



Universidade de Brasília

ANNE LOUISE DIAS

Um convite aos antigos hóspedes:  
a biblioteca interior de Hilda Hilst

Brasília – DF  
2022



Universidade de Brasília

ANNE LOUISE DIAS

# Um convite aos antigos hóspedes: a biblioteca interior de Hilda Hilst

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literatura do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de doutor em Literatura. Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais.

Orientadora: Profa. Dra. Fabrícia Wallace Rodrigues

Brasília – DF  
2022

Dc           Dias, Anne Louise  
              Um convite aos antigos hóspedes: a biblioteca interior de  
              Hilda Hilst / Anne Louise Dias; orientador Fabrícia Wallace  
              Rodrigues. -- Brasília, 2022.  
              183 p.

              Tese (Doutorado em Literatura) -- Universidade de  
              Brasília, 2022.

              1. Hilda Hilst. 2. Casa do Sol. 3. listas. 4.  
              intertextualidade. 5. arquivo. I. Wallace Rodrigues,  
              Fabrícia, orient. II. Título.

DIAS, Anne Louise. Um convite aos antigos hóspedes: a biblioteca interior de Hilda Hilst. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literatura do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de doutor em Literatura. Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais.

### **Banca Examinadora**

Prof. Dr. Pedro Mandagará Ribeiro (POSLIT/UnB)  
Presidente

Profa. Dra. Lígia Gonçalves Diniz (UFMG)  
Examinadora – Membro Externo

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro (UFMG)  
Examinador – Membro Externo

Prof. Dr. Andre Luis Gomes (POSLIT/UnB)  
Examinador – Membro Interno

Profa. Dra. Patrícia Trindade Nakagome (POSLIT/UnB)  
Examinadora – Suplente

## **Um convite aos antigos hóspedes: a biblioteca interior de Hilda Hilst**

**Resumo:** Ler o trabalho poético e em prosa da escritora paulistana Hilda Hilst (1930-2004) parece tomar forma de um passeio pelos corredores de uma biblioteca. Ali, nomes, títulos, datas e fragmentos textuais se desvelam ora ao olhar descuidado ora ao olhar atento de seu leitor. Assim também se compõe a Casa do Sol – estância em Campinas para onde a escritora se afasta de uma vida de encontros sociais e passa a se dedicar inteiramente a escrita de seus textos – cujas paredes são ornadas por fotos e imagens de seus escritores e escritoras de preferência. A Casa e a Obra de Hilst são, portanto, assaltadas por seus companheiros de escrita e são, ademais, conscientemente construídas na presença deles, um singelo convite para que esses nomes se tornem seus hóspedes, e ali permanentemente habitem. É, portanto, objetivo dessa tese de doutorado, dividida em três capítulos, percorrer os textos hilstianos – e aqui será também incluída a Casa do Sol – na busca ativa desses escritores e textos outros que ressurgem por entre suas linhas. A escrita dessa tese de doutoramento é, nesse sentido, uma tentativa de compreender as interseções da obra hilstiana, a partir, principalmente, das obras de Judith Schlanger, Jacques Derrida, Antoine Compagnon, Roland Barthes, Deleuze & Guattari e Didi-Huberman, que nos permitirão analisar o texto hilstiano através dos conceitos de memória, de intertextualidade, de arquivo e, finalmente, de *viver junto*. Texto este que parece compor um inventário de nomes admirados tanto no trabalho hilstiano de escrita quanto nas paredes que a cercam. Será objetivo ainda dessa pesquisa buscar compreender o desejo de Hilda Hilst de guardar, arquivar para si e em seus textos as passagens lidas, imbricadas em sua lembrança, peças também de uma memória da literatura.

**Palavras-chave:** Hilda Hilst; Casa do Sol; listas; intertextualidade; arquivo; viver junto.

## **An invitation to former guests: Hilda Hilst's inner library**

**Abstract:** The act of reading the poetic and prose work of the São Paulo writer Hilda Hilst (1930-2004) seems to take the form of a walk through the corridors of a library. There, names, titles, dates and textual fragments are revealed to the attentive – or even to the careless – eye of the reader. *A Casa do Sol* (The House of the Sun) – a cottage in Campinas where Hilda Hilst moves away from a life of social encounters and starts to dedicate herself entirely to writing her texts – whose walls are decorated with photos and images of her preferred writers, is also built in a similar fashion. Hilst's House and Work are, therefore, assaulted by her writing companions and are, moreover, consciously constructed in their presence, a simple invitation for these names to become its guests, and to permanently inhabit its space. It is, therefore, the objective of this dissertation, divided into three chapters, to go through the hilstian texts – and here *A Casa do Sol* will also be included – in the active search of these writers and other texts that reappear between the lines of Hilst's works. The writing of this dissertation is, in this sense, an attempt to understand the intersections of Hilst's work, based mainly on the works of Judith Schlanger, Jacques Derrida, Antoine Compagnon, Roland Barthes, Deleuze & Guattari and Didi-Huberman, that will allow us to analyze the hilstian text through the concepts of memory, intertextuality, archive and, finally, *living together*. The hilstian text seems to compose an inventory of admired names that appear both in Hilst's writing and in the walls that surrounds her house. It will also be the objective of this research to seek to understand Hilda Hilst's desire to archive, to keep for herself and in her texts the passages once read, now imbricated in her personal memory, forming also what can be understood as a memory of literature.

**Keywords:** Hilda Hilst; Casa do Sol; lists; intertextuality; archive; living together.

## Un appel aux anciens invités : la bibliothèque intérieure de Hilda Hilst

**Résumé:** La lecture de l'œuvre poétique et en prose de l'écrivaine brésilienne Hilda Hilst (1930-2004) semble prendre la forme d'une promenade dans les couloirs d'une bibliothèque. Là, noms, titres, dates et fragments textuels se dévoilent soit à l'œil insouciant, soit à l'œil attentif du lecteur. *A Casa do Sol – La Maison du Soleil*, une maison de campagne à Campinas - São Paulo où l'écrivaine s'éloigne d'une vie de rencontres sociales et commence à se consacrer entièrement à l'écriture de ses textes – dont les murs sont décorés de photos et d'images de ses écrivains et ses auteurs préférés est alors construite sur le même principe. La Maison et l'Œuvre de Hilst sont donc prises d'assaut par ses compagnons d'écriture et sont, de surcroît, consciemment construites en leur présence, dans un simple appel pour que ces noms y deviennent des invités, et y habitent en permanence. C'est donc l'objectif de cette thèse de doctorat, divisée en trois chapitres, de parcourir les textes hilstiens – et ici la Casa do Sol sera également incluse – dans la recherche active de ces écrivains et d'autres textes qui réapparaissent parmi leurs lignes. La rédaction de cette thèse de doctorat est, en ce sens, une tentative de compréhension des croisements de l'œuvre de Hilst, basée principalement sur les travaux de Judith Schlanger, Jacques Derrida, Antoine Compagnon, Roland Barthes, Deleuze & Guattari et Didi-Huberman, ce qui nous permettra d'analyser le texte hilstien à partir des notions de mémoire, d'intertextualité, d'archive et, finalement, de vivre ensemble. Le texte hilstien semble alors composer un inventaire de noms admirés à la fois dans l'écriture hilstienne et dans les murs qui l'entourent. Ce sera aussi l'objectif de cette recherche de chercher à comprendre le désir de Hilda Hilst de conserver, d'archiver dans ses textes les passages lus, imbriqués dans sa mémoire, des morceaux qui font aussi partie d'une mémoire de la littérature.

**Mots-clés:** Hilda Hilst; Casa do Sol; listes; intertextualité; archive; vivre ensemble.

*Tous mes ancêtres sont des livres, mes géniteurs des écrivains.*  
[Todos os meus ancestrais são livros, meus genitores, escritores.]

Marguerite Yourcenar

*Cobre-me o corpo de papeis e o duro das palavras*  
*Enfia-me na grande gaveta de minha mesa.*

Hilda Hilst

## Agradecimentos

*Hesitei em começar a escrita de meus agradecimentos.  
Sobretudo, porque pairava sobre mim uma espécie de sombra, um temor absoluto de agradecer em meio ao momento terrível – de doença, de fome, de guerra – pelo qual passa o Brasil e o mundo.  
Temor de agradecer pela existência daqueles que poderiam ser arrancados de mim a qualquer momento.  
Se Hilda configura uma relação dúbia e desconfiada de Deus, essa é a relação que eu – inconscientemente – estabeleci com o sagrado.  
O apavoramento frente ao possível castigo.  
Mas, se temer significa simultaneamente o violento receio e a obediência às regras divinas,  
eis aqui os nomes da minha carne.*

\*

À minha família, berço, útero, solo.  
À minha mãe, Lúcia, antes de tudo, alicerce, quem me faz seguir quando eu caio. À meu pai, Adelar, de quem herdei meus princípios e quem me abriu os caminhos. Aos meus irmãos, Adelar e Anderson. Anderson, aldebarã cujo brilho me acolhe.

À Renata. Ao Rafael, razão de todos os risos. À Lucíola.  
A minha tia Meire, meu tio Fábio e minha amada avó, Nazaré.

Aos meus amigos.  
Anne Caroline, Carolina, Helena, Samara, Felipe, Gustavo, Sara, Luiza, Pedro, Danilo,  
Iara, Walmir, Jéssica, Jocileide, Pedro Ivo. Todos eles pedaços inseparáveis de mim.  
Às minhas amigas de outras cidades, cujos nomes carrego no peito. Às amigas que me  
receberam em Brasília, Julyane e Ana.  
A meu querido grupo de pesquisa, com quem passei diversos de meus sábados à tarde e,  
em especial, ao Marcos Henrique, companheiro de doutorado.  
Ao Guilherme.

À Fabricia, quem me dá ânimo e me é modelo de ética e de força. Amiga, orientadora,  
membro e constituidora de minha biblioteca interior; quarta mão dessa literatura de  
terceiro grau.

Aos professores, meus mestres, e meus colegas de profissão.  
Agradeço aos membros da banca de defesa dessa tese de doutoramento. Guardo com  
zelo todos os conselhos que me foram dados e as atenciosas palavras que me foram  
oferecidas, pois não há pesquisa sem incentivo.  
À professora Aline Leal, pelas colaborações miríades à minha pesquisa, e pelo solícito  
compartilhamento de seus arquivos sobre Hilda.  
Agradeço ainda ao professor Pedro Mandagará, por ter presidido a banca de defesa, e à  
professora Patrícia Nakagome, por toda gentileza e ajuda prestadas.

À Universidade de Brasília e ao Departamento de Teoria Literária e Literatura, pelo  
fomento que me permitiu visitar Campinas e a Casa do Sol.

À Olga Bilenky, pela carinhosa e frutífera hospedagem na Casa do Sol.  
Aos funcionários do CEDAE, Centro de documentação cultural Alexandre Eulálio da  
Unicamp, por quem fui tão bem recebida.

# Sumário

Introdução: As grandes mesas e as pilhas de livros

13

Capítulo I: Nomes da minha carne

24

Capítulo II: À memória da língua

70

Capítulo III: Meu rosto será aquele de todos os teus mortos

A Casa do Sol

118

Conclusão: Um caderno das minhas coisas

166

Referências

175

## Lista de figuras

Figura 1. <i>Antigo portão de acesso</i> .....	p. 117
Figura 2. <i>Pátio central da Casa</i> .....	p. 127
Figura 3. <i>Pequeno cômodo no fundo da Casa</i> .....	p. 131
Figura 4. <i>Pequena casa adjunta aos fundos</i> .....	p. 137
Figura 5. <i>Parede de fotografias da Sala de Memória</i> .....	p. 147
Figura 6. <i>Jardim da Casa, ao lado da célebre Figueira</i> .....	p. 158
Figura 7. <i>Um dos muitos corredores da Casa</i> .....	p. 162

# As grandes mesas e as pilhas de livros

## Introdução

Em 1943, é publicado *Bibliomania*, um artigo de criminologia escrito por Max Sander que se propõe a analisar o desejo de colecionar livros como uma modalidade de *mansa loucura*, condição patológica da mente humana, compulsão mental irresistível capaz de conduzir homens – e homens apenas, pois a conclusão psicanalítica do fenômeno entrelaça-o ao medo da castração<sup>1</sup> – ao roubo e mesmo ao assassinato. A inquirição proposta por Sander retoma um questionamento anteriormente proposto por Dr. Haskell Norman, um importante psicanalista norte-americano: seria colecionar livros uma loucura de fato ou nada além de mero hobby? Por que, afinal, colecionamos livros?

Minha coleção de livros nunca foi muito extensa. Talvez porque, quando criança, eu gostava de passar a maior parte de meu tempo no quarto dos meus dois irmãos, dividindo o dormitório com eles, e não houvesse, assim, espaço nem razão para fazer crescer ali uma coleção. Isso não significava afirmar que eu lia pouco; pelo contrário,

---

<sup>1</sup> Talvez por isso não falemos de grandes mulheres colecionadoras, embora elas tenham certamente existido na história, como as coleções de Diane de Poitiers, da Duquesa de Angoulême, Catarina de Médici, Madame de Pompadour demonstram do amor feminino pelos livros e pelas coleções.

adquiri, ao longo dos anos, uma certa reputação reclusa tão cara aos ditos grandes leitores. Meus livros não eram meus, mas eu habitava, desde cedo, as bibliotecas de minhas lembranças, lendo sozinha e compulsivamente. Lendo dentro da biblioteca de minha escola de ensino fundamental em Belo Horizonte, nomeada em homenagem ao pai da genética e onde dediquei algumas muitas horas de meus intervalos por entre as aulas, e a Biblioteca Nacional da França (BnF) – já adulta – cujos adesivos de pássaros colados no vidro da seção na qual permaneci por alguns poucos dias ainda se agarram às dobras de meu cérebro. Lembro-me de me sentir perdida ali no meio da estrutura massiva em ferro e em vidro da BnF; adentrando o espaço entre os dois livros abertos da entrada *Leste*, fui, no entanto, gentilmente recebida pelo atendente de balcão.

Toda biblioteca guarda em si os germes da Biblioteca de Alexandria e da Biblioteca de Babel<sup>2</sup>. O desejo pelo acúmulo de todos os vestígios do pensamento humano, a busca pela universalidade, a sincronia das palavras, a vontade do infinito. Regidas pela lei do depósito legal<sup>3</sup>, as bibliotecas constituem uma tentativa de agrupamento, de coleção; união de todos os livros já publicados, espera dos próximos que se juntarão às mesmas prateleiras. A Biblioteca Nacional da França parece, com seus mais de quatorze milhões de documentos catalogados, tanto em forma física quanto digital, querer fazer coexistir, de fato, todo conhecimento humano. Não creio ter sido puro acaso que ali encontrei uma belíssima edição de *Les Larmes d'Éros*, obra de Georges Bataille que acolhe fragmentos e figuras, partindo da pré-história para encontrar os laços definitivos entre erotismo e morte. O texto de Bataille se faz ainda, para mim, passo decisivo em direção a Hilda Hilst, como uma dança por meio do farfalhar das páginas: entre Bataille e Sade, encontro com Hilst.

Se parece estranho declarar que a leitura do texto de Bataille foi também um encontro com Hilst, a biblioteca é responsável por desmanchar tal estranheza. Local dos diálogos impossíveis, a biblioteca possibilitou que meu passeio pelas obras do marquês de Sade, pesquisa desenvolvida ao longo do mestrado, me levasse a livros outros, como a obra de Bataille e mais tardiamente aos textos de Eliane Robert Moraes, que agrupavam em suas discussões sobre o erótico e a escrita libertina, Sade, Bataille e, por fim, Hilda

---

<sup>2</sup> Ver BARATIN, Marc. *Le pouvoir des bibliothèques : La Mémoire des livres en Occident*. Paris: Albin Michel, 1996.

<sup>3</sup> O depósito legal é a obrigação legal feita a qualquer editor de livros ou publicações de enviar ao menos um exemplar de qualquer obra impressa no país a um repositório específico, geralmente sua biblioteca nacional.

Hilst. O encontro era inexorável e pude enxergar em Hilst muito do que eu já pesquisava em minha dissertação sobre Sade e a escritora francesa Gabrielle Wittkop. A biblioteca é, portanto, o ponto nodal de uma infinidade de deambulações, que me permitiram encontrar a produção literária hilstiana e que, ademais, também permitiu a Hilst percorrer páginas e páginas de textos, saltando por entre livros e livros.

Guardo comigo, portanto, a memória de todas as bibliotecas dentro das quais pude habitar, ainda que momentaneamente, ainda que apenas durante o tempo de cada leitura. Se por um lado minha coleção de livros tenha timidamente se permitido aumentar na minha fase adulta, dessa vez proprietária de um teto todo meu, os livros dessas bibliotecas me acompanham não nas estruturas de madeira de minha estante, mas em um outro espaço, tão íntimo quanto os muros das bibliotecas de minhas lembranças; os livros assumem outra forma e adentram meu interior, tornando-se objetos mentais. Em memória, eles perseveram em mim e a biblioteca da mente acaba por sobrepor a biblioteca de papel e de tinta<sup>4</sup>. Localizo-me, portanto, no meio dessas duas bibliotecas que, embora conectadas, nunca coincidem exatamente. As três pequenas prateleiras que adornavam a parede do meu quarto em Salvador não abarcavam todas as minhas leituras. Não por acaso, Paulette Percec, outrora esposa de Georges Percec e bibliotecária na BnF, ao descrever a biblioteca do autor afirma: “esses livros não constituem uma biblioteca de bibliófilo ou de colecionador. Ainda que essa biblioteca reflita sem dúvida os centros de interesse do escritor, não é certo que nós podemos nela encontrar todas as obras que lhe inspiraram”<sup>5</sup>. Da mesma maneira, a soma de minhas leituras não se transpõe necessariamente à soma de meus livros. A introdução dessa tese de doutorado inicia-se com minhas lembranças de bibliotecas porque, de alguma maneira, é uma obsessão por estas que percorrerá as linhas deste trabalho.

Em *O homem precário e a literatura*<sup>6</sup>, André Malraux afirma que, para os escritores, a biblioteca se confunde desde séculos com o mundo da escrita e a criação literária nasce no mundo próprio à criação, permeada pelo imaginário da escritura. Isso significa dizer, sobretudo, que a literatura não se estabelece em relação ao mundo em si,

---

<sup>4</sup> Ver MANGUEL, Alberto. *The library at night*. New Haven: Yale University Press, 2006, p. 197.

<sup>5</sup> No original: ces livres ne constituent pas une bibliothèque de bibliophile ou de collectionneur. Telle quelle cette bibliothèque reflète sans aucun doute les centres d'intérêt de l'écrivain Georges Percec mais il n'est pas sûr que l'on y retrouve tous les ouvrages qui l'ont inspiré. RIOU, Daniel. *Les bibliothèques de Georges Percec ou le mal d'archive*. In : NÉDELEC, Claudine. *Les bibliothèques, entre imaginaires et réalités*. Arras : Artois Presses Université, 2009.

<sup>6</sup> MALRAUX, André. *L'homme précaire et la littérature*. Paris: NRF Gallimard, 1977.

provocando aí uma discussão acerca da representação literária. Mas significa também defender que o escritor estabelece em suas ficções um encadeamento contínuo com sua própria produção e com a produção de outros autores. Michel Foucault, em “A biblioteca fantástica”<sup>7</sup>, texto que analisa *A tentação de Santo Antônio*, de Gustave Flaubert, corrobora o discurso de Malraux. Para Foucault, o século XIX descobre um novo espaço de imaginação, e o imaginário passa a se alojar na “exatidão do saber”<sup>8</sup>. O livro, também como obra, torna-se monumento de um conhecimento metuculoso, de uma metuculosidade tão erudita que deixa, afirma o filósofo francês, uma impressão mesmo de fantasmagoria. *A tentação de Santo Antônio* é, assim, vista como um exemplo dessa nova concepção da imaginação: em Flaubert, Foucault enxerga um espaço do literário que só pode existir dentro da rede de tudo o que já foi escrito. Foucault nos desvela uma extensa lista de textos e imagens-textos que ecoam pela obra de Flaubert: *Memóires eclesiáticas* de Tillemont, *L’Histoire du gnosticisme* de Matter, *L’Histoire de Manichée* de Beausobre... a serem ainda cercados por Santo Agostinho, Burnouf, Anquetil-Duperron, Herbelot e Hottinger, Layard, Creutzer, Xivreyx, e tantos outros. *A tentação*, escrita e reescrita três vezes distintas durante a vida do autor de *Madame Bovary*, estabelece, através da pesquisa obcecada, pela leitura constante, pela retomada incessante de textos outros, uma relação fundamental entre todos os livros. A biblioteca, metáfora das conexões infinitas, deixa de ser unicamente entendida enquanto lugar físico e passa a estabelecer-se também virtualmente, enquanto rastros das leituras e das pesquisas literárias e históricas de Flaubert.

Nesse sentido, é necessário pensar, reitero, a biblioteca em suas duas definições distintas. Pensar o espaço material, concreto e delimitado, composto pela madeira e pelo aço de suas estantes e muros, mas também pensar a biblioteca não se limitando a esse espaço físico reservado aos livros; a biblioteca em sentido figurado, enquanto soma das leituras, uma *biblioteca interior*, nomeada também de biblioteca mental e imaterial, por Roger Chartier, em *A ordem dos livros* (1992), ou ainda de *biblioteca virtual*, por Daniel Ferrer, em sua introdução à *Bibliothèques d’écrivains* (2001). Em *Introduction à l’étude des textes* (1995), Michel Charles cunha o termo *biblioteca imaginária* (p. 80), essa biblioteca pessoal formada não pelo agrupamento de livros, mas de fragmentos discursivos, depósitos de imagens que todo leitor forma a partir de suas leituras. Decidi

---

<sup>7</sup> FOUCAULT, Michel. *La bibliothèque fantastique*. À propos de La Tentation de Saint Antoine de Gustave Flaubert. Disponível em: <https://bit.ly/39fYJil>

<sup>8</sup> No original: *exactitude du savoir*.

por escapar ao uso do termo *imaginário*, ainda que tentador, por acreditar que Michel Charles o associa muito diretamente à oratória e à enunciação de textos – para o autor, a construção desse palácio imaginário de fragmentos textuais seria uma estratégia da memória<sup>9</sup>. Ainda que seja evidente a impossibilidade de se memorizar todo o conteúdo de um texto, acredito que as citações são passagens de uma *obra*, representativas de sua totalidade e não apenas linhas reproduzíveis de um discurso.

Biblioteca interior, portanto; esse espaço particular que convida ao descobrimento, espaço virtual, imaterial, memorial que carrega nomes de predileção, enxertos memorizados, páginas e páginas de citações. É, de fato, a biblioteca interior de Hilst o centro dessa tese de doutoramento, uma biblioteca que nos permitirá acessar, por meio de um conjunto de referências e corpus de títulos, nomes e imagens, os hábitos de leitura de Hilda Hilst. Indagar-se sobre a biblioteca interior é tentar descrever, recompor a arquitetura mental e a massa de escritos que se integram ao texto hilstiano, atribuindo significação particular à memória e à criação literária. A biblioteca ressoa, ao longo dessa tese, enquanto *inventário*, *arquivo* e, por fim, *atlas*<sup>10</sup> – reflexo da divisão tríade do presente texto. Estas são, portanto, manifestações, *avatares* da biblioteca interior hilstiana. Haverá tempo, em uma futura pesquisa e em um futuro breve, para pensarmos a biblioteca *física* de Hilst – sua Sala de memória, como ela é assim denominada, localizada na Casa do Sol, estância em Campinas onde a escritora morou a partir da década de 60 –, espaço que também clama e convida à inspeção minuciosa e partir então a sua exploração.

As quase mil e quinhentas páginas da prosa e da poesia da autora, presentemente reunidas nas edições de 2018 publicadas pela Companhia das Letras, nos permitem passear por um extenso número de textos outros. É assim que o texto hilstiano abre-se à e permite uma proliferação de citações de outros escritores, filósofos e pensadores de

---

<sup>9</sup> Para o orador, que, com efeito, assim aprendeu muitos discursos, cada lugar de seu palácio imaginário é o repositório de imagens, que são como letras; cada “caixa” deste espaço pessoal contém escritos que, mais uma vez, não são obras, mas fragmentos de discurso, depoimentos, encontrados no mesmo lugar segundo uma estratégia que não podemos descrever pela simples razão de que esta biblioteca imaginária é um livro pessoal biblioteca (*ibid*, p. 80). [No original : Pour l’orateur, en effet, qui a appris de cette façon un grand nombre de discours, chaque lieu de son palais imaginaire est le dépositaire d’images, qui sont comme des lettres ; chaque « case » de cet espace personnel contient des écrits qui, encore une fois, ne sont pas des œuvres, mais des fragments de discours, des énoncés, se retrouvant dans un même lieu selon une stratégie que nous ne pouvons décrire pour la simple raison que cette bibliothèque imaginaire est une bibliothèque personnelle.].

<sup>10</sup> Não nos esqueçamos ainda que, no mundo árabe, catálogos e enciclopédias muitas vezes levavam o nome de *biblioteca*.

maneira geral, que vão desde a Antiguidade à produção contemporânea à autora, ou ainda fazendo ressurgir inúmeras epígrafes e menções a nomes de escritores, alguns deles habitantes, aliás, da própria biblioteca física de Hilda Hilst. Daí que a preocupação central dessa tese é de adentrar a obra hilstiana para *reconstruir dinamicamente*<sup>11</sup> os rastros de textos que percorrem e sobrevoam a escrita de Hilda Hilst. Quando tratamos da biblioteca interior, é necessário o cuidado de não reduzir esses rastros a um catálogo vazio, que faça a citação e menção aos nomes perderem toda sua substância. Ademais, seria enganoso argumentar que as menções e citações presentes nas obras aqui analisadas de Hilda Hilst – dessa leitora-passarinho, disseminadora de livros, tão afeita a outorgá-los, a comprar volumes dúplices para presentear conhecidos – representam a totalidade última de suas leituras, lembremo-nos das palavras de Paulette Percec. Basta apenas cruzar as citações entre a obra em prosa e as crônicas de Hilst para notar que o recorte de análise também implica em recorte de resultados.

Mais do que a coleta, esses murmúrios, que são rastros das leituras de Hilst, tornam-se foco dessa tese, pois eles nos permitem refletir sobre três grandes questões acerca da obra hilstiana: primeiramente, a evocação constante de nomes de autoras e autores – espécie de rede de alianças formada, através da escrita, por e entre Hilst e seus companheiros de ofício; em segundo lugar, a escrita hilstiana que se desenha quase como colagem de textos próprios da autora e de outros escritores; e, finalmente, em terceiro lugar, o espaço físico da Casa do Sol como reflexo desses dois grandes movimentos de escrita. Com isso em mente, esse trabalho de pesquisa se propõe a analisar tanto a obra em prosa quanto a escrita em poesia de Hilda Hilst – publicadas entre 1950 e 1997. O teatro e as crônicas escritas por Hilst também figurarão, em segundo plano, por entre os capítulos dessa tese.

Em miúdes:

O primeiro capítulo reconhece que o amador da biblioteca, desses museus imaginários, – nos quais, segundo Malraux, estão acumuladas todas as nossas experiências mentais e visuais referentes à arte – é, antes de tudo, conectado por uma

---

<sup>11</sup> Para Daniel Ferrer, em “Um imperceptível traço de goma de tragacanto”, eis a função do pesquisador: a de reunir e reconstruir o conjunto de referências a partir de notas, cadernetas, registros, excertos e textos definitivos. In: FERRER, Daniel. “Un imperceptible trait de gomme de tragacante...” (Introd.). In: D’IORIO, Paolo; FERRER, Daniel (org.) *Bibliothèque d’écrivains*. Paris: CNRS Éditions, 2001. A versão em português da introdução de Ferrer foi realizada por Raphael Luiz de Araújo e Samara Fernanda A. O. L. S. Geske na Revista *Manuscrita*, em 2016.

emoção de admiração pelos ditos mestres do passado. Essa admiração, em Hilst, aparece de maneira clara na alusão frequente a diferentes autores e também no interesse que a escritora dedica a suas biografias. Acenos à vida de Rimbaud, Flaubert, Bataille, Woolf, Wilde, Joyce, Mishima... entremeiam as linhas dos romances e da poesia de Hilst, onde conjuntamente se proliferam situações da própria vida da autora. Assim, a primeira chave de entrada dessa tese está na busca desses nomes de homens e mulheres escritores que permearam e formaram uma Hilda Hilst leitora, apaixonada pelos textos, mas também pelos sujeitos que ali se escondem. Nosso desejo expresso aqui em compor uma lista de autores citados por Hilst ao longo de sua obra é, de alguma maneira, uma resposta à própria atividade de inventariação hilstiana, que faz aparecer esses nomes também em forma de lista. A segunda metade do primeiro capítulo prevê ainda reconhecer a passagem dessa Hilst-leitora para uma Hilst-escritora que almeja, a partir da profícua menção aos nomes célebres, alcançar ela também seu espaço dentro, nos termos de Malraux, dessa *seita* composta por escritores. A biblioteca da escritora participa, portanto, de um poderoso imaginário no qual Hilst almeja, ela própria, por meio de suas publicações, adentrar a *grande biblioteca da Literatura*<sup>12</sup>.

O reconhecimento dessa coexistência entre escritoras e escritores através da abundante menção de seus nomes e da reprodução incansável de epígrafes – os romances e poemas de Hilda Hilst são costumeiramente introduzidos por uma citação, mesmo as diferentes seções de uma mesma obra – nos encaminha ao segundo capítulo dessa tese que passa a se concentrar nos textos outros, e não mais nos sujeitos-escritores, presentes ao longo da obra hilstiana. Assim, o estudo da intertextualidade – termo que, ademais, abarcará os fenômenos da intertextualidade (externa) e da intratextualidade (interna) – na obra de Hilda Hilst passa a ser objetivo central da segunda parte dessa tese. Nela, reconheceremos que as linhas do texto hilstiano são marcadas por uma proliferação de vozes, embora fragmentárias, que tecem uma significativa e vasta rede dialógica. Essa rede será compreendida a partir de dois eixos, também organizadores da estrutura do capítulo: um primeiro que percorre as citações de Hilst, enxergando nelas o desejo do arquivo, em sentido derridiano; um segundo que enxerga no constante entrelaçamento de textos, por vezes modificados em relação a seus originais, o que Hillis Miller nomeia de *cadeias parasitárias*. A partir dessas longas cadeias de textos que dialogam, se

---

<sup>12</sup> Termo utilizado na introdução de BELIN, O; MAYAUX, C; VERDURE-MARY, A. *Bibliothèques d'écrivains : Lecture et création, histoire et transmission*. Torino: Rosenberg & Sellier, 2019. No original: *grande bibliothèque de la Littérature*.

contradizem e se alimentam uns dos outros, defenderemos que Hilst compõe, assim, uma prática de reescrita infinita, que preenche seu trabalho de escrita e que faz ressurgir, através de Vittorio, de Matamoros, de Ruiska, e tantos outros narradores, os rastros de outras obras, como a de Edgar Allan Poe, de James Joyce, de André Gide ou ainda da própria Hilst.

A terceira parte dessa tese de doutoramento toma para si as mesmas intenções dos primeiro e segundo capítulos para se aventurar na Casa do Sol, última morada de Hilst, muros que refletem e fazem parte também de sua escrita: a Casa também se desdobra dentro da lógica de acúmulo – da vida de escritores, de escritos outros – presente em seus textos. Esse capítulo será desenvolvido em estrutura bipartite: a partir dos textos *Como viver junto* e *A preparação do romance* de Roland Barthes, a primeira seção tentará entender a construção da Estância do sol como uma empreitada do *viver junto* que só pode existir, segundo Barthes, a partir de uma lógica simultaneamente individualista e comunitária de organização espaço-temporal, em outras palavras, sob a *idiorritmia*. Mas a casa é também um espaço da imaginação hilstiana – ponto central da segunda entrada desse capítulo. Apenas na Casa, as paredes podem ser preenchidas de fotografias dos escritores amados de Hilst, materializados para, enfim e novamente, *viver junto*. Além disso, por meio de seu interesse pela parapsicologia, Hilda Hilst poderá ainda dar-lhes voz. Estudar esses dois elementos essenciais da vida de Hilst na Casa do Sol – as fotografias e as vozes dos mortos, gravadas ao longo de anos de intensa busca – parece revelar que se mudar para o interior de São Paulo, embora pareça a tentativa de um exílio, é, na verdade, parte do desejo de Hilst de estar cada vez mais por entre seus companheiros de escrita e por entre seus textos. A Casa do Sol torna-se espaço de encontro, caberá a nós desvelar suas minúcias.

A biblioteca é, portanto, o fio condutor que une os três capítulos acima descritos. Ela é “um espaço montado, um lugar de associação, de justaposição”<sup>13</sup>, que permite a comunicação e a intersecção entre escritores e textos de tempos e mundos distintos; ela constrói uma esfera comum aos entes reais e fictícios, permitindo-lhes cruzar caminhos. De fato, a biblioteca é uma das representações mais adequadas da noção de

---

<sup>13</sup> SEFFOUH, Nadia. L'espace de la collection. In : MILON, A ; PERELMAN, M. *Le livre et ses espaces*. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012. No original : *un espace monté, un lieu d'association, de juxtaposition*.

intertextualidade, tão cara a nosso segundo capítulo, pois ela nos oferece a imagem do percurso por entre os textos, a troca por entre os sujeitos.

A escolha pelo título – uma escolha sempre delicada – não poderia ser, portanto, outra. Tal título irrompe de um poema de Hilda Hilst escrito durante os anos de 1963 e 1966, do qual transcrevo sua oitava parte:

Me afundarei nesse teu vão de terra  
 E a brasa da tua língua  
 Há de marcar em fogo o mais vivo da pedra.  
 Uma palavra nova há de nascer, mas clara  
 Palavra aérea, em ti se elaborando asa.  
 Em tudo nesta morte és inocente  
 Mas minha boca feriu-se de uns cantares  
 E agora silenciosa, goiva de si mesma  
 Não sabe mais dizer sem se ferir e breve  
 Há de fechar-se  
 Porque tem sido em tudo amenidade  
 E não é este o tempo de florir. Sabias  
 Que um pouco da tua terra endurecida  
 Deitou-se sobre mim? E respirei minha morte  
 E acendi memórias em ti reconfluída  
 E convidei meus hóspedes antigos  
 Aqueles mais longínquos, rigidez e cal  
 Sobre um corpo de pranto agora unguido.  
 (HILST, 2018c, p. 211).

Aqui ressoa o verso “e convidei meus hóspedes antigos” que se encontra, por sua vez, por entre um conjunto de poemas nomeado *Iniciação do poeta*. Não creio que a escolha de Hilst por esse título seja também ingênua. Se já não era mais o tempo de florir – lembremo-nos que esses poemas foram escritos no início dos anos da ditadura brasileira –, encaminho-me a outro trecho hilstiano presente em *Aves da noite*, peça de 1968: “só em situações extremas é que a poesia pode eclodir”. A escrita eclode, então, por meio da terra endurecida, pela insistência do poeta que ignora as feridas na boca para continuar escrevendo e que, finalmente, reacende suas memórias e encontra seus antigos hóspedes. Assim, a iniciação do poeta, esta introdução a uma experiência nova, passa em Hilda Hilst, pelas imagens e pelos ruídos de outros escritos, recuperando as asas e o Orfeu de Jorge de Lima, a terra desolada de T.S. Eliot para *fazer nascer uma palavra nova*. Buscar e encontrar em si, mas também nos textos outros, nas leituras a possibilidade de dar sequência à escrita, tal é a iniciação poética hilstiana.

A biblioteca é – física e metaforicamente – esse espaço da poesia, da descoberta dos pares, mas também da angústia e da obsessão. De fechar-se em si, fechar-se nos livros e, por sua vez, desses livros que também se fecham em si. No fundo, a biblioteca é o resultado de uma grande paixão pelos livros e pelo desejo de os possuir, de colecioná-los, de os encaixar na íntima ordem das prateleiras. Abri essa introdução retomando a existência da *bibliomania*, condição do leitor compulsivo; afirmei assim que a presente pesquisa tratar-se-á de uma obsessão pela biblioteca. O dicionário de psicanálise de Laplanche e Pontalis não apresenta a definição de “obsessão”; o termo aparece dentro da rubrica de “compulsão” como sendo os pensamentos “qualificados de compulsivos quando a sua não-realização é sentida como tendo de acarretar um aumento de angústia” (*ibid*, p. 86) dentro do quadro de neurose obsessiva. Para Freud, a compulsão parte de uma força interna imperativa, contra a qual o neurótico tenta, sem sucesso, combater. Mas não seria a escolha por um Doutorado em Literatura, especialmente sobre esses textos obcecados pela própria literatura, a desistência desse conflito? Se categorizo Hilda Hilst dentro dessa lógica acumuladora é porque me projeto e me reconheço; ali me incorporo. Também sou essa mulher sentada, que insiste em falar de literatura em um mundo que se desmonta ao redor – que coisa estranha é pensar a poesia aqui, agora, na terra também endurecida desta nação –, que revisa suas notas, que estabelece códigos e cores para sua pesquisa, que, por vezes, abre mão da ferramenta de pesquisa digital para correr com os próprios dedos todas as grandes mesas e as pilhas de livros. Aqui, nos mesmos labirintos, autora e pesquisadora se confundem.

