

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
LABORATÓRIO DE ESTUDOS AVANÇADOS EM JORNALISMO - LABJOR

MARIANA GARCIA DE CASTRO ALVES

**HILDA HILST – RESPIROS:
Uma experiência de divulgação**

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem e ao Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestre em Divulgação Científica e Cultural na área de concentração de Divulgação Científica e Cultural.

Orientadora: Prof. Dra. Cristiane Pereira Dias

CAMPINAS

2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR

TERESINHA DE JESUS JACINTHO – CRB8/6879 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP

AL87h

Alves, Mariana Garcia de Castro, 1980-
Hilda Hilst – Respiros : uma experiência de divulgação
/ Mariana Garcia de Castro Alves. -- Campinas, SP : [s.n.],
2012.

Orientador : Cristiane Pereira Dias.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Hilst, Hilda, 1930-2004 - Crítica e interpretação. 2.
Exposições. 3. Literatura. 4. Desenhos. I. Dias, Cristiane
Pereira. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Hilda Hilst - Respiros: An experience of divulgation

Palavras-chave em inglês:

Hilda Hilst
Exhibitions
Literature
Drawings

Área de concentração: Divulgação Científica e Cultural.

Titulação: Mestre em Divulgação Científica e Cultural.

Banca examinadora:

Cristiane Pereira Dias [Orientador]
Carlos Alberto Vogt
Amanda Eloina Scherer

Data da defesa: 28-02-2012.

Programa de Pós-Graduação: Divulgação Científica e Cultural.

BANCA EXAMINADORA:

Cristiane Pereira Dias

CARLOS ALBERTO VOGT

Amanda Eloina Scherer

Joaci Pereira Furtado

Marcos Aurélio Barbai

IEL/UNICAMP
2012

À minha mãe, em memória
do meu pai, nosso Ehad.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Carlos Vogt por, desde o início, incentivar a realização deste trabalho e contribuir de modo decisivo para sua materialização.

Meus agradecimentos à professora Cristiane Dias, por generosamente aceitar a orientação, dando seu apoio para que pisasse no solo escorregadio da interdisciplinaridade com segurança.

Agradeço também à professora Susana Dias, pela atenção constante e conforto nessa caminhada. A todo o corpo docente do Labjor. À professora Vera Toledo e à Simone Pallone, pelo compartilhamento de experiências. À Alessandra, Magali e Marivane pelos auxílios com prazos e papéis.

Meus agradecimentos à banca: Amanda Eloina Scherer, Marcos Aurélio Barbai e Joaci Furtado, a quem especialmente agradeço pela inestimável colaboração para esta dissertação.

Agradeço ao Instituto Hilda Hilst na pessoa de Daniel Bilenky pela solicitude e enorme cooperação; aos entrevistados, Eduardo Hofstätter, Jary Mércio Almeida Pádua e Zeca Baleiro, pelo enriquecimento do trabalho, e à jornalista Carlota Cafiero pelas indicações.

Agradeço aos colegas do curso que me fizeram rir, apesar das dificuldades. Minha gratidão também a Dayana Andrade, Luciana de Mathias-Kosian e Renina Valejo, que compartilharam tantas noites e dias de Hilda Hilst, pela amizade.

RESUMO

O trabalho a seguir trata da exposição HILDA HILST – RESPIROS, realizada em 2010, na Universidade Estadual de Campinas. A mostra foi composta de desenhos da escritora em diálogo com trechos de sua literatura. Teve o objetivo de produzir uma leitura poética da obra. Aqui apresentamos essa experiência de divulgação e refletimos sobre a produção literária de Hilda Hilst em relação à sua produção iconográfica. A poeta desenhava quando o exercício da escrita se lhe tornava pesado, e assim, traçava no papel suas atribuições para “dar uma respirada”. Como um convite à leitura, esta dissertação toca nos sentidos em torno de Hilda Hilst nas relações entre obra, autor e público. Apesar do reconhecimento de crítica, atingindo excelência nos três gêneros, sua obra ainda é pouco conhecida, o que poderia ser atribuído a muitos fatores, entre eles a reiteração do mito da artista excêntrica. Este trabalho traça uma geografia hilstiana e, no campo da divulgação, aposta na materialidade de seus desenhos como espaço de produção de sentidos outros em Hilda Hilst.

Palavras-chave: Hilda Hilst – Divulgação cultural – Exposição – Literatura - Desenhos - Interpretação

ABSTRACT

This essay deals with the exhibition HILDA HILST - RESPIROS, presented in 2010 at Universidade Estadual de Campinas, in Brazil. The exposure consisted of drawings of the writer in dialogue with parts of her literature. The purpose of the exhibition was to make a poetic reading of her work. Here we present the experience of the disclosure and we think about the literary production of Hilda Hilst in relation to her iconographic production. The poet used to draw when the writing exercise was hard, so she used to draw to "take a breath", "dar um respiro", in Portuguese. As an invitation to read, this work brings thoughts about the senses between work, author and public. She achieved excellence in all the three genres but, in spite of the critical recognition, her work remains unknown. This could be attributed to many factors, including the reiteration of the myth of the eccentric artist. In the field of dissemination, this paper describes a "hilstian geography" and bets on the materiality of her drawings as a place of production of other senses in Hilda Hilst.

Key words: Hilda Hilst – Cultural divulgation – Exhibitions – Literature - Drawings - Interpretation

Lista de Figuras

Figura 1 A exposição.	05
Figura 2 Foto do painel.	06
Figura 3 Texto de apresentação diagramado.	06
Figura 4 Hilda Hilst, sem título, sem data, hidrográfica.	08
Figura 5 Hilda Hilst, sem título, 1972, esferográfica.	09
Figura 6 Hilda Hilst, sem título, sem data, esferográfica.	09
Figura 7 Hilda Hilst, sem título, sem data, esferográfica.	10
Figura 8 Hilda Hilst, sem título, 1977, aquarela e nanquim.	10
Figura 9 Hilda Hilst, sem título, 1981, esferográfica.	11
Figura 10 Hilda Hilst, sem título, 1988, esferográfica.	11
Figura 11 Hilda Hilst, sem título, sem data, esferográfica.	12
Figura 12 Hilda Hilst, sem título, 1972, esferográfica.	12
Figura 13 Hilda Hilst, sem título, 1982, esferográfica.	13
Figura 14 Hilda Hilst, sem título, 1971, nanquim.	13
Figura 15 Recortes da linha do tempo (vitrine).	14
Figura 16 Linha do tempo.	15
Figura 17 Vendas “Obras completas de Hilda Hilst”, por gênero, de 2007 a 2010.	121
Figura 18 Hilda apresentando a entrega do Prêmio Saci, em São Paulo.	129

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	01
2 A EXPOSIÇÃO	05
3 DIÁLOGOS – DESENHOS E TRECHOS	17
3.1 Quisera dar nome, muitos... ..	19
3.2 Esboço, foi a única nitidez	25
3.3 todas as histórias de mãe dão best-sellers	41
3.4 Com os meus olhos de cão	53
3.5 Da morte	61
3.6 Umás gotas de sangue na gravura	71
3.7 Cuidado.	77
3.8 Aquele fino traço da colina	83
3.9 Há quanto tempo estou aqui?	93
3.10 A senhora D	99
3.11 Ai, que não sei quem sou!	107
4 LINHA DO TEMPO	113
5 HILDA HILST: OBRA E IMAGEM	117
6 CONCLUSÃO	131
REFERÊNCIAS	137
BIBLIOGRAFIA	141
APÊNDICE - O OCO: roteiro para instalação	143
ANEXOS - Respiro de Hilda Hilst (Correio Popular)	149

1 INTRODUÇÃO

Bom que seria luz amarelada dourando os caracóis, as larvas, a minha mão. Bom que seria recompor palavras, cruzá-las, dizer da luz filtro cintilante facetado, dizer do escuro entranha apenas, dizer da busca o que ela é, buscador e buscado [...]” (HILST, 2002c, p. 29)

De 22 de abril a 21 de maio de 2010 realizamos a exposição HILDA HILST – RESPIROS, no Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulalio” – Cedae, no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, que guarda o acervo da escritora desde 1995. A mostra foi composta de onze desenhos feitos por Hilda Hilst (1930-2004), em caneta esferográfica e hidrográfica (canetinha), emoldurados ao lado de trechos livremente pinçados de sua obra literária. Pela primeira vez foram apresentados seus traços iconográficos, documentos de quase quarenta anos, de modo conjunto.

A exposição foi concebida durante o curso de Mestrado em Divulgação Científica e Cultural, do Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo - Labjor. O objetivo foi realizar uma experiência de divulgação que propagasse poeticamente o universo literário de Hilda Hilst.

Neste trabalho, descreveremos a exposição ao mesmo tempo em que construiremos uma interpretação da escritora, por meio de análises dos desenhos e das leituras da obra. A dissertação pretende compor um discurso outro para, através de uma reflexão sobre o diálogo das figuras com os trechos de poesia e prosa escolhidos, produzir sentidos sobre Hilda Hilst, uma escritora que, segundo o crítico Anatol Rosenfeld (1970), alcançou resultados notáveis nos três gêneros.

Hilda gostava de desenhar. Exemplares desse costume pouco conhecido da poeta, dramaturga e ficcionista podem ser encontrados nos arquivos do Cedae, da Unicamp, e em anotações em seus livros pessoais, hoje na biblioteca da Casa do Sol, onde morava. Nos arquivos da Unicamp, encontramos cerca de oitenta recortes com desenhos, além de ilustrações encontradas nas bordas de cadernos, diários e cartas. Muitas vezes, os desenhos estão misturados a inscrições numéricas, cálculos de contas a pagar e frases dispersas, divagações.

Hilda Hilst tomava a caneta como ponte do processo de criação. No delinear de seus desenhos, a escritora encontrava uma acomodação para buscar a continuidade do árduo exercício do poeta. Em uma palestra, documentada no livro “Feminino Singular” (1989), um ouvinte pergunta se Hilda havia aprendido pintura, ao que escuta como resposta: “Não, não aprendi pintura. Às vezes, quando fico muito tensa e não consigo escrever, aí eu pinto, desenho um pouco.” A resposta aponta para uma questão recorrente na obra: a sofreguidão da criação, que em si é um salto no vazio a ultrapassar qualquer garantia, a tocar no incomunicável: “e eu tentando apenas inventar palavras, eu tentando apenas dizer o impossível” (HILST, 1991). Assim, à pergunta do espectador, Hilda completa: “São as horas da respirada, quando não dá para dizer nada, quando está muito difícil tudo. Aí então, eu desenho um pouco”.

Seu processo de criação era composto por muitas horas de estudo e por inspiração, como se recebesse as palavras de outra dimensão – algo encontrado em construções que se repetem em sua obra como “agora me vem que...”. Para a poesia, era “tomada” por um estado que durava dias seguidos e enchia sua mesa de papéis. Estivesse onde fosse, no afã da criação, era como se “o canal” estivesse aberto. Já para a prosa de ficção, acordava pela manhã e trancava-se em seu escritório. Caso algum amigo estivesse de visita, Hilda lia o que havia escrito à tarde – diz-se que se deliciava com essas leituras e se gabava, surpreendendo-se a si mesma com a qualidade do texto. O processo de produção da prosa era relativamente disciplinado, mas também se fazia por ideias que eram por ela “recebidas”, que a teriam às vezes impressionado. Em *Estar sendo. Ter sido* (1997), depois de escrever a primeira página, Hilda teria se perguntado: “Meu Deus, quem será esse cara, falando umas coisas desagradáveis logo de cara?” (PÉCORA, 2010, p. 45) Outras vezes, convivía com as personagens por muito tempo, em silêncio, antes que, dentro do seu escritório, lapidasse sua composição no momento da escrita.

Mergulhada entre a imaginação anterior de detalhes e o aparecimento inopinado de frases, versos e personagens, “de redes e de anseios inundada” (HILST, 1992, p. 34), Hilda emergia para tomar ar nos desenhos, nas anotações, nos passeios da caneta por pedaços de papel, nos cadernos... por onde lhe vinham penduradas figuras logicamente improváveis em paisagens naturalmente insólitas.

A exposição retrata a poeta através de seus desenhos, seus respiros. As relações entre suas ilustrações e sua obra literária ainda não haviam sido foco de uma exposição sobre a autora, nem objeto de estudo.

Na primeira parte desse trabalho, apresentaremos HILDA HILST - RESPIROS. Depois, discorreremos sobre seus elementos: cada um dos onze desenhos em conversa com o respectivo trecho. Buscaremos compor uma leitura e uma reflexão sobre sua obra no campo da divulgação cultural, nas relações entre autor-obra-público. A tentativa será dar uma dimensão de Hilda Hilst que a aproxime do leitor. Assim, a partir dos desenhos, apresentaremos uma geografia hilstiana, tratando de camadas geológicas de idades e colorações distintas.

Após esse mergulho, apresentaremos a linha do tempo exposta, que mostra a literatura na vida da artista. Em seguida, discorreremos sobre os principais aspectos tocantes à relação entre sua obra e sua imagem hoje.

A exposição é nossa leitura de Hilda Hilst. O visitante, e agora leitor, fará dela também sua interpretação. Na reflexão sobre esse processo de divulgação – que comporta esse movimento, ou seja, a produção de versões (ORLANDI, 2004, p.134) – faremos articulações de modo a demonstrar que seus desenhos são documentos propagadores de experiências poéticas de leitura da artista. Sobretudo, os trazemos à tona para mostrar que são fontes que, em sua materialidade, produzem sentidos em/para Hilda Hilst.

2 A EXPOSIÇÃO



Fig. 1: A exposição
Fotos: Estevam Scuoteguazza

HILDA HILST RESPIROS foi realizada na Unicamp, na sala de exposições do Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulalio”- Cedae, Bloco VII do Instituto de Estudos da Linguagem, de 22 de abril a 21 de maio de 2010, ano em que a escritora faria oitenta anos.

Em um espaço aproximado de doze metros quadrados, a mostra foi composta por onze desenhos, acompanhados de trechos de prosa e poesia, e três vitrines horizontais alinhadas em que se pôs uma linha do tempo (de 1930 a 2004, ano de morte da escritora), ilustrada pela exposição de livros, cadernos, fotos e recortes com desenhos e anotações.

Além das molduras com os onze desenhos e da vitrine com a linha do tempo, havia também um painel com o texto de apresentação da exposição.

De fora, através do vidro, já se via a mostra. A visitação foi gratuita, de segunda a sexta-feira, das 9h às 22h30.

O texto de apresentação ocupava uma parede toda, do lado oposto e frontal à entrada, como se vê a seguir:



Fig. 2: Foto do painel.

HILDA HILST - RESPIROS

São as horas da respirada, quando não dá para dizer nada, quando está muito difícil tudo.
Aí então, eu desenho um pouco.

Um diálogo com Hilda Hilst / Nelly Novais Coelho et al. In: *Revista de Linguagem Cultural*, Nelly Novais Coelho et al. página 148. São Paulo: GR2, Rio Claro, SP: Arquivo Municipal, 1989.

Desenhos da escritora Hilda Hilst (1930-2004), guardados há quase quarenta anos, são expostos, pela primeira vez de modo conjunto, em **HILDA HILST - RESPIROS**.

Como aperitivo para uma incursão à sua obra literária, a exposição mostra uma pequena parte dos originais conservados desde 1995 pelo Centro de Documentação Cultural "Alexandre Eulálio", do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp.

Feitos na maioria das vezes com esferográfica, os desenhos esboçam um universo de moluscos, aves, águas, caules, heras, onde perduram figuras etéreas, fantásticas, híbridas, sempre imperfeitas, coladas ou mutiladas.

Em traços contínuos e delicados, espirais do tempo, da morte, da poesia, do amor, do prazer, do charco e de deus envenenam os papéis dessa iconografia particular.

Na exposição, os desenhos são acompanhados de versos ou de trechos de prosa ficcional, livremente pinçados de sua bibliografia. Menos que buscar similitudes entre imagens e textos, a mostra quer ser um convite à descoberta de faces e arestas de uma literatura ainda pouco conhecida e explorada.

Nos oitenta anos de nascimento da escritora, a exposição se propõe a concorrer para que o fino traço de sua presença seja lembrado por seu legado artístico e literário.

Então, *envolve de saliva a frase, degusta...*

Centro de Documentação Cultural "Alexandre Eulálio"/CEDAE - Instituto de Estudos da Linguagem/IEL - Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP
22 de abril a 21 de maio de 2010

Diretor do IEL Prof. Dr. Antônio Alcôr Bernardes Picora	Concepção e montagem Mariana Garcia de Castro Alves	Pesquisa Cristiane Diniz	Tratamento de imagens Estevam Scatoteagazza
Diretora associada Prof.ª Dra. Nina Virginia de Araújo Leite			Supervisão Flávia Carneiro Lido
Coordenador do CEDAE Prof. Dr. Jefferson Cano			

Fig. 3: Texto de apresentação diagramado.

HILDA HILST – RESPIROS

“São as horas da respirada, quando não dá para dizer nada, quando está muito difícil tudo. Aí então, eu desenho um pouco.”

Um diálogo com Hilda Hilst / Nelly Novaes Coelho et al. In: Feminino singular Nelly Novaes Coelho et al. página 148. São Paulo: GRD; Rio Claro, SP: Arquivo Municipal, 1989.

Desenhos da escritora Hilda Hilst (1930-2004), guardados há quase quarenta anos, são expostos, pela primeira vez de modo conjunto, em HILDA HILST – RESPIROS.

Como aperitivo para uma incursão à sua obra literária, a exposição mostra uma pequena parte dos originais conservados desde 1995 pelo Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulalio”, do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp.

Feitos na maioria das vezes com esferográfica, os desenhos esboçam um universo de moluscos, aves, águas, caules, heras, onde perduram figuras etéreas, fantásticas, híbridas, sempre imperfeitas, coladas ou mutiladas. Em traços contínuos e delicados, espirais do tempo, da morte, da poesia, do amor, do prazer, do charco e de deus envenenam os papéis dessa iconografia particular.

Na exposição, os desenhos são acompanhados de versos ou de trechos de prosa ficcional, livremente pinçados de sua bibliografia. Menos que buscar similitudes entre imagens e textos, a mostra quer ser um convite à descoberta de faces e arestas de uma literatura ainda pouco conhecida e explorada.

Nos oitenta anos de nascimento da escritora, a exposição se propõe a concorrer para que o fino traço de sua presença seja lembrado por seu legado artístico e literário. Então, *envolve de saliva a frase, degusta...*

Após o primeiro contato com o texto escrito, o visitante talvez se dirigisse à primeira moldura, imediatamente ao lado da porta de entrada. Numa atmosfera amarelada das luzes artificiais dessa sala da universidade, o visitante passearia pelas estações, feitas de imagens em diálogo com trechos escolhidos.

Seguem os desenhos que foram emoldurados, na ordem condizente ao sentido horário, a partir da entrada. Todas as imagens foram acompanhadas de pequenas placas, onde foram postos os excertos e as informações técnicas das ilustrações.



Hilda Hilst.
Sem título.
Sem data.
Hidrográfica.
30,8 x 45 cm.

Quisera dar nome, muitos, a isso de mim
Chagoso, triste, informe. Uns resíduos da tarde
Algumas aves, e asas buscando tua cara de
fuligem.
De áspide.

(Do desejo. Sobre a tua grande face, página 107.
Campinas/SP: Pontes, 1992)

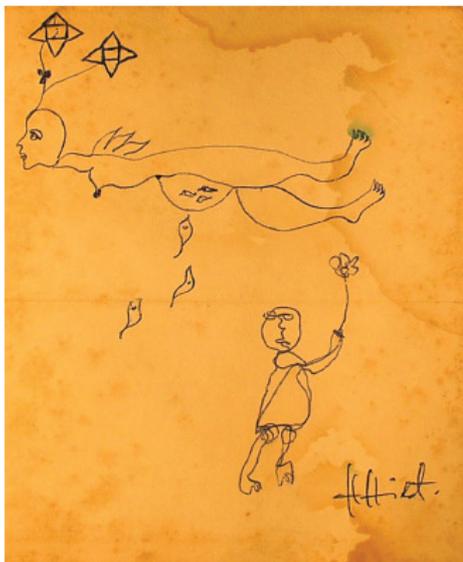
Fig. 4



Hilda Hilst.
Sem título.
1972.
Esferográfica.
16 x 11,5 cm.

Que o pensar dos outros e o meu próprio pensar, que também o que se via, e sentimentos, atos, e o que me circundava, a mim, e aos outros, era apenas Esboço, foi a única nitidez que consegui expelir em toda a vida esboçada.

(*Rútilos*. Esboço, página 24. São Paulo: Globo, 2003)

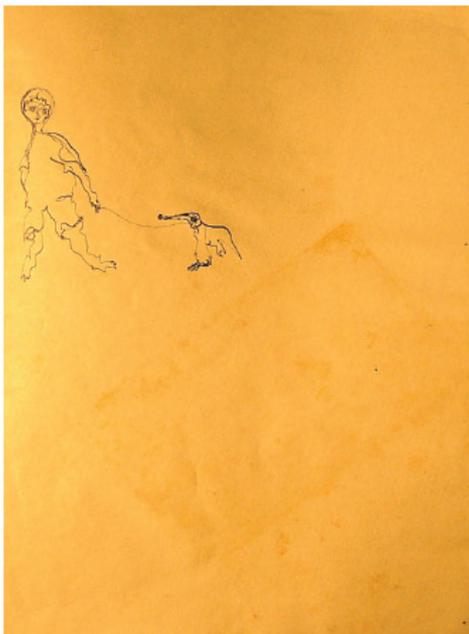


Hilda Hilst.
Sem título.
Sem data.
Esferográfica.
16,3 x 13 cm.

a minha mãezinha não me aguentava porque ela era louca para dançar, dançar, isso mesmo [...] essa história sim é que daria um best-seller, todas as histórias de mãe dão best-sellers, e querem saber? Amanhã, se ninguém me chamar para dançar, eu vou começar a escrevê-la.

(*Fluxo-floema*. Osmo, páginas 76 e 105. São Paulo: Globo, 2003)

Fig. 5 e 6



Hilda Hilst.
Sem título.
Sem data.
Esferográfica.
20,9 x 15 cm.

DEUS? Uma superfície de gelo ancorada no riso. Ainda assim tentava agarrar-se àquele nada, deslizava geladas cambalhotas até encontrar o cordame grosso da âncora e descia descia em direção àquele riso. Tocou-se. Estava vivo sim. Quando menino perguntou à mãe: e o cachorro? A mãe: o cachorro morreu. Então atirou-se à terra coalhada de abóboras, colou-se a uma toda torta, cilindro e cabeça ocre, e esgoelou: como morreu? como morreu? O pai: mulher, esse menino é idiota, tira ele de cima dessa abóbora. Morreu. Fodeu-se disse o pai, assim ó, fechou os dedos da mão esquerda sobre a palma espalmada da direita, repetiu: fodeu-se. Assim é que soube da morte. Amós Kéres, quarenta e oito anos, matemático, parou o carro no topo da pequena colina, abriu a porta e desceu.

(*Com os meus olhos de cão*, página 15. São Paulo: Globo, 2006)

o olho dos bichos é uma pergunta morta.

(*A obscena senhora D*, página 30. São Paulo: Globo, 2001)



Hilda Hilst.
Sem título.
1977.
Aquarela e nanquim.
17,8 x 17,6 cm.

Desde que nasci, comigo:
Tempo-Morte.
Procurar-te
É estar montado sobre um leopardo
E tentar caçá-lo.

Minha tua garra.
Teu matiz de dentro.
Tua lanhada.
Nossa companhia.
Passo de luz e negro.
Dentes. Arcada.

Dois nítidos
À caça de um Nada.

(*Da Morte. Odes Mínimas*, IV, página 74.
São Paulo: Globo, 2003)

Fig. 7 e 8



Hilda Hilst.
Sem título.
1981.
Esferográfica.
22,4 x 14,9 cm.

Como se desenhados
Tu
E o de dentro da casa.
Entro
Como se entrasse
No papel adentro

E sem ser vista
Rasgo
Alguns véus e fibras

Sem ser amada
Pertença.

Que sobreviva
O fino traço de tua presença.
Aroma. Altura.
E lacerada eu mesma

Que jamais se perceba
Umás gotas de sangue na gravura.

(*Cantares*. Cantares de perda e predileção, XIV,
página 47. São Paulo: Globo, 2004)



Hilda Hilst.
Sem título.
1988.
Esferográfica.
19,9 x 15 cm.

Pés burilados
Luz-alabastro
Mandou seu filho
Ser trespassado

Nos pés de carne
Nas mãos de carne
No peito vivo. De carne.

Cuidado.

(*Poemas malditos, gozosos e devotos*. I,
página 15. São Paulo: Globo, 2005)

Fig. 9 e 10



Hilda Hilst.
Sem título.
Sem data.
Esferográfica.
21,5 x 15,5 cm.

Que boca há de roer o tempo? Que rosto
Há de chegar depois do meu? Quantas vezes
O tule do meu sopro há de pousar
Sobre a brancura fremente do teu dorso?

Atravessaremos juntos as grandes espirais
A artéria estendida do silêncio, o vão
O patamar do tempo?

Quantas vezes dirás: vida, vésper, magna-marinha
E quantas vezes direi: és meu. E as distendidas
Tardes, as largas luas, as madrugada agônicas
Sem poder tocar-te. Quantas vezes, amor

Uma nova vertente há de nascer em ti
E quantas vezes em mim há de morrer.

*(Júbilo, memória, noviciado da paixão. Prelúdios
intensos para os desmemoriados do amor, IV,
página 74. São Paulo: Globo, 2003)*



Hilda Hilst.
Sem título.
1972.
Esferográfica.
16 x 11,5 cm.

AGORA QUE ESTOU SEM DEUS posso
me coçar com mais tranquilidade. Antes, antes
era muito difícil, ia me coçar e pensava NÃO DÁ
TEMPO HÁ INFINITAS TAREFAS PARA REFAZER,
pensava outras coisas também, mas a que me
doía mais era NÃO DÁ TEMPO e outra A MATÉ-
RIA DO TEMPO SE ESGOTA, DEUS ME VÊ. Agora
que tudo isso acabou, me esparramo na areia
e coço coço minhas ressequidas canelas. Há
quanto tempo estou aqui?

(Kadosh. O oco, pg 129. São Paulo: Globo, 2002)

Fig. 11 e 12



Hilda Hilst.
Sem título.
1982.
Esferográfica.
21,4 x 15,5 cm.

Em mim, Ehud, na minha cara um estupor, um
nunca compreender, um enrugado mole, olha
como é a minha cara sem o teatro para o outro
um pouco caidinha sim
desesperada, Ehud
(*A obscena senhora D.* São Paulo: Massao Ohno,
1982)

E agora vejamos as frases corretas para quando
eu abrir a janela à sociedade da vila:
o podre cu de vocês
vossas inimagináveis pestilências
bocas fétidas de escarro e estupidez
gordas bundas esperando a vez. de quê? de
cagar nas panelas
sovacos de excrementos
buraco de verme no oco dos dentes
o pau do porco
a buceta da vaca
a pata do teu filho cutucando o ranho
as putas cadelas
imundos vadios mijando no muro
o pó o pinto do socó o esterco do medo, olha a
canção-zinha dela, olha o rabo da víbora, olha a
morte comendo o zóio dela, olha o sem sorte,
olha o esqueleto lambendo o dedo
o sapo engolindo o dado
o dado no cu do lago, olha lá no fundo
olha o abismo e vê
eu vejo o homem.
(*A obscena senhora D.* São Paulo: Massao Ohno,
1982)



Hilda Hilst.
Sem título.
1971.
Nanquim.
31,2 x 21,4 cm.

Ele beijou minha boca ensanguentada. Eu sorri.
De pena da volúpia.

(*Rútilos.* Rútilo Nada, página 99. São Paulo:
Globo, 2003)

Fig. 13 e 14

Entre as paradas nas estações, o visitante poderia fazer a baldeação para as vitrines em que uma linha do tempo foi posta. Hilda Hilst estava ali em fotos, livros, e anotações.



Fig. 15: Recortes da linha do tempo (vitrine).
Fotos: Estevam Scuoteguazza

1930

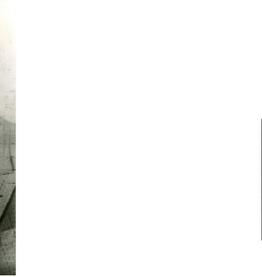
1932- Sua mãe se separa e muda com seus filhos (Hilda e Ruy, filho do primeiro casamento) para Santos.



Pais de Hilda Hilst. Reprodução de foto de 1928.

1940

1932- Entra no internato do Colégio Santa Marcelina, onde cursará o primário e o ginásial.



Hilda cercada por amigos, em foto de 1945. Local desconhecido.

1950

1937- Começa o secundário no Instituto Presbiteriano Mackenzie.

1952- Forma-se em Direito.

1953- Trabalha em um escritório de advocacia.

1954- Demite-se.

1960

1951- Publica *Balada de Alzira* (poesia). É nomeada curadora do pai.

1959- Publica *Roteiro do silêncio* (poesia).

1960- Publica *Trovas de muito amor para um amado senhor* (poesia).

1962- Recebe o Prêmio Pen Clube de São Paulo, com a publicação de *Sete cantos do poeta para o ano*. Frequenta o Clube dos Artistas (ou Clubinho), com intelectuais, na rua 7 de Abril.

1970

1961- Publica *Ode fragmentária* (poesia). Gilberto Mendes compõe *Trova 1*, a partir do primeiro poema de *Trovas*.

1966- Casa-se com Dante Casarini. Escreve as peças *O visitante*, *Auto da barca de Camim*, *O novo sistema* e inicia *As aves da noite*. *O visitante* e *O rato no muro* são encenadas no Teatro Anchieta, em São Paulo.

1967- Começa a escrever teatro, com o desejo de se aproximar do público.

1970- Publica seu primeiro livro de prosa de ficção: *Fluxo-floema*.



Retrato tirado em 1959, por Fernando Lemos. Reprodução.

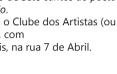
1980

1972- Estréia de *O verdugo* em Londrina/PR.

1973- Lança seu segundo livro de ficção: *Qadós*, que, por seu desejo, teve grafia mudada mais tarde para *Kadosh*. *O verdugo* é apresentado no Teatro Oficina, em São Paulo.

1980- Primeira edição de *Da Morte*, *Odes mínimas* (poesia). Publica também *Poesia* (1959/1979) e *Tu não te moves de ti* (ficção).

1985- Divorcia-se de Dante Casarini. Ganha o Prêmio Cassiano Ricardo, do Clube de Poesia de São Paulo, com *Poemas malditos, gozados e devotos*.



18 Hilda Hilst

1990

1986- Publica *Sobre tua grande face* (poesia) e *Com meus olhos de cão e outras novelas* (ficção).

1989- Lança *Amavisse* (poesia).

1990- Publica *Alcoólicas* (poesia). *O caderno rosa de Lori Lamby* e *Contos descárnio & Textos grotescos* (ficções).

1992- Publica *Bufálicas* (poesias satíricas) e *Do desejo* (poesias). Inicia sua colaboração como cronista no "Cedemo C" do jornal *Correio Popular*, de Campinas. Tradução para o italiano de *O caderno rosa de Lori Lamby*.



A obscena senhora D, publicado em 1982, com capa de Mora Fuentes.

2000

1995- O Centro de Documentação Cultural "Alexandre Euálio"/CEDAE, do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, compra seu arquivo pessoal. Hilda encerra suas atividades como cronista e desliga-se do *Correio Popular*. Fim do Programa do Artista Residente da Unicamp. *Cantares do sem nome e de partidas* (poesia) é lançado.

1996- José Antônio de Almeida Prado compõe *Cantares do sem nome e de partidas* para canto e piano.

1997- Publicação, em francês, do volume contendo *A obscena senhora D* e *Com meus olhos de cão*. Publica *Estar sendo*. *Ter sido* (ficção).

1998- Lançamento de *Casos e caricás: crônicas reunidas* (1992/1995) e reedição de *Da morte*. *Odes mínimas*.



2000- Lança *Teatro reunido (volume I)*. Inauguração da exposição "Hilda Hilst 70 anos", evento organizado pela arquiteta Gisela Magalhães no SESC Pompéia, em São Paulo.

2004

2003 - A Editora Campo das Letras, da cidade do Porto, adquire os direitos de publicação em Portugal de *Cortos de um sedutor*.

2004 - Internada no Hospital das Clínicas da Unicamp no dia 1º de janeiro de 2004, devido a uma queda e consequente fratura de fêmur. Falece no dia 4 de fevereiro, às 4 horas da madrugada, em decorrência de uma infecção generalizada. É sepultada na tarde desse mesmo dia, no Cemitério das Aléias, em Campinas.

2004 - Recebe, da Fundação Bunge, o Prêmio Moinho Santista pelo conjunto de sua obra poética. Ganha, da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), o Grande Prêmio da Crítica pela reedição de sua obra pela Editora Globo.

2004 - Inauguração da exposição "Hilda Hilst 70 anos", evento organizado pela arquiteta Gisela Magalhães no SESC Pompéia, em São Paulo.



Caderno de 1992 com anotações, contos, telefones, verbos de crônicas e desenhos.

2004

2001- A Editora Globo passa a ser responsável por toda sua obra publicada.

2002 - Recebe, da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), o Grande Prêmio da Crítica pela reedição de sua obra pela Editora Globo. Em setembro, no Teatro Noel Rosa (UERJ), a diretora Ana Kfour, à frente da Companhia Teatral do Movimento (CTM), estréia o espetáculo Fluxo, baseado no livro *Fluxo-floema*.

2003 - A Editora Campo das Letras, da cidade do Porto, adquire os direitos de publicação em Portugal de *Cortos de um sedutor*.

2004 - Internada no Hospital das Clínicas da Unicamp no dia 1º de janeiro de 2004, devido a uma queda e consequente fratura de fêmur. Falece no dia 4 de fevereiro, às 4 horas da madrugada, em decorrência de uma infecção generalizada. É sepultada na tarde desse mesmo dia, no Cemitério das Aléias, em Campinas.

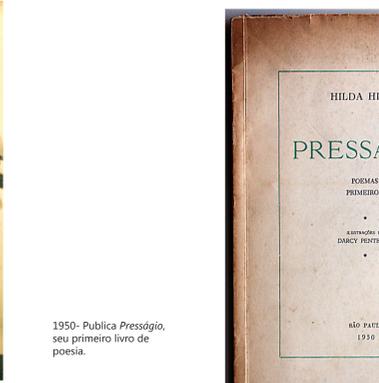
Cronologia baseada em informações compiladas por Edson Costa Duarte e José Luis Mora Fuentes para edições da Editora Globo.



Anotação de números para jogo de loteria.



Retrato, tirado provavelmente em 1942, mostra a menina e o cuidado com os cachorros, em 1966.



Seu primeiro livro, publicado em 1950. Do Fundo Flávio de Carvalho, do CEDAE.



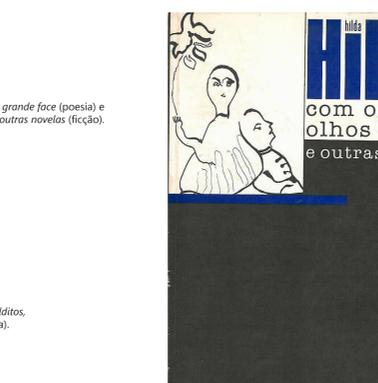
Hilda Hilst em frente à Casa do Sol, chácara em Campinas, em 1966.



A obscena senhora D, publicado em 1982, com capa de Mora Fuentes.



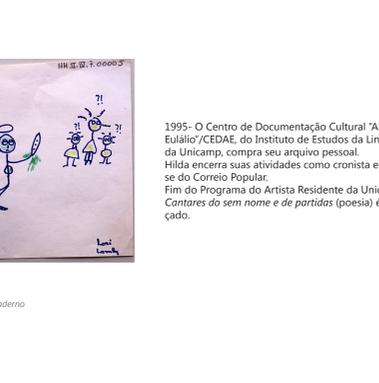
Na capa, desenhos da autora.



Desenhos de Hilda Hilst para seu livro O caderno Rosa de Lori Lamby.



Da Morte. Odes mínimas, livro no qual, pela primeira vez, Hilda publica seus desenhos (1980). Edição de 2003, da Globo.



Estar sendo. Ter sido, Edição de 1997 e divagações sobre o título, feitas em papel de cigarro.



No jornal Correio Popular, fotografada por Dominique Torquato.



No jornal Correio Popular, fotografada por Dominique Torquato.



Caderno de 1992 com anotações, contos, telefones, verbos de crônicas e desenhos.



Anotação de números para jogo de loteria.

3 DIÁLOGOS – DESENHOS E TRECHOS

HILDA HILST - RESPIROS traz uma leitura da escritora em uma linguagem expositiva. Aqui, as interpretações que fazemos de cada estação, desenho em conversa com o trecho, revelam uma leitura possível da exposição e, por consequência, de Hilda Hilst. Não consideramos a análise a seguir como "verdadeira" ou a "melhor" expressão da exposição, por ser a da curadoria. Que o leitor tenha como referência, por outro lado, as noções de que os sentidos da mostra não estão lá, todos prontos, passíveis de uma só leitura, mas adviriam dos sentidos construídos entre sujeitos, materialmente constituídos.

Hilda não colocava o desenho e a pintura no mesmo patamar da literatura, esta sim um trabalho para a qual dedicaria toda sua vida. Questionada sobre seu interesse por artes plásticas, disse "Interesse realmente não havia. Eu achava gostoso pintar." (CADERNOS, p. 37) Assim, quanto mais descompromissado o traço, mais os desenhos aparecem como variações sismográficas de suas atribulações, como descanso necessário para a organização das ideias.

A seguir, o leitor e visitante construirá uma leitura de Hilda Hilst ao conhecer os meandros pelos quais passa seu universo, feito de uma economia de temas, entre os quais o reconhecimento próprio na incompreensão do animal; a admiração amorosa, e muitas vezes, incestuosa, pelo pai; o desprezo pelo pragmatismo e pela convivência fútil em sociedade - na família, na vizinhança, nas relações de mercado com leitores ignorantes e editores vis; a presença constante da morte como interlocutora em vida; a busca tortuosa pelo entendimento de deus, da loucura, do amor, da poesia, da ebriedade... formas que podem ser experimentadas nas brechas abertas pela conversa entre trechos e desenhos da exposição. A partir de agora, exercitaremos essas relações, de modo a construir uma leitura possível da mostra que, em sua materialidade, foi um exercício expositivo de interpretação de Hilda Hilst.

Quisera dar nome, muitos...

Entre os documentos do Fundo Hilda Hilst, guardados pelo Cedae, encontra-se um grande caderno de desenhos, de capa preta, onde a escritora usou hidrográfica, canetinha colorida, como ferramenta para suas ilustrações. A primeira moldura mostra um exemplo de página desse caderno.



Hilda Hilst.
Sem título.
Sem data.
Hidrográfica.
30,8 x 45 cm.

Quisera dar nome, muitos, a isso de mim
Chagoso, triste, informe. Uns resíduos da tarde
Algumas aves, e asas buscando tua cara de
fuligem.
De áspide.

(Do desejo. Sobre a tua grande face, página 107.
Campinas/SP: Pontes, 1992)

O retrato é de uma família. Um bebê é enrolado e segurado no colo de uma figura angular, masculina, como uma larva que se prepara para sair da crisálida.¹ A mãe -

¹ A imagem da crisálida se faz presente como forma de ampliação da existência material e imediata, através do questionamento do devir, como em: "Quero lhe contar do meu ser a três mas é tão difícil, goi goi, é ser de um jeito inteiriço, cheio de realeza, é ser casto e despudorado, é um ser que vocês só conheceriam num vir a ser, é como explicar à crisálida que ela é casulo agora e depois alvorada, é como explicar o vir a ser de um ser que só se sabe no AGORA, ai como explicar o DEPOIS de um ser que só se sabe no instante?" (HILST, 2003b, p. 51).

face arredondada, um pouco atrás - tem sua mão direita sobre a cabeça de uma das crianças, como se as tentasse conter e, simultaneamente, exibi-las.

