bezerra. 5ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
BASTIDE, Roger. <b>O sagrado selvagem e outros ensaios</b> . Trad. Dorothé de
Bruchard. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
BAUDRILLARD, Jean. <b>Da sedução</b> . Trad. Tânia Pelegrini. 2ª ed. Campinas/SP:
Papirus, 1991.
BATAILLE, Georges. <b>Erotismo</b> . Trad. João Benard da Costa. Lisboa: Moraes
Editores, 1980.
BAKHTIN, Mikhail Mikhailovicth. <b>Estética da criação verbal</b> . Trad. Paulo Bezerra.
5ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
BAZÁN, Francisco Garcia. <b>Aspectos incomuns do sagrado</b> . São Paulo: Paulus, 2002.
BECKER, Ernest. A negação da morte. Trad. Luiz Carlos do Nascimento Silva. 4ed.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. Editora SBTB, São Paulo, 1994.

Rio de Janeiro: Record, 2010.

BOMFIM, Renata. O beijo de sangue: a pós-modernidade do corpus hilstiano em Rútilo nada. (artigo sem data)

BORGES, Claber. **Rútilo nada, de Hilda Hilst: Uma narrativa pós-moderna?** (artigo sem data)

BORGES, Gisele do Rocio. A via transcendente percorrida na escrita de Hilda Hilst. Curitiba, 2008. (dissertação de mestrado)

BOSI, Alfredo. O ser e o tempo da poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRANCO, Lucia Castello. BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

BRANCO, Lucia Castello. **O que é escrita feminina?** Coleção primeiros passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra**. A personagem feminina na literatura. 2ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de Mitos Literários.** 4ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2005.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Trad. David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BUTLER, Judith. Le récit de soi. Presses Universitaires de France: Paris, 2005

CALVINO, Ítalo. **Assunto encerrado: discurso sobre literatura e sociedade**. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CANDIDO, Antonio [et al] **A personagem de ficção**. 12ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. (coleção debates; 1 / dirigida por J. Guinsburg)

Cadernos de Literatura Brasileira. Hilda Hilst. São Paulo: Instituto Moreira Sales, nº 8, outubro de 1999.

CARVALHO, Alfredo Coelho Lemos de. **Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

CASTELLO, José. Inventário das sombras. Rio de Janeiro. Record: 1999.

CLÉMENT, Catherine; KRISTEVA, Julia. O feminino e o sagrado. Tradução de Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

CINTRA, Elaine Cristina. Roteiro Poético de Hilda Hilst. Uberlândia: EDUFU, 2009.

COELHO, Nelly Novaes. A poesia de Hilda Hilst e os avessos do sagrado. *Diário do Grande ABC*, São Paulo, 1<sub>o</sub> mar. 1987.

COMPAGNON, Antoine. O demônio da teoria: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto. 2ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DEL PICCHIA, Beatriz. BALIEIRO, Cristina. **O feminino e o sagrado: mulheres na jornada do herói.** São Paulo, Ágora, 2010.

DELGADO E DUARTE, Caroline, Kelly. **Teorias Canadenses da autoficção na obra de escritores brasileiros: uma interface teórico-**

**ficcional.**<u>http://www.anaisabecan2011.ufba.br/Arquivos/Delgado-Duarte.pdf</u> acesso em setembro de 2013.

DESTRI, Luiza. **Uma superfície de gelo ancorada no riso**. Antologia de Hilda Hilst; seleção, organização e apresentação Luisa Destri. São Paulo: Globo, 2012.

DÉSY, Caroline et al. **Une oeuvre indisciplinaire. Mémoire, texte et identité chez Régine Robin.** Les Presses de l'Université Laval. Québec, 2007.

DIAS, Juarez Guimarães. **O Fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo-Floema**. São Paulo: Annablume, 2010.

DINIZ, Cristiano. (org) **Fico besta quando me entendem. Entrevistas com Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2013.

ECO, Umberto. Sobre a literatura. 2ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra. 6ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FIGUEIREDO, Eurídice. Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

GASPARINI, Philippe. **Est-il je? Roman autobiographique et autofiction**. Poétique Seuil. 2004.

GENOVESE, Alicia. **Leer poesia: lo leve, lo grave, lo opaco**. 1ed. Buenos Aires: Fondo de cultura Económica, 2011.