É por isso que essa tese é, de certa maneira, um espaço de obsessão criativa. Nesse sentido, ela exigirá que eu repense o modelo e a forma pela qual pretendo escrevê-la e lançá-la enquanto pesquisa no âmbito da literatura. Se de fato acredito nessa categoria a qual inscrevo Hilda Hilst junto a mim é porque compreendo que escrever é uma atividade que, centrada em si, se renova a cada novo texto. Uns em relação aos outros. Essa tese é, para mim, essa reflexão acerca da escrita literária e acerca do literário e sobre a minha relação com eles. Portanto, estabeleci que o corpo do texto dos capítulos será, por vezes e quando assim seja preciso, acompanhado por textos à margem; eles são presença, textos por detrás dos textos, meu próprio local de memória de literatura, do meu eu-pesquisadora que, assim como Hilst-escritora, se compõe a partir de fragmentos de outros. As margens acompanham o leito do texto-rio; são quase pausas do tempo cronológico da leitura e que se estabelecem dentro do tempo mesmo da arte. É nesse mesmo sentido que o terceiro

capítulo dessa tese será tomado pelas fotografias que eu mesma tirei durante minha breve visita à Casa do Sol, em novembro de 2021. A ida à Casa e as fotos como suporte visual me pareceram, e ainda me parecem, essencial para o desenvolver de um estudo sobre as paredes da casa de Hilda Hilst. É preciso, ademais, aproveitar esse momento para indicar que as traduções ao longo do texto que não apresentarem referência bibliográfica em língua portuguesa foram realizadas por mim.

Sendo a obsessão um pensamento neurótico-obsessivo, aqui ela irrompe, pulsão além do prazer, materializada, controlada em forma de tese.

## Capítulo I

### Nomes da minha carne

Em dois episódios de *Contos d'escárnio - Textos grotescos*<sup>14</sup>, publicado em 1990, o narrador Crasso descreve seus encontros sexuais com mulheres as quais ele considerava “cultas ou coisa que o valha” (HILST, 2018b, p. 158). Mulheres como a advogada Flora, que gostava de citar Lucrécio “enquanto me afagava os culhões e encostava nas bochechas translúcidas a minha caceta” (*idem*, p. 159), ou ainda a culta refinada e original, Josete, que surpreende Crasso pela delicadeza das tatuagens que fizera em

---

<sup>14</sup> *Contos de escárnio* é a segunda obra pertencente à tetralogia obscena de Hilda Hilst, composta por *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'escárnio – textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) e *Bufólicas* (1992). Permeado pelo que Eliane Robert Moraes nomeia de prosa degenerada, o romance é uma reunião de histórias eróticas, que mesclam a pornografia e o grotesco, partilhadas pelo narrador Crasso, sua amante Clódia e o escritor Hans Haeckel.

homenagem ao poeta americano Ezra Pound:

Foi espantoso. Ao redor do buraco de Josete, tatuadas com infinito esmero e extrema competência estavam três damas com seus lindos vestidos de babados. Uma delas tinha na cabeça um fino chapéu de florzinha e rendas.

Não acredito no que estou vendo, Josete, você tatuou à volta do seu cu para quê?

Homenagem a Pound, Crassinho.

Mas isso deve ter doído um bocado!

*The courageous violent slashing themselves with knives*

(que quer dizer: os violentos corajosos cortando-se com facas. Continuação do Canto XV). Coma meu cuzinho, coma, meu bem, *andiamo, andiamo* (cacoetes de Pound). (*idem*, p. 162).

Homenagear a Pound com uma tatuagem ao redor do ânus; gesto apropriado para o homem que escrevera os versos que “a boca repetia lentamente (em inglês, lógico) esses últimos dois versos do tal gênio: ‘*tattoo marks around the anus, and a circle of lady golfers around him*’”<sup>15</sup> (HILST, 2018b, p. 161). A escolha pelo décimo quinto canto da colossal obra de Pound, diretamente citado ao longo do encontro entre Josete e Crasso, também não pode passar, portanto, despercebida: nos Cantos XIV e XV, o autor americano se dedica a descrever o inferno, um inferno que redesenha as pinturas de Hieronymus Bosch, reproduz a organização dantesca e retoma os princípios estruturais da *Odisseia*. Ali, em meio ao retrato poundiano de uma sociedade capitalista e corrupta, destacam-se as inconsequentes *lady golfers*, as damas de vestido com babados, inspiração da tatuagem de Josete.

A revelação é espantosa para o narrador de *Contos d’escárnio*, que considera os *Cantos* de Pound “uma pústula, uma privada de estação em Cururu Mirim” (*idem*, p. 160). Mas aquele é, na verdade, um momento singelo para Josete. Abrir as nádegas e revelar o desenho que pode apenas ser visto com uma lupa é dar-se a ser vista, tornar pública sua reverência no limite do fetichismo. Crasso é o primeiro homem que vislumbra o mais íntimo de Josete – não o seu ânus, mas a expressão máxima de sua admiração. E o que é, afinal, tatuar o corpo senão erigir monumentos? Encrustar na pele o que é passageiro, torna-lhe indelével. A tatuagem torna-se, portanto, representação física do que Judith Schlanger, em *La mémoire des oeuvres* (1992), defende como cerne mesmo da literatura:

---

<sup>15</sup> Tatuagens em volta do ânus / e um círculo de damas jogadoras de golfe em roda dele (HILST, 2018b, p. 161).

Tudo começa com monumentos culturais, e tudo acontece ao seu redor. Porque a memória cultural, como podemos ver, é uma memória heroica e monumental, uma memória de nomes e obras próprios. A perspectiva letrada é fundamentalmente nominalista.<sup>16</sup> (SCHLANGER, 2008, p. 89).

A literatura existe em torno de sua adoração por nomes e nomes de obras, ela alimenta-se desses. *Contos d'escárnio* inicia-se, aliás, com a explicação de que o nome de seu narrador advém da mania da mãe de Crasso de ler *História das civilizações*<sup>17</sup> e que esta, fascinada pela morte do cônsul romano Marco Licínio Crasso, dá o mesmo nome ao filho. Se o próprio texto de Hilst admite a ironia do nome atribuído a Crasso – todos o chamavam de “filho da crassa putaria” (HILST, 2018b, p. 156) –, a biografia de Marco Licínio Crasso contribui para o tom jocoso da narrativa: Crasso, a figura histórica, é descrito como um homem rico e ganancioso, tão diferente do Crasso hilstiano. Ainda assim, ambos se encontram nos fracassos de suas empreitadas. A mesma obsessão com referências biográficas será observada no nome de Clódia, amante do Crasso hilstiano e pintora de vaginas; Clódia – ou ainda Lésbia, segundo historiadores, daí o gracejo hilstiano em fazê-la lésbica em *Contos d'escárnio* – é historicamente reconhecida como o grande amor do poeta Catulo e centro de seu universo poético. Amante infiel, a figura de Clódia e sua dinâmica amorosa com o poeta romano já havia ressurgido nos versos de *Ode descontínua e remota para flauta e oboé* (1974): “Se Clódia desprezou Catulo/ E teve Rufus, Quintius, Gelius/ Inacius e Ravidu/ Tu podes muito bem, Dionísio,/ Ter mais cinco mulheres” (HILST, 2018c, p. 260). Há, portanto, com Hilst, erudição na pornografia.

Não por acaso, o nome de Ezra Pound transforma-se em expressão do gozo de Josete, com uma irônica entonação inglesa<sup>18</sup>:

Aí pensei: essa maldita louca vai começar a choramingar mais alto e o

<sup>16</sup> No original: Tout commence par les monuments culturels, et tout se joue du long autour d'eux. Car la mémoire culturelle, on le voit bien, est une mémoire héroïque et monumentale, une mémoire des noms propres et des oeuvres. La perspective lettrée est foncièrement nominaliste.

<sup>17</sup> O título parece ser referência a *The story of civilization*, obra escrita por Will e Ariel Durant e composta por onze volumes. No terceiro tomo, nomeado *César e Cristo*, há uma curta biografia do cônsul romano Marco Licínio Crasso. Embora nenhuma das fontes romanas tenham testemunhado a morte de Crasso, uma quantidade significativa de lendas foram criadas ao redor do acontecimento, muitas delas com o objetivo de ridicularizar o ganancioso cônsul. Consta na biografia de Plutarco sobre Crasso que ele morrerá decepada e sua cabeça fora preenchida por ouro líquido.

<sup>18</sup> Em suas correspondências com Wyndham Lewis e John Drummond, Ezra Pound admite que o inferno representando em seu *Cantos* é um inferno londrino e inglês, o que poderia ajudar-nos a compreender por que Josete carrega um sotaque inglês nessa cena.

prédio inteiro vai ouvir. Enchi-me de coragem e estraçalhei-lhe o rabo com inglesas ou americanas (*who knows?*) e babados e o chapéu, naturalmente não sem antes lhe tapar a boca, porque tinha certeza que ela ia zurrar como um asno. Zurrou abafada, mas eu podia discernir algumas palavras. Ela zurrava: ó (leia-se aou, aou, aou. entonação inglesa) Aou Ezra, aou *my beloved* Ezra! Nunca entendi por que Josete quando citava Pound colocava a entonação inglesa. Também nunca perguntei. Certamente o nojento era o Shakespeare dela. (HILST, 2018b, p. 162).

Deixe-me enumerar alguns desta gloriosa companhia, pois a mera enunciação de nomes ilustres me dá prazer. Petrarca

O texto-tatuagem de Pound sendo untado por Crasso, Josete em êxtase – no ato sexual, o texto do autor americano passa a ser repetidamente recitado. Talvez não haja uma cena de leitura mais propícia à obra hilstiana. Barthes afirma, em *O prazer do texto* (1973), que os textos ditos eróticos são sobre desejo e não sobre prazer. Se posso me permitir a ligeira distorção das palavras do filósofo francês, diria que o texto erótico de Hilda é também um texto sobre o desejo de literatura, que passa não somente pelo prazer da leitura, como também pela admiração por seus criadores. Basta analisarmos a última frase do trecho supracitado: para Crasso, a reverência a Pound seria compreensível se o escritor fosse “o Shakespeare dela”.

Nesse sentido, a referência a Pound adquire ainda uma outra nuance. O autor de *ABC da literatura* (1934) manifesta translucidamente seu propósito de transmitir às futuras gerações apenas *a melhor poesia*. Em sua obra, Pound se dedica a explicar os motivos que o levam a estabelecer uma lista de autores “que jamais foram superados em seus domínios” (POUND, 2006, p. 50) e que devem ser compreendidos como “medidas de aferição e voltâmetros” (*idem*, p. 82). Dessa maneira, Pound desenha seu *paideuma*, uma espécie de cânone pessoal com aspiração pedagógica, no qual são inseridos apenas os escritores valiosos, tais quais Dante, Catulo, Safo, Chaucer, Yeats, Villon, Jane Austen... e, por consequência, todos os ditos obsoletos e lançadores de moda são descartados. Recusando a ideia pré-concebida de que os nomes mais conhecidos são necessariamente os melhores escritores, Ezra Pound busca, então compor uma classificação para as classes de pessoas, nos termos do autor, que fazem parte da criação da literatura. São elas: os inventores, os mestres, os diluidores, os bons escritores, os beletristas e os lançadores de moda. Ezra Pound, ali, não é mais o escritor, mas o crítico e o leitor voraz, arrebatado pelos escritos de seus grandes mestres e inventores.

As letras são constituídas, portanto, pelo espírito canônico. É daí que surge, para Judith Schlanger, a ideia romântica das literaturas nacionais ao longo do século XIX: uma

vez escrita uma grande obra, capaz de estabelecer narrativas míticas ou épicas, todas as outras a seguirão, pois é a *obra* que surge primeiro dentro de qualquer ordem cultural. Esse movimento repetitivo se estende, portanto, a qualquer tempo de criação literária e Schlanger aponta em Homero, símbolo de toda obra-prima, o começo da literatura. Nesse sentido,

Se tomarmos a obra homérica como exemplo fundador, veremos que a admiração lhe confere um duplo papel. Primeiramente, um papel de incitação e estímulo: dessa maneira, um jogo dessa ordem pode existir, dessa maneira pode então criar. Baudelaire: “É admirável, experimentei uma sensação de inveja revigorante”. O mesmo movimento, outra expressão do jovem Correggio diante de uma tela de Rafael: E eu também, *anch'io pittore*. Ou Hugo, aos catorze anos: ser Chateaubriand ou nada. Um papel, portanto, de emulação.<sup>19</sup> (*idem*, p. 90).

Nesse sentido, a admiração é a força motriz de toda atividade criadora e criativa. É preciso que analisemos os exemplos mencionados por Schlanger. O primeiro refere-se a uma carta de 1862 que Baudelaire escreve a sua mãe expressando seu deslumbre após a leitura de alguns capítulos de *Salammbô*, obra de Flaubert ainda incompleta à época. O segundo exemplo refere-se a Antonio Allegri, célebre pintor da Renascença italiana, que, ao ver pela primeira vez a “Santa Cecília” de Rafael, teria gritado a expressão “eu também sou pintor!”. E, por fim, uma frase retirada do caderno de escola de Victor Hugo, na qual o ainda jovem escritor revela uma ambição que o perseguiria por toda sua carreira literária. As situações elencadas por Judith Schlanger revelam que a admiração é um fator decisivo para a produção criativa de Baudelaire, de Correggio e de Hugo e que é compartilhada por outros homens e mulheres da arte e da literatura, de maneira geral. Assim, o fascínio partilhado por esses artesãos adquire contornos de emulação, sentimento edificante e construtivo.

Para o artista, a admiração se distancia da reverência ingênua de Josete – para quem admirar é o bastante – e passa a existir em uma linha de tensão, no duplo papel referido por Schlanger; pois, para ela, a obra incita e refuta. Isso porque, ao mesmo tempo em que um autor é preenchido pelo desejo vigorante o qual Baudelaire experimenta por Flaubert, ele é igualmente tomado pela outra face da admiração: a de reconhecer-se

---

<sup>19</sup> No original: Si on prend l'œuvre homérique comme exemple fondateur, on voit que l'admiration lui donne un double rôle. D'abord un rôle incitateur et déclencheur : ainsi un jeu de cet ordre peut donc exister, ainsi peut donc créer. Baudelaire : « C'est admirable, j'en ai éprouvé un sentiment d'envie fortifiante ». Même mouvement, autre expression chez le Corrège jeune devant un tableau de Raphaël : Et moi aussi, *anch'io pittore*. Ou encore Hugo à quatorze ans : être Chateaubriand ou rien. Un rôle, donc, d'émulation.

pequeno, marginal diante do esplendor da obra-prima. Não são poucos os grandes pensadores que se confessam menores que seus pares – Pound o faz com frequência em *ABC da literatura* e mesmo Roland Barthes admite sua insegurança quando aborda o processo criativo do que viria a ser seu primeiro texto literário – a passagem do Barthes crítico ao Barthes romancista é, assim, razão de seus receios – descrito em *A preparação do romance* (1979-1980). Ademais, o sentimento de pequenez pode ainda se manifestar como inveja; Petrarca, em sua carta para Quintiliano<sup>20</sup>, indaga se o célebre orador romano e Sêneca não poderiam ter sido mais próximos – ambos partilhavam da mesma idade, profissão e nacionalidade – se não fosse a inveja que um alimentava do outro. Inveja, a *praga entre os iguais*, pontua Petrarca.

É Flaubert, aliás, que talvez anuncie uma saída para essa tensão. O autor de *Madame Bovary* encontra na leitura de grandes clássicos a chance de dissecar os textos e ali encontrar alimento para seus próprios; não como modelos de escrita, mas como caminhos para encontrar uma nova escrita moderna. Flaubert coloca a sua admiração pelos escritores a seu serviço: ela lhe serve para compreender e reafirmar seu próprio estatuto enquanto artista. Inveja e emulação se encontram, portanto, para a criação literária do autor. É aí, também, que sobressai a malícia e o talento de Hilda Hilst. Com seu espírito transgressor, a escritora é capaz de manusear essa tensão, simultaneamente reconhecendo a importância dos autores em sua própria trajetória, sem, entretanto, atribuir-lhes caráter sagrado. Pelo contrário, a figura do escritor, central em muitos dos textos de Hilst, seja no conteúdo das obras ou na proliferação de personagens autores, surge como uma configuração dúbia – ele está sempre rodeado da miséria e do deleite que é fazer parte da literatura. Em Hilst, escritores são apenas o que podem ser: frágeis, pequenos, brilhantes, humanos, enfim.

Nessa perspectiva, é objetivo desse capítulo – nomeado, ademais, a partir de um trecho de *Tu não te moves de ti* (1980), texto no qual Tadeu, seu narrador, anseia pela presença de Drummond e Jorge de Lima – analisar como Hilda Hilst estabelece uma relação com os outros autores e autoras que preenchem seu próprio paideuma, a partir da constante evocação de seus nomes próprios. É preciso, portanto, esclarecer que, embora

Diante dos comentários de Vrónski a respeito da sua pintura, Mikháilov mantinha-se obstinadamente calado, e continuava obstinadamente calado quanto lhe mostravam o quadro de Vrónski. [...] Goleníchev foi o primeiro a expressar o pensamento que todos tinham – ou seja, que Mikháilov simplesmente sentia inveja de Vrónski.  
Liev Tolstoi

<sup>20</sup> Ver PETRARCA, Francesco. *Petrarch's Letters to Classical Authors*. Tradução de Mario Cosenza. Chicago: The university of Chicago Press, 1910, p. 89.

o título *Nomes da minha carne* possa assim induzir, não trataremos dos nomes das personagens em Hilst, curiosos o suficiente para merecerem análises próprias<sup>21</sup>. Nem abordaremos a multiplicidade de nomes os quais são atribuídos a Deus, como já discorreram textos como *Hilda Hilst e Gabriela Mistral, um diálogo acerca de Deus*, de Kamilla Kristina Sousa França Coelho, ou *Aspectos do divino em três narrativas de Hilda Hilst*, escrito por Leandro Soares da Silva, e, dentre outros, a pesquisa de Clara Silveira Machado, em *A escritura delirante em Hilda Hilst*. Nosso recorte se limita a discutir sobre a presença de nomes próprios de autores que aparecem espalhados pela obra de Hilst, não como personagens, mas como os sujeitos que de fato existiram na história humana. É o caso de Gustave Flaubert, Arthur Rimbaud, Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima, as irmãs Brontë, Henry James, Virginia Woolf, Anaïs Nin para citar alguns. Assim, destrinchar a maneira pela qual esses nomes ressurgem, majoritariamente, na prosa de ficção de Hilda Hilst será o foco do primeiro momento deste capítulo, que, por sua extensão, será subdividido em duas partes equipolentes: em um primeiro momento, abordarei a presença das listas de nomes, já em um segundo, a presença de elementos biográficos que cercam os nomes desses homens e mulheres – esses dois recursos, acredito, fazem parte de uma verdadeira tentativa de sistematização por parte da autora. É objetivo, portanto, da primeira parte desse capítulo, procurar dar forma a um procedimento que chamarei de *inventário*, e que abre espaço para analisarmos como a repetição insistente dos nomes em Hilst não é mera coincidência, mas parte do desejo hilstiano de se localizar, múltipla, por entre seus pares.

\*

No intervalo dos anos de 1979 e 1980, Roland Barthes organizara seu curso no *Collège de France*, que resultou na obra *A preparação do romance* – já anteriormente mencionada e publicada no Brasil com a direção e tradução de Leyla Perrone-Moisés. Esses longos seminários pretendiam discorrer sobre temas que, segundo o autor, eram

---

<sup>21</sup> Alcir Pécora, em *Cinco pistas para a prosa de ficção de Hilda Hilst*, aponta para a possibilidade de todas as personagens cujo nome inicia-se com H – Hamat, Hiram, Hakan, Herot e, claro, Hilde e Hillé – sejam “flexões de Hilda” (2018b, p. 410).

importantes na elaboração de seu próprio romance; daí o nome de seus seminários. Tal romance, que, em realidade, nunca viria a existir, é muito mais um gesto, um passo que o autor dá para pensar acerca dos elementos que envolvem a decisão de escrever um romance e o conseqüente processo de escrita que o cerca e consome o escritor da pretendida obra<sup>22</sup>. Na aula de 1º de dezembro de 1979, Barthes estabelece que não é possível existir texto sem filiação (p. 23) – ou seja, ainda que inconscientemente, a escrita parte de uma matriz já existente – e procura, a partir disso, localizar de onde surge o *desejo de escrever*:

[...] só posso dizer que o Desejo de escrever tem um ponto de partida, que posso localizar. **Júbilo**. Esse ponto de partida é o prazer, o sentimento de alegria, de júbilo, de satisfação que me dá a leitura de certos textos, escritos por outros → *Escrevo porque li* [...] não se trata da “*Joie de lire*” [Alegria de ler], expressão banal que pode servir de nome a uma livraria (deve haver livrarias com esse nome) → essa alegria produz leitores que permanecem leitores, e não se transformam em *scriptores* a alegria produtora de escrita é outro tipo de alegria: é uma jubilação, um êxtase, uma mutação, uma iluminação, o que chamei muitas vezes de *satori*, um abalo, uma conversão. (BARTHES, 2005, p. 11-12, grifos do autor).

Dessa maneira, para o autor francês, a escrita ressurgiu de uma vontade, um júbilo que só pode advir da própria leitura. *Escrevo porque li*. Essa simples e aparentemente ingênua afirmação revela o grande poder que exerce a literatura por entre seus ascetas. Segundo Barthes, portanto, a escrita é uma espécie de conjunção amorosa, processo místico e talvez religioso em sua origem etimológica, pois capaz de transformar o mero leitor em um ser dotado de poderes criadores. Caso de Gustave Flaubert, por exemplo, grande devorador de livros, cuja escrita transborda da leitura de Montaigne, La Bruyère e Voltaire e cujo romance *Salammbô* (1862) nasce após a leitura de uma longa lista de romances históricos, passando pelos nomes de Charles Dickens, Victor Hugo e Honoré de Balzac. Em carta a Louise Colet, em 1846, Flaubert escreve que a leitura de

---

<sup>22</sup> Em *Contos d'escárnio – Textos grotescos* (1990), o narrador afirma: “Resolvi escrever este livro porque ao longo da minha vida tenho lido tanto lixo que resolvi escrever o meu” (HILST, 2018b, p. 156). O trecho apresenta um contraponto interessante ao que Roland Barthes propõe em seu *A preparação do romance*. Escrever não pelo júbilo, mas por uma espécie de justiça restauradora da literatura – ou talvez nada tão moral, mas uma disposição do espírito de simplesmente *tentar*. Alcir Pécora no já citado *Cinco pistas* adianta que o processo criativo de Hilst é duplo; ao mesmo tempo que reutiliza do lixo, usa do “luxo da grande literatura ocidental” (PÉCORA, 2018b, p. 412) para reinventar sua própria escrita. Sem discórdia da afirmação de Pécora – que, ademais, estabelece Hilda e seu narrador Crasso como sujeitos intercambiáveis – tendo, entretanto, a ler a passagem como uma verdade mascarada e enxergo Hilda muito mais em júbilo, em admiração fraterna quando escreve.

Shakespeare lhe faz “maior, mais inteligente, mais puro”<sup>23</sup>, assim ele continua:

Outrora eu escrevi em um movimento de feliz orgulho (e o qual eu gostaria muito de reencontrar) uma frase que você compreenderá: Era sobre a alegria provocada pela leitura dos grandes poetas: ‘Parecia-me por vezes que o entusiasmo que eles me davam me fazia seu igual e me elevava até eles’.<sup>24</sup> (FLAUBERT, 1846).

Flaubert experimenta, portanto, dessa alegria criadora que começa a partir da leitura dos ditos grandes poetas e que culmina no próprio processo de escrita – Barthes e Flaubert dantes leitores, futuros pares de seus poetas de predileção.

O uso da palavra *satori*, no trecho de Barthes supracitado, não pode passar despercebido. Termo da doutrina budista para *iluminação, compreensão*, ele refere-se ao acordar para a verdadeira natureza. Em uma entrevista à revista “Goodyear”, em 1989<sup>25</sup>, Hilda Hilst também recorre ao mesmo termo para descrever sua mudança da cidade grande para os recôncavos do interior de São Paulo. Nas palavras de Hilst: “No Extremo Oriente chamam de *satori* essa fulminante iluminação interior. O *satori* é uma compreensão espiritual do valor da vida, não uma apreensão intelectual, racional de nossos objetivos durante nossa existência” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1999, p. 87). Sabe-se que a decisão da escritora paulistana de abandonar sua vida boêmia – Hilst dividia seu tempo entre viagens luxuosas e encontros com poetas – veio, sobretudo, após a leitura do texto *Relatório ao Greco*, autobiografia de Nikos Kazantzákis; Kazantzákis passará a ser, assim, nome-irmão, presente em sua obra e sua vida. E é ali, na Casa do Sol, para onde ela se muda em 1966, que Hilst instaura uma regrada jornada de escrita e de trocas com outros escritores, processo pessoal que abrirá seu corpo à Literatura e sobre o qual discutiremos no terceiro capítulo dessa pesquisa. Não se trata, portanto, de um movimento racionalizado, mas de um mesmo abalo conversor que experimentam Hilst e Barthes após o encontro com o texto, após a cerimônia da leitura.

Interessantemente, da experiência da leitura também surge a curiosidade pelo autor, pelo seu nome próprio. Em *Proper names* (1958), Searle aquiesce que nomes

<sup>23</sup> No original : quand je lis Shakespeare, je deviens plus grand, plus intelligent et plus pur.

<sup>24</sup> No original : J’ai écrit autrefois dans un mouvement d’orgueil heureux, (et que je voudrais bien retrouver) une phrase que tu comprendras. C’était en parlant de la joie causée par la lecture des grands poètes : « il me semblait parfois que l’enthousiasme qu’ils me donnaient me faisait leur égal et me montait jusqu’à eux ».

<sup>25</sup> “Hilda Hilst”. Revista Goodyear. São Paulo, julho-agosto de 1989.

próprios estão logicamente conectados às características dos objetos aos quais eles se referem, ainda que estes nomes não carreguem em si as marcas dessas características – nomes e referentes se interligam, de alguma maneira. No espírito canônico – abundante na Literatura –, entretanto, essa conexão se aprofunda e nome próprio e as características do referente passam a ser indistinguíveis. Homero não é mais homem; metonímico, ele passa a ser simultaneamente seu nome e sua obra. Nesse sentido, o interesse por um alavanca o interesse pelo outro. Não por acaso, Roland Barthes dedica uma parte de seu curso para os *marcelinos* – em seu seminário, Barthes introduz a distinção entre os proustianos, aqueles que se interessam pela obra de Proust, e os marcelinos, os que se interessam por sua vida. A passagem da obra ao homem não é, ademais, insensata: a infância de Proust, por exemplo, se passa em cenários familiares aos leitores de *Em busca do tempo perdido*: a casa de seus pais na avenida Malesherbes, os jardins do Champs Elysées figuram na extensa obra proustiana. “Proust e a fotografia”<sup>26</sup> se torna, portanto, um espaço de anotações das informações biográficas de Proust, a partir de fotografias retiradas do fundo de arquivos fotográficos do Ministério da Cultura francês e de algumas outras exposições em torno do escritor.

As Letras, nos relembra Judith Schlanger, se alimentam dessa memória que mistura nomes próprios, datas, títulos, alusões e vidas, que ali se tornam figuras singulares, monumentos, abrindo espaço para a criação de listas e índices dentro da própria literatura e de sua história. Podemos pensar, por exemplo, nos casos particulares de Jorge Luis Borges, em *História universal da infâmia* (1935), e Roberto Bolaño, com *A literatura nazista na América* (1996), que encerraram alguns de seus livros com listas de referências bibliográficas, reforçando o que Antônio Xerxenesky<sup>27</sup> chama de caráter híbrido de suas narrativas, mesclando estilo romanesco e historiografia. O texto de Bolaño instaura, aliás, um verdadeiro catálogo disruptivo ao aglomerar os nomes de escritores com tendências nazifascistas. Nathalie Piégay-Gros nos relembra ainda, em *L’érudition imaginaire* (2009) que “os índices têm, de fato, função de precisar os dados eruditos e de garantir sua legibilidade. Quanto mais a ficção tem como objeto a investigação erudita e o comentário de uma obra, mais o índice vai ali se abrigar”<sup>28</sup> (PIÉGAY-GROS, 2009, p.

<sup>26</sup> “Proust e a fotografia: exame de um fundo de arquivos fotográficos pouco conhecido” in: BARTHES, R. *A preparação do romance*. Vol II. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 364-475.

<sup>27</sup> XERXENESKY, Antônio Carlos. *A literatura rumo a si mesma*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

<sup>28</sup> No original: les index ont en effet pour fonction préciser les données érudites et d’assurer leur lisibilité. Plus la fiction a pour l’objet l’investigation savante et le commentaire d’une oeuvre, plus l’index va y

70) – afirma a autora ao comentar a obra *Fogo pálido* de Vladimir Nabokov. Assim, enquanto monumento, o nome torna-se *coleccionável*, ele pode passar a existir dentro de agrupamentos que giram em torno de temas, de escolhas pessoais ou ainda de linhas editoriais – daí a reprodução e a publicação de coleções de escritores, como as obras completas da célebre *La Pléiade*, por exemplo. Os nomes podem ser, portanto, inventariados.

A história da literatura, enquanto disciplina, aliás, clama pelas coleções de grandes nomes<sup>29</sup>. Em *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos* (1998), Leyla Perrone-Moisés introduz uma longa pesquisa demonstrando como os críticos-escritores (assim denominados pela autora), principalmente na virada do século XX, passaram a estabelecer eles próprios suas listagens e bibliotecas pessoais, reivindicando para si o livre exame das obras ditas clássicas e refutando a autoridade da Academia e de qualquer outra instituição na questão. Perrone-Moisés abre seu trabalho explicando como a desestabilização da história e da crítica, que acompanharam a chegada da modernidade, se daria, portanto, para uma série de escritores, como boa oportunidade de questionamento e aprimoramento das estratégias organizadoras de conhecimento<sup>30</sup>. A revisão da história literária enquanto genealogia, ou dívida para com os antigos, permitiu a esses escritores o ensejo de colocar-se ao lado dos nomes que eles mesmos escolheram. Nesse sentido, Perrone-Moisés afirma que

embora a literatura nasça sempre da literatura, a lógica desse engendramento não é muito clara. Na prática, as relações dos novos com os antigos nunca foram meramente sucessivas, nem unívocas, nem inequívocas. Dante tomou Virgílio por guia, mas é ele quem introduz

---

trouver sa place.

<sup>29</sup> Diante de um capítulo que se propõe a falar de nomes, parece-me pertinente levantar duas passagens. Em sua obra acerca do estruturalismo, François Dosse longamente explana por que Jean-Paul Sartre precisava deixar a cena para que a corrente de pensamento estruturalista pudesse, enfim, desenvolver-se em sua plenitude por entre os novos filósofos franceses, como Michel Foucault, Roland Barthes e Jacques Derrida. Sartre, apegado aos ideais comunistas e figura central na discussão em torno da descolonização da Argélia, representava um passado que precisava, no limite, morrer para que a filosofia provesse outros frutos. Interessantemente, Stéphane Mallarmé faz um comentário similar, em *Crise de verso* (1895), sobre a morte de Victor Hugo, evento que causara extrema comoção na França do fim do século XIX, ao afirmar que aquele marcava o momento no qual o verso, a poesia poderia escapar do espaço recluso de sua autoridade e tornar-se a própria literatura. Esses dois episódios narram acerca, claro, não apenas dos nomes dessas pessoas, mas de suas próprias existências concretas. Ainda assim, eles indicam algo de fantasmagórico, ou mesmo místico, que ronda o nome próprio que esses homens carregam – há um certo poder latente no nome.

<sup>30</sup> Tratava-se, portanto, de questionar os princípios e os critérios propostos pelos ditos críticos literários e de reescrever as próprias operações de tratamento de fundo documental. Bernard Sève, em *De haut en bas: philosophie des listes* (2010), demonstra, aliás, como a estruturação da lista e seu caráter originariamente utilitário sempre possibilitaram a revisão de seu conteúdo, apagando nomes célebres por entre diferentes épocas; esse movimento é, para Sève, apenas uma consequência natural do campo do conhecimento.

Virgílio em círculos nunca dantes freqüentados por este. Num momento em que a maioria dos escritores honravam os mestres greco-latinos, Cervantes ajustou suas contas com a mais recente novela de cavalaria: e não é por ser irrisão que a paródia deixa de ser homenagem. A uma distância de séculos, Pessoa será o “supra-Camões” da decadência portuguesa, e Joyce conduzirá seu Ulisses numa Odisséia inglória. Esses exemplos, voluntariamente heterogêneos e complexos, servem aqui apenas como lembretes dos numerosos casos de filiação que complicam a lógica sucessiva das relações do novo com o antigo, na literatura. (PERRONE-MOISÉS, 2009, p. 27-28).

Nesse sentido, podemos compreender que, para os escritores modernos, a literatura não poderia mais ser entendida enquanto sucessão temporal, uma vez que o sujeito, quando escreve, não está apenas dando sequência à literatura, ele está, na realidade, *dentro* dela em existência simultânea com todos os outros escritos. O conceito atravessaria, na modernidade, a própria percepção da literatura, infundindo nos autores o gosto pela *simultaneidade*<sup>31</sup>. A poesia, como símbolo da literatura, passa a ser compreendida, portanto, como intemporal; é daí que surgem as defesas de Phillippe Sollers, em nome do grupo *Tel quel*, da literatura como rede de relações ou ainda de Michel Butor, para quem cada obra é apenas o fragmento de uma obra coletiva<sup>32</sup>. O que esse movimento ensejado pelos escritores-críticos de Perrone-Moisés nos aponta, por fim, é que a literatura sempre se fez a partir da acumulação de certos nomes. Não por acaso, a publicação do romance *Às avessas* (1884) de Joris-Karl Huysmans, que apresenta uma seleta lista de nomes, marcou as referências essenciais para o simbolismo na França. A obra de Huysmans criou, pela seleção dos nomes, o catálogo da literatura moderna pelos próximos cinco a dez anos após seu aparecimento<sup>33</sup>.

Vimos anteriormente a tentativa de Ezra Pound de estabelecer seu índice pedagógico, procurando, acima de tudo, fazê-lo substituir o currículo escolar de sua época<sup>34</sup>. Mas Pound não foi o único que se dedicou à empreitada de tornar-se escritor e

<sup>31</sup> Ver DERRIDA, Jacques. Force et signification. In: *L'écriture et la différence*. Paris: Les éditions du Seuil, 1967.

<sup>32</sup> “Não há obra individual. A obra de um indivíduo é uma espécie de nó que ocorre dentro de um tecido cultural no qual o indivíduo não está imerso, mas desvelado. O indivíduo é, desde o início, um momento desse tecido cultural. Da mesma maneira, uma obra é sempre uma obra coletiva”. No original: “Il n’y a pas d’oeuvre individuelle. L’oeuvre d’un individu est une sorte de noeud qui se produit à l’intérieur d’un tissu culturel au sein duquel l’individu se trouve pas plongé mais apparu. L’individu est, dès l’origine, un moment de ce tissu culturel. Aussi bien, une oeuvre est-elle toujours une oeuvre collective.” In: BUTOR, Michel. *L’Arc*, nº 39, Aix-en-Provence, 1969, p. 2.

<sup>33</sup> Ver LEROY, Claude. Blaise Cendrars, l’Errant des bibliothèques. In: BELIN; MAYAUX. *Bibliothèques d’écrivains*. Torino: Rosenberg & Sellier, 2018.

<sup>34</sup> Hesito em afirmar que existem anseios pedagógicos por detrás do uso da intertextualidade e da referência a autores dentro da obra de Hilst. No entanto, essa disposição ficaria mais clara quando a consideramos

crítico, como bem revela a pesquisa de Perrone-Moisés, na já citada *Altas literaturas*<sup>35</sup>. De maneira análoga às listagens acadêmicas, havia no périplo o desejo de fazer reconhecer ao mundo a importância de autores que foram, ao longo dos anos, ignorados pela crítica oficial – como é o caso, aponta ainda Perrone-Moisés, de John Donne, poeta inglês do século XVII, a quem a autora se refere como “um caso de recuperação”. Fica claro, portanto, que os escritores ainda performavam uma crítica, pois “cada vez que uma obra é eleita, essa escolha já é a expressão de um julgamento” (*idem*, p. 10), criando, de certa maneira, uma lista marginal a ser considerada. Para os escritores-críticos, essa nova listagem seria, ademais, de maior valor do que aquelas criadas pelo esforço acadêmico, supostamente imparcial e distanciado. Apenas escritores podem julgar escritores, diriam. Ou ainda, como dita Victor Hugo em *William Shakespeare* (1864), *a arte suprema é a região dos Iguais*<sup>36</sup>; terreno elísio a ser partilhado pelos sujeitos de gênio. É, aliás, *William Shakespeare*, o texto de Hugo, que permitirá a consolidação do prestígio do poeta inglês na França, a partir de uma análise que perpassa outros artistas valorosos para Hugo, como Ésquilo, Dante, Michelangelo, Rabelais, Cervantes, Rembrandt, Beethoven etc. Não podemos ainda desconsiderar, mais recentemente, as tentativas de Ítalo Calvino, com *Por que ler os clássicos?*, datado de 1991, e a publicação três anos mais tarde de *O Cânone ocidental*, de Harold Bloom – ainda que os dois textos difiram dramaticamente em abordagem. Estabelece-se, assim, uma espécie de *crítica positiva*, uma crítica que não está particularmente preocupada em deslustrar outros escritores, mas que procura reconhecer na literatura seus valores e ideais partilhados, articulando seus próprios critérios ao longo das análises propostas.