No primeiro plano, um ser rastejante com o bico de ave e com uma cauda parecida a uma cobra se coloca nesse retrato - como se fosse da família também, pois tem, apesar das patas de réptil, as mesmas penas que se veem nos membros superiores.

Dois aparições à esquerda: tênues, claras. Semelhantes às demais figuras, com a mesma cabeça de cobra ou, quem sabe, de coruja. Entretanto, são aparições - porque apagadas, em um plano secundário, fantasmagórico, mais elevado que o da família retratada. Tons pastéis acentuam a melancolia à imagem dessa família e de seus fantasmas, que, no retrato, congelam um passado que se estende indefinidamente.

Assim podemos descrever a cena. Para dialogar com essas figuras estranhamente familiares, um trecho de *Sobre a tua grande face*, poema publicado pela primeira vez por Massao Ohno, em 1986:

Quisera dar nome, muitos, a isso de mim
Chagoso, triste, informe. Uns resíduos da tarde
Algumas aves, e asas buscando tua cara de fuligem.
De áspide.

(HILST, 1992, p. 107)

O primeiro diálogo entre imagem e texto verbal promovido pela mostra se liga ao seu título e ao seu corte curatorial: respiros são os desenhos feitos pela escritora nos momentos de dificuldade de dar nomes; quando, para o poeta, o entendimento pela palavra se esgota.

Nomear o "isso de mim" vem ao encontro de um retrato de si. Quem se olha no espelho não tem uma ideia nítida e precisa do significado dessa representação. A imagem própria, informe e múltipla, é feita de uma mistura de figuras, visíveis e invisíveis. Ascendentes mortos ou ausentes surgem inesperadamente, assim como na fotografia em que a sobreposição de negativos faz ver fantasmas ou pessoas ausentes à cena. De repente, assusta-se por se enxergar em si algo exterior, muitas vezes, morto.

Ao escutar os traços que marcam tal singularidade e, como dissemos, observar que o "isso de mim" não se define claramente, o poeta encontra sua dor. Em seu trabalho de

criação, ele procura a resposta para o que é "isso" em manifestações da paisagem natural tal como em "uns resíduos da tarde, algumas aves..." O movimento em direção a essa resposta se revela nos mínimos, como em um bater de asas, de acordo com o excerto. Nessa procura, há a possibilidade de que o visitante identifique em "tua cara" seu auto-retrato, mas também o rosto de deus, a resposta para seu questionamento. Essa face (de deus ou de si mesmo) é feita de "fuligem" e é "de áspide", ou seja, do pó, do sem valor, e da víbora, do nocivo.

O desenho conversa com o trecho na medida em que ambos tratam de uma foto cuja dimensão vai além do estritamente visível, a partir de uma condição natural em que o humano e o não-humano se confundem em um mesmo dolorido enquadramento - situação, aliás, a qual todos – aqui, inclusive os mortos – estão submetidos.

Assim, o primeiro "respiro" da exposição começa por inserir Hilda Hilst em um universo onde o desejo pela nomeação, pela poesia, se faz através de um retrato. A melancolia da imagem desenhada por Hilda e alguma perversidade do seu texto escrito prenunciam que a travessia trará a constatação de que, sem compreensão, misturados entre o corpóreo e o espiritual e entre o homem e o animal, somos constituídos por uma natureza múltipla, contraditória, deletéria e menor do que qualquer vaidade faria supor.

Ao considerar que Hilda desenhou aqui um retrato, uma fotografia, e ao buscar refletir sobre a imagem em diálogo com sua literatura, tomemos o que diz Roland Barthes sobre a dificuldade de expressar, em palavras, o que o atrai em determinada fotografia: "O que posso nomear não pode, na realidade, me ferir" (BARTHES, 1984, p. 80). Nesse desenho de Hilda, o que "fere" é talvez o posicionamento das figuras perante quem as observa. Elas estão em pose para a foto. "Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte". (BARTHES, 1984, p. 27) A impressão que se tem é essa: a de que os componentes da família não são sujeitos, nem objetos, mas sujeitos sentindo se tornar objetos. O que é, para Barthes, uma microexperiência de morte. "Torno-me verdadeiramente espectro" (BARTHES, 1984, p. 28). Em outras palavras, a família retratada à direita é viva (em oposição às figuras à esquerda) mas, como dissemos, congelada no passado e, portanto, morta por ter se tornado objeto. A apreensão de um

momento passado, através de um retrato em que a fragilidade e o vício de seres contingentes e falíveis são expostos, dá à imagem uma boa medida de melancolia.

Hilda Hilst tinha trânsito livre entre a vida e a morte. Em sua casa, nos anos 1970, a escritora buscava comunicação com os mortos através de ondas de rádio. Consta que um espaço “vazio” entre duas estações era escolhido. Depois ela registrava o barulho, chamado de “ruído branco” em fita cassete: “esse chiado seria o meio que os “espíritos” utilizariam para entrar em contato com o nosso mundo”, dizem os artistas Gabriela Greeb e Mario Ramiro. Os dois criaram uma obra sonora chamada “Rede Telefonia” que junta momentos de captação e escuta de Hilda Hilst, disponível para audição na internet.²

Há uma afluência entre a vida e a morte em toda a obra: “O corpo é tão mais vivo quando morto! Aquelas borboletas todas! Aquele vívido alvoroço!” (HILST, 2007a, p. 304). Por isso, ao considerar o desenho como ponte para sua literatura, os seres sombrios (mortos) à esquerda e a família (que se torna morta, por se reduzir a objeto) são semelhantes. Assim como são os humanos e os animais, tanto no desenho quanto na obra literária: “o animal é [também], antes de mais nada, um semelhante” (MORAES, 1999, p. 122), assevera Eliane Robert Moraes. De acordo com ela, a existência do animal é vista como coincidente com a vida orgânica, plano em que as identidades ficam reduzidas às particularidades da matéria. Isto é, à contingência ou “à consciência impiedosa de que o corpo é provisório e perecível” (MORAES, 1999, p. 122).

A melancolia do quadro familiar, em que há mistura de humanos e animais, é recorrente nos desenhos de Hilda Hilst encontrados no Centro de Documentação “Alexandre Eulalio”. Há mistura do humano com aves, leões, touros alados, aparecendo esfinges, quadrúpedes-vegetais e famílias de harpias na composição dessas figuras.

A presença desse hibridismo poderia motivar o imaginário antropocêntrico no qual o corpo humano, como medida para todas as coisas, seria funcional e belo. O híbrido, por outro lado, se afastaria da racionalidade e da harmonia, reunindo características das paixões inferiores. Entretanto, apesar disso, as imagens desenhadas não são caricaturas de horror. É o contrário de Goya, no qual o sentimento seria de um contraste violento e as

² Disponível em : <http://www.bienalmercosul.art.br/7bienalmercosul/en/gabriela-greeb> Acesso em: 29 de janeiro de 2012.

fisionomias estranhamente animalizadas pelas circunstâncias (BAUDELAIRE, 1991, p. 59). Nos desenhos de Hilda Hilst, a mitologia que coloca o híbrido como fonte de punições – como as infligidas pela esfinge, por exemplo, com seu rosto de gente e corpo de leão estendido – não parece se desenvolver. Ao invés disso, as imagens estão envoltas de uma atmosfera amena, em instantâneos de nostálgicos cuidados familiares. O “monstruosamente familiar” nos desenhos de Hilda traz a dor que não é a do abaloamento, mas a da melancolia, da consciência da efemeridade do corpo e estranhamento das próprias vísceras.

Encontramos tanto nos desenhos quanto na obra literária de Hilda Hilst o animal como semelhante ao homem e comungando de um ambiente caseiro, íntimo, familiar. Pécora, sobre as aquarelas do livro *Da Morte. Odes Mínimas*, do qual trataremos em outro momento da mostra, vê nas aquarelas “certo primitivismo surrealista” a reforçar “a atmosfera exótica e onírica onde se indistinguem o próprio e o outro” (PÉCORA, 2003a, p. 8), algo próprio das relações de grande proximidade.

Na obra de Hilda Hilst, o devir animal/vegetal é um processo privilegiado. No livro *A obscena senhora D*, quando chega a hora da senhora D (de derrelição, que significa abandono, renúncia), a personagem entende que é se transformando na senhora P, uma porca com a qual passara a conviver, que poderia compreender o existir sem-Deus. Após caracterizar a porca em sua incompreensão, doçura e em um “sem-Deus sem-fim” hifenizado, a narradora diz: “E me vem que só posso entender a senhora P, sendo-a”. Em “Agda” (I), a volta a uma origem não-humana, como conselho paterno, é outro exemplo desses devires na prosa de Hilda Hilst:

Retrocedes, filha, outra vez a juventude, infância, adolescência, depois o nada. Mas vale a pena. Uma única vez e vale a pena. Vais caminhar menina para o nada, mas o mecanismo é mais fácil, aos poucos te identificas com o inanimado, menina-planta, menina-pedra, menina-terra. (HILST, 2002c, p. 28)

No primeiro quadro de HILDA HILST – RESPIROS, entra-se em contato com a delicadeza amena do traçado da poeta, dando início a um trajeto próprio de experiência visual, pela exposição de originais. Libertados do arquivo, esses documentos agora estão em contato direto com trechos da obra e acessíveis ao público.

Porque me faz pensar em como dar um nome a Hilda Hilst, a primeira ilustração, em que vejo um retrato de família formada por misturas monstruosas de animais, em traçado leve, junto com versos melancólicos, pode trazer sentidos outros, imagens diferentes das que trazem as matérias jornalísticas. Nestas, a intensidade da escritora é traduzida, na maior parte das vezes, por aspectos excêntricos da autora – por sua beleza, por ter se isolado em um sítio, viver rodeada por cachorros, ter namorado famosos como Vinícius de Moraes etc – não por elementos estéticos da obra.

Esboço, foi a única nitidez

Seres com cabeças enormes, com miolos à mostra, em ações cotidianas: soltam-se pipas, dão-se alimentos a pequenos animais... Aves em busca de sementes. Flores abertas à luz. Um cenário hilstiano em que bucolismo e ficção científica se misturam.



Que o pensar dos outros e o meu próprio pensar, que também o que se via, e sentimentos, atos, e o que me cercava, a mim, e aos outros, era apenas Esboço, foi a única nitidez que consegui expelir em toda a vida esboçada.

(*Rútilos*. Esboço, página 24. São Paulo: Globo, 2003)

Hilda Hilst.
Sem título.
1972.
Esferográfica.
16 x 11,5 cm.

O segundo desenho de HILDA HILST - RESPIROS vem dialogar com o início de um texto intitulado *Esboço*, de *Pequenos discursos. E um grande*, editado pela primeira vez em *Ficções*, em 1977, pelas Edições Quíron, e reeditado em 2003, pela Globo, no volume *Rútilos*.

No excerto escolhido, temos novamente a reflexão sobre uma tentativa de compreensão de si. Agora, ao comparar com o primeiro quadro, a compreensão dos outros é também posta em questão. Uma população se apresenta: cada um com uma atividade diferente, desempenhando um papel cuja causa não se determina facilmente, à primeira vista. Mais uma vez, a tentativa de uma compreensão do que se apresenta é frustrada. A

busca não se completa e tem como produto algo independente de vontade, "expelido" como um fluxo sobre o qual não se tem controle.

A única nitidez teria sido entender que o próprio entender - e as aparências, as ações e os sentimentos - não seria nítido nem pleno. Há a constatação de que a falta e a imperfeição são constituintes de qualquer busca de sentido. Em outras palavras, nem mesmo a reflexão sobre a reflexão, que estivesse numa dialética capaz de repensar seu próprio método ao adequá-lo ao que se coloca, seria capaz de delinear com clareza o existir. Isso porque a vida, tal como se põe, é, em si, "esboçada".

Esse esboço passa da linha na face da figura em destaque, à esquerda, de perfil – um sulco de lágrima ("finos fios sulcando de sangue as esperanças" (HILST, 1992, p. 31) – às curvas que dão viço às pétalas e sementes no chão. Vai do olhar direto da figura feminina à expressão inócua dos que brincam de pipa. Faz-se nas espirais que formam miolos e dão origem a sementes, na fina sinuosidade que costura a vida besta de uma paisagem do cotidiano ao exuberante monstruoso de seus seres.

Os seres semelhantes a humanos têm todos crânios protuberantes. O homem de perfil, à esquerda, tem a maior massa encefálica. Seus miolos, em atividade, parecem ignorar o quadro atrás de si, pois que está completamente de costas. O homem que "pensa" não se entrosa com aqueles que se dedicam a atividades como alimentar animais e se divertir soltando pipa.

Essa figura masculina em destaque relaciona-se à obra literária de Hilda Hilst na medida em que nela o homem, muitas vezes o pai, afasta-se da convivência da família e da sociedade por conta de uma compreensão superior, vinda de uma iluminação. Por exemplo, o escritor Ruiska, de *Fluxo-Floema*, o matemático Amós Kéres, de *Com meus olhos de cão* e um pai chamado Riolo do texto *Esboço* todos passam a se comportar como loucos, não por vontade própria, mas por uma epifania ("expelida") que os faz compreender que não há sentido nos pactos pelos quais a sociedade, a vizinhança, a mulher, os filhos, a escola etc se integram. Afastam-se de todos. Abandonam família. Instauram a incomunicabilidade. Ruiska chega a perder seu filho porque não dá assistência a sua mulher, nem atenção à doença do menino, ao se trancar em seu escritório. Amós vai morar debaixo do caramanchão de chuchu do quintal de sua mãe. Riolo, nome que é uma variante de "miolo",

repete intermináveis "Esboço", depois grunhe e, em seguida, fecha-se na mudez de sua sala. Em nenhum dos casos há possibilidade de volta. O que os circunda é apenas um rascunho de algo que está além da própria existência.

Essa figura masculina apartada, o pai ausente, tem traços autobiográficos em Hilda Hilst. Sua mãe, Bedecilda Vaz Cardoso, imigrante portuguesa, e seu pai, Apolônio de Almeida Prado Hilst, rico fazendeiro paulista, separaram-se dois anos após seu nascimento. A família de Apolônio, afetada pela crise de 1929 que a fizera perder duas de suas três propriedades cafeicultoras, não teria aprovado o relacionamento com a portuguesa, que já trazia um filho, Ruy, de um casamento anterior. Bedecilda, ao se separar, muda-se para Santos, levando Hilda e Ruy. Como já a partir de 1935 Apolônio é diagnosticado como esquizofrênico paranoico, passando por sucessivas internações em sanatórios, Hilda pouco teria encontrado o pai durante a infância.

Poeta e ensaísta, o pai de Hilda Hilst sempre foi citado pela filha como brilhante. Além de escrever para o *Jornal de Comércio de Jaú*, Apolônio escrevia poemas, que Hilda conheceu através de papéis guardados por sua mãe. A admiração pelo pai foi demonstrada em diversas entrevistas. Segundo Hilda, quando do seu nascimento, ele disse que tivera azar por ter uma filha mulher. De acordo com ela, escutar isso foi a causa de querer provar que poderia ser "deslumbrante".

Sua dedicação e interesse pela poesia partiu dessa devoção: "Quase todo o meu trabalho está ligado a ele porque eu quis. Eu pude fazer toda a minha obra através dele. Meu pai ficou louco, a obra dele acabou. E eu tentei fazer uma obra muito boa para que ele pudesse ter orgulho de mim. Então eu me esforcei muito. Meu pai foi a razão de eu ter me tornado escritora." (IMS, 1999, p. 26).

Seu retiro para um sítio em Campinas, fazenda São José, propriedade de sua mãe, em 1965, relaciona-se à necessidade de se concentrar em sua escrita. Muitas personagens são também escritores que se refugiam para se dedicar ao seu ofício, como Ruiska, de *Fluxo*, e Stamatius, de *Cartas de um sedutor*. Assim, nesse desenho, o ser que, cerebral, dá as costas à composição pode ser destinado a não compactuar com as convenções para traçar o caminho da poesia. O poeta sagrado se separa, explicando o título

Qadós, que Hilda teria mais tarde desejado mudar a grafia para *Kadosh*, palavra que tem o significado de “santificado” mas também de “separação”, em hebraico.

Se o pai se ausenta e dá as costas, a figura feminina e materna aqui nos olha de frente e tem os olhos tristes. Na condição de companheira apartada, a mãe tem, em Hilda Hilst, a situação difícil para enfrentar. Porém, não lhe é dada profundidade psicológica. Assim, não atua decisivamente em nada. Desse modo, Ruisis de *Fluxo* é posta para fora do escritório do marido Ruiska, perdendo seu filho, Rukah, por conta de uma encefalite. O tratamento dispensado a ela, e a todas as mulheres, pelo narrador Ruiska e por outros, como Tadeu, de *Tu não te moves de ti* e Vittorio, de *Estar sendo. Ter sido*, é de grosseria e abandono: "Pois é. Dou três gritos e ponho minha mulher pra fora do escritório. Ela está chorando agora, está chorando sentada no meu belíssimo pátio de pedras perfeitas." (HILST, 2003b, p. 22).

Quanto aos filhos, o tratamento não é muito diferente. Após ser informado da morte do filho, Ruiska fecha-se novamente e retoma elocubrações e conversas com seres que lhe aparecem, assombrados, dizendo:

Que harmonia. Eu sempre disse a Ruisis que não devíamos ter filhos. Que fatalmente morreriam. Não sei, de encefalite, de tédio, não sei. Ruiska, por que você inventou esse filho? E por que resolveu matá-lo tão depressa? Os laços de carne me chateiam. São laços rubros, sumarentos, são laços feitos de gordura, de náusea, de rubéola, de mijo, são laços que não se desatam, laços gordos de carne. (HILST, 2003b, p. 28)

As crianças, de modo geral, não desempenham papéis relevantes, a não ser em *O oco*, em que um menino é a única ponte de comunicabilidade entre um velho imóvel na praia, com feridas nas canelas. Os filhos são vistos como boçais. Em *Estar sendo...*, a indiferença e o nojo pela cria são constantes e proporcionam bons momentos:

... filhos, para que filhos? Olha ele, Matias, olha só parece que engoliu dois tomates, só Hermínia podia ter parido um filho desses, olha só, o olho no vazio, no horizonte, vinte e cinco anos e só pensa em nadar o bestalhão... nadar pra quê? vai atravessar o Eufrates?

e:

Vittorio: se não fosse o meu pau, aquela lá não teria parido você.
Júnior: obrigado, papai

Vittorio: de nada, imbecil

(HILST, 1997, p. 26)

Outro diálogo em que o filho é visto como "bestalhão", agora também pela mãe, está em *Esboço*:

emito acordes curtos, suspensos, e fundas escalas saídas da raiz de uma funda
medula
meu Deus, ele grunhe
dorme quem sabe, mãe
idiota, ele morre
Digo Esboço baixinho, escrevo Parem, parecem compreender que as muitas falas,
as contínuas bicadas, ferem o topo do meu alto osso, falam acima da minha
cabeça..."
(HILST, 2003d, p. 23)

Aqui, através dos neurônios aparentes, é materializada a tentativa de compreensão, apresentada na obra literária pela loucura do poeta (por exemplo, como ocorre com as personagens apartadas, os escritores Ruiska e Riolo) e do cientista (como o matemático Amós Kéres). Em Hilda Hilst, é recorrente a ideia romântica da loucura vinculada a expressões superiores. Em tempo, a insanidade acometeu não só o pai de Hilda, mas também sua mãe, internada com esclerose em 1960. Outro aspecto a considerar nesse segundo desenho de RESPIROS é a pouca relação entre os membros da família, que dialoga com sua literatura no abandono e em uma existência sem sentido.

Se não se lê a imagem como família, podem-se relacionar as figuras aí desenhadas aos narradores-personagens de Hilda Hilst. Segundo Pécora, os narradores - que resistem a narrar qualquer narrativa típica do romance - "mal alcançam a estabilidade de um nome próprio, pois todos os têm muito parecidos, derivados uns dos outros." (PÉCORÁ, 2010, p. 13).

O fluxo da prosa de Hilda Hilst não é desenrolado por um só narrador que desenvolve automaticamente seus pensamentos. O narrador atuaria como um médium que serviria de instrumento de fala de entes, muitas vezes sinistros, ou de faces opacas e múltiplas. Um cavalo montado por figuras um tanto discerníveis, mas perdidas. Na acepção dada por Pécora, "incapazes de conhecer a causa ou o sentido de sua coexistência múltipla e dolorosa no ofício de escrita". (PÉCORÁ, 2005)

Em diversos textos de sua prosa, aparições estranhas tomam a palavra. Seres fantásticos ou multidões de outras esferas se apropriam do discurso: “Mostram a cara, assim é que eu gosto, me enfrentam, assim é que eu gosto, cospem algumas vezes na minha boca, assim é que eu gosto. Gosto de enfrentar quem se mostra” (HILST, 2003b, p. 23).

Mesmo nas obras em que os narradores-personagens são mais identificáveis, isto é, mesmo que o texto traga uma delimitação clara de quem narra, não sendo atropelado por outras entidades que se apropriam do discurso de repente, as linhas contínuas das ilustrações vêm nos textos como uma sucessão de gêneros que se desdobram na progressão da obra. Os gêneros (versos, fábulas, cartas, diálogos dramáticos) são intercalados, sem interrupção, em jorros arquitetados por um fio condutor que contempla o múltiplo de diferentes discursos. Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, além do diário da menina de oito anos, há interpolação de histórias pornográficas de outro narrador, Edernir, em *O caderno negro*; de cartas de tio Abel e de Lori; de historietas de “autoria” de Lori; e, finalmente, de um poema copiado por Lori, mas de seu pai. Em *Contos d’escárnio. Textos grotescos* e em *Cartas de um sedutor*, também o desenrolar é feito por comentários, cartas, receitas, contos, peças... de personagens-autores ou personagens-narradores diferentes que entram em cena em um fluxo contínuo.

Em nenhum texto de prosa há um começo, meio e fim, prontamente identificados, como em romances tradicionais. Não se sabe onde começa e termina o fio que desenha esse mundo hilstiano.

Assim, a profusão desse fluxo narrativo de Hilda Hilst dialoga com as figuras formadas por linhas contínuas encontradas em seus desenhos.

São figuras formadas por linhas torcidas, enrodilhadas, em espirais imperfeitas, que levam a formações incompletas. São encontradas alongadas, em privilégio do eixo vertical, ou emaranhadas, dando gênese a caracóis, dos quais derivam pequenos círculos, a representar detalhes da biologia natural – por exemplo, o pólen das flores, sementes, olhos de pequenos animais – como se pretendessem uma radiografia dos mínimos.

A gênese gráfica de Hilda Hilst, que torce e leva as linhas contínuas a espirais e a pequenos círculos, também conversa com textos em prosa cuja dinâmica consiste na

retomada de lugares por onde o narrador já passou, em paisagens nas quais figuram sementes, pequenos animais, miudezas e brechas.

Em relação à dinâmica da escrita, os ataques viriam como o jorro narrativo no qual o fluxo hilstiano atua. Há a relação com o movimento da escrita frenética, cujo transbordamento propulsiona uma dispersão por vezes esquizofrênica das falas na cena.

Durante o trajeto sinuoso da caneta, Hilda torce e enovela a linha em que, no texto, o narrador faz retornos analíticos em sentido oposto aos ataques.

Na nota da edição de *Kadosh* (2002c), Pécora afirma que é em *O oco* que melhor se vê a combinação desses dois movimentos contraditórios em Hilda Hilst:

De um lado, o fluxo de consciência que, muitas vezes, toma a forma de um esporro, veloz, anárquico e transido de inspiração, a multiplicar falas e situações, tão fecundo de invenções, que não sabe conter a geração do excesso e do transbordamento. No contrapelo deste primeiro movimento, ocorre a análise minuciosa dos próprios rastros, voltados sobre si mesmos, dissecados num laboratório erudito de referências religiosas, científicas, filosóficas, linguísticas e literárias. (PÉCORA, 2002c, p.13).

Assim, por exemplo, o uso da mesóclise é analisado, em muitos momentos, após sua utilização. Em um desses casos, Hilda toma o escritor Ruiska (*Fluxo-Floema*) para demonstrar seu incômodo morfológico:

Durmo e quando acordo digo para Ruisis, pelo telefone interno: me corta o saco se eu usar outra vez a mesóclise. Ela tentou mas eu saí correndo, fui à casa de seu Nicolino que é ferreiro e sabe fazer tudo, e ele me arranjou umas placas bojudas de ferro, forradas de veludo preto, e fiquei a salvo. Ruisis leva tudo a peito. Eu também levo tudo a peito mas achei que a mesóclise, enfim, não merecia tanto sacrifício. Apesar de que eu nunca uso o meu saco. Usa-se? Em que casos usar-se-ia? Bem, não há nada como uma mesóclise após a outra. (HILST, 2003b, p. 25)

Os cortes metalinguísticos, com ou sem o uso de parênteses, destoam do tom do narrador e são abundantes: " E por uma bela fresta da janela toda carcomida vi: padre Tonhão arfava. A batina levantada mostrava as coxas brancas como deveriam ser as coxas de uma rainha celta. (Rainha celta... meus deus, de onde é que veio isso?)" (HILST, 2005a, p. 57)

Referências científicas³ e literárias também vêm a contrapelo, realizando interrupções explicativas, pequenos espirais: "Viajor imóvel o trem avança e um ímã poderoso me retém, penso que me movo Einstein meu bem, mas movo-me atrás de minhas costas, cordas do espaço-tempo (...)" (HILST, 2004 b, p. 142) Outro exemplo de uma referência científica que realiza uma pequena "torção" do fluxo narrativo: "Diga, professor. Então digo a frase: "inventar um simbolismo novo e difícil no qual nada pareça evidente", ele achava isso bom. Quem? Bertrand Russell. Ah. Continuemos, professor (...)" (HILST, 2006a, p.17 e 18)

Algumas vezes, essas análises, que deslocam registros e falas, estão menos evidentes, mais dispersas, e vêm como imagens. Em *O oco* uma das retomadas, um desses enovelamentos, é a visão de uma mancha vermelha que se repete e ocorre quando a personagem, um velho na praia, tenta se lembrar de algo que teria acontecido em algum tempo e lugar. "É porque todas as vezes que eu tento me lembrar eu vejo a mancha vermelha." (HILST, 2002c, p. 130) Mais a frente: "Em geral, as velhas são mazinhas, também não me lembro se tive uma avó, nem se tive mãe e pai, devo ter tido, tias zuretas, tias gordas virando tachos de bananada, tias zuretas zuracas. Será que eu as tive? A mancha vermelha jamais me deixará saber. Posso inventar uma tia, isso posso [...]" (HILST, 2002c, p. 132) Mais tarde, abrupto: "De repente ouço a frase: que a mancha evapore, que a besta se atole. Isso quer dizer que a mancha, uma qualquer, estava na parede? E eu não a vi?" (HILST, 2002c, p. 151) E depois de quase dez páginas, outra retomada da visão da mancha, dessa vez a reconhecendo linguisticamente, como uma linha que se volta sobre si mesma:

Não sei como sei que será lua cheia mas sei tão pouco a respeito de tudo, podem acreditar que se disse algumas verdades não foram intencionais, de repente tenho vontade de despejar, mas sei que no meio do discurso vem a mancha vermelha. Não pensem que ela tem estado ausente, apenas não quero aborrecê-los a toda hora dizendo: lá vem a mancha vermelha. Devem ter notado que me fragmento, que interrompo a linha melódica e sopro num trombone assim sem mais nem menos. E a mancha vermelha cada vez que sopro no trombone. É um oboé toda vez que disfarço. (HILST, 2002c, p. 160)

³ Hilda se interessava pela física e tinha como amigos Newton Bernardes, César Lattes, Mário Schemberg, tendo hospedado este último em sua residência em São Paulo, em 1964, por sua ligação com a esquerda e perseguição da Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS).

Essa interrupção da “linha melódica” em análises sobre suas pegadas poderia ser desenhada como os espirais e os caracóis encontrados nos desenhos. Como elementos figurativos derivados das torções, temos sementes, entranhas e pequenos detalhes animais e vegetais.

Na obra, algumas vezes assumem o rosto da morte: “Um cisco, um nada/ À tona das águas/ Brevíssima contração:/ Te reconheço, amada.” (HILST, 2003a, p. 34) e:

Túrgida-mínima
Como virás, morte minha?

Intrincada. Nos nós.
Num passadiço de linhas.
Como virás?

Nos caracóis, na semente
Em sépia, em rosa mordente
Como te emoldurar?

Afilada
Ferindo como as estacas
Ou dulcíssima lambendo

Como me tomarás?

(HILST, 2003a, p. 33)

Outras vezes, aparecem como lugares aos quais ninguém dá atenção, mas onde a poeta, no exercício do seu ofício, busca um sentido, que não há:

Desamparo, Abandono, desde sempre a alma em vaziez, buscava nomes, tateava cantos, vincos, acariciava dobras, quem sabe se nos frisos, nos fios, nas torçuras, no fundo das calças, nos nós, nos visíveis cotidianos, no ínfimo absurdo, nos mínimos [...] (HILST, 1982).

Os espirais fechados aparecem como orifícios onde o sentido se concentra em atividade (“Vagueia sobre a minha Ideia/ E não sei se flui/ Poreja” (HILST, 2003a, p. 45)). Estão relacionados ao entendimento pelo mínimo, pelo baixo. Um trecho do texto intitulado *Agda* (I) apresenta o despojamento ao qual o narrador se submete para se conhecer:

Agora sim, vou me conhecendo com esse lodo na cara, mastigando a mim mesma, cera esbraseada consumindo meu corpo, consumindo-me e conhecendo-me sem nojo, goela escancarada, lívida alquimista, vai Agda, mais para o fundo,

sem que tu saibas o teu corpo é crivo, minúsculos orifícios mil e um separando o que vale, degustando, e deixando escorrer o outro para o poço.
(HILST, 2002c, p. 30)

Assim, as torções desse desenho – em caracóis ou nós, em detalhes, sementes, orifícios e entranhas – iluminam o modo que tem o narrador de Hilda Hilst de retomar questões, “porejar” os sentidos.

No desenho, embora os olhares sejam tristonhos, os supostos filhos estão brincando de pipa - sendo o papagaio da esquerda, o próprio sol - e alimentando aves. O lúdico de Hilda Hilst se mostra acentuadamente na imagem e, sobretudo, liga o mais baixo ao mais alto, as pequenas aves ao céu, ao sol, em linhas tênues.

Dessa forma, para entender a aparente incompatibilidade entre a melancolia e a brincadeira nesse desenho e na obra literária de Hilda Hilst, é produtivo analisar a verticalidade presente na maioria de seus desenhos na ligação que a autora faz entre o alto (deus, questões metafísicas...) e o baixo (o animal, o humano, o degradado, o falível, o nojento...).

Todas as ilustrações do Fundo Hilda Hilst da Unicamp são encontradas em papéis avulsos colocados na vertical, com exceção dos feitos horizontalmente em um caderno de capa dura, próprio para desenho.

Nas imagens, linhas delgadas ligam o alto e o baixo, em suspensões delicadas. Também na leitura da obra de Hilda Hilst são identificadas as relações entre o perecível, o frágil - encontrado nos prazeres e nos sofrimentos do corpo ou na simplicidade e sensibilidade do animal - a questionamentos de ordem metafísica, em que figuram a morte, Deus, o conhecimento e a poesia.

A morte é uma das instâncias mais evidentes da ligação do inferior e do superior. Em *Da morte. Odes mínimas* (2003a), a interlocução com a morte traz imagens que deixam explícita essa relação: “Clara numas verticais, num vazado sol/ Da tua pupila.” (HILST, 2003a, p. 41) e “Ah, se eu soubesse de nuvens como te sei no hoje, morte minha” (HILST, 2003a, p. 63).

O poeta também se dirige a Deus, ao superior, se referindo a prazeres terrenos, da carne. O poeta sabe que só pode conhecer Deus a partir da sua condição humana. No

trecho a seguir, tendo que se deparar com um erotismo mundano, corre o risco de se tornar carente da superior invenção, como no poema VIII de *Poemas malditos, gozosos e devotos* (2005b), mas mesmo assim tenta, pela poesia e através da sensualidade terrena, conhecer Deus, ao modo de Santa Tereza D'Ávila:

É neste mundo que te quero sentir
É o único que sei. O que me resta.
Dizer que vou te conhecer a fundo
Sem as bênçãos da carne, no depois,
Me parece a mim magra promessa.
Sentires da alma? Sim. Podem ser prodigiosos.
Mas tu sabes da delícia da carne
Dos encaixes que inventaste. De toques.
Do formoso das hastes. Das corolas.
Vês como fico pequena e tão pouco inventiva?
Haste. Corola. São palavras róseas. Mas sangram.

(HILST, 2005b, p. 31)

Já no escrachado provérbio “Tudo é previsto, teu cu teu quisto” (HILST, 1982), o sofrimento é a limitação constituinte das mais fétidas funções orgânicas. Aqui, a racionalidade perversa dos desígnios superiores se voltaria às pequenas, mas fatais, feridas que suscitam a busca de uma resposta metafísica que explique a causa da doença, da dor e da morte, a partir de seu próprio campo: o do nojo. Assim, ao procurar Deus em seu ânus, a personagem Vittorio diz:

caguei ainda não, isso tenho medo, tenho medo que o outro caia e escorregue e espalhado-pedante no meu rego, vai se dissolver penso eu, é isso o que ele quer, por isso sempre cago no pinico de louça, meu pinico francês, assim posso ver a cara do outro antes de morrer. (HILST, 1997, p. 91)

A presença constante de animais, também representantes do que é fraco e finito, também atua no que chamamos aqui de verticalidade condensada na literatura e nos desenhos da escritora. Em *Com meus olhos de cão*, o momento superior da iluminação da personagem é decorrente de uma visão de algo mínimo, do caminhar das formigas:

Depois daquilo eu não sei explicar. De significado incomensurável. E o que eu fazia nessa hora? Estava ali no topo da pequena colina. Pensava nos transcendentos? Na teoria dos números? Não. Na teoria dos ideais? Não. Fermat? Erastóstenes? Não. Olhava a ponta dos meus sapatos, os bicos esfolados, revirei o pé direito, é, a sola também está mal, duas formigas escuras passaram rente ao sapato esquerdo, detive-me naquele caminhar, confabulavam agora, então pensei

que sons os meus ouvidos não captavam, que sons fariam as formigas, tocando-se emitiam sons? Sorri. E aquilo.
(HILST, 2006a, p. 26-27)

Aqui, vemos que a epifania central de *Com os meus olhos de cão* se dá pela personagem ter olhado para os sapatos esfolados e não por ter elaborado uma reflexão de estatura teórica. Assim, a personagem enxerga o alto no baixo, o infinito no finito.

Em “Fluxo-Floema”, encontram-se outros ícones que sintetizam a relação do inferior e do superior, o porco de asas: “Quem é você, Ruiska? Hein? Está bem, está bem, sou um porco com vontade de ter asas. Quem é que te fez porco? O incognoscível.” (HILST, 2003b, p. 24) e a claraboia e o poço: “Ruiska abrindo o poço para que eu desapareça (...) Ruiska com a claraboia escancarada para que eu resolva voar” (HILST, 2003b, p. 51).

O “Porco-Menino” que aparece no final de *A obscena senhora D*, que diz que Hillé foi um susto que adquiriu compreensão, pode ser lido como divino e também reflete a iluminação vinda da lama, do chafurdar no que está fora da cena, isto é, no obsceno.

Para Eliane Robert Moraes (1999), no processo de amadurecimento da obra de Hilda Hilst, um Deus como Ideia e como sustentação da ilusão do Todo passou para um Deus que seria porco, que serviria de mote para a interrogação no vazio. Entre *Exercícios*, livro de poemas de sua juventude, escritos na década de 1950 e 1960, e sua prosa de ficção dos anos 1970, Eliane Robert Moraes observa que houve uma subversão dos planos do alto e do baixo, algo que teria trazido a consciência do desamparo.

Rebaixado ao nível dos atos mais abjetos, o Deus-porco de Hilda Hilst já não é mais a medida inatingível que repousava no horizonte da humanidade. O confronto entre o alto e o baixo, além de subverter a hierarquia entre os dois planos, tem portanto, como consequência última, a destituição da figura divina como modelo ideal de homem. Disso decorre uma desalentada consciência do desamparo humano [...]
(MORAES, 1999, p. 118)

Portanto, no nosso ver, a escrita se torna em Hilda Hilst ora a busca de um conhecimento superior - através da ultrapassagem de limites estabelecidos pela moral e mediocridade hegemônicas, do romper das relações horizontais da sociedade - ora a

disseminação debochada da falta desse sentido - do chafurdar no invisível mínimo, no que está à margem, no que rasteja, no pouco, no sujo, no perecível - algo que podemos caracterizar como a arte de uma verticalidade, expressa também em seus desenhos.

O lúdico seria uma das saídas para a consciência desse desamparo. Eliane Robert Moraes (1999), ao estudar a associação entre Deus e porco, que aparece desde o primeiro livro dos anos 1970, em seu veio blasfematório, afirma que a recusa pela superioridade divina em Hilda Hilst parece conduzir a dois caminhos, ao mesmo tempo opostos e complementares: na angústia cósmica presente em Bataille e, por outro lado, na resistência à gravidade dessa condenação do homem, optando por uma saída cômica. O cômico em Hilda Hilst se apresentaria pelo jogo de palavras e por recursos nos quais os sentidos dos termos mais nobres se aviltariam, no deboche. Moraes avança ao levantar a hipótese de que essa saída seria "à brasileira":

É possível que sim, na medida em que a escritora define o Brasil como "o país das bandalheiras", onde nada é levado a sério. Mas o termo abarca também um sentido dúbio, reiterado quando ela afirma que "ser brasileiro é ser ninguém, é ser desamparado e grotesco diante de si mesmo e do mundo". A brasilidade implicaria, assim, uma ambiguidade de base entre a melancolia e o riso, o que não deixa de justificar o duplo registro da dicção da autora, ora voltada para os motivos graves da existência humana, ora para os aspectos patéticos da vida prosaica. Optando pela saída à brasileira, na qual prevaleceria o grotesco, um personagem dos Contos d'Escárnio resume essa tensão ao indagar Crasso sobre o conteúdo de um livro: "É metafísica ou putaria das grossas?" (MORAES, 1999, p. 120)

Os desenhos iluminam uma duplicidade básica, pois trazem seres mal formados, um tanto monstruosos, em posições desconfortáveis, e, ao mesmo tempo, retratam situações lúdicas. Em Hilda Hilst, o humor se revela no prosaico, no orgânico, na idiotia, em contraposição às expectativas normalizadas de convivência e reflexões superiores. Ao falar das relações entre deus e o homem, brinca:

ah, sempre me pareceu que as ligações entre o lá de cima e o homem entraram há muito em curto-circuito, você pede para falar com Sydney, na Austrália, e te dão Carapicuíba e quejandos. (HILST, 2002b, p.30)

O conto jeca-erótico *O caderno negro*, de *O caderno rosa de Lori Lamby*, ilustra como usa o singelo brasileiro com humor. O texto é narrado por Edenir, um rapaz da roça que aos quinze anos, numa cidade de Minas chamada Curral de Dentro, conhece o

amor e o sexo com Corina, que achava ser uma "mocinha muito direita". Já de início, o narrador fala sobre a dificuldade de reflexão:

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.
(HILST, 2005a, p. 42)

O rapazinho, em defesa de Corina, cujo pai teria dito "que a Corina nunca mais ia falar com ninguém, porque moça desavergonhada tem que ficar calada e trancada" (HILST, 2005a, p. 43), consegue permissão de fazer a ela uma visita. A narrativa segue com cenas de sexo com patéticas ejaculações precoces e sentimentos do adolescente que, de repente, se depara com um novo mundo. Edenir conta:

E foi se achegando de novo, passou a mão na minha bunda, não gostei, e disse:
"Epa, Corina, aí não."
"Você é mesmo um tonto, Ed, traseiro de homem também é bom de passar a mão."
"Não gosto disso não".
"Por quê? Você acha que bunda de homem não sente? Você não quer o meu dedo no teu buraco, Ed? É gostoso."
"Não sou tatu, Corina, me larga."
Corina não parava de rir com essa frase, foi se chegando muito, pedindo que eu passasse a mão [...] (HILST, 2005a, p. 53)

Ao vê-la com o padre, em uma cena tão picante quanto algumas de *História do olho* de Bataille, e depois com Dedé, sujeito que não tinha dentes lambendo Corina por um buraco de uma cadeira, Edenir entende que, sim, ele era um perfeito imbecil: "Continuei encostado na soleira da porta. E pueril e inocente comecei a dar tratos à bola: então é isso a vida. O amor, uma bobagem. As mulheres, umas loucas varridas." (HILST, 2005, p. 61)

Para fazer uma comparação, a face cômica dos seres esboçados pelo baixo em Hilda Hilst lembra o humor dos irmãos Joel e Ethan Coen em *O Grande Lebowski* (1998) e *Fargo* (1996), entre outros. Os dois filmes trazem protagonistas que são figuras comuns e interioranas. A partir de uma situação banal, o enredo desenvolvido é aquele em que tudo acontece da pior forma possível. Enquanto a trama adquire uma complexidade dramática, os diálogos continuam a rastejar pelo mais simples, pelo mais ingênuo e mais desprotegido. As ações e as conversas banais utilizadas para situações cuja expectativa de resolução seria de um aprofundamento psicológico e da busca de uma compreensão elevada suscitam o riso que vem da compreensão da miséria humana. Em *O Grande Lebowski*, o apreciador de

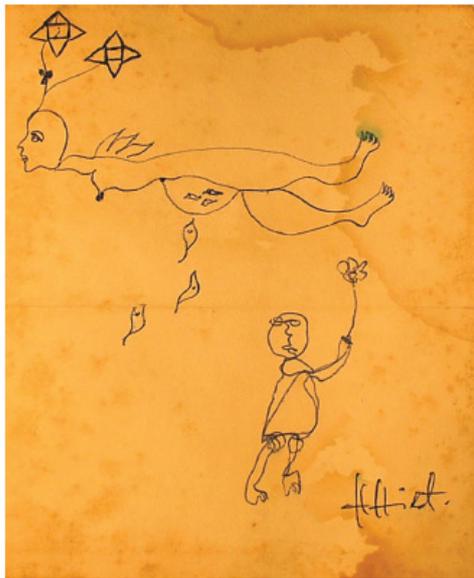
boliche, desempregado convicto e maconheiro "The Dude" ("O Cara") envolve-se em uma trama que lhe traz consequências não agradáveis, porque insiste em cobrar de um milionário um tapete, de valor irrisório. Em *Fargo*, um vendedor de uma loja de carros planeja o sequestro de sua mulher para conseguir dinheiro do sogro. Os planos de ambos dão errado e, a cada complicação, suas resoluções são as mais desastradas, porém verossímeis e doloridas, nada próxima do pastelão em que o espectador não se reconhece na situação, se sentindo fora dela.⁴ Em Hilda Hilst, o humor surpreende o leitor com cortes analíticos e desloca os registros altos (palavras de pouco uso, construções quinhentistas) e baixos (termos chulos, expressões da oralidade, sotaques – caipira, alemão etc) apontando o absurdo de uma sofrida normalidade.