GOULEMOT, Jean-Marie. **Esses livros que se lêem com uma mão só:** leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII. Trad. Maria Aparecida Corrêa. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

GRANDO, Cristiane. **Amavisse de Hilda Hilst. Edição genética e crítica.** (Mestrado em Língua e Literatura Francesa). São Paulo, Universidade de São Paulo, 1998.

GUSMÃO, Manuel. **Tatuagem e palimpsesto. Da poesia em alguns poetas e poemas**. Assírio e Alvim, Lisboa, Portugal, 2010.

HAMBURGER. Michael. A verdade na poesia. Tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Trad. Alípio Correia. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

HAY, Louis. **A literatura dos escritores: questões de crítica genética**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

milot, milda. <b>Poemas Maiditos, gozosos e devotos</b> . São Paulo. Globo, 2005.
<b>Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão</b> . São Paulo: Globo, 2004.
O caderno Rosa de Lori Lamby. São Paulo: Globo, 2005.
Fluxo-Floema.São Paulo: Globo, 2003.
<b>Do Desejo</b> . São Paulo: Globo, 2004.
Cantares. São Paulo: Globo, 2002.
Exercícios. São Paulo: Globo, 2002.
<b>Rútilos</b> . São Paulo: Globo, 2003.
<b>Kadosh</b> . São Paulo: Globo, 2004.
Cartas de um sedutor. São Paulo: Globo, 2000.
Da morte. Odes Mínimas. São Paulo: Globo, 2003.
Com meus olhos de cão. São Paulo: Globo, 2006.
Cascos e carícias & outras crônicas: São Paulo, Globo, 2007

<b>Baladas</b> . São Paulo: Globo, 2003.
<b>Tu não te moves de ti.</b> São Paulo: Globo, 2004.
Estar Sendo. Ter Sido. São Paulo: Globo, 2006.
A obscena senhora D. São Paulo: Globo, 2001.
Bufólicas. São Paulo: Globo,2002.
Teatro reunido. São Paulo: Globo, 2005.
JAKOBSON, Roman. <b>A geração que esbanjou seus poetas</b> . Trad. Sonia Regina Martins Gonçalves. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
KAZANTZAKIS, Nikos. <b>Ascese: Os Salvadores de Deus.</b> Rio de Janeiro: Record, 1959.
KLINGER, Diana. Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica. 2ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
KOSSOVITCH, Elisa Angotti. <b>Os cúmplices da sedução</b> . Folha de São Paulo, São Paulo, 29 de maio de 1987. Folhetim n. 538, p. B-4, B-5.
LEJEUNE, Philippe. <b>O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet</b> . Org. Jovita Maria Gerhein Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
Je est um autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias.Collection Poétique, Paris, 1993.
LOIC, Marcou. L'autobiographie. Anthologie. Étonnants Classiques. GF Flamarion, 2001.
MAINGUENEAU, Dominique. <b>O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade.</b> Trad. Marina Appenzeller. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (coleção leitura e crítica)
MARTY, Éric. <b>Roland Barthes, o ofício de escrever</b> . Trad. Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
MINOIS, Georges. História do riso e do escárnio. Trad. Maria Helena Ortiz. São

Paulo: Editora UNESP, 2003.

MIRAUX, Jean-Philippe. L'autobiographie: Écriture de soi et sincérité. Nathan Université: 1996.

MOISÉS, Massaud. Literatura: mundo e forma. São Paulo: Cultrix: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1982.

MOLLOY, Sylvia. Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América hispânica. Trad. Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003.

MORAES, Eliane Robert. LAPEIZ, Sandra Maria. **O que é pornografia**. Col. Primeiros passos. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MORAIS, João Batista Martins de. **Transtextualidade e erotismo na trilogia de Hilda Hilst.** Recife, 2007. (dissertação de mestrado)

NIGRO, Claudia Maria Cenevira, BUSATO, Susanna e AMORIM, Orlando Nunes de.(org). Literatura e representações do eu: impressões autobiográficas. São Paulo: Ed UNESP, 2010.