Hilda Hilst, por sua vez, nunca dedicara sua vida ao ofício de crítica literária. Em várias de suas entrevistas, ademais, Hilst parece demonstrar uma certa aversão à necessidade de explicar seus textos. Talvez o exercício de crítica seja, para a autora, uma tarefa desnecessária, uma vez que os textos são capazes de apresentarem-se por si próprios. “Tudo está dito”, argumenta Hilst. Contrariamente ao caso dos escritores

---

junto às crônicas de Hilst, reunidas em *Cascos & Carícias*. Nelas, o jogo estabelece-se no ousado – e, talvez, arrogante – “informe-se”, presente em diversas crônicas. Creio ainda que há, por detrás do jogo, um reconhecimento por parte de Hilda Hilst, enquanto escritora, que compreende uma dimensão fundamental da intertextualidade para a contribuição do crescimento de um leitor, não importa qual seja o seu repertório. Nesse sentido, Hilda Hilst exigiria muito mais o comportamento do leitor-pesquisador, do que, de fato, um leitor-modelo que já possui acesso a essa biblioteca disposta em seus textos.

<sup>35</sup> Em sua pesquisa, Leyla Perrone-Moisés destaca Ezra Pound, T.S. Eliot, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Ítalo Calvino, Michel Butor, Haroldo de Campos e Philippe Sollers.

<sup>36</sup> No original: *L'art suprême est la région des Égaux*.

supracitados, não nos é possível fazer um compêndio de textos escritos por Hilst sobre outros escritores. A atestação não significa, no entanto, que a escrita literária de Hilst não pode nos indicar pistas de suas leituras consagradas – a análise do recurso à intertextualidade em sua obra nos demonstrará o fato. Nesse sentido, é preciso salientar que nem todos os escritores-críticos seguiram o ideal pedagógico do paideuma poundiano, perseguido também por Haroldo de Campos, no Brasil; Borges, em particular, explana abertamente no prólogo de seu *Biblioteca personal*<sup>37</sup> que sua biblioteca íntima de nada corresponde aos anseios da tradição, de uma escola, de um país ou de uma época. Borges é apenas como ele se autodenomina “um sensível e agradecido leitor”<sup>38</sup> (BORGES, 2014, p. 7). Outrossim, na introdução de *Por que ler os clássicos?*, Calvino, ao definir o que viria a ser um *clássico* literário, concede que “os clássicos não são lidos por dever ou por respeito, mas só por amor” (CALVINO, 1993, p. 12-13).

O que Hilda divide com os escritores-críticos evocados por Perrone-Moisés não é, portanto, o estatuto de crítico, mas sobretudo sua condição como leitora. Como leitora apaixonada, é preciso ser destacado. Assim, nos textos de Hilst, é também possível encontrar indícios da admiração pelos grandes escritores. O diálogo entre o narrador de *Conto de Crasso*, presente em *Contos d’escárnio* e o Demônio, para além das menções diretas a Guimarães Rosa e de Euclides da Cunha, deixa transparecer o sentimento que o narrador guarda por eles:

DEMÔNIO

que tal?

EU

Pros filhinhos do Rosa tá bom.

DEMÔNIO

que Rosa?

EU

gente...! o Guimarães. cê não conhece não?

DEMÔNIO

não sou chegado a escritor brasileiro não. aliás é uma língua que comecei a estudar há pouco tempo. não tem quase consoante, né? bem que alguém disse que é língua de criança e de velho. é molengona, né?

EU

fala isso pro Euclides. (HILST, 2018b, p. 226).

---

<sup>37</sup> Publicado em língua portuguesa em 2014 pela Quetzal, *Biblioteca pessoal* é um projeto inacabado de Borges, uma coleção que reuniria obras que faziam parte de sua biblioteca íntima. A morte do autor, entretanto, impediu a finalização do projeto, inicialmente composto por 100 títulos. No tomo que fora publicado pela editora Hyspamérica, encontramos um total de 66 autores mencionados.

<sup>38</sup> No original: un sensible y agradecido lector.

Diante da afirmação do Demônio de que o português é uma língua “molenga” e, portanto, impossibilitada de produzir grandes feitos linguísticos, o narrador pode apenas rebater “fala isso pro Euclides”, defendendo por entre dentes o talento do escritor fluminense. Outro nome que ressurge é o do sueco Fabian Pär Lagerkvist, laureado com o prêmio Nobel de Literatura em 1951, mencionado em *Fluxo-floema* (1970):

Meu Deus, a vida é linda, linda, os homens são bons, há cientistas, missionários, poetas (as cobaias?). Já voltou? Olha, não é nada assim como você disse, se você quiser estudar teologia eu conheço mestres excelentes. Não, não quero. Eu estava pensando que este relato é muito fragmentado. Eu gostaria de escrever como o Pär Lagerkvist. Sei, Barrabás. Não. O Verdugo. O verdugo deve se sentir muito sozinho, não? (HILST, 2018a, p. 105).

Lagerkvist é acompanhado na passagem de *Fluxo-floema* pelos títulos de dois de seus romances, *Barrabás* e *O verdugo*. O escritor sueco, conhecido por seu interesse pelas figuras e pela tradição cristã, sem, no entanto, declarar-se religioso, aparece, no texto, como um ideal de escrita a ser copiado e seguido. Essa assertiva quase barthesiana toma moldes de confissão de uma obra desejada, aquela “como que perdida, porque eu não a fiz eu mesmo e [que] é preciso reencontrá-la” (BARTHES, 2005, p. 14); retomar a solidão do verdugo, completá-lo<sup>39</sup>. *Tadeu (da Razão)*, presente em *Tu não te moves de ti* (1980) é, ademais, por si só, uma declaração amorosa a Carlos Drummond de Andrade e Jorge de Lima, autores com os quais Tadeu se sente intimamente e desesperadamente interligado. O mesmo poderia ainda ser dito do poeta português Carlos Maria de Araújo que aparece aclamado em *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo* (1967), ou Catulo, que ressurge envolto por uma névoa de suavidade em *Memória* – “Lê Catulo para mim pausadamente” (HILST, 2018c, p. 192) – no compêndio de poemas *Trajétoria poética do ser (I)*, escrito durante os anos de 1963 e 1966, ou de Petrarca em *Rútilo nada* (1993), cujo livro deserda seu sepulcro material para pulsar em luz: “Um livro de poemas que eu comprei numa livraria perto da universidade, não é mais um livro de poemas de Petrarca, ele pulsa, e o perfil do poeta no centro da capa brilha como a luz da tarde” (HILST, 2018b, p. 319).

A evocação dos nomes de autores multiplica-se e espalha-se, portanto, ao longo

---

<sup>39</sup> *O verdugo* também dá título a uma das peças teatrais escritas por Hilst, representada pela primeira vez em 1969. Por ter recebido o prêmio Anchieta, a peça foi publicada no ano seguinte, mesmo ano de publicação de *Fluxo-Floema*, primeira obra em prosa da autora.

dos escritos de Hilst. Dessa maneira, comentários sobre obras e autores tomam forma e adentram as linhas de sua literatura, tecendo suas próprias listas de nomes a serem destacados por entre outros. Alguns escritores se destacam na arte de criação das listas, como Georges Perec e Jacques Roubaud que fizeram da lista um verdadeiro artifício de uma escrita quase delirante – Perec, ao final de *La vie mode d'emploi* (1978), fornece uma lista de todos escritores citados em sua obra; Roubaud vai além e cria uma lista de livros *não-mencionados* em seu texto. Cabe igualmente mencionarmos as referências bibliográficas fictícias na obra *A história abreviada da literatura portátil* (1985), de Enrique Vila-Matas.

Hilst, por sua vez, parece se aproveitar do aspecto coletor e colecionador de um tipo particular de imaginação literária, que se atrai pela feitura das listas e pela possibilidade da aglomeração desses nomes – daí nosso interesse pelo aspecto colecionável destes<sup>40</sup>. Dessa maneira, ela dispõe, em seus escritos, de uma série de listas ou índices; mas em seus textos também encontramos *rastros de bibliografia* – um entre a ausência e a presença, o rastro nos permite reconhecer a biblioteca hilstiana ainda que ela não esteja necessariamente anunciada. Dessa maneira, os nomes, as referências biográficas são marcas, pegadas deixadas na obra de Hilst capazes de identificar suas leituras. Rastros que, por repetição e insistência por parte da autora, nos assombram com a possibilidade de estabelecer o que chamarei aqui de *inventário*, considerando que Bernard Sève define o inventário como subcategoria da lista. Para Sève, em *De haut en bas: philosophie des listes*, um inventário é “uma lista finita e fechada que enumera de maneira exaustiva os nomes dos objetos pertencentes a um conjunto determinado” (2010,

---

<sup>40</sup> Não podemos deixar de mencionar as obscenas e divertidas listas compostas por Alcir Pécora, atento ao interesse vernacular e ao ímpeto de criação de listas de Hilst, e que reúnem as palavras utilizadas por Hilst ao evocar os órgãos sexuais femininos e masculinos e também o ânus. A título de curiosidade: “Não faz o menor sentido alguém achar que tais textos possam estar mais interessados em explorar os efeitos dos hormônios do que os do vernáculo, quando se detêm longamente, por exemplo, em compor coleções de palavras bizarras para designar três sítios sexuais determinados. Basta conferir a seguinte relação de pérolas da língua, que Hilda aplica ao órgão sexual feminino em *Cartas de um Sedutor*: cona, biriba, rosa, xiruba, xerea, tabaca, mata, perseguida, xereca, pomba, cabeluda, prexeca, gaveta, garanhona, vulva, choca, xirica, pataca, caverna, gruta, fomalha, urinol, chambica, poça, xiriba, maldita, brecheca, camélia, bonina, nhaca, petúnia, babaca, “os meios”, crica. Para o órgão masculino, não há menor copiosidade de registros ou menos curiosidade lexical: bague, mastruço, bastão, quiabo, rombudo, gaita, taco, ponteiro, sabiá, malho, verga, mangará, “um não sei quê”, cipa, farfalho, chourição, picaço, cipó, estrovenga, toreba, besugo, porongo, envernizado, mondrongo, trabuco, bimbina, fuso, mango, manjuba, paubarbado, chonga, vara, ganso. Para a terceira região fisiológica relevante, comum aos dois sexos, o vocabulário de Hilda é, também, prolífico: anel, rosquinha, buraco, rebembela, rodela, “o meu”, pretinho, of, oiti, prega, rosquete, aro, regueira, cifra, mucumbuco, ó, mosqueiro, roxinho, pregueado, botão, borboleta, cibazol, jiló, cabo, bozó, besouro, chibiu, furo, porvarino, figo, babau. Há de ser um tremendo fetichista das letras, algum tipo originalíssimo de serial (word)killer para se excitar sexualmente com esse tipo de vocabulário.”

Disponível em: [https://www.germinaliteratura.com.br/literatura\\_ago2005\\_pecora.htm](https://www.germinaliteratura.com.br/literatura_ago2005_pecora.htm)

p. 29)<sup>41</sup>. Além disso, em *Da argila à nuvem* (2019), Yann Sordet retoma a origem do termo para definir o inventário como:

O “inventário” (*inventorium, inventarium*), termo originário do verbo *in-venire*, qualifica o movimento que consiste em vir para, em avançar ao mesmo tempo em que se registra um conjunto de recursos ou de itens situados num espaço que se percorre, descobrindo-o progressiva e exaustivamente. (SORDET, 2019, p. 13).

O esforço de Sordet em destrinchar vocábulos como *inventário, catálogo, biblioteca*, cuja mobilidade dos sentidos é manifesta em diferentes pesquisas, nos ajuda, ademais, a reconhecer o movimento inerente ao termo e que é refletido tanto na disposição de Hilda Hilst em percorrer as obras lidas e introduzir os nomes de seus criadores em seu próprio trabalho, quanto no movimento dessa tese de doutoramento que se move a partir do mesmo desejo de descoberta progressiva.

A simplicidade do formato das listas pode enganar acerca da facilidade em conceituá-las. Presentes enquanto signos sequenciais desde 3.200 a.C., elas são entendidas, para Sève, a partir de categorias bastante restritivas. Sève estabelece que as listas são formadas por palavras separadas e descontextualizadas – ou seja, desprovidas de sinais de pontuação – e que são produzidas por operações essencialmente gráficas, daí, aliás, a ênfase no aspecto “de cima para baixo” das listas. Esses aspectos são relativizados por Robert Belknap e Alain Rabatel<sup>42</sup>, que privilegiam o princípio organizacional da lista e admitem a flexibilidade da estrutura. Assim, adentram a categoria da lista também aquelas que se dispõem horizontalmente e são compostas de apenas dois ou mais elementos.

No que se refere ao uso dos nomes próprios em Hilst, é o caso, especialmente, de *Poemas aos homens do nosso tempo* que, embora não disponha da estrutura gráfica da lista, o conjunto de poemas compõe uma pequena lista de nomes de homens e mulheres<sup>43</sup> merecedores de sua homenagem; para os quais, cada um em seu turno, Hilst afirma: “te cantarei infinitamente” (HILST, 2018c, p. 292). Assim, se os nomes de autores e títulos

---

<sup>41</sup> No original : une liste finie et close énumérant de manière exhaustive les noms des objtes appartenant à un ensemble déterminé.

<sup>42</sup> *The list: The Uses and Pleasures of Cataloguing* (2004) e *Listes et effets-listes : énumération, répétition, accumulation* (2011), respectivamente.

<sup>43</sup> Alexander Solzhenitsyn, Natalia Gorbanievskaya, Federico García Lorca, Alexei Sakarov, Pavel Kohout, Piotr Yakir e, por fim, Mário Faustino.

de obras estendem-se por toda a obra de Hilst, eles não aparecem apenas como pinceladas acidentais. Pelo contrário, o uso dos nomes próprios em Hilst recorre a dois grandes artifícios de sistematização: o primeiro, o da criação de listas, e o segundo o do recurso à biografia destes autores (do qual tratarei em um segundo momento).

Embora o estudo aprofundado das listas seja consideravelmente recente, desde a Antiguidade, afirma Umberto Eco, os mestres da retórica se preocupavam com o ritmo enunciável de listas de palavras. Eco, ademais, abre *A vertigem das listas* (2009)<sup>44</sup> mostrando como a *Ilíada* de Homero transforma o escudo de Aquiles em um verdadeiro catálogo de cenas, que se desdobram ao infinito. Junto a Homero, Eco mobiliza autores que tentaram capturar o que não poderia ser posto em palavras. Dessa forma, ele cita Ovídio, que se declarara incapaz de nomear todas as Metamorfoses, e Dante, igualmente impedido de nomear todos os anjos do céu. É essa *estética do infinito* usada pelo escritor italiano para distinguir o que ele nomeia de listas pragmáticas – finitas, imbuídas de função puramente referencial – e as listas poéticas – nas quais os nomes e objetos listados são menos importantes que seus sons e enunciação. Além disso, as listas poéticas aportam em si um sentimento subjetivo de listar algo que é maior do que aquele que o lista, objetos que podem ser talvez numerados, segundo Eco, mas que não podemos numerar.

Listas e listas preenchem, portanto, as páginas de textos literários, proliferando-se mais distintivamente durante a Idade Média. Eco menciona, entre outros, a listagem de substâncias tóxicas em *Macbeth* de Shakespeare e os lugares da infância de Proust, mas podemos ainda considerar o índice de nomes em *Paraíso perdido* de Milton, a enumeração da anatomia de Quaresmeprenant ou de jogos em *Gargântua* de Rabelais, *Moby Dick* de Melville. Poderiam, certamente, adentrar aqui a lista de livros queimados da biblioteca de Dom Quixote, composta de grandes autores da época, e as obras brasileiras *Macunaíma*, de Mário de Andrade, com seu compêndio de espécies de árvores e insetos brasileiros, e *Grande Sertão Veredas*, de João Guimarães Rosa, que faz da lista uma maneira de tornar o sertão infinito. Em *The list: The Uses and Pleasures of Cataloguing* (2004), Belknap analisa as obras dos autores estadunidenses Emerson, Whitman, Melville e Thoreau e ainda estabelece, ao final da obra, uma “lista de listas literárias”, na qual estão presentes Dickens, Voltaire, Joyce, Goethe e Wilde, para citar

---

<sup>44</sup> Em 2009, Umberto Eco é convidado pelo Museu do Louvre para organizar uma série de conferências, exposições, leituras, concertos e filmes. O tema escolhido, sem hesitação, Eco adiciona, foram as listas (como também catálogos e enumerações).

alguns.

Catalogar, colecionar, listar são atos pessoais, defende Robert E. Belknap (2004, p. XV), que perpassam um certo caráter seletivo. Em *Ironias da ordem* (2009), Maria Esther Maciel reconhece traços afetivos nas listas drummondianas; segundo a pesquisadora, Drummond usaria a listagem como uma maneira de tecer sua própria narrativa íntima. A seleção do poeta mineiro é, então, realizada a partir de sua afetividade com os elementos que compõem suas listas. No texto de Hilda Hilst, a listagem parece surgir para demarcar o valor de alguns nomes, como em *Auto da barca de Camiri* (1968), peça na qual “Buda, Lenin, Hermes Trimegisto” (*ibid*, p. 215) aparecem como nomes passíveis de serem equiparados à Cristo. Ou ainda a lista representa a admiração que suas personagens atribuem a alguns nomes, sejam literatos ou de filósofos, como em *Contos d’Escárnio*:

E eu, que decadência. Eu que na mocidade havia lido Spinoza, Kierkegaard, e amado Keats, Yeats, Dante, alguns tão raros, mas deixem pra lá, enfim que bela droga o que eu vinha fazendo da minha vida. [...] Estava a ponto até de falar com o pulha do padre sobre esses afrescalhados pensamentos [...]. (HILST, 2018b, p. 168).

No trecho, Crasso divide sua vida em dois momentos distintos: o da sua mocidade, repleta pela companhia de célebres autores, *alguns tão raros*; e a sua vida adulta, até aquele ponto preenchida por visitas à bordéis e a seu tio Vlad, único familiar que o restara. O que demarca a cisão entre os dois períodos é a leitura de grandes nomes. Parece-lhe, a Crasso, que um indivíduo rodeado em sua mocidade por Spinoza, Kierkegaard, Keats, Yeats<sup>45</sup> e Dante não poderia encontrar-se onde estava, não poderia sujeitar-se a sua atual decadência. Em *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas* (1966), Foucault considera que, quando itens são organizados em um conjunto, eles têm suas existências automaticamente postas em relação uns aos outros, sugerindo ora correspondência, ora diferenciação. No caso da lista, Belknap retoma um conceito de Hayden White, para caracterizá-la como uma “democracia de coexistência lateral”<sup>46</sup>, isto

---

<sup>45</sup> A aparição dessa espécie de par fonético poderia nos indicar ainda uma preocupação de Hilda Hilst com os valores fônicos mencionados por Umberto Eco em *The infinity of lists*; para o autor, é a preocupação com os sons e os significantes que distingue uma lista pragmática de uma lista poética. Não posso deixar de considerar ainda a existência do mesmo jogo em *Ulysses*, de James Joyce, quando Best profere: “Eu só estava aformosentando-o, não é mesmo. Uma coisa de beleza, não é mesmo. Diz o Yeats, ou, quer dizer, diz o Keats. In: JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012, p. 754.

<sup>46</sup> White, historiador norte-americano, apresenta, em *The culture of criticism*, sua defesa da parataxe

é, o autor propõe que cada item de uma lista apresenta o mesmo valor ou peso em relação um ao outro. Compreender o curto índice de Hilst em *Contos d'escárnio* a partir dessa perspectiva é enxergar que não há hierarquia entre os autores ali citados – seus nomes funcionam como elos de uma única cadeia. E, uma vez postos em sequência, eles formam um conjunto tão pujante que, para Crasso, é como se os nomes, símbolos dos textos, lhe infundissem da grandiosidade que partilham. Assim, a identidade do narrador de *Contos d'escárnio* é, de alguma maneira, definida em contraste com a presença desses escritores; ele faz da criação de sua lista de leituras uma espécie de prática de si – ainda Foucault, em *A escrita de si* (1983) – uma “subjativação de um já dito fragmentário e escolhido” (FOUCAULT, 2004, p. 162).

Concomitantemente, a admissão de que existe um seleto grupo de escritores tão valorosos que servem de voltâmetro – nas palavras de Pound – para a crítica também é fonte de frustração, em especial ao longo de *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990). No romance, o pai da pequena Lori, escritor falido, não consegue superar o fato de que seus livros não vendem tanto quanto “aqueles que falam da noite estrelada do meu caralho, e do barulho das ondas da tua boceta, e do cu das lolitas” (HILST, 2018b, p. 142). Escrever, mote da narrativa: Lori Lamby escreve porque copia o caderno negro do pai, sua esposa existe para confortá-lo:

disse também que ela jurava que ele é melhor que o Gustavo e o Henry e o Batalha. Só sei muito bem quem é o Mercúrio que o tio Abel explicou mas parece que não era esse que eles falaram por causa da língua inchada. Aí mamãe falou assim:

“Meu amor, você é um gênio, teus amigos escritores sabem que você é um gênio.” (*idem*).

As figurações infantilizadas dos nomes supracitados não ocultam que a esposa o compara a Gustave Flaubert e Georges Bataille – para além, claro, da presença do primeiro nome de Henry James. Apenas aqueles melhores do que Flaubert, Bataille e James podem ser chamados de gênios. Mas o pai de Lori Lamby sabe que ele não pode aceitar o título; menor do que os nomes, em qualidade e em número de vendas, ele pode apenas permanecer em busca do longínquo reconhecimento de seu editor Lalau<sup>47</sup>.

---

enquanto um arranjo não-hierárquico de fenômenos. No original: *democracy of lateral coexistence*.

<sup>47</sup> Em *Razões práticas*, Pierre Bourdieu defende que cada artista “constrói seu próprio projeto criador em função de sua percepção das possibilidades disponíveis” (2008, p. 64), tendo que, portanto, reconhecer sua posição dentro do campo de produção. Assim, o criador seria capaz de acatar ou recusar os interesses

As listas atraem os seres humanos, afirma Bernard Sève, porque elas parecem dar conta de categorizar o mundo, desvendar e conter toda a sua diversidade. Elas se estabelecem enquanto modelo de racionalidade violenta, ela caracteriza nomes e confere ordem a um conjunto outrora desordenado. Na prosa hilstiana, o desejo de ordenação viabiliza a criação de categorias jocosas mesmo, como vemos em *Fluxo-Floema* (1970):

Preste atenção, ou melhor, não preste atenção mas... olhe, a tarefa de escrever é tarefa masculina porque exige demasiado esforço, exige disciplina, tenacidade. Escrever um livro é como pegar na enxada, e se você não tem uma excelente reserva de energia, você não consegue mais do que algumas páginas, isto é, mais do que dois ou três golpes de enxada. Por isso, nessa hora de escrever é preciso matar certas doçuras, é preciso matar também o desejo de contemplar, de alegrar-se com as próprias palavras, de alegrar o olhar. É preciso dosar virilidade e compaixão. E se você deixasse a rédea solta para o seu irmão pederasta? Não, nunca, veja bem: se ele não é Proust, nem Gide, nem Genet, há o risco de uma narrativa cheia de amenidades. E se eu deixasse a rédea solta para a irmã lésbica, o máximo que sairia... vejamos, talvez *O poço da solidão*. (HILST, 2018a, p. 115).

Ao indicar Proust, Gide e Genet juntos, Hilda estabelece quase que uma subcategoria: a de escritores homossexuais valorosos. O trecho supracitado de “O unicórnio” demandaria talvez uma análise mais aprofundada sobre a relação que Hilst estabelece, em seus textos<sup>48</sup>, com seus pares femininos – que vai do despreço demonstrado pela obra de Radclyffe Hall<sup>49</sup>, romancista e poeta inglesa, às poucas menções de mulheres escritoras em suas listas e mesmo a definição do trabalho de escrita como uma atividade inerentemente masculina. Em *Cartas de um sedutor* (1991) podemos encontrar o mais próximo de uma lista puramente centrada em mulheres, com a presença das irmãs Brontë

---

associados às estruturas institucionais que lhe são postas. Hilda Hilst parece querer estabelecer sua posição enquanto escritora na medida em que se afasta dos interesses econômicos do campo literário: Hilda não se interessa pelas maquinações por detrás das publicações, ela deseja apenas *ser escritora*. Daí a tensão entre o querer ser lida e a dificuldade em ser publicada, mote, ademais, de *O caderno rosa de Lori Lamby*. A impossibilidade de Hilst em ceder a certos requisitos institucionais se prova, ironicamente, danosa a seu reconhecimento e notoriedade por entre os leitores. A conturbada relação que Hilst manteve com os editores, enquanto agentes e instituições literárias, e com seus editores diretos, como Massao Ohno, é bastante catalogada pelas pesquisas acerca da autora. Ver, por exemplo, BORGES, Luciana. *Narrando a edição: escritores e editores na Trilogia obscena, de Hilda Hilst*. Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea, (34), p. 117-145, 2009.

<sup>48</sup> Fora dos textos, destaca-se, sobretudo, sua longa amizade com Lygia Fagundes Telles, por quem Hilst não escondia afeto a ponto de declarar que gostaria de morrer segurando a mão de Telles. (In: Cadernos de Literatura Brasileira, 1999, n° 8, p. 7).

<sup>49</sup> *O poço da solidão* (*The Well of Loneliness*) foi publicado em 1928. Por se tratar de um romance lésbico, foi banido do Reino Unido, o que não impediu o seu sucesso e a notoriedade recebida pela escritora Radclyffe Hall à época.

e Virginia Woolf:

“IRMANITA: SE FOSSES SAUDÁVEL morarias comigo, teu irmão. Podias até defecar na minha cama e eu não me importaria. Lavaria tua bundinha e lençóis. Mas insistes em ficar aí na tua charneca. Se ainda fosses a Virgínia lá na Cornualha, entenderia. Ou uma das Brontë em Haworth, também. Mas quem és? Ninguém ilustre. Não tens nenhuma tarefa importante que justifique tua permanência no campo.” (HILST, 2018b, p. 254).

As escritoras inglesas ressurgem, aliás, dentro da mesma tensão existente em *Fluxo-Floema*; ao contrário dessas grandes mulheres, Cordélia, a irmã do narrador de *Cartas de um sedutor*, não é “ninguém ilustre” nem possuidora da importante tarefa da escrita, única justificativa aceitável para sua longa estada longe da cidade e do silêncio imposto para com o irmão. É preciso, portanto e mais uma vez, mencionarmos a ênfase que é dada aqui ao duplo papel da admiração, apontado por Judith Schlanger:

a obra-prima, uma vez dada, é também um obstáculo. Daí esse sentimento de desencorajamento (já é tarde demais ou tudo já está dito) que acompanha as letras desde sua origem. Esse sentimento não designa uma usura, uma lassidão, mas um obstáculo incontornável: Homero tomou o lugar, ele corta o ar e ocupa o melhor do espaço.<sup>50</sup> (SCHLANGER, 2008, p. 90).

Dessa maneira, a irmã de Karl não pode fazer as mesmas escolhas que Virginia Woolf ou as irmãs Brontë nem a narradora de “O unicórnio” pode conceder a escrita a seu irmão, pois não basta ser escritor e homossexual para ser bem sucedido: as possibilidades, os espaços já estão sufocados e ocupados pelos nomes, por Proust, Genet, Gide, Woolf e as Brontë, qualquer tentativa arriscará escrever nada mais do que amenidades. A quem é dado o direito do atrevimento?

\*

---

<sup>50</sup> No original: le chef-d’oeuvre, une fois là, est aussi un obstacle. D’où ce sentiment de découragement (il est trop tard et tout est déjà dit) qui accompagne les lettres depuis leur origine. Ce sentiment ne désigne pas une usure, une lassitude, mais un obstacle incontournable : Homère a pris la place, il coupe l’air et occupe le meilleur de l’espace.

Desvelar o uso recorrente das listas nas obras de Hilda Hilst foi objetivo da primeira parte desse capítulo, essencial, ademais, para que possamos adentrar o segundo recurso de sistematização da autora. As passagens de *Fluxo-Floema* e de *Cartas de um sedutor* já permite apontar para outro traço marcante ao longo da obra de Hilst: seu entusiasmo pelas biografias de autoras e autores. Por um lado, a justaposição de Proust, Gide e Genet é possível apenas a partir de suas orientações sexuais; por outro, a lista composta por Virginia Woolf e as irmãs Brontë demonstra da curiosidade hilstiana de pesquisar os detalhes de suas vidas: Cornualha era o local onde Woolf passara todas suas férias de verão com a família até seus doze anos – é também, segundo a própria escritora, em sua casa de veraneio que ela cria a ambientação de *O farol*<sup>51</sup> – e Haworth é a região de Yorkshire onde se situava a casa da família Brontë, que vivia em relativo isolamento. Assim, ao mesmo tempo que a escritora se dedica a ressaltar as características exemplares dos textos de homens e mulheres que ela admira, Hilda faz uso de episódios biográficos dos autores, surgindo assim um segundo sistema de inventariação.

O interesse biográfico de Hilda Hilst era notório. Durante uma das mesas<sup>52</sup> da “Jornada Hilda 90”, evento organizado em junho de 2020 pela Companhia das Letras em comemoração aos 90 anos de Hilst, Ana Lima Cecílio (ela própria biógrafa de Hilda) e Eliane Robert Moraes destacam a amplitude do interesse biográfico de Hilst, para quem não era o bastante apenas conhecer a obra de um escritor, mas fazia-se igualmente necessário ler toda a sua vida. Durante entrevistas, Hilda era ainda capaz de citar acontecimentos biográficos desses autores e mesmo reproduzir falas<sup>53</sup>, como o faz ao falar da esposa de James Joyce<sup>54</sup>. Ao ser questionada por Heraldo Silveira sobre uma

<sup>51</sup> Ver LÓPEZ, Alberto. *Virginia Woolf, a escritora premonitória inesgotável*. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/01/25/cultura/1516835051\\_025456.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/01/25/cultura/1516835051_025456.html), último acesso em 06 de outubro de 2021.

<sup>52</sup> O evento foi planejado em parceria com a Curadoria Hilst. Mesa: *Uma Vida*. Com a participação de Eliane Robert Moraes, Ana Lima Cecílio, Leusa Araujo e Daniel Fuentes. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qA-ED2Qxe5w>, último acesso em 20 de julho de 2020, às 15h38.

<sup>53</sup> Se, certamente, a opinião expressa por Hilst e Beckett é compartilhada por um certo número de escritores, sendo assim difusa o suficiente para ser apenas uma coincidência, não posso deixar de enxergar o paralelo entre o que afirma Hilst na entrevista presente no caderno do Instituto Moreira Salles sobre seus leitores “Eu nunca pensei no leitor. Eu não tenho nada a ver com o leitor” (p. 40) e a marcação que Hilst faz em seu volume da biografia de Samuel Beckett escrita por Deidre “I’m not interested in the effect my plays have on the audience. I simply produce an object. What people think of it is not my concern” (p.614) [Eu não estou interessado no efeito que as minhas peças provocam no público. Eu simplesmente produzo um objeto. O que as pessoas pensam dele não é de meu interesse].

<sup>54</sup> Na extensa entrevista dada aos organizadores dos Cadernos de Literatura Brasileira, Hilst afirma “adoro mesmo Wittgenstein. A vida dele foi maravilhosa” (p. 28). Além disso, ela declara “Eu sei, por exemplo,

possível influência de outros escritores em sua obra, Hilst responde:

Vamos dizer assim... que eu tenha uma admiração não pela obra, mas pela pessoa. Por exemplo, um homem que me impressionou sempre, a vida toda, foi o Kafka. Mas a vida dele, ele como pessoa, os diários dele, tudo o que ele colocou naqueles diários. Agora, a obra dele, eu posso ler e tudo, mas não fico mentalmente excitada. (HILST *apud* DINIZ, 2013)<sup>55</sup>.

Esse entusiasmo, o entusiasmo pela vida dos escritores<sup>56</sup>, como a biografia de Kafka, transborda pelas linhas da escritora. É assim que surgem indicações biográficas quase tímidas, como as vestimentas de Genet em *Fluxo-Floema*, “Olha o Genet, você é uma tomista. Ele gostava de boas roupas, era estranho” (HILST, 2018a, p. 100) ou ainda a menção à morte de Virginia Woolf, “alguém se atirou no Ouse...” (HILST, 2018b, p. 340), em *Estar sendo. Ter sido*.

O que transpira da curiosidade hilstiana acerca da vida dos autores não é, no entanto, a narração episódica de qualquer fato presente nas biografias desses homens e mulheres; para Hilst, existe um certo prazer em descobrir, desvelar desses grandes nomes tudo aquilo que lhes seria inesperado. Inesperado pois, por detrás de seus textos, Hilst encontra não as facetas sagradas de seus nomes, mas toda sorte de comportamento desviante. Com a biografia, Hilst atribuiu-lhes dubiedade. O mesmo será dado, por exemplo, a Nikos Kazantzákis no primeiro romance da autora, quando nos é revelado que ele dizia “me dá o seu tempo, me dá o seu tempo” (HILST, 2018a, p. 100) para moradores de rua: “às favas com teu Nikos” (*idem*). Assim, Hilst escolhe, por entre as biografias, variadas condutas, tal qual a maneira pela qual James Joyce tratava cachorros, citada logo na abertura de *Estar sendo. Ter sido*:

ficaram os cachorros e os gansos. graças a deus. gosto deles. você sabe que o Joyce atirava pedras nos cachorros nas suas caminhadas por lá...

---

que o Joyce não era lido nem pela mulher dele” (p. 29).

<sup>55</sup> Foi consultada a versão digital do livro que apresenta variação na posição das páginas.

<sup>56</sup> O interesse de Hilda Hilst pelas biografias – é preciso pontuar – não se limita unicamente à vida de escritores. Em *Contos d’escárnio*, por exemplo, encontramos menções a George Washington e Bertrand Russel, em uma jocosa passagem que reúne a dentadura do sogro de Bertrand Russel, a de madeira de George Washington e, finalmente, o pênis do primeiro presidente dos Estados Unidos. Em *Do desejo*, publicado em 1992, o décimo e último poema evoca Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord, importante homem político francês que atuou como primeiro Primeiro-Ministro da França, em 1815, sob Luís XVIII após a restauração francesa. Em suas peças teatrais, é possível ainda encontrar uma reencenação da vida do padre Maximiliano Maria Kolbe, morto como mártir no campo de extermínio de Auschwitz, em 1941, e referências à biografia de Che Guevara.

onde, em Zurique? lá tem cachorros? é tudo tão limpo. alguém caga em Zurique? Joyce dizia que os cachorros não tinham alma. Nojentão esse Joyce, não? (HILST, 2018b, p. 327).

Joyce, cujo medo de cães é inclusive transferido para Stephen Dedalus, seu alter ego literário e protagonista de *Retrato de um artista quando jovem* (1916), fora mordido na infância, aos cinco anos, pelo cachorro de um vizinho<sup>57</sup> e a memória nunca realmente abandonou o imaginário que o escritor criara em torno deste animal, tão querido por Hilda Hilst. Aqui, ele aparece com o quase singelo “nojentão”, epíteto displicente se pensarmos no carinho que Hilst, em contraste, dedicara a seus cachorros<sup>58</sup>. O tema da crueldade contra animais retorna ainda nos apontamentos sobre Marcel Proust, cujas madalenas tanto despontam nas linhas de Hilst:

Santa Teresinha, amar esse imundo cotidiano vertendo maldade. Você sabe que o Proust fazia muitas maldades? Não diga. É, eu li que ele enfiava uma agulha nos olhinhos dos ratos, só para se divertir. Mas você acredita mesmo que os seres humanos façam essas coisas somente para se divertir? Olha, o Proust era um pederasta. Pois é, era o Proust. (HILST, 2018a, p. 102).

Conteúdo de inúmeras biografias, a dinâmica da vida sexual de Proust é bastante documentada; reconhecemos nomes de amantes, sabemos de suas disposições e preferências. George Painter, biógrafo de Proust, descreve, ademais, o comportamento sexual do autor como uma “liberdade de Sodoma”<sup>59</sup> (1989, p. 66), deixando transparecer que Proust cultivara afetos heterossexuais e homossexuais, indiscriminadamente. O entusiasmo sexual de Proust em relação a ratos, no entanto, pode não ser tão conhecido

---

<sup>57</sup> A biografia de James Joyce escrita por Richard Ellmann, por muito tempo considerada a biografia final do autor de *Ulysses*, e a nova biografia, desta vez publicada por Gordon Bowker, mencionam o ocorrido na infância de Joyce. Bowker descreve: Viver e andar pela orla do mar tornaram-se um duradouro prazer para ele. Isso fez com que ele gostasse do entretenimento à beira-mar e lhe forneceu o cenário para os episódios “Proteus” e “Nausicaa” de *Ulysses*. Também lhe deu uma fobia para toda a vida, quando um dia, na praia com Stannie, eles encontraram um cachorro, um terrier irlandês, no qual começaram a atirar pedras. Provocado pelo ato, o cachorro atacou e mordeu o aterrorizado James no queixo. Ele carregou uma cicatriz depois do episódio, e os cães, como tempestades, o levavam a um frenesi de medo, surpreendendo aqueles que a isso testemunharam (2012, p. 39). [No original: Living and walking beside the sea became a lifelong pleasure for him. It gave him his liking for seaside entertainment and the setting for the ‘Proteus’ and ‘Nausicaa’ episodes of *Ulysses*. It also gave him a lifelong phobia, when one day, out along the beach with Stannie, they came across a dog, an Irish terrier, at which they began to throw stones. Taking exception to this, the dog attacked and bit the terrified James on the chin. He carried a scar thereafter, and dogs, like thunderstorms, would drive him into a frenzy of fear, astonishing those who witnessed it.]