Portanto, a paisagem hilstiana - de "doces, primaveris, encantadoras manhãs do campo. As ervinhas, as graminhas, os carrapichos, o sol doirado, e os humanos cagando e mijando sobre as ervinhas, as graminhas, os carrapichos e sob o sol doirado" (HILST, 2003b, p. 20) - é lugar de uma dolorida consciência de desamparo, mas é também onde o riso se abriga.

⁴ Em Hilda Hilst, com as devidas mediações, pode-se dizer que o leitor ri de si mesmo. Esse é um aspecto a observar em seu humor grotesco. O pertencimento ou não à situação cômica é tratado por Mikhail Bakhtin (1999) como uma das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. Para Bakhtin, o autor satírico coloca-se fora do objeto aludido e então, o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o “riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem.” (BAKHTIN, 1999, p. 11)

todas as histórias de mãe dão best-sellers

O terceiro quadro de RESPIROS radicaliza a brincadeira de papagaio presente no desenho anterior. Agora, o visitante se depara com uma figura feminina que voa puxada por duas pipas. Na terra, a façanha entusiasma um menino que acompanha o movimento ao erguer o caule de uma flor.



a minha mãezinha não me aguentava porque ela era louca para dançar, dançar, isso mesmo [...] essa história sim é que daria um best-seller, todas as histórias de mãe dão best-sellers, e querem saber? Amanhã, se ninguém me chamar para dançar, eu vou começar a escrevê-la.

(*Fluxo-floema*. Osmo, páginas 76 e 105. São Paulo: Globo, 2003)

Hilda Hilst.
Sem título.
Sem data.
Esferográfica.
16,3 x 13 cm.

A aerodinâmica do vôo é o que alucina. As asas da mulher não lhe servem. Além disso, não tem braços nem mãos, o que certamente supera a ficcional propulsão dos super-heróis. Seus pés de curupira, virados para trás, dão leveza à rasante. O que a carrega - e nem isso, pois as linhas são frouxas e nem estão à sua frente - são protótipos de papagaio, duas capuchetas sem rabiola.

Careca, nua, grávida... e ainda a se entregar a uma aventura inverossímil. Células achatadas com pontos nucleares entre membranas finas e transparentes, parecidas

com sementes de ipê amarelo⁵, caem de seu ventre prenhe, em um semear ao acaso, como em uma polinização involuntária. O desfrute sem limites do improvável dá o tom da consciência da normalidade do absurdo.

Ao lúdico e à liberdade sem arbítrio dessa composição hisltiana se juntam uma colagem de dois trechos do texto *Osmo* (HILST, 2003b), em que ao falar sobre a loucura da mãe para dançar, o filho atiça a curiosidade do leitor:

a minha mãezinha não me aguentava porque ela era louca para dançar, dançar, isso mesmo (...) essa história sim é que daria um best-seller, todas as histórias de mãe dão best-sellers, e querem saber? Amanhã, se ninguém me chamar para dançar, eu vou começar a escrevê-la. (HILST, p. 76 e 105, 2003b)

Se na imagem a mulher desfruta de um vôo louco, a relação entre o verbal e o não verbal faz que se pergunte qual seria o sentimento do menino. Somente pelo desenho, o gesto da criança se assemelha a uma saudação, mostrando entusiasmo pela brincadeira. Com o texto escrito, entretanto, a leitura da imagem pode se dar de modo diverso. Ao trazer a rejeição à tona ("a minha mãezinha não me aguentava") pode-se enxergar um chamamento do garoto, que teria a intenção de refazer um laço com a mãe. Assim, o menino que antes saudava a proeza sem limite da criatura, mistura-se, com o excerto, a alguém que poderia ter certa aversão pela dança, pelo vôo, advinda da história que teria para contar. A imagem se carrega de outros sentidos com o texto escrito.

O vôo, não natural ao humano, encontra diálogo com o banal e fútil da dança, aludida no excerto como de interesse comum a todas as mulheres. A brincadeira louca da imagem é, assim, relacionada ao divertimento "normal" da dança. O jogo entre a loucura singular e a normalidade universal gera um efeito cômico particular. Ao passo que a escrita traz a asserção de que todas as histórias de mãe dariam best-sellers e um tipo de incômodo obrigatório e quase inescapável ("se ninguém me chamar para dançar..."), a imagem ilustra tal universalidade de um modo inusitado. Há aqui uma faísca de sentidos: todas as histórias

⁵ Tal árvore aparece com paisagem para reflexão e fuga em *Com os meus olhos de cão*: "Mudo, continuo rolando pela sala. Há entre nós um círculo de vidro. Há muita gente no vestibulo: aquele é professor? O ipê. Revisito a janela nos seus amarelos. Perguntas são nós de um extenso barbante inconclusivo." (HILST, 2006a, p. 64)

de mãe dariam best-sellers não apenas porque todas são iguais, mas porque são extensivamente absurdas.

O viés trágico desse riso fica patente. Como dissemos, a rejeição e o incômodo com os interesses maternos que não são os próprios da maternidade contaminam a imagem. Na leitura desse ponto da mostra, não é dispensável dizer que funcionaria a memória de histórias de relação profunda entre mãe e filho, como de Édipo.

A dança eterna como castigo também encontra ecos na memória. No conto dos Sapatinhos Vermelhos, de Andersen, dançar eternamente de modo involuntário é o castigo imposto à menina que deseja determinado sapato, objeto de consumo elevado a ícone após Andy Warhol. No mundo pop, entre outras narrativas que relacionam a dança à morte, o bailado sem fim é encontrado como punição a quem deseja além - algo que sempre recai sobre os ombros femininos - também na música. Tal enredo é retomado de Andersen por David Bowie no clipe e na letra de *Let's dance* (1983), por exemplo.

Em *Osmo*, novela da qual trata o excerto, o filho narra uma série de relacionamentos amorosos nos quais se envolve e de onde as mulheres saem mortas - sua mãe, quem sabe, também incluída nesse rol.

Em Hilda Hilst, não apenas a mãe, mas a mulher em geral é tomada por pragmática, promíscua e ignorante. Nunca seus interesses são os mesmos dos protagonistas, os quais não pactuam dos desejos e das convenções da sociedade. Rute, de Tadeu (HILST, 2004b), Amanda, de Amós (HILST, 2006a), a ex-mulher de Vittorio (HILST, 1997), são destaques da figura feminina como conivente com o mercado e a mediocridade mundana. O pequeno diálogo de *Kadosh* aponta a ignorância da mulher, recorrente em Hilda Hilst:

...e ainda demora-se sobre ela, pergunta-lhe se o gozo foi mesmo para ela o melhor de todos, pergunta-lhe depois: gostas de ler?

(Ela): Não posso, a vista arde,

Ou

Gosto um pouco sim.

(Kadosh): O que você gosta de ler?

(Ela): Agora não me lembro, mas gosto sim.

Sorris. Te enches de brandura. Dialogas em voz baixa contigo mesmo: que importância tem que a mulher não saiba que aqueles que tu amas existem? Que importância tem, Kadosh, que os outros vivam sem saber, que colecionem coisas, que deem mais importância ao rabo de jade que pertence ao dragão esticado sobre a mesa do que à tua funda anatomia?"

(HILST, 2002c, p.43 e 44)

Estar sendo. Ter sido (1997), último livro de ficção da autora, abre com "Sua mãe, sua mãe, você vive falando dela. uma boa bisca, uma boa rameira chamegosa, isso o que ela era. fodeu-me a vida." (HILST, 1997, p. 13) A mulher como interesseira é típica:

são raras as mulheres engraçadas, a maior parte das vezes você pega sempre uma Jocasta, umas lamuriosas meio falsas... você acha que Jocasta era falsa? falsa com quem? ela inteira, eu digo, devia saber que aquele filho era dela e gozava muito com isso.
(HILST, 1997, p. 16)

A figura da mãe em toda a complexidade trágica aparece na prosa de ficção intitulada *Matamoros*, de *Tu não te moves de ti*. Na novela, que foi aos palcos numa montagem com Maria Alice Vergueiro em 2007, um rapaz chega à casa em que moram mãe e filha, chamada Matamoros, com quem se envolve amorosamente. Em um ambiente de *locus amoenus*, Matamoros o chama de "Meu". Entretanto, passa a desconfiar de um relacionamento entre ele e sua mãe, Haiága, que aparece grávida. O tormento da suspeita de traição análogo ao de Bentinho, de *Dom Casmurro*, toma conta do ambiente. No cenário que era de gozo bucólico, surgem aparições de bruxa, Simeona - A Burra, e outros seres estranhos da vizinhança (Biona, Rufina de Deus...) em diálogos amedrontadores, semelhantes ao da conversa de *A Estrada Perdida*, de David Lynch, entre Robert Blake e Bill Pullman. Numa cena desse filme, há uma festa em que Pullman (Fred), deslocado, é abordado por um sujeito de coloração cadavérica que diz que, naquele mesmo momento, estaria na sua casa, com sua esposa (de Fred). Para provar, ordena para que Fred ligue para sua residência. Ele o faz e quem atende o telefone é esse desconhecido que se apresenta à sua frente. Em *Matamoros*, também há impossibilidades de tempo e lugar com relação a encontros escusos entre a mãe e o rapaz, bem como aparições sombrias que vêm falar sobre o ser amado, insinuando traição.

Nesse desenho, o traço que forma a mulher não tem volteios, é pleno. Já o contorno do menino é feito por meandros, dúvidas. Também em *Matamoros*, a mãe engravida e se enche de beleza e plenitude, enquanto a filha desenvolve o inferno psicológico da desconfiança, com idas e vindas, como faz a trajetória da caneta sobre o papel no delinear do menino. Sobre a mãe Haiága dizem: "Como se te vê bela a cara, que lugar de saúde nos parece agora este lugar vendo-te a ti, não é que está tão bela que parece a Virgem às vésperas de parir?" (HILST, 2004b, p.78) Já na filha Maria Matamoros, a

velha Simeona, que "tinha a fama de vagar no alto do céu da morte", enxerga várias linhas numa textura complexa: "nunca meu espelho de terra espelhou uma trança de pêlos de tantas e tamanhas contorções, sei que se pode construir fantasmas de vento, de saliva, de nuvem até, mas não conhecia o poder de transformar o pensado em grande maravilha, pobre homem que vive tão triste e isolado". Em alguns momentos, o texto nos leva a crer que "Meu" é o pai de Matamoros, uma criação disputada entre a mãe e a filha. Numa visão de unidade do livro, podemos considerá-lo também como uma invenção de Tadeu, um homem "triste e isolado", personagem do texto anterior, *Tu não te moves de ti*. Entre o real e o imaginado, o texto termina com a indagação: "e o que vem a ser isso de sonho e verdade?" (HILST, 2004b, p. 124)

O incesto aparece em diversos momentos da obra. Em *Contos d'Escárnio. Textos grotescos*, Hilda Hilst apresenta um conto em que Júnior, iniciado no sexo pela mãe, dedica-se ao tema:

Sempre fui apaixonado por mamãe. Quando completei 16 anos, ela, sabedora do meu infortúnio, sentou-se na sua linda poltrona de cetim perolado, abriu as magníficas coxas rosadas e colocando um cacho de uvas purpúreas nos seus meios sagrados, disse-me: chupe-as, até encontrar o paraíso. Foi o que fiz. (HILST, 2002b, p. 105)

Em *Cartas de um sedutor* (1991), o hedonista Karl declara amor pela irmã e pelo pai e, sobretudo, sente-se traído pelos dois, que teriam um filho. À irmã Cordélia escreve:

Te aborreceste. Pedes que eu desista. Não virás nunca. E enfim confessas: que Iohanis é louro, tem coxas douradas, 15 aninhos, adora tênis e é a cara do pai. Sou irmão e tio. És mãe, irmã e amásia. Parabéns. Quantas mentiras. Marafona. (HILST, 1991, p. 69)

Aqui, os nomes das personagens e o título *Cartas de um sedutor* fazem referência ao *Diário de um sedutor*, de Kiekegaard, um dos "amados" pela escritora. *Diário...*(1979) tem como personagens Joahnes (nome semelhante a Iohanis, filho de sua irmã com o pai no texto de Hilda) e Cordélia, nome também utilizado em Hilda.

Hilda Hilst não conviveu com seu pai, como dissemos, pela separação conjugal e pela sua esquizofrenia, que o levou a sucessivas internações. Em algumas entrevistas, Hilda conta que seu pai teria lhe pedido três noites de amor quando, aos dezesseis anos,

teria ido o encontrar, a seu pedido. O incesto percorre a obra e tal episódio é recriado na primeira Agda, do livro Kadosh (2002c) que tem dois textos com o título de "Agda":

Tênue como esse outro que agora diz que me ama. Então três noites, Agda, e a descoberta das ilhas, nossos mortos desenterrados..." (HILST, 2002c, p. 21) e "Era teu pai naquele banco de cimento sim sim já sei, muros mosaicos seringueiras, não disfarces, dispensa a paisagem, era teu pai aquele, neurônio esfacelado, pré-frontal sem antenas, estio estio, inútil travessia do banco ao leito, vice-versa, teu pai sem frêmito, cabeça esplendorosa numa imensa desordem, sim frêmito sim, me tomava as mãos, me pedia amor, pai como eu queria que tudo teu revivescesse cem mil vezes em mim, que o amor AI NUNCA NUNCA NÃO MORRESSE, agora amando esse tênue é como se te visse crescer, é como se te visse semente, tudo o de dentro de ti explosão, explosão em mim..." (HILST, 2002c, p. 24)

Ao voltar ao desenho, vemos que o bico dos seios da mãe é bem marcado. O detalhe, que se assemelha a um pequeno fruto, faz lembrar a história do homem que, reiteradamente se sentindo humilhado pela sensualidade explícita da sua mulher que adora blusas fininhas, acaba por arrancar-lhe o bico do seio numa mordida e o colocar em cima do sorvete, como se fosse um morango. (HILST, 1991, p. 125 a 127) Nessa história, como nas fábulas de *Bufólicas*, o desfecho traz uma moral de que "a liberdade de alguém é a certeza da vingança odiosa dos outros" (PÉCORA, 2010, p. 28), com violência abrupta, causando um riso inesperado, desconfortável e corrosivo.

Reiteradamente, o narrador de Hilda Hilst denuncia a figura do editor como venal e desprezível. O mercado editorial é um lixo ao qual o grande poeta, como ela se reconhecia, é obrigado a se submeter. A referência ao best-seller, feita no excerto, pressupõe tal sentido negativo ao termo. A selvageria de um modo de produção que banaliza a literatura está presente no bojo desta e de toda a prosa de Hilda Hilst.

Em *Contos de Escárnio. Textos grotescos*, o narrador, ou seria melhor dizer anti-narrador, Crasso, que diz que ao longo de sua vida leu tanto lixo que resolveu escrever o dele próprio ("É tanta bestagem em letra de forma, que pensei, por que não posso escrever a minha?" (HILST, 2002b, p. 14)), recusa-se a escrever no formato de best-seller ("Os jornais estão cheios de histórias com começo, meio e fim. Então não vou escrever um romance como... *E o Vento Levou* ou *Rebeca*, *Os Sertões* e *Ana Karenina* então nem se fala" (HILST, 2002b, p. 14)) preferindo, segundo ele, escrever "sem tempo": "Os verbos chineses não possuem tempo. Eu também não." (HILST, 2002b, p. 14) O livro intercala

gêneros de um modo anárquico, gêneros tão diversos quanto o romance memorialístico, teatro repulsivo e caderno de receitas, absurdas, obviamente. Em vez de se deixar diminuir, Crasso toma a banalidade de mercado como condição de sua própria produção sem se render. Numa crítica feita às avessas, Crasso se assemelha a outro narrador, o escritor Karl, de *Cartas de um sedutor* (1991).

Karl nos é apresentado pelas cartas que escreve à irmã, por quem sempre fora apaixonado. No livro, após seus chamamentos de amor, surgem relatos de outro escritor, Stamatius, em outra situação. Enquanto Karl tem uma condição financeira que lhe permite abusar de uma vida cheia de prazeres – com homens, bebida e empregados alemães que conhecem Genet e Tolstoi–, Stamatius é um escritor mendigo que divide o que encontra nas ruas com Eulália, uma garota miserável, idiotizada. Apesar dos caminhos diferentes que teriam seguido, ambos, Karl e Stamatius, não compactuam com o *establishment* da indústria cultural.

Karl não se coloca como um escritor adaptado. Diz à irmã: “De alguma maneira me transformaste num escriba ou melhor num escrevinhador, e só de saber que tu me pensas escritor agiganta-me a náusea” (HILST, 1991, p. 49) e ainda: “Verdade que adoro os livros, mas se pudesse arrancar de mim a visão dos estufados que os escreveram vomitaria menos o mundo e a própria vida.” (HILST, 1991, p. 49). Assim, diz – com certo tom de ironia, pois ele próprio é um escritor com suas excentricidades – ter horror ao tipo, fazendo um inventário de “tarados”. Conta que Rimbaud atirava seus piolhos nos cidadãos e urinava nos copos das gentes nos bares. Proust enfiava agulhas nos olhos de ratos e os espancava. Genet comia os chatos que encontrava nas virilhas do amante. Mishima era louco por soldados suados e por sangue. (HILST, 1991, p. 56-57). Com sarcasmo, Karl lembra ainda que seu velho amigo Stamatius “perdeu tudo, casa e outros bens, porque tinha mania de ser escritor” (HILST, 1991, p. 49) ao contar que esse colega teria quebrado os dentes de um editor e se desfeito de tudo até se tornar, ele próprio, um banguela “elegante”.

Este Stamatius, por sua vez, toma caminho diferente. Quer se devotar ao silêncio, afastando-se de todos, dos editores e dos supostos amigos:

Moramos no fim da praia. A casa é de palha e barro. Atrás da casa o rio. Ouvimos a cada noite as vozes das águas. Prefiro isso, o não ser ninguém, a conviver com aquelas pulhas. Que nojo todos! Se tu não lambe o rabo dos

canalhas estás frito. E que amigos! Aquele idiota do Karl só pensava em meter. [...] Queria ser escritor aquele cara! Aquele fuleraço! (HILST, 1991, p. 99)

Karl tem editora e Stamatius vende seus contos. Tanto um quanto o outro estão no mercado. Porém, não se ajustam às demandas dos editores. Karl se coloca no vazio do escárnio e Stamatius, no silêncio do afastamento. Ambos estão “fora da cena”, o que corresponde à etimologia da palavra “obsceno”. São escritores que trabalham com as palavras no obscuro da língua. Que realizam o interdito.

O editor dá a licença para que o escritor seja profundo, mas ordena que não esqueça de escrever algo que tenha apelo comercial (“Pode pensamentear um pouco, negão, mas sempre contornando a sacanagem” (HILST, 1991, p. 114)). Por outro lado, quando se escreve histórias pornográficas, por exemplo a da mulher que se deixava esporrar na orelha, escuta-se do editor: ““Que história imunda!”: E não te serve? Claro que não, cara. Bem, então tu não quer nem grosso nem sutil. E sutil o que vem a ser? É lamber a rosa da andorinha? É fornicar com a bonina?” (HILST, 1991, p.115)

A obscenidade de Karl e Stamatius está intrinsecamente ligada às demandas de mercado, já que nada pode ser mais obsceno que a transformação da literatura em livro, em mercadoria. Para o escritor não há alternativa. Ignorar esse deslocamento significaria se entregar a ele. Nesse sentido, Alcir Pécora (2010) afirma que Hilda Hilst faz do obsceno a metáfora de base da sua criação. Essa metáfora de base não seria exclusiva de seus livros considerados obscenos (*O caderno rosa de Lori Lamby*, *Bufólicas*, *Cartas de um sedutor* e *Contos d’escárnio*), mas estaria em toda a obra. Para ele, seria singela a intenção daqueles que julgam possível separar a parte pornográfica da parte séria da obra, assim como foi Bilac ao livrar o Bocage, sonetista que admirava, da carga pesada do satírico boquirroto. “Os escritos obscenos de Hilda Hilst apenas manifestam, com a crueza do calão, do sarcasmo ou do bestialógico, a mesma marca cega que está em todos os textos hilstianos como um interdito de significação.” (PÉCORA, 2010, p. 26)

O editor é o grande vilão em *O caderno rosa de Lori Lamby*. É ele o responsável pela obscenidade da trama central, a prostituição e aventuras sexuais de menina de oito anos. Tio Lalau, o editor, é quem obriga o pai da menina, um escritor em dificuldade financeira, a escrever uma pornografia que venda. As reclamações dos pais

sobre falta de dinheiro e as conversas sobre as demandas de mercado que ouve teriam feito, quem sabe, Lori a inventar um diário infantil obscuro ou, por outra leitura, efetivamente a se prostituir, levada pelos pais.

Sobre as relações de mercado que envolvem o escritor, vemos também nas crônicas um incômodo com o jornal para quem Hilda Hilst escreveu nos anos 1990. Na edição da Globo que reúne textos publicados no diário "Correio Popular", de Campinas, intitulada *Cascos & Carícias*, pela Nanquim (2000), e *Cascos & Carícias & Outras crônicas* (Globo, 2007), a escritora diz obrigada com ironia: "Agradeço ao jornal Correio Popular, de Campinas, pela solidariedade." (HILST, 2007, p. 386) Seu inconformismo com relação à remuneração é explícito e aparece mais de uma vez: "Ah, Godoy, não desconta, por favor!" (HILST, 2007a, p. 278) referindo-se a Roberto Godoy, chefe de redação na época, segundo o editor do caderno de Cultura de então, Jary Mércio Almeida Pádua.

De acordo com o jornalista Jary Pádua, que nos concedeu entrevista por *e-mail* em 2010, sua relação com Hilda era de amizade e não houve momento, pelo menos no período em que estava ali, em que o jornal tivesse querido interferir em seu texto: "Frequentei a casa dela. Falávamos toda semana por telefone, muito pouco sobre o conteúdo das crônicas, quase nunca sobre a reação dos leitores, mas sobre qualquer coisa. Na verdade, ela ligava toda semana ou quase toda semana para pedir aumento. O jornal pagava pouco aos colaboradores." Se Hilda sempre fora vaidosa para se preocupar com algum tipo de retorno – inquietação presente de modo angustiado nos anos 1970 ("Kadosh deve procurar a palavra, encher um milhão de folhas com letras pequeninas, não deve ser lido nunca (...) esse é apenas a sombra do homem, o que deve buscar a vida inteira sem jamais encontrar." (HILST, 2002c, p. 47)) – Jary atesta que, nos anos 1990, os reclamos da Hilda sobre a baixa remuneração estavam muito mais relacionados à situação financeira em que se encontrava, à falta total de uma fonte de renda na época, do que à questão de reconhecimento de sua arte.

Bom, nunca consegui resolver esse problema de remuneração da Hilda nem de ninguém, muito menos o meu problema de remuneração. Nos telefonemas, a Hilda sempre tentava me vender um pedaço da sua chácara, a Casa do Sol. Você sabe o que restou da velha fazenda. Invariavelmente, lá pelas tantas da conversa, ela vinha com o assunto: se eu não queria comprar um lote dela, um pedaço do pequeno queijo em que se transformara a propriedade da sua aristocrática família. A Hilda até que era boa vendedora, mas eu era um péssimo cliente, pelo simples

fato de que não tinha dinheiro. Mas se tivesse, até que teria sido um bom investimento... (PÁDUA, por *e-mail*)

As crônicas eram buscadas por motorista do jornal, na Casa do Sol, e vinham dentro de envelope, datilografadas, com algumas correções de Hilda, feitas à mão. “Ela nunca foi de ligar depois para pedir que se fizesse alguma modificação. E nunca ligou para reclamar de alguma correção que eventualmente fosse feita, trabalho de editor de que nunca abri mão”, conta o jornalista.

De qualquer modo, o mercado na figura do editor nunca é visto com bons olhos pela escrita de Hilda Hilst, assim como a do leitor, que constantemente é tratado como ignorante. Em suas crônicas, quando dá referências filosóficas, literárias e científicas, o leitor, que, ávido, quer saber de pronto qual será a moral da vez, depara-se com sucessivos "informe-se". Um exemplo é o fim de *Cultura do país? Fiofó de sapo*, publicado no matutino em agosto de 1993: “Bom dia, moçoilo. Liga aí a tua televisão e aproveita pra depená o sabiá, vendo ganir salivosas, as mocinhas babando verde-amarelo no blusão. É...gente...Como dizia Alain (informe-se): “A futilidade é um estado violento”.” (HILST, 2007a, p. 112) Outro exemplo, “(se você for PhD leia até o fim. Se não, pule esta)” (HILST, 2007a, p. 52) e ainda: “Uma das coisas que mais me chateiam nisso de escrever crônicas é a quase obrigação de ser sempre para cima, vivaz, alegrinha, ou então estar sempre em dia, na crista, notícias cintilantes... Ser sempre interessante como se todos fossem inteligentíssimos, profundos, finos, cultos, delicados...” (HILST, 2007a, p. 119).

Os leitores reagiam e, não raro, ligavam para o jornal. Jary Pádua se lembra de quase sempre receber telefonemas de gente escandalizada com o que Hilda Hilst escrevia, mas lidava com isso como uma coisa absolutamente normal, que só lhe dizia o que algum leitor tinha falado quando ela perguntava. Mas, admite que havia momentos em que o leitor provinciano campineiro se exaltava:

quando ela resolvia xingar Deus, por exemplo. Aí eram muitos telefonemas e era aquela coisa de "Da minha parte, peço desculpas, mas não posso censurar previamente os cronistas, eles não são nossos funcionários, são nossos convidados, o que posso é fazer chegar ao cronista e à direção do jornal a sua insatisfação...", mas é claro que a coisa morria ali. Eu não estava ali pra transmitir recado de ninguém pra ninguém. A alegria do palhaço é ver o circo pegar fogo, não é? Acho que isso vale também para o editor no jornal.
(PÁDUA, por *e-mail*)

A personalidade da escritora não poderia ser outra que não a de sua voz literária. Na publicação francesa de uma de suas obras, foi chamada de "a mãe dos sarcasmos" (PÉCORA, 2010, p. 33). Os depoimentos daqueles que a conheceram pessoalmente lembram de que lhe fluíam muitos palavrões e era engraçadíssima, para quem tinha capacidade de reconhecer ou não fosse seu alvo imediato. Carlos Vogt, que a estimulou a se inscrever no Programa do Artista Residente, de que participou de 1982 a 1995, define sua presença: “tudo o que a Hilda fazia tinha lirismo, até quando era a mais grosseira, era com lirismo”⁶. Nas palavras de Lygia Fagundes Telles, seu bom gosto não enganava mesmo quando ousava a mais crua das linguagens (TELLES, 2010). Sua obscenidade apenas manifestaria o que não poderia ser dito por qualquer um, isto é, seria própria de uma sintaxe de um verdadeiro poeta. Nesse sentido, Pécora distingue seu humor como um interdito que carregaria um traço ostensivo de crueldade, cujo efeito imediato seria “o riso com dor, o riso satírico que busca ferir, não o riso polido e pedagógico da comédia aristotélica” (PÉCORA, 2010, p. 27).

O arranjo para este terceiro "respiro" traz um riso incômodo, ao aliar o lúdico do desenho ao humor do excerto. Tal diálogo entre verbal e não verbal vem para divulgar a graça contida no reconhecimento da miséria e da maldade. Ilumina o caráter cômico do sentimento de rejeição e o ridículo de uma mediocridade geral e indissolúvel. Faz experimentar uma brincadeira de sentidos não-hegemônicos. Salienta um componente básico para uma receita literária que delicia quem ousa degustar um grande escritor. Em outras palavras, se não se sente ultrajado, o leitor ideal de Hilda Hilst - se nos é permitido fazer tal reflexão - prefere zombar de si mesmo a se iludir pela literatura de autoajuda. Prefere mergulhar em suas fraquezas a se entregar à falácia das tentativas de corrigi-las por meio de escolhas em harmonia com uma sociedade que é, em si, torpe.

⁶ Palavras de Carlos Vogt quando participou da banca para a qualificação deste trabalho, em março de 2010.

Com os meus olhos de cão



Hilda Hilst.
Sem título.
Sem data.
Esferográfica.
20,9 x 15 cm.

DEUS? Uma superfície de gelo ancorada no riso. Ainda assim tentava agarrar-se àquele nada, deslizava geladas cambalhotas até encontrar o cordame grosso da âncora e descia descia em direção àquele riso. Tocou-se. Estava vivo sim. Quando menino perguntou à mãe: e o cachorro? A mãe: o cachorro morreu. Então atirou-se à terra coalhada de abóboras, colou-se a uma toda torta, cilindro e cabeça ocre, e esgoelou: como morreu? como morreu? O pai: mulher, esse menino é idiota, tira ele de cima dessa abóbora. Morreu. Fodeu-se disse o pai, assim ó, fechou os dedos da mão esquerda sobre a palma espalmada da direita, repetiu: fodeu-se. Assim é que soube da morte. Amós Kéres, quarenta e oito anos, matemático, parou o carro no topo da pequena colina, abriu a porta e desceu.

(*Com os meus olhos de cão*, página 15. São Paulo: Globo, 2006)

o olho dos bichos é uma pergunta morta.

(*A obscena senhora D.* página 30. São Paulo: Globo, 2001)

A gravidade toma conta agora. No vazio, um menino e um cão ligados por uma corda. Seus olhares se cruzam, no meio do nada, dividindo a falta de chão.

A disposição da figura na página dá espaço para que a folha se preencha das marcas amareladas pelo tempo: da impressão de uma acidental e descuidada adesão a outra superfície; de circulares manchas de umidade; de pequenos eventos nunca sabidos, existentes independentemente de qualquer atenção, de qualquer olhar. No alto, os dois, unidos por um tênue fio, têm patas irregularmente formadas, quase que incapazes de se apoiar.

Esse documento anuncia o homem e o cão no que os une, no desamparo perante a morte e a falta de resposta sobre um sentido qualquer da existência. É divulgado aqui com as linhas que abrem um dos textos mais contundentes de Hilda Hilst, *Com os meus olhos de cão* – publicado pela primeira vez pela editora Brasiliense, em 1986 – e com uma frase de *A*

obscena senhora D, de 1982, outra obra fundamental para o encontro com a autora. Ao se aproximar do bloco de texto, tais questionamentos são encontrados com, primeiramente, uma representação da compreensão de Deus, uma superfície de gelo, e tentativas de se chegar a Ele, ao riso no qual estaria ancorado.

Diferentemente da noção cristã de seriedade do amor divino por suas criaturas e do fogo do Espírito Santo, o Deus de Hilda se mostra aqui na friidez. A metáfora da superfície de gelo ancorada no riso é lida neste momento como a imagem de um pai indiferente que se limita ao deboche para lidar com seus órfãos, o homem e a natureza.

O “agarrar-se àquele nada”, isto é, a busca por essa compreensão metafísica, revela-se em uma queda lancinante, de “geladas cambalhotas”, no anseio não de alturas, não de uma escalada, mas do encontro desengonçado de um cordame grosso que levaria para tal âncora, ao mais profundo, ao último limite do baixo.

A morte do cachorro descrita ilustra tal queda. A narração de como a personagem se assombra pela indelével iminência da morte e a violência com que o mundo trata os delicados apresenta o abandono e a dor do impacto. Essa compreensão viria de tocar o próprio corpo, tatear suas vísceras, do se saber vivo e do se atirar à terra. E se chocaria com a explicação crua e cruel de um pai impaciente e ríspido, de uma sociedade intolerante e severa.

Um menino que não se conforma com a descoberta do fim, em vez de olhar para nuvens, cola-se a uma abóbora, “toda torta”, em nada perfeita. Assim é descrita a lembrança de como um matemático de quarenta e oito anos soube da morte. Um estudioso, que talvez devesse ter uma hipótese racional para explicar a existência, não tem resposta. Apenas cai, como fez quando menino. Ou melhor, para o carro no topo da pequena colina, abre a porta e desce.

Esse é o primeiro parágrafo de *Com meus olhos de cão*, utilizado em HILDA HILST- RESPIROS como convite para a imersão do leitor em águas “às vezes lodosas, às vezes claras”, como nos apresenta o escritor e amigo de Hilda, que morou na Casa do Sol no fim dos anos 1960, Caio Fernando Abreu:

Sons, trinados, gritos, urros, rouquidões. Asa. Impossível aventurar-se nestas páginas sem entrega. Inútil municiar-se apenas das armas da razão. Hipnótico, o discurso de Hilda envolve como águas - às vezes lodosas, às vezes claras - e

numa vertigem nos arrasta, de susto em susto, cada vez mais para perto daquilo que Joyce chamava de "o selvagem coração da vida". Onde tudo pode acontecer. De uma facada pelas costas a um apaixonado beijo de amor, "jorrando volúpia e ilusão". Traíçoeiras e sensuais, as palavras ofegam e palpitam, como se tivessem carne, sangue, músculos, nervos, ossos. E além disso: uma aura impalpável, uma alma indizível. Uma alma que procura cega, obsessiva, pelo invisível que nos disseram haver um dia: Deus.
(ABREU, 1982)

Caio Fernando Abreu descreve desse modo *A obscena senhora D*, de 1982. Desse livro, pomos também para falar ao desenho a frase “o olho dos bichos é uma pergunta morta”, indicando como uma pergunta, que soa vívida, parece no olho dos animais nos suplicar o inefável. Com os trechos, o menino e o cão do quadro, que compartilham o pouco que têm, seus olhares e suas armaduras, passam a se mexer na prisão de uma moldura, no oco do impossível, no vazio do sem resposta.

As duas novelas, *Com os meus olhos de cão* (1986) e *A obscena senhora D* (1982) guardam um mergulho sem volta de seus protagonistas, Amós Kéres e Hillé, respectivamente, na busca dos cordames que os levam à última instância da compreensão de uma finitude atroz, num processo de recusa lúcida, tida como louca, de degradação do corpo e afastamento. Amós Kéres, um professor universitário de matemática atormentado, após um tipo de iluminação, desinteressa-se pela escola e pela família e acaba por morar no quintal de sua mãe, embaixo de um caramanchão de chuchu, junto com a cadela Ronquinha. Depois que seu marido Ehud morre, Hillé, chamada por Senhora D, D de derrelição, abandono, tem agravada sua inquietude perante o envelhecimento do corpo, as ilusões que se perderam com o tempo, a convivência patética numa sociedade hipócrita com suas máscaras... e passa a habitar o vão da escada, no meio de peixinhos recortados de papel pardo. Em vez do cão de *Com meus olhos...*, o animal com quem senhora D convive nos últimos momentos de vida é uma porca, que entra em sua casa com os olhos de um “aquoso de incompreensão e doçura”.

Ambos têm na escrita de Hilda um lamaçal de questões doloridas a percorrer. Amós, depois de se ver livre de uma imaginada condenação à forca “justificada a seu ver por ter compreendido que o universo é obra do Mal e o homem seu discípulo”, num percurso de muitas noites e dias, vai em direção a algo que se veria mais tarde, quando em

espírito. Sua trajetória é do desconforto de descobrir que Deus não está na iluminação e na umidade prene dos arrozais, mas na parede roída, no excremento e na morte:

Em direção a quê? pensava algumas vezes. Isso se veria. Assim que visse.

Pensar o grande desconforto
De te sentir aqui, no nojo, no excremento.
Pensar-se a mim, também cadeia do teu corpo
Estendido nas negras ramas desta noite.

Pensar que te pensei clarão e arrozais . Semente.
E agudas tintas.
Retornando às paredes roídas. E que pensei em ti.
Como se só te visse
No abismo encarnado de vidas infinitas.

E descobrir que os teus meios
São iguais aos passos
Dos embriagados.
Que há velhice e morte
Em tudo que criaste: sóis, galáxias. E em nós:
Animais do teu pasto.
(HILST, 2006a, p. 62)

Se a trajetória de Amós Kéres é a da dura descoberta da imperfeição divina e do depauperamento de tudo o que teria criado, inclusive o ser humano, um animal do seu pasto, a trajetória da senhora D é da ferida, “espessa funda ferida da vida”, reconhecida nas chagas do lombo da porca, e que existiria justamente porque Hillé não fôra objeto de amor de Deus, desse pai que se afasta:

Porque não me tocaste senhor, e nem me pensaste sóbrio os ferimentos, porque nem o calor da ponta dos teus dedos foi sentido por mim, porque mergulho num grosso emaranhado de solidões e misérias e te buscando emerjo de mim mesma as mãos cheias de lodo e de poeira, este meu roxo-encarnado sem vivez reside em mim há séculos, lapidescente na superfície mas fervilhante e rubro logo abaixo, eterno em dor com a tua esquivez. (HILST, 1982).

Amós Kéres não é visto em lugar algum e deixa uma inscrição matemática (Amós = ∞ , SGAR = $\theta = \emptyset$). A fórmula pode ser lida como sendo a do infinito e do “esgar”, característico do deboche, correspondendo à letra do alfabeto grego, Theta, historicamente tatuada nos condenados à morte, e ao vazio. Ao passo que Amós some,

deixando essa fórmula junto com um desenho de sua cachorrinha⁷, em *A obscena senhora D*, o Porco-Menino aparece após a morte de Hillé, como uma representação do divino rebaixado.⁸ Os animais domésticos se aproximam e há a sugestão de transmutações entre o humano, o animal e Deus: “E me vem que só posso entender a senhora P, sendo-a. Me vem também, Senhor, que de certo modo, não sei como, me vem que muito desejas ser Hillé, um atormentado ser humano.” (HILST, 1982).