OTTO, Rudolf. **O sagrado**: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. Trad. Walter O. Schlupp. Petrópolis: Vozes, 2007

PAZ, Octávio. **A dupla chama. Amor e erotismo**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

Figuras e figurações. Assírio e Alvim. Lisboa, Portugal.2000.
El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesia e historia. 3ed. México: FCE, 2003.
O labirinto da solidão. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro, Paz e Terra: 2006
PÉCORA, Alcir (org.) Por que ler Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2010.
PENA, Felipe. <b>Teoria da biografia sem fim.</b> Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
PERRONE-MOISÉS, Leyla. <b>Com Roland Barthes</b> .São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
Roland Barthes. Editora Brasiliense. São Paulo, 1985.

PLATÃO. **O banquete**. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre, RS: L&PM Pocket, v. 711, 2009.

QUELLETTE-MICHASLKA, Madeleine. **Autoficcion et dévoillement de soi.**Essai. XYZ éditeur. Montréal (Québec), 2007.

ROSENDAHL, Zeny. **Espaço e religião: uma abordagem geográfica**. Rio de Janeiro: UERJ, NEPEC, 1996.

ROSENFELD, Anatol. **Texto e contexto II.** São Paulo: Perspectiva, 2007. (coleção debates; 254 / dirigida por J. Guinsburg)

ROSOLATO, Guy. **A força do desejo: o âmago da psicanálise**. Trad. Procópio Abreu. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 1999.

SÁ, Sérgio de. **A reinvenção do escritor: literatura e** *mass media*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SANTIAGO, Silviano. ,**Meditação sobre o ofício de criar**. Aletria, v18. 2008.http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/meditacao-sobre-o-oficio-de-criar-de-silviano-santiago-2/ acesso em julho de 2013.

SOUZA, Goimar Dantas de. O sagrado e o profano nas poéticas de Hilda Hilst e Adélia Prado. São Paulo, 2003. (dissertação de mestrado)

SOUZA, Eneida Maria de. **Janelas Indiscretas: ensaios de crítica biográfica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SOUZA, Eneida Maria de. MARQUES, Reinaldo.(orgs) **Modernidades Alternativas na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

SILVA, Talles de Paula. O que dizem os escritores sobre a definição do que se tem chamado de autoficção.

http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num14/dossie/palimpsesto14dossie04.p df acesso em fevereiro de 2013.

SISCAR, Marcos. Poesia e crise: ensaios sobre a crise da poesia como topos da modernidade. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2010.

TEZZA, Cristovão. **O espírito da prosa: uma autobiografia literária**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

TODOROV, Tzvetan. A literatura em perigo. Trad. Caio Meira. 3ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

SIMONET-TENANT, Françoise. Le propre de l'ecriture de soi. Téraèdre: Paris, 1996.

SCRAMIM, Susana.(org). **O contemporâneo na crítica literária**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

WEBER, João Hernesto. **Tradição literária e tradição crítica.** Porto Alegre: Movimento, 2009.

ZANONE, Damien. L'autobiographie. Thèmes & études. Ellipses. Paris, 1996.

#### **BIBLIOGRAFIA CONSULTADA**

ALEXANDRIAN. História da literatura erótica. Tradução de Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

AMORIM, Bernardo Nascimento de. O saber e o sentir: uma leitura de Do desejo, de Hilda Hilst. (Mestrado em Letras, Estudos Literários). Minas Gerais, UniversidadeFederal de Minas Gerais, 2004.

AMORIM, Fabiana Brandão Silva. **Desejo e emancipação feminina: a inscrição do erotismo na poesia de Hilda Hilst e de Teresa Calderón.** (Mestrado em Letras – EstudosLiterários). Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.

ARAÚJO, Celso. **Lírica cavada na mais pessoal solidão**. *Jornal de Brasília*, Brasília, 27 jun. 1992.

Haja poesia. <i>Jornal de Brasília</i> , Brasília, 3 jan. 199	<del>)</del> 0
---	----------------

ARAÚJO, Celso; FRANCISCO, Severino. **Nossa mais sublime galáxia**. *Jornal de Brasília*, Brasília, 23 abr. 1989.

ARÊAS, Vilma; WALDMAN, Berta. Hilda Hilst - o excesso em dois registros. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 out. 1989.

BARBOSA, João Alexandre. A metáfora crítica. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BOJUNGA, Cláudio. **Quatro conversas com o mistério Hilda Hilst**. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 24 jun. 1972.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BRANDÃO, Eli (org.) Litteratheos. Campina Grande: Ed. da Livro Rápido, 2007.