<sup>58</sup> Para além da presença ubíqua dos cães nos escritos de Hilst, a Casa do Sol chegara a abrigar mais de cem cães.

<sup>59</sup> No original: freedom of Sodom.

para os leitores apaixonados por seus textos. Conta-se que Proust, frequentador assíduo de bordéis, requisitava em suas visitas uma jaula com ratos esfomeados, objeto de fascínio para o qual Proust direcionava seu gozo. Segundo Painter, ainda que os rumores tenham se tornado cada vez mais elaborados ao longo dos anos, há evidências de sua veracidade<sup>60</sup>: Proust o admitira, em diferentes ocasiões, ao escritor André Gide, ao historiador e acadêmico Bernard Fay e, por fim, a Boni de Castellane, político e nobre francês. O autor da *magia das madalenas* é o mesmo que se masturba observando e causando violência contra roedores.

*Amar esse imundo cotidiano vertendo maldade.* Se por um lado, as personagens de Hilst discutem os acontecimentos biográficos desses autores em certo tom de desprezo, de outro, outros protagonistas aplaudem e se identificam com incidentes narrados. Em *Contos d'escárnio – textos grotescos*, o protagonista de *Conto de Crasso*, implicado em um relacionamento incestuoso com sua mãe, conversa com sua amante durante a leitura de *Childe Harold* (1812), poema de Lord Byron:

Ela amava Byron. Eu dizia-lhe: mas foi um homem abominável, tudo o que fez para a pobrezinha da Clara!  
 ah, tem paciência, Júnior, ela não saía da cola dele! mas Ma e tantas mulheres que ele fez sofrer!  
 aquelas... fartou-se e amou a Fornarina muito tempo.  
 uma grossa, Ma, uma padeira.  
 Byron era um gênio, podia amar padeiras.  
 eu gosto incomparavelmente mais de Shelley.  
 tão frágil...  
 ah, por favor, Ma... fino, raro, generoso, brilhante.  
 ninguém lia Shelley.  
 claro, muito mais importante, muito mais sério.  
 Byron foi um dos nossos, querido, amava a própria irmã. (HILST, 2018b, p. 220-221).

<sup>60</sup> “A história de Proust e dos ratos circula até hoje, em formas absurdamente elaboradas, entre os desviantes de Paris e seus visitantes estrangeiros. Mas de sua verdade básica, infelizmente, não pode haver dúvida, uma vez que é confirmada por testemunhas independentes, e ainda mais conclusivamente por sua aparência inconfundível, embora disfarçada, em seu romance. Maurice Sachs ouviu isso de Albert Le Cuziat; Gide e Bernard Fay e Boni de Castellane do próprio Proust; e entre as guerras era possível e elegante encontrar o próprio chofer que declarava, com um sorriso orgulhoso e radiante: “Era eu que levava os ratos ao senhor Marcel” (PAINTER, 1989, p. 268). [No original: The story of Proust and the rats is circulated to this day, in preposterously elaborated forms, among the inverts of Paris and their foreign visitors. But of its basic truth there can unhappily be no doubt, since it is confirmed by independent witnesses, and still more conclusively by its unmistakable though disguised appearance in his novel. Maurice Sachs heard it from Albert Le Cuziat; Gide and Bernard Fay and Boni de Castellane from Proust himself; and between the wars it was possible and fashionable to meet the very chauffeur who declared, with a proud and beaming smile: "It was I who used to take the rats to Monsieur Marcel!".].

É preciso destacar no trecho as inúmeras menções biográficas que ali se sucedem. Antes de tudo, a presença de Clara<sup>61</sup>, meia-irmã da escritora Mary Shelley (também referida) e com quem Byron teve uma filha em 1817. Clara aparece nas cartas de Lord Byron para sua irmã e para seu amigo Douglas Kinnaird como uma “mulher tola” e como alguém que ele nunca havia amado nem fingido amar<sup>62</sup>, mas contra quem não pôde resistir aos avanços. Além de Clara, “La Fornarina” é também uma das inúmeras amantes do escritor; mulher casada com um padeiro, camponesa tão diferente dos prazeres cosmopolitas que Byron não pode conter, mais uma vez, seu desejo quando a conheceu na Itália. Por fim, Byron fora acusado de praticar incesto com sua meia-irmã, Augusta Maria Leigh, com quem, supostamente<sup>63</sup>, teve uma filha ilegítima. É esse último episódio da vida de Byron que permite, ademais, que as personagens de *Contos d’escárnio* encontrem um ponto de encontro entre suas próprias vidas e a do escritor – transformando o dito comportamento desviante em qualidade a ser admirada: Byron é “um dos nossos”. Afinal, não seria *Contos d’escárnio* justamente a tentativa de produzir um texto pornográfico que reúne atos sexuais grotescos? Aqui, a *força biográfica* do evento dá suporte ao intento do próprio texto hilstiano, recusando o julgamento e acatando, com voracidade, toda espécie de conduta sexual humana.

A seleção de episódios estranhos serve, ademais, a toda produção literária hilstiana, e não somente a sua escrita dita pornográfica e obscena. Assim como sua prosa e seus poemas mais recentes se preocupam em harmonizar simultaneamente os aspectos mais sagrados com a presença onipresente de temas religiosos, e os mais depravados da vida humana, principalmente mas não exclusivamente em sua tetralogia obscena, os nomes próprios carregam a mesma dubiedade que aporta a escrita de Hilst. Cria-se, portanto, um jogo de forças entre as figuras ilustres dos nomes próprios, escritores que compuseram os mais clássicos textos da humanidade, e o contraste com suas ações em foro íntimo. Esse movimento de acusação e equilíbrio será entreposto por muitos dos escritos de Hilda Hilst, como acontece na referência a Akira Kurosawa em *Estar sendo*.

---

<sup>61</sup> Ficou mais conhecida pelo nome Claire Clairmont, que adotara por volta de 1818, época em que tentou publicar um livro junto ao importante poeta romântico Percy Bysshe Shelley.

<sup>62</sup> A correspondência de Lord Byron foi organizada por Peter Cochran e está atualmente disponível, em sua integralidade, na internet. A carta aqui referida foi enviada a Douglas Kinnaird em 20 de janeiro de 1817, na qual Lord Byron, ao mencionar Claire Clairmont, afirma: *I never loved her nor pretended to love her*.

<sup>63</sup> Em uma carta a Lady Melbourne, Byron admite ter ido visitar a irmã e constatado que a criança não havia nenhuma anomalia congênita. Esse episódio é interpretado, por muitos, como prova de que Lord Byron haveria, de fato, consumado seu desejo pela meia-irmã.

*Ter sido:*

imagina, Matias, é que na velhice temos esgares involuntários. também não é assim, aos sessenta e cinco tem muita rubicunda e lisa e de porte espigado. só vi um. quem? O Kurosawa numa foto aos setenta, um passo decidido, o porte ágil. Kurosawa bebia como eu. sei, mas fez aquelas obras-primas. e eu não, Matias? (HILST, 2018b, p. 349).

Era notória, por entre os bastidores, a reputação do temperamento forte e do consumo exacerbado de álcool de Kurosawa: durante a filmagem de *Tora, Tora, Tora* (1970), um dos momentos difíceis de sua carreira, o diretor japonês “bebia todas as noites e se comportava mal”<sup>64</sup>. Não que o cineasta não reconhecesse seus vícios; em *Gama no abura*, (1981)<sup>65</sup>, texto autobiográfico de Kurosawa, ele relata úlceras provocadas pelo excesso de bebida e a preocupação de seus empregadores de que ele gastaria todo seu salário em saquê – preocupação talvez acertada por aquele que admite “tudo o que eu fiz foi continuar escrevendo roteiros para ganhar dinheiro para beber”<sup>66</sup> (KUROSAWA, 1983, p. 184). Parece-me curioso, ademais, que Kurosawa comente sobre as consequências do álcool em seu corpo em uma seção nomeada *defeitos congênitos*, na qual ele revela igualmente ser acometido por uma epilepsia congênita. Beberrão, Kurosawa não deixa de ser um dos maiores cineastas do Japão, influenciador de toda uma geração de diretores. Os nomes se complementam, portanto, por suas adversativas.

O mesmo poderá ser dito de Ezra Pound. Seu corpo carrega a genialidade de seus textos, venerado por seu trabalho enquanto poeta e por sua conduta ativa em buscar novos talentos – Pound ajudara James Joyce a ser publicado, após inúmeras recusas de *Ulysses* pelas companhias de edição<sup>67</sup>. Porém, carrega também o peso de seu envolvimento com o movimento fascista, o ressoar de sua voz na rádio italiana que repetia atrocidades e que, inclusive, o levou ao espetáculo de seu aprisionamento em 1945: transportado em uma jaula, como o animal perigoso que o haviam julgado ser. Pound, “gênio e fascistóide” (HILST, 2018b, p. 160), martela Hilst. A escrita hilstiana vai se jubilar do reconhecimento

---

<sup>64</sup> Assim afirma Teruyo Nogami, assistente de Kurosawa por muitos anos, em entrevista cedida a Mark Schilling ao *The Japan Times*, “In the presence of 'Emperor' Kurosawa”. [No original: was drinking every night and behaving badly.].

<sup>65</sup> A versão aqui consultada foi traduzida para o inglês por Audie E. Bock, sob o título de *Something like an autobiography*, e publicada um ano depois da obra original.

<sup>66</sup> No original: All I did was go on writing scripts in order to earn the money to drink.

<sup>67</sup> Ver “As duas faces de Ezra Pound”, texto escrito por Mario Vargas Llosa para o jornal *El país* em 2019. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2019/07/20/opinion/1563630522\\_015218.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/07/20/opinion/1563630522_015218.html), último acesso em 06/05/2021 às 14h17.

de que o ser humano é composto pelos mais diversos elementos, dessa tensão revelada entre os nomes próprios postos em altares e suas mundanas existências. Não posso deixar de notar, no entanto, que é essa mesma tensão que percorre a obra de Hilda no que tange a sua relação com o divino, pois não há sagrado em Hilst que não seja acompanhado da ironia e do grotesco: a duplicidade que Hilst atribui ao nome próprio desses grandes autores ecoa, talvez, do tratamento que ela mesma outorgou ao primeiro nome<sup>68</sup>, o nome de Deus. Não nos esqueçamos que em *A obscena Senhora D*, Deus será, aliás, chamado, dentre outras denominações catalogadas por Clara Silveira Machado, em *A escritura delirante em Hilda Hilst*, de “O Nome”. E não seria Deus o maior dos nomes próprios, *Deus é o nome, o melhor [...] Deus é o melhor nome próprio?*<sup>69</sup>

O embate faz-se ainda especialmente presente nas interações entre os pais de Lori Lamby, em *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990):

Papi – [...] NINFOMANÍACA. É isso que você é, Cora, e se você gosta tanto do Gustavo por que não se lembra que ele disse que é preferível trepar com o tinteiro quando se está escrevendo do que ficar esportando por aí? [...] Quer saber mais? Ele tinha sífilis.  
[...] “Quer saber, Cora? O Gustavo era tão sifilítico que tinha a língua inchada de tanto mercúrio.”  
Mamãe gritou: “É, mas escreveu a madame Bovary”. (HILST, 2018b, p. 134).

Aqui, ainda que o pai de Lori esteja decidido a rebaixar Flaubert por seu deplorável estado de saúde, Cora não pode deixar de contrabalancear o argumento: ainda que Flaubert-homem se decompusse na frente de todos, nada poderia mudar o fato de que escrevera uma obra-prima. Tomar as missivas pessoais como conteúdo de um romance ou assunto dos diálogos de suas personagens não passa, ademais, de uma estratégia literária de interpretação desses fatos, que permite, não apenas na obra hilstiana, localizar a figura de Gustave Flaubert ao nível de constante desconstrução da lenda que fora criada em torno de seus escritos. O trecho parece mesmo ecoar *O papagaio de Flaubert* (1984), obra de Julian Barnes publicada quatro anos antes. Nela, Barnes menciona brevemente os danos que a sífilis causara a Gustave Flaubert, elaborando acerca da transposição física do “belo

<sup>68</sup> Ver MACHADO NETTO, Clara Silveira. *A escritura delirante em Hilda Hilst*. 1993. 290 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1993.

<sup>69</sup> DERRIDA, Jacques. *Otobiographies: L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. Paris: Éditions Galilée, 2005, p. 27-28. [No original: Dieu est le nom, le meilleur [...] Dieu est le nom propre le meilleur.].

jovem a burguês pançudo e semicalvo” (BARNES, 1988, p. 10), como a mãe de Flaubert teve dificuldades em reconhecê-lo quando se encontraram em Roma, em 1851 – um ano após o escritor ter contraído a doença, no Egito – ou ainda como “sua saliva será permanentemente negra, devido ao tratamento à base de mercúrio” (*ibid*, p. 25). A obra de Barnes, aliás, é uma das primeiras que inauguram um subgênero romanesco que, como observara Roland Barthes, cresceu visivelmente desde os anos 80<sup>70</sup>: romances que apresentam grandes escritores como os heróis de suas narrativas.

Dáí surge toda sorte de exploração das figuras desses escritores e o recurso ao material biográfico se revela abundante. Pierre Michon, a partir de fotos encontradas na coleção da biblioteca da Pléiade – chamada *Album Rimbaud* – escreverá *Rimbaud, o filho* (1991); o alemão Henning Boëtius, publicará *Ich ist ein anderer (Eu é um outro)* (2014), uma autobiografia de Rimbaud; J.M. Le Clézio também retomara a vida do jovem poeta simbolista em *A quarentena* (1995); no Brasil, desponta, por exemplo, o célebre *Boca do Inferno* (1989) de Ana Miranda, que inclusive pertence aos currículos escolares do ensino regular. Os exemplos, de fato, são muitos<sup>71</sup>. O que esses textos propõem é a revisitação da biografia dos grandes nomes e, a partir dela, propor novas histórias acerca de suas figuras, combinando fatos históricos com dados biográficos fictícios, inventados ou descomedidos.

Nesse sentido, o retorno constante aos episódios biográficos dos escritores parece indicar o mesmo prazer colecionador que Hilst demonstra com as referências a textos e passagens dos romances e poemas que permeiam seu cotidiano de leitura e de escrita. Apenas um grande conhecedor da vida de Gustave Flaubert poderia, volto-me a Julian Barnes, escrever *O papagaio de Flaubert* – a profusão de informações para a criação de

---

<sup>70</sup> Para os estudiosos do fenômeno, o surgimento dessas obras marca uma importante característica da literatura contemporânea, que se desenvolve simultaneamente com a consciência de sua herança e também com a necessidade de interrogar o seu passado – Dominique Viart, em *Filiations littéraires*, vai mesmo propor que leiamos essas histórias como sintomas de nossa época. Na introdução da obra de Viart, Laurent Demanze defende que “a narrativa de filiação toma prova de uma crise de transmissão inaugurada pelo projeto moderno: mas a modernidade triunfante, que celebrava a liberação dos entraves do passado, abriu espaço a uma dolorosa melancolia, que a consciência ferida de um passado perdido agita incessantemente”. A partir da análise de Viart, Demanze atesta ainda, em sua obra *Encres orphelines*, que uma das maneiras que os escritores procuram a si próprios é justamente recorrer à figuras aos quais eles se identificam, como escritores e obras do passado, capazes de suplantar a melancolia dos tempos. [No original: le récit de filiation prend ainsi acte d'une crise de la transmission inaugurée par le projet moderne: mais la modernité triomphante, qui célébrait la libération des entraves du passé, a laissé place à une douloureuse mélancolie, qu'agite sans cesse la conscience blessée d'un passé perdu.].

<sup>71</sup> Em *Mutações da literatura no século XXI* (2016), Leyla Perrone-Moisés oferece, no nono capítulo da segunda parte da obra intitulado “Os escritores como personagens de ficção”, uma lista de 21 títulos estrangeiros e 13 brasileiros para ilustrar a proficuidade desse movimento.

uma cronologia biográfica verídica e rigorosa é admirável. Ao comentar sobre a obra cinematográfica de Eduardo Coutinho e o papel do biógrafo como descrito por Marcel Schwob em *Vidas imaginárias* (1896), Maria Esther Maciel<sup>72</sup> defende que:

a tarefa do biógrafo consiste exatamente em escolher, dentre os inumeráveis traços humanos possíveis, aqueles que possam perfilar – de acordo com o olhar e o ponto de vista de quem narra – uma existência. Nesse sentido, as datas secretas, os pequenos incidentes, os episódios fortuitos e os ínfimos acasos podem delinear muito mais a história de uma pessoa do que as experiências estrondosas, as peripécias, os acontecimentos extraordinários. (MACIEL, 2009, p. 85).

Seria inexato afirmar que Hilst se propõe ao papel de biógrafa – pois ela não está necessariamente preocupada em narrar a vida desses sujeitos. Seu papel aqui é outro. Assumindo, entretanto, a tarefa de pesquisar e escolher quais incidentes lhe parecem mais interessantes, Hilst se propõe a contar apenas as histórias esdrúxulas que, ao contrário do que possa parecer, não estão ali para provocar o simples rebaixamento de seus nomes próprios, mas ressurgem como esferificação de todo um imaginário que é produzido a partir de suas obras. A decisão de Hilda de tornar o conteúdo biográfico como parte de seus romances simultaneamente aproxima-a e distingue-a das narrativas que colocam grandes escritores como heróis de suas histórias. O ponto de encontro é breve, entretanto. Antes de tudo, é preciso conceder que esses nomes, embora façam parte ativa do mundo dos escritos de Hilst, não performam, entretanto, enquanto personagens – eles existem apenas como nomes de escritores, efetivamente mesclando os planos da realidade e da irrealidade da ficção. Além disso, os dados biográficos que Hilst apresenta em sua obra são verídicos; diferentemente de romances como os de Barnes ou de Michon, e tantos outros, que se propõem a repensar e a jogar com as possibilidades das vidas desses homens e mulheres, ao ficcionalizar histórias verdadeiras ou abertamente inventar acontecimentos.

Não devemos dizer coisas improváveis ou coisas sobre as quais nada sabemos. Devemos enxergar suas vidas reais e não imaginárias.  
Teresa de Lisieux

O que distingue sobretudo as narrativas modernas e as hilstianas está, no entanto, no desejo de Hilst de enfrentar e desestabilizar as representações e figurações que se desprendem dos escritores. Ao longo do século XIX, o romantismo permitiu que se criasse uma imagem quase divina daquele que escreve:

<sup>72</sup> Ver “Arquivo de vidas: coleção e biografia no cinema de Eduardo Coutinho”. In: *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

escrever, por meio de todas as dificuldades financeiras e do certo desprestígio social que carregava a profissão, era, na verdade, uma missão irrecusável, uma verdadeira vocação. Escrever exigia sacrifícios e denotava recompensas em uma espécie de plano celestial. O romance *Corps du roi* (2002) de Pierre Michon, que atribui ao escritor dois corpos, um mundano e um majestoso, pertencente mesmo à realeza, nos demonstra, aliás, como o estatuto sagrado desses nomes ecoa ainda hoje. O nome próprio, em Hilst, parte-se, talvez, na mesma forma bipartite; mas uma forma que oferece não a contínua canonização de suas existências, pelo contrário, que oferece uma leitura outra, capaz de abarcar as contradições do ser humano, do escritor que não é nem um *deus* nem *um sujeito igual ao cara que põe tijolos*<sup>73</sup>. Não deixa de ser interessante notarmos que a ferramenta utilizada por Hilda Hilst – a biografia – foi também elemento primordial para o estabelecimento histórico do conceito moderno de autor: em “On the author effect: recovering collectivity” (1997), Woodmansee relata que um texto escrito em 1779-81 por Samuel Johnson – *Lives of poets*, uma coleção de prefácios, biografias e textos críticos sobre poetas ingleses modernos – contribuiu significativamente para distinguir o *autor* de todas as outras profissões envolvidas no processo de produção de um livro. Se antes o escritor não passava de um elemento da coletividade, a ênfase na biografia desses homens permitiu a criação de um panteão que os distinguiu de toda atividade comum de escrita. O caminho em Hilst é, então, inverso, um desmontar da história. Se Hilst não coloca seus grandes autores como heróis de seus romances é porque eles não são, acima de tudo, heróis.

A escolha pelo destaque à desfiguração do corpo do gênio Flaubert diante da doença me parece, ademais, amparar tal ideia. Nas crônicas, por exemplo, Sartre ressurgue “inteligentíssimo, ficou na velhice se mijando nas calças e fazendo papelão” (HILST, 2018d, p. 97). A morte pouco heroica desses grandes nomes reaparece ainda, na prosa, em *Contos d’escárnio*, com menção ao suicídio de Yukio Mishima, cujo ritual teria envolvido rolos de algodão no ânus para impedir a inevitável vazão das fezes após a morte:

À noitinha arrancaram Cuzinho do cubículo depois de tudo aquilo. Fui até lá só para lhe ver a cara. Acreditas que ela saiu sorrindo? Assim como se estivesse embriagada. Tomou um porre de pregas! Há coisas inexplicáveis no ser humano. No planeta também. Fora fantasmas e óvnis. Te lembras de toda aquela história do Mishima? Não quero acreditar que te esqueceste dele. Aquele que fez o *seppuku*. Te

---

<sup>73</sup> Ver Os Cadernos de Literatura Brasileira, do Instituto Moreira Salles, acerca de Hilda Hilst, p. 40.

contorcias inteira de pavor quando lias aquilo. Havia detalhes: comeu repolho e fatias finas cruas de galinha no jantar da véspera. Depois encheu os trazugues com rolos de algodão para que não lhe saíssem as fezes na hora H. (HILST, 2018b, p. 258-259).

No trecho de *Contos d'escárnio*, Crasso tenta assimilar o comportamento de Cuzinho, e, incapaz de fazê-lo, ele passa a se indagar sobre a morte de Mishima, que cometera *seppuku* após fracassar em impedir um golpe de Estado em 1970. É assim, pelo resgate da biografia e da indecorosa morte, que as personagens hilstianas passam a também buscar nesse conhecimento além-ficção o entendimento do mundo – ou da desistência de compreendê-lo. Entendimento do mundo, ou ainda compreensão de si mesmos. Outro caso exemplar é o do narrador de *Estar sendo. Ter sido*, o velho Vittorio que mimetiza o comportamento de Rimbaud: “Começo, igualzinho a Rimbaud mijando no copo de alguém. pena que eu não tenha piolhos pra lançá-los também na cara dos outros”<sup>74</sup> (HILST, 2018b, p. 376); o seu corpo também é espelho “uma torção do pescoço, melhor um engruvinhar do pescoço, olho o meu pescoço, um pescoço Dorian Gray... aquele retrato do Oscar Fingall” (*idem*, p. 390). Até mesmo suas entranhas e a experiência última da morte de Vittorio reverberam Wilde, uma vez que o narrador de *Estar sendo. Ter sido* imagina sua flatulência excessiva na medida em que enxerga a morte do escritor irlandês<sup>75</sup>, conjurado, no trecho, com todos seus sobrenomes:

Pensar que isso sou eu. e o morto que há em mim. o roto. o decomposto. alguém lá dentro me diz que estou sendo injusto. que há mortos muito mais putrefatos, a cara expelindo ranço e desgosto, que aquele, o Oscar; o Fingall, o O'Flahertie Wills, aquele, o Wilde, quando morreu, tudo estourou dentro dele, que o estômago explode, é o que dizem quando se está na pira, na Índia talvez, e ouve-se uma explosão a muitos passos dali. eu e minha “intensa fisiose”, como dizem os médicos [...]. (*idem*, p. 372).

Na renomada biografia de Oscar Wilde, escrita por Richard Ellmann e publicada originalmente em 1988, Ellmann descreve a morte anônima de Wilde em um hotel parisiense destacando que, na manhã de seu falecimento, Wilde havia expelido espuma e sangue pela boca e, no momento de sua morte, líquidos fluíram violentamente de sua

<sup>74</sup> Lembremos do comportamento desviante de Genet, já anteriormente mencionado em uma passagem de *Cartas de um sedutor*.

<sup>75</sup> Richard Ellmann declara, na biografia vencedora do Pulitzer, que o autor morreria por complicações cerebrais de uma sífilis avançada; no entanto, desde então, defende-se que Wilde morreu de uma infecção não-tratada no ouvido.

boca, de seus olhos, de suas orelhas e outros orifícios. Se o paralelo entre a fisiose de Vittorio e a terrível morte de Oscar Wilde pode parecer exagerado, não posso deixar de imaginar que Vittorio é uma personagem *doente de literatura*<sup>76</sup>, mais uma das personagens hilstianas construídas dentro desse universo infinitamente interligado ao universo da literatura, dessas personagens hilstianas que não podem prescindir da literatura para apreender a realidade e remetem a completitude de suas vidas a uma recordação da literatura.

Na obra de Hilda Hilst, somos, portanto, confrontados com o grotesco das existências desses nomes célebres. O que não significa afirmar que uma imagem sobrepõe a outra – Hilst se alimenta dos contrários. Nesse sentido, o nome próprio, em Hilst, portanto, ultrapassa o campo da admiração da qual tratara Judith Schlinger: há verdadeiro fascínio na passagem dos nomes. Fascínio pelos textos e pelas vidas que os cercam, mas, sobretudo, fascínio pela procura, pela descoberta que tanto rondam sua escrita e que possibilitam, portanto, um novo olhar sobre essas vidas partilhadas. Esses homens e mulheres, tangíveis, no entanto, se permitem ao êxtase, por fim, da inventariação. Nesse sentido, a escolha pelo uso da biografia é, assim como a lista, uma forma de sistematização e, acima de tudo, de *inventariação* dos nomes e de tudo aquilo se a ele se conurba. Ambos os métodos permitem a Hilst a possibilidade de trazer à tona sua biblioteca, de desempacotá-la a partir de suas próprias minúcias e interesses. Não por acaso, a listagem dos nomes e os episódios biográficos, alguns deles já anteriormente citados, se entrecruzam em *Cartas de um sedutor* (1991):

Tenho horror de escritor. A lista de tarados é enorme. Rimbaud, o tal gênio: catava os dele piolhos e atirava-os nos cidadãos. Urinava nos copos das gentes nos bares. Praticamente enlouqueceu Verlaine. (E a mãe de Verlaine? O que querem dizer aqueles fetos guardados nos potes de vidro em cima da lareira? Mãe de escritor também não é fácil. Seriam irmãozinhos de Verlaine?) Outro doido. Deu um tiro no Rimbaud. Se não me engano, incendiou a própria casa. Depois Proust: consta que enfiava agulhas nos olhinhos dos ratos. E espancava os coitadinhos.

---

<sup>76</sup> Na obra de Vila-Matas, *O mal de Montano*, a qual faço referência direta aqui, acompanhamos um narrador que, acreditando estar amaldiçoado, não consegue bloquear todas as citações de autores ou passagens de textos literários que inundam sua mente e distorcem seu cotidiano; para o narrador de *O mal de Montano*, a literatura o asfixia, o adoenta. Tanto para ele, quanto para seu filho, Montano, o saber literário aporta uma espécie de fardo pesado demais – o narrador passa então a buscar seu próprio desaparecimento, Montano não consegue mais escrever. Seria necessário uma análise mais profunda de *O mal de Montano* para conseguirmos explorar a verdadeira obsessão que suas personagens possuem em absorver a maior quantidade de referências possíveis. Para isso, ver *Modos de ler, formas de escrever*: a literatura enquanto objeto da ficção de Enrique Vila-Matas, de Nadier Pereira dos Santos. Dissertação defendida em 2014 pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Genet: comia os chatos que encontrava nas virilhas do amante. Foucault: saía às noites, todo de couro negro, sadô portanto, ou masô, dando e comendo roxinhos. O próprio Mishima, louco por soldados suados e por sangue. Gozou a primeira vez vendo uma estampa de São Sebastião, flechado. (HILST, 2018b, p. 259).

O encontro dos dois artifícios produz, além disso, uma espécie de incredulidade, um efeito cômico no texto que se encaixa perfeitamente na narrativa hilstiana. Mas a lista, sobretudo, ressurge como ápice de todo trabalho de inventário de Hilda Hilst. Como bem observa Piégay-Gros em *L'érudition imaginaire* (2009), a lista não perpassa aqui o desejo de conservação: “A lógica da lista obedece a um evidente princípio de prazer. Mais do que a conservação, é o consumo que está em jogo” (PIÉGAY-GROS, 2009, p. 79). A lista é, de fato, costumeiramente atrelada à uma racionalidade violenta, ao ordenamento e à descrição do mundo e dos objetos; no texto hilstiano, as listas fazem-se prova da capacidade de mapear, inventariar e estabelecer ligações por entre esses homens. O mesmo ímpeto conciliador se revela, respectivamente, em duas listas presentes nas crônicas hilstianas, *EGE (Esquadrão Geriátrico de Extermínio)*, de 1993, e *Receita*, publicada em 1995:

O poeta pode ser violento. A maior parte das vezes contra si mesmo. Um tiro no peito, gás, veneno, um tiro na boca como fez Hemingway, que também foi poeta em *O velho e o mar*, Maiakóvski, um tiro no peito; Sylvia Plath, gás de cozinha; Ana Cristina César, um salto pelos ares; etc. etc. etc. (HILST, 2018d, p. 61).

Escritor então, eles têm nojo. Nunca são atendidos. Só se for um Paulo Coelho, um best-seller. O sr. James Joyce foi considerado louco e pornográfico quando lançou *Ulisses*. O sr. Franz Kafka morreu totalmente obscuro. O sr. Manoel Maria Barbosa Du Bocage morreu na miséria, ele que foi um Poeta Maior, Mestre da língua, e a caterva só o conhece como “chulo” e “menor”. (idem, p. 293).

Hilst congrega Hemingway, Maiakóvski, Sylvia Plath e Ana Cristina César a partir da dinâmica de seus suicídios; James Joyce, Franz Kafka e Manuel Maria Barbosa Du Bocage, poeta português, são postos um ao lado do outro pelas frustrações compartilhadas. Biografias, portanto, que incessantemente se entrecruzam. Rimbaud, Verlaine, Proust, Genet, Foucault, Mishima, Joyce, Kafka, Maiakvóski – essas ligações hilstianas vão além de possíveis aproximações textuais, elas existem pelo caminho mesmo da escrita. Ou como indaga Foucault, em *As palavras e as coisas* (1966), ao analisar a enciclopédia borgesiana, “onde poderiam eles jamais se encontrarem, a não ser

na voz imaterial que pronuncia sua enumeração, a não ser na página que a transcreve? Onde poderiam eles se justapor, senão no não-lugar da linguagem?” (FOUCAULT, 2000, p. XI). Mais importante do que ordenar esses nomes de autoras e autores é atribuir-lhes caráter de *semelhança* para além da obviedade da partilha da profissão, o inventário racional dá espaço ao jogo da associação, das relações que se tecem entre eles. Como se se apropriasse de uma *metodologia comparativa*, termo empregado Maria Eneida de Souza ao analisar a crítica biográfica, Hilst processa a relação entre a vida e as obras desses homens e mulheres de modo que, a partir de critérios biográficos, encontros entre escritores e diálogos inesperados ressurgam por entre suas linhas. Essa metodologia que conta com a comparação, acrescenta Maria Eneida de Souza, “consiste ainda na liberdade de montar perfis literários que envolvem relações entre escritores, encontros ainda não realizados, mas passíveis de aproximação, afinidades eletivas resultantes das associações inventadas pelo crítico ou escritor” (SOUZA, 2011, p.23-24). Assim, através da lista e da biografia desses escritores, Hilst é capaz de uni-los, promover pontos de interseção que abrigam por completo suas existências: seja pelas qualidades de seus textos ou pelo assombro de suas vidas, aqueles que escrevem partilham todos, dentro da obra hilstiana, de um espaço único. Aqui, não se trata de falar da memória particular de suas vidas, mas de se desfazer das fronteiras que se levantariam longe do trabalho consciente, deliberado e exaustivo do inventário hilstiano de nomes.

\*

O caráter fragmentário da prosa de Hilst, objeto de inúmeros estudos acadêmicos, é, possivelmente, uma das características que mais marcam a leitura de seu trabalho. José Antônio Cavalcanti, em *Vozes textuais em Estar Sendo. Ter sido*<sup>77</sup>, nos chama atenção para um “delírio verborrágico, alimentado pela disjunção e pela desconexão” (p. 123) no qual o enredo não é seu elemento narrativo fundamental. Alcir Pécora aponta, aliás, o discurso fragmentado como uma das *Cinco pistas* para o entendimento da prosa de ficção

---

<sup>77</sup> CAVALCANTI, José Antônio. *Vozes textuais em Estar Sendo. Ter sido*. Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea. v. 1, n. 2, 2009, p. 119-154.

de Hilst:

Falas alternadas de diferentes personagens irrompem, proliferam e disputam lugares incertos e instáveis na cadeia discursiva dramática ou dramatizada. Pode-se falar, talvez, em drama da posição do narrador em face do que escreve ou do que se vê escrevendo, nem sempre de forma consciente, como proliferações discursivas impossíveis de serem contidas numa unidade psicológica estável. (PÉCORA *apud* HILST, 2018b, p. 410).

De fato, os enredos das novelas e dos romances de Hilda Hilst não são, particularmente, complexos – podem mesmo ser reduzidos a breves explicações. São as implosões que “irrompem, proliferam” e impedem o *percurso natural* dessas narrativas que constroem o esplendor da escrita hilstiana. Fala-se muito, portanto, da proliferação de vozes das personagens, do caráter dialógico dessas interrupções do enredo. Cabe-me, no entanto, apontar como os nomes próprios formam parte considerável do conteúdo desses prelúdios dialógicos, afetando diretamente a maneira pela qual a narrativa é conduzida.

Em *A obscena Senhora D.*, romance anteriormente citado de Hilst, percorremos um texto entrecortado pelos pensamentos e falas de sua narradora-personagem Hillé, de seu marido Ehud, mas também dos moradores da cidade e mesmo de um padre sem nome, texto que floresce, portanto, sob a fragmentação do discurso. Hillé e Ehud discorrem acerca dos animais, dos cheiros – sobretudo dos cheiros do corpo –, sobre Deus, religião e a morte, percurso final da velhice. Em uma de suas conversas, Hillé dispara:

Sessenta anos. Ela Hillé, revisita, repasseia suas perguntas, seu corpo. O corpo dos outros. Como é que foi mesmo isso do Rimbaud carregando ouro? Quarenta mil francos em ouro. Judiou do corpo? Ele tinha uma amante abissínia, ele era delicado e doce com ela, ele andava muito, sempre faminto. Depois não, depois tinha ouro. Por que o ouro é ouro? Por que o dinheiro é dinheiro? Por que me chamo Hillé e estou na Terra? E aprendi o nome das coisas, das gentes, deve haver muita coisa sem nome, milhares de coisas sem nome, e nem por isso elas deixam de ser o que são, eu se não fosse Hillé seria quem? Alguém olhando e sentindo o mundo

Alguém, nome de ninguém

esse aí não é nada

esse sim é alguém

Revisito, repasseio novamente em nova visita paisagens e corpo, eu teria amado Franz K, riríamos, leríamos juntos com Max e Milena nossos textos bizarros, e cartas, conferências, segredos em voz alta, eu teria amado Tausk e teríamos nos matado juntos, tiro e força, dois corpos mutilados, teus olhos, Tausk, teus maxilares, tua alma, Victor, toda tua perdição, nunca haveria respostas, nunca anotaríamos em roxo

nossas irrespondíveis  
 perguntas, tudo uma só pergunta  
 assinado: Tausk-Hillé. (HILST, 2018b, p. 31-32).

O longo trecho evoca passagens da vida de Rimbaud<sup>78</sup>, que largara seu posto como grande poeta simbolista na França para traficar armas em várias partes da África, das missivas que Franz Kafka trocara com sua amante Milena Jesenská e seu amigo íntimo Max Brod, além do suicídio de Victor Tausk<sup>79</sup>, importante psicanalista do período da Primeira Guerra Mundial e pupilo de Sigmund Freud. Freud, acompanhado por Lou Andreas-Salomé, também é diretamente referido antes que o diálogo entre Hillé e Ehud seja retomado. A interferência, fruto de um trabalho consciente é, ademais, claramente assinalado mais à frente em um outro excerto do texto no qual a narradora recupera outro dado biográfico de Rimbaud: “Rimbaud tinha dezenove anos quando escreveu aquilo é, mas é raro, moçoilos são fracotes no UMM, e *então continuando* [...]” (HILST, 2018, p. 44, grifo nosso) – o “então continuando” delimitando a transição entre os momentos de devaneio da personagem e o retorno ao percurso narrativo do texto. Em *A Obscena Senhora D.*, Hillé é uma mulher que se retrai do convívio social – sempre de janelas fechadas – e, por isso, seu discurso soa delirante para quem a escuta – soa, mas não é. Hillé revisita um passado hipotético, habitado por esses seres criadores, à procura de si.

Assim ressurgem a grande erudição de Hilst, leitora ávida capaz de colocar em cena todos os estados análogos entre suas personagens e aquelas de textos que compõem seu acervo literário, corpos que se assemelham, criações que se espelham. Na verdade, creio haver uma verdadeira simbiose nas relações que são estabelecidas ao longo da obra hilstiana. Hiram, personagem de *Pequenos discursos e um grande* (1977), ao declarar seu desejo por Hamat, afirma:

Queria muito sorrir para alegrar teu momento, e mostrar meus dentes,  
 morder teu peito, mistura Hiram-Sade, te fazer sangrar de gozo, de  
 desgosto, te dar outra vez mil vezes minha magnificente dureza, ser

---

<sup>78</sup> Na dissertação defendida por Mariana Lozzi Teixeira, *A escrita do inenarrável em Kadosh, de Hilda Hilst: Alteridade e silêncio de um Deus sem nome*, a autora revela que o trecho contém “uma referência sutil a *Point Counter Point* (1928), de Aldous Huxley. Em um momento da narrativa, um dos personagens conta a outro que o poeta francês Rimbaud teria carregado “quarenta mil francos no cinturão. Dez quilos de ouro em cima dos rins” (Huxley, 2014, p.132)”. (TEIXEIRA, 2019, p. 26-27).

<sup>79</sup> Segundo Paul Roazen em *Brother animal: the story of Freud and Tausk* (1969), Victor Tausk, um dos mais talentosos e promissores apoiadores de Freud, se matara, aos 40 anos, com um tiro na cabeça e com uma corda em volta do pescoço para que ele se estrangulasse ao cair pelo impacto do tiro. A obra de Roazen, presente na biblioteca de Hilst, é citada, ademais, em *A negação da morte*, de Ernest Becker, o que poderia indicar os caminhos de leitura de Hilst.

lânguido e barroco, arabescos em cima do teu corpo. (HILST, 2018a, p. 294).

A avidez amorosa de Hiram confunde-se à ânsia sexual do Marquês de Sade em um gozo que também se mistura ao sangue e ao desgosto, como na cena sadiana. A amálgama é tamanha que Hiram se perde, torna-se outro, esse *Hiram-Sade*, verdadeira conjunção amorosa – recurso, aliás, retomado em *A obscena senhora D*, com o similar Hillé-Tausk anteriormente citado. Chamo de conjunção amorosa, recuperando o termo barthesiano, o que talvez deveria chamar de ponte, extensão do uso do hífen entre os nomes e que permite unir os dois planos, embaralha-los e pôr Hilst, leitora-escritora, e seus avatares no centro do processo criativo de sua obra. Hilst escreve carregando em sua pluma todos os autores que já lera.

Voltamos, portanto, a um ponto levantado no início desse capítulo e que é, de fato, de extrema importância para a obra hilstiana: Hilda Hilst constrói seu trabalho a partir de suas leituras. A declaração pode parecer nos re-encaminhar para o conceito de intertextualidade – que aparecerá distintivamente no próximo capítulo –, mas recuso-o, aqui, pois há, na evocação desses nomes próprios, uma cisão (ainda que) incompleta entre os nomes dos autores e os textos que eles escreveram. Digo incompleta uma vez que, como vimos, o nome torna-se, de alguma maneira, metonímico, portador simultâneo de vidas e obras. A separação é, de fato, penosa. Como falar da sensualidade de Sade sem acariciar seus próprios textos, espaço maior de celebração da filosofia do marquês? Nesse sentido, o texto hilstiano estabelece, sem dúvidas, uma relação com o texto lido, mas funda também uma intimidade para com o sujeito em si. Assim, a ênfase no interesse inventorial e biográfico de Hilst parece nos demonstrar uma transição, um *shift* de olhares: o entusiasmo que Hilst demonstra pela literatura não se resume à obra literária, o texto em si, mas está também numa procura singular por outros elementos que povoam o universo literário – nesse caso, o interesse se projeta em direção à figura do *escritor*. Não obstante, multiplicam-se as personagens e os escritores-narradores atormentados por seus ofícios, como o pai de Lori Lamby, Hans Haeckel de *Contos d’escárnio* e o próprio narrador de *Estar sendo. Ter sido*, Vittorio, que diversas vezes ao longo do romance reclama da dificuldade de escrever o roteiro de seu filme, ou que ainda nos deixa claro que, algumas das personagens sobre as quais ele narra suas histórias, são elas mesmas suas criações, ou mesmo o cruel líder Kadosh, também assombrado pela

Quando se leem essas  
estranhas páginas de alguém  
que há muito se foi sente-se  
como se se sentisse uma  
unidade se formar entre si e  
esse outro ser que um dia se...  
James Joyce

escrita. A função social do escritor e da escritora, seus fracassos, medos e sucessos são, de fato, temáticas comuns tanto na prosa poética quanto nos versos de Hilst.

Ademais, o escritor de quem Hilst se apropria não é apenas *auctor*, mas também *persona*. A distinção é proposta por Roland Barthes, ainda em *A preparação do romance*, para indicar os diferentes papéis do eu enquanto se escreve uma narrativa de vida. Para o autor, o eu pode ser classificado em *persona*, a pessoa privada, *scriptor*, a imagem social do escritor, *auctor*, fiador e pai de uma obra e, por fim, *scribens*, o eu que está escrevendo. Há um descolamento, portanto, nas referências a esses homens e mulheres, despindo-os do poder do mito que acompanha seus nomes – ou, como Barthes descreveria, um “deslocamento em direção à apoteose do sujeito biográfico” (BARTHES, 2005, p. 171) – permitindo que ossos e carne possam aparecer apenas para serem absorvidos pelas personagens hilstianas. Essas *personas* não são, então, como vimos, ficcionalizadas; suas vidas e histórias íntimas aparecem *tel quel* e são transpostas ao interior do texto de Hilst. A biografia não aparece aí, portanto, enquanto técnica de desconcertar o real e o fictício; a biografia permeia a ficção, sem, entretanto, quebrar tais fronteiras.

Como enfrentar, então, o problema do inventário hilstiano? Existe um elemento da prosa e da poesia de Hilda Hilst ainda não diretamente referido nessa pesquisa, mas que, acredito, permite-nos encontrar a chave de leitura pertinente para a questão. Hilst não entremeia suas linhas apenas com a biografia de outros escritores, ela também se permite ressurgir dentro de suas narrativas, em pequenos casos biográficos já bastante apontados por outros pesquisadores da obra hilstiana. Mais uma vez aqui a biografia como elo de contato; no volume da autobiografia de Akira Kurosawa, Hilda Hilst destaca, na página 168, “quando fico zangado meu rosto enrubesce, mas a ponta do meu nariz permanece branca” e escreve ao lado um singelo “eu”. Por entre as lembranças de Kurosawa, uma marca distinta de sua fisionomia que é partilhada com Hilst. Ou ainda outra anotação de Hilst, dessa vez, na biografia de Samuel Beckett<sup>80</sup>, na qual a autora escreve “HH - 36 anos = Casa do Sol” ao lado do subtítulo “anos 1966-9” que demarca o período da vida de Beckett. Hilda desvela aí a *sincronicidade* de suas vidas. Esse elemento autobiográfico de Hilda Hilst quando em contato com o biográfico desses outros nomes nos demonstra como a questão do sujeito, em Hilst, se constrói sempre no confronto com o outro – mas não o outro qualquer, o outro-escritor. É assim que enxergo

---

<sup>80</sup> Ver DEIRDRE, Bair. *Samuel Beckett: A Biography*. Nova Iorque: Simon & Schuster, 1990.

na repetição de seletos nomes de escritores a fenda pela qual Hilst se permite devir-*escritora-por-entre-escritores*. Nesse sentido, é a partir da proliferação dos nomes de autores, creio, que Hilst escolhe seu espaço por entre os cânones e as hierarquias instituídas.

Não por acaso, o último romance de Hilst, *Estar sendo. Ter sido* termina com o poema *Mula de Deus*, assinado pela junção do narrador Vittorio, de Hillé, de Luís Bruma, o pseudônimo que o pai de Hilst usara em vida, e o próprio nome do pai, Apolônio: “Aqui estou eu. *eu Vittorio, Hillé, Bruma-Apolonio e outros*. eu de novo escoiceando com ternura e assombro também Aquele: o Guardião do Mundo” (HILST, 2018b, p. 401, grifo nosso). Não nos esqueçamos que o pai de Hilst era ele próprio escritor – seu nome aparece aqui, portanto, em configuração dupla. Por um lado, do pai internado por esquizofrenia quando Hilda era ainda jovem e a quem Hilda Hilst dedica inúmeras de suas obras. Hilda admite em uma entrevista, aliás, que a loucura do pai coincide com o momento que ela começa sua carreira de escritora<sup>81</sup>. Por outro, do escritor cujos escritos também figuram por entre o acervo hilstiano. Clovis Britto, em *Acervo pessoal e consumo do simbólico: estratégias de produção da crença em Hilda Hilst*, destaca o que ele nomeia de “compulsão arquivística pelos escritos do pai”, consequência do desejo de Hilst de eventualmente divulgar a literatura de Apolônio de Almeida Prado Hilst. Se a compulsão pelo escritor-pai pode parecer desmontar a ideia de afiliação, substituindo-a por filiação, herança de sangue, creio que as próprias palavras de Hilst desmancham tal suposição. Em *Cadernos de literatura brasileira*, Hilda confessa:

“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 [a voz embarga nas últimas palavras]. Eu estou ficando rouca, não é nada...Então eu me esforcei muito, trabalhei muito porque eu escrevia basicamente para ele”. (HILST, *apud* INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1999, p. 26).

O desejo declarado de Hilst não está na continuidade da escrita do pai, mas na produção de uma escrita própria potente o bastante para encantar o pai. Na mesma entrevista: “Quando Apolônio de Almeida Prado Hilst soube que teria uma filha mulher sentenciou:

---

<sup>81</sup> “O fato dele ter enlouquecido [o pai], foi para mim como um tiro de largada. Foi a partir de então que eu comecei a escrever”. Ver *Em brasileiras* [1977]. In: DINIZ, Cristiano. *Fico besta quando me entendem*. Ou ainda “Meu pai foi a razão de eu ter me tornado escritora”. In: *Cadernos de literatura brasileira*, 1999, p. 6.

‘que azar!’. ‘Aí eu quis mostrar que era deslumbrante’,” disse Hilda Hilst. Não é de se espantar, portanto, que seu pai figure por entre os nomes que rodeiam a escrita de Hilda.

*eu Vittorio, Hillé, Bruma-Apolonio e outros*. A conjunção entre os nomes que ecoa os já mencionados Tausk-Hillé e Hiram-Sade irrompe aqui assumindo não mais a forma de par, mas uma forma outra, múltipla. Talvez seja essa a *umasómúltiplamatéria*, expressão da autora, já tão repetida, talvez o “multifário, multífido, multífliu, multisciente, multívio, multísson” (HILST, 2018a, p. 40) de Ruiska, narrador de *Fluxo-Floema*, obra, aliás, que respira do múltiplo. Com a conjunção, o nome próprio transforma-se e passa a admitir a multiplicidade da escritora-entre-escritores, que carrega junto a si tantos outros nomes. Essa é, além do mais, a definição última do nome próprio em Hilda Hilst, *Mulher dos lobos*, que aniquila as fronteiras do uno e do múltiplo. Ora:

o nome próprio não designa um indivíduo: ao contrário, quando o indivíduo se abre às multiplicidades que o atravessam de lado a lado, ao fim do mais severo exercício de despersonalização, é que ele adquire seu verdadeiro nome próprio. O nome próprio é a apreensão instantânea de uma multiplicidade. O nome próprio é o sujeito de um puro infinitivo compreendido como tal num campo de intensidade. O que Proust diz do prenome: pronunciando Gilberte, eu tinha a impressão de tê-la nua inteira em minha boca. O Homem dos lobos, verdadeiro nome próprio, íntimo prenome que remete aos devires, infinitivos, intensidades de um indivíduo despersonalizado e multiplicado. (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p. 66).

A passagem de *Mil platôs* (1980), retirada de “Um só ou vários Lobos”, texto no qual Deleuze e Guattari se dedicam a comentar *O homem dos lobos* de Freud, é significativa para entendermos o conceito de multiplicidade proposto pelos autores. Se não é objetivo dessa pesquisa destrinchar tal teoria, é preciso, no entanto, nos atentarmos que o múltiplo deleuziano rejeita a articulação de que o múltiplo é um Uno que se faz dois. Pelo contrário,

a multiplicidade disposta em *Mil platôs* propõe uma estrutura matemática na qual não é possível localizar os elementos unos que formariam o conjunto múltiplo, pois o múltiplo recusa o Uno. O nome próprio só pode estabelecer-se, portanto, *despersonalizado e multiplicado*, não enquanto soma dos pares,

mas enquanto múltiplo puro. A defesa do múltiplo deleuziano é, claro, passível de críticas<sup>82</sup>; ela permite, entretanto, uma melhor compreensão da conjunção dos nomes em

Tenho prazer em minhas transformações. Pareço quieta e consistente, mas poucos sabem quantas mulheres existem em mim.  
Anaïs Nin

<sup>82</sup> Ver, por exemplo, os textos de Alain Badiou dedicados a comentar a teoria deleuziana, *The flux and the party: In the Margins of Anti-Oedipus*” ou ainda *O fascismo da batata*.

Hilst. Não há de se falar de *par*, mas de nomes que se amalgamam, coexistem em multíssono. O *eu* hilstiano é um *eu em relação a*, um *eu* cuja multiplicidade o constitui como ele o é. Assim, a subjetividade hilstiana não se restringe, e aqui faço uso das palavras de Jeanne Gagnebin, a uma “autorreflexão solipsista”<sup>83</sup>, mas no reconhecimento, com alívio, de que existe algo fora do si. E que ele existe no si.

Seria talvez natural e imediato reconhecer nessa tentativa uma consequência dos próprios embates que Hilda Hilst empreendia ao longo de sua carreira. A escritora nunca deixou de mencionar em entrevistas sua frustração por não ser reconhecida durante a vida. O desapontamento é, ademais, presente em sua prosa poética. Entretanto, o inventário de nomes não se institui sob o signo do desencantamento; pelo contrário, ele está justamente na vontade de ação de Hilst de se afastar de seu mero status de leitora e abandonar-se à escrita. Ele é reflexo do desejo, da pulsão de escrita de Hilda Hilst. Cercar-se pelos seus pares é uma forma de eleger e compor uma espécie de herança literária, mas que se despoja do *ethos* do herdeiro: Hilst propõe, a partir de seu inventário, a composição de uma *afiliação horizontal*, muito mais centrada no estabelecimento de relações de equidade, do que de transmissão. Tomo emprestado o termo de Edward Said, apresentado em *The text, the world, the critic*, cuja publicação data de 1983. Na introdução da obra, Said explica que a “filiação”, em termos biológicos, torna-se problemática a partir do século XIX. Assim, associações e comunidades, cujas existências não podem mais ser garantidas pela biologia, encontram na “afiliação” a alternativa adequada para a continuidade de suas instituições, passando a serem organizadas a partir de culturas e visões de mundo partilhadas. Segundo Said, os valores validados pela nova ordem afiliativa guardam da mesma autoridade que a filiativa, não mais existente. Falaremos, portanto, de *afinidades eletivas*. Daí também a ênfase de Hilst em tratar esses nomes de irmãos, como vimos em *Poemas aos homens de nosso tempo*, tratamento que se estende em outros poemas e ressoam em entrevistas. No poema em homenagem a Federico García Lorca, Hilst escreve:

Eu sou um irmão para  
escritores de todos os lugares.  
Kurt Vonnegut

Companheiro, morto desassombrado, rosácea ensolarada  
Quem, senão eu, te cantará primeiro. Quem, senão eu  
Pontilhada de chagas, eu que tanto te amei, eu  
Que bebi na tua boca a fúria de umas águas  
Eu, que mastiguei tuas conquistas e que depois chorei

<sup>83</sup> GAGNEBIN, Jeanne. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 165.

Porque dizias: “amor de mis entrañas, viva muerte”.  
 Ah, se soubesses como ficou difícil a Poesia.  
 Triste garganta o nosso tempo, TRISTE TRISTE. [...]  
 De infância, o plexo aberto, exposto aos lobos. Irmão.  
 Companheiro. Que dor de te saber tão morto.  
 (HILST, 2018c, p. 288-289).

“Poemas aos homens do nosso tempo” ressurge, portanto, como esse inventário de nomes queridos, conversas enlutadas, quase como ecos das cartas que Petrarca escrevera para seus mestres já mortos. O trecho supracitado carrega os temas que conduzirão o conjunto de poemas: o amor transbordante por esses homens e mulheres, a tristeza por suas mortes e, sobretudo, a partilha da profissão. Nesses poemas, Hilda Hilst, além de homenagear seus pares, reclama sua posição como companheira de escrita, como irmã de ofício. É a *irmandade* a aspiração maior hilstiana, desejo confesso no *Abecedário* construído pela autora e publicado em 1988<sup>84</sup>: *Irmandade: vontade de ter vários irmãos*. O inventário é o ir ao encontro desses sujeitos com os quais Hilda partilhou seu Tempo. Não posso deixar de me lembrar da lista “temas que se repetem no trabalho de hh” escrita pela própria Hilda Hilst e digitalizada em *Fortuna Crítica de Hilda Hilst*, levantamento bibliográfico realizado por Cristiano Diniz e publicado em 2018:

luta do homem consigo mesmo para chegar ao coração da divindade;  
 entremos mas adentro em la espessura (san Juan de la cruz)  
 o misticismo do sexo (D.H. lawrence)  
 a disciplina do ocultismo (Yeats)  
 centrado sobre si mesmo (Joyce)

(HILST, *apud* DINIZ, 2018, p. 7).

Dessa maneira, enxergar-se em D.H. Lawrence, em Joyce, em Sade ou em Tausk não é uma admissão da possível influência destes no texto, mas uma busca aflita por companheiros de escrita – nomes que partilham das mesmas inquietações, da rotina, do esforço, do desejo, do talento. Não é, portanto, sobre a troca textual desses escritores, mas uma poética de encontros de sujeitos, que são insistentemente evocados a partir dos seus nomes, abrigando dentro do texto hilstiano suas existências – trata-se, então, de aportar, fazendo uso do termo barthesiano proposto em *A preparação do romance, afetividade psicológica* ao texto:

---

<sup>84</sup> Ver *Abecedário A/Z*. São Paulo, março de 1988, recorte presente no acervo sobre Hilda Hilst na Universidade de Campinas.

[...] a virada se deu no momento de *O prazer do texto*: abalo do superego teórico, volta aos textos amados, “desrecalque” do autor → Pareceu-me que, também à minha volta, um gosto se declarava, aqui e ali, por aquilo que poderíamos chamar – para não abordar o problema das definições – a *nebulosa biográfica* (Diários, Biografias, Entrevistas personalizadas, Memórias etc), maneira, sem dúvida, de reagir contra a frieza das generalizações, coletivizações, gregarizações, e de recolocar, na produção cultural, um pouco de afetividade “psicológica”. (BARTHES, 2005, p. 168, grifos do autor).

O sujeito que escreve assimila, então, em seu interior também a comunidade de seus ascendentes e o inventário hilstiano torna-se uma *assembleia* de escritores – a *irmandade*, a *seita*, a *matilha*.

Dessa maneira, Hilst-escritora existe na medida que ela existe ao lado do outro, também escritor. Defendi ao longo desse capítulo que essas associações partem de um sentimento de admiração, da leitura apaixonada, do amor. *O que é amar alguém?* questionam Deleuze e Guattari na supracitada *Mil platôs*: “É sempre apreendê-lo numa massa, extraí-lo de um grupo [...] e depois buscar suas próprias matilhas, as multiplicidades que ele encerra e que são talvez de uma natureza completamente diversa. Ligá-las às minhas, fazê-las penetrar nas minhas e penetrar as suas.” (DELEUZE&GUATTARRI, 1995, p.63). É esse o objetivo do inventário hilstiano – extrair para colocar em relação. Não me parece pura coincidência que as obras pertencentes à tetralogia obscena, que segundo Zahidé Muzart<sup>85</sup>, tematizam a liberdade de escrever, sejam justamente aquelas em que a evocação aos nomes próprios de escritoras e escritores se acentue mais explicitamente: desejo hilstiano de escrever, livre, junto aos seus. Penso em Stendhal adolescente que desejava construir uma biblioteca de citações e se apropriar de Rabelais, Montaigne e Corneille para que, anos após suas publicações, ele pudesse ser visto como contemporâneo a esses nomes<sup>86</sup>. Ou ainda em Borges que identificava sua cegueira como a oportunidade de ocupar o mesmo espaço nobre de John Milton: “ilustres homens cegos que guardam uns aos outros em memória, que saúdam e reconhecem uns aos outros no escuro”<sup>87</sup>, resume Jacques Derrida no belíssimo *Memoirs of the blind* (1993). Não é soberba, portanto, que faz com que Hilst se

<sup>85</sup> MUZART, Zabidé Lupinacci. “Hilda Hilst pirou de vez”. In: FUNCK, Susana Bornéo (org.). *Trocando idéias sobre a Mulher e a Literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994, p. 365 a 373.

<sup>86</sup> Ver Geske, S. F. de A. O. L. e S., Araújo, R. L. de, & Ferrer, D. (2016). “Um imperceptível traço de goma de tragacanto...”. *Manuscrita: Revista De Crítica Genética*, (30), 60-73.

<sup>87</sup> No original: illustrious blind men who keep each other in memory, who greet and recognize one another in the night.

misture aos outros: é a certeza de encontrar neles acolhimento e propósito, encontrar-se nesse *circulozinho de iniciados*, trecho de *Molloy* (1951) que abre *Fluxo-Floema*. De proclamar, talvez, através da voz de Vittorio: “E eu não, Matias?”. *Anch'io pittore*.

## Capítulo II

### À memória da língua

Refletindo sobre o fim dos seus dias, Vittorio, o narrador de *Estar sendo. Ter sido* (1997)<sup>88</sup>, última obra em prosa de Hilda Hilst, observa:

meu corpo se curvando, e o cansaço de todos os dias, as tardes vão se fazendo mansas e fecundas. fecundas, por quê? porque muitas caras vão surgindo, espio, e lá está um vaidoso, comprometido com as palavras, querendo construí-las, dissolvê-las, e depois outro modorrando sobre elas, degustando... e mais fundo um coitado que só pensa em como se parece a um pobre animal sem irmãos e sem mãe, e que está morrendo meio louco e aos poucos vai perder dentes e cabelo... e nenhuma emoção, só essa de estar aqui se dizendo. cores, calêndulas, anêmonas, espumas sobre um rio leitoso, onde? onde? alguém se atirou no Ouse... quem? não gostaria de morrer afogado não, sei que se vê a vida inteira dizem, não quero ver minha vida inteira, nem um pequeno trecho desta vida, sentir ainda seria alguma coisa. sentir o quê, Vittorio? um certo brilho uma certa cara, a descoberta de ter escrito: “Deus? uma superfície de gelo ancorada no riso”. um frio comediante o tal Deus. gostei quando escrevi isso. ancorado no riso, isso é bom. (HILST, 2018b, p. 341).

---

<sup>88</sup> Em 1997, dá-se, ademais, o anúncio público do abandono da vida literária, por parte de Hilda, devido à complicação de seu estado de saúde.

A sensação de languidez provocada pela aproximação da morte transborda do trecho de *Estar sendo. Ter sido*. Nele, acompanhamos o cansaço de Vittorio, de seu corpo que se curva ao poder do tempo, mas salta-nos aos olhos a fecundidade de sua experiência de morte. Vittorio morre aos poucos, ele o sabe; sua jornada, entretanto, não é solitária: nas tardes mansas, ele encontra as figuras de um homem vaidoso, a de um outro glutão de palavras e a de um outro coitado morrendo meio louco, todos eles tateando suas existências ora vaidosas ora decadentes. Vidas, como a de Vittorio, que talvez não mereçam ser lembradas no último suspiro do corpo que afunda no rio, por isso o narrador de *Estar sendo. Ter sido* recusa a morte por afogamento, recusa repassar em sua mente, como implica alguns vários relatos de experiências de quase morte, os fragmentos de seus anos. Há algo, entretanto, que Vittorio deseja sentir, deseja reencontrar em seu leito de morte: “a descoberta de ter escrito”. Como se tivesse sido apagado de sua memória, purgado pelo tempo, Vittorio cobiça, acima de tudo, o reencontro com o texto. É assim que surge, por entre as linhas de *Estar sendo. Ter sido*, a citação que dá início e encerramento a *Com meus olhos de cão* (1986):

Deus? Uma superfície de gelo ancorada no riso. Isso era Deus. Ainda assim tentava agarrar-se àquele nada, deslizava geladas cambalhotas até encontrar o cordame grosso da âncora e descia descia em direção àquele riso. (HILST, 2018b, p. 65).

Amós Kéres, quarenta e oito anos, matemático, não foi visto em lugar algum. No caramanchão, a cadela olhava os ares, farejando. A mãe encontrou a frase no papel: Deus? uma Superfície de Gelo Ancorada no Riso. (*idem*, p. 101)<sup>89</sup>.

Amós Kéres também uma dessas personagens meio loucas que vão se desfazendo ao longo da narrativa hilstiana. Personagem que enxerga Deus em sua contradição, que O vê envolto pela frieza e pelo riso, uma sádica existência da qual a própria personagem de *Com meus olhos de cão* não pode escapar. Por conseguinte, na abertura da novela, Amós Kéres, que é matemático e professor universitário, é repreendido pelo reitor da universidade por divagar demais durante suas aulas. O reitor lhe pede para fornecer evidências aos estudantes, mas como o poderia se Kéres, ele próprio, não encontra as

---

<sup>89</sup> Creio ser interessante destacar, aliás, que “Deus, uma superfície de gelo ancorada no riso” é retomada por Hilst em uma entrevista no ano seguinte à publicação de *Com meus olhos de cão*. Interessante porque ali a autora afirma que algumas pessoas consideram a frase “totalmente esquizofrênica” e, ainda assim, é a ela que Vittorio deseja buscar, revelando, novamente, o vão que se abre entre Hilst e a crítica de seus textos. “Deus pode ser um flamejante sorvete de cereja”. In: DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem* – entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013.

explicações do mundo? Não há encontro possível com evidências que possam desvendar a noite escura e infinita que é Deus, e que é a Morte<sup>90</sup>. É o *terror* da morte que põe em movimento as vidas de Amós Kéres e de Vittorio. Ernest Becker, em *A negação da morte* (1973), parte primordial da biblioteca de Hilst, defende, ademais, que o terror humano sempre se refere aos extremos da vida e da morte, ou seja, às experiências liminares. De um lado, Amós Kéres, condenado à morte por ter tentado se suicidar, e que só pode enxergar o mundo “com os olhos de um cão, com o mesmo olhar assim apalermado, meio aguado, como os animais te olham”<sup>91</sup>. De outro, Vittorio que, aos 65 anos, começa a sentir a proximidade de sua morte; refém da angústia, ele pode só observar seus dentes apodrecerem – seu próprio corpo signo de seu perecimento e prova de sua inutilidade frente à passagem do tempo –, só pode começar a delinear, imaginar os contornos de seu perecimento. *Não gostaria de morrer afogado não*.

Mas é exatamente a consciência do fim que vai permitir ao narrador transformar *Estar sendo. Ter sido* em seu sepulcro, seu túmulo de palavras, pois morrer nada mais é do que a própria condição para a vida. Narrar, para Vittorio, é seu rito de preparação, a estratégia de autoconservação daquele que “logo mais será[s] assovio, aquele que ninguém ouve, só os cães” (HILST, 1997, p. 89) – novamente o cão, o animal, o retorno ao estado primário do ser humano. *Estar sendo. Ter sido* torna-se, assim, um emaranhado de relatos de experiências sexuais e dos encontros afetivos, de memórias diversas de seu protagonista dispostos como fragmentos textuais que irrompem em meio a um aparente delírio verborrágico e que são, por fim, retomadas de textos outros, à exemplo do trecho que abre esse segundo capítulo e que ecoa, ademais, um trecho de *Ulysses* (1920), de James Joyce:

Cremação é melhor. Os padres morrem de raiva. Trabalhando como o diabo para outra empresa. Queimadores por atacado. Tempo da peste. Fossas ardentes de cal viva pra consumir com eles. Câmara letal. Ao pó voltarás. Ou sepultar no mar. Onde é que fica aquela torre do silêncio pársi? Comido por aves. Terra, fogo, água. Afogamento dizem que é o

---

<sup>90</sup> A morte, um tema assumidamente hilstiano. Em 1980, Hilst publica uma série de cinquenta poemas, *Da morte. Odes mínimas*, poemas estes que, como defende Alcir Pécora, referem-se duplamente à morte: não apenas tematizam a morte, mas também se dirigem diretamente a ela – ou seja, a morte é interlocutora de Hilda Hilst. Ainda assim, em entrevistas, Hilst declara seu temor por ela, pelas situações-limite, declara escrever para se exorcizar de seu pânico. Não por acaso, toda a sua obra é escrita sob o espectro de *A negação da morte*, de Ernest Becker.

<sup>91</sup> “Porque no fundo, por mais que você leia, estude, pense, crie e tenha lucidez, você olha o mundo com os olhos de um cão, com o mesmo olhar assim apalermado, meio aguado, como os animais te olham.” In: DINIZ, Cristiano (org.) *Fico besta quando me entendem* – entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013.

mais agradável. Vê a tua vida toda num lampejo. Mas ser trazido de volta à vida não. (JOYCE, 2012, p. 244).<sup>92</sup>

A obra de Joyce, cuja segunda parte é tomada também pelas sombras da morte, pelo enterro de Dignam, pelas vísceras que Bloom mastiga destemperadamente, aparece no texto hilstiano transformada em uma espécie de comentário; se, segundo afirma o narrador de *Ulysses*, o afogamento é a maneira mais agradável de morrer, em Hilst a escolha pelo método é criticada pelo que seria sua vantagem em Joyce: ver a vida toda em um lampejo é o que Vittorio mais gostaria de evitar.

Pois o que parece almejar o narrador de *Estar sendo. Ter sido* é, no limite, reencontrar-se dentro dos textos, imergir-se por entre as correntezas de suas linhas. As experiências de vida e de morte, para Vittorio, são, portanto, experiências do campo do intertextual e as lembranças do velho Vittorio se entrelaçam à memória da literatura. A partir desse processo de reminiscência, o texto, em *Estar sendo. Ter sido*, intercala e substitui a realidade de Vittorio na terra, como uma espécie de *aparelho translíngüístico*, no qual o texto é disposto em relação a outros enunciados, e a obra hilstiana vai paulatinamente costurando um tecido permeado por citações de textos passados. Afinal, tudo o que a linguagem pode imitar é a linguagem<sup>93</sup>. É de tal maneira que Roland Barthes define o texto; um espaço preenchido pela linguagem. Para Barthes, a *mimesis*<sup>94</sup> tradicional é uma operação repressiva – dialogismo e intertextualidade devem substituir a realidade enquanto referente da literatura. Esse entendimento sobre o que é um texto revelou-se muito importante para o desenvolvimento da teoria de Roland Barthes acerca da intertextualidade, uma vez que o texto passaria então a ser colocado em relação a todos os enunciados sincrônicos ou anteriores. Assim, em 1970, com *A teoria do texto*, Barthes

---

<sup>92</sup> JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

<sup>93</sup> Faço aqui eco à conclusão de Antoine Compagnon sobre os trabalhos de Barthes, em *O demônio da teoria*. Ver *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2010, p. 99.

<sup>94</sup> Michael Riffaterre é outro teórico que parte do conceito tradicional de *mimesis* para pensar sobre a intertextualidade. Em *Semiotics of poetry* (1978), o autor afirma que a característica básica da *mimesis* é a produção contínua de referentes, uma vez que a representação é fundada justamente na referencialidade da linguagem, que liga as palavras às coisas; assim, qualquer forma de representação pressuporia a existência de um objeto para além do texto. Existem textos, no entanto, tão vagos ou tão vazios de conteúdo descritivo que a referencialidade passa a ser uma palavra-chave no entendimento de uma *mimesis* que passa a entender a referência de palavras às palavras, ou ainda, textos a textos. É, portanto, através do que Riffaterre nomeia de “*mimesis* intertextual” que a literatura desafia a representação e solapa a própria percepção que o leitor possui do mundo. Isso porque, durante a leitura, a representação não é mais asserida diante do mundo real: a relação entre os textos se estabelece no nível do imagético dentro de um sistema de signo e de um sistema literário. Assim se dá o hipograma, uma espécie de motivo ou ponto nodal compartilhado por diferentes textos.

declara:

todo texto é um intertexto; outros textos são presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis: os textos da cultura anterior e aqueles da cultura circundante; [...] A intertextualidade, condição de todo texto, não importa qual, não se reduz evidentemente a um problema de fontes ou influência; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas cuja origem é raramente identificável, de citações inconscientes ou automáticas, dados sem aspas. (BARTHES, 1974, p. 6).

Em uma tacada, Barthes estabelece dois pontos importantes para a discussão acerca da intertextualidade. Primeiro, ele determina que a intertextualidade deve ser entendida como fundamento da textualidade, um processo obrigatório e necessário dentro de qualquer decodificação textual, como “condição de todo o texto”. De acordo com Michael Riffaterre (1978) e Laurent Jenny (1976), não seria possível compreendermos as obras literárias se a intertextualidade não fosse um fenômeno imanente ao texto, uma vez que o sentido das obras só pode ser apreendido quando a relacionarmos a seus arquétipos. Segundo, ao declarar que a intertextualidade “não se reduz evidentemente a um problema de fontes ou influência”, Barthes quer escapar das histórias das influências ou filiações literárias.

Barthes já havia se referido à ideia de intertextualidade no ano anterior em *O prazer do texto*. Aportando ali um deslocamento para a noção de leitura e aos seus usos e, ao falar sobre Proust, aquele que seria, para Barthes, a referência literária máxima, propõe compreender o intertexto a partir do termo *lembrança circular* (BARTHES, 1973, p. 59):

Lendo um texto referido por Stendhal (mas que não é dele), encontro nele Proust por um minúsculo pormenor. [...] Alhures, mas da mesma maneira, em Flaubert, são as macieiras normandas em flor que leio a partir de Proust. Saboreio o reino das fórmulas, a inversão das origens, a desenvoltura que faz com que o texto anterior provenha do texto ulterior. Compreendo que a obra de Proust é, ao menos para mim, a obra de referência, a *mathesis* geral, a mandala de toda a cosmogonia literária – como o eram as Cartas de Mme de Sévigné para a avó do narrador, os romances de cavalaria para D. Quixote, etc.; isto não quer de modo algum dizer que sou um “especialista” de Proust: Proust, é o que me ocorre, não é o que eu chamo; não é uma “autoridade”; é simplesmente uma lembrança circular. E é bem isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito – quer esse texto seja Proust, ou o jornal diário, ou a tela de televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida. (BARTHES, 1987, p. 47-49).

Barthes comenta um texto referido por Stendhal, no qual ele encontra Proust, que também reverbera em uma obra de Flaubert. Assim se dá a literatura, pelo percorrer dos escritos, por esse movimento circular – o círculo, símbolo da união de todos os elementos – que faz os textos se chocarem e se reencontrarem. O intertexto: a impossibilidade de viver, de escrever fora do texto infinito; assim é a experiência de narrar para Vittorio, e, como veremos, para outros narradores e eu-líricos hilstianos, a impossibilidade de localizar a vida distante do texto.

Nesse sentido, a obra de Hilst é um passeio pelos labirintos das possibilidades da escrita, pela descoberta das redundâncias do que já foi dito, feito, escrito. Daí nasce *Estar sendo. Ter sido*, livro último, *livro-testamento*, como muitos o nomeiam; aqui, livro-biblioteca, que abriga em si outros livros. Em *Retirar-se. Escrever: uma leitura de Estar sendo. Ter sido*<sup>95</sup>, Rubens da Cunha indaga se o fato de não haver um livro posterior a *Estar sendo. Ter sido* lhe daria um status diferenciado e conclui: “como não haverá livro posterior, então Hilda Hilst estrutura seu texto como uma constelação de referências, de encontros prováveis ou imaginários, fazendo de seu último personagem, uma espécie de máquina intertextual”<sup>96</sup> (p. 107). Para Milena Wanderley e Kelcilene Grácia-Rodrigues, em *Arquitetura dialógica em Estar sendo. Ter sido*<sup>97</sup>, a última prosa de Hilst é “um livro testamento no qual a essência da poética hilstiana está atomizada” (p. 103) ou ainda “o derradeiro livro de Hilst não articula um final, mas uma volta, um resgate do todo que a compõe frente às formas composicionais com as quais trabalha” (*idem*, p. 109). As pesquisas de Cunha e Wanderley parecem, portanto, apontar para uma conclusão única: a de que *Estar sendo. Ter sido* se apresentaria como o zênite de todo o trabalho intertextual de Hilst. Wanderley chega mesmo a afirmar que as outras obras hilstianas articulam diálogos com outros escritores, “mas não nessa quantidade” (*idem*) – a assertiva

<sup>95</sup> Da CUNHA, Rubens. *Retirar-se. Escrever: uma leitura de Estar sendo. Ter sido*. (Dissertação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2011.

<sup>96</sup> Em entrevista concedida a Leila Gouvea em 2003, Hilda Hilst relata a existência de um outro texto, cujo processo de escrita lhe é longo e penoso. *O Koisa* – um misto de prosa e poesia, segundo a autora – revocaria, portanto, a condição última de *Estar sendo. Ter sido*. É preciso considerar, contudo, que a escrita de *O Koisa* se inicia apenas em 1998, isto é, um ano após a publicação de *Estar sendo. Ter sido* e depois de inúmeras declarações de Hilst sobre o seu desejo de não mais escrever, de ter tudo dito; de alguma maneira, *Estar sendo. Ter sido* permanece, até 1997, como texto final hilstiano. Dois pontos podem ser ainda considerados: em primeiro lugar, Hilst, mesmo após a admissão que continua escrevendo, defende ainda que não tem “mais muita vontade de escrever”; em segundo lugar, o abandono da vida literária não implica necessariamente o abandono da escrita em todas suas formas: Rimbaud cessara de escrever poesia, mas não deixara de escrever em absoluto.

<sup>97</sup> WANDERLEY, M. K. S.; GRÁCIA-RODRIGUES, K. “Arquitetura dialógica em ‘Estar sendo. Ter sido’”. In: *Texto Poético*, v. 14, n. 24, p. 101-126, jan./jun. 2018.

entretanto, não se sustenta quando nos deparamos com o profícuo trabalho referencial de outras obras como *Contos d'escárnio – Textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991). O resgate que faz *Estar sendo. Ter sido* está menos no interesse de retomar antigas técnicas, antigos temas, mas sim no de continuar a buscar os rastros do humano diante da morte; e o que resta senão o texto? Ainda que *Estar sendo. Ter sido* recupere as obras de Hilst de maneira sistemática, como de fato veremos, seria incorreto, acredito, ignorar que *todos* os textos de Hilda se configuram como livros-bibliotecas, não apenas seu livro-último.

Reitero: o recurso incessante à intertextualidade não se restringe ao último texto publicado pela autora. Destarte, o uso da intertextualidade, em Hilda Hilst, surge como um mergulho profundo na cadeia histórica da produção literária; uma produção da qual a autora se apropria, tecendo-a abertamente ou imbricando-a nos recantos mais escuros de seus textos. É esse movimento constante, presente na obra completa de Hilst, que dá também nome a este capítulo: à memória da língua, epígrafe de *O caderno rosa de Lori Lamby*. O que significa escrever à memória da língua? Acerca dessa epígrafe, Ana Chiara escreve em “Lori lambe a memória da língua”:

A escrita de “O Caderno Rosa” reveste o vigor pornográfico da linguagem de sarcasmo quando escolhe como epígrafe ou dedicatória a frase “à memória da língua”; revitalizando criticamente os textos que incorpora de forma paródica ou por citação, reverenciando ao mesmo tempo que os nega como coisa morta, passado, memória. No jogo semântico entre Lamby, lambe e língua a possibilidade de uma literatura mais efusiva, leve e alegre. (CHIARA, 2003, p. 7).

Para Chiara, a epígrafe do *Caderno rosa* é um apelo ao fator paródico próprio da obra de Hilst, enxergando na expressão o sarcasmo que acompanha as anedotas contadas pela pequena Lori. Dessa maneira, a memória da qual se fala no *Caderno rosa* seria uma memória que age duplamente: ao mesmo tempo em que invoca o que seria considerada literatura séria dentro do mercado literário da época, é com a *bandalheira* e com o efeito pornográfico que Hilda rebate e desmonta tal expectativa, transformando-a em *coisa morta*.

Há outro aspecto da epígrafe, no entanto, que eu gostaria de explorar. *In memoriam linguae*. Escrever em sua homenagem, dedicar à língua as linhas que ali se

sucedem, dirigir-se a ela? Ou ainda, talvez, escrever *em memória da língua*<sup>98</sup>, isto é, escrever um texto que exista para se lembrar da língua? Escrever pois a língua já não mais existe, ou – e esta opção me cativa com maior intensidade – escrever sob o jugo da língua, mostrando-se incapaz de fugir do peso de sua memória? O que essa pesquisa pretende, portanto, é uma revisão de como o fenômeno da intertextualidade, uma memória da literatura, é compreendido na obra de Hilda Hilst. Para tanto, trataremos o uso da intertextualidade a partir do que chamo de dois grandes eixos, interdependentes entre si, que nos permitirá entender como a intertextualidade se refere à memória da literatura. Tendo em vista que não é objetivo desse capítulo uma extenuante revisão teórica acerca do tema<sup>99</sup>, o primeiro eixo propõe compreender a intertextualidade enquanto gesto arquivístico junto a Antoine Compagnon e Jacques Derrida. Será Derrida, ademais, que permitirá a análise do intertexto como arquivo; entendido não em sua acepção genérica enquanto local de arquivamento – o arquivo derridiano excede os limites dos arquivos físicos –, mas como rastro mnésico, materialização de um processo de constituição da memória. Em seguida, partiremos para o segundo eixo que pretende enxergar a prática da intertextualidade como reescrita infinita, ainda com Derrida. Ali, a análise de Hillis Miller também será essencial para o desenvolvimento de nosso segundo e último eixo. Espero, assim, conduzir uma análise justa e que abarque as complexidades do fenômeno em todo o trabalho de escrita hilstiano.

Memória, raciocínio, descalabro,  
liberdade do obscuro e do divino,  
e essa janela aberta na obsessão de  
não ser esta mão e a pena abaixo  
desta mão escrevendo sem poder,  
sem poder sossegar para morrer.  
Jorge de Lima

\*

No primeiro texto em prosa de Hilda Hilst datado de 1970, *Fluxo-Floema*, o narrador de “O unicórnio” se encontra em uma situação inquietante: seu corpo passara

<sup>98</sup> O uso de da preposição *em*, construção menos usada no português brasileiro, demarcaria uma diferença semântica nas duas expressões. Enquanto “à memória de” estabelece relações dinâmicas com o genitivo – dedicar a, dirigir-se a –, “em memória de” não sugere transferência; tratar-se-ia, portanto, de um objeto, pessoa que existe para se lembrar de alguém; aqui, lembrar-se da língua.

<sup>99</sup> Para isso, ver *L'intertextualité* de Tiphaine Samoyault, publicado em 2001, na França e com tradução de Sandra Nitrini para o português do Brasil. Ou ainda *Intertextuality*, de Graham Bell, lançado em 2000.

por uma súbita transformação e agora, dotado de corno e patas, percebe-se unicórnio:

Sou um unicórnio. Espera um pouco, minha cara, depois da *Metamorfose* você não pode escrever coisas assim. Ora bolas, mas eu sou um unicórnio, é preciso dizer a verdade, eu sou um unicórnio que está fechado no quarto de um apartamento na cidade. Mas será que você não pode inventar outra coisa? Essa coisa de se saber um bicho de repente não é nada original e além da *Metamorfose* há *Os rinocerontes*, você conhece? [...] Faça mentalmente a seguinte oração: Jesus, Santo Corpo, me ajude, me ajude a resolver esse estranhíssimo problema, o senhor veja, eu nem posso ser unicórnio porque minha amiga aqui está dizendo que os outros já foram coisas semelhantes, de modo que não é nada bonito pretender ser o que os outros já foram. Não seria melhor que o senhor me transformasse numa coisa mais original? (HILST, 2018a, p. 124).

A situação chamada acima de inquietante seria mesmo – em remate freudiano – familiar. Isso porque o recém-unicórnio é julgado não por sua aparência, mas por sua falta de originalidade ao copiar as narrativas de Franz Kafka e de Eugène Ionesco, que percorrem

Este é o animal que nunca existiu.  
Não sabendo disso, eles o adoraram,  
de toda maneira;  
E então eles o alimentaram, não com  
feno ou milho  
mas com a chance de que ele  
pudesse existir.  
Tudo isso deu à criatura imenso  
poder.  
Rainer Maria Rilke

a novela de Hilda Hilst como ecos. O humor que perpassa e transborda da cena não nos parece estar ali pela simples comicidade, mas é a partir dele que esse excerto de *Fluxo-Floema* nos permite trazer à tona um questionamento que é, em seu cerne, uma pergunta acerca da própria literatura.

Em entrevista concedida a Derek Attridge – publicada como *Essa estranha instituição chamada literatura* (1992) –, quando perguntado sobre seu interesse pela escrita literária, Jacques Derrida afirma que três grandes questões rondavam os textos de seus escritores de predileção: O que é literatura? De onde vem a literatura? O que deve se fazer com a literatura? Para o filósofo, esses textos se estabelecem dentro de uma experiência crítica de literatura, ou ainda na performatividade crítica ou em crise, operando, assim,

um tipo de retorno; são, eles próprios, uma espécie de retorno à instituição literária. Não que sejam somente reflexivos, especulares ou especulativos, nem que suspendam a referência a algo mais, como é tão frequentemente sugerido por rumores estúpidos e desinformados. E a força do acontecimento deles se deve ao fato de que um pensamento sobre sua própria possibilidade (geral e singular) é acionado numa obra singular. (DERRIDA, 1992, p. 59).

Ou seja, que a escrita literária, ou ainda, o que produz a literatura é também uma

discussão, *uma espécie de retorno*, acerca do que vem a ser com efeito a instituição literária: suas regras, suas imposições (e igualmente a escolha dos autores reconhecidos, como vimos no capítulo anterior) etc. Escrever literatura é acolhê-la também enquanto convenção relativamente estável e estabelecida<sup>100</sup>. Nesse sentido, é preciso reconhecer que a literatura carrega questões *sobre* a literatura.

No entanto, as três perguntas anteriormente mencionadas revelam similarmente, para Derrida, que “o espaço da literatura não é somente o de uma ficção instituída, mas também o de uma instituição fictícia” (DERRIDA, 2014, p. 22). A astúcia da escolha das palavras por parte de Derrida não pode passar despercebida, uma vez que a literatura é uma instituição contrainstitucional, aquela capaz de subverter todas as convenções, de torná-las fictícias<sup>101</sup>. É, pois, poder da ficção o de agir por entre as veredas da tradição e da ruptura desta. A produção literária é, portanto, filha desse duplo; abarca em si, simultaneamente, paixão e crítica, composição e destruição.

Ademais, para João Alexandre Barbosa, em *As ilusões da modernidade* (1986)<sup>102</sup>, não pode existir consciência da cultura que não perpassasse um questionamento crítico de suas fundações. Nesse sentido, é característica do poema moderno um “movimento de implicação incessante” (1986, p. 16), e a historicidade do poema se desvela e é marcada por um componente intertextual, no qual o poeta *traduz* e renova lendo o novo no velho. Enquanto Octavio Paz, em *Os filhos do barro*<sup>103</sup>, denomina a literatura como ciência dos objetos particulares, Caillois chama a poesia da ciência dos pleonasmos do universo, uma vez que as unidades humanas, suas experiências, estão todas enclausuradas em um jogo combinatório bastante limitado (CAILLOIS *apud* SCHLANGER, 2008, p. 25); tudo o que é possível já foi lançado. Assim, o que transforma o universo – e, por extensão – a criação poética, em um todo rico e inesgotável é que tudo é, com efeito, redundante. Essas duas visões podem coexistir justamente porque a escrita literária é uma atividade que, como afirmara Derrida, reflete sobre si mesma, alimentando-se e negando sua história e

---

<sup>100</sup> Ou, nas palavras de Evando Nascimento, que escreve a introdução de *Essa estranha instituição chamada literatura*: “O que se reconhece como literatura deriva de convenções e intenções mais ou menos conscientes que se estabelecem do lado de quem escreve e são reconhecidas como tais do lado de quem lê.” (NASCIMENTO, *apud* DERRIDA, 1992, p. 14).

<sup>101</sup> Derrida atribui à literatura a potência de questionar *todas* as instituições, não apenas a literária.

<sup>102</sup> BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*: notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 1986.

<sup>103</sup> Ver Paz, Octávio. *Os Filhos do barro*: do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

reagrupando, na palavra, passado e futuro.

É daí que surge, no trecho de Hilst, a ênfase na singularidade de uma obra – para Derrida, performatividade singular – essa característica de um texto que permite que algo novo seja produzido; é o que faz a personagem refletir sobre originalidade quando sua voz afirma “os outros já foram coisas semelhantes, de modo que não é nada bonito pretender ser o que os outros já foram”. Esse questionamento só pode ressurgir porque a singularidade existe enquanto experiência paradoxal: é preciso que ela carregue, em algum nível, a historicidade de sua existência, que pertença e que reconheça o peso de sua genealogia. Ao discorrer sobre o romantismo e a modernidade, Octavio Paz nos relembra que “cada obra é uma realidade única e, simultaneamente, tradução das obras” (PAZ, 1984, p. 92-93). Assim, ainda que busquemos o que ele chama de exceções e surpresas, a literatura moderna se apresenta por “um sistema de equivalências e uma analogia de analogias” (*idem*, p. 92), um incessante jogo de reflexos<sup>104</sup>.

Faço filosofia. Ser ou estar.  
Não, não é ser ou não ser,  
essa já existe, não confundir  
com a minha que acabei de  
inventar agora. Originalíssima.  
Lygia Fagundes Telles

A literatura, essa casa de espelhos. Ir ao encontro do espelho é o primeiro impulso da personagem-unicórnio de *Fluxo-floema*, desesperada por compreender sua mudança de forma. Ela não o alcança. Mas não precisa do objeto para contemplar-se, seus olhos percorrem suas patas, suas patas percorrem seu chifre; seu corpo metamorfoseado institui-se enquanto *herdeiro responsável*<sup>105</sup> de *A metamorfose* e de *O rinoceronte*<sup>106</sup>, títulos também espelhados. O unicórnio não é escolhido por acaso, este animal “espécie de rinoceronte (eu não te disse?) *Rhinoceros unicornis*” (HILST, 2018a, p. 125), ele é o rinoceronte fictício, mescla de Ionesco e Hilst. O corpo do unicórnio carrega consigo estes dois textos outros, e traz com eles a consciência da contradição que é citá-los ao mesmo tempo em que procura disruptura<sup>107</sup>: podem

<sup>104</sup> Termo atribuído a Roman Jakobson.

<sup>105</sup> (DERRIDA, 1992, p. 84).

<sup>106</sup> A obra original de Eugène Ionesco, publicada em 1974, chama-se *Le rhinocéros*, no singular. Parece-me importante comentar que, em um trecho que soa como uma repreensão, Hilda Hilst tenha cometido ela própria um erro. Falha de tradução, visto que, em francês, o substantivo no singular termina com a consoante “s”? Chiste por parte da autora? Qualquer significado atribuído aqui será nada mais do que mera suposição.

<sup>107</sup> Embora Alcir Pécora discorra, em *Cinco pistas para a prosa de ficção de Hilda Hilst*, sobre o processo de escrita de Hilda no que tange à construção dialógica das vozes das personagens, creio encontrar na metáfora do narrador-cavalo – essa instância também humana-animal – um eco do que passo a propor nesse capítulo. A possessão talvez seja aqui palavra-chave, dessa manifestação do outro em si que se estende ao longo da obra hilstiana como ondas. Enxergo aí igualmente o poder de contágio, mencionado por Octavio Paz em *Os filhos do barro*; esse movimento de ressurreição estética e de textos passados que reencarnam enquanto alimento de textos novos, coexistindo em sua multiplicidade.

narrativas emprestadas ser transformadas em novos textos? No limite, posso fazer dos outros textos a minha própria literatura?

Trazer para si as palavras dos outros, expropriá-las, expatriá-las... essas questões já se transmutaram de diversas formas dentro do estudo do texto. Intersemiótica, intercontextualidade, reescrita intertextual, interdiscursividade, autotexto, genotexto, arquitexto, apenas para citar alguns, todos esses termos adentram a discussão acerca do que deveria ser entendido como intertextualidade, e os questionamentos se multiplicam ainda hoje como desdobramentos da inicial discussão desencadeada por Kristeva<sup>108</sup>. Isso porque desde sua aparição, o termo já foi objeto de estudo de Barthes, Derrida, Genette, Riffaterre, Bloom, Dällenbach, Almann, Popouis, Angenot, Compagnon e, mais recentemente, Piégay-Gros, Bouillaguet, Samoyault etc.

A taxonomia que pretende resolver o problema da conceitualização da intertextualidade não é apenas útil, mas profícua<sup>109</sup>. E acrescento, de alguma maneira, necessária. Pois há, por detrás da escrita deste meu texto uma pesquisa de cunho manual, um abre e fecha de páginas, uma escavação originária que remonta, no fim das contas, a uma atividade da taxonomia. No entanto, a taxonomia por si parece camuflar, por meio

---

<sup>108</sup> Ao publicar pela primeira vez *Bakhtine, le mot, le dialogue, le roman*, em 1967, Julia Kristeva introduziu à França dos anos 60 e início dos anos 70 as ideias de dialogismo de Bakhtin. Kristeva nos anuncia que, para o filósofo russo, toda e qualquer enunciação são dialógicas, e seu sentido e lógica dependem do que foi anteriormente dito, o que implicaria em uma ideia de multiplicidade presente na produção de um discurso. No texto, Kristeva comenta e destrincha a teoria bakhtiniana e, finalmente, a usa como justificativa para cunhar o termo intertextualidade e, oficialmente, lançá-lo ao mundo. Dali em diante, o texto passaria a ser entendido dentro de uma larga rede de produção, um espaço no qual um número potencialmente vasto de relações se une, estabelecendo uma malha que reúne todos os textos já ditos e não-ditos. Essa movência textual aparece como uma forma de desestabilização da noção de significado, pois inserido social e historicamente, ele não pode mais ser visto como único e estável. Desse modo, a intertextualidade para Kristeva brinca justamente com a dissolução e o abandono do sujeito uno. De fato, na intertextualidade ali cunhada o significado plural do texto envolve o jogo de significantes, que sempre leva a outros significantes. Todo texto dependeria, portanto, de uma linguagem na qual se inscrevem vastas histórias de significados.

<sup>109</sup> Escapando das teorias estruturais, para Gérard Genette, o intertexto deve ser apenas entendido como uma manifestação efetiva de um texto dentro do outro de tal maneira que pode ser identificado em cinco categorias operacionais distintas – embora permitam certos transbordamentos entre si. Em sua taxonomia, o autor de *Palimpsestos* nomeia de intertextualidade uma subdivisão da transtextualidade; a intertextualidade é limitada à copresença de dois textos, tais quais a citação, a alusão, o plágio... É importante destacar aqui que Genette não considera a referência como um tipo de intertextualidade; ela será apenas considerada a partir de Marc Angenot, que a soma à tipologia. Poderíamos mencionar também o trabalho de Annick Bouillaguet que elaborara e agrupara definições restritas para elementos intertextuais, como a referência, chamada de empréstimo não literal explícito, a citação, empréstimo literal e explícito, o plágio, empréstimo não literal explícito, e a alusão, empréstimo não literal não explícito. Ou ainda Laurent Jenny, para quem a intertextualidade se assentaria em três tipos de relações semânticas: 1) a isotopia metonímica, na qual o fragmento intertextual permite a progressão da narrativa; 2) isotopia metafórica, o fragmento seria convocado por analogia semântica com o contexto; 3) montagem não isotópica, o fragmento textual está inserido em um contexto sem manter, *a priori*, qualquer relação semântica com ele.

das inquietações sobre modos de enunciação e gêneros textuais, algo de valioso dentro da análise de um texto. Concluo, portanto, que não é do interesse dessa pesquisa a preocupação com a classificação dos fragmentos intertextuais aqui descritos. Ademais, a leitura e a crítica de um texto devem pousar em uma experiência mais dinâmica e menos enrijecida; algo que, acredito, seja parte mesmo da literariedade textual – essa recusa da sistematização hermética. O questionamento surge da própria hesitação em como formular esse estudo. Deve ser consagrado à classificação pura do fenômeno dentro da obra aqui trabalhada? A dúvida remete, por fim, à renúncia desta prática. Ainda mais porque, como veremos, o recurso à intertextualidade parece estar localizado em um outro espaço, no qual “somente uma análise fenomenológica do nosso próprio exercício da linguagem descobre e retém estes fatos mais finos” (COMPAGNON, 1996, p. 15).

Volto-me, portanto, a *O trabalho da citação* (1996), de Antoine Compagnon. Nele, Compagnon parte para a defesa de que o texto nada mais é do que uma prática do papel que substituiria o jogo infantil de recortar-colar, devendo a citação ser entendida enquanto prática. Nesse sentido, a escrita é uma reescrita de outros textos, uma vez que converteria elementos separados e descontínuos em um todo coerente e harmônico. É preciso estabelecer que Antoine Compagnon discute em sua obra acerca da produção da citação e não forçosamente sobre o conceito de intertextualidade. Entretanto, parece-me justo, em alguns níveis, tratar os dois termos como intercambiáveis dentro de nossa discussão. Isso porque tanto a citação quanto o uso do intertexto pertencem a esse trabalho monstruoso de compor textos, costurando e reunindo o que Compagnon chama de corpos mutilados de outros textos. Desviar da ideia de uma definição de citação é compreender que, diferentemente da língua, que recorre a leis universais para explicar seu funcionamento, o discurso não precisa ser composto por nada de verdadeiramente necessário ou absoluto.

Assim, estaremos não tratando de um conceito em si, mas de uma arte, de uma *mecânica de deslocamento* (COMPAGNON, 1996, p. 48) que exige duas operações distintas: a de extirpação de um texto e a do enxerto de outro. Ambos os movimentos colocam em circulação um objeto reproduzido e em jogo contrapartes fundamentais no processo de composição de um texto: o autor e o leitor. Essa ideia já aparecia na semianálise de Kristeva, uma vez que, ao unir a ideia marxista e a análise freudiana de trabalho, a autora defendera que não apenas o objeto deve ser levado em consideração, mas também o sujeito, o autor, o leitor.

Assim, o responsável pela seleção e combinação desses objetos é o próprio autor do texto, que passa a ser compreendido dentro do processo de escrita como um *bricoleur*, aquele que, para Derrida, retomando a dicotomia “bricoleur–engenheiro” proposta por Claude Lévi-Strauss em *O pensamento selvagem* (1962), é capaz de realizar um trabalho sem nenhuma espécie de planejamento a priori, preferindo, pelo contrário, a improvisação. Tal qual o *Fazedor* de Borges, o autor monta e costura o que virão a ser as ligações entre os textos; Hilst constrói assim o seu unicórnio, espécie híbrida, transformação monstruosa do rinoceronte.

De fato, o conjunto de textos de Hilda Hilst, perpassando sua primeira novela, *Fluxo-Floema*, até sua última *Estar sendo. Ter sido* e ainda sua obra poética, costura por entre suas tramas uma diversidade de enxertos literários. As linhas de seus textos são marcadas por uma proliferação de vozes da biblioteca que, embora fragmentárias, tecem uma significativa e vasta rede dialógica composta por textos escritos por outros autores ou ainda pela própria Hilst. Essa rede, cautelosamente escolhida, se abre a outros textos, permitindo-se passear simultaneamente na lembrança da “magia de uma casa de madalenas” quanto no esquecimento “do nome de um amigo dentista”:

também recuo assustado se penso no não poder morrer no nunca poder morrer, e em sendo frango ou corvo negro, encontrar-me repetidamente e para sempre com a gorda e sua família, o pai esbaforido correndo, ou, em sendo eu mesmo, continuar aqui cristalizado, assim como sou agora aos 65, caindo, rompendo o cóccix ou rompendo o baço, ou pensando na magia de uma casa de madalenas ou corinas... e agora me esqueci do nome do meu amigo dentista que juvenzinho saiu de sua cidade e com sua mala de papelão escafedeu-se depois de descobrir que sua amada Corina era apenas uma franjosca vivendo com aquele chimba safado chamado “Dedé, o falado”. (HILST, 2018b, p. 358).

A referência a Proust e seu *Em busca do tempo perdido* (1913) não passa despercebida ao olho do leitor atento – Marcel Proust sendo, aliás, uma menção quase óbvia em um texto que se propõe a falar de memórias –, mas é preciso um gesto ainda mais vigilante para desvelar duas breves referências: a primeira, ao corvo negro de Edgar Allan Poe, referência constante na obra de Hilst e que, no trecho, aparece jocosamente nivelado a um frango; a segunda, ao dentista Edernir de *O caderno rosa de Lori Lamby*, publicado em 1990. Em uma das histórias do *caderno negro* escrito pelo pai de Lori Lamby, “Corina: a moça e o jumento”, conhecemos Edernir, esse jovem de Curral de Dentro que, apaixonado por Corina, envolve-se em um encontro sexual com ela, Dedé e um jumento.

Depois de quebrar dois dentes de Corina, que acabara de engolir o gozo do animal, Edernir decide se tornar dentista e nunca mais voltar à cidade. A brincadeira hilstiana, ademais, se estende no jogar com o significado da palavra “madalena”, a que vive na torre de Deus, e “corina”, donzela virgem, com o erotismo de Corina de *O caderno rosa*.

Tomando posse, portanto, de práticas como a referência, a citação e a alusão, Hilda Hilst move-se, como uma mulher com tesouras, de maneira *consciente* dentro de sua escrita. Ali, ela urde um texto plural que acumula e concilia imagens, símbolos e personagens, fazendo-os circular e desaguar livremente por entre suas linhas como a efígie de Ofélia em *Sobre a tua grande face* (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.  
Quisera dar o nome de Roxura, porque a ânsia  
Tem parecimento com esse desmesurado de mim  
Que te procura. Mas também não é isso  
Este meu neblinar contínuo que te busca.  
Ando em grandes vagezas, açoitando os ares  
Relinchando sombras, carreando o nada.  
Os que me veem me gritam como tem passado  
A aldeã de sua alteza? E na chacota e risos.  
Mas vem vindo de ti um entremuro de sons e de cicios  
Um labiar de sabores, um sem nome de passos  
Como se águas pequenas desaguassem  
Num pomar de abios. Como se eu mesma  
Flutuasse, cativa, ofélica, sobre a tua Grande Face.  
(HILST, 2018c, p. 431-432).

Ressurge aí Ofélia de *Hamlet*, afogada e desiludida, incapaz de dar nome à angústia que a toma. Ofélia, personagem dividida em obedecer ao pai, que a enxerga como eterna virgem, imaculada, e responder ao amor do homem que ama, tornando-se assim objeto de carícias sexuais. Se não parece haver, ao longo das estrofes de *Sobre a tua grande face*, o lampejo do amor carnal, transparece, entretanto, nos versos de Hilst a confusão de uma Ofélia incapaz de dar conta das contradições que a vida lhe apresenta. O desespero da Ofélia shakespeariana e o aspecto ofélico do eu-lírico de Hilst está justamente na certeza da eterna luta, por um lado, contra códigos morais, por outro, contra o nada que é a vida. Mas ela não é a única personagem shakespeariana que caminha por entre textos. As referências às obras de Shakespeare, aliás, são inúmeras na obra de Hilst, e reaparecem, por exemplo, em *Rútilo nada* (1993): “Eu não sou o que sou. Iago também disse isso. Não

há nenhuma Desdêmona por aqui, mas há os desatinados finais de Otelo” (HILST, 2018b, p. 315).

A habilidade de bricolagem de Hilda Hilst é, com efeito, de se admirar. Ainda em *Rútilo nada*, texto que narra a relação entre Lucius Kod, jornalista, e seu amante Lucas, poeta e ex-namorado da filha de Lucius, ressurgem o poema “Uma carniça”, de Charles Baudelaire:

Beleza. O que era antes de ti a beleza para mim? O que era o nojo?  
 Beleza...  
 aquele poema de Baudelaire “Une charogne”; você conhece, Lucas?  
*Alors, ô ma beauté! dit à la vermine*  
*Qui vous mangera de baisers,*  
*Que j'ai gardé la forme et l'essence divine*  
*De mes amours décomposés!*  
 isso, isso  
 Hoje à noite já não serás mais meu mas dessa fina e fecunda, Essa  
 madrastra que engole tudo, Essa que toma e transmuta, Essa escura e  
 finíssima senhora, umidade, frescor, o grande ventre sem decoro  
 recebendo o mundo, migalhas, excremento tripas [...] (HILST, 2018b, p.  
 312, grifos da autora).

Poema que ilustra todo o projeto poético das *Flores do mal* (1857), “Uma carniça” aparece como o anúncio maldito da violência que sofrerá Lucas pela mão do pai de Lucius e de seu conseqüente suicídio. São os versos de Baudelaire, atribuindo à literatura a capacidade de preservar a beleza, que resguardam, então, da sensibilidade de Lucas, do adorador corpo reluzente que padece da brutalidade do mundo. Nojo e beleza se confundem, portanto, na passagem de Hilst; como em “Uma carniça”, seu corpo carrega da contradição do mundo, seu corpo jovial será tomado pelo grande ventre da morte, seu frescor transformado em excremento. *Rútilo nada* é a tentativa, ademais, de Lucius Kod de dar conta dos sentimentos que o invadem quando ele é defrontado com o rosto desfigurado do amante, com a morte do amor; aí ele, Lucius, troca de lugar com Lucas-poeta e passa a guardar, na memória – como a arte – *a forma e a essência divina dos amores decompostos*.

As citações a outras obras saltam aos olhos pois surgem de maneira inesperada, por vezes com conexões estapafúrdias, em situações esdrúxulas ou de grave seriedade. Por um lado, é significativo lembrarmos, por exemplo, da presença da *Canção noturna do viandante* em *Aves da noite*, peça teatral de Hilst, publicada em 1968. Proferido por um nazista enquanto espanca um poeta, o poema de Goethe atesta “que não adianta nada

se escudar atrás do predicado de poeta, porque eles também têm seus poetas, também sabem o que é a beleza, o lirismo” (DA CUNHA, 2017, p. 461); cantados em meio à violência, os versos fazem então parte da agressão, do aniquilamento posto em prática nos campos de concentração. Por outro lado, outras citações aparecem em Hilst como ferramenta do humor absurdo, como em “Teatrinho nota 0, nº 2”, uma das apresentações escritas pelos loucos do hospício no qual Clódia, personagem de *Contos d’escárnio*, é enviada após ser presa por atentado ao pudor:

porra, pai! A boceta da ursa.  
 caralho! e por que não falou logo?  
 a gente tenta não explicar, né, pai.  
 mas que mania que as gentes têm de não serem exatas. Coisa. Coisa.  
 Muito bem. E o que há com a xereca da ursa?  
 é quente como a de gente. É doce como merengue. *Homo sum, humani nihil a me alienum puto*. E isso quer dizer: homem sou e nada do que é humano me é estranho.  
 mas ela não é humana, imbecil.  
 você é que pensa. (HILST, 2018b, p. 195).

A frase de Terêncio, importante dramaturgo e poeta romano, que trata da familiaridade de todos os sujeitos – nada lhe é estranho – é usada no trecho, ainda em latim, para se referir à vagina de uma ursa. O pensamento do dramaturgo, cujas comédias eram muito usadas nas peças teatrais das escolas jesuíticas, no século XVII, é levado ao limite, quase vilipendiado ao ser inserido em um diálogo no qual o filho argumenta o aspecto humano de se fazer sexo com uma ursa, sua companheira. Na sequência da cena, o filho consegue provar ao pai que Ursulina é capaz de realizar todas as atividades humanas relacionadas às mulheres, trazer o almoço, varrer a casa... e, por fim, provando que sabe “chupar cacetas”, a ursa ascende, finalmente, ao status de humana – está assim atestado e posto em prática o adágio de Terêncio.

Em *Estar sendo. Ter sido*, no diálogo entre Vittorio e Matias, deparamo-nos ainda:

exageras nas angustura, triplicas a dose de absinto. é mesmo? e por que não me deténs? como? se estás a declamar aquilo *that your part is a sad one*. não é assim. é assim: *this world is like a stage where every man must play a part and mine a sad one*. quem é esse cara? Antonio. e quem é o Kraus? e quem são Antonio e Kraus? Antonio é aquele cara que Shylock queria arrancar uma libra de carne. que horror! onde isso? no Shakespeare, Matias, no Shakespeare. (HILST, 2018b, p. 345, grifo da autora).

O trecho de *O mercador de Veneza* (1596-1598), claramente identificável pelo uso do itálico, surpreende pela maestria com qual é inserido no texto de Hilst. O diálogo da tragédia clássica de Shakespeare – mais uma vez! –, incorporado também em um diálogo aos moldes hilstianos – sem pausas ou marcações tipográficas – entremeia-se com suavidade e humor às linhas. Dessa forma, a passagem de *Estar sendo. Ter sido* consegue, simultaneamente, evocar a imagem de desolação e de tristeza compartilhadas tanto pelo personagem de Shakespeare quanto pelo de Hilst e introduzir o gracejo típico da autora, em uma espécie de reverência espirituosa ao texto shakespeariano. Teríamos que destacar ainda que a própria fala de Antonio já é em si um aceno a outra peça de Shakespeare, *As you like it* (1598), e que a comparação dos estágios da vida humana com o teatro é um motivo recorrente na literatura europeia do século XVII, reaparecendo ainda em outros textos de Shakespeare ou, por exemplo, do espanhol Francisco de Quevedo, como aponta Rafael Raffaelli em sua tradução da peça de Shakespeare<sup>110</sup>.

A citação passa por esse *gesto artesão*<sup>111</sup>, o movimento lento, hipnotizante do copista. Aqui a mão é cúmplice da escrita, mas também a adúltera. Estabelece-se, no trecho, uma relação de elaboração entre os dois textos que passa, ainda, por um processo de distanciamento entre a versão original do texto de Shakespeare e a versão transcrita de Hilst: o fragmento transposto encontra-se modificado, registrado com inexatidão<sup>112</sup>. Elemento igualmente irônico no trecho destacado, André Topia revela, em *Les avatars de la citation* (1985), que a *remodelagem* dos textos originais é uma prática comum nas obras de T.S. Eliot, James Joyce, Virginia Woolf, Beckett e Nabokov, que apresentam diferentes gradações de mudanças na escrita das versões originais. Os textos desses escritores oferecem assim toda espécie de “gradação insensível”, da simples cópia à citação, como faz por exemplo Woolf ao citar Dante em *Os anos* (1937), ou ainda, na mesma obra, a referência ao Otelo de Shakespeare que é feita a partir de uma referência modificada: em Shakespeare encontramos um “um turco de turbante e malicioso”, em

Eu me considerava um  
copista? Não. Mas sim um  
autor original: eu retocava, eu  
rejuvenescia.  
Jean-Paul Sartre

<sup>110</sup> Não posso deixar de enxergar outro vínculo entre Hilst e Shakespeare na maneira pela qual a autora trata os dentes, parte do corpo geralmente esquecida e que é, em *Estar sendo. Ter sido*, símbolo da degradação do humano frente à vida. Em *As you like it*, Shakespeare compõe a última cena humana “que encerra esta história estranha e agitada, / é a segunda infância e o mero esquecimento, / sem dentes, sem olhos, sem sabor, sem nada.”

<sup>111</sup> Termo utilizado por Arlette Farge em *O sabor do arquivo*. Segundo a autora, um gesto “lento e pouco rentável, em que se copiam textos, pedaço por pedaço, sem transformar sua forma, sua ortografia, ou mesmo sua pontuação” (2009, p. 23).

<sup>112</sup> Não é assim. É assim: I hold the world but as the world, Gratiano;/ A stage where every man must play a part,/ And mine a sad one.

Woolf, a casual figura de “um fantástico turco de turbante”.

Seguindo com a extensa e heterogênea lista que inclui Lucrécio, Ezra Pound, Leon Tolstói, Georges Bataille, André Gide, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade etc, podemos encontrar em *Kadosh* (1973), também em destaque, um trecho das *Meditações* (170-180) de Marco Aurélio:

[...] quem era Kadosh nesse instante olhando o belíssimo (ímpeto, ilharga indevassável) e um dia os dois nunca mais seriam... e no corpo de quem se juntariam? *Lucilla saw Verus die, and then Lucilla died. Secunda saw Maximus die, and then Secunda died. Epitnchanus saw Diotimus die and then Epitnchanus died. Antoninus saw Faustina die, and then Antoninus died.* E ele, Kadosh, vai morrer outra morte, vai matar o melhor de si mesmo, seu rei, Kadosh, o regicida. (HILST, 2018a, p. 220, grifos da autora).

Nessa passagem de *Meditações*, Marco Aurélio se refere à morte de figuras importantes de sua vida, como seus pais, Lucilla e Vero, e seu professor, Maximus e sua esposa Secunda, que morrem, no texto, em uma espécie de cadência sequencial. O que podemos, no entanto, depreender deste trecho me parece muito mais límpido nas palavras escritas após as linhas transcritas por Hilst. Marco Aurélio escreve, no vigésimo quinto axioma do livro oito: “lembre-se disto: necessariamente se dispersará o composto que o forma, o seu sopro [vital] se extinguirá, transmigrará e se estabelecerá noutra canto [do universo]”<sup>113</sup>. Dessa maneira, é a contemplação da inevitabilidade da morte que preenche o trecho de *Meditações* escolhido por Hilst, assim como o fora para Amós Kéres e Vittorio. Kadosh também morrerá, inevitavelmente, pois ele matará uma parte de si mesmo, na ânsia de escapar das chagas causadas pelas mãos pesadas de Deus. Kadosh deseja, então, morrer na sequência, morrer uma outra morte, entretanto, para poder finalmente viver “carne e grandeza. E principalmente isso: que eu Te esqueça. Mais nada.” (*idem*, p. 222). Mais do que isso, tudo o que morre encontra espaço em outro canto do universo, como os trechos recortados de Hilst.

É importante notarmos ainda que o enxerto do imperador romano ressurgiu quase como uma quebra do texto hilstiano, pois, diferentemente da citação de *O mercador de Veneza*, ela se integra com mais dificuldade ao texto – fenômeno que frequentemente se

---

<sup>113</sup> Interessantemente, nem todas as traduções do português trazem o trecho citado. Encontrei-o em todas as traduções do inglês, no entanto, que é, ademais, texto-base para a tradução da qual faço uso, realizada por Rafael Arrais e publicada em 2019.

repete ao longo da obra de Hilst – e, creio, faz balançar a linearidade de um texto que já não se dispõe aos limites clássicos do que entendemos como narrativa. Para Topia, essa pode ser considerada uma característica do que ele denomina de *citação moderna*<sup>114</sup> que

uma vez desprendida de seu contexto de origem, [a citação moderna] pode se tornar, de alguma maneira, órfã e vulnerável a toda apropriação indevida. Mas, mais frequentemente, as citações oscilam entre esses dois polos, em um entre-dois fluido, servos de dois mestres, nem totalmente dentro do conjunto tampouco no outro, configurações móveis e eminentemente polissêmicas.<sup>115</sup> (TOPIA, 1985, p. 40).

O movimento de oscilação entre os dois textos, essa condição servil de múltiplos mestres me parece bem representar o que significa, em Hilda Hilst, a prática da intertextualidade. Pois, se nos impressiona de fato o alcance e a proliferação das citações e das referências<sup>116</sup>, a escrita hilstiana é uma escrita da troca recíproca entre seus textos e os textos deslocados. Kadosh morre assim como Lucilla, Verus e Maximus, pois eles habitam o mesmo espaço: o espaço da literatura.

Se a citação permanece órfã, Hilda aproveita a brecha para assim criar laços por entre os textos. Uma espécie de relação de consanguinidade será estabelecida entre personagens das próprias narrativas de Hilst; personagens de diferentes romances que se tornam amigos, primos, amigos de primo. Como é o caso de Kraus, que morrera de rir em *Cartas de um sedutor*: “quem é o Kraus? [...] amigo de Hillé, uma amiga minha” (HILST, 2018b, p. 345). Kraus, personagem de *Cartas de um sedutor*, publicado por Hilst em 1991, e amigo de Hillé, protagonista de *A obscena senhora D.*<sup>117</sup>, é um homem que se recusa a ter o ânus lambido por Amanda, uma mulher lindíssima que passa a ser conhecida na cidade como “A Cuzinho” devido a seu desejo incontrolável de “lamber um cuzinho” (HILST, 2018b, p. 248). Kraus, infelizmente, ri tanto de toda a situação que é a priori encaminhado para a terapia, mas não resiste à insistência de Amanda e morre, por fim, de

<sup>114</sup> Em oposição ao uso “clássico”. Segundo Topia, textos da Idade Média e da Renascença eram escritos como fórmulas, fragmentos a serem citados.

<sup>115</sup> No original: une fois détachée de son contexte d’origine, peut devenir en quelque sorte orpheline et vulnérable à tous les détournements. Mais le plus souvent les citations oscillent entre ces deux pôles, dans un entre-deux flou, servantes de deux maîtres, ni totalement dans ensemble, ni tout à fait dans l’autre, configurations mobiles et éminemment polysémiques.

<sup>116</sup> Luciana Tiscoski, em *Os irmãos de Hilda Hilst: transtextualidade e experiência interior*, dissertação apresentada em 2011, destaca a importância dos estudos de Zahidé Lupinacci Muzart acerca do uso da epígrafe em Hilda Hilst.

<sup>117</sup> Hillé ressurgue em *Estar sendo. Ter sido* transmutada em um caso corriqueiro sobre uma velha estranha que morrera aos pés de uma escada. Luzia, sua amiga, também figura junto à Senhora D, confirmando que se trata, com efeito, da mesma personagem, e não do uso repetitivo de um nome de predileção.

rir. A situação, tratada com humor tanto pelo narrador e pelas personagens da obra, quanto pela própria Hilst, revela o erotismo, a escatologia, o grotesco e o humor desestabilizador e cruel de Hilda Hilst que sempre estiveram presentes no conjunto do trabalho poético da escritora. A cena ressoa, aliás, como os sujos banquetes sadianos, nos quais os devassos se dedicam aos prazeres da boca, sugando saliva, ingerindo fezes; aqui, no entanto, o humor toma conta do excesso e do desregramento do Marquês de Sade, invertendo a linguagem erótica. O encontro das personagens se revela ainda na estreita amizade entre Amós Kéres, personagem, como vimos, de *Com meus olhos de cão*, e Isaiah, protagonista de “Gestalt”, novela de *Pequenos discursos. E um grande* (1977):

Te vejo a cada dia mais velho, mais calado, você não fala um A com minhas amigas, nem com aquele matemático que parece que te adora. Quem? O Isaiah. É que a gente se entende. Como se entende se vocês quase nunca se falam? Eu entendo Isaiah, entendo sim, Amanda. Eu não conto que Isaiah vive com uma porca dentro de casa. Isaiah: peguei um afeto, Amós, por esse animalzinho, ela se chama hilde. (HILST, 2018b, p. 78).

Isaiah e Amós, ambos matemáticos, encontram, em seus breves encontros e no silêncio conjunto, a irmandade dos excêntricos. É apenas a Amós que Isaiah pode confessar sua relação com a porca hilde; é apenas a Isaiah que Amós pode confiar seus problemas no trabalho. Diferentemente, aliás, do que acontece com Kraus, que aparece apenas como historieta, Isaiah e Amós, de fato, se encontram em *Com meus olhos de cão*. Sob os triângulos de acrílico suspensos no teto da casa de Isaiah, eles conversam ainda sobre Kadek, outra personagem de *Pequenos discursos. E um grande*: “É importado esse aí. Kadek me deu toda sua adega, não se lembra? Pobre amigo, almejava pareença” (*idem*, p. 85).

A convergência de diferentes personagens não se limita, ainda, às fronteiras dos gêneros – Hilst, ademais, conhecida pela hibridização de seus textos, pelo apagamento dos limites genéricos. É assim que Hilst faz transbordar suas personagens em um atravessamento que perpassa a prosa e a poesia, ou ainda poesia e teatro. Em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, ressurgem Kadosh, ainda em grafia original (*Qadós*) e Agda, ambos protagonistas de *Kadosh*, publicado no ano anterior ao lançamento da antologia de poemas supracitada:

XV  
Leopardos e abstrações rondam a Casa.  
E as mãos, o ato puro pretendendo. Ainda

Que eu soubesse o que tudo vem a ser,  
 A ideia, a garra, de mim mesma não sei  
 A fonte que gerou tais coisas nesta tarde.  
 Leopardos e abstrações. Que vêm a ser?  
 Roxura, ansiedade? Memórias de Qadós,  
 Soberba e desafio se fazendo ronda  
 Plúmbeo Qadós diante da luz de Deus?  
 Se as tardes se fizessem meninice  
 Para que eu descansasse. Se as mãos  
 Fossem as mãos de Agda, eu decerto cavava.  
 E morrendo, descobria a mim mesma  
 Me fazendo leopardo e abstração  
 Na ociosa crueza desta tarde. (HILST, 2018c, p. 298-299).

Tirano Kadosh, comandante que conversava com Deus e, se preparando para assistir o fuzilamento de mil homens, cita Chaucer, Plotino e D.H. Lawrence, ressurgindo aqui *plúmbeo*, como na novela hilstiana: “KADOSH (no de dentro): a COISA QUE NUNCA EXISTIU, o todo leitoso, que grande gozo, Cão de Pedra, seres a minha caça, eu estar ali antes de ti, todo profundidade, plúmbeo, preexistindo sedento e condensado” (HILST, 2018a, p. 203). Ou ainda Agda feiticeira, cuja primeira aparição está diretamente ligada ao caráter zeloso de suas mãos: “Guarda-te Agda, é tempo de guardar, o fruto dentro da mão, espia apenas, como poderás tocar com tua mão amarela esse que diz que te ama” (HILST, 2018a, p. 167).

Já em suas crônicas, escritas entre 1992 e 1995 para o *Caderno C*, do “Correio Popular de Campinas” e coletadas no volume de *Cascos e carícias: crônicas reunidas*, reencontramos Lalau, o editor de *O caderno rosa de Lori Lamby* que pressiona o pai da pequena Lori a escrever textos pornográficos, símbolo de um mercado literário opressor e desonesto, mais um exemplo, portanto, dessas personagens-transbordos da escritora, irrompendo na prosa poética de Hilst como em suas crônicas jornalísticas. Não por acaso, Lalau reaparece nas crônicas para cobrar seus espólios: “E lá vinha o editor tirar os dois tostões da véspera, porque lembrou-se de que havia deixado na cozinha uma códea de pão e duas nêperas. Assim não dá, seu Lalau, tenho também minha cachorrinha Zefa” (HILST, 2018d, p. 148).

O que o texto hilstiano faz a partir do intertexto é eliminar a verticalidade das prateleiras das bibliotecas e horizontalizar a presença de todos os livros em seus livros-biblioteca. Aludir, citar... irradiar. Desenhar com a tinta da pluma as raízes dos textos, distribuí-los pelas páginas, criando, finalmente, o Livro, ou o livro-biblioteca. O uso da palavra *raízes* aqui é certamente proposital e toma emprestado da mesma metáfora

utilizada por Deleuze e Guattari quando da introdução ao rizoma. Um rizoma é um sistema subterrâneo de raízes que pode ainda se aliar a outros sistemas de raízes, espalhando-se por todas as direções. A imagem-conceito retirada da morfologia botânica é importante para Deleuze e Guattari pois o sistema de caules e raízes demonstram da presença simultânea de um espaço heterogêneo. Um espaço no qual “qualquer ponto [de um rizoma] pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (DELEUZE&GUATTARI, 1995, p. 14), sem nenhuma hierarquização de seus elementos. Um rizoma possui ainda uma característica importante: rizomas não são radículas individuais que se unem, elas são multiplicidade que se conectam com outras multiplicidades. É apenas assim, ademais, que pode sobreviver o Livro, pela multiplicação de suas *fibras nervosas*, pela formação de tramas. Um texto, compreendido sob o signo do intertexto, não é mais texto, mas sim *textos*. O texto de prazer, afirma Barthes, é Babel feliz (1987, p. 7). Este é o prazer do intertexto, o prazer das conexões infinitas<sup>118</sup> que nos permitem percorrer a história literária, em um vai-e-vem obsessivo, se assim quiséssemos.

Não nos esqueçamos que “Introdução: rizoma”, presente em *Mil platôs* (1980), começa justamente pela crítica ao “livro-raiz”, aquele que é escrito a partir de um agenciamento maquínico, uma organização estrutural – por capítulos, por categorias e tópicos – que em muito reflete a maneira pela qual o conhecimento era entendido. O livro-raiz é aquele que reproduz a imagem de um conhecimento baseado na ideia de árvore, na ideia de que todo conhecimento, ainda que possua mil galhos e estratificações, parte de um único tronco, da mesma raiz. Deleuze e Guattari pretendem, portanto, com a substituição da imagem da árvore pela do rizoma demonstrar que, como a natureza rizomática dos sistemas subterrâneos, podemos imaginar um novo tipo de estrutura linguística, na qual os textos crescem e se difundem organicamente.

Não por acaso, um tema recorrente de *Mil platôs* é a ênfase na maneira pela qual o rizoma se apresenta como montagem concreta de um novo tipo de cartografia, uma que entende o rizoma como aliança, e unicamente aliança. É isso o *platô*, toda multiplicidade conectável, dessas hastes-textos que aparecem na obra de Hilst, elos entre todos os textos. *A Biblioteca é ilimitada e periódica*<sup>119</sup>. O livro-biblioteca é, portanto, materialização do

---

<sup>118</sup> Há algo de verdadeiramente fascinante no desvelamento do intertexto; fascinante porque surge como uma amálgama de sentimentos, uma espécie de deslumbramento e de decepção. Digo isso, pois, descobrir que a cena de *O auto da compadecida* na qual o coronel deve arrancar uma tira de couro de Chicó sem fazê-lo perder uma gota de sangue está presente em *O mercador de Veneza*, mas também na novela italiana *Il Pecorone* publicada no século XIV é um presente à parte.

<sup>119</sup> Ver *A biblioteca de Babel*, conto de Jorge Luis Borges.

desejo do colecionador, do ser repleto da utopia romântica de capturar para si o mundo. Paradoxal, quanto mais textos ele é capaz de abarcar, quanto mais fragmentado ele se torna, menos satisfeito, mais tomado pelo arroubo da busca ele se torna. Pois, por mais que não seja possível para o livro se apropriar de todos os textos já produzidos, ele anseia pela tentativa. O livro-biblioteca necessita da atividade cumulativa, podendo apenas existir a partir de um princípio de consignação, um dos princípios defendidos por Jacques Derrida, em *O mal de arquivo* (1995):

É preciso que o poder arcôntico, que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação caminhe junto com o que chamaremos o poder de *consignação*. [...] A *consignação* tende a coordenar um único corpus em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal. Num arquivo, não deve haver dissociação absoluta, heterogeneidade ou *segredo* que viesse a separar (*secernere*), compartimentar de modo absoluto. O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião. (DERRIDA, 2001, p. 13-14).

Os objetos de uma coleção existem quando em relação uns com os outros, pois apenas o conjunto é capaz de lhes atribuir valor. É, portanto, a reunião entre os textos que permite à literatura de se definir ela mesma e de pensar sua relação entre os textos, estabelecendo um conjunto com o qual ela comunga e do qual faz parte. Na literatura, surge como reconhecimento de que o texto literário pode fazer do mundo seu: todos os textos, todos os autores – pois a literatura é, aos moldes de Lautréamont, uma coleção feita pelo múltiplo, e não pelo uno. O que é particularmente interessante quando falamos de reunião, coleção, é que, para a atividade literária, seus elementos não precisam ser organizados por tomos, ou datas, uma vez que, rizomáticos, impressos pela mesma tinta, textos de diferentes autores e épocas podem coexistir harmoniosamente.

Ao colocá-los agrupados, reunidos sob o signo do princípio da consignação de Derrida, quero também afirmar que o intertexto deve, portanto, também ser tratado como arquivo. Arquivo, *arkhê*, o que designa ao mesmo tempo começo e comando, uma vez que, para Derrida, o arquivo é o princípio da natureza onde todas as coisas começam. De difícil definição, podemos apenas pesquisar o arquivo, coletá-lo, beber de sua fonte e dele recuperar registros do passado. Isso porque é próprio do arquivo existir enquanto instituição conservadora, no esforço de combater a pulsão de morte e transcender como forma de permanência e perpetuidade – vontade que encontramos, ademais, em Vittorio, desesperado para se enxergar na infinitude dos textos. Assim, “não haveria certamente

desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalçamento” (DERRIDA, 2001, p. 32).

A menção a Freud é clara; o arquivo é, para Derrida, *uma impressão freudiana*. Não por acaso, Derrida inicia sua reflexão acerca do arquivo em um de seus textos sobre Freud: “Freud et la scène de l’écriture”. Nesse capítulo de *L’Écriture et la différence* (1967), Derrida se indaga sobre a relação entre o psíquico e a escrita/escritura e enxerga no esquema descritivo freudiano da memória o pensamento platônico que considera, a priori, a escrita como uma técnica a serviço da memória. Entretanto, segundo Derrida, Freud aportaria ainda uma outra conexão entre memória e escrita: sendo a psique um aparelho mnésico, a escrita é uma peça extraída e materializada desse aparelho – a relação passa a ser direta e inconsciente, daí o caráter hipomnésico do arquivo. Repetido, copiado, transcrito, o texto é então feito arquivo.

Nesse sentido, o arquivo, a acumulação de arquivos também desafiam a perda, a falta. Tornam-se instrumentos de um projeto arquivístico que deseja, sobretudo, guardar, conservar em si todos os objetos, e, por consequência, a memória desses objetos. Assim, o intertexto, tal qual o *exergo*<sup>120</sup>, “estoca por antecipação e pré-arquiva” (*idem*, p. 17), pois, como afirmara Compagnon, em *O trabalho da citação*, a intertextualidade então, não é apenas um processo de cópia ou imitação, ela ativa também o uso da memória.

Estabelecer-se junto aos textos é também trazê-los à tona. *Estar sendo. Ter sido* é encerrado com uma autocitação, retomada de um poema escrito dezoito anos antes:

Quero e queria ser boi  
Antes de querer ser flor.  
E na planície, no monte,  
Movendo com igual compasso  
A carcaça e os leves cascos  
(Olhando além do horizonte)  
Um pensamento eu teria:  
Mais vale a mente vazia.

E sendo boi, sou ternura.  
*Aunque pueda parecer*  
*Que del poeta*  
*Es locura.*  
(HILST, 2018, p. 87).  
*Roteiro do silêncio (1959)*

---

<sup>120</sup> No original: *greffe*.

## VIII

Palha  
 Trapos  
 Uma só vez o musgo das fontes  
 O indizível casqueando o nada

Essa sou eu

Poeta e mula.  
 (*Aunque pueda parecer  
 Que del poeta es locura.*)  
 (HILST, 2018b, p. 404).  
*Estar sendo. Ter sido (1997)*

Nesse sentido, fazer uso do intertexto é retomar o passado, tornar-lhe mais uma vez visível, e, portanto, memorável. Quantos anos mais separam os textos de Hilst e os textos, as personagens de todos os autores ali lembrados? O trecho inclusive reaparece com a distinta reaparição, em uma de suas crônicas. “Aunque pueda parecer/ Que del poeta es locura”, com nova diagramação, em *Miséria humana* (1993). O que acontece na obra de Hilst poderia ser relacionado então ao que Philipp Blom<sup>121</sup> nomeia de *teatro de memórias*, aqui esse livro-biblioteca que permite a Hilst de reencontrar – como aliás fizera Proust – a leitora e a escritora que ela fora. Assim,

Toda coleção é um teatro de memórias, uma dramatização e uma *mise-en-scène* de passados pessoais e coletivos, de uma infância lembrada e de rememoração após a morte. Ela garante a presença dessas memórias através dos objetos que as evocam. É mais que uma presença simbólica: uma transubstanciação.<sup>122</sup> (BLOM, 2004, p. 191).

Transubstanciação, *presença*. Citar (aludir, referenciar) é justamente a procura incessante, repetitiva do arquivo para nele fazer a coisa transformar-se em outra nela mesma; ou ainda, introduzir no mesmo o outro. É por isso que se faz necessário compreender a intertextualidade como uma prática, atividade própria da literatura. Não para rejeitá-la enquanto conceito, mas para entendê-la enquanto gesto. Mais do que isso; compreender a intertextualidade como *gesto arquivístico*, pois as insinuações ora

<sup>121</sup> Ver BLOM, Philipp. *To have and to hold: an intimate history of collectors and collecting*. Nova Iorque: The Overlook Press, 2004.

<sup>122</sup> No original: Every collection is a theater of memories, a dramatization and a *mise-en-scène* of personal and collective pasts, of a remembered childhood and of remembrance after death. It guarantees the presence of these memories through the objects evoking them. It is more even than a symbolic presence: a transubstantiation.

discretas, ora luzidias na obra de Hilda Hilst não possuem função de autoridade erudita – ideia, ademais, defendida por Davi Andrade Pimentel, em *A instabilidade discursiva na narrativa ‘Estar sendo. Ter sido’, de Hilda Hilst*: “As 48 referências empobrecidas agem individualmente no corpo discursivo textual. As referências egocêntricas coagulam-se no interior da narrativa [...] são reforços de lubricidade e pedantismo [...]” (PIMENTEL, 2010, p. 9-10). Rejeito, portanto, esta definição. Elas ressurgem, pelo contrário, como *resíduos rastros* dos textos, documento de memória, efeito-signo, ou, ainda, aquilo que Barthes, em *A preparação do romance* (1979), reconhece como o que resta, por fim, dos livros (2005, p. 133). As obras de Hilda Hilst aportam, portanto, um uso da memória perpassado pela intertextualidade, garantindo assim sobrevida futura à si e à Literatura: Hilst sabe que, como diria Barthes, embora encerre o livro, ao fazê-lo “algo continua: a espécie, a literatura” (BARTHES, 2005, p. 15).

\*

Em *L’érudition imaginaire* (2009), Nathalie Piégay-Gros chama o processo de arquivamento de “tentação de *Salammbô*”, romance histórico, publicado em 1862, no qual Flaubert reconstitui a antiga Cartago, preenchendo-a de referências eruditas e arquivos de difícil acesso. A autora vai além e afirma que a literatura, fascinada por si mesma, possui o “gosto fúnebre ou complacência narcisista, [este também é] o sinal de constrangimento doloroso em relação à tendência de fazer de tudo memória”<sup>123</sup> (PIÉGAY-GROS, 2009, p. 138). Reiterando, assim, o aspecto negativo da erudição, Piégay-Gros pretende demonstrar que o uso erudito de referências e citações passara, na modernidade, a ser visto com descrédito pelos escritores do século XX. O excesso de erudição nos textos era, para eles, a dessacralização do texto literário, a desvalorização, por fim, da literatura. Dessa maneira, a acumulação de textos apenas pela criação do arquivo transformaria as bibliotecas não em um espaço do imaginário, mas em necrópoles, preenchidas pela “aridez de um

O passado é um prólogo.  
William Shakespeare

---

<sup>123</sup> No original: goût funèbre ou complaisance narcissique, [c’est aussi le] signe d’embarras douloureux envers la tendance à faire de tout mémoire.

documento de arquivo”<sup>124</sup> (*idem*, p. 21).

O que é arquivado, no entanto, não jaz inerte. Pois o arquivo não é apenas um relatório objetivo do passado; todo projeto arquivístico propõe, em alguma medida, uma escolha, uma economia em nome de uma certa concepção de futuro. Isso porque, explica Derrida, ainda em *O mal de arquivo*, só podemos descobrir o que algo teria querido dizer em um tempo ainda por vir. Não se reduzindo portanto à memória, o arquivo carrega em si a dupla natureza de ser simultaneamente matéria morta e promessa em vida. Assim também poderia ser compreendido o processo de reescrita, presente na obra hilstiana; um grande processo de reescrita de textos, que parte de refeituas de textos inteiros a alterações mínimas em frases célebres, como a de São Tomás de Aquino, em “Osmo”, primeira novela de *Fluxo-Floema* (1970):

Hanzi guardião de riquezas, oh, como as mulheres têm coordenadas absurdas, como tudo é absurdo, e como tudo que é absurdo me dá vontade de meter, oh, Deus Deus Deus, eu deveria ter grifado aquela frase “Deus é um nome incomunicável”, e deveria ter trocado Deus pela palavra homem, e então ficaria assim: homem é um nome incomunicável. (HILST, 2018a, p. 74).

A citação aqui se permite a troca dos vocábulos, *Deus* por *homem*, depravando a frase divina, transformando-a em mundana: coerente, aliás, com o momento de enunciação da frase, *Osmo* a evoca quando aflora seu desejo sexual por Kaysa. Desse modo, enquanto intertexto, todo arquivo é esporo – existe como potencialidade, demonstrando a plasticidade de textos passados diante do poder da atividade literária.

Aberto, desmontável, reversível. O texto-outro, outrora apenas aludido ou citado enquanto fragmento, passa a ser suscetível a transformações e modificações em seu cerne. É dessa maneira pela qual Hilda Hilst se dedica, em uma parte de *Fluxo-Floema*, a destrinchar e a narrar, sob uma perspectiva outra, o episódio bíblico da ressurreição de Lázaro. No romance, encontramos Lázaro em dois momentos; primeiramente já morto, em uma espécie de penumbra de sua consciência que lhe tornara capaz de enxergar ainda suas irmãs Marta e Maria e ouvir os burburinhos a seu redor – Hilst toma Lázaro, concedendo-lhe voz que não existe no texto bíblico. Permitindo-se extrapolar, o texto hilstiano se transveste de uma ironia fina diante de sua fonte original, tecendo comentários acerca das personagens bíblicas e também estabelecendo um duplo de Jesus, Rouah, *Ruah*

---

<sup>124</sup> No original: sécheresse d’un document d’archives.

espírito de santidade, palavra hebraica feminina, aqui figura hedionda e fálica, que ressurgue das próprias entranhas de Lázaro<sup>125</sup>,

tosco, os olhos acesos, o andar vacilante, as pernas curtas, parecia cego, apesar dos olhos acesos, as mãos compridas, afiladas, glabras, eram absurdas aquelas mãos naquele corpo, todo ele era absurdo, inexistente, nauseante. Rouah me vê. Agarro-me na pedra. Estou num canto. De costas. Rouah estende as mãos e acaricia as minhas nádegas. Sai, maldito, sai. Rouah senta-se. Abre as pernas. O seu sexo é peludo e volumoso. (HILST, 2018a, p. 79).

Esse ser repleto de divina monstruosidade dinamiza o sentido do texto-fonte, jogando com a tradição religiosa e com a figura de Lázaro, atribuindo-lhe dubiedade, apagando os limites do sacro e do baixo – a religiosidade hilstiana, a priori estranha, como transgressão das religiões. Já em um segundo momento, encontramos Lázaro pós-ressurreição, desamparado pela morte e também ressurreição de Jesus, agora nos céus, longe dos homens e de seus corações. Lázaro duplo, morto-vivo, saído do sepulcro e ele próprio simulacro de seu cadáver, que ressurgue em Hilst transmutado com “mãos de homem: fortes e peludas [...] parece que trocou de mãos” (*idem*, p. 83). Lázaro, texto-outro

Claro está que o mundo é  
paródia pura, quer dizer  
que toda a coisa vista é  
paródia de outra.  
Georges Bataille

renascido e dissimulado, símbolo da impossibilidade de morrer. Não posso deixar de mencionar ainda que é sobre Lázaro a história que Hans Haeckel, escritor-personagem de *Contos de escárnio*, escreve antes de se suicidar.

Re-encenar textos; essa torna-se uma atividade de predileção da autora que não hesita em trazê-los à tona no objetivo único de transmutá-los. Em *Cantares do sem nome e de partidas*, último livro de poesia de Hilda Hilst publicado em 1995 por Massao Ohno, o *Nevermore* de Edgar Allan Poe se transforma em um híbrido de citação e mote de escrita, que entre-costura os dez poemas ali inscritos e se destaca particularmente em três deles (IV, V, VI):

V

O Nunca Mais não é verdade.  
Há ilusões e assomos, há repentes  
De perpetuar a Duração.

<sup>125</sup> Não surpreende que Lázaro seja uma imagem-chave na obra de Hilda Hilst, ressuscitando de texto em texto, seja como personagem, seja como alusão ou mesmo como característica atribuída a algum personagem distinto, como em “Lázaro-Kadosh” (HILST, 2018a, p. 220). A figura de Lázaro pode ser ainda remontada a um artigo do pai de Hilst, Apolônio de Almeida Prado Hilst, intitulado *Brasil de Cocos e Emboladas*.

O Nunca Mais é só meia-verdade:  
 Como se visses a ave entre a folhagem  
 E ao mesmo tempo não.  
 (E antevisses  
 Contentamento e morte na paisagem.)

O Nunca Mais é de planície e fendas.  
 É de abismos e arroios.  
 É de perpetuidade no que pensar efêmero  
 E breve e pequenino  
 No que sentes eterno.

Nem é corvo ou poema o Nunca Mais.  
 (HILST, 2018, p. 513).  
*Cantares do sem nome e de partidas* (1995)

O Nunca Mais e o corvo negro ressurgem, portanto, enquanto resíduos dos textos de Poe – apenas o bastante para serem identificados. A intertextualidade hilstiana não está, dessa maneira, para a história antiquária<sup>126</sup>, aquela que se dedica à preservação e à veneração do passado; ela não sufoca a produção literária e a criatividade, ela propõe, pelo contrário, navegar pela multiplicidade, fazer proliferar.

A entrada a esse mecanismo de *disseminação* é, com efeito, múltipla. Uso o termo derridiano para comparar a escrita de Hilst às colunas descritas em *Disseminação* (1972), esses espelhos cilíndricos que refletem e multiplicam as línguas, que as transformam e as fazem cruzar umas por sobre as outras. Pois a disseminação é a recolocação de todos os começos, todos os títulos, todos os exergos em um processo de multiplicidade gerativa. Interessa-nos em especial o caso de *Moderato Cantabile*, título atribuído a um dos poemas de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974)<sup>127</sup> e que é, também, nome do célebre romance<sup>128</sup> de Marguerite Duras publicado originalmente em 1958:

## II

E circulando lenta, a ideia, Túlio,  
 Foi se fazendo matéria no meu sangue.  
 A obsessão do tempo, o sedimento

<sup>126</sup> Ver *A Segunda consideração intempestiva*, texto no qual Nietzsche estabelece diferentes tipos de história. A dita antiquária é considerada, pelo autor, uma espécie de mumificação da história.

<sup>127</sup> *Moderato cantabile* não é, aliás, o único poema de *Júbilo* que se propõe à reescritura. Ver “De tua sábia ausência: a poesia de Hilda Hilst e a tradição lírica amorosa”, dissertação defendida por Luisa de Aguiar Destri (Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2010) que propõe uma extensa análise da história de Ariadne e Dionísio pelas mãos de Hilst.

<sup>128</sup> *Moderato Cantabile* vendeu meio milhão de cópias e é considerada a obra que deu início à fama de Duras. Além disso, o romance recebeu, ainda em 58, o “Prix de Mai”, prêmio literário francês já extinto, cujo júri era composto por Roland Barthes, Georges Bataille, Maurice Nadeau, Louis-René des Forêts e Nathalie Sarraute.

Palpável, teu rosto sobre a ideia

Foi nascendo

E te sonhei na imensidão da noite  
 Como os irmãos no sonho se imaginam:  
 Jungidos, permanentes, necessários  
 E amantes, se assim se faz preciso.  
 Tocar em ti. Recriar castidade  
 Não me sabendo casta, ser voragem  
 Ser tua, e conhecendo

Ser extensão do mar na tua viagem.  
 (HILST, 2018, p. 251-252).

Se a conexão entre os dois textos passa despercebida é porque ela brilha na sutileza das imagens evocadas, na imensidão da noite dos amantes que se reconhecem, na dificuldade do diálogo, no barulho das ondas do mar de solidão e obstinação. Mas o *moderato cantabile* hilstiano não se limita ao encontro furtivo dos textos, ele permite-se transformar o encontro amoroso reprimido da narrativa de Duras em reflexão sobre a criação poética e sobre a dupla vida do poeta – ali, o poema torna-se espelho dentro do espelho.

A transformação de sentido de um texto para outro ocupa um espaço fundamental dentro da discussão do conceito de intertextualidade. Ainda em *Palimpsesto*, distinguindo a imitação (charge e pastiche) e a transformação (paródia e travestimento)<sup>129</sup>, Genette escamoteia o que ele nomeia de regime lúdico do hipertexto, que permite introduzir nuances paródicas, satíricas ou mesmo irônicas dentro da análise de um hipotexto quando em relação a sua fonte originária. As relações de sentido entre os textos que usam do recurso da intertextualidade são, ademais, importantes na análise de Laurent Jenny sobre o fenômeno. Em *A estratégia da forma* (1976), Jenny afirma que a intertextualidade, por operar uma montagem muito mais estilística do que narrativa, exigiria uma classificação mais pontual do que ele chama de *determinações isotópicas*. Assim, a intertextualidade se assentaria em três tipos de relações semânticas: 1) a isotopia metonímica, na qual o fragmento intertextual permite a progressão da narrativa; 2) isotopia metafórica, o fragmento seria convocado por analogia semântica com o contexto; 3) montagem não isotopa, o fragmento textual está inserido em um contexto sem manter, a priori, qualquer

---

<sup>129</sup> Os termos aqui indicados foram emprestados da tradução dos extratos de *Palimpseste* realizada por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho no âmbito do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – POSLIT – da FALE/UFMG em 2003. A obra completa de Gérard Genette permanece sem tradução para a língua portuguesa.

relação semântica com ele. Jenny se dedicaria ainda a classificar e elencar as modificações presentes nos fragmentos quando eles são transpostos a outros textos. As ditas *figuras* da intertextualidade são postas em seis categorias: a paranomásia, a elipse, a amplificação, a hipérbole e a intersversão (esta última subdividida em três, intersversão da situação enunciativa, de qualificação, dos valores simbólicos).

Mesmo Umberto Eco cunha o termo *ironia intertextual* no ensaio “Ironia intertextual e níveis de leitura”<sup>130</sup> (2002) na tentativa de melhor compreender essas produções intertextuais fundadas em transformações de sentido, assumindo, portanto, a viabilidade da existência de jogos de sentido na emergência entre um texto e outro. Outros estudiosos chegam ainda a afirmar que existiria um movimento de destruição do texto (T<sub>1</sub>) quando enxertado em outro (T<sub>2</sub>). Para Kristeva, no entanto, não se trataria apenas de transformação ou destruição, mas um evento que uniria os dois, o que ela chamaria de *transposição*<sup>131</sup>. A intertextualidade é assim entendida como a passagem de um sistema de sinais para outro que envolve: uma alteração da posição tética – a destruição da posição antiga e a formação de uma nova. Fica também claro para Compagnon, em *O trabalho da citação*, que o uso de um texto-outro dentro do texto provoca uma espécie de esvaziamento de sentido, uma vez que o ato de citação desagregaria o texto e o destacaria de seu contexto original, fazendo-o outro.

Dito isso, é importante notar que Compagnon atribui mais valor ao fenômeno da citação em si do que ao uso de seu sentido, ou sua recriação:

Mas todo esse jogo (a ativação e a paralisação, a fuga e o enxerto), esse ir e vir, tem pouco a ver com o sentido (próprio) da citação: uma citação desprovida de sentido, ou melhor, de significação, teria quase o mesmo efeito de arrebatamento ou de mobilização. Na ativação de sentido produzida no texto pela citação, não é o sentido da citação que age e reage, mas a citação em si mesmo, o fenômeno. Existe um poder da citação independente do sentido, pois se a citação abre um potencial sem dúvida semântico, ou linguageiro, ela abre, antes, um potencial: ela é manobra da linguagem pela linguagem, une o gesto à palavra e, como gesto, ultrapassa o sentido. (COMPAGNON, 1996, p. 59).

Assim, para o autor, embora a citação permita uma discussão acerca da transfiguração de sentido entre textos, esse não deve ser o centro da análise do fenômeno enquanto

<sup>130</sup> In: ECO, Umberto. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2003, p. 199-218.

<sup>131</sup> Procurando escapar da ambiguidade que rondava o termo intertextualidade, Julia Kristeva decide doravante adotar “transposição”.

intertextualidade. Por isso, mais uma vez, o desejo de falar de um *gesto* da linguagem pela linguagem; a intertextualidade, muito mais do que um recurso linguístico e semântico, é o trabalho mesmo da língua, da criação literária. Com isso em mente, quero voltar à "Iniciação do poeta", de Hilst, seção de *Trajatória poética do ser*, antologia publicada entre 1963 e 1966 e sobre a qual já falamos na abertura desse trabalho de doutoramento. Ali nos deparamos com um lamento enlutado:

De luto esta manhã e as outras  
 As mais claras que hão de vir, aquelas  
 Onde vereis o vosso cão deitado e aquecido  
 De terra. De luto esta manhã  
 Por vós, por vossos filhos e não pelo meu canto.  
 Nem por mim, que apesar de vós ainda canto.  
 Terra, deito minha boca sobre ti.  
 Não tenho mais irmãos.  
 A fúria do meu tempo separou-nos  
 E há entre nós uma extensão de pedra.  
 Orfeu apodrece  
 Luminoso de asas e de vermes  
 E ainda assim meus ouvidos recebem  
 A limpidez de um som, meus ouvidos,  
 Bigorna distendida e humana sob o sol.  
 Recordo a ingênua alegria de falar-vos.  
 E se falei *submissa e se cantei a tarde*  
*E o deixar-se ficar de alguns velhos cavalos,*  
 Foi para trazer de volta aos vossos olhos  
 A castidade do olhar que a infância vos trazia.  
 Mas só tem sido meu, esse olho do dia.  
 (HILST, 2018c, p. 210, grifo nosso).

A voz do eu-lírico lastima a perda de seus irmãos, separados pela fúria do tempo. A consequência de tal separação é então representada pela figura de Orfeu, símbolo de toda poesia lírica, abandonado por entre os vermes, ainda que paradoxalmente mantenha seu aspecto luminoso. Para Marcos Lemos, em "Orfeu emparedado: Hilda Hilst e a perversão dos gêneros", essa estrofe de *Iniciação do poeta* demonstra ainda do aspecto da lírica moderna presente na poesia de Hilda Hilst, tomada por uma alegria romântica e ingênua em relação ao contato com a natureza e a pureza da infância, mas tomada e manchada pelo estado de enlutamento e melancolia que assaltam o eu-lírico. Essa imagem central de *Iniciação do poeta* vai então ressurgir no texto de estreia de Hilda Hilst na dramaturgia *A empresa (A possessa)* publicado em 1967:

Escuro total. Dar um tempo. Luz gradativa. América está sozinha no mesmo plano e já vestida com o camisolão preto. Quase madrugada. Clima muito sombrio.

América  
(Profundamente comovida, lenta, mas não como alguém que se sente derrotado, muito como alguém que sofre piedade e extrema lucidez)

De luto esta manhã e as outras  
As mais claras que hão de vir,  
Aqueles onde vereis o vosso cão deitado  
E aquecido de terra. De luto esta manhã  
Por vós, por vossos filhos  
E não pelo meu canto nem por mim  
Que apesar de vós ainda canto.  
Terra, deito a minha boca sobre ti.  
Não tenho mais irmãos  
A fúria do meu tempo separou-nos  
E há entre nós uma extensão de pedra.  
Orfeu apodrece  
Luminoso de asas, e de vermes  
E ainda assim meus ouvidos recebem  
A limpidez de um som, meus ouvidos  
Bigorna distendida e humana sob o sol  
Recordo a ingênua alegria de falar-vos.  
E se falei  
Foi para trazer de volta aos vossos olhos  
A castidade do olhar que a infância voz trazia.  
Mas só tem sido meu, esse olho do dia.  
(HILST, 2000, p.292-293).

A peça de Hilst põe em cena América, uma jovem ousada e sonhadora, que se rebela contra a tradição representada pelo colégio religioso na qual estuda. Ela própria criadora de histórias, América precisa enfrentar o desdém de suas companheiras e a repressão castradora do Monsenhor e do Superintendente. Realizada como crítica ao trabalho alienado, na peça de Hilst, a imagem de Orfeu apodrecendo se estende a todo trabalho criativo, sufocado pelas instituições. Entendo como uma extensão da metáfora, apenas, alongamento do alcance da imagem, pois América como o eu-lírico de *Iniciação do poeta* partilha da mesma angústia solitária. O que me parece importante notar no confronto dos textos é que a presença do poema de Hilst não é fruto de uma preocupação com a transposição de sentido, mas se apresenta como uma nova chance que o texto teatral oferece à poesia: a chance do recomeço. Comparando as duas estrofes, podemos notar a supressão de dois versos “submissa e se cantei a tarde /E o deixar-se ficar de alguns velhos cavalos” enquanto o restante do poema permanece intacto. Se qualquer hipótese acerca do motivo dessa alteração permaneceria nada mais do que uma hipótese, é preciso então

reiterar que o retorno ao texto é a oportunidade não da mudança do sentido, mas do jogo criativo da linguagem – da reconstrução.

Nesse sentido, em *Disseminação*, comentário sobre o texto *Números* (1966) de Philippe Sollers, Jacques Derrida aponta:

Portanto, nenhum evento está sendo recontado; tudo acontece no intertexto; apenas Um princípio é observado: que “na análise final, o que acontece é nada”. Há sempre outro livro começando a queimar no momento em que “ele fecha o livro – apaga a vela com aquele sopro que continha o acaso: e cruzando os braços, ele se deita nas cinzas de seus antepassados”. A dualidade entre texto original e citação é assim dissipada.<sup>132</sup> (DERRIDA, 1981, p. 335).

Segundo Derrida, tudo acontece quando os textos se encontram nas cinzas de seus antecessores, do livro que dali ressurgem, pois a disseminação está sempre em obra, realocando-os em constelações e labirintos. Assim, não há como falarmos de dualidade entre os sentidos dos textos; não há *um* ou *dois*, há apenas o múltiplo. Para o autor, o movimento que existe entre eles é, ademais, um movimento de *contaminação recíproca*<sup>133</sup>, processo no qual o texto citado é invariavelmente contaminado, contaminando outros textos também, sendo impossível, para a escrita, querer permanecer protegida contra esse *veneno* ou ainda contra essa *violenta expatriação*<sup>134</sup> (*idem*, p. 316).

Quando pensamos, portanto, nas retomadas realizadas por Hilst, não estamos apenas falando de retomadas de artifícios, mas de todo o conjunto que compreende simultaneamente o texto hilstiano e o trabalho textual da atividade poética. Daí o reaparecimento de Crasso, narrador de *Contos d’Escárnio – Textos grotescos*. Logo na abertura desse romance de 1990, Crasso nos revela que sua mãe morreria logo após seu batismo e que seu pai enfartara, em um bordel, enquanto estava com uma prostituta. O escândalo afetaria toda a vida de Crasso, não apenas porque tivera que ser criado pelo seu tio Vlad, mas também porque a morte do pai parece ter incutido em Crasso um desejo insaciável por encontros sexuais. Em *Contos d’Escárnio*, ele conta suas aventuras, destacando a presença imponente de Josete, a mulher culta que citava Shakespeare e

<sup>132</sup> No original: No event, then, is being recounted; everything happens in the intertext; only One principle is observed: that "in the final analysis, what happens is nothing". There is always another book beginning to burn at the moment "he closes the book-blows Out the candle with that breath of his which contained chance: and, crossing his arms, he lies down on the ashes of his ancestors." The duality between original text and quotation is thus swept away.

<sup>133</sup> No original: *reciprocal contamination*.

<sup>134</sup> No original, respectivamente: *[writing] poison* e *violent expatriation*.

Pound tanto durante o sexo quanto em suas horas vagas, trecho, aliás, que abriu o primeiro capítulo dessa tese. Já em *Estar sendo. Ter sido*, Crasso torna-se amigo de Vittorio, que se torna, por sua vez, interlocutor e narrador de tais encontros amorosos:

Tive as cultas refinadas e originais também. Mas que mão de obra, meu pai! Uma delas é inesquecível. Josete. Inesquecível por vários motivos. Mas principalmente pelo gosto exótico na comida e no sexo. Ela adorava tordos com aspargos. E pastelões de ostras. Era preciso que eu telefonasse uma semana antes para os *mâitres* dos tais restaurantes. Tordo?! Nunca sabiam se era um pássaro ou um peixe. Eu imagino hoje que ela sempre acabava comendo um sabiá. Com aspargos. O pastelão de ostras era mais fácil. Mas os vinhos para acompanhar aquilo tudo! (HILST, 2018b, p. 159).

*Contos d'Escárnio* (1990)

meu amigo Crasso chateou-se bastante com uma dessas chamadas cultas-togadas, essas *raffinés* metidas a sebo que só comem rouxinóis e sovacos de pomba, “um trabalhão, uma mão de obra, Vittorio, se pintar alguma, livra-te dela”. mas pelo menos foi boa de cama? “pois foi, Vittorio, mas gastei mais do que se tivesse fodido a Lurdinha o ano inteiro”. (HILST, 2018b, p. 356).

*Estar sendo. Ter sido* (1997)

Quando contrapostos, não podemos deixar de observar a precisão dos termos escolhidos por Hilda Hilst: antes de tudo, a reverberação de “mão de obra”, enlaçando de forma definitiva os dois textos e nos incutindo na mente uma Hilda encurvada, obsessiva remexendo, rastreando suas anotações e buscando os fragmentos de seus textos, pronta a recolocá-los em ação; secundamente, fica claro, assim, que a menção à espécie errada de pássaro não é um lapso, um esquecimento da autora, mas uma brincadeira, um trabalho com os nomes dos pássaros, primeiro o tordo, e, na sua falta, o sabiá; depois os rouxinóis e as pombas – este último o elemento chistoso da lista. A troca dos nomes não me parece, entretanto, sem razão. Os tordos, os rouxinóis e os sabiás se confundem facilmente entre

Tu não nasceste para a morte,  
ave imortal!  
Não te pisaram pés de ávidas  
gerações.  
John Keats

si, os três pequenos pássaros conhecidos por habilidades fônicas. Os rouxinóis, esses pássaros de *As metamorfoses* de Ovídio<sup>135</sup> e que chegam a Shakespeare em *Titus Andronicus*, *Noite de Reis*, *O rei Lear*, *Romeu e Julieta*, são ademais

reconhecidos por serem pássaros de canto harmonioso; símbolos do amor e da aproximação da morte em *Romeu e Julieta*, esses pássaros, que substituem os tordos no

<sup>135</sup> O “Rouxinol de Ovídio” aparece no Livro VI de *As metamorfoses*. Filomela, princesa de Atenas, após ser capturada e violentada por Tereu, acaba sendo transformada em rouxinol pelas mãos dos deuses do Olimpo.

texto hilstiano, são capazes de imitar o som de outros pássaros, além dos sons de insetos e anfíbios. É interessante que é o pássaro habitante de tantas obras literárias que ressurgem na passagem, sim, mas também o pássaro *imitador*, o que copia a música dos outros; tal é seu gesto artesão. Dessa maneira, os textos de Hilst conversam entre si estabelecendo entre eles uma série de simetrias e contradições, criando, portanto, os labirintos mencionados por Derrida.

Os textos de Hilst tornam-se uma cadeia de intertextos que são ao mesmo tempo similares e dissimilares entre si, corredores e mais corredores de espelhos partidos. Se pensarmos ainda junto a Deleuze e seu conceito de devir, considerando mais uma vez o aspecto rizomático desses encontros textuais, quando  $T_1$  se torna  $T_2$  pelo gesto da intertextualidade,  $T_1$  não deixa de ser  $T_1$ , ele continua a ser  $T_1$  se tornando  $T_2$ . Nesse sentido, o exemplo de Crasso não é pontual; o fenômeno escorre também por entre *Cartas de um sedutor* (1991), no violento encontro entre o narrador Stamatius e um editor (essa abominável figura para a narrativa de Hilst):

Carrega no peito uma medalha de santa Apolônia, protetora dos dentes. Ah, não tem mais dentes. Bonito o Stamatius. Elegante, esguio. A última coisa que fez antes de sumir por aí foi torcer as bolotas de um editor, fazê-lo ajoelhar-se até o cara gritar: edito sim! edito o seu livro! com capa dura e papel-bíblia! Só então largou as bolotas e balbuciou feroz: vai editar sim, mas a biografia da tua mãe, aquela findinga, aquela leia, aquela moruxaba, aquela rabaceira escrachada que fodeu com o jumento do teu pai – e quebrou-lhe os dentes com a muqueta mais acertada que já vi. Quebrou a mão também. (HILST, 2018b, p. 256).  
*Cartas de um sedutor* (1991)

O Stamatius é que tinha ódio de editor; quebrou a cara de um, foi quebrando até o infeliz jurar que sim, que ia editá-lo em papel-bíblia e capa dura. dizem que quebrou a mão também. a mão dele, Stamatius. o outro ficou banguela. (*idem*, p. 365).  
*Estar sendo. Ter sido* (1997)

Novamente, a sobreposição dos trechos nos permite ponderar sobre os processos de recriação aos quais são submetidos os textos de Hilst. Ainda que o episódio descrito seja o mesmo – Stamatius brutalizando seu editor, até que este ceda a seus pedidos de ter o livro editado em capa dura e papel-bíblia –, o *modus operandi* de Stamatius no momento da agressão passa do “torcer as bolotas” para “quebrar a cara”; ademais, Hilda se dá o trabalho de desmanchar a ambiguidade no que se refere a quem de fato quebrara a mão e suprime o discurso caloroso de Stamatius, portanto, reescrevendo e ajustando a cena.

Contaminados, sim. Mas parece-me haver ainda um aspecto na intertextualidade do qual a metáfora da contaminação derridiana não dá conta: contaminar-se é infeccionar-se por contato. Negativo e violento, esse processo não deixa transparecer que a multiplicação pode existir apenas enquanto princípio também originário; a conexão que se instaura nos textos, a partir da intertextualidade, é também atividade de criação poética, uma atividade simultaneamente destrutiva e criativa – tais quais a relação do parasita com seu hóspede. Em *O crítico como hospedeiro* (1987), Miller analisa a etimologia da palavra “hospedeiro” para nela revelar a existência de um paradoxo que permite entender o “hóspede” como um visitante amigo da casa, mas também alguém capaz de transformar o ambiente domiciliar em um espaço desconfortável para o inquilino, agora impossibilitado de seguir normalmente com sua rotina. A citação ou o intertexto seria, seguindo essa lógica, esse hóspede bem-vindo, familiar e inquietante; incômodo, porém desejado. No ensaio citado, o autor defende que o poema (permito-me novamente estender o sentido para todo e qualquer texto) existe e sobrevive a partir de uma longa cadeia de presenças parasíticas, alimentando-se como um canibal se alimenta da carne humana:

Qualquer poema, no entanto, é também um parasita de poemas anteriores, ou contém poemas anteriores dentro de si, como parasitas internos, numa outra versão da perpétua inversão entre parasita e hospedeiro. Se o poema é alimento e veneno [...] ele também deve, por sua vez, ser alimentado. Deve ter sido um consumidor canibal de poemas anteriores. (MILLER, 1995, p. 19).

Nesse sentido, a ideia da contaminação pelo intertexto assume outra faceta, mas uma que parece contribuir ao entendimento de que o aniquilamento provocado pelo deslocamento dos textos nada mais é do que um fecundo (ecos)istema, pois “o texto anterior é, ao mesmo tempo, a base do novo e algo que o novo poema tem de aniquilar pela própria incorporação, transformando-o numa insubstancialidade fantasmagórica” (*idem*, p. 20). Assim, os textos existem a partir da destruição de outros, cadeia também infinita de produção, uma vez que o texto reaparece como um parasita que abriga em si outros parasitas – tanto verme quanto alimento. Fazer uso do intertexto é, para Hillis Miller, colocar à mostra um processo que nada mais seria do que um vislumbre da relação parasitária que os textos mantêm entre uns e os outros.

Há, na natureza, inúmeros casos em que o parasita é necessário para a saúde do hospedeiro, Miller relembra. É assim também que a escrita de Hilda se comporta:

parasítica, ela constitui, finalmente, sua obra total, os livros-biblioteca. Vimos até aqui fragmentos textuais que revelam a reaparição de algumas personagens quando na contraposição de duas obras distintas de Hilda. É, no entanto, preciso ponderar sobre a personagem de Kadek, esse homem desejoso de pertencimento, mas que morre bêbado, imundo por entre fezes e capins:

Gazoso Kadek, olhando através da testa dos outros, por isso todos se riam cada vez que olhava pensante, cada vez que bebia como todos o branco-alegria nacional, pinguço se fazia como todos, e delicado um entender de dentro de boca mole mas muito prudente soletrava: assim tudo morre, Kadek, pinguço e pobre como todos, igualzinho sim. Antes matemático, psicólogo, espiou a curva de Möbius muitos anos, viveu prensado nela, horas pensando, também eu não tenho lado de dentro e de fora, e depois: tenho? [...] Foi deitando amortado, o olho tentando o além outro lado, pediu a Jesus que não lhe surgissem palavras, que morresse muito ético, nada estético, olhou o de cima cinzento sem nuvens, nem gaviões, nem pardais, pensou perfeito para a morte de mim, a cabeça virou quase encostada ao ombro, viu bosta de gente a um metro do seu corpo, repetiu Jesus, mais que perfeito 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. Trinçou a língua para não dizer beleza, adelgaçou a vida, mas encolhido poetou entre babas: alado e ocre pássaro da morte. (HILST, 2018a, p. 311-312).  
 “Vicioso Kadek” em *Pequenos discursos e um grande* (1977)

Se Kadek ainda estivesse vivo eu poderia juntar-me a ele. Estudou dez anos a curva de Moebius. Era rico. Que adega. Depois só cachaça. Consta que um cara ouviu a frase final, Kadek agonizando no capim: alado e ocre pássaro da sorte, ele disse. Mas havia algum pássaro passando por ali? Isaias e eu perguntamos. Não vi não, seos douto, a bem da verdade vi dois anus preto mas muito lá. Lá onde? Bem lá no cu do céu seos dotô. (HILST, 2018b, p. 80).  
*Com os meus olhos de cão* (1986)

engraçado o que disseste, isso de querer ser igual a todo mundo, Kadek dizia isso, e era tão diferenciado, até na morte foi diferenciado. por quê? morreu de que jeito? imagina-te, ele chegava a beber pinga só para ser igual a caterva tem muito doutor que bebe pinga. mas importada afinal morreu como? tomou um porre negro caiu nuns capins alguém por perto viu que caiu nuns capins onde tinha até bosta, de gente ou de cachorro, não sei, um rapazola viu, vinha voltando da escola, e ouviu bem clarinho quando ele disse: “alado e ocre pássaro da morte”. o rapazola disse que olhou para o alto porque Kadek também olhava para o alto quando disse isso, e viu um pássaro que podia ser um anu, o mocinho não sabia o nome do pássaro”. (*idem*, p. 347).  
*Estar sendo. Ter sido* (1997)

Kadek aparece em três textos distintos de Hilst, mantendo suas singulares características,

seu alcoolismo e seu estudo obsessivo. A presença desse fenômeno de movência parece indicar que existiria aqui uma certa ideia de ininterrupção da história dessa personagem ou mesmo de progressão da própria personagem que, se morrera anônima no primeiro enxerto, ela passa a ter uma morte compartilhada de singular cumplicidade com um tal rapazola jamais anteriormente mencionado; cumplicidade marcada pelo voo do pássaro negro em *Estar sendo. Ter sido* – que passa a ser dois anos no cu dos céus, ou torna-se incerteza e dúvida sobre a espécie de pássaro – e o singelo verso “alado e ocre pássaro da morte”, – que também sofre transformação e o substantivo “morte” transfigura-se em “sorte”, seu par sonoro. Hilst emprega um recurso com efeitos de ilusão co-referencial, ou seja, a reutilização de um segmento discursivo, o que cria um simulacro de continuidade discursiva, recurso que contribui para a sensação de infinitude da atividade literária.

Mas o que faz a análise desses trechos ainda mais instigante é o reconhecimento de que as palavras finais de Kadek, ecoadas pela boca do jovem cúmplice de sua morte, são um verso que já aparecera em *Júbilo, Memória, Noviciado da paixão* publicado três anos antes, as referências à pássaros sendo inúmeras nos poemas de Hilda Hilst:

Se o teu, o meu, o nosso do tigre  
Se fizesse livre, como seria?

Se convivesses unânime  
Como as estrias do dorso  
Desse tigre  
Convivem com seu todo

Te farias mais garra?  
Mais crueza? Ou nasceria  
Em ti uma outra criatura  
Límpida, solar, ígnea?

Tentarias a sorte de saltar  
Em direção a Vega, Canopus?  
Te chamarias tigre ou Homem?

Homem: reverso da compulsória  
Fome do tigre

Homem: alado e ocre  
Pássaro da morte. (HILST, 2018, p. 294-295).  
*Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* (1974)

Essa autocitação, interessante, revela de forma clara um deslocamento do trecho para um outro espaço de criação que não tem e nem terá, até o fim da vida de Hilst, mais

ligação com seu primeiro local de aparecimento, fazendo-se de si outra criatura, ressurgida, *ígnea*. Como a fênix, símbolo das revoluções solares no Egito Antigo, essa criatura evoca o fogo criador e destruidor, do qual o mundo tem origem e no qual encontrará seu fim. O texto, como fênix, como Lázaro, ressurgir. Dessa maneira, a intertextualidade faz surgir em Hilst cadeias de transformações e entrecruzamentos que promovem a circulação de sentidos, transportes de temas e de figuras, em um transbordamento que estabelece uma clara distinção entre os textos, mas que nunca propõe, de fato, uma ruptura – *convivendo unânime como o todo das estrias de seu dorso*.

Usei o termo simulacro de continuidade porque não há, portanto, progressão entre as narrativas. Embora Hilst incorpore aos textos detalhes novos, que não haviam sido outrora revelados ao leitor, não há avanço nas histórias das personagens. Segundo Miller, isso acontece porque a relação parasitária entre os textos anteriores e os textos posteriores impediria a localização ou a determinação de sua sucessividade:

essa relação, dentro do poema, entre uma de suas partes e a outra, ou a relação do poema com textos anteriores e posteriores é uma versão da relação do parasita com o hospedeiro. Ela exemplifica a oscilação indefinível dessa relação. É impossível decidir qual elemento é o parasita e qual o hospedeiro, qual dirige ou contém o outro. É impossível decidir se a série deve ser encarada como uma sequência de elementos, cada qual externo ao outro, ou segundo algum modelo de encaixe, como o das caixas chinesas. [...] Cada elemento é tanto exterior ao elemento adjacente quanto também o inclui, sem deixar de ser simultaneamente incluído por ele. (MILLER, 1995, p. 27).

Alimentando-se uns dos outros, os textos de Hilst nos fornecem entrada por qualquer uma de suas aparições. É claro que podemos, como críticos e leitores, estabelecer uma linha de tempo que permitirá reconhecer, historicamente, qual texto surge primeiro. No entanto, ali, na escrita e na leitura, no espaço da suspensão temporal, o intertexto – essa existência parasita – torna impossível decidir qual elemento se alimenta do outro.

Se Miller ainda questiona se é possível “decidir se a série deve ser encarada como uma sequência de elementos”, Derrida reitera que qualquer espécie de distinção entre o dito original e o derivado perde sua pertinência diante da vertigem dos recomeços. E, no intertexto, tudo começa de novo e de novo – impossibilitando a existência de estados sucessivos. É como se o texto se estabelecesse como o círculo, a figura geométrica que convém a esse sistema de similitudes, que se redobra infinitamente sobre si mesmo:

**Exercício nº 7**

Vereis em cada círculo  
Três dimensões de um todo  
Aparentemente bipartido.

Alfa se refaz. É expansão  
E é cíclico. Ômega se contrai  
Em nova direção. Em essência  
Alimenta-se  
Daquela que é princípio.

Mas é sempre o mesmo Ser  
Num movimento líquido  
De inspiração-expiração.

Sem finitude ou arbítrio.  
(HILST, 2018, p. 226).

*Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo (1967)*

Cobra que devora o próprio rabo, e que, por isso, apaga as fronteiras, faz estalar o fim. Nesse contexto, analisar os fragmentos intertextuais em Hilst seria desvelar essa engrenagem de dissemelhanças pela qual a linguagem se desdobra, em um movimento líquido, “sem finitude ou arbítrio”. É preciso, entretanto, apontarmos o paradoxo que carrega o círculo hilstiano: alimentar-se do princípio não é estabelecer pontos de partida, pois alfa está sempre em trabalho de mutação. Não há nada antes do texto, ou ainda “não há inseminação primeira”<sup>136</sup> (1981, p. 304); pois a disseminação – e mesmo o rizoma – é a antigenealogia, a impossibilidade de demarcar o começo e o fim dos textos, que se movem sempre em cadeias, remetendo-se constantemente uns aos outros. Para Maurice Blanchot, em um de seus ensaios acerca de Borges presente na obra *O livro por vir* (1959), o *Aleph*, o ponto que contém todo o universo está, ademais, aí. Assim, o texto, como o círculo, e também “todo lugar absolutamente sem saída” (BLANCHOT, 2008, p. 137), nos termos de Blanchot, faz-se, portanto, infinito. Ele prospera em infinitas e infindáveis conexões:

ora, ali onde há um duplo perfeito, o original é apagado, e até mesmo a origem. Assim, se o mundo pudesse ser exatamente traduzido e duplicado num livro, perderia todo começo e todo fim, tornar-se-ia o volume esférico, finito e sem limites, que todos os homens escrevem e no qual são escritos: não seria mais o mundo, seria, será o mundo perverso na soma infinita dos possíveis. (BLANCHOT, 2005, p. 139-

---

<sup>136</sup> No original: there is no first insemination.

140).

O volume esférico, o círculo mais uma vez, a ausência da distinção e da divisão. Pois é este o poder da literatura, o de caminhar em direção à *infinita multiplicidade do imaginário*, mergulhando e perdendo-se na “repetição fatigada de todos os livros” (*idem*, p. 139).

O fenômeno da reescrita hilstiana é tão poderoso que mesmo o leitor dos textos não pode escapar dos efeitos labirínticos de suas cadeias<sup>137</sup>. Uma vez notado o uso profícuo e repetitivo da intertextualidade, instala-se um estranho anseio, uma espécie de fantasmagoria, que faz o leitor desejar encontrar todas essas narrativas imbricadas em qualquer um dos outros textos. Permito-me um exemplo:

O Kraus era um cara que morreu de tanto rir, amigo de Hillé, uma amiga minha. você conhece cada um! E você nunca me falou dessa Hillé. ela é esquisita, você não ia gostar. imagine, Hillé tinha um namorado, quando jovenzinha, que morria de ciúmes, e uma noite Hillé viu um desses mágicos engolir fogo e ficou maravilhada e repetia lindo! lindo! aí o namorado perguntou para o mágico, no meio de todo mundo, na boate, perguntou se o mágico comia copo. o mágico era chileno ou argentino, não sei, e respondeu: por supuesto que no como vasos, señor. pois o da Hillé começou a comer a comer esses copos de uísque, largões, e só deixou o fundo. (*idem*, p. 345).

A aparição dessa curta anedota em *Estar sendo. Ter sido*, que reúne as personagens Kraus, de *Cartas de um sedutor*, e Hillé, de *A obscena Senhora D*, nos faz querer reabrir todos os volumes, reacender todas as páginas e também percorrer todas as anotações procurando encontrá-la, clandestina e furtiva, em algum outro texto. Essa história transmuta-se em um aceno, em um gesto auspicioso. O recurso ostensivo ao uso de referências intertextuais alimenta, creio, a obsessão pela listagem e pelo acúmulo, e também estimula, nos termos de Richard Rorty<sup>138</sup>, a vontade de sermos decifreadores de

<sup>137</sup> A citação – por extensão o intertexto –, entendida pelo autor de *O trabalho da citação* como contato, é igualmente um gesto de solicitação, uma espécie de piscadela ao leitor que precisará reconhecê-la para, em seguida, compreendê-la. A citação seria uma marca de leitura que acomoda o leitor, torna-se um ponto de referência, um espaço de reconhecimento no qual autor e leitor podem se unir a partir de uma biblioteca – aí estão pertencentes ao mesmo mundo. Os processos de escrita e leitura são, assim, compreendidos não apenas como pertencentes ao mesmo procedimento textual, mas enquanto atos indistintos. Tanto escrever quanto ler são processos de colagem. Riffaterre, em *Intertextual interpretation* (1984), no entanto, vai ainda mais longe ao implicar que todos os fenômenos literários existem sob a relação dialética entre texto e leitor; e a intertextualidade não passaria de uma operação da mente deste. O que seria, de fato, considerar a presença do leitor como fator essencial para a realização de um texto? Tal qual uma árvore caída em uma floresta sem testemunhas, se a intertextualidade não é percebida, concretiza-se o intertexto?

<sup>138</sup> A expressão aparece em “A trajetória do pragmatista”, pertencente à *Interpretação e*

códigos – decodificadores do sistema mesmo que é instalado por dentro os textos que se articulam por meio de outros textos. É também a instauração desse processo ritualístico da pesquisa, da investigação e da diligência, bases da performance da intertextualidade. Diante disso, pode o leitor se abster de tentar escavar todos os cantos de um texto? O fracasso se mescla então à esperança da próxima tentativa.

É nos corredores labirínticos, na confusão dos termos e na reassimilação dos textos que o trabalho poético dos textos hilstianos se encontra. Pois esses arremates textuais, essas reaparições, que, mesmo singelas, ou mesmo adulteradas, ou talvez falseadas são exemplos do laborioso trabalho que é o do poeta do infinito, aquele que deseja – e permito-me fazer eco novamente a Barthes – esgotar um espaço que é, no fim, inesgotável.

\*

O que é, afinal, a escolha pelo uso do intertexto? Até aqui estabelecemos que a intertextualidade, na obra de Hilda Hilst, carrega em si duas importantes características: o intertexto é usado como um projeto de arquivamento de textos e é também utilizado como ferramenta para uma reescritura que nunca cessa de acontecer. O que une, entretanto, esses dois movimentos intertextuais? O indício de uma resposta está, creio, no próprio título do último romance de Hilst: *Estar sendo. Ter sido*, que abre e encerra este capítulo. O uso das formas nominais, do gerúndio e do particípio que elas próprias escapam à rigidez dos tempos verbais, revela um jogo entre o presente e o passado, postos um ao lado do outro, que está no cerne mesmo do uso constante do intertexto na obra. Retomar palavras passadas, citá-las, deformá-las é, acima de tudo, recolocá-las no presente vivo, no espaço instável da lembrança fugaz e da recuperação repentina, é fazer dos textos *objetos-passados-semprer-presentes* – termo utilizado por Leyla Perrone-Moisés em *Altas literaturas* – ou seja, objetos do passado, mas de um passado que permanece e vigora ainda no tempo presente.

---

*Superinterpretação.* A obra recolhe conferências de diversos estudiosos em torno do tema da interpretação e do sentido textual. No texto supracitado, Richard Rorty se refere diretamente à obra de Umberto Eco.

Nessa perspectiva, escrever, reescrever é lançar os textos dando sequência à memória humana. No regime da memória, na atualidade da memória o passado não é uma distância que pode ser organizada pelo tempo do calendário, ou pelas unidades humanas, porque é preciso localizá-lo no tempo próprio da memória – ali onde não é sequencial, mas coexistência. Por isso o círculo que, em seu movimento líquido, instaura uma noção de tempo circular, citada vagamente por Compagnon em *O trabalho da citação*, e que retoma a fala de Roland Barthes em *O prazer do texto*: a da circularidade da memória dos textos.

A literatura sempre esteve, desde seu início, ligada à memória. Transmitida oralmente, ela precisava contar com estruturas que facilitassem sua reprodução e um ritmo que garantiria o procedimento mnemônico. Memória dos homens e do mundo, ela também nos informa sobre uma época, nos permite conhecer práticas, modos de uma dada era. Porém, a literatura também se escreve com a lembrança daquilo que é e daquilo que já fora. Ela só é capaz de existir movimentando sua própria história. Ela se constrói a partir dos rastros e dos destroços de outros textos, recriando monumentos, pois, ali, as palavras perdem sua forma original e se transformam em já ditos. Transformada em arquivos livrescos, ela impregna-se de memória:

[o] mundo das letras é especialmente visível na memória através de seus traços. Ou ainda, a presença da abstração memorável é um pouco mais espessa por sua natureza textual, por seus arquivos livrescos. É uma presença perpassada por seus episódios, detritos, monumentos. É uma abstração que ainda possui nomes próprios, ou mesmo apenas os nomes das obras, essas obras, como Malraux diz, “ilustradas apenas pelo título: a bagagem de traços”.<sup>139</sup> (SCHLANGER, 2008, p. 180).

O livro ou, como chamei, o *livro-biblioteca*, torna-se, então, um espaço dinâmico de memória que produz ele próprio seus restos e forma depósitos que a escrita ela mesma deverá reencontrar. Dinâmico porque a biblioteca dentro do livro permite-se também ser não apenas enciclopédia, mas palimpsesto – admitindo o apagamento, a repetição, a difração dos textos. Dessa maneira, estaremos tratando de um encadeamento infinito e indefinido que implica simultaneamente os referentes, os textos e o canal pelo qual eles

---

<sup>139</sup> No original: monde des lettres est surtout visible dans la mémoire à travers de ses traces. Ou encore, la présence de l’abstrait mémorable est un peu épaissie par sa nature textuelle, par ses archives livresques. C’est une présence patinée par ses épisodes, débris, monuments. C’est une abstraction qui porte encore des noms propres, ou même juste des noms d’oeuvres, ces oeuvres, comme dit Malraux, « illustre seulement par leur titre » : le bagage des traces.

se comunicam.

Nesse sentido, o intertexto não é uma cópia, ele é uma *dobra*. Criam-se

“ecos infinitos” que se redobram, que fazem da literatura uma réplica sobre si mesma, uma resposta frente à memória. A singularidade do texto literário deve ser compartilhada e, logo, conduzida a uma força propulsora, que é a própria memória infinitamente lembrada. O si que compartilha essa memória da literatura é profundamente marcado pelo registro dessas percepções que vão sendo dobradas a cada nova leitura, a cada nova experiência literária. Dobrar-se sobre uma dobra da memória é uma das tarefas da literatura e, evidentemente, da própria memória. (RODRIGUES, 2013, p. 84).

É dessa forma que cada novo livro escrito e lido, incorporando em si toda uma biblioteca, traz consigo a reatualização dessa memória de uma literatura que lembra de si, pois toda nova dobra “inclui uma memória, compartilha de uma memória e constitui uma memória”<sup>140</sup> – *memória da literatura*, por fim.

A memória da literatura nasce, portanto, do desejo de memória que é, em Hilda Hilst, materializado pelo intertexto. Há uma passagem em *Tu não te moves de ti* (1980), em que a vontade de lembrar toma contornos de angústia:

Guardar tão diverso daquele guardar de Rute dos meus livros, a voz amansada, licorosa: ali, Tadeu, estão altos mas bem guardados, até de longe tu podes reconhecer as lombadas. Impossível te ler, amado Jorge de Lima, prodigioso Drummond, como os dois me faltavam nas longas madrugadas, então Carlos, te memorizava “amor é privilégio de maduros, amor é o que se aprende no limite/ depois de se arquivar toda a ciência/ herdade ouvida/ Amor começa tarde”. De cor o princípio e o fim do teu verso. E o do meio? Pedir a escada, busca-la, mas onde, por Deus, Rute a colocava? E que altura há de ter para poder alcançar aquela gruta suspensa? Alta e pesada. Como desejei ter asas e algumas noites, para te reler, Jorge tão rei: “iam bem juntos, iam resolutos,/ olhares cúmplices mas não impuros/ andavam devagar, indissolutos/ num vago andar feroz e quase inútil”. Guardados. Tu não os guardava, Rute, proibia-os de mim porque eu os amava, porque se a poesia se fizesse meu sangue, a alma de Tadeu solar rejeitaria teus algarismos santos, porque se o poeta em mim amanhecesse no traço ou no verso, Tadeu veria Rute esvaziada, e vazia igualmente a Empresa, a Causa. (HILST, 2018a, p. 360).

Enquanto a relação entre os dois protagonistas do romance, Rute e Tadeu, pode ser entendida dentro de uma lógica de distanciamento – Tadeu, esse homem-poeta que não

---

<sup>140</sup> Schlanger ecoa as palavras de André Malraux.

vê mais sentido em permanecer no tradicional casamento com Rute, essa mulher burguesa afeita às convenções –, a restrição imposta por Rute, a partir do apagamento dos versos de Drummond funciona como um bloqueio da memória. Mas a falta dos versos instaura em Tadeu um efeito de renovação que é próprio ao caráter paradoxal da memória: o temor de esquecer o poema não faz Tadeu deixar de possuí-lo; em sua perda, na negação dos versos, ali, guardados, eles existem, ali eles ressurgem. É aí que se manifestam com maior potência, *prêmio subterrâneo e coruscante*, os versos de Drummond e Jorge Lima.

A relação que Tadeu mantém com a literatura está para a relação que o intertexto alimenta com a literatura. Tal qual Tadeu precisa dos versos de Carlos Drummond de Andrade e de Jorge Lima – o poema é seu sangue –, a literatura precisa de sua própria história, de sua própria memória para existir. Disposta em cadeias infinitas, o texto se propõe a existir penetrando os outros textos, invadindo-os e consumindo-os, mas, sobretudo, instaurando, ao mesmo tempo, a memória da língua. Assim, alimentam-se os textos de Hilda Hilst, mergulhando-se em seu passado que não é permeado apenas por memórias, mas, sobretudo, por *memórias de textos*, demonstrando que é impossível aos narradores e à pluma de Hilda Hilst sobreviverem fora dos textos; impossível, portanto, escapar, como diz Osmo, no começo da novela e após citar Santo Agostinho, do desejo de “continuar a citar trechos”.



*Figura 1. Antigo portão de acesso. Fonte: DIAS. Casa do Sol, Campinas – São Paulo, novembro 2021.*

## Capítulo III

Meu rosto será aquele de todos os teus mortos:  
A Casa do Sol

O último livro escrito por Nikos Kazantzákis, *Relatório ao Greco*<sup>141</sup>, publicado postumamente em 1961, agrupa toda a vida do autor nascido em Heraclião, na ilha grega de Creta. De límpida delicadeza, as memórias de Kazantzákis atravessam sua infância e suas inúmeras viagens e escancaram suas dúvidas e seus medos, mas, sobretudo, sua busca pela beleza – termo que compreende, na obra, todo o sofrimento humano, a paixão pela liberdade –, sua “sede de instrução” (KAZANTZÁKIS, 2000, p. 75) e suas angústias acerca da relação com Deus. Em suas errâncias pelo deserto próximo do Mar Morto, o

---

<sup>141</sup> A obra de Kazantzákis possui duas traduções para o português, uma indireta, de Clarice Lispector (edição Arte Nova), realizada a partir da versão em língua inglesa, e outra da editora Cassará, dessa vez com tradução direta do grego por Lucilia Soares Brandão, publicada em 2014, como *Relatório ao Greco* e acompanhada de um ensaio crítico de Carolina Dônega Bernardes. Por serem de difícil aquisição, utilizo-me aqui da versão francesa, *Lettre au Greco*, mesma língua, ademais, da edição lida por Hilda Hilst.

narrador de *Relatório ao Greco* decide passar uma temporada no Mosteiro de Santa Catarina. Ali, rodeado pelo silêncio dos monges, ele descreve:

Com o passar dos dias nesta solidão de Deus, meu coração se apaziguou, como se se preenchesse de respostas às suas perguntas; Eu não questionei mais, eu tinha certeza. De onde viemos, para onde vamos, qual o nosso propósito na terra, tudo isso, nessa solidão perseguida por Deus, me parecia muito simples e muito seguro. Pouco a pouco meu sangue foi tomando o ritmo de Deus. [...] O que eu queria? Obedecer a um ritmo austero, alistar-me em um exército que partiu para a mais alta esperança. Embarcar-me por minha vez na Nau