Embora o transcendente exista, o questionamento metafísico em Hilda Hilst não triunfa, uma vez que Deus não é porto-seguro do mergulho dessas personagens. Em cambalhotas, em nenhum momento pode-se dizer que, em vida, há o êxtase experimentado por Santa Teresa d’Ávila e descrito pela poesia mística espanhola dos séculos XVI e XVII. É na morte, quando se torna um “homem-cão”, que Amós Kéres levita. Ainda assim, seu vôo se dá sobre o nada que lhe coube ser e não sobre qualquer forma de plenitude, de comunhão com o Supremo. Amós Kéres levita em frente ao mar, paisagem também encontrada em *O oco*, de *Kadosh*, de 1973, novela em que um velho imóvel imagina estar na praia coçando as feridas de suas canelas:

Com meus olhos de cão paro diante do mar. Trêmulo e doente. Arcado, magro, farejo um peixe entre madeiras. Espinha. Cauda. Olho o mar mas não lhe sei o nome. Fico parado em pé, torto, e o que sinto também não tem nome. Sinto meu corpo de cão. Não sei o mundo nem o mar a minha frente. Deito-me porque o meu corpo de cão ordena. Há um latido na minha garganta, um urro manso. Tento expulsá-lo mas homem-cão sei que estou morrendo e que jamais serei ouvido. Agora sou espírito. Estou livre e sobrevoou meu ser de miséria, meu abandono, o nada que me coube e que me fiz na Terra. Estou subindo, úmido de névoa.
(HILST, 2006a, p. 65)

Apesar do desenvolvimento de um sentido místico apurado, o leitor não deve se iludir: não há consolo em Deus. Senhora D fala à senhora P sobre um som tristíssimo da natureza, perpetuando o desolamento: “Conheces o canto do pássaro sem-fim, senhora P? sem-fim, sem-fim, sem-fim nosso existir sem-Deus.” (HILST, 1982)

Os animais nunca faltam em Hilda Hilst e, como visto no primeiro desenho, vêm misturados muitas vezes ao corpo humano e às suas atribuições. Com os cachorros,

⁷ Hilda só nos apresenta seus próprios desenhos em dois livros: *Da Morte. Odes mínimas* (2003a) e em *Com os meus olhos de cão* (2006a).

⁸ O porco é em Hilda Hilst a forma final, do sublime, do despojamento: “Porque cada um de nós, Clódia, tem que achar o seu próprio porco. (Atenção, não confundir com corpo). Porco, gente, porco, o corpo às avessas.” (HILST, 2002b, p. 79)

muitas vezes é feita a relação entre a busca do humano e os buracos que os cães fazem⁹. Com os ratos¹⁰, personagens de Hilda como Jozu (2003d) dividem habitações minimalistas e miseráveis semelhantes às cenas beckettianas do trabalho *Boarding House* (2009), do fotógrafo Roger Ballen. As aves aparecem como prenúncios ou no momento da morte¹¹. Em *Contos de Escárnio*, macaca e urso são companheiras sexuais de personagens meigos e apaixonados (HILST, 2002 b, p. 43 e p. 69). Formigas são frequentes¹², assim como são outros animais como peixe, jumento, cavalo e égua.

Hilda chegou a ter noventa cães em sua Casa do Sol (IMS, 1999, pg. 34). Segundo o veterinário que a acompanhou por mais de dez anos, Eduardo A. Hofstätter, havia em média entre vinte e cinco e trinta cães até o ano de 2000, sendo que três ou quatro tinham acesso à casa e ficavam circulando pelo seu interior. A maior parte ficava no canil. De acordo com ele, na época não havia divisões nos limites da fazenda, de modo que, para que não se perdessem pelas terras que circundavam a área, o canil se fazia necessário.

Guardados em uma pasta, recortes de notícias, entrevistas, fotos e livros raros com dedicatória da autora – como o número 282 de *Alcoólicas*, editado por uma empresa de vinho, com tiragem de apenas 2000 exemplares, que traz ilustrações de diversas formas animais – são parte do acervo pessoal de Eduardo Hofstätter, que veio a cuidar dos cães de Hilda após seu irmão, Cláudio, prestar tal serviço. O veterinário, em uma tarde de 2010, em

⁹ “quando os cães raspam uma terra úmida sim, afundam o focinho também, aspiram expectativa, alguma coisa viva por ali alguns só raspam a terra para espojarem-se depois, de costas” (HILST, 1982)

¹⁰ “Duas ou três ratazanas não são muitas, mas contam. Uma nas minhas canelas cheirando a urina que escorreu até aí. Outra pra lá pra cá pela espinha dorsal, outra fuçando os meus fundilhos. Preferia que eletrizassem o chão todos os dias não lhes falei disso? (...) São minhas amigas agora” (HILST, 1973)

¹¹ A expressão “alado e ocre pássaro da morte” ocorre em *Rútilos*: “obrigado Jesus, mais que perfeito para a morte de mim, deitado pobre anônimo agora no esturricado capim, muito igualzinho a muitos, ia dizer infundáveis obrigado quando o olhar subiu para o cinzento sem nuvens outra vez, e viu o pássaro. Trincou a língua para não dizer beleza, adelgaçou a vida, mas encolhido poetou entre babas: alado e ocre pássaro da morte. Totalmente diferenciado, então morreu.” (HILST, 2003 d, p. 43) Esse momento da personagem Kadek é lembrado em *Estar sendo. Ter sido*: “... ele disse “alado e ocre pássaro da morte”. por que ele disse isso? o rapazola disse que olhou para o alto quando disse isso, e viu um pássaro que podia ser um anu, o mocinho não sabia o nome do pássaro, era um pássaro assim sobre o amarelo. não conheço ninguém que disse isso. também é raro passar um pássaro sobre a tua cabeça justo na hora de morrer. muito menos amarelo. às vezes passam corvos. quer saber, Vittorio? quero morrer sem dizer nada, talvez porra, que merda, estou morrendo, ou só isso mesmo que saco.” (HILST, 1997, p. 39)

¹² Em *Com os meus olhos de cão*: “Formigas. Um mundo animado e coeso. Superprodução. Silos. Teriam enfermarias? Estou mal. Curto-circuitando.” (HILST, 2006a, p. 27) e em *Estar sendo. Ter sido*: “são lava-pés, aquelas mínimas, aiaiai, invadiram-me o buraco...” (HILST, 1997, p. 79)

sua casa, em Campinas, nos mostrou em seu acervo particular uma carta deixada por Hilda para responder à questão de qual era a relação da poeta com os animais. Para ele, Hilda os via em “pé de igualdade” com os humanos. “Ela não ia exatamente atrás dos cachorros. Eles vinham até ela. Quando eventualmente saía, um ou outro aparecia. E aí, ela levava para casa.” Questionado sobre a paixão pelos bichos, o veterinário especifica: “Você pergunta sobre a paixão... Eu acho que se tratava de compaixão.” É o que mostra o bilhete guardado por ele:

Casa do Sol.

14/04/89

Eduardo: um grande abraço.

Precisei sair. Deixei um cheque de 50.000 para você. Há um cachorro ou uma fêmea, não sei, que foi atropelada e quebrou a espinha, o meu empregado Aparecido vai com você, é perto, aqui no Xangrilá, e pediria a você que olhasse porque parece-me que ela está sofrendo muito e então só restaria a eutanásia. É gente muito pobre. O meu cachorrinho o Tico -> (Catatau) (cinomose) tem chorado muito e tem tido muitos ataques ou convulsões. Acho que não adianta mais, e penso que só resta sacrificá-lo porque a cinomose não tem cura, não é? --- O Aparecido vai ajudá-lo a dar as injeções (Tríplices), a Maria também. --- Se você tivesse aquele aparelhinho de cortar as unhas seria ótimo. Alguns estão com as unhas muito compridas. --- Depois quero que você resolva as tais unhas de lobo no Totó aquele que eu achei em Lindóia. --- Ai, meu Deus, pobre de nós e pobres bichos! Eu vivo o tempo inteiro em compaixão, o Planeta Terra é puro sofrimento. Abraços,

Hilda.

Hilda aceitava a eutanásia e Hofstätter lembra que acreditava em reencarnação: “Não sei se mais budista, que tem a ideia de que animais evoluem e chegam ao ser humano, ou espírita, que os considera em uma dimensão própria e até deixa um pouco os animais de lado... a questão é que sempre viu os animais como merecedores de compaixão e cuidado.”

A mais sincera pena que sentia pelos animais, e também pelo ser humano, é interceptada na obra de Hilda Hilst pela natureza pérfida de Deus, por algum sadismo divino, e do homem, pela sua mesquinharia e ignorância. O editor é uma das figuras humanas a quebrar o discurso da compaixão e se tornar alvo de ojeriza, como já dissemos: “Tenho pena de bois de vacas de cachorros. De animais. De criaturas também. Nós todos. Sou inteiro piedade. Tenho pena do meu pau também. Sempre devo falar no meu pau. Ou nos ovos. Ou na manjuba. É assim que quer o editor.” (HILST, 1991, p. 114)

Para Hilda Hilst, que, segundo consta, assistia a programas policiais sensacionalistas nos fins de tarde, a humanidade é horrenda. Deus não ficaria atrás em sua baixa: frio, zombaria das cambalhotas sem sentido dos vivos. A poesia, talvez, poderia ser o ponto redentor em Hilda Hilst. Entretanto, o editor vem sempre a tomar o lugar sujo que bloqueia a criação nos livros, onde a literatura se materializa. Os escritores não ficam para trás: vaidosos, são “uns nojentos”, como diz ironicamente Karl de *Cartas de um sedutor*.

A pergunta sobre o que sobrar da obra não é resolvida. Os textos obscenos são contaminados por um contundente niilismo. No entanto, esse niilismo também não se resolve de maneira hegemônica ou exclusiva, pois é temperado “por um humor político anárquico e uma inquietude metafísica de rara intensidade na literatura brasileira do século XX”. (PÉCORA, 2010, p. 29). Alguns destacam um suposto rancor¹³. Difícil é, também, marcar tal sentimento como definitivo, pois a presença constante de um humor em nada autoindulgente não faz crer que algum tipo de mágoa, como a de falta de reconhecimento e dinheiro, pare soberana.

Alcir Pécora afirma a sensação de “terra arrasada” trazida pela leitura (PÉCORA, 2010, p. 78). Essa particularidade é destacada em sua análise. Hilda Hilst vai minando todo e qualquer ponto de referência. Nem a hilaridade alimentada pela bizarria impera, tampouco a esperança no solo da literatura em que circulam os livros prevalece.

Em suma, vê-se aqui o “sem-Deus”. Tal falta é reconhecida no animal. O fim de cada um, uma gozação divina, normalizada por um pai rude. O desespero por conta de um abandono infinito, insolúvel neste excerto só possibilita o troco na mesma moeda, a rispidez e crueldade, ou então a queda em direção ao Nada.

Após se deparar com o desamparo monocromático ilustrado pelo menino e seu cão, o visitante de HILDA HILST – RESPIROS verá a morte, tratada aqui como o clímax do desespero e da absurda solidão, de um modo diferente. Ícone máximo da escuridão, a morte se mostra, no próximo quadro, surpreendentemente, em cores vibrantes. É o que se verá agora.

¹³ Sobre tal questão, Purceno diz “Talvez sobre somente a “risada ancorada no fio” do rancor, o que ainda se pode nomear de ato de resistência” (PÉCORA, 2010, p. 92).

Da morte



Hilda Hilst.
Sem título.
1977.
Aquarela e
nanquim.
17,8 x 17,6 cm.

Desde que nasci, comigo:
Tempo-Morte.
Procurar-te
É estar montado sobre um leopardo
E tentar caçá-lo.

Minha tua garra.
Teu matiz de dentro.
Tua lanhada.
Nossa companhia.
Passo de luz e negro.
Dentes. Arcada.

Dois nítidos
À caça de um Nada.

(*Da Morte. Odes Mínimas*, IV, página 74.
São Paulo: Globo, 2003)

A única ilustração colorida em HILDA HILST – RESPIROS, feita com aquarela e nanquim, apresenta a morte. Tal seleção não foi feita apenas pela referência à técnica usada nas ilustrações do livro dedicado a ela, *Da morte. Odes Mínimas*, editado com aquarelas da autora pela primeira vez em 1980, por seu amigo Massao Ohno, e em 2003 pela Globo¹⁴. A escolha decorreu, sobretudo, das relações encontradas entre a imagem e o quarto poema dessa obra.

O amarelo, o vermelho e o preto colorem a imagem de uma figurinha semelhante a um João-bobo de antenadas trancinhas – brinquedo de base arredondada mais pesada que, por mais que seja derrubado, volta a ficar em pé – que monta um grande animal. Sem braços para se segurar, o boneco se mantém sobre o bicho, uma mistura de capivara de dentes aparentes com boi zebu, em um curioso (des)equilíbrio.

¹⁴ Os poemas de *Da morte* estão sem as aquarelas no seu primeiro grande balanço poético, publicado sob o nome de *Poesia (1959/1979)*, em 1980, pela s Edições Quíron e o Instituto Nacional do Livro.

A morte, fartamente ilustrada por arfantes zumbis molambos, caveiras, putrefatos dejetos acinzentados e vultos fantasmagóricos, não encontra na memória de hoje relação direta com a cena iluminada dessa divertida cavalgada da infância sobre um grande brinquedo. O estranhamento que pode causar a junção do poema e do desenho carrega, em suas brechas de interpretação, possibilidades de sentido que apontam como a morte é tratada na obra de Hilda Hilst.

O poeta se dirige ao Tempo-Morte, em letras maiúsculas. Com nome próprio, seu interlocutor não é a questão filosófica ou a alegórica, mas a hora de sua morte, a pessoal, que o tomará em um fatídico momento. O verso “Desde que nasci, comigo” leva essa companhia, o Tempo-Morte, aos primeiros anos de vida, nos quais o bebê é instigado a engatinhar e a se divertir com o desequilíbrio.

O poeta fala à sua própria morte. Diz que a procura como se estivesse montado em um leopardo e tentasse, ao mesmo tempo, caçá-lo. A dificuldade de se caçar tal espécime, que está entre os cinco mamíferos, “The Big Five”, mais difíceis de serem alcançados e abatidos, diz não apenas o quão raro seria se manter vivo, montado sobre tal felino, mas o quão duro o entendimento, em vida, da morte. Na medida em que se quer entender tal leopardo em vida, na montaria, a procura pelo Tempo-Morte aqui se relaciona a uma busca pela consciência da passagem do tempo. No sentido da tópica do *memento mori*, o poeta caminha com a companhia da morte, isto é, lembra de sua mortalidade, tenta imaginar sua chegada. Assim, a metáfora traz a impossibilidade tanto da dominação do tempo quanto da concepção de uma ideia de como e quando se extinguirá sua própria vida.

A lembrança constante da morte é em Hilda Hilst indício de virtude. Em uma crônica, a ideia de que o mundo seria melhor se todos se lembrassem que morrem fica evidente:

Já pensaram o que é isso de falar a sério e dizer por exemplo: que é isso, meu chapa, nós vamos todos morrer e apodrecer (ainda bem que não é apodrecer e depois morrer, o lá de cima foi bonzinho nesse pedaço), tu não é ninguém, meu chapa, tudo é transitório, a casa que cê pensa que é sua vai ser logo mais de alguém, tu é hóspede do tempo, negão, já pensou como vai ser o não-ser? Tá chateado por quê? Tu também vai envelhecer; ficar gling-glang e morrer... (há belas exceções, como o Bertrand Russell fazendo comício aos noventa, mas tu não é o Bertrand Russell). Até o Sartre, gente, inteligentíssimo, ficou na velhice se mijando nas calças e fazendo papelão... Se todo mundo pensasse seriamente no absurdo que é tudo isso de ser feito de carne, mas também olhar as estrelas, de ter

um rosto, mas também ter aquele buraco fétido, se todo mundo tivesse o hábito de pensar, haveria mais piedade, mais solidariedade, mais compaixão e amor. Mas quem é que vocês conhecem que pensa? As mães que nos colocaram no planeta pensaram? Claro que não. Na hora de revirá os óinho ninguém pensa. Só seria justificável parir se o teu pimpolho fosse imortal e vivesse à mão direita Daquele. Mas o teu pimpolho também vai morrer e apodrecer não sem antes passar por todos os horrores do planeta. Tá jogando fora o jornal, benzinho? (HILST, 2007, p. 116)¹⁵

Em Hilda Hilst, além de sempre lembrada (“Sempre colada, sempre colada” (HILST, 2003a, p. 49)), a morte é como uma conhecida a quem o poeta se dirige com constância. Assim, assume vários apelidos, como “Negra cavalinha”, “Flanco de acácias”, “Velhíssima-Pequenina”, “Menina-Morte”, “Morte-Ventura”, “Riso”, “Rosto de ninguém” etc. A interlocução com a morte se estabelece de modo mais desenvolvido no livro de poemas *Da morte. Odes mínimas*. No primeiro poema, o trabalho do poeta se faz na recriação de seus “nomes perecíveis”, relacionados a imagens intrincadas, de palha, de indiscerníveis feixes: “Te batizar de novo./ Te nomear num trançado de teias/ E ao invés de Morte/ Te chamar Insana/ Fulva/ Feixe de flautas/ Calha/ Candeia/ Palma, por que não?/ Te recriar nuns arco-íris/ Da alma, nuns possíveis” (HILST, 2003a, p. 29). A investigação de como a nomear fundamenta a Poesia, uma vez que, o poeta em seu ofício, ao tomá-la como cúmplice e objeto, vive seu caminho iluminado de palavras, se preparando para seu encontro. Encontro íntimo, que até se torna venturoso:

Se eu soubesse
Teu nome verdadeiro

Te tomaria
Úmida, ténue

E então descansarias.

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

¹⁵ Apesar de expor nas crônicas aversão à ignorância, Hilda Hilst não dá trégua ao humano, mesmo que letrado, civilizado: “Como é patética a massa grotesca. Mas aí penso na Alemanha, um povo cultíssimo, e aconteceu e continua acontecendo toda aquela selvageria insana que é o nazismo. E aí penso na Inglaterra e vejo morte, violência e crueldade nos jogos de futebol exatamente como aqui. E aí penso na Holanda e vejo duzentos holandeses impassíveis deixando morrer afogada uma menina, só porque é marroquina.(...) Éta, mundão!” (HILST, 2007, p. 111)

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

Se me tocares,
Amantíssima, branda
Como fui tocada pelos homens

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

(HILST, 2003a, p. 47)

Como interlocutora, de tão próxima, a poeta não só a celebra, lhe fazendo odes, mas a desafia lhe dizendo que lhe tomará em uma determinada hora, a última, talvez a mais sem graça:

Perderás de mim
Todas as horas

Porque só me tomarás
A uma determinada hora

E talvez venhas
Num instante de vazio
E insipidez.
Imagina-te o que perderás
Eu que vivi no vermelho
Porque poeta, e caminhei
A chama dos caminhos

Atravessei o sol
Toquei o muro de dentro
Dos amigos

A boca nos sentimentos

E fui tomada, ferida
De malassombros, de gozo

Morte, imagina-te.

(HILST, 2003a, p. 35)

No passeio pela obra, a morte é dobrada para a montaria porque o poeta se sabe cheio de perguntas: “Ah, negra cavalinha/ Flanco de acácias/ Dobra-te para a montaria/

Porque me sei pesada/ De perguntas, negras favas/ Entupindo-me a boca” (HILST, 2003a, p. 56).

Se não se questionasse, o poeta seria um desses “sobre duas pernas montados” (HILST, 2002c, p. 68), alheios à mortalidade, que caminham nas manhãs e se dizem palavras “rápidas, amenas, bom-dia, dormiu bem, que tal a noite, as panquecas estão prontas, com creme ou com açúcar o café?” (HILST, 2002c, p. 75). Em Hilda Hilst, os narradores e as figuras desenhadas não se reconhecem nos “milhares desses fragilíssimos sobre duas pernas montados” (HILST, 2002c, p. 68) nem aspiram a isso. Kadosh, por exemplo, somente deseja ser ordinário, igual aos outros, quando escuta do demônio que não há imortalidade. Quer ser normal quando ouve do “chifrudo escamoso” que não é na morte que encontrará as respostas e que o Tempo seria como uma lousa nunca riscada, ou seja, que não haveria razão para se perguntar sobre o antes e o depois¹⁶.

Assim, “galopando insana pela casa”¹⁷, a poeta “perguntante” que caminha no dorso de sua morte, não está montada sobre suas duas pernas. Em nossa ilustração, o grande animal tampouco está apoiado sobre suas naturais quatro patas. Apresenta uma pata apenas, com o mesmo formato da também única perna do humano que o monta. Uma pata como negativo da outra: a do boneco escura e a do animal, pelo contrário, transparente. “Minha tua garra” mostrada no desenho em seus avessos. Morte e vida, duas faces da mesma existência. Garras retraídas, sugeridas. Impressão de salto iminente. “Cavalo, búfalo, cavalinha/ Te amo, morte minha,/ Se te aproximás, salto” (HILST, 2003a, p.44) Convivência de precível equilíbrio. Jogo.

¹⁶ “pensas por acaso que o espírito livre da carne é mais livre do que és agora? Que os teus pequenos êxtases são promessas de outros, do além, luxuriantes (...) Pobre Kadosh, o tempo é lousa de gesso aqui onde estamos, O GRANDE CORPO RAJADO jamais aparece e famintos também nós olhamos para o alto.” (HILST, 2002c, p.75) e:

“... mas depois mas depois, aí que cosmogonia, em que Tempo te fizeste, que Tempo era ANTES de ti, havia Tempo? Que eu atravesse os arcos, as salas, contando os passos, olhando apenas para as sandálias sem perguntar se antes de mim, neste espaço, houve alguma vez deicídio, holocausto, repregaram mil vezes mil alguéns que perguntavam o que fazias ANTES, ANTES DA IDEIA?” (HILST, 2002c, p. 76)

¹⁷ “Galopando insana pela casa” é título de uma crônica em que a cronista se põe no poço e, com amargura e revolta, se coloca totalmente à venda. A crônica, de domingo, 13 de março de 1994, termina com a despedida “E “Gloomy Sunday” para vocês também.”, ao se referir à música composta pelo húngaro Rezső Seress, em 1933, e interpretada por Billie Holiday, entre outros. Segundo lenda urbana, a música teria inspirado centenas de suicídios com versos como “My heart and I have decided to end it all...”

O humano na tela é posto como uma larva descorada, incrustada no dorso bovino como berne, uma infecção. De modo instável se apóia e, com a mesma pata, torna-se parte do vermelho machucado que se alastra por dentro do Tempo, feito pus tocando o negro.

A composição traz a amizade em seus contrários. A brincadeira de dois é feita da submissão de quem se deixa montar, a morte subjacente, mas também da fragilidade de quem monta, o perecível vivente. Assim, o poeta vê a morte como íntima. O instante é tido como passo de uma cavalgada inconstante de luz e negro, de matizes, de variações próprias do galope, de altos e baixos.

Os grandes dentes do animal saltam à vista, bem como na obra: “Amada morte/ Beijo-te o flanco/ Os dentes” (HILST, 2003a, p.31). Em Hilda Hilst, os dentes expõem um lugar onde a reflexão sobre a decrepitude aparece em seus paradoxos: “por que os dentes caem quando estamos velhos, e permanecem eternos nas nossas límpidas e luzidias caveiras?” (HILST, 2007a, p. 28). Eliane Robert Moraes (1999) os vê como metáfora a traduzir muitas vezes uma questão ontológica. Vittorio, personagem de *Estar sendo. Ter sido* concentraria os impasses da morte e da vida ao levar ao extremo a violência poética da interrogação da morte: “Na iminência de ficar desdentado, o personagem fica impedido de acalentar até mesmo a derradeira esperança de permanecer através dos dentes; precipitado no vazio, ele depara com o oco da caveira, figura paradoxal da ausência que traduz, no plano humano, a alteridade absoluta do Cara Cavada.” (MORAES, 1999, p. 124). Desse modo, se de um lado, os dentes representam a possibilidade de eternizar a matéria, por outro lado, viver significa deixá-los apodrecer. A boca, tanto “de cima” quanto a de “baixo”, seria outra metáfora recorrente a cobrir tanto as dimensões “mais ideais quanto as mais abjetas” em Hilda Hilst, assim como, em Augusto dos Anjos, a mesma que beija, escarra. Portanto, “arcada” dentária aqui também é uma óssea metáfora do Tempo-Morte, que passa sem que se note: “Tu não o sentes/ nem vês”, mas atinge: “Teus dentes. Teu sapato novo./ O branco da tua casa./ Tua voz adolescente./ Ele carrega memória e concretude./ Vasto atravessa.” (HILST, 2003a, p. 73)

Em *Da morte*, encontramos várias imagens em que a montaria é relacionada ao poeta e à morte. Exemplos: “Pertencente te carrego:/ Dorso mutante, morte”; “Caminho

candente a tua sorte./ A minha. Te cavalgo. Tento.” (HILST, 2003a, p. 31); “Os cascos enfaixados/ Para que eu não ouça/Teu duro trote./ É assim, cavalinha, /Que me virás buscar?” (HILST, 2003a, p. 37) e “Te vi/ Atravessando as muradas/ Montada no teu cavalo/ Acrobata de guarda-sóis” (HILST, 2003a, p. 46).

Já em *A obscena senhora D*, a imagem da cavalgada e da transmutação da personagem em um grande animal moldura a misantropia e a busca pelo entendimento do que seria “isso” de nascer e morrer:

Não pactuo com as gentes, com o mundo, não há um sol de ouro no lá fora, procuro a caminhada sem fim, te procuro, vômito, Menino-Porco, ando galopando desde sempre búfalo zebu girafa, de repente despenco sobre as quatro patas e me afundo nos capins resfolegando, sou um grande animal, úmido, lícido, te procuro ainda, agora não articulo, também não sou mudo, uns urros, uns finos, fortes, escapam da garganta, agora eu búfalo mergulho, uns escuros. (HILST, 1982, sem página)

A montaria hilstiana relacionada a vida/morte e a um deus assassino, o “Grande Corpo Rajado”, aparece também em *Kadosh*, onde há diversas menções da fera, que a personagem/narrador persegue e se vê perseguido:

[...] e onde arranjaste o compasso gigante para uma circunferência tão perfeita, ah, aqui está a cara e um corpo de tigre em cortes transversais, muito bem, então te interessas pela anatomia espantosa das feras? Ai Grande Corpo Rajado, inteiro lunular no lícido salto lúpulo desiderato (que bonito que és lúpulo desiderato) desidério desejo quero teu brilho teu pelo, fulgor sob suas patas, sobre sob, passas inteiro penumbra quando queres, inteiro solar se me quiseres, ando pensando por que não me carregas no teu dorso, roteiro-um só rugido feroso, caminharemos os dois tão delicados, tão assassinos [...]

(HILST, 2002c, p. 67)

Para Hilda Hilst, é dentro da terra, manifesto lugar da morte, que se dá a procura pelo Menino-Porco, figura divina. A caçada se dá verticalmente, em direção ao mais íntimo, ao sujo do corpo, ao animal, ao nojo.

A transmutação ligada à morte é uma noção cristalizada em diversas culturas. Na Cabala, por exemplo, várias vidas seriam oportunidades para o aperfeiçoamento das almas, assim como, os ciclos sucessivos a que os antigos alquimistas submetiam suas preparações (PINACOTECA, 1988, p. 48). Em Hilda, as mutações entre o humano e o animal, vegetal e até o mineral repetem-se tanto na obra quanto em seus desenhos, como vimos.

Embora a busca do mais sublime no baixo ecoe, ao fim não há a possibilidade de redenção, nem na dor. Apesar de haver muitos momentos em que se afirma que haja o desejo de deus pelo depauperamento de sua criatura (“Enquanto não me fizeres todo dor e pobreza, não descansarás” (HILST, 2002, p. 74)), sua entrega a deus não prospera, isto é, o poeta não se resigna a ser objeto do querer de um deus sádico.

Em uma das crônicas, Hilda Hilst expressa a crença de que Jesus queria o sofrimento na medida em que se sentia culpado por ser tão sedutor – e tinha muita sedução, pois quem seria acompanhado “pra cima e pra baixo” por doze homens? Para Hilda, “quem se sente culpado quer, no mais fundo, ser castigado.” Ao contrário, com o decorrer do tempo, Hilda afasta-se de seu desejo de dor e pobreza, embora reconheça que, assim como Jesus, também tivera ela seu dia de “surto de vitimologia” (HILST, 2007, p. 38). Hilda se refere aí ao expressivo poema de 1986, *Sobre a tua grande face*, cujos versos dirigidos a deus pedem: “Dá-me pobreza e fealdade e medo”, “Dá-me mudez” e “Não desejo alívio. Apenas estreitez e fardo./ Talvez assim me ames: desnudo até o osso/ Igual a um morto.” (HILST, 2007a, p. 39), solicitações que visam a um tipo de redenção pelo sofrimento e morte, modo pelo qual o poeta seria aceito e amado pelo criador.

Dois “nítidos”, o poeta e sua morte, bem definidos, em busca do indefinido, do vazio sem sentido “Nada”, com letra maiúscula, apunhalam o leitor pelo desamparo. O fim da cavalgada se enche de desapontamento: “caçada enlouquecida em direção a quê? A nada, Kadosh.” (HILST, 2002c, p. 96).

Entretanto, a desilusão frente ao sem-sentido, ao não conhecimento de Deus que deságua na intuição de sua inexistência, no sem-Deus sem-fim da senhora D, não exclui o riso. A brincadeira, presente não apenas em decorrência de um cansaço de austeridade da autora, que certa vez declarou que se dedicaria a deboches porque talvez assim pudesse ser aceita, se daria também em virtude da lembrança da morte como uma referência que faz a vida, em sua companhia, mais colorida. O que tentamos dizer é que a presença da morte é vista em Hilda como um contraponto que complementa a exuberância da própria existência, se tornando, ademais, razão da Poesia: “Me fiz poeta/ Porque à minha volta/ Na humana ideia de um deus que não conheço/ A ti, morte, minha irmã, te vejo”. (HILST, 2003a, p. 60)

Em RESPIROS, as cores do quadro desviam o olhar hodierno que se recusa a lidar com a morte.

Na antiguidade, ao contrário de hoje, o homem encarava a morte com serenidade. Estátuas espelhavam o corpo morto como se estivesse em um sono tranqüilo. O sentimento de submissão e resignação ao destino ficava evidente nas “danças macabras” da Idade Média tardia em que se revezavam casais vivos e mortos, estes formados por esqueletos nus, assexuados e superanimados. Não havia brutalidade nessas representações. O grito da morte era suave e servia como uma advertência, em um misto de ironia e piedade. Os vivos recuavam de início, mas a recebiam. Os pobres a recebiam com pesar e os ricos, com resignação. Havia surpresa, mas nunca angústia ou revolta. Pierre Clémens diz, nesse sentido, que na Idade Média se diferenciava a boa e a má morte. Numa inversão total à visão de hoje, “a má morte era aquela que tomava o homem de surpresa, a parada cardíaca, por exemplo, enquanto que a boa morte era aquela vivida pelo homem, que lhe dava o tempo de se preparar para a passagem.” (PINACOTECA, 1988, p. 39). Segundo Clémens, morrer brutalmente foi, num dado momento, inclusive “fato suficientemente forte para se considerar essa morte suspeita e até mesmo para suscitar a questão de se permitir ou não um enterro cristão”. (PINACOTECA, 1988, p. 39).

Com o passar dos séculos, o medo e a angústia apareceram e modificaram a cena fúnebre. Nos séculos XVII e XVIII, as danças macabras se tornaram eróticas e violentas. A pintura e a escultura passaram a se dedicar aos martírios, aos êxtases místicos de amor e morte, como nas imagens de São Sebastião, Santa Ágata, São Lourenço, Santa Catarina etc. A anatomia tornada indispensável a todo homem culto e uma substituição de Deus pela Natureza foram dois pontos relevantes para essa mudança, de acordo com Clémens. Com o Romantismo, a morte adquiriu dramaticidade terrível. O “morrer de amor” se tornou uma tópica. A “intranqüilidade com relação à morte se tornará até obsessiva em um bom número de pintores simbolistas, quando não mórbida.” (PINACOTECA, 1988, p. 40) Edvard Munch, do angustiante colorido de *O Grito*, pinta também sua Madonna, retrato de uma mulher de olhos fechados, em preto e branco, emoldurada por espermatozóides e em cuja borda se instala um mórbido feto.

Nos dias atuais, com o avanço da medicina, a dor não existe. A morte deve então ser escondida, virar tabu. Morre-se ocultamente nos hospitais, longe das famílias. Em sentido contrário, Hilda afirma que, com o seu trabalho, gostaria de “despertar um lado do ser humano que ele ainda se recusa a ver, como, entre outros aspectos da vida humana, a morte, essa experiência mais importante que o homem pode ter.” (RIBEIRO, 1989)

A relação entre o poema e a ilustração de Hilda Hilst é uma tentativa de destilar o macabro colorido de sua obra que encara a morte como referência para o exuberante absurdo da vida. Como vizinha, a morte constrói uma casa no quintal da poeta e se mostra durante o dia: “Por que vens ao meio-dia/ de cornadura galopando conchas/ De cornetim à frente da minha casa/ Corta-capim, corta-águas?” (HILST, 2003a, p. 49). Se é relacionada a uma ideia de descanso e silêncio, é tomada em Hilda Hilst com a barulhenta violência da natureza: “Te vi semente de som/ E te tomei. Patas, farpas/ Jato de sol, açoite/ Borbulho nas águas frias./ Tu eras morte.” (HILST, 2003a, p. 46).

Em suma, o colorido da imagem aponta para um modo um tanto romântico de ver a morte, ao ligá-la à Poesia. As cores e o jogo da imagem da exposição conflitam com a brancura de uma unidade intensiva de tratamento, onde ela é escondida hoje em dia. A morte nunca é oculta em Hilda Hilst, mesmo que, ao poeta em seu ofício, a conhecendo, reste apenas a muda contemplação, sob o risco de não existir nem o poema.

Ah, se eu soubesse de nuvens
Como te sei no hoje, morte minha,
Diria que me perseguem
Para escurecer
Essas caras de neve.
Diria que se detêm
Sobre a minha casa.
Para ensombrar a alma. A minha.
E espalhadas
Diria que se avizinha
O cerco. A paliçada.
Que estou muda no além
Num sofrido perfil.
Nítida. Sozinha.

Se eu soubesse de nuvens
Como te sei
Não diria o que disse
Nem faria o poema. Olhava apenas.

(HILST, 2003a, p. 63)

Umás gotas de sangue na gravura



Como se desenhados
Tu
E o de dentro da casa.
Entro
Como se entrasse
No papel adentro

E sem ser vista
Rasgo
Alguns véus e fibras

Sem ser amada
Pertença.

Que sobreviva
O fino traço de tua presença.
Aroma. Altura.
E lacerada eu mesma

Que jamais se perceba
Umás gotas de sangue na gravura.

(*Cantares. Cantares de perda e predileção*, XIV, página 47. São Paulo: Globo, 2004)

Hilda Hilst.
Sem título.
1981.
Esferográfica.
22,4 x 14,9 cm.

O tema amoroso tem lugar na sexta ilustração apresentada por HILDA HILST – RESPIROS. A imagem traz uma figura partida. Um casal de perfil se abraça e se beija. Um só *tutu* e redes a prender os cabelos: um clássico *pas de deux*. Espelhados, ambos vêem suas imagens refletidas no outro. Na folha, uma grande mancha. De café, vinho... Ou sangue.

Visualizar em detalhe o papel desenhado em esferográfica é aqui entrar na casa que um dia foi morada de um instante de amor. Em solidão, observar a trajetória das linhas que tornam presente esse momento é passear, sem ser visto, por delicados escombros.

A separação que aparece no desenho, o corte que divide as duas metades da página, lança o visitante à lembrança de um passado de união amorosa. Já o poema dirige a leitura a uma relação cingida pelo paradoxo do ódio-amor, que é vocativo em *Cantares de perda e predileção* (HILST, 2004a), de onde se extraiu o poema. Nesse livro, ao não diferenciar o amor do ódio, articulam-se sentidos mais bélicos, como nota Alcir Pécora, “em que o tempo do efêmero revela tinturas de sangue; presságios de golpes dolosos,

instrumentos de corte, alusões à tortura” (PÉCORA, 2004a, p. 9) mais que sentidos nostálgicos de um tempo que passou, como os surgidos com fotos em branco e preto, negativos e rolo nas gavetas.

Assim, um dos setenta poemas de *Cantares de perda e predileção*, apresentado aqui, opera a figuração do paradoxo do ódio-amor para o qual contribui um cenário desfeito e indiscernível. Entra-se na casa assim como uma gota de sangue faz ao penetrar no papel em que estão desenhados os amantes em luta. Sugerem-se feitos planejados às escondidas, traições, que se mostram pelo lado da locutora que, sem ser vista, rasga véus e fibras. O paradoxo se expõe em “Sem ser amada/ Pertença”, levando a indiferença ou o ódio a suscitar seu contrário, o amor.

Nas duas últimas estrofes, mais uma operação poética paradoxal se estabelece. Em “que sobreviva”, há a sugestão de que a poeta queira, dilacerada – não só por culpa da falta de amor do outro (em “sem ser amada”), mas por ela mesma, visto que teria rasgado véus e fibras, tendo parte na destruição da relação – entender aquele amor com o que a memória teria guardado de positivo com relação a seu homem: aroma e altura. Porém, machucada, a poeta não deixa de destilar a perversidade e a violência dos sentimentos, ao contrapor a delicadeza do desenho, “o fino traço de tua presença”, a gotas de sangue na gravura. Estas jamais deveriam ser percebidas, mas são explícitas na textura da página, na grande mancha. O poema descreve um cenário de guerra a conversar com uma ilustração feita de linhas que se encontram, mas também se evitam, na relação de ódio-amor.¹⁸

O desenho é de 1981 e o poema, publicado em 1983, foi feito entre 12 de dezembro de 1981 e 05 de novembro de 1982. Nesses anos, Hilda tinha experiência não só na poesia, mas no teatro e na prosa de ficção. A produção de poesia por Hilda Hilst vai de 1950 até 1995, sendo que é o gênero praticado por ela por mais tempo. Seu teatro se concentra no fim dos anos 1960, enquanto sua prosa de ficção começa na década seguinte, tornando-se produção regular, juntamente com a produção poética, até sua última obra em prosa, *Estar sendo. Ter sido*, de 1997.

¹⁸ “Une ligne rencontre une ligne. Une ligne évite une ligne. Aventures de lignes. Une ligne pour le plaisir d’être ligne, d’aller, ligne. [...] Une ligne repense un visage.” Henri Michaux, sobre *Paul Klee*, livro em que René Crevel explora Klee, com ilustrações feitas apenas de linhas. (CREVEL, 2011).

De acordo com Alcir Pécora (2003c), o jorro dramático do final dos anos 1960 e o início maduro da prosa de ficção de Hilda Hilst afetaram sua obra poética posterior.

Até os anos 1960, Hilda Hilst publicara os livros de poemas *Presságio* (1950), *Balada de Alzira* (1951), *Balada do festival* (1955), *Roteiro do silêncio* (1959), *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960). As críticas a estas obras foram divididas na época. Enquanto a amiga Lygia Fagundes Telles teria lhe cobrado apuro formal, a acusando de sentimentalismo excessivo, Sérgio Buarque de Holanda teria considerado as baladas positivamente ao dizer que as composições, fundamentadas na repetição de um mesmo tema ou de duas variantes, seriam uma manifestação de um pensamento que se processaria sem descanso (PÉCORA, 2010, p. 42). Após essas publicações, Hilda Hilst mudou-se para Campinas. Escreveu suas peças teatrais, pois, imbuída pelo espírito de contestação daqueles anos, desejava abranger um público maior.

Só em 1970 publicou seu primeiro livro de ficção, *Fluxo-floema*, voltando ao gênero poético em 1974, com *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, se dedicando tanto à prosa quanto à poesia a partir de então.

Nelly Novaes Coelho declarou que “entre esta (segunda fase, após a experiência dramática e de prosa de ficção) e a da primeira fase (quando estava ainda em seus vinte anos), há uma evidente distância: não propriamente de valor poético, mas de intensidade” (COELHO apud PÉCORA, 2003c, p. 12). Ao tomar esse gancho, Pécora descreve tal *intensidade* adquirida de sua obra poética, após o teatro e a prosa, como uma poesia amorosa de matriz arcaizante, menos à cantiga de amigo – cuja lembrança seria pertinente – e mais à maneira de Petrarca e Camões, pensando “num registro discursivo paradoxalmente irônico e sublime, fundado numa dialética erótica, perfeitamente nítida em seu rigor e sistematicidade.” (PÉCORA, 2003c, p. 12).

No sentido da dialética apontada, haveria os três seguintes movimentos: primeiramente, a *persona* lírica seria a amante arrebatada, que deseja ter junto a si o amado que lhe falta. Em segundo lugar, como antítese, viria a indiferença e ausência do amado. Finalmente, a síntese seria uma apologia à própria poesia. Esta, definida como um lugar fundado no desejo do amado que falta, ao qualificar os pesares do amante, atingiria, através da palavra, uma esfera do sublime que levaria o amante, agora poeta, a patamares muito

além do amado. Tal movimento dialético é encontrado já em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, de 1974, o primeiro livro após a incursão da autora pela prosa de ficção.

A partir dos anos 1970, as críticas sobre sua poesia se tornam mais homogêneas, atestando o valor da obra. O poeta português Jorge de Sena (SENA apud PÉCORA, 2010, p. 42) afirmou na época que o que Hilda fazia em suas trovas era recriar a tradição portuguesa a partir de uma “íntima atualidade, uma lúcida vivência” e Sérgio Milliet aclamou: “Eis alguém enfim, num momento em que a pesquisa formal destrói a expressão ou a torna incomunicável, que ousa trovar tão somente, e para ser ouvido, como o quiseram todos os grandes de todas as épocas, sem que por isso se diminuíssem”. (MILLIET apud PÉCORA, 2010, p. 42)

Além de tal lírica amorosa modelada pela tradição, a poesia de Hilda tem matrizes na poesia mística espanhola e passa também pela poesia órfica de Rainer Maria Rilke, na qual há a enunciação de uma mística dedicada às coisas temporais, terrenas, numa vertigem que se postula na própria experiência artística como ato de conhecimento (PÉCORA, 2007b, p. 9).

No caso do poema e do desenho em questão aqui, trata-se da perda amorosa, sempre paradoxal. O narcisismo do amado é encontrado em *Cantares de perda e predileção* como manifestação do ódio-amor presente na figura, que é dupla, dobrada, espelhada. Tal narcisismo do amado “toma o amante como imagem de sua própria fantasia, e indistingue compaixão e crueldade” (HILST, 2004a, p.9). A imagem do amado como espelho do amante se encontra na separação, na diferenciação ressentida: “O poeta contempla/ Espelho e mágoa.” (HILST, 2004a, p. 90); “Vida da minha alma:/ Recaminhei casas e paisagens/ Buscando-me a mim, minha tua cara.” (HILST, 2004a, p. 33), “Tento apagar/ Atos, postura./ Revivem./Irremovíveis, vítreos. (HILST, 2004a, p.91) e “Toma para teu gozo/ Minha dor e insanidade/ De nunca voltar a ver/ Meu próprio rosto./ E aguarda uma tarde sem tempo/ Quando serei apenas retalhada/ Um espelho molhado de umas águas.” (HILST, 2004a, p. 55)

No poema XLVI, a poeta avança hipóteses do que talvez ela seja. A imagem do amado e o insulto também aparecem: “Espelhismo de outra/ Tão em sigilo e extrema/ Tão sem medida/ Densa e clandestina” (HILST, 2004a, p. 82) e: “Talvez eu seja tu mesmo/ Tua

soberba afronta./ E o retrato/ De muitas inalcançáveis/ Coisas mortas.” (HILST, 2004a, p. 82)

A indistinção espelhada dos amantes se mostra golpeada, nos últimos versos do penúltimo poema (LXIX) desses cantares, ou cânticos, onde “Cravado de flechas claras/ Ramos de luzes, de punhaladas/ Te vi. Sangrando de morte rara:/ A minha. Morrendo em ti.” (HILST, 2004a, p.106).

Nos poemas de *Cantares de perda e predileção*, ao conjugar a animalidade e brutalidade à doçura fluida da seiva, a imagem que salta é a de dois tigres colados, de carícias e garras, de corpos listrados em mel e que se movimentam em rondas e ritualizações de caça, armadilhas, de bisturi nas mãos.

O amor se dá apenas no efêmero, representado por águas e jardins de gelo (“Assim te amo. Sabendo./ Degelo prendendo as águas” (HILST, 2004a, p.42)). A fluidez do tempo (“se as águas não fossem molhadas” (HILST, 2004a, p.39)) e a tardança (“Tudo se faz tarde: amor, gozo, ventura” (HILST, 2004a, p.80)) refletem a impossibilidade amorosa, como antítese do amor. Queimaduras, talhes na carne, lagos ruivos de nudez e sangue são imagens a antagonizar com a inicial ilusão: “Teu rosto./ uma tintura de fogo/ na planície dos dedos.” (HILST, 2004a, p. 97).

No último poema, após idas e vindas, depois de se buscar seguindo o amante, tentar se reconhecer não pertencida, sem o “mesmismo” de si, se calar frente ao seu ódio-amor, destilar raiva, caridade e por fim enxergar o Nunca Mais, a poeta vislumbra a possibilidade de ser inteira. A poesia então aparece nitidamente como subsunção para a continuidade da vida. Como síntese, a “fiandeira de versos” acaba por legar ao seu amante um tecido de poemas, de um amarelo brilhante, para o aquecer: “Fiandeira de versos/ Te legarei um tecido/ De poemas, um rútilo amarelo/ Te aquecendo.” (HILST, 2004a, p.107)

Fica evidente, assim, a estrutura de poemas trabalhados em diálogo com a tradição, ao celebrar a Poesia, ultrapassando o ser amado. Esse movimento dialético, buscado na tradição, daria aos poemas de Hilda maior intensidade com o decorrer do tempo. Os últimos versos concluem a tese e a descrição do sexto desenho da mostra: “Amorosa de ti/ VIDA é o meu nome. E poeta./ Sem morte no sobrenome.” (HILST, 2004a, p.107)

Cuidado.



Hilda Hilst.
Sem título.
1988.
Esferográfica.
19,9 x 15 cm.

Pés burilados
Luz-alabastro
Mandou seu filho
Ser trespassado

Nos pés de carne
Nas mãos de carne
No peito vivo. De carne.

Cuidado.

(*Poemas malditos, gozosos e devotos*. I,
página 15. São Paulo: Globo, 2005)

Uma senhora que reza. Muitos desenhos do Fundo Hilda Hilst, da Unicamp, trazem figuras semelhantes a essa. São recorrentes os perfis femininos com túnicas e asas. Aqui, ao representar tal cepa, uma imagem dialoga com um excerto de um poema de *Poemas malditos, gozosos e devotos*.

Questionamentos religiosos e metafísicos percorrem toda a obra de Hilda Hilst, inclusive sua prosa de ficção obscena feita após *Com meus olhos de cão*, de 1986, aparecendo explicitamente nos vinte e um poemas deste *Poemas malditos...*, publicado pela primeira vez em 1984. Escolheu-se um excerto desse livro para indicar a presença da ideia de um Deus cruel na obra da escritora.

Não seria difícil interpretar a imagem como um auto-retrato da poeta. O motivo da saída de Hilda Hilst de São Paulo para um sítio em Campinas no fim dos anos 1960 foi uma iluminação de cunho metafísico, cujo ensejo se deu pela leitura de “Carta al Greco”, de Nikos Kazantzakis. No livro, o autor se dirige a um amigo compatriota pensamentos da

fixação de objetivos para o crescimento pessoal, que incluiria deixar de lado as futilidades dos grandes centros para o alcance de Deus. O tema principal de Kazantzakis seria o combate do homem com Deus, a tenacidade de uma pequena centelha que tenta vencer o imenso nada eterno e a luta angustiada de transformar as trevas em luz e a escravidão em liberdade.¹⁹

Hilda muda para a Fazenda São José, a onze quilômetros de Campinas, com a finalidade de se recolher para se dedicar à sua escrita, ao se aproximar da natureza, empreendendo uma certa religiosidade: “Eu conhecia as emoções de viver e tinha vontade de escrever. Era optar entre uma coisa e outra. Eu vivia uma vida muitíssimo interessante e divertida – paixões, viagens; queria conhecer o mais possível os prazeres, o sofrimento. Aí eu disse: “Não! Eu quero mesmo é escrever. Se continuar assim, nunca vou trabalhar.” (PÉCORA, 2010, p. 38) Outro episódio lembrado em diversas entrevistas é sua lembrança de, quando internada no Colégio Santa Marcelina, querer muito se tornar santa. Admirava em especial Santa Margarida Maria Alacoque, cuja biografia a fazia vomitar, na medida em que aquela costumava beber água em que os leprosos lavavam os pés.

A ilustração mostra a religiosidade e o vislumbre de um objetivo maior, que constituem a história pessoal da escritora. Depois da mudança para o interior é possível ver nas fotos, já nos anos 1970, uma Hilda muito semelhante ao que desenha: ao invés da cliente da alta costura de Denner e de Clodovil Hernandez, vê-se uma Hilda despojada, de vestidos hippies e túnicas. “Puxei os cabelos para trás e comecei a usar batas e a me enfeiar” (PÉCORA, 2010, p. 38). O traço que imprime formas vegetais à figura e a flor nas mãos espalmadas indicam a relação entre a procura pelo divino na natureza, longe das badalações urbanas.

As imagens do excerto escolhido são no início de uma atmosfera sagrada, de luz diáfana, de um branco marmóreo que se espalha transmitindo o clichê de paz. Em um

¹⁹ A versão da ideia de Kazantzakis vem do trecho encontrado em <http://www.apocatastasis.com/nikos-kazantzakis-pensador-nuestro-tiempo-george-stassinakis.php#a>, consultado em 19/11/2011, às 11h10, a seguir: “ En 1952 escribía Kazantzakis a Börje Knos, amigo y traductor sueco: "El tema principal, casi único, de toda mi obra es: el combate del hombre con "Dios", la lucha encarnizada del gusano que se llama "hombre" contra las fuerzas todopoderosas y tenebrosas que se encuentran en él y en torno de él; la obstinación, la lucha, la tenacidad de la pequeña chispa que trata de horadar y de vencer la inmensa Nada eterna; la lucha y la angustia por transformar las tinieblas en luz, la esclavitud en libertad".”

templo, num ritmo de sucessivos adjetivos como ocorre na oração “Salve Rainha”, o foco aos poucos se dirige a pés cuidadosamente entalhados.

Entretanto, em um pano rápido, esses mesmos pés, que eram de madeira, transformam-se em pés de carne, assim como ocorre com a doutrina da transubstanciação, na qual o pão e o vinho se transformam no real corpo e sangue de Cristo. O ambiente é enrubescido pela enfatizada carne: pés, mãos e peito vivo atravessados, rasgados, sangrando, a mando do próprio pai. Em um cenário que agora parece de terror, o poeta pede cautela ao prevenir o inicialmente crédulo leitor de uma paternidade assassina.

Os poemas de Hilda Hilst sobre Deus são comumente comparados à poesia mística espanhola, visto que, em ambos, as sensações do corpo na relação com o divino se apresentam.

Somente através da matéria isso poderia ocorrer, pois é neste mundo que a poeta o quer sentir, já que é o único que conhece (HILST, 2005b, p. 31). Assim como ocorre com as personagens misantropas da prosa de ficção, aqui não há escolha. Não é uma opção desejar o conhecimento de Deus através do corpo. Isso porque se trata “de uma mulher que só sabe o homem.” (HILST, 2005b, p. 31).

O erótico, como única via para encontrar Deus, tem na poesia de San Juan de La Cruz e de Santa Tereza D’Ávila a satisfação do crente, o deleite. Em Hilda Hilst, pelo contrário, há indiferença e incomunicabilidade. Deus se afasta: “Busco tua boca de veios/ Adentro-me nas emboscadas/ Vazia te busco os meios./ Te fechas, teia de sombras/ Meu Deus, te guardas.” (HILST, 2005b, p. 37). Se esse Deus avaro não se fecha, apresenta-se apenas por índices, máscaras e respostas parcas, que denotam a insuficiência e a falta de substância. Como observa Pécora, “os poemas hilstianos em busca do divino estão sempre a um fio de tocar o vazio”. (PECORA, 2005b, p. 10).

Outra característica em Hilda Hilst é a ideia de que Deus se perpetuaria na continuidade da dor. Assim, “Vive do grito/ De seus animais feridos/ Vive do sangue/ De poetas, de crianças.” (HILST, 2005b, p. 13). Ademais, a existência de Deus teria como condição a dor do poeta em busca do conhecimento de Deus. De modo que, nos seguintes versos, a poeta se dirige a Ele ao levantar hipóteses sobre sua existência ancorada na sua procura:

Penso que tu mesmo cresces
Quando te penso. E digo sem cerimônias
Que vives porque te penso.
(...)
Penso que o coração
Tem alimento na Ideia.
Teu alimento é uma serva
Que bem te serve à mão cheia.
Se tu dormes ela escreve
Acordes que te nomeiam.
Abre teus olhos, meu Deus,
Come de mim a tua fome.

Abre a tua boca. E grita este nome meu.

(HILST, 2005b, p. 53)

Deus se nega. Apenas se mostra por sinais que a poeta supõe fragilmente ter a face divina: “Pois não dizem que te mostras/ Por vias tortas, nos mínimos?/Te mostrarás na minha horta” (HILST, 2005b, p.49).

Aqui, nesse desenho, tateando o nada que intui ser Deus, Hilda “respira”, deixando de lado a literatura, mas ainda sob uma preocupação que a toma durante toda a vida e todo seu trabalho. Seu traçar de linhas que formam uma senhora em oração é uma procura por uma representação divina que, em sua obra, se apresenta numa incessante e angustiada busca de um nome para Deus. Grande Obscuro, Máscara do Nojo, Cão de Pedra, Cara-Cavada, Aquele Outro, Nome de Ninguém etc são repetidas formas com as quais a escritora se refere ao divino. Para o poeta, que “preexiste, entre a luz e o sem-nome”, cabe manifestar prenúncios e queimaduras ocasionadas pela repetida “luz sem nome”, ao desejar o “Todo escancarado” em suas solicitações pela “eloqüência do Nada” (HILST, 1989).

Como todo ser humano, Hilda foi uma mulher que sempre quis ser aceita. Sua relação com esse Deus que se recusa também tem traços de sua personalidade, pouco humilde, mas que, no fundo, gostaria de ser recebida por leitores inexistentes, um pai ausente, ou um Deus indiferente.

O desenho de uma senhora no momento de prece, até com asas angelicais a cintilar, produz a real devoção em Hilda Hilst. Em entrevista a Jurandy Valença, explicou certa vez sua relação com a divindade ao se identificar com a personagem de seu último livro de ficção, um velho debochado próximo da morte, chamado Vittorio:

O Vittorio é, de certa forma, um personagem confessional. Há muito de mim nele quando ele fala da vida, da morte, quando ele fala do conceito da divindade. Na verdade, lá no fundo, ele vê Deus com reverência. Mas o Deus “conceitual” ele trata com desprezo absoluto. Isso me faz lembrar do Einstein quando ele fala que Deus é engenhoso, mas nunca desprezível.²⁰

Portanto, esse desenho, representativo de outros da escritora, é exibido com a finalidade de promover uma experiência poética que entenda a metafísica paradoxal em Hilda Hilst. Uma velha dama indigna cuja blasfêmia é, sem dúvida, devota: “Te amei sonâmbula,/ Esdrúxula, mas te amei inteira.” (HILST, 2005b, p.63)

²⁰ Nessa entrevista a Jurandy Valença, seu interesse pela (meta)física é explicitado: “Através dela [da literatura] procuro reformular tudo dentro de mim. Juntar a física, a matemática e a filosofia não só na literatura como também em todas as artes e, a partir daí, tentar compreender melhor a questão da imortalidade a nível científico e não só metafísico. É a questão de saber se a matéria da alma é, de alguma maneira, a matéria quântica. Acredito na ressurreição da carne, na vida eterna. Ultimamente tenho lido muitos autores que abrangem essas áreas como o Tipler, Stephane Lupasco e o Vintilia Horia. Aliás, penso sempre que também poderia ter estudado Física na universidade.” Essa entrevista foi encontrada no acervo de Eduardo Hofstätter e, até onde se sabe, não teria sido publicada.

Aquele fino traço da colina



Hilda Hilst.
Sem título.
Sem data.
Esferográfica.
21,5 x 15,5 cm.

Que boca há de roer o tempo? Que rosto
Há de chegar depois do meu? Quantas vezes
O tule do meu sopro há de pousar
Sobre a brancura fremente do teu dorso?

Atravessaremos juntos as grandes espirais
A artéria estendida do silêncio, o vão
O patamar do tempo?

Quantas vezes dirás: vida, vésper, magna-marinha
E quantas vezes direi: és meu. E as distendidas
Tardes, as largas luas, as madrugada agônicas
Sem poder tocar-te. Quantas vezes, amor

Uma nova vertente há de nascer em ti
E quantas vezes em mim há de morrer.

*Úbilo, memória, noviciado da paixão. Prelúdios
intensos para os desmemoriados do amor. IV,
página 74. São Paulo: Globo, 2003)*

Novamente a face amorosa da poesia de Hilda Hilst aparece para apresentar a dedicação da escritora ao gênero. A extensa lírica hilstiana, gênero produzido pelo período mais longo de sua vida, dos anos 1950 até meados de 1990, abrange os temas já vistos até agora em HILDA HILST – RESPIROS, como Deus, a morte e o amor que se repete aqui como angústia decorrente da fluidez do tempo.

A imagem um tanto infantil de um casal na colina, com árvores e pequenos animais de contornos oníricos, não tem representação estritamente realista. Como na paixão, a visão da paisagem é distorcida pela lente que reduz as diferenças às semelhanças de formas. Do casal, cada um traz em seu interior a mesma imagem humana de joelhos, como se trouxessem dentro de si, devoção recíproca. Seus corpos não diferem a ponto de que se reconheça o feminino ou o masculino na relação. Imagem feita em esferográfica vermelha, a paixão os faz olharem-se de frente, cúmplices, um como espelho invertido e complementar do outro.

O bucolismo da cena em que os amantes se encontram na natureza, desfrutando prazeres que a eles lhes parecem especiais, é posto em relação ao poema que traz uma cena de alcova. O poeta aqui envolto na bruma das carícias, nos sopros, admira o corpo do amante, a brancura de seu dorso, e imediatamente imagina a extensão dessa relação amorosa no tempo.

Nas duas primeiras estrofes, os questionamentos sobre a duração do relacionamento vêm com pontos de interrogação. A partir da terceira estrofe, as perguntas não têm tal pontuação, o que imprime um tom menor ao poema, que passa a solicitar menos do amante. Essa modulação atua como um peso a aprofundar as indagações que, passo a passo, se vestem da certeza de que, ao final, o poeta amará além.

Até a metade do poema, trata-se de imaginar qual será o próximo parceiro de seu amante, quantas vezes mais ocorrerão os encontros e se realmente esse amor ultrapassará desafios vindouros, como o abismo de incomunicabilidade a separar os casais. “Que rosto há de chegar depois do meu?”, “Quantas vezes (...)?” e “Atravessaremos juntos (...) a artéria estendida do silêncio (...)?” são interrogações que solicitam do ser amado.

Mais retraídos – porém não menos incômodos – são os versos a partir daí. O lirismo se enche de uma gravidade tal que o ponto de interrogação desaparece. As indagações mostram o paulatino distanciamento do objeto amado. Por exemplo, enquanto o amado diz palavras monumentais, grandiosas (magna-marinha), abstratas (vida) ou difíceis (vésper), o poeta se afirma no reduzido palpável do “és meu”. As contas feitas não são mais as dos encontros, mas as dos crepúsculos e das madrugadas nas quais não mais é permitido ao poeta tocar seu objeto de amor. Em agonia, nos últimos versos, há a constatação de que o amado se apaixonará por outra pessoa, “Uma nova vertente há de nascer em ti”. Assim, finalmente, o poeta se pergunta quantas vezes nele o amor haveria de morrer, isto é, o amor se desfaria pouco a pouco, conforme se espiralasse nos vãos, fúteis ou ociosos, do tempo.

Desenhado em uma paisagem alta de montanha, o encontro ilustra o rubro cume da paixão, porém, o vão à esquerda denuncia o abismo, isto é, seus fatais perigos. Um acidente muito presente na topografia hilstiana é a colina, integrada à natureza e

representante de um merecido “respiro” após a subida desgastante, mas também como ponto a que se almeja sem nunca se alcançar.

Em *Matamoros*, por exemplo, novela em que a filha desconfia da traição de sua mãe com seu companheiro, a colina é onde está esse homem, chamado de “Meu”. Em certo momento, Matamoros diz à sua mãe que irá até lá para vê-lo, ao que escuta “há de alegrar-se, vamos sim”. A filha repele o estranho interesse de sua mãe em ir com ela e ordena secamente “vou sozinha, tu retornas à casa” (HILST, 2004b, p. 79).

A subida da colina é dura (“que subida, que caminho de cabras, ponta de pedra no mais curvo do pé, parei para respirar, para afagar o machucado...”) e somente a visão de seu amado de frente para o sol a recompensa (“que dádiva enxergá-lo”) (HILST, 2004b, p. 80). De repente, Matamoros o vê rodeado de luzes e, de modo imediato, encontra-se em prantos e deitada de bruços. Após lembranças de gozo e culpa, não se aproxima de seu homem. Sem chegar ao cume, retorna, descendo rastejante, com pedras machucando sua triste carne.

Outra participação significativa da colina é encontrada em *Axelrod (da proporção)*, de *Tu não te moves de ti* (2004b). O texto sugere atribuições de um professor de História com relação a certa luta com seu sexo (HILST, 2004b, p. 144) e a um passado em que figura um pai louco. O questionamento sobre os deslocamentos teóricos necessários para entender o processo histórico de um Brasil que não cabe nas teorias formuladas nos países centrais é válvula que faz desaguar seus conflitos pessoais em dois sentidos: a problemática de não pensar por si mesmo (“eu me quero a mim” (HILST, 2004b, p. 150)) e, embriagado, um profundo desejo de mudança, isto é, de ser, em sua própria vida, incoerente com a História, que sempre se repetiria (“se revia repetindo atos e jamais aprendendo, coerente com a História, repetindo sempre.” (HILST, 2004b, p. 146)).

Esse Axelrod da Silva, historiador de nome judaico com significação de “antigo sagrado” com o sobrenome de atualidade brasileiríssima, debate-se nesses conflitos interiores dentro de um trem em direção à aldeia onde nascera. Recorda que, certa vez, perguntara ao pai: “Pra onde vão os trens meu pai?” A resposta: “Para Mahal, Tamí, para Camirí, espaços no mapa, e depois o pai ria: e também pra lugar algum meu filho, tu podes ir e ainda que se mova o trem tu não te moves de ti.” (HILST, 2004b, p. 132).

O trem estanca (“uma boiada, e ao mesmo tempo uns enguiços na máquina, uma hora talvez, não mais” (HILST, 2004b, p. 150)) e, ao passar mal, distraído pelos seus pensamentos e suores, Axelrod é abordado por um rapaz que diz: “podemos descer juntos, o senhor quer? há uma colina mais adiante e abetos” (HILST, 2004b, p.151). Seguem em direção ao monte. Axelrod tropeça e, quase sem querer, é sodomizado. A passagem da aporia final, em que seu mal-estar é coadunado ao mal-estar de ser brasileiro, se passa lá, na colina, lugar de epifania e morte:

ridiculez de subida, a camisa empapada, tenho cheiros cheiro como um homem, aprumo-me, sou um homem, tropeço, estou de braços, de braços pronto para ser usado, saqueado, ajustado à minha latinidade, esta sim, real, esta de braços, as incontáveis infinitas cósmicas fornicções em toda a minha brasilidade, eu de braços vilipendiado, mil duros no meu acósmico buraco, entregando tudo, meus ricos fundos de dentro, minha alma, ah muito conforme seo Silva, muitíssimo adequado tu de braços, e no aparente arrotando grosso, chutando a bola, cantando, te chamam de bundeiro os ricos lá de fora seo Silva brasileiro, seo Macho Silva, hôhô hôhô enquanto fornicas [...] meio cego cedendo, cedendo sempre, ah Grande Saqueado, grande pobre macho saqueado, de braços, de joelhos, há quanto tempo cedendo e disfarçando, vítima verde amarela, amado macho inteiro de braços flexionado, de quatro, multiplicado de vazios, de ais, de multirracionais, boca de miséria, me exteriorizo grudado à minha História, ela me engolindo, eu engolido por todas as quimeras. [...] vou me levantando inteiro abade, curvado vou me fazendo, tento chamar a velhice, fazer ares de, quero ser velhíssimo neste instante, e agachado correndo, num urro senil estaco. E numa cambalhota despenco aqui de cima, nos ares, morrendo, deste lado do abismo. (HILST, 2004b, p.154 e 155)

Do mesmo modo do encontro com uma evidência abissal desse final de *Tu não te moves de ti*, a epifania de *Com os meus olhos de cão* também ocorre em um monte: “Depois daquilo não sei explicar. De significado incomensurável. E o que eu fazia nessa hora? Estava ali no topo da pequena colina.” (2006a) É lá que Amós tem sua iluminação que o leva a progressivamente “desaparecer”.

A colina é cenário para significações decisivas em Hilda também em sua poesia:

VII
Aquele fino traço da colina
Quero trancar na cancela
Da alma. Alimento e medida
Para as muitas vidas do depois.

Curva de um devaneio inatingido
Um todo estendido adolescente
Aquele fino traço da colina

Há de viver na paisagem da mente

Como a distância habita em certos pássaros
Como o poeta habita nas ardências.

(HILST, 1989)

Hilda Hilst mostra poeticamente a colina como paisagem privilegiada em sua obra, que serviria de horizonte para o ser que nunca se completa. Neste quadro, embora o traço seja infantil, remetendo ao idílio, o poema desfaz a ilusão amorosa. O fino traço da colina se põe adolescente em contraposição aos versos que crescentemente amadurecem, ao trazer a impossibilidade de quem sabe que não há aprisionamento possível para o tempo, assim como não o há também para o amor.

Na composição em que os amantes se integram ao ambiente natural, em curvas à moda das colunas de Gaudí, que imitam o crescimento espiralado dos vegetais, as árvores destacam-se exuberantemente no desenho.

Na casa de Hilda, havia uma grande figueira, presente em vários momentos de sua obra.²¹ Um aspecto a observar é a ligação do interesse da escritora por esoterismo, algo próprio dos anos 1970, à presença constante de forças da natureza em seus livros e em sua vida. Entre as histórias de visões de almas e de objetos voadores não identificados, existe uma que se relaciona a uma árvore e é, até hoje, dada como verdadeira²². Caio Fernando Abreu (1995) deixou registrado que a figueira da Casa do Sol teria realizado um grande feito em sua vida. Em uma entrevista para a revista Marie Claire, em 1995, o escritor conta que fora morar com Hilda para fugir de problemas com o DOPS. Lá teria “ficado de secretário” e seus interesses esotéricos eram compartilhados: “ela escrevia e eu datilografava. Líamos muito, estudávamos astrologia, quiromancia, essas coisas.” Foi nessa época que teria acontecido a história da árvore milagrosa:

Tinha uma figueira enorme na fazenda. A Hilda dizia: “Cainho, essa figueira é mágica. Quando a gente tem um problema muito grave, fala com ela e ela resolve”. Meu maior problema era a voz de menino. Uma noite, abracei a figueira e pedi para a voz mudar. Voltei para o quarto, peguei um livro de Fernando

²¹ “eu, Amós, mais alongado, mais magro, caminhando até aquela árvore onde pretendia dormir meus dez minutos. A árvore me pareceu uma velha figueira-brava, ao redor do tronco trepadeiras de folhas largas” (HILST, 2006a).

²² A artista plástica Olga Bilenky, que morava na Casa do Sol na época, declara que a história seria verdadeira.

Pessoa que estava lendo e no terceiro verso a voz ficou assim, grave. Pedi com tal concentração e fé que, acho, eu mesmo me curei. A partir da mudança da voz fiquei mais seguro. Aí me assumi como adulto. Essa história é verdadeiríssima. A Hilda Hilst é testemunha. (ABREU, 1995)²³

O diálogo entre este desenho e este poema, de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, marca a produção poética sobre o amor no conjunto da exposição. Tema cujo apelo é notável – a maioria das citações de Hilda Hilst encontradas nas redes sociais são de versos de amor – *Júbilo, memória...* teve divulgação com um álbum musical de Zeca Baleiro, em 2005, com o poema *Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio*, desse livro.

De acordo com o cantor, que nos concedeu entrevista por *e-mail*, foram cerca de cinco mil discos vendidos, cifra que afirma ser considerável haja vista ter sido um disco independente e de poesia. Foi realizado apenas um show para o lançamento de tal disco, no Sesc Pompeia, com participações de Ná Ozzetti, Olívia Byington e Zélia Duncan. Zeca Baleiro fez algumas tardes e noites de autógrafos pelo Brasil para divulgar o trabalho.

Em 1997, o músico enviara para Hilda seu primeiro CD. Em retribuição, a escritora mandara um disquete com sua obra poética completa. Segundo Zeca Baleiro, Hilda teria instruído: “Faça o que você quiser”. “Fiquei encantado com *Ode descontínua*, com dez poemas amorosos, femininos e muito intensos”, nos disse o cantor, que passaria três anos para musicá-los.

Quando já tinha o material bruto, impresso em uma atmosfera que lhe pareceu medieval, Zeca Baleiro foi à Casa do Sol para que Hilda desse seu parecer. O encontro foi filmado e serviu para matéria em um programa do canal pago Multishow. “Cantamos, rimos, bebemos vinho, falamos besteiras e palavrões.”, disse Zeca. Ao escutar as canções, Hilda pediu que fosse mudada a métrica de duas frases. O cantor só se lembra de uma delas.

Um dos versos corrigidos por Hilda é o primeiro verso da Canção VII, que a Zélia (Duncan) gravou. “É lícito me dizeres...” Quando cantei pra ela, por conta da

²³ Caio Fernando Abreu em depoimento a Fátima Torri, para a Revista Marie Claire, setembro de 1995. Embora a revista não tenha seu arquivo digitalizado, o texto se encontra disponível, entre outros endereços na internet, em: <http://caiofcaio.blogspot.com/2010/12/aids-e-minha-cara-anos-dourados.html> Acesso em: 29 de janeiro de 2012, às 13h27.

métrica musical, cantei "é lícitu..." rs. Ela pediu pra corrigir na hora. E ficou mesmo melhor, claro. Ela ouviu com ouvidos de poeta. (BALEIRO, por *e-mail*)

O disco foi gravado em 2003 e concluído em 2005, com a participação de dez cantoras: Rita Ribeiro, Verônica Sabino, Maria Bethânia, Jussara Silveira, Ângela Ro Ro, Ná Ozzetti, Zélia Duncan, Olívia Byington, Mônica Salmaso e Ângela Maria.

Hilda não chegou a conhecer o disco finalizado. Sem entrar no mérito do resultado do álbum, trata-se de um trabalho de divulgação, inclusive pelos nomes de peso das intérpretes. Para Zeca Baleiro, Hilda “ecoou por aí, mas poucos conhecem de fato sua obra.”

A poeta costumava dizer que não tinha nenhuma ligação com a música, segundo seu grande amigo Mora Fuentes. No vídeo em que aparece com Zeca Baleiro, diz que estaria interessada no dinheiro que traria o CD, algo que, para Zeca, era apenas um “charme”.

Hilda gostava de música e isso pode ser percebido não apenas em seu ritmo poético e nas sensações auditivas, mas em referências em sua prosa. Karlheinz Stockhausen (1928-2007) aparece em trecho cômico em que um médico sugere ser um compositor muito moderno para uma Agda de sessenta anos: “a música erudita lhe é indiferente? Não, pelo contrário, doutor, gosto muito, Stockhausen e. Verdade? Stockhausen está bem, mas quem sabe se Scarlatti não será melhor? Fugas concertos quinze cantatas?” (HILST, 2002c, p. 20) Claude Debussy (1862-1918), Gustave Mahler (1860-1911), Sergei Rachmaninov (1873-1943), Modest Petrovitch Mussorgsky (1839-1881), Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) estão entre os nomes que aparecem.²⁴

²⁴ Debussy:

“E Debussy ao fundo. Indispensável.

os vinte e um: Dizeis que deve haver boa música de fundo?

Qadós: Perfeitamente, senhores: *Le promenoir des deux amants* e *Réverie*.

os vinte e um: E *Le martyre de St. Sebastian*?

Qadós: Não, nada que os faça lembrar que estão ali.

os vinte e um: Apreciaríamos muito alguns exercícios eróticos no programa.

Qadós: Vejamos... sim, uma mulher que será violentada pelos mil.

os vinte e um: Antes ou depois de Debussy?

Qadós: Isso veremos.”

(HILST, 2002c, p. 40)

Mahler:

Em “Hilda Hilst e a Música”²⁵, Mora Fuentes conta que, em 1968, ano em que a conheceu, a amiga comprou uma vitrola portátil. Nessa época, a casa foi invadida pela Paixão Segundo São Mateus, Carmina Burana, Músicas Profanas da Coleção Archive, Grieg, Debussy, Mahler, o conjunto Música Antiga – que, ao divulgar a música dos índios Cariris, teria permitido à Hilda a paródia a Orto, Kalau e Celônio, de Agda, do livro *Kadosh* – também Elis Regina, Tom Jobim, Beatles, um pouco da Tropicália, os boleros El Reloj e La Barca, Mama Cass, Janis Joplin, e mais tarde João Bosco... “Músicas se sucediam e também rapidamente os anos”, expressa com saudade o amigo.

Mora ainda lembra de Dolores Duran, Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Dorival Caymmi, Billy Blanco, Cole Porter, Billie Holiday, Lena Horne, Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, de quem Hilda cantava bem “Night and Day”, como também fazia com “Strangers in Paradise”. De acordo com ele, “nada se comparava à interpretação de “The man I love” – havia apenas a divertida ameaça de se tornar interminável após teu sétimo *manhattan* (7/10 de *whisky*, 3/10 de vermute tinto, um lance de angostura *bitter*, decorada com cereja).” Já os fados que sua mãe portuguesa cantarolava teriam talvez dado luz às “aldeias de alguns dos teus textos e a melodia lusitana de muitos dos teus versos”.

Em 1960, Adoniran Barbosa musicou *Quando te achei, Só tenho a ti e Quando tu passas por mim*. Além desse, Hilda teve como parceiros Gilberto Mendes e seu primo José Antônio Almeida Prado, que se inspiraram nos versos de *Trovas de muito amor para um amado senhor*. Um grupo de teatro francês compôs melodias inspiradas em *A obscena*

“KleineKu, reafirmo, antes o cuspe o soco a bofetada, tudo melhor do que a palavra, e se eu tivesse cornetas poderia usá-las como esse de mim, afortunado Mahler (...)” (HILST, 2003d, p. 55)

Rachmaninov:

“boi sonso, mudinha, “faz não”, lá vai ela e seu banjo, e ninguém sabe por que, mas me pergunto agora há quanto tempo não ouço Rachmaninov e seus carrilhões. e isso não faz sentido mas talvez faça porque diante do instante chinfrim, de um banjo de organdi se despedindo, me vem a necessidade de saber que ainda sou livre para viver muitíssimos instantes onde vive o mito, o oceano, o fundo-vivo (...)” (HILST, 1997, p. 57)

Mussorgsky:

“deves ouvir Mussorgsky, nem sonatas, nem trios, nem quartetos de cordas, só vida, palpitação.” (HILST, 1982)

Palestrina:

“Então eu te compro aquele disco do Palestrina. Aquele? Meu pobre querido, aquele foi queimado no dia do incêndio. Que incêndio? Pois você não lembra que incendiaram a casa do homem que vendia Palestrina? Não. Pois é. Dou três gritos e ponho minha mulher para fora do escritório.”

(HILST, 2003b, p. 22)

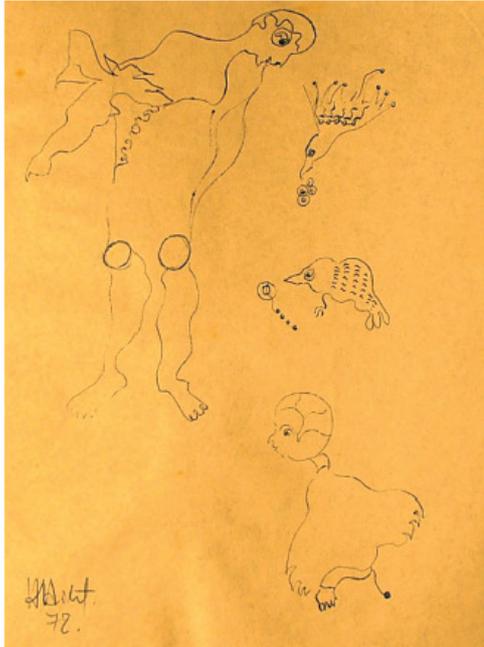
²⁵ Texto enviado pela assessoria de imprensa de Zeca Baleiro.

senhora D na década de 1990. Edson Tobinaga, compositor paulistano, começou em 2005 a musicar poemas também de *Júbilo, memória...* – como Zeca Baleiro, mas com outra proposta – trabalho apresentado no Teatro Centro da Terra, em São Paulo em 2009.

A lírica exposta nessa ilustração de RESPIROS traz o amor, tema divulgado em composições musicais baseadas em versos da escritora, que tendem a crescer em número. A motivação para a mostra, que pretendeu se dedicar a diferentes enfoques temáticos da obra, foi apresentar uma face da autora que, por se tratar de poesia, tem probabilidade de ser a menos conhecida, mas, por outro lado, é a mais trabalhada musicalmente e encontrada mais facilmente em citações na internet.

Após experimentar a angústia da duração da relação amorosa mostrada aqui, vou ao próximo quadro, onde a ansiedade também é preocupação do poeta, que sairá da cena idílica amorosa para a imagem esfacelada do humano que corre em busca do tempo. Pelas cordas da pequenez, parto para um tempo presente que se refaz em sentidos provisórios produzidos em momentos de contemplação.

Há quanto tempo estou aqui?



Hilda Hilst.
Sem título.
1972.
Esferográfica.
16 x 11,5 cm.

AGORA QUE ESTOU SEM DEUS posso me coçar com mais tranquilidade. Antes, antes era muito difícil, ia me coçar e pensava NÃO DÁ TEMPO HÁ INFINITAS TAREFAS PARA REFAZER, pensava outras coisas também, mas a que me doía mais era NÃO DÁ TEMPO e outra A MATÉRIA DO TEMPO SE ESGOTA, DEUS ME VÊ. Agora que tudo isso acabou, me esparramo na areia e coço coço minhas ressequidas canelas. Há quanto tempo estou aqui?

(Kadosh, O oco, pg 129. São Paulo: Globo, 2002)

Pernas ocas e sem corpo para as quais todas as linhas se dirigem, estabelecem, desde o princípio, a incompletude do quadro.

O tronco ao qual pertencem os membros inferiores sobrevoa, descolado. Adquire contornos de éter e volta-se às antigas pernas ao desenhá-las, com seu hálito.

Pássaros acompanham o movimento ao se dirigir a grãos ou a diminutos animais soltos na página. No solo, um estranho ser com apenas uma perna – no lugar da outra haveria algum artefato para sua movimentação, uma rodinha – desliza em linha reta, tendo como horizonte um ponto fora da cena.

O texto que acompanha a imagem é o início de *O oco*, em que um velho na praia, imóvel, com as canelas feridas, é tomado por imagens que reconstroem cacos de um passado que, de algum modo, se perdeu e que, talvez, explicasse seu *hic et nunc*.

“AGORA QUE ESTOU SEM DEUS posso me coçar com mais tranquilidade”, em caixa alta, expressa a total descrença e, sobretudo, desobrigação e calma.

“Antes, antes” – duplicado, gaguejante, como se tentasse se lembrar – quando ainda havia Deus, ia se coçar e pensava “NÃO DÁ TEMPO, HÁ INFINITAS TAREFAS PARA REFAZER”. Não se fala com clareza do passado, mas sabe-se que “era muito difícil”. A crença na existência de Deus trazia consigo trabalho inútil, algo que lhe doía, posto que lhe causava a sensação da constante falta. Em maiúsculas, o “NÃO DÁ TEMPO” sintetiza a questão recorrente da fluidez do tempo e da morte em Hilda Hilst.

Enquanto isso, “DEUS ME VÊ” é um panóptico que funciona pela angústia de corresponder às expectativas de um observador cuja existência seria posta em dúvida racionalmente, mas sentida constantemente como vigilante prestes a punir.

“Agora que tudo isso acabou”, não existe mais compromisso: “me derramo na areia e coço coço...”. Não há mais gagueira ou dúvida, mas repetição e constância. Quando se está sem Deus, a noção do nada se faz.

Assim, a ilusão de que todas as tarefas seriam feitas é deixada de lado. Se houvesse, o único sentido não estaria no amanhã, mas em, hoje, se deitar na areia e se voltar para si próprio, para reconhecer seus pés que, vistos sem atenção, são cotidianamente estranhos, sem dono.

São recorrentes os desenhos de Hilda feitos de figuras incompletas, das quais faltam braços e/ou pernas. É relevante notar que as imagens não trazem mutilações explicitamente traumáticas. Muitas vezes, as figuras têm semblante ameno, sem afetação.

A reflexão sobre as pernas descoladas do corpo tem sempre grande viés metafísico na medida em que Hilda Hilst faz seus leitores olharem de uma dimensão que não acaba com o fim da matéria. Ao contemplar de cima, o narrador hilstiano traça uma perspectiva de afastamento, de recusa à mediocridade e pequenez da matéria, descortinando outro mundo no qual seria possível entender com maior exatidão o sentido e o valor da passagem terrena de cada um. As pernas sem corpo estão presentes em vários desenhos de Hilda Hilst, que, curiosamente, faleceu de infecção generalizada após ter sido internada por fratura no fêmur.

Em perspectiva, *O oco* (1973) de um velho imóvel na areia, sobre o qual esse trecho se refere, retorna em *De outros ocos* (1991), sob a pele em trapos do escritor Stamatius. Entre um e outro, há indício de um crescente movimento da busca da memória em direção ao nu, ao nada, ao deboche e a uma desilusão consistentemente formulada pela condição corpórea do aqui e agora:

Cá estamos. Eu e Eulália na praia. Largamos o lixo, as tralhas. Vendi meus livros. Estou nu e olho meus grãos. Eulália se olha. Ninguém por aqui. Logo mais venderemos mariscos, ostras, cocos. Retomo meu oco. Mas desta vez buscando nada. Só espiando. Espio e converso com bagos e trabuco. Só tenho esse corpo.
(HILST, 1991, p. 97)

Ao pensar na relação entre a falta de membros nos desenhos e a obra literária de Hilda Hilst, além da consciência do nada, apontamos a forma como essa percepção ocorre. Em Hilda, a falta de membros dialoga também com a imobilidade e a falta de escolha de seres que não se integram às convenções.

A imobilidade, ilustrada pela falta de braços cujo melhor figurino seria a camisa-de-força, é uma recusa aos modos aceitos pela sociedade. Assim como o escrivão Bartleby (MELVILLE, 2005) – que expressava que não iria realizar determinados serviços ao dizer “I would prefer not to” – as personagens hilstianas também atuam de modo desarticulador, não exatamente como oposição. Em vez de revoltado ou rebelde, Bartleby atua na zona do indiscernível da fala e assim se mantém à distância, onde não é atingido (DELEUZE, 1997), pelo menos até ser internado. Do mesmo modo, agem Stamatius, na mendicância com sua inventada Eulália; a senhora D, debaixo do vão da escada; Amós Kéres, no quintal da mãe, embaixo de um caramanchão de chuchu; este velho de *O oco* que tem uma ferida na canela e por isso é incapaz de dar mais de dez passos; o Axelrod do “ainda que se mova o trem tu não te moves de ti” (HILST, 2006, p. 137) e tantas outras personagens cuja imobilidade iria muito além da mera preguiça.

Assim como Bartleby, que já chega como um ser sem história, as personagens de Hilda Hilst não passam por um ponto de mutação claramente definido que as transforma completamente. Em *A obscena senhora D*, o tormento já existia antes da morte do marido da personagem. Isto é, não houve um fato capaz de transformar por completo sua percepção perante as questões fundamentais da vida, como a velhice, o amor, a morte etc. A falta do

esposo Ehud apenas repõe a recusa das convenções e da convivência “normal” em sociedade pela senhora D (“Agora que Ehud morreu vai ser mais difícil viver no vão da escada [...]” (HILST, 1982)), na medida em que a personagem está, desde o início, presa a um corpo sem sentido:

E apalpava, escorria os dedos na minha anca, nas coxas, encostava a boca nos pelos, no meu mais fundo, dura boca de Ehud, fina úmida e aberta se me tocava, eu dizia olhe espere, queria tanto te falar, não, não faz agora, Ehud, por favor, queria te falar, te falar da morte de Ivan Ilitch, da solidão desse homem, desses nada do dia a dia que vão consumindo a melhor parte de nós, queria te falar do fardo quando envelhecemos, do desaparecimento, dessa coisa que não existe mas é crua, é viva, o Tempo. (HILST, 1982)

Houve a perda do marido, mas antes de sentir sua falta, a senhora D já se incomodava com algo do qual não podia escapar.

Em *Com os meus olhos de cão*, nesse mesmo sentido, não foi opção de Amós Kéres se tornar alheio, perder o contato com o mundo. Mesmo antes da iluminação, do “significado incomensurável”, Amós lembra passagens da infância em que não era entendido (HILST, 2006a, p.16 e p.21). As opções são restritas: “depois daquilo de significado incomensurável só duas opções: viver a vida num patético indecente, tresudar obscenidade, por que não?” (HILST, 2006a, p. 36). Não há meio para voltar. Suas atitudes vêm de um crescente se apartar que, ao final, não seria ganho nem perda (“Agora devo entrar no carro” (HILST, 2006, p. 42) e “Bêbado vou indo” (HILST, 2006a, p. 47)), mas a única saída, em vida, para personagens que não se adéquam e não têm “nada a trocar com as gentes”, como indica a senhora D.

Assim, a falta de membros nos desenhos se relaciona ao isolamento permanente, à recusa ao pacto, de um modo metafísico que, ao mesmo tempo que se lança ao futuro, vislumbrando imortalidade, despe-se e retorna ao passado, à infância, à terra, às formigas, aos cantos.

Sem representação de traumas violentos, a imagem vista aqui é mais uma das tipicamente hilstianas. Bucolismo sobrenatural, com marcada melancolia. Assim como nas paisagens de Ray Bradbury, em que a perambulação das personagens, seja ela “galática, ou no jardim da casa de uma cidadezinha americana do Meio-Oeste, interplanetária ou

regionalíssima” há também em Hilda Hilst, como observa Carlos Vogt ao se referir a Bradbury, um filtro de nostalgia, de uma saudade que “comprime e empurra o som de lembranças, de expectativas, de esperanças, de abandonos, de solidões, de desertos, de cidades vazias, de países de infância para sempre perdidos” (VOGT, 2008, p.14).

O sopro que aqui desenha as pernas perdidas dá melancolia ao traço de Hilda que, em diálogo com seres estranhamente familiares soltos no deserto inóspito do papel, descortina fantasias e sonhos de um mundo que “poderia ser ou, por outro lado, para mundos que não são, não foram e jamais serão”, assim como no universo criado por Bradbury.

De seu *Fahrenheit 451*, François Truffaut (1966) alia o passado, de bombeiros que apagavam incêndios, ao futuro, da corporação que queima livros, para fazer pensar o presente. No futuro sem livros, a resistência se daria com cada homem decorando um livro para que o passado não fosse esquecido. O mesmo ocorre em Kazuo Ishiguro. De seu *Don't let me go*, Mark Romanek (2001) dirige filme em que o passado num internato inglês é relembrado para explicar a futura, terrível e violenta máquina de controle social, onde tudo aparenta funcionar numa normalidade cujos embriões poderiam ser reconhecidos como existentes hoje.

A nostalgia como filtro de subjetividade funciona nas ilustrações hilstianas porque tais mundos “poderiam ter sido e, desse modo, ainda que intangível, são para sempre, na forma em que a aventura literária oferece para a eternização de sua provisoriedade e das circunstâncias de sua ocorrência”. (VOGT, 2008, p.18).

Melancolia de uma infância alongada, desiludida e até perdida nos corredores da memória, mas ainda sim viva, em movimento. Como se a literatura fosse a rodinha da prótese da figura, a apontar para um ponto futuro fora da cena. Um ponto ausente que nunca será alcançado, mas que leva a língua a extrapolar seus limites e, assim, a eternizar o tempo e o espaço da leitura.

Embora a busca de chaves para uma exploração da obra de Hilda não suponha negligenciar essa busca pela singular experiência de leitura, a pesquisa de arquivo pode trazer novas possibilidades de interpretação.

Sobre *O Oco*, por exemplo, há anotação nos arquivos da Unicamp de Hilda Hilst que diz que os instrumentos musicais citados “trombone” e “oboé” (HILST, 2002c, p. 160) seriam instrumentos de tortura. Vale lembrar que *O oco* está em Kadosh, livro de 1973, quando o regime ditatorial militar alcança elevados graus repressivos com tal prática.

O conhecimento dessa anotação pode levar a outra leitura: o velho não estaria na praia, mas numa prisão militar ou psiquiátrica. A visão do mar seria fruto de alucinações dentro do cárcere.

Tal anotação leva a uma interpretação da prosa de Hilda muito mais “política” que hoje é suposto, ou, pelo menos, dá uma dimensão maior e mais complexa das possibilidades literárias do texto. Com essa hipótese de leitura, anexamos um roteiro para uma instalação baseada nas atribulações e imagens do mar como via para a liberdade, dentro de uma sala de tortura.

É válido lembrar também que assim como em Beckett, definir as personagens de Hilda Hilst como simples *lumpens* não é captar esse sentido ampliado da existência e a complexidade da linguagem, da desordem pensada, do humor e das suas pertinentes citações científicas e literárias. A lucidez dentro de uma loucura que rompe os limites do habitual, do esperado, é a arma de Hilda Hilst para percorrer um caminho que, pela degradação física, aprofunda e alarga a constituição de seres inevitavelmente desamparados. Com imagens de uma memória incerta e uma linguagem de rupturas narrativas, o narrador hilstiano sublinha a condição de inadequação tanto à realidade factual quanto à própria língua.

Assim, a recusa ao pacto imposto pelas convenções requer um leitor que não se acomode à cultura que já chega digerida, mas que esteja em estado poético para desfrutar do alcance da literatura de Hilda Hilst, para a qual tentamos sugerir dimensão.

A essa altura, há quanto tempo estou “me coçando” com essa experiência de contemplação? Respiro e percebo minha apropriação poética, meu tempo e espaço. Tenho renovado meu desejo de prosseguir e virar a página. Assim, busco outro ponto de foco: o seguinte e penúltimo quadro da exposição.

A senhora D



Hilda Hilst.
Sem título.
1982.
Esferográfica.
21,4 x 15,5 cm.

Em mim, Ehud, na minha cara um estupor, um nunca compreender, um enrugado mole, olha como é a minha cara sem o teatro para o outro um pouco caidinha sim
desesperada, Ehud
(*A obscena senhora D*. São Paulo: Massao Ohno, 1982)

E agora vejamos as frases corretas para quando eu abrir a janela à sociedade da vila:
o podre cu de vocês
vossas inimagináveis pestilências
bocas fétidas de escarro e estupidez
gordas bundas esperando a vez, de quê? de cagar nas panelas
sovacos de excrementos
buraco de verme no oco dos dentes
o pau do porco
a buceta da vaca
a pata do teu filho cutucando o ranho
as putas cadelas
imundos vadios mijando no muro
o pó o pinto do socó o esterco do medo, olha a canção-zinha dela, olha o rabo da víbora, olha a morte comendo o zóio dela, olha o sem sorte, olha o esqueleto lambendo o dedo
o sapo engolindo o dado
o dado no cu do lago, olha lá no fundo
olha o abismo e vê
eu vejo o homem.
(*A obscena senhora D*. São Paulo: Massao Ohno, 1982)

Para conversar com o sangue nos olhos da imagem, apresentamos a maldita Hilda Hilst, com sua voz mais impiedosa. A figura feminina, semelhante à já vista na ilustração relativa a um dos *Poemas malditos, gozosos e devotos*, agora não está de perfil e tampouco tem os cabelos presos. Pelo contrário, olha-nos de frente, como se nos desafiasse, e, descabelada, é traçada por linhas mais leves e velozes. Em vez de uma flor nas mãos espalmadas, traz um corvo de bico adunco à sua direita, como se o meio de ligação com Deus através da devoção tivesse se transformado em mensagem de maus presságios.

A face visivelmente mais polêmica da poeta está representada pela justaposição desta ilustração a dois trechos de *A obscena senhora D*, livro publicado pela primeira vez em 1982, por Massao Ohno, que, note-se, não é incluído na tetralogia obscena da escritora composta por *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos de escárnio...*, *Bufólicas* e *Estar sendo...* A obscenidade pela qual Hilda é mais lembrada está exposta aqui com um retrato

desesperado de uma senhora de um “enrugado mole”, com a imprudência e rapidez de linguagem coloquial e termos chulos dirigidos à vil vizinhança.

Ao considerar o obsceno em sua raiz cujo significado é relativo ao que está fora da cena e que, nesse sentido, estaria em toda a obra de Hilda Hilst em sua invenção literária e não apenas ao último período de sua obra, algo já abordado nesta dissertação (no item 3.3), tratemos de abordar a questão da pornografia no que se relaciona à divulgação da escritora.

No fim dos anos 1980, com quase sessenta anos, às vésperas do lançamento de *O caderno rosa de Lori Lamby*, Hilda divulgou que passaria a escrever somente bandalheiras em tom galhofeiro, anunciando claramente sua incursão no gênero pornográfico. Em depoimento a Leo Gilson Ribeiro, para o Jornal da Tarde, a escritora afirmou:

E com relação ao meu trabalho como escritora eu reconheci que meu esforço todo tinha sido excessivo, na renovação da linguagem, na busca, na tentativa de transmitir a quem me lesse a sensação profunda da vida; da experiência da vida; você colocar o horizonte mais longínquo de si mesmo a serviço da sobrevivência do Outro. É, eu queria despertar um lado do ser humano que ele ainda se recusa a ver, como, entre outros aspectos da vida humana, a morte, essa experiência mais importante que o homem pode ter. Agora, sim, eu sinto que eu posso, que eu tenho o direito de fracassar. Eu passei 40 anos de reclusão dedicada a escrever e de tudo de mim não houve quase eco, não fui compreendida, não fui consumida, não fui aceita. Os editores, com uma ou outra exceção de amigos meus como a Nelly Novaes Coelho e o Massao Ohno, eu compreendi: os editores no Brasil não estão interessados em uma obra que leve a pensar. (RIBEIRO, 1989)

E ainda:

Não, eu não vou parar de escrever, vou parar de publicar a não ser deboches e bandalheiras de tom galhofeiro. Mas vou terminar um texto curto chamado **Rútilo Nada**. Creio que de agora em diante vão gostar dos textos que eu escrevo, **O Caderno Rosa de Lori Lambi** uma pornografia jeca sobre a sexualidade de uma menina (com 25 ilustrações de Millôr Fernandes), quero que as pessoas se divirtam, podem até me achar grotesca, não importa, depois vêm, no mesmo volume, as Histórias de Escárnio. Agora, toca aos editores, se quiserem, editar e divulgar todo o meu teatro, que está inédito, toda a minha poesia, todos os meus textos em prosa. Isso não me compete. E aí terminou. Eu quero transformar esse fim de vida meu em uma coisa doce para mim, vou ter tempo agora para ler autores amadíssimos, vou ter tempo para estudar, ler toda a obra de Otto Rank, do Ernest Becker, quero tempo para mim e tempo para o riso. Eu queria que a cidade inteira risse comigo. Com doçura, com riso, finalmente eu me tornarei – espero – consumível. (RIBEIRO, 1989)

Amigos próximos teriam considerado a nova empreitada de Hilda uma agressão contra a qualidade de sua literatura. Por outro lado, mais tarde, alguns críticos apontaram em *O caderno rosa de Lori Lamby* a mesma qualidade do restante da obra. (PÉCORA, 2010, p. 32). Não demoraria muito para a escritora voltar a se queixar: “Fui muito ingênua. Achei que, optando pela pornografia, talvez chamasse a atenção, mas sabe o que aconteceu? Os que gostam de pornografia disseram que aquilo não era pornográfico. E os críticos “sérios” se decepcionaram comigo.” (CASTELLO, 1992)

A estratégia de chamar a atenção para sua obra ao divulgar que só escreveria bandalheiras aumentou o interesse jornalístico por Hilda Hilst. Tanto que *O caderno rosa* foi o único livro editado por Massao Ohno a ser reimpresso e, depois, a tradução para o francês de *Contos d’escárnio. Textos grotescos* foi notícia. (PÉCORA, 2010, p. 33).

Se o *marketing* deu alguma visibilidade a Hilda, é inegável que, de lá para cá, a pecha de escritora de pornografia, considerada gênero menor, a acompanhou. Na sua morte, em 2004, por exemplo, grandes veículos de imprensa, como *Época*, da editora Globo, que comprara sua obra completa em 2001, *Folha de S. Paulo* e *Isto É Gente*, não reproduziram a análise de especialistas sobre o legado de Hilda Hilst, mas o que o senso comum já havia consagrado e o que possuía maior apelo popular em seus lides, a pornografia, por desconhecimento de sua literatura. (REYNOL, 2009).²⁶

Não só o jornalismo brasileiro, mas exposições e eventos culturais também tratam, a seu modo, de reproduzir a imagem de Hilda apenas enquanto uma personalidade excêntrica, rodeada de cachorros, cheia de namoros com famosos e amigos interessantes. Ou então, para a resguardar, mostram-na como escritora cuja pornografia não é tão pornográfica. Assim, no primeiro caso, um exemplo foi a montagem de *Exercícios para uma exposição*, realizada no evento *Hilda Hilst – O Espírito da Coisa*, em 2009. Na exposição, feita no Teatro Centro da Terra, em São Paulo, tentou-se “traduzir a Hilda mulher – “estou amando! estou amando!””. Foi montada uma sala, com sofá, livros em prateleiras e se ouvia *jazz* dos anos 1950 de fundo. Já a exposição *O Caderno Rosa de Hilda Hilst*, realizada em 2005 no Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulalio”,

²⁶ A citação refere-se a trabalho feito por Fábio Reynol para avaliação da disciplina *Hilda Hilst: obra e imagem*, ministrada no Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo, Unicamp, ao Mestrado em Divulgação Científica e Cultural, pelo prof. Dr. Alcir B. Pécora.

se enquadra no segundo caso. Numa tentativa de salvá-la de sua própria obra, o texto de apresentação chega a supor que Hilda e críticos teriam “refutado” os rótulos de “obscenas” ou “pornográficas” (entre aspas) da sua tetralogia, dando um toque conservador à questão.

Contra a ideia de que a temática obscena revelaria por si só a qualidade de uma obra, em 1990, a estudiosa Eliane Robert Moraes afirmou no *Jornal do Brasil*: “Não tenhamos dúvidas: *O caderno rosa de Lori Lamby* é, sim, um livro obsceno e, como tal, passível de ser catalogado ao lado de textos afins.” (MORAES, 1990). Tal posicionamento se revelou decisivo na defesa de *O caderno rosa* em um momento em que a perplexidade da crítica se transformara em silêncio.

Para Alcir Pécora (2010), a tetralogia obscena de Hilda Hilst manifesta um núcleo que não se esgota nessa fase, de 1990 a 1992, mas percorre toda obra de Hilda Hilst: o do riso cruel, que fere, em ataque à idiotia geral, numa resistência inventiva e bem-humorada, no pior dos mundos. O obsceno daria sentido a esse núcleo, ao se fazer presente inclusive nos textos não considerados pornográficos.

Ao se referir a quem separa a obra em obscena e séria, Alcir Pécora diz que haveria uma tendência a um tipo de normalização que se daria ou pelas expectativas rasteiras dos leitores, por interesses comerciais dos editores ou por vaidades. Dividir o sério do obsceno seria estabilizar os sentidos que não poderiam ser estabilizados, pelo menos ao se tratar de uma escritora da grandeza de Hilda Hilst. Retomando Pécora, transcrevemos abaixo sua observação:

Tendo isso em mente, torna-se forçoso reconhecer, mais uma vez, que esse cenário básico não é exclusivo dos livros obscenos, o que torna inútil ou irrelevante o esforço de críticos apologéticos de Hilda Hilst, que julgam possível isolar a parte de sua obra que arrisca ser acusada de pornografia daquela outra julgada séria. A intenção é singela: salvar Hilda séria de sua produção chula, como certa vez Bilac tentou fazer com o Bocage sonetista que admirava, livrando-o da carga pesada do satírico boquirroto. (PÉCORA, 2005)

Nesse sentido, a experiência de divulgação de Hilda Hilst teria se deparado com complicações. Caso se deixe sua pornografia em segundo plano, o risco é o de se tornar moralista. Do contrário, caso o foco seja nessa temática, o risco é o de incorrer em sensacionalismo ou conservadorismo, haja vista o fato de que a separação entre o sério e o obsceno já pressupõe uma distinção moral.

O erótico e o sensual podem ser relacionados a seus poemas, como o de *Júbilo*, *memória*, *noviciado da paixão*, e não a obras consideradas pornográficas. Isto é, o tulo do sopro sobre a “brancura fremente do teu dorso” (HILST, 2003) de *Júbilo* seria mais pornográfico que “as putas cadelas” e as “bundas esperando a vez” (HILST, 1982) da senhora D, pelo menos na interpretação que fazemos de/em HILDA HILST – RESPIROS.

A Senhora D, “eu Nada, eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas” (HILST, 1982), vem para mostrar a face mais complexa da obra, onde o amor se desenvolve na realidade conjugal (“Em mim, EHUD... olha como é a minha cara sem o teatro para o outro”) e onde o deslocamento se desenvolve em “frases corretas” contra a mediocridade da sociedade.

Alcir Pécora, que escolheu abrir a coleção da editora Globo com *A obscena senhora D* por considerar o livro “uma pancada justa, certa, para apresentá-la sem meias medidas aos leitores potenciais, capazes dela” (PÉCORA, 2001, p. 11), garante que a obra assegura a apresentação de temas e elementos discursivos particulares da ficcionista, poeta e dramaturga pois que representaria “um momento de perfeito equilíbrio de desempenho, no qual se cruzam todos os grandes temas e registros da prosa de ficção que Hilda Hilst vinha praticando desde o início dos anos 70” (PÉCORA, 2001, p.12).

Na esteira de temas do livro, encontram-se questões amorosas, desde as “terrenamente sensuais” às de “extremos dramáticos”; questões metafísicas, com dúvidas teológicas nascidas de inquietações do corpo que envelhece e questões de resistência ao senso-comum, tratado pela narradora com ironia “obscena e visceralmente política”. Assim, o “bom-mocismo” é mediocridade, a prudência é mesquinhez e a vizinhança, metáfora para toda a sociedade, burra e sádica. As formas são muitas vezes de um humor negro, caricato, *nonsense*, exacerbado pela escatologia. Superlativa, uma literatura “cheia de viço, de juvenildade energética e excessiva”, segundo o organizador de suas obras. Como em outros trabalhos, alusões literárias, com apropriações seguras, e violações da gramática são recorrentes.

Um segundo argumento de Pécora para a apresentação de Hilda Hilst através de *A obscena senhora D* seria o de que o livro organizaria “numa unidade coesa, bem ajustada em suas partes, os registros e dicções presentes também nos dois outros gêneros praticados

com maestria por ela: a poesia e o teatro.” (HILST, 2011, p. 13). Isto é, além dos temas do amor e de questões metafísicas, e das dicções altas e baixas, a ficção apresentaria também a poesia e o teatro de Hilda Hilst.

Há mistura de gêneros no interior dos textos de Hilda Hilst, de qualquer gênero. Em textos narrativos, há trechos de poesia lírica, pela inclusão de versos ou impressão de ritmo à prosa, bem como diálogos dramáticos.

Muitos temas de seu teatro são encontrados na prosa. A peça *O visitante*, de 1968, antecipa a desconfiança da traição da mãe e do amado de *Matamoros (da fantasia)*, de *Tu não te moves de ti*, publicado pela primeira vez em 1980. Maria desconfia de Homem e de sua mãe, Ana. Em *Matamoros*, a também Maria vive atormentada pela relação entre Meu, seu homem, e sua mãe, Haiága.

O tom galhofeiro das crônicas aparece tanto na prosa quanto na poesia, como em passagens de *Contos d'Escárnio* e em *Bufólicas*.

A poesia é encontrada dentro do texto de *A obscena senhora* no andamento que mescla diálogos a fluxos de consciência. De acordo com Pécora (2001), a poesia lapidada de Hilda Hilst estaria incrustada nessa obra de prosa de ficção. No que tange ao teatro dentro dessa prosa, os fluxos de consciência não apagam os diálogos, mas, ao contrário, encenam disputas próprias do drama – algo que teria feito mais de uma adaptação teatral dessa obra ser considerada bem sucedida.

Assim, este desenho, datado de 1982, entra em contato com trechos de *A obscena senhora D*, publicada no mesmo ano, coincidentemente ou não. Os traços a formar suas olheiras, vincar sua testa e contornar sua boca são, junto ao texto, não apenas marcas do tempo – o companheiro Ehad diz “um pouco caidinha sim” – mas do estupor, do nunca compreender, sobretudo o rosto de D de desespero.

Com o retrato nos termos da desesperação, o segundo trecho “E agora vejamos as frases corretas para quando eu abrir a janela” recoloca a posição da leitura, ao servir como reação, iluminar o rubro da boca. Agora, o traço da esferográfica vermelha é atestado pelo ódio das frases dirigidas aos moradores vizinhos da vila. No ritmo poético e popular da tradição infantil, como a de “hoje é domingo, pede cachimbo...”, as palavras de agressão são desdobradas em movimentos quase causais. Percebidos por um alinhavar episódico,

pontuado pelas diversas formas escatológicas, tais movimentos ficam evidentes ao final, a partir da repetição de “dado” e “olha”: “o sapo engolindo o dado/ o dado no cu do lago, olha lá no fundo/ olha o abismo e vê/ eu vejo o homem”.

A definição do que é o homem e a visão de que tal seria a última instância de todas as podridões dialoga com outros poetas que buscaram entender o homem pelo baixo, como Manoel Bandeira com seu *O Bicho* (“Vi ontem um bicho/ Na imundície do pátio/ Catando comida entre os detritos./ Quando achava alguma coisa,/ Não examinava nem cheirava:/ Engolia com voracidade./ O bicho não era um cão,/ Não era um gato,/ Não era um rato./ O bicho, meu Deus, era um homem.”)

Hilda, entretanto, fala aqui da condição do humano não como se a culpa fosse exclusivamente de um sistema econômico injusto, cuja vítima seria aquele pobre no lixão. Nela, o homem é parte de uma natureza em si podre, violenta e estúpida. Nela, não há surpresa em igualar o homem ao bicho, como em Bandeira. Tal qual “o pau do porco” e “a buceta da vaca”, Hilda fala da “pata do teu filho cutucando o ranho”. O homem é, em Hilda, capaz de “inimagináveis pestilências”. Não há nenhum refúgio, nem mesmo na literatura. Para ela, olhar “o sem sorte” é também olhar sua morte, seu nojo – tanto dos imundos vadios mijando nos muros e das putas cadelas, quanto de si própria, do próprio poeta: “olha a cançãozinha dela”. Ácida, pungente, a senhora D não compactua com a hipocrisia, mas vê a bestialidade intrínseca à espécie.

Em suma, o desenho e o trecho mostram a obscenidade maldita de uma escrita madura que congrega diálogos teatrais em uma prosa ritmada pela poesia, gêneros que se multiplicam em Hilda Hilst. Ao colocar em cena o desespero interior aliado a uma subjetividade tanto mais crítica, esse quadro atua no sentido de embaralhar não só as fronteiras entre gêneros e registros altos e baixos, mas também as delimitações entre o obsceno, o pornográfico, o lírico, o político e outras dicotomias às quais o pensamento se submete quando se põe um rótulo estante em uma escritora do nível de Hilda Hilst.

Ai, que não sei quem sou!



Hilda Hilst.
Sem título.
1971.
Nanquim.
31,2 x 21,4 cm.

Ele beijou minha boca ensanguentada. Eu sorri.
De pena da volúpia.

(*Rútilos*. Rútilo Nada, página 99. São Paulo:
Globo, 2003)

O traço da última ilustração de HILDA HILST – RESPIROS é de grande delicadeza. A técnica utilizada aqui não é esferográfica, mas nanquim. Como se tivessem escapado dos dedos de Hilda, sob uma aura de cuidado, linhas minimalistas, tênues, desenharam um andrógino hermafrodita. Testículos, seios e ancas de um volumoso vazio. Escuta-se deste carnudo esqueleto uma lamúria: “Ai, que não sei quem sou!”

O paradoxo que constitui a figura conversa com frases que finalizam *Rútilo nada*, título em si contraditório. Também impregnadas de contrastes, as frases criam uma cena em que uma boca de sangue é beijada e, como resposta à ação, sorri – não de agradecimento ou satisfação, mas de pena, mesmo sangrando, mesmo morrendo.

A ambigüidade da figura que não sabe quem é, junto com a cena de beijo derradeiro, trágico, recorrente em nossa memória, remete o visitante à temática da homossexualidade em suas contradições, as quais muitas vezes se manifesta por negações que só vêm a afirmar sua condição/circunstância.

Rútilo nada, lançado originalmente pela editora Pontes, em 1993, em um volume que inclui *A obscena senhora D* e *Qadós*, e relançado pela Globo junto com *Pequenos discursos. E um grande* sob o título de *Rútilos*, trata desse tema que é presente em diversos textos de Hilda Hilst, o amor homossexual. Na novela, Lucius Kod, jornalista e filho de banqueiro, tem uma filha adolescente que namora Lucas, um universitário, estudante de História e poeta. Em resumo, Lucius e Lucas, sogro e genro, envolvem-se. O banqueiro, pai de Lucius, sabe dos encontros de seu filho com o namorado da neta e manda empregados espancarem o menino (“fizemos como o velho mandou: um pouco arrebetado mas nem tanto”). A narrativa, recriada a partir de relatos de Lucius, da carta de despedida e poemas de Lucas e da profusão de vozes que aparecem nas cenas, desenvolve-se de modo a levar o leitor ao enterro do garoto Lucas, que acaba por cometer suicídio.

No velório, o leitor se embrenha na multidão e ouve murmúrios que se perguntam o porquê de Lucius estar tão abalado “... e outras vozes coitado o que foi hein? tá demais branco o homem, olha ali, saiu do velório, quem é que morreu? foi o filho dele foi?” (HILST, 2003d, p. 86), presenciando o que já se anunciara logo no início da novela: o sentimento de Lucius diante de seu amor morto, não compreendido pelos senhores e senhoras da sociedade. Hilda Hilst não nomeia tal sentimento. Mas o apreende e nos dá, abrindo a novela em caixa alta:

OS SENTIMENTOS VASTOS não têm nome. Perdas, deslumbramentos, catástrofes do espírito, pesadelos da carne, os sentimentos vastos não têm boca, fundo de soturnez, mundo desvario, escuros enigmas habitados de vida mas sem sons, assim eu neste instante diante do teu corpo morto. (HILST, 2003d, p. 85).

Ao pintar o contraste entre o baço e o reluzente, entre o quente e o frio, Hilda desenha em *Rútilo nada* a cinzenta solidez dos muros que queimam a carne. Cria escorpiões de seda no acanhado da pedra.

Lucas, aos vinte anos, cheio de critérios e ética, sente como quase intolerável a consciência de beijar um homem, mas confessa que quando beijou Lucius, em antiquíssima tarde, foi como “um sol se adentrando na boca, e na luz azulada desse sol havia uma friez de água de fonte, uma diminuta entre as rochas”. (HILST, 2003b, p. 99) Lucas assim

descreve o beijo em Lucius: o teria beijado como qualquer homem beijaria a boca do riso, da volúpia, depois de anos de austeridade.

Lucius, por sua vez, metaforizando sua lembrança, vê seu corpo como o fruto de uma paineira. Antes fechado, de repente, num instante, teria se aberto. Por quê? “Porque já era noite para mim e aquele era o meu instante de maturação e rompimento. Porque fui atingido pela beleza como se um tigre me lanhasse o peito.” (HILST, 2003b, p. 87)

Hilda Hilst dá vida a outras imagens, inclusive figuras deste quadro exposto em RESPIROS. Na parede, pouco antes de se matar, Lucas observa manchas que formam desenhos. Neles, vê a cabeça coroada de um velho, como se a coroa fosse de flores. Além disso, o que se apresenta neste nanquim: “um pássaro com fios enrodilhados no bico. Um menino sem cabelos olhando um quase-rio”. Os significados começam a crescer. O livro de Petrarca pulsa. Sobre as manchas, Lucas se pergunta: “O velho que eu seria se não escolhesse a morte? O pássaro que a minha alma pretendia?” e “Por que tudo brilha e é mais? Apenas porque me despeço?” (HILST, 2003d, p. 99) Menino sem cabelos, um pássaro com fios no bico... imagem desenhada em 1971 que está presente em obra de 1993. Menino e o rio também estão em *Fluxo-Floema*, de 1970, o que pode servir para um estudo que analise formas básicas da obra de Hilda Hilst, independentemente de fases sérias ou pornográficas.

Nessas buscas metafóricas em que as personagens tentam saber quem são, Lucius explicita como seu desejo ultrapassa os limites da sua posição na sociedade: “Eu não sou o que sou. Iago também disse isso. Não há nenhuma Desdêmona por aqui, mas há os desatinados finais de Otelo [...]” (HILST, 2003d, p. 93) comparando seu trágico destino ao da obra de Shakespeare.

Rútilo nada trata do desejo. Este, por ter uma natureza própria, ampla, não se limita ao padrão monogâmico e heterossexual e nem a classificações, inclusive de homo ou bissexualidade aceitas ou rechaçadas. Hilda não se detém em compartimentar a paixão em nenhuma identidade que a limite. *Rútilo nada* trata, acima de tudo, do desejo onde a beleza cintila sob o signo da morte, do nojo.

De natureza diversa de qualquer critério, o desejo questiona, por sua circunstância desviante, assim como faz a poesia de Hilda Hilst, às margens de um rio, um

“tempo-água que é e não é o mesmo e no entanto corre e sem te tocar te modifica inteiro” (HILST, 2003d, p. 99)

Lucas não suporta seu deslocamento e se mata como muitos meninos. De acordo com o escritor João Silvério Trevisan, pesquisas americanas comprovam como os embates ao se descobrir homossexual na adolescência são responsáveis por grande parte das tentativas de suicídio de rapazinhos, em uma incidência sete vezes mais alta entre adolescentes homossexuais. (TREVISAN, 2011, p. 402) Ao final da novela e de seus poemas, invertendo o provérbio de Terêncio na qual o romano diz “sou homem; nada que é humano me é alheio”, Lucas termina sua carta de despedida com: “Parodiando aquele outro, tudo o que é humano me foi estranho. Lucas” (HILST, 2003d, p. 103)

A paixão não cabe nas caixas das regras. Não é possível amoldá-la a qualquer convenção. Hilda dá a dica de que tratará disso já na epígrafe de *Rútilo nada*. De Teresa Cepeda y Ahumada, Santa Tereza d’Ávila: “O amor é duro e inflexível como o inferno.”

O texto é tão violento que provavelmente faz o leitor recear prosseguir a leitura. Pedofilia, incesto e outras formas desviantes do desejo já tinham sido abordadas na literatura de Hilda Hilst. Aqui a violência aplicada pela sociedade aos “duvidosos”, bem como a homofobia como expressão da homossexualidade reprimida, tem destaque maior. Hilda deixa a questão sobre quem teria beijado Lucas quando sua boca estava ensangüentada no mínimo ambígua. “A boca do teu pai tremia. Ele beijou minha boca ensangüentada...” pode se referir tanto ao pai da namorada, quanto ao pai de Lucius. A sugestão maior, entretanto, é a de que o banqueiro que o mandara espancar é que o teria beijado, porque a carta é destinada a Lucius, e não à namorada, e, além disso, o velho teria ido “ver o serviço” após o espancamento.

O beijo e o ódio que existe como defesa perante o fascínio pelo mesmo sexo são recorrentes e têm representação, sem dúvida a maior em nossa memória, no teatro brasileiro com *O beijo no asfalto*, de 1960, de Nelson Rodrigues. Na peça, que foi proibida em alguns estados (TREVISAN, 2011, p. 280), Arandir, um rapaz de bem, beija em público um homem prestes a morrer. Sem explicação mesmo para ele próprio, tal gesto faz da sua vida um inferno: perde o emprego, a mulher o abandona e é escarnecido pelos vizinhos e

imprensa. Ao final, seu sogro, até então seu maior inimigo, o mata, declarando-se apaixonado por ele, e não pela filha, numa sugestão também de incesto.

O beijo *gay* se inscreve em nossa memória discursiva também pela música. Entre outras, a homenagem ao surfista de Ipanema, “menino do Rio, calor que provoca arrepio/ toma esta canção como um beijo” fez sucesso na voz de Caetano Veloso, que costumava beijar a boca de cada um dos seus músicos. (TREVISAN, 2011, p. 286)

É justo lembrar que a temática homossexual na literatura brasileira sofre desde muito com o preconceito. O *Bom-Crioulo*, de 1895, de Adolfo Caminha, ilustra a indiferença imposta à literatura que está à frente do seu tempo, mesmo depois de muitos anos. O livro trata do amor entre o adolescente Aleixo, grumete branco, e Amaro, marinheiro negro. Amaro apanha em defesa de Aleixo, mas, ao final, enlouquece de ciúme e o assassina. Durante várias décadas, o livro foi proibido em escolas e bibliotecas públicas (TREVISAN, 2011, p. 254). *Bom-Crioulo* recebeu edições novas só na década de 1980. Porém, ainda em 1983, uma resenha escrita pelo crítico Leo Gilson Ribeiro sobre o livro – Leo Gilson Ribeiro, um devotado leitor de Hilda Hilst a quem considerou ser “a mais perfeita escritora em língua portuguesa viva” (PÉCORA, 2010, p. 114) – foi vetada pelos editores do Jornal da Tarde, de São Paulo, pois o tema desagradaria aos donos do referido diário (TREVISAN, 2011, p. 255). Joaci Furtado, assistente editorial da Editora Globo quando da aquisição da obra de Hilda Hilst, em meados de 2001, afirma que Hilda não é uma autora comprada pelos governos, o que mostra a resistência a temáticas “desviantes” nas escolas e bibliotecas.

No último quadro de HILDA HILST – RESPIROS, a boca que ri com pena, na morte, mostra a superioridade do mais fraco. Já a volúpia de quem a beija, aponta a fraqueza do mais forte. Instalando a dúvida, pelas margens, Hilda nos dá a ambigüidade permanentemente reveladora e questionadora, com suas tintas de escritora e de ilustradora.

Pelas brechas da língua, assim como a paixão deslocada se desvia do padrão, a escritora pinta contrastes do sentir poético da beleza e da morte. Do alto e do baixo. Do reluzente baço. Da iluminada escuridão.

Assim, abre as feridas da hipocrisia, da mediocridade, da violência e da intolerância do homem, impulsionando a dúvida sobre o quão inocentes somos. De forma

que, ao desenhar paisagens de caracóis, larvas, flores, pássaros, seres mistos e incompletamente harmônicos, Hilda Hilst nos dá um mundo de fulgor, mas, com sua literatura, sem perdão, o faz como se jogasse “nenúfares num tanque de águas podres”.²⁷

²⁷ “Eu não sou o que sou, digo para mim mesmo, como se jogasse nenúfares num tanque de águas podres.” (HILST, 2003d, p. 93)

4 LINHA DO TEMPO

Além da mostra dos onze desenhos, HILDA HILST – RESPIROS foi composta também por uma linha do tempo, em três vitrines dispostas horizontalmente. Baseada na cronologia feita por José Luis Mora Fuentes para as publicações da editora Globo, a linha foi adaptada de forma a apresentar sua vida relacionada à sua trajetória literária, com fotografias, livros, anotações e outros desenhos da escritora.

Entre os livros, foram expostos alguns raros, como o primeiro livro de poemas *Presságio* (1950), pertencente ao Fundo Flávio de Carvalho, na ocasião, recém adquirido pelo Cedae, e *Qadós*, da edição da Edart, com capa em que figura uma onça, feita por Maria Bonomi, de 1973, cuja matriz em madeira se encontra na sala de estar da Casa do Sol, onde Hilda Hilst viveu e produziu a maior parte de sua obra.

Entre as fotografias, foram reproduzidas fases de sua vida. De sua infância, o carinho da menina de família aristocrática por seus cachorros. De sua adolescência, o encontro entre amigos sentados em uma escada. De sua juventude, o echarpe, acessório a compor o figurino de um retrato em branco e preto num clima de *nouvelle vague*, provavelmente em São Paulo. De sua maturidade, a botina roceira do início da construção da Casa do Sol, na chácara de sua mãe, em Campinas. Da velhice, a exposição de sua língua ferina à fotojornalista no *hall* dos funcionários do Correio Popular, jornal para o qual escrevera crônicas.

Pode-se ver também uma fotografia de uma montagem teatral realizada em 1972, na Universidade Estadual de Londrina, Paraná, uma cidade jovem, ali com apenas 38 anos, talvez propícia ao surgimento do interesse por uma escritora tão intensa. Sua grande aceitação pelos jovens é incontestável, quem sabe devido aos sentimentos intensos da obra, mais propensos aos de pouca idade, como observa Alcir Pécora ao se referir a tal observação, feita por Aristóteles (PÉCORA, 2010, p. 07).

Recortes de papel sulfite e de embalagem de cigarros, mais um caderno de espiral dobrado trazem outros desenhos, rabiscos, divagações sobre um título de livro e anotações em que se demonstra a preocupação com dinheiro - contas a pagar e números para a loteria.

A seguir, traçamos essa narrativa, mesmo que tenhamos que passar por pontos já costurados, para dar início ao arremate desta dissertação.

Hilda Hilst nasceu em 1930, em Jaú, filha de fazendeiros. Ainda criança, sua mãe se separou de seu pai, logo diagnosticado como esquizofrênico paranóico. Estudou o primário e o ginásio em colégio de freiras Santa Marcelina, onde nasceram suas primeiras inquietações teológicas. Chegou a se formar em Direito, pela São Francisco, mas abandonou a carreira. Seu primeiro livro, de poesia, foi publicado em 1950, com o título de *Presságio*, com ilustrações de Darcy Penteadó. Outros livros de poemas foram publicados em seguida: *Balada de Alzira* (1951), com ilustrações de Clovis Graciano; *Balada do Festival* (1955), *Roteiro do Silêncio* (1959), *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960) e *Ode fragmentária* (1961).

Nos anos 1960, após viagem à Europa e badalações junto a intelectuais de São Paulo, Hilda mudou-se para uma chácara da sua mãe, em Campinas. Na Fazenda São José, construiu a casa onde moraria durante todo o resto de sua vida. Lá viveu com seus inúmeros cachorros. Casou em 1968 e se separou em 1985. Na chamada “Casa do Sol”, começou a escrever teatro, muitas vezes como contestação política, própria da época em país sob a ditadura, com o desejo de se aproximar do público. Escreveu todo seu teatro em poucos anos, de 1967 a 1970. Ganhou alguns prêmios e suas peças foram encenadas esparsamente. Já em 1969 iniciou sua produção em prosa.

Assim, em 1970, publicou seu primeiro livro de prosa de ficção: *Fluxo-Floema*. O segundo foi publicado em 1973, *Qadós*, cuja grafia do título foi mudada para *Kadosh*, por desejo de Hilda, em 2002. Na primeira metade dessa década ainda publicou o livro de poesia *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, de 1974. Aqui sua poesia ganhou intensidade, de acordo com a crítica Nelly Novaes Coelho, haja vista a adquirida experiência de linguagem nos outros dois gêneros, o teatro e a prosa de ficção.

Nos anos 1980, teve extensa produção tanto em prosa quanto em poesia: *Da morte. Odes mínimas*, poesia publicada em 1980, com aquarelas da autora; *A obscena senhora D*, prosa de ficção (1982); *Cantares de perda e predileção*, poesia (1983); *Poemas malditos, gozosos e devotos*, poesia (1984); *Sobre a tua grande face*, poesia (1986) com grafismos de Kazuo Wakabayashi; *Com os meus olhos de cão e outras novelas*, ficção

(1986) com desenhos da autora e *Amavisse*, poesia (1989). Nessa década, ganhou prêmios e teve algumas obras encenadas. Em 1982, começou a participar do Programa do Artista Residente, da Universidade Estadual de Campinas.

Em 1990, publicou o poema *Alcoólicas*, por uma empresa do ramo de vinhos “Maison de vins”, em uma edição de 200 mil exemplares numerados e 200 exemplares assinados, com ilustrações feitas por Ubirajara Ribeiro. Nesse mesmo ano, lançou duas ficções de sua “tetralogia obscena”, *O caderno rosa de Lori Lamby*, ilustrado por Millôr Fernandes, e *Contos d’escárnio & Textos grotescos*. Para o primeiro, Hilda também fez desenhos, que foram expostos nessa linha do tempo. Em 1991, *Cartas de um sedutor* foi publicado e, no ano seguinte, o livro de poesias *Do desejo* e o de poesias satíricas *Bufólicas* foram lançados, esse último com ilustrações de Jaguar. Peças sobre sua obra foram encenadas e Hilda Hilst foi traduzida para o italiano e o francês. Em 1995, o Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio” - Cedae, do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas comprou o arquivo pessoal da escritora. Hilda, que tinha começado a escrever crônicas para o jornal *Correio Popular*, parou de escrever e foi desligada do Programa do Artista Residente, da universidade. Nessa década, Hilda ainda lançou *Cantares do sem nome e de partidas* (1995) e *Estar sendo. Ter sido* (1997), obra com a qual anuncia o fim de seu trabalho literário.

Em 2000, seu *Teatro reunido (I)* foi lançado e ocorreu a exposição com curadoria da arquiteta e amiga Gisela Magalhães *Hilda Hilst 70 anos*, no SESC Pompeia, em São Paulo. Em 2001, a editora Globo comprou sua obra e a partir daí a relançou em vinte volumes, com a organização de Alcir Pécora. Em fevereiro de 2004, Hilda Hilst faleceu, em decorrência de infecção generalizada, após uma queda.

A linha do tempo exposta contextualiza HILDA HILST - RESPIROS com os fatos mais relevantes da sua vida e obra literária, ilustrados com documentação do arquivo, inclusive com outros desenhos da escritora.

5 HILDA HILST: OBRA E IMAGEM

Após a apresentação e reflexões sobre HILDA HILST –RESPIROS, faremos algumas considerações acerca da imagem da escritora e sua obra. Assim, nossa experiência de divulgação, produção de uma leitura, é acompanhada de uma breve análise de fatores que vêm ou não a angariar novos leitores de Hilda Hilst, uma escritora ainda pouco conhecida.

Durante muito tempo, Hilda Hilst não teve alcance de distribuição. Desde *Presságio*, publicado pela editora Revista dos Tribunais em 1950, seus livros foram todos produzidos por artistas amigos, como Massao Ohno, e publicados por editoras muito pequenas. Em decorrência da forma errática das publicações e do pouco tempo desde que se abriu a possibilidade de maior acesso via internet²⁸ ou às publicações da editora Globo já dos anos 2000, o conhecimento da obra hilstiana ainda pode ser considerado restrito.

De acordo com Alcir Pécora, a fixação de uma imagem pública de Hilda Hilst como tipo excêntrico teria predominado largamente sobre o conhecimento de sua obra, comprometendo, inclusive, seu tratamento como questão literária (PÉCORA, 2005). Para ele, Hilda Hilst jamais teve uma única crítica suficientemente abrangente e esclarecedora, embora tenha alcançado grande notoriedade pessoal por sua inteligência incomum, temperamento exuberante e capacidade de sempre surpreender nas entrevistas.

Pode-se levantar hipóteses para a fixação desse quadro em que a imagem pública da artista como tipo excêntrico predominou largamente sobre o conhecimento da obra: o comportamento liberal de Hilda em face dos padrões morais vigentes em certos tempos e lugares sociais; a célebre beleza da autora; a distância que a sua obra mantém dos valores modernistas predominantes no Brasil e ainda mais em São Paulo, sobretudo no que toca à questão do conteúdo "nacional", que simplesmente não se põe para Hilda; a dificuldade de leitura básica de seus textos, dada a sua exigência de erudição literária, filosófica e até científica, que acaba gerando o emprego de um "vocabulário final" altamente idiossincrático; o seu afastamento radical dos centros de convívio intelectual predominantes no país, vivendo desde os anos 1960 praticamente reclusa num sítio próximo a

²⁸ Na internet, que teve uma expansão significativa, nas casas brasileiras, somente há menos de dez anos, não há livros de Hilda Hilst cuja visualização seja completa. O *Google Books*, que funciona como ferramenta de marketing das editoras, só permite leituras parciais de algumas publicações. No Brasil, as obras só entram em domínio público setenta anos depois da morte do autor. Os direitos autorais da escritora estão hoje com o Instituto Hilda Hilst (CNPJ 07.495.325/0001-31), presidido desde fevereiro de 2005 pelo atual administrador dos direitos autorais, Daniel Bilenky Mora Fuentes.

Campinas (SP); a estratégia escandalosa de chamar atenção para a sua obra por meio da suposta adesão ao registro pornográfico, que evidentemente contraria a pudicícia acadêmica e a hierarquização vigente dos gêneros literários; a produção prolífica e errática entre gêneros literários muito diversos e mesmo a mistura sem precedentes deles todos no interior de cada texto; a publicação de praticamente toda a obra em edições artesanais, em geral muito bonitas, produzidas por artistas amigos, mas sem nenhum alcance de distribuição; o desinteresse da autora pelo que dissesse respeito a aspectos contratuais das edições; enfim, não é preciso ir além. Está perfeitamente claro que muitas são as explicações possíveis para a pouca crítica e o parco conhecimento público de Hilda Hilst enquanto questão literária. Mas nada disso pode justificar a esplêndida ignorância que daí resulta, explicada ou não. (PÉCORA, 2005)

Assim, continua o professor (no artigo “hilda hilst: *call for papers*”), menos que apontar as causas do enorme desconhecimento sobre Hilda Hilst, seria mais relevante se dirigir à obra, *deixando a artista mais ao fundo*, ainda que em termos *estratégicos* (PÉCORA, 2005).

Embora Hilda em muitas ocasiões tenha ela mesma chamado a atenção sobre si com o intuito de ser reconhecida, a poeta expressava incômodo com relação à divulgação de sua vida em detrimento do conhecimento da sua produção literária. Em entrevista a um jornal, disse certa vez: “Eu quero que a pessoa abra o livro e diga: “Eu gosto”, sem ter nunca me visto na vida. Não me interessa ficar falando, senão seria senadora ou política.” (MARICI, 1989, p. 29)

Anos mais tarde, Hilda tocou novamente na questão da leitura que faziam de sua figura. A escritora afirmou que haveria um estranhamento na relação entre sua obra e sua imagem pessoal: as pessoas achariam esquisito que ela escrevesse os livros quando jovem e, com mais idade, o público continuaria a se interessar mais por sua pessoa. Assim contou um jornal:

Como Flaubert, que desejou viver numa torre de marfim, Hilda diz que “vive numa torre de capim”, encrustada na divisa Campinas/Jaguariúna, nas terras que pertenceram a sua mãe. Lá recebe muitos amigos e é onde sempre deseja estar. As saídas são raras. “Odeio sair daqui. Só vou ao dentista. Essas coisas assim”. Despojada de vaidade, Hilda odeia se arrumar e decidiu que não mais pintará os cabelos. Quer ficar com a aparência bem velhinha para o público não mais se interessar pela sua pessoa, apenas pela obra. “Quando eu era jovem também não ajudava. Eles duvidavam que fosse eu que tivesse feito.” (DESISTÊNCIAS..., 1992)

Não é difícil encontrar exemplos pelo Brasil afora que vinculam sua imagem a uma literatura menor. Em dezembro de 2011, em jornal da Paraíba, Hilda Hilst apareceu como dica de livro para “excitar garotas e deixá-las em ponto de bala”. Essa seguramente não é a maneira mais honesta de vender a autora, pois haveria outros livros ou filmes cuja instantânea superficialidade seria mais adequada ao propósito aludido. A transposição de lendas pessoais e de sua beleza à sua obra e a confusão relativa à obscenidade, fruto do desconhecimento mesmo, fazem Hilda constar como ilustração de literatura de fruição imediatamente barata.

Se por um lado o jornalismo diário brasileiro com relações e condições de trabalho cada vez mais precárias continua a atuar com sensacionalismo pouco informado, por outro lado, o acesso às obras de Hilda Hilst é atualmente facilitado pelas obras publicadas pela Editora Globo, já referidas anteriormente.

Entretanto, era consenso na editora que Hilda Hilst não estouraria em vendas. A aquisição da obra de Hilda pela Globo integrou uma estratégia em que a alta performance comercial não se colocava. Todos concordavam que a autora traria prestígio e visibilidade na mídia especializada em cultura, mas sabiam que teria vendas modestas, de acordo com Joaci Furtado, então assistente editorial da editora executiva, Claudia Abeling, chefiados pelo *publisher* Wagner Carelli.

Nascida em Porto Alegre, em 1932, e detentora de uma das mais fulgurantes trajetórias da história do livro no Brasil, a editora, já decadente, fora adquirida pelas Organizações Globo, em 1986, e fundida à Rio Gráfica e Editora, preservando o nome, mas direcionando a ênfase dos negócios para as revistas do grupo, sobretudo à *Época*.

Com o projeto explícito de resgatar o passado da marca, a partir do final de 2000, Wagner Carelli ficou responsável pela refundação da Globo como editora de livros. Carelli pretendia recuperar parte do antigo catálogo da editora gaúcha – reeditando Aldous Huxley, W. Somerset Maugham, Graham Greene, Érico Veríssimo e Raymundo Faoro, por exemplo – e, ao mesmo tempo, recolocar a Globo no mercado editorial de livros com lançamentos arrojados.

O valor acertado a título de adiantamento de direitos autorais junto à Hilda Hilst foi de cento e cinquenta mil reais. Segundo Joaci Furtado, a cifra seria significativa,

levando-se em conta o restrito público leitor de Hilda. Para Alcir Pécora, o valor não era demasiado, mas teria sido “considerável”. Daniel Bilenky conta que Hilda, logo que recebeu, já quase no fim de sua vida, foi à Rua Augusta, onde teria gasto vinte mil reais em vestidos que costumava usar. Apesar do aparente entusiasmo, Pécora nota que Hilda não expressava nenhum deslumbre, como se o reconhecimento para ela tivesse chegado muito tarde.

Apesar do investimento da Globo, o início do lançamento da extensa obra não trouxe retorno financeiro compensador para a editora.

Somado aos altos investimentos exigidos pelas diversas aquisições impostas pela estratégia de Carelli, o custo final da recuperação do catálogo da Globo, sem perspectiva de ganho significativo no curto prazo, parece ter abalado a confiança dos dirigentes da empresa no audacioso *publisher*: Carelli foi demitido em dezembro de 2001.

Para se ter uma ideia de como a editora passou a lidar com tais publicações, ao menos do ponto de vista do negócio, o sucessor de Carelli teria dito que, fosse ele o diretor, jamais teria contratado a obra de Hilda Hilst.

Os resultados comerciais se revelaram modestos e permaneceram assim durante pelo menos os dez anos seguintes. Houve a reimpressão de alguns livros, mas ao longo de anos, e não de meses. “Isso significa um retorno lento ante um investimento de longo prazo, pois são vinte volumes lançados aos poucos – sem contar o adiantamento. Cabe dizer também que Hilda não é exatamente uma autora que se venda em concorrências governamentais.”, afirma Furtado. Após as publicações, a Globo lançou em 2010 *Por que ler Hilda Hilst*, dentro da *Coleção por que ler*, aparentemente numa tentativa de divulgação, com lançamento em *shopping* com presença de Zeca Baleiro, para retorno do investimento.

Para visualizar a dimensão das vendas, listamos a seguir números disponíveis, por títulos lançados a partir de 2006. Tratam-se de números de exemplares vendidos, não incluindo as raras vendas a órgãos de governo.

A obscena senhora D	1970
Baladas	1060
Bufólicas	765
Cantares	2063
Cartas de um sedutor	1282
Cascos & carícias & outras crônicas	1250
Com os meus olhos de cão	1212
Contos d'escárnio/Textos grotescos	1547
Da morte. Odes mínimas	785
Do desejo	1770
Estar sendo. Ter sido	1111
Exercícios	615
Fluxo-Floema	577
Júbilo, memória, noviciado da paixão	903
Kadosh	368
O caderno rosa de Lori Lamby	1803
Poemas malditos, gozosos e devotos	1421
Rútilos	528
Teatro completo	465
Tu não te moves de ti	948

Divididos os títulos em gênero, tem-se:

prosa de ficção	11346
poesia	9382
crônica	1250
teatro	465



Figura 17. Vendas "Obras completas de Hilda Hilst", por gênero, de 2007 a 2010.
 Fonte: Joaci Pereira Furtado, então editor de Literatura e Ensaio da Editora Globo (dados recolhidos em agosto de 2010)

Além das vendas ínfimas no decorrer de anos frente às dos *best-sellers* da semana, os números mostram também que as obras de poesia perdem comercialmente para as de prosa de ficção e crônica, embora os dados reflitam, de certo modo, sua produção. A maior parte da produção de Hilda Hilst está em textos de prosa de ficção e na poesia, sendo essa última o gênero para o qual dedicou o espaço maior de tempo no decorrer da sua vida. Ela se dedicou ao teatro durante uma pequena fase no fim dos anos 1960 (todo o seu teatro foi feito de 1967 a 1969) e publicou crônicas em jornal de 1992 a 1995.

Na opinião de Joaci Furtado, “se Hilda já é “difícil” em prosa, o que dirá em poesia”. As editoras evitariam esse gênero porque seu público seria mais restrito, “salvo quando se trata de nomes canônicos, estudados no ensino médio, exigidos em vestibulares e já bastante popularizados, como Pessoa, Drummond, Quintana, Bandeira, Cecília Meireles, João Cabral, Mário de Andrade ou Vinicius”.

Questionado sobre a possibilidade da obra de Hilda ter sido reunida e editada antes, quando a maior parte já tinha sido escrita, o editor acredita que antes de 2001 nenhuma editora teria adquirido os direitos das obras, embora uma ou outra tenha se mobilizado, porque realmente não havia condições objetivas para tal: “Produzir, imprimir, estocar, distribuir, comercializar e divulgar vinte volumes é um investimento alto para qualquer editora – e até hoje são poucas as que têm condições de fazer isso, no Brasil. Não por acaso, a última a publicar Hilda Hilst parcialmente foi a Nankin, casa de pequeno porte – e assim era a maioria das que a editaram.”

Embora seja um pouco mais citada na internet pela sua poesia²⁹, talvez pela concisão, Hilda é mais conhecida como prosadora, segundo Joaci. Tal fato decorreria não só por suas crônicas e narrativas, mas também pelas adaptações da sua prosa para o teatro – ao lado da universidade, um grande difusor de sua obra. Daniel Bilenky aposta também no teatro como grande propagador de Hilda Hilst haja vista que 70% dos produtos culturais autorizados pelo Instituto Hilda Hilst são para o teatro. O instituto autorizaria, de acordo com seu material de divulgação, atualmente uma média de quinze novos produtos culturais por mês.

No que diz respeito à imagem da escritora como pornógrafa e louca, Furtado pensa que para seu público leitor novo ou herdado, esse perfil caricatural é positivo, deixando claro que se trata de um palpite, na medida em que seria difícil aferir até que ponto esses estereótipos, alimentados inclusive pela própria autora, realmente influíram nas vendas.

Traços carregados de contestação, rebeldia e irreverência agradariam aos apreciadores dessa literatura “que, como sabemos, não é nada popular e tem seu nicho na classe média intelectualizada”. A percepção do editor é que, a fama de escritora pornográfica e à frente de seu tempo gere bastante resistência à obra entre a grande massa de consumidores de livros, ao contrário do que ocorre com o público de Hilda.

²⁹ Com referência de 21/07/2010, encontramos ao menos dezessete comunidades dedicadas a Hilda Hilst no site de relacionamento Orkut. A maior tinha 10.482 membros e era moderada pelo detentor dos direitos autorais, Daniel B. Mora Fuentes. (<http://www.orkut.com.br/Main#Community?cmm=30594>) De janeiro a julho de 2010, houve 23 tópicos de discussão nessa comunidade. Apenas dois diretamente sobre a obra: “O melhor de Hilda Hilst é...” e “Poemas de Hilda Hilst” – este só com trechos de alguns poemas. O restante dos tópicos é relativo a eventos sobre Hilda e a divulgação de blogs diversos etc. No tópico “O melhor de Hilda Hilst é...” encontramos 310 comentários. Divididos em gêneros, não contando comentários de pessoas iguais, encontramos 73 que citaram obras de poesia como preferidas, 52 citaram obras em prosa, 3 citaram crônicas e 1 citou teatro junto a outros gêneros. Tanto no Twitter quanto no Facebook, o padrão de preferência se repetiu. Portanto, na internet o gênero mais lembrado é a poesia, porém não de modo discrepante com relação à prosa. O teatro é praticamente ignorado nos comentários. Apenas 13 pessoas escapam à pergunta que pede uma só resposta e citam mais de um gênero como o melhor de Hilda Hilst. Ou seja, apenas 10, 07% citam obras de gêneros diferentes na mesma resposta, algo que indica ser válido divulgar a multiplicidade de gêneros em seu trabalho.

Assim, destaca que “não deve causar espécie o significativo contingente de leitores jovens dessa autora, em geral arrebanhados na universidade. Em boa medida, imagino, esses novos fãs da escritora são atraídos pela mitologia construída em torno dela”.

Dessa maneira, do ponto de vista estritamente comercial, seria interessante alimentar o estereótipo, desde que a divulgação se dirigisse ao público correto. Algo com o qual Furtado, vale salientar, diz não concordar.

No polo oposto, da grande massa de consumidores, uma estratégia diametralmente diversa não seria eficaz. Junto à mídia, por exemplo, se a divulgação se concentrasse em aspectos estritamente literários, os efeitos ficariam comprometidos: “hoje impera a “espetacularização” da literatura, que explora mais curiosidades ou excentricidades do autor do que as implicações estéticas da obra.”

Mesmo nesse terreno escorregadio e de pouca venda, a avaliação que o editor faz das *Obras reunidas* é positiva, tanto no que se refere à organização, com aprovação total de Hilda Hilst, quanto ao o projeto visual e aos aparatos editoriais como a “nota do organizador”, a cronologia e biografia presentes nos volumes.³⁰

Além do maior acesso direto às obras, o potencial leitor tem fontes na internet que podem despertar seu interesse. Um deles é o portal “Hilda Hilst – O vermelho da vida”³¹, do Instituto Hilda Hilst. A versão que se encontra *on-line* é apenas um projeto piloto sem atualização, mas recebe em média três mil visitas por mês e, diariamente, e-mails de leitores que comentam tanto seu conteúdo quanto as atividades do Instituto, de acordo com Daniel Bilenky, presidente do Instituto Hilda Hilst.

³⁰ “Lembro-me da euforia de Carelli quando leu o projeto de Pécora para as obras de Hilda Hilst: classificou-o como “genial”. A sugestão do nome do coordenador, que partiu de mim, foi decisiva para o rigor com que a coleção está editada. Pécora pensou em todos os aspectos, inclusive o comercial, elaborando estratégia de lançamento que mesclava livros mais conhecidos com os menos impactantes. Publicamos também (poucos) inéditos. E todos os rearranjos dos volumes foram aprovados pela autora – inclusive a publicação separada de *Com os meus olhos de cão*. Eles apresentam ainda excelentes aparatos: a nota do organizador (que oferece argutas chaves interpretativas), a cronologia da autora e a notável bibliografia sobre Hilda Hilst. De modo que a edição da Globo é mesmo a melhor, em que pese alguns problemas na fixação de texto (era o melhor que podíamos fazer, entretanto). O marcante projeto gráfico de capa criou uma identidade hoje inconfundível. O mérito, neste ponto, é todo de Carelli – junto com o estúdio Inc Design.”, conta-nos Joaci Furtado, no final de 2011. Alcir Pécora conversava com Hilda sobre a junção ou não de livros, inclusive de épocas diferentes, por exemplo na reunião de textos sob o título de *Rútilos*. No caso de *Com os meus olhos de cão*, Alcir diz que teve que insistir com a editora para que fosse lançado sozinho, dada sua relevância no conjunto da obra. Essa novela havia sido antes publicada junto com outros textos, pela Brasiliense.

³¹ O *site* está disponível em: <http://www.hildahilst.com.br>. Acesso: 29/01/12.

O *site* faz parte de um projeto maior de conservação e de transformação da Casa do Sol em um instituto cultural.

Hilda Hilst, que não teve filhos, deixou como herdeiros José Luis Mora Fuentes, seu amigo por mais de trinta anos; Olga Bilenky, mulher de Mora; Daniel Bilenky Mora Fuentes, filho do casal e hoje administrador dos seus direitos autorais; Rui Vaz Cardoso, irmão de Hilda; Edson Costa Duarte, pesquisador e escritor e o caseiro que tem sua casa no terreno.

Além de uma despesa mensal de cinco mil reais, relativa ao jardim, à alimentação de cachorros e à conta de luz, a dívida com imposto chegava a mais de dois milhões de reais e era objeto de oito processos de execução. Enquanto Hilda era viva, a fazenda foi dividida e vendida irregularmente e, assim, não havia nem o carnê do IPTU. No dia seguinte à sua morte, um oficial de justiça foi dar ciência aos moradores de que a Casa do Sol seria leiloada, segundo Daniel Bilenky.

Poucos meses após o falecimento de Hilda, José Luis Mora Fuentes passou a liderar os trâmites para a fundação do Instituto Hilda Hilst – Centro de Estudos Casa do Sol e equacionamento do passivo. A entidade, sem fins lucrativos, contou com sócios e apoiadores como Lígia Fagundes Telles, Cláudio Willer, Nelly Novaes Coelho, Iara Jamra, Beatriz Azevedo e José Antônio Almeida Prado, entre outros. O objetivo era divulgar a obra de Hilda Hilst e transformar a casa em um instituto cultural, através de reforma para instalação de biblioteca, teatro e financiamento para o funcionamento de programa de “bolsista residente”, destinado a artistas e estudantes e oficinas. “A ideia toda foi do meu pai. Não teria a ver colocar uma placa de patrocinadores na frente da casa”, nos conta Daniel Bilenky, que hoje representa o Instituto Hilda Hilst. José Luis Mora Fuentes, entretanto, não viu a execução efetiva de seu projeto, pois faleceu em junho de 2009.

Com esforço, o IPTU foi renegociado e os problemas fundiários resolvidos. Finalmente, em outubro de 2011, a Casa do Sol foi tombada pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Artístico e Cultural de Campinas, Condepacc. Com o tombamento, o local ficou isento da cobrança do IPTU, de custo anual de cerca de mais de cem mil reais. A área construída, de oitocentos metros quadrados, os móveis e os nove mil metros quadrados arborizados que integram a chácara ficaram protegidos. Qualquer alteração, tanto na casa

quanto no jardim passou a necessitar de autorização. Na cerimônia de tombamento, Daniel Bilenky, então presidente do Instituto, disse entender que o mais importante no que se refere ao significado do tombamento seria “a legitimação que este nos traz enquanto bem de interesse público, um ato de reconhecimento da sociedade com nossa causa, um marco de passagem de um bem puramente privado para um Instituto Cultural”. O Instituto passou a ganhar vantagens nas leis de incentivos e editais de financiamento público e privado.

Em todos os materiais de divulgação a missão do Instituto Hilda Hilst é a mesma: “Preservar a Casa do Sol, residência onde viveu a escritora Hilda Hilst, tanto em sua estrutura física como no que diz respeito a seu espírito de servir de porto seguro para artistas desenvolverem produtos culturais inovadores e acessíveis de forma democrática.” Daniel Bilenky tem as noções claras de que a casa não teria um espírito de “museu” e de que o foco principal não seria Hilda Hilst: “O que depende de mim é a casa e a cultura da casa. Minha missão é a memória da casa. Uma casa que valoriza a questão intelectual como labuta. A casa tem uma ligação com isso, porque lá já morou o Caio Fernando Abreu, o meu pai... Não é a Hilda o foco. O fato de Hilda Hilst ter morrido em 04 de fevereiro de 2004 não significa que a casa tenha que ficar daquele mesmo jeito, pois, um mês antes, a casa estava diferente”, nos afirmou em 04 de fevereiro de 2011. Após o tombamento, Daniel garantiu não haver projeto para alteração da estrutura do imóvel, pois o tombamento nos moldes definidos pelo Condepacc permitiria as alterações pretendidas.

A Casa do Sol, com sua arquitetura senhorial, guarda a história da escritora. Dentro da casa, por onde ainda andam livremente seus cachorros, estão fotografias, fotos e diversas esculturas religiosas, de santos, objetos pessoais e obras de arte que compuseram o cotidiano da casa, além de uma biblioteca com mais de dois mil e quinhentos livros com anotações da escritora, aproximadamente cinquenta rolos de filmes *Super 8* produzidos ali, na década de 1970, e mais de 150 horas de gravações de áudio feitas por Hilda. Outra fonte para quem deseja saber mais sobre a escritora é o Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulalio”, do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, que, como já dissemos, comprou parte do acervo da escritora em 1995. Seu acervo tem materiais importantes para o estudo da obra, como fotos, cadernos, originais, matérias de jornais e os desenhos apresentados aqui.

Atualmente, o trabalho do Instituto Hilda Hilst está concentrado na captação de recursos para dois projetos aprovados pela Lei Rouanet. O primeiro é o “portal cultural Hilda Hilst na internet”, uma revista eletrônica de cultura que, além de disponibilizar material sobre Hilda, com obras inclusive, produzirá conteúdo próprio diariamente sobre arte e cultura de modo amplo, com acesso gratuito. O segundo é a restauração, digitalização e democratização do acesso ao acervo do Instituto, entre sua biblioteca – que guarda, nas páginas de seus livros, anotações da escritora, de onde Daniel percebe nascerem personagens e histórias de Hilda – fotografias, filmagens e gravações de áudio. A captação garante o retorno de 100% do valor aportado pelo investidor através de renúncia fiscal.

Em *folder* produzido com a finalidade de captar recursos para a Casa do Sol, diz-se que “o investidor, além de colaborar com a produção de novos conteúdos qualificados sobre arte e cultura, aliará sua marca com o nome da escritora Hilda Hilst, sinônimo de “Vanguarda”, “Inovação” e “Liberdade Criativa”.”

Uma das atividades propostas nesse material é uma oficina de fábulas. Destinada a crianças de até onze anos, a oficina buscaria “estimular o espírito lúdico e o amor pela leitura”. Seria composta de leituras em grupo de “grandes fábulas infantis da literatura nacional e estrangeira”. A pergunta é se o recheado de fábulas *Bufólicas* (2002) de Hilda Hilst, que inicia com “Mudo, pintudão/ O reizinho gay/ Reinava soberano/ Sobre toda a nação”, faria parte das leituras.³²

As imagens sobre Hilda e sua obra são formuladas de maneiras distintas, conforme as condições materiais da produção simbólica e os objetivos do texto. Um artigo crítico que pretenda encontrar hipóteses de leitura para enriquecer a interpretação dos leitores não surtirá os mesmos efeitos de sentido de um material de divulgação focado no mercado editorial ou então na venda de uma marca cultural para sensibilizar o bolso do empresariado.

A relação entre obra e imagem de Hilda produz efeitos de sentidos diversos. Sua imagem de escritora rica e bela em tempos passados, que teve aventuras e namoros com

³² Não há dúvida de que entre as crianças as histórias “cabeludas” de *Bufólicas* são estímulos à leitura. Lakshmi, uma das filhas do veterinário Eduardo Hofstätter, conta que o livro ficava estrategicamente camuflado em casa. Quando criança, escondida, leu, adorou e, como divulgadora cultural, levou para mostrar às amiguinhas na escola, onde o livro teria feito “o maior sucesso.”

famosos, que para ser poeta passou a viver numa casa no interior, rodeada de cães, e que se tornou apreciadora do barato vinho *Chalise* tem “eficácia” junto a determinado público. Já essa mesma imagem de escritora excêntrica não atinge os leitores mais conservadores. De uma forma ou de outra, na indústria cultural, solicita-se o espetáculo da literatura, feito através de uma sensibilização fundada em curiosidades sobre o autor e não em implicações estéticas da obra, como sintetiza Joaci Furtado. Isso ocorre até mesmo no meio universitário.

Para ilustrar o processo de construção de uma imagem da escritora, conto o meu caso. Na graduação, tive o primeiro contato com Hilda Hilst. Primeiro com sua obra, depois com sua imagem. A primeira leitura foi do livro *Com os meus olhos de cão e outras novelas* (HILST, 2006a). Só depois vim a conhecer sua figura, através de fotografias e anedotas contadas sobre sua vida.

Não bastasse o impacto da leitura, algo me atingiria na divulgação de seu retrato. Assim como Roland Barthes descreve seu espanto surgido da fotografia – que, com a ênfase representativa no noema “isso foi” atestando o que existiu, colocaria questões de uma metafísica “boba” de “Por que será que vivo aqui e agora?” (BARTHES, 1984, p. 127) –, minha surpresa decorria da autenticação: “foi essa pessoa que escreveu tudo aquilo”.

Materializava-se na fotografia, estranhamente, Hilda Hilst, que até então, para mim, “era” a personagem de *Com os meus olhos de cão*, texto que deu nome à edição da Brasiliense, minha primeira leitura. A imagem da jovem sorridente num vestido de gala, de lábios delineados por batom mate e cabelos de um pálido ondulado não condizia com a imagem que fizera do atormentado professor de matemática do livro. O denso do idioma novo que, com envolvimento, eu tivera identificado em seu texto³³ não se encaixava na belíssima e iluminada imagem da sua criadora.

³³ “que esforço o meu, deboches que arranquei lá de um escuro de mim” (HILST, 2006a, p. 30)



Figura 18. Hilda apresentando a entrega do Prêmio Saci, em São Paulo.
Fonte: <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/hhilst.html>

Na época, fim dos anos 1990, percebi que não era difícil encontrar, no meio universitário, quem tivesse feito uma visita à Casa do Sol. O culto à sua pessoa era patente, muito mais que o conhecimento de seus livros. Por muito tempo, nada do que leria ou ouviria sobre a escritora remeteria àquela perplexidade da primeira experiência de leitura da sua obra.

Hilda Hilst desejava reconhecimento, como é natural. Quando, no final dos anos 1980, anunciou só escrever bandalheiras e não fazer nada mais “sério” quis chamar atenção sobre si. Entre outras ocasiões, deu ensejo à construção de uma imagem que exclui alguns aspectos de sua obra e que, por vezes, causa efeitos que diminuem sua literatura. Nesse sentido, caso o jornalista/divulgador destaque seu lado “bandalho”, toda a série de preocupações metafísicas existentes, como mostramos com exemplos no decorrer da dissertação, podem se perder. Por outro lado, caso negue pornografia, toda sua prosa de ficção, obscena na transgressão, e mesmo boa parte de sua poesia, principalmente após sua incursão no teatro, podem ser diminuídas. Um caso singular de obra e imagem de uma escritora de grande estatura, porém, infelizmente, ainda pouco lida.

6 CONCLUSÃO

Neste trabalho, um mosaico de possibilidades de leitura de Hilda Hilst foi apresentado. Distintas colorações interpretativas tomaram seus lugares na exposição.

Relações entre o traço de Hilda à sua escrita literária foram o rejunte desse mosaico feito de desenhos e trechos. Entre as principais leituras que relacionam as ilustrações de Hilda à sua obra, destacamos na dissertação: a verticalidade dos desenhos ligada à constante transposição entre o alto e o baixo em sua literatura; uma recorrência de pequenos animais, diminutas formas vegetais como se fizesse uma radiografia do mínimo, do pouco, do afastado, do que não está aparente para o leitor; uma repetição de espirais e linhas que voltam a si como uma perseguição por caminhos pelos quais, na prosa, o narrador já passou, em retomadas que suspendem o fluxo para a realização de comentários metalingüísticos, literários e científicos; a grande quantidade de seres múltiplos, misturados com outros, ao indicar o deslocamento e a falta de unidade na constituição de suas personagens, que muitas vezes parecem mais a “cavalos” pelos quais seres múltiplos tomam voz; a mistura do humano com formas animais ou vegetais como sinal de que são semelhantes no desamparo orgânico de nascer, viver e morrer sem conhecer nenhum sentido; o espelhamento e a existência de figuras duplas ou dobradas como ilustração do narcisismo amoroso de busca de si no objeto de amor; a falta de pernas e braços de muitas figuras a sinalizar nossa precariedade, nosso abandono e também uma resistência pela imobilidade ou pela camisa-de-força da loucura e, finalmente, a presença de retratos femininos com asas, enfeites angelicais e túnicas como expressão de um questionamento metafísico calcado em inquietações sobre o sadismo divino.

Os “respiros” de Hilda fizeram o leitor mergulhar em águas talvez geladas, borbulhantes ou fugidias e, por diferentes imersões, se deparar com os grandes temas tratados pela escritora (o amor, a morte, Deus e a recusa ao pacto com a mediocridade); com as formas literárias que se condensam na multiplicidade de gêneros (poesia e prosa em fluxo a construir cenários dramáticos) e com os diferentes registros da poeta, ficcionista e dramaturga (de tradição lírica de dicção elevada aos termos mais baixos das sintaxes coloquiais).

HILDA HILST – RESPIROS articulou encontros entre o verbal e o não-verbal e abriu seus espaços, seus silêncios, suas áreas, para apropriações poéticas, “cuja fala é a tradução do que todos nós somos levados a fazer por meio da experiência estética” (CASTILLO, 2008, p. 302/303). Pudemos ver como as imagens trazem uma materialidade significativa com grande potencial de diálogo com as obras da escritora. Assim, os desenhos, ao se tornarem públicos depois de quase quarenta anos, mostraram-se potencialmente capazes de estimular estudos, imagens e sentidos em Hilda Hilst – inclusive outros além dos tratados aqui, visto que a divulgação consiste em interpretar/ler para que outros interpretem/leiam, deslizando efeitos de sentidos, como ensina Eni Orlandi (2004, p.134).

Em sua “Carta a Hilda Hilst” (2010), Lygia Fagundes Telles toca na questão central de qualquer trabalho que trate da divulgação de Hilda Hilst: a definição da beleza como tentativa de comunicação a ser feita “sem nenhuma concessão ao leitor viciado na leitura rasa, alegre, descomprometida”. Como escritora, compartilha com Hilda as “dificuldades de comunicação para o escritor que não concede nem se acomoda.”

Para Lygia, o leitor só se interessaria realmente pela literatura quando, de uma forma ou de outra, se sentisse envolvido, “mais do que envolvido, participante: “Esta é a emoção que eu queria explicar e não conseguia, esta é minha dor. Esta é a minha alegria.”” (TELLES, 2010).

Eni Orlandi organiza teoricamente esse aspecto elucidando, no campo da análise do discurso voltada ao estudo da divulgação, como o divulgador pode fazer seu leitor “participar” de seu texto, de sua produção. Em resumo, Orlandi diferencia dois efeitos discursivos com diferentes graus de “eficácia” para a divulgação. Entendida como uma prática de interpretação que produz versões, a divulgação criaria efeitos de “transporte” ou então de “transferência”. (ORLANDI, 2001, p. 153)

O primeiro não seria eficaz porque não historicizaria, ou seja, não abriria espaço para a interpretação. Na divulgação da ciência, por exemplo, o divulgador utilizaria as terminologias do cientista, sem metaforizá-las para o leitor.

No segundo caso, com a “transferência”, a relação não seria entre a palavra e a palavra, relação característica do uso de terminologias, mas na transferência da palavra em

coisa. Assim, a “transferência” abriria espaço para a historicização, para a metaforização, e, portanto, seria mais eficaz porque sujeita a interpretações. A ideia de comunicação ideal, utópica, sem ruídos, não tem lugar em sua análise, na medida em que os sentidos não estão nas palavras. Para que estas façam sentido é necessário que intervenha a materialidade histórica: a memória, o esquecimento e, assim, o equívoco, a opacidade, a falha e a ambiguidade que caracterizam o discurso. Há textos que são mais instáveis que outros, possibilitando um espaço maior para a participação do sujeito nos gestos de interpretação.

O desafio desta experiência de divulgação foi fazer o leitor/visitante se envolver poeticamente com Hilda Hilst. Em vez de tentar “transportar” discursos prontos, o objetivo do projeto experimental foi promover articulações de modo a “transferir” efeitos de sentido que permitissem apropriações que se dão por derivações feitas pelo leitor, por outras leituras, outras interpretações.

Hilda escrevia sem se render. Para respirar, buscar arestas ainda não exploradas, tentar escutar a multidão de vozes ou divagar por outros mundos, desenhava. Embora nunca tenha se dedicado com seriedade às artes plásticas, como fizeram os moradores de sua Casa do Sol, o casal Mora Fuentes e Olga Bilenky, o traço de Hilda Hilst propicia experiências poéticas, no sentido de beleza como possibilidade de interpretação, sem nenhum pacto, sem nenhuma concessão, como define Lygia Fagundes Telles ao falar de sua literatura.

Hilda Hilst nasceu em um mundo em crise. Muito cedo já tinha presenciado esfacelamentos, como perdas de propriedades da família decorrentes de 1929 e a separação de seus pais. Logo poria a poesia e a loucura, juntas, em um patamar superior, tal como via seu pai, o belo e culto poeta afastado do convívio social pela esquizofrenia. A juventude requisitada nos salões da alta sociedade – Carlos Drummond de Andrade aos 50 anos daria dela, então com 22 anos: “Hilda girando em boates/ Hilda fazendo chacinha/ Hilda dos outros, não minha...”³⁴ – Hilda deixaria para trás, em um momento de iluminação, de caráter metafísico, religioso e de mudança. Sem arrependimento, decidiria sair do grande centro para se dedicar à sua missão, escrever poesia. Envolta de paisagem natural,

³⁴ Verso de poema de 31/12/1952. Em 1991, Hilda teria achado a carta em um baú e entregue ao jornalista Alcino Leite Neto, que o publicou no caderno “Letras” do jornal Folha de S. Paulo. Fonte: <http://vivababel.blogspot.com/2011/04/de-drummond-para-hilda-hilst.html> Acesso: 29 de janeiro de 2012.

desenharia na sua obra literária bichos, formigas, árvores, sóis, nuvens, águas, flores, rios, a súbita escuridão, buracos, estacas, entes, falas de outras dimensões e sombras nas paredes roídas de seu templo-masmorra. Assim, construiria um universo próprio, de sensações que somente a perplexidade de lê-la pode delinear. Eis a tarefa do divulgador, promover articulações e propagar experiências de leitura.

No passeio pela exposição, determinados ângulos de incidência de luz fizeram pontos refletirem, de algum modo, a personalidade de Hilda Hilst. Se não foram colocados em primeiro plano, aspectos de sua vida apontaram a dimensão pessoal da talvez “mais deslumbrante prosa poética do Brasil posterior a Guimarães Rosa”, como se referiu a ela Leo Gilson Ribeiro (HILST, 1991).

No que se refere à relação obra/autor/público, ao lado da exploração das possibilidades de diálogos entre suas ilustrações e sua literatura e das nuances da personalidade da escritora, tentamos destacar aspectos relativos aos leitores de Hilda Hilst. A construção da imagem de mito excêntrico – algo para o qual ela mesma contribuiu, quisesse ou não – teria, quem sabe, obscurecido maior reconhecimento. De todo modo, como lembra Carlos Vogt, “difícilmente um poeta é compreendido o bastante para ser elevado à categoria de clássico ainda em vida.” (IMS, 1999, p. 20). O poeta e linguista ao lembrar de Machado de Assis, que foi fortemente contestado nos últimos anos de sua vida, afirma que “mesmo a grande obra só ganha plenitude e elevação quando a vida é aplainada pelos biógrafos” (IMS, 1999, p. 20).

Contra alguma amargura decorrente da falta de reconhecimento em vida, os amigos arquitetam argumentos. Lygia Fagundes Telles (2010) sugere a paciência dos santos:

Paciência, minha querida amiga, paciência. A comunicação de um escritor do quarto mundo é mesmo labiríntica e por caminhos mais demorados do que os previstos pela cartomante quando começa a botar na mesa o leque de cartas pretas. [...]. A profissão é mesmo dura. Só aqui? Olha que em países mais adiantados também tem havido casos: a edição de *Les Cahiers de André Walter*, de André Gide, teve vendidos uns vinte exemplares em toda a França num período de quase vinte anos.... E agora sou eu que estou sorrindo: não, não lembro esse fato para reconforto mas com a tranquilidade de quem já percebeu (tão esperta!) que o que realmente interessa é trabalhar. Um bom estímulo é pensar que os escritores da América Latina estão em plena moda. Há alguns anos,

quem sabia da existência de um Júlio Cortázar? Que comunicação esse escritor de língua tão próxima tinha com nossa gente ou mesmo com as gentes de outros países sul-americanos? E eis que agora até nos balcões de alguns cafés a balconista já arqueia as sobrancelhas e faz aquele ar de profundidade quando ouve esse nome: ah, Cortázar!... E, então? A comunicação - tateante, embora! - vai se estendendo aos poucos, isso é importante. Importante ainda saudar em tom maior esse seu livro e repetirmos juntos: “Esperança nossa, salve, salve!” (TELLES, 2010)

Assim, com paciência e esperança, saudemos a obra de Hilda Hilst ao lembrar uma de suas máximas:

pai, tu sabe qual é o cúmulo da paciência?
não, idiotinha, qualé?
é cagá na gaiola e esperá a bosta cantá. que cara pai, que cara que tu faz pra mim, eu não pedi pra nascê, tu é que me fez, e passarinho que come pedra sabe o cu que tem.
(HILST, 1982)

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. A Aids é a minha cara: Anos dourados. In: **Revista Marie Claire**, setembro de 1995. Depoimento. Disponível em: <http://caiofcaio.blogspot.com/2010/12/aids-e-minha-cara-anos-dourados.html>
Acesso em: 29 de janeiro de 2012.

ABREU, Caio Fernando. Sobre a obscena senhora D. In: HILST, H. **A Obscena Senhora D**. São Paulo: Massao Ohno-Roswitha Kempf, 1982. Disponível em: <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticacfa.html> Acesso em 29 de janeiro de 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo-Brasília: Hucitec, 1999, p. 11.

BALLEN, Roger. **Boarding House**. Disponível em: http://www.rogerballen.com/index.asp?page=ig_bhouse Acesso em 29 de janeiro de 2012.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. **Escritos sobre arte**. São Paulo: Imaginário: Editora da Universidade de São Paulo, 1991, p.53-67.

CASTELLO, José. Hilda Hilst troca “pornô” por erotismo. **O Estado de São Paulo**, SP. 22 de junho de 1992.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Cenário da Arquitetura da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

COELHO, Nelly Novaes et al. Um diálogo com Hilda Hilst. In: **Feminino singular**. São Paulo: GRD; Rio Claro, SP: Arquivo Municipal, 1989.

CREVEL, René. **Paul Klee**. Paris: Fata Morgana, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998, p. 9-45.

DESISTÊNCIAS e reencontros no novo livro de Hilda Hilst. **Jornal de Domingo**, Campinas, 17 de maio de 1992. Livro.

- HILST, Hilda. **Amavisse**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1989.
- HILST, H. **A Obscena Senhora D.** São Paulo: Massao Ohno-Roswitha Kempf, 1982.
- HILST, H. **Bufólicas**. São Paulo: Globo, 2002a.
- HILST, H. **Cantares**. São Paulo: Globo, 2004a.
- HILST, H. **Cascos & Carícias & Outras Crônicas**. São Paulo: Globo, 2007a.
- HILST, H. **Cartas de um sedutor**. São Paulo: Editora Paulicéia, 1991.
- HILST, H. **Com os meus olhos de cão**. São Paulo: Globo, 2006a.
- HILST, H. **Contos d'Escárnio Textos grotescos**. São Paulo: Globo, 2002b.
- HILST, H. **Da morte. Odes mínimas**. São Paulo: Globo, 2003a.
- HILST, H. **Do Desejo**. Campinas, SP: Pontes, 1992.
- HILST, H. **Estar sendo Ter sido**. São Paulo: Nankin Editorial, 1997.
- HILST, H. **Exercícios**. São Paulo: Globo, 2007b.
- HILST, H. **Fluxo-floema**. São Paulo: Globo, 2003b.
- HILST, H. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. São Paulo: Globo, 2003c.
- HILST, H. **Kadosh**. São Paulo: Globo, 2002c.
- HILST, H. **O Caderno Rosa de Lori Lamby**. São Paulo: Globo, 2005a.
- HILST, H. **Poemas malditos, gozosos e devotos**. São Paulo: Globo, 2005b.
- HILST, H. **Qadós**. São Paulo: Edart, 1973.
- HILST, H. **Rútilos**. São Paulo: Globo, 2003d.
- HILST, H. **Sobre a tua grande face**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1986.
- HILST, H. **Tu não te moves de ti**. São Paulo: Globo, 2004b.
- KIERKEGAARD, S. A. Diário de um sedutor. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

MARICI, Salomão. “Amavisse”, o último livro sério da autora Hilda Hilst. **Correio Popular**, Campinas, 7 de maio de 1989, p. 29.

MORAES, Eliane Robert . A Obscena Senhora Hilst. **Jornal do Brasil**. Ideias - Livros n 189 - Rio de Janeiro, 12 maio 1990.

MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. **Cadernos de Literatura Brasileira**. IMS – Instituto Moreira Salles. No. 8. São Paulo, outubro de 1999, p. 114 a 126.

ORLANDI, Eni P. Linguagem, Ciência, Sociedade. In: **Cidade dos Sentidos**. São Paulo: Pontes, 2004.

ORLANDI, Eni P. **Discurso e Texto. Formulação e Circulação dos Sentidos**. Campinas, SP: Pontes, 2001.

PARAÍBA.COM.BR. **Receita para excitar garotas e deixá-las em ponto de bala**. 29 de dezembro de 2011, 18h 37min. Disponível em: <http://www.paraiba.com.br/2011/12/29/59485-receita-para-excitar-garotas-e-deixa-las-em-ponto-de-bala> Acesso em: 11 de janeiro de 2012.

PÉCORA, Alcir. *hilda hilst: call for papers*. Agosto de 2005. Disponível em <http://www.germinaliteratura.com.br/enc_pecora_ago5.htm> Acesso em: 1º de outubro de 2008.

PÉCORA, Alcir. (org.) **Por que ler Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2010.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, H. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. São Paulo: Globo, 2003c.

PÉCORA, A. Nota do organizador. In: HILST, H. **Exercícios**. São Paulo: Globo, 2007b.

PÉCORA, A. Nota do organizador. In: HILST, H. **Poemas malditos, gozosos e devotos**. São Paulo: Globo, 2005b.

PÉCORA, A. Nota do organizador. In: HILST, H. **Da morte. Odes mínimas**. São Paulo: Globo, 2003a.

PÉCORA, A. Nota do organizador. In: HILST, H. **Kadosh**. São Paulo: Globo, 2002c.

PÉCORA, A. Nota do organizador. In: HILST, H. **Cantares**. São Paulo: Globo, 2004a.

PÉCORA, A. Nota do organizador. In: HILST, H. **A obscena senhora D**. São Paulo: Globo, 2001.

PINACOTECA DO ESTADO. **Debates “Eros e Thanatos”**. Secretaria de Estado da Cultura e Governo de São Paulo. São Paulo, 1988.

REYNOL, Fábio. **Da morte. Análise de três matérias jornalísticas sobre o falecimento de Hilda Hilst**. Campinas: Unicamp, 2009.

RIBEIRO, Leo Gilson. Luminosa despedida. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 4 de março de 1989.

ROSENFELD, Anatol. **Hilda Hilst: Poeta, Narradora, Dramaturga**. São Paulo, 1970. Disponível em: <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticaar.html>. Acesso em: 29 de janeiro de 2012.

TELLES, Lygia Fagundes. **Estadão.com.br**. São Paulo, 03 de abril de 2010. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,carta-a-hilda-hilst,533068,0.htm> Acesso em: 22 de janeiro de 2012.

VOGT, Carlos. A nave da melancolia. In: BRADBURY, Ray. **A cidade inteira dorme e outros contos breves**. São Paulo: Globo, 2008.

VOGT, Carlos. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**. IMS – Instituto Moreira Salles. No. 8. São Paulo, outubro de 1999, p. 18 a 20.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. Museu Valéry Proust. In: **Prismas. Crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Editora Ática, 1998, p. 173 -185.

BATAILLE, Georges. **História do olho**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BENJAMIN, Walter. **O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão**. São Paulo: Edusp: Iluminuras, 1993.

BECKETT, Samuel. **Molloy**. São Paulo: Globo, 2007.

CERVO, Larissa Montagner. Memória, história e urbano na constituição da língua como patrimônio. **Tecnologias de linguagem e produção do conhecimento**. Coleção HiperS@beres. Volume II. Santa Maria, RS, dezembro de 2009.

COELHO, Ricardo. **Concepção de Projetos para Montagem de Exposições de Arte**. Caderno de Experiências. SENAC/SP, 2007.

GALISON, Peter e STUMP, David (org). **The Disunity of Science: Boundaries, Contexts, and Power**. Stanford: Stanford University Press, 1996, pp. 370-397.

GRANDO, Cristiane. **O caderno rosa de Hilda Hilst**. Disponível em: http://www.iel.unicamp.br/cedae/Exposicoes/Expo_HH/HH_inicio.html Acesso em: 23 de janeiro de 2012.

HILDA HILST – O ESPÍRITO DA COISA. Teatro Centro da Terra. São Paulo, SP, 2009. Disponível em: <http://issuu.com/dadomotta/docs/hildahilst> Acesso em: 23 de janeiro de 2012.

IMS. INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de Literatura Brasileira**. No. 8. São Paulo, outubro de 1999.

LAGAZZI, Susy. Linha de Passe: a materialidade significativa em análise. **RUA** [on line]. 2010, n.16, v. 2, ISSN 1413-2109. Consultada no Portal Labeurb-Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade. <http://www.labeurb.unicamp.br/rua>.

MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrivão. Uma história de Wall Street**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ORLANDI, Eni P. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 6ª edição. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ORLANDI, Eni P. **Língua e Conhecimento Lingüístico**. Para uma história das ideias no Brasil. São Paulo: Cortez, 2002, p. 29-30.

ORLANDI, Eni P. **Interpretação. Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

INSTITUTO HILDA HILST. **Portal Cultural Hilda Hilst – O vermelho da vida**. Disponível em: <http://www.hildahilst.com.br>. Acesso em 29 de janeiro de 2012.

SESC POMPEIA. (São Paulo, SP) **Hilda Hilst – 70 anos**. Exposição de Gisela Magalhães e Ricardo Fernandes.

SOUSA, Tânia Conceição Clemente de. A análise do não-verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. In: **RUA**, Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da Unicamp - NUDECRI. Campinas, SP, n.7, p. 65-94, março de 2001.

VERGARA, Moema de Rezende. Ensaio sobre o termo “vulgarização científica” no Brasil do século XIX. In: **Revista Brasileira de História da Ciência**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 137-145, jul/dez 2008. Disponível em: http://www.mast.br/arquivos_sbhc/352.pdf. Acesso em: 30 de outubro de 2009.

APÊNDICE

- O OCO: roteiro para instalação

Instalação baseada em *O oco*, de Hilda Hilst

A instalação *O oco*, baseada em novela do livro *Qadós* (1973), de Hilda Hilst, uma das maiores escritoras brasileiras do século XX, procura mobilizar séries que remetem à percepção da condição humana como inescapavelmente dolorida e falha. A proposta é promover uma experiência em que tanto a esfera do pensamento, da criação e da poesia quanto a das necessidades rasteiras, do corpo, da morte e do nojo sejam percebidas poeticamente como constituintes de uma natureza fadada a encontrar o nada.

Através de diferentes suportes e sensações (sons, imagens e interações), a aposta é a promoção de uma contaminação entre a visão iluminada do mar, exposta numa tela, e, ao mesmo tempo, do cárcere, de estar dentro de uma prisão, política ou psiquiátrica. Assim, a instalação é, em síntese, uma sala escura com mínimos elementos cenográficos em que se coloca uma tela, de preferência curva, em duas paredes.

Ao entrar na sala, o visitante terá a bela visão frontal do mar quebrando na praia. Escutará frases de um velho que estaria sentado na areia, coçando suas feridas canelas.

Verá, na penumbra, instrumentos de tortura e uma poltrona, que lhe parecerá tanto um trono quanto uma cadeira elétrica dourada.

Ao se sentar na cadeira e acionar uma alavanca, a imagem da tela mudará. Em vez do mar, cenas de guerra manchadas de sangue tomam a cena. Passa-se a escutar lembranças do velho, que fala de um passado, de sargentos e de uma praça convulsa. A sugestão é que ele não esteja na praia, mas sendo torturado numa prisão.

A sobreposição da magnificência do mar, que supõe imensidão, a um ambiente limitado e degradado, com ratazanas, manchas de vômito e inscrições na parede, exporá o questionamento dos limites entre a liberdade e o cárcere, bem como entre a lucidez e a loucura.

O oco (Qadós)

Sala

O módulo tem um telão curvo, uma cadeira dourada (com um formato de trono, que pode lembrar uma cadeira elétrica), uma mesa à direita, com uma alavanca (chave) e um fone de ouvido. Cadeira, mesa e fones em dourado.

A sala é escura e a iluminação vem da tela. Alguma iluminação na cadeira – que, como apontado no texto, deve ter no espaldar pequenos triângulos ao redor de um círculo.

No centro do piso, um triângulo dentro de um círculo como se fosse marca na areia.

Uma moringa. Três ratazanas. Uma mancha que lembra vômito.

Dois ganchos com uma camiseta de um tecido elástico em uma das paredes.

Referências:

“Escuridão e cárcere. Ratazanas.” (p.126)

“É que o menino colocou a moringa d’água embaixo da bananeira e descobro neste instante porquê de todo o esforço para ficar à sombra” (p. 150)

“É preciso espiar o trono, quem sabe se ele voltou e eu não vi. Fecho os olhos, primeiro o espaldar, tem finas reentrâncias, filetes de rubis. (...) É quase certo que sejam de boa procedência. (...) No centro do espaldar pequenos triângulos aos redor de um círculo. (...) Recuso-me a examinar a almofada outra vez.” (p. 153)

“À direita uma pequena mesa dourada e sobre a mesa um estranho objeto. Examino-o. Um megafone. Não, o outro, aquele que se coloca nas orelhas. De ouro.” (p. 153)

O tal trono e o aparelho devem ser dourados, mas ter contorno de aparelhagem de cadeira elétrica, com chave na mesa: “Ele sorri e aponta o estranho objeto: podeis ligá-la, Pedro, com isto é um sono só. (...) A chave está ligada sim, o vosso grito sobe também, chega até lá, apenas fecha-se o circuito quando o senhor aparece. Ele, ELE O SENHOR. (...) Não sei porque vos dou tantos dados. Afinal o melhor é cada um descobrir por si mesmo. Não pensem que foi fácil fechar o olho e ver. De início só via um contorno, podia ser o trono e podia ser ele.” (p. 154)

“Há dois ganchos na parede. (...) coloco uma das mangas num gancho, a outra noutra, e sento-me sobre o corpo da camisa (...) Alguns espiam pelo pequeno quadrado da porta e sorriem: esse tem privilégios, deram-lhe a camisa.” (p. 177)

“Muito bem, a almofada é azul com fiozinhos dourados.” (p. 133)

Tela

A imagem constante é o mar quebrando na praia.

Sobre esse mar, imagens se sucedem aparecendo e desaparecendo, como fantasmas. Entre elas:

- Uma pessoa despencando de um rochedo ao longe (Egeu)
- Uma velha de preto que se aproxima e joga flores dirigidas à sala.
- Uma mula cinza, com cabeça machucada e de canelas brancas que passa.
- Um menino, velha e velhos com velas pretas andando (e cantando) na praia.
- Figuras de litoral como pescadores, bananeira, peixes e capim.

Quando a chave da mesa é puxada, essas imagens fantasmagóricas dão lugar a um clarão como um flash e fotos (periciais/jornalísticas) de uma praça e um coreto vazio e, logo depois, de um suposto massacre, repleto de cadáveres. No meio deles, um cão vivo. Barulho forte de um bumbo com trombone. Imagens expostas em dois segundos. Manchas vermelhas.

Num clima pós-trauma, como se estivesse acordando de um desmaio, manchas pardas com pintinhas roxas se movem, aumentam e diminuem. Elas transformam-se em multidão vista de cima. A imagem da multidão vai perdendo o contraste com o mar e voltamos ao mar quebrando na praia.

Referências

“o rei Egeu se despencando” (p.137)

“Mas a velha olhava para mim, a cabeça não estava inclinada para o chão, jogou as flores e os ramos como se quisesse alcançar-me, o braço esticado no ar, um pouco acima da cabeça, esforçou-se para conseguir distância. E se o marido morreu exatamente onde estou?” (p. 148) “areia branca roupa negra, flores desenhando um arco no ar.” (p. 149)

“Se alguém não estiver por perto, levanto-me, fico à sombra da bananeira” (p. 149)

Mula cinza de canelas brancas: “mas não parou, passou” (p. 155) e “escondeu-se no capim alto” (p. 156)
“As velhas, o velho, a criança. Trazem velas acesas, caminham lentamente pela praia, procuram-me.” (p. 156)
cantando: “A voz esganiçada da criança: coração santo tu reinarás e o nosso encanto sempre serás.” (p. 156)
Depois de um clarão, como um flash, imagens rápidas de fotografias: “Vamos aos saltos. A pequena praça e o coreto. Depois: a pequena praça, o coreto e o chão de cadáveres.” (pg. 158)
“Apago algumas coisas no ar, cores que de súbito me vêm, manchas pardas com pintinhas roxas. Olhos de todas as cores. Azuis verdes amarelos. Devem ser lembranças do palanque (...) e a mancha parda que descrevi aí acima, com pintinhas roxas, deve ter aparecido na hora do clarão” (p.151)

Áudio para a sala

Em sintonia com imagens e textos para a sala descritos: enquanto as imagens se sucedem sobre a praia, a composição deve privilegiar um oboé.

A gravação do oboé é contínua, sem prejuízo ao trombone e ao prato que tocam quando o visitante aciona a alavanca. Há um susto e um progressivo esgarçar melódico do trombone e pinceladas de contra-baixo e de vozes até que o oboé seja retomado e os textos sejam ditos (veja trechos a seguir em “Textos para a sala”).

Referências

“Devem ter notado que me fragmento, que interrompo a linha melódica e sopro num trombone assim sem mais nem menos. É a mancha vermelha cada vez que sopro no trombone. É um oboé toda a vez que disfarço.” (p. 143)

“Os serviços que executei, tais como procurar o caranguejo para o cachorro, cavar dentro do círculo, desenhá-lo antes, são notas para um contra-baixo. Rabecão.” (p. 150)

“ouço vozes ah não me deixarão em paz, nunca mais.” (p. 156)

Textos para a sala

Voz de homem um pouco debilitado. Texto para ser expresso em um intervalo de tempo bem maior do que o do fone.

“Olha menino, tudo à minha volta é oco, entendes? É assim: tudo à minha volta é o vazio, apesar do mar da areia da bananeira do céu. Por isso você vê, eu não posso ser santo. Porque o santo olha para todos os lados e vê Deus.” (p. 151 e 152)

“Agora que estou sem Deus posso me coçar com mais tranqüilidade. Antes, antes era muito difícil, ia me coçar e pensava NÃO DÁ TEMPO HÁ INFINITAS TAREFAS PARA REFAZER, pensava outras coisas também, mas a que me doía mais era NÃO DÁ TEMPO e outra A MATÉRIA DO TEMPO SE ESGOTA, DEUS ME VÊ. Agora que tudo isso acabou me esparramo na areia e coço coço minhas ressequidas canelas. Há quanto tempo estou aqui?” (p. 115)

“Soprou o oco? Expeliu em vez de engolir? Quis a nudez das palavras e fez o contrário: vestiu-as. Eu sou aquele que é, o Homem disse. Eu sou aquele que não é, eu digo. O nu. Sem nada. O todo partido, partindo a palavra. (...) O acrobata sobre os fios do tempo. Segura-se aqui ali nas texturas da seda, esgarça o que segura, despenca.” (p. 167)

Textos para o fone

“Não posso dar um passo, piso na mão de uma mulher, a boca aberta da mulher, a coxa escura de sangue. Olho para trás e vejo os soldados. Os cachorrinhos. A mancha vermelha outra vez.” (p. 121)

“... sem dúvida que é um roteiro esganiçado, sem dúvida que é um estertor, vômitos e tudo, precisaria a maca, alguém para me levar de volta aos OUTROS, alguém que me apontasse e dissesse: o velho está aqui pensando, tragam os fios, raspem a cabeça, comecem o eletroencefalograma.” (p. 124)

“Quase não falo. Porque tudo se complica. Tenho alguma memória porque me lembro de ter falado uma vez: RESTABELEÇAM A ORDEM. RESTABELEÇAM A ORDEM foi o que eu disse. Isso não me sai da cabeça” (p. 125)

“Diziam: a ordem, a pátria, precisamos de bravura, de consciências alertas, união de famílias, estandartes (...) Eu estava em cima. Num palanque? (...) Bem, eu escutava o discurso, eu via gentes.” (131)

“Tudo explodiu.” (p. 132)

“Eu havia dito: RESTABELEÇAM A ORDEM. (...)” (p. 159)

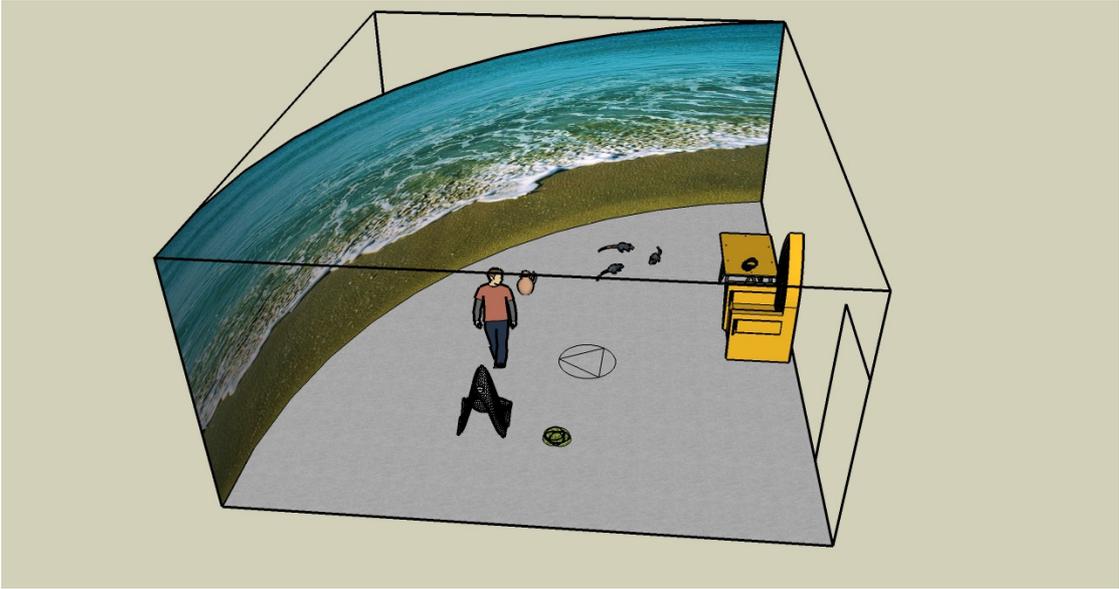
“Meu Deus... meu Deus... eu disse. E o outro: mas foi preciso... eles avançaram com as facas na mão... os soldados ficaram em pânico... foi preciso. A ordem restabelecida. Depois a coxa escura de sangue. A mão da mulher. A coxa escura de sangue. O gozo. E durante o gozo o meu entendimento, rápido, a corda do poço escapou, a roldana girou. Assim: Ele, o Senhor, é como um grande nervo avançando no todo, aqui ali ao redor a santidade a vileza alimentam a sua fome ele vive de espasmos tem fome de espasmos ali ali mataram mil, ali ali salvaram-se dez mil ali ali debaixo do fogo ali ali salvos das águas um milhão apodrecendo ao sol dois milhões os ossos expostos três milhões entoando loas cinco milhões as bocas sangrando seis milhões de mandíbulas descansando medidas desiguais mas de igual intensidade o mesmo espasmo no corpo-nervo goza com ele fazes parte da corrente anel elo do começo do meio do fim a ti que te importa és extensão do todo goza com ele porque jamais romperás a grande teia.” (p. 159)

“Perdoai-me o peso apesar do vazio. Perdoai-me o vazio, as contrações do nada” (p. 165)

“As coisas petrificadas, as salas atravesso-as, atravesso o espaço-cadáver. Os olhos de todos voltados para mim, na praça. Subo as escadinhas do coreto: onde é que estão os músicos? A banda não toca hoje? Buscai os músicos, é preciso dançar. Pois a ordem não foi restabelecida? Você aí, soldado, vem dançar comigo.” (pg 167)

“Durante quanto tempo me olharam? Ainda havia sol? Tirei a farda. Não foi fácil com o revólver na mão. A camisa não era essa de tecido elástico.” (p. 169)

“O senhor está chorando? Agora o olho dentro d’água, aberto, sinto frio, começo a nadar em direção à praia. Os pés na areia aliviados. E minha roupa... onde é que está a minha roupa? Estou nu. Não me aborreço, deito-me. Olho para cima. O vazio imenso. O vazio que vai até o horizonte. O vazio escuro. O vazio cintilante.” (p. 170)



ANEXO

RIBEIRO, Bruno. Respiros de Hilda Hilst. **Correio Popular**. Campinas, 21 de abril de 2010.

/ MOSTRA /
A autora, que nasceu há exatos 80 anos, é tema de exposição que reúne desenhos na Unicamp

Bruno Ribeiro
DA AGÊNCIA ANIMADORA
brunor@ac.com.br

Oitenta anos. É a idade que ela completaria hoje. Oitenta desenhos. É o tamanho de sua produção iconográfica. Hilda Hilst ficou nacionalmente conhecida como escritora. Só depois de sua morte, em fevereiro de 2004, descobriu-se que ela também desenhava. E bem.

Escritora usava a esferográfica para espalhecer

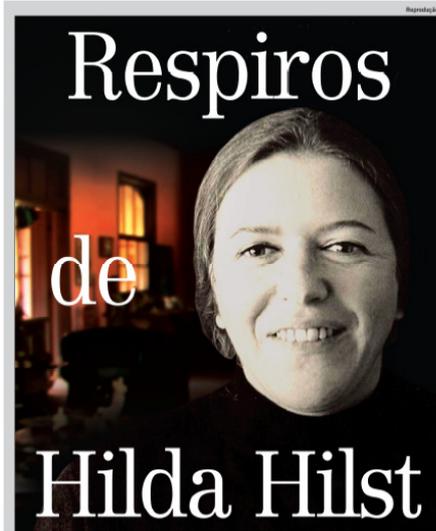
Parte de seu acervo pessoal, desde 1995 em poder do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp, estará disponível ao público a partir de amanhã, às 9h, no Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio. A visitação poderá ser feita até o dia 21 de maio durante o horário de funcionamento da universidade.

Os desenhos que compõem a exposição Hilda Hilst — Respiros foram selecionados pela jornalista e pesquisadora Mariana Garcia de Castro Alves, mestrande em Divulgação Científica e Cultural pela Unicamp. Pela primeira vez, de modo conjunto, a produção desconhecida da escritora ficará acessível à comunidade. "Todos os desenhos estarão acompanhados de textos que ajudarão o visitante a mergulhar no universo metafísico da autora", comenta a curadora.

No todo estarão expostos 11 originais (em moldura), em sua maioria fotos com esferográfica. "Ao que tudo indica, Hilda gostava de desenhá-los quando a inspiração para escrever lhe abundava", opina Mariana. "Ela mesma dizia que, quando o ofício do poeta se tornava pesado, gostava de rabiscar no papel". Dentre o acervo destacado pela escritora estão curiosidades como os cadernos onde ela escrevia as crônicas, que depois seriam publicadas no *Correio Popular*. "As margens dos cadernos estão repletas de desenhos", revela a pesquisadora.

Dentre os "personagens" mais frequentes nos desenhos de Hilda Hilst podem ser encontrados seres híbridos, sempre mutilados, com características que oscilam entre o humano e o animal, aves, moluscos e caules, sós, luas e extraterrestres; a figura da morte permeando tudo. "Apesar de conterem certa gravidade, os desenhos apresentam traços finos e delicados e uma característica marcante: Hilda aparentemente desenhava sem tirar a caneta do papel — o que dá um certo estilo à série em exposição", afirma Mariana Garcia.

Ainda segundo a curadora, as figuras fantásticas e etéreas presentes em seus traços dialogam diretamente com a sua poesia. "Hilda manifestava, no que escrevia, um certo afastamento do mundo prático — que é o mundo da burocracia e das contas a pagar — e se aproximava do mundo metafísico, onde parecia se sentir mais à vontade", explica. À mostra, segundo ela, não pretende buscar semelhanças entre imagens e textos, mas "convitar o público a descobrir as faces de uma literatura ainda pouco conhecida e explorada". A entrada é franca.



A escritora em imagem de 2003: trajetória recheada de polêmicas

SAIBA MAIS



O Instituto Hilda Hilst confirmou o início do processo de tombamento da Casa do Sol, sede da instituição e antiga casa da autora. No projeto arquitetônico de reforma estão previstas a construção de teatro, biblioteca e residência para artistas.

"Eu sempre me considerei moderno, desde que me conheço por gente. Ser moderno tem a ver com liberdade. Meu sonho sempre foi o de me expressar. Eu sei que consegui fazer isso muito bem."

AGENDE-SE

- ✓ **O que:** Hilda Hilst - Respiros — Exposição de desenhos de Hilda Hilst.
- ✓ **Quando:** Amanhã, a partir das 9h. Até dia 21 de maio.
- ✓ **Onde:** Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio - IEL (Cidade Universitária Zeferino Vaz, s/nº, Barão Geraldo).
- ✓ **Quanto:** Entrada franca.

Entre perdas e danos, uma vida memorável

Comportamento avançado para a época, poesia premiada e guinada contra a "literatura séria" nas muitas faces da escritora

Hilda Hilst nasceu em Jaú, interior de São Paulo, no dia 21 de abril de 1930. Poucos anos depois, seu pai, que sofria de esquizofrenia, foi internado num sanatório em Campinas, obrigando a família a se mudar. Em 1945, foi estudar em São Paulo, na Faculdade do Largo de São Francisco. Foi o início de sua vida boêmia, que se prolongou até meados da década de 1960.

Desde muito jovem Hilda comportava-se de maneira avançada para a época, oscilando entre a sociedade. Desperdiçou palcos em atores como o americano Dean Martin (com quem namorou) e poetas co-

mo Vinícius de Moraes. Lançou, na flor da idade, dois impactantes livros: *O Presépio* (1950) e *Batalha de Alzira* (1951).

Em 1966, Hilda Hilst mudou-se para a Casa do Sol, na zona rural de Campinas. A casa, que divide com o escultor Dante Casarini e mais de 30 cães, torna-se uma espécie de esconderijo. A decisão de se afastar da intensa vida de convívio social que manteve durante grande parte do tempo foi tomada após a leitura de *Carta a El Greco*, de Nikos Kazantzakis. Na obra, o escritor grego defende o isolamento do mundo como o único cami-

nho possível para a compreensão da alma humana. Já na reclusão voluntária escreveu uma série de oito peças, destacando-se *O Visitante* e *O Rato no Maru*. A partir de 1970, baseando-se nos experimentos do pesquisador sueco Friedrich Jürgenson relacionados no livro *Telefone para o Além*, passa a se dedicar à gravação de vozes que, insensíveis, seriam de pessoas mortas. Na mesma época, afirmou ter visto discos voadores.

Em 1977, publicou o livro *Fições*, premiado pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Na década de 1980 passa a

fazer parte do Programa do Artista Residente da Unicamp. Lançou *Canções de Pindaré e Prédicas*, que recebeu os prêmios Jabuti da Câmara Brasileira do Livro e Cassiano Ricardo (do Clube de Poesia de São Paulo).

Com *O Caderno Rosa de Lari Lamy*, lançado em 1980, a escritora anuncia o "adeus à literatura séria". Justifica essa medida radical como uma tentativa de vender mais e assim

"salvar as dividas". Em 1992 passou a colaborar com o *Correio Popular*, escrevendo crônicas semanais o trabalho se estenderia até 1995.

Em 2001, estreia, no Rio de Janeiro, a adaptação teatral de *Carta de um Sultão*. No mesmo ano, a editora Globo passa a ser responsável por toda sua obra publicada.

A escritora morreu no dia 4 de fevereiro de 2004, em Campinas. (BR/IAN)

Bradesco Seguros e Previdência

Paula Lima, Saulo Vasconcelos e Sara Sarres

CATS

Se você pensa que os Gatos são todos iguais, é porque ainda não assistiu CATS.

BENEFÍCIOS EXCLUSIVOS PARA: American Express, Mastercard, Bradesco, Membership Card, Rede de Estacionamentos, Rede de Oficinas, Air e 40 mil PARCELAMENTO EM ATÉ 3 VEZES

www.musicalcats.com.br

TICKETTOP FOR FUN

copatrocínio apoio realização

imagens ciclo teatro TAF

TEATRO Abril

Av. Engenheiro Luís Antônio, 411 - 13

*Benefício exclusivo para portadores de cartão de crédito emitido pela American Express Membership Card e Banco Bradesco SA, não incluem cartões de débito, de crédito ou cartões de crédito emitidos por outros bancos. Benefício limitado ao número de utilização de crédito do cartão de crédito.

Classificação Etária: Eten. Menores de 12 anos acompanhados dos pais ou responsáveis.

UNICAS APRESENTAÇÕES 24 anos

Traje e Coçar é só Começar

O maior sucesso do teatro brasileiro

com Anestácia Cantábulo, Carlos Mariano - Samantha Caracante, César Pezzavoli - Carla Paganini, Katia Roberto - Maria Sergio Pretini, Sylvia Talledo e Omiro Campos

Mais de 6 milhões de espectadores. Mais de 9 mil apresentações.

Uma comédia de Marcos Caruso. Direção Geral: Atílio Ricci. Direção Artística: Alexandre Almeida.

CENTRO DE CONVIVÊNCIA

SAB - 24 ABRIL - 21h
DOM - 25 ABRIL - 19h

bilheteria@centroconvivencia.com.br

Venda: Bilheteria do Teatro Interiores

19 3232-5977

Compre seu ingresso até o dia 21 de abril e pague meia entrada