BRITO, José Carlos A. **Eros e Psique no encontro de si mesmo na poesia de HildaHilst.** *Revista de Cultura Agulha*, n<sub>o</sub> 45. Fortaleza / São Paulo, maio 2005. Disponívelem: <a href="http://www.revista.agulha.nom.br/ag45hilst.htm">http://www.revista.agulha.nom.br/ag45hilst.htm</a>. Acesso em: 4 julho 2010.

BUARQUE DE HOLANDA, Sergio. **O fruto proibido.** *Folha da Manhã*, São Paulo, 2 set. 1952.

BUENO, Maria Aparecida. Hilda Hilst. *In*: \_\_\_\_\_. *Quatro mulheres e um destino: Hilda Hilst, Fernanda Torres, Fernanda Montenegro, Eliane Duarte.* Rio de Janeiro: UAPÊ,1996, pp. 19-52. Entrevista.

CAILLOIS, Roger. O homem e o sagrado. Lisboa: Edições 70, 1988.

CATULO. **O cancioneiro de Lésbia**(Edição bilingüe; introdução, tradução e notas Paulo Sérgio Vasconcellos). São Paulo, Hucitec, 1991.

COELHO, Nelly Novaes. **A poesia de Hilda Hilst e os avessos do sagrado**. *Diário do Grande ABC*, São Paulo, 1<sub>0</sub> mar. 1987.

Hilda Hilst entre o sagrado e o efêmero. O Estado de S. Paulo,
São Paulo, 15 jul. 1984.
A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a "metamorfose" de
iossa época. <i>In</i> : HILST, Hilda. <i>Poesia (1959-1979)</i> . São Paulo: Quíron / INL, 1980. pp
75-325.
Da poesia. <i>In</i> : INSTITUTO Moreira Salles. <i>HILDA HILST.</i>

Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo, n. 8, out. 1999. pp. 66-79.

.\_\_\_\_\_Da morte. Odes mínimas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 fev. 1981.

COELHO, Nelson. Nota sobre a temática de Balada do Festival. *Correio Paulistano*, São Paulo, 12 nov. 1955.

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

FARIA, Álvaro Alves de. **Poesia iluminada de Hilda Hilst**. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 29 nov. 1986.

GHAZZAOUI, Fátima. O passo, a carne e a posse - Ensaio sobre Da morte. Odes mínimas de Hilda Hilst. (Mestrado em Teoria Literária). São Paulo, Universidade de São Paulo, 2003.

GIACOMO, Arnaldo Magalhães de. **Poesia quase reflexiva**. *Gazeta do Rio Pardo*, Rio Pardo, s/d. (Texto sobre *Presságio*, 1950, primeiro livro publicado por Hilst.)

GRAIEB, Carlos. **Hilda Hilst expõe roteiro do amor sonhado**. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 ago. 1995. Entrevista.

MAGALHÃES, Antonio. **Deus no espelho das palavras**: teologia e literatura em diálogo. São Paulo: Paulinas, 2000.

PIRES, Paulo Roberto. A enigmática senhora Hilst. In: Revista Época, São Paulo, 14 jan. 2002.

PY, Fernando. A grande incógnita. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 28 mar. 1981.

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

RIAUDEL, Michel. **A leitura no quiasmo da sua sedução**. *In: Leitura: teoria e prática*. Campinas. Associação de Leitura do Brasil – Faculdade de Educação da Unicamp, junho de 1999. pp. 49-60.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. Leituras filosóficas, 2 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

RIBEIRO, Leo Gilson. A morte, saudada em versos iluminados. Por Hilda Hilst. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 out. 1980.

Hilda Hilst - Palavra por palavra, que poucos leram, ela criou
um universo deabismos, angústias e beleza. Revista Goodyear, São Paulo, 1989, pp.
46-51.
O vermelho da vida. <i>Revista Veja</i> , São Paulo, 24 abr. 1974.
Os versos de Hilda Hilst integrando a nossa realidade. Jornal da
Tarde, São Paulo, 14 fev. 1981.
Hilda, encantamento místico inigualável. <i>In</i> : HILST, Hilda. <i>Poema</i>
malditos,gozosos e devotos. São Paulo: Massao Ohno / Ismael Guarnelli, 1984.
ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: HILST, Hilda.
Fluxo-floema. São Paulo, Perspectiva, 1970, pp. 10-17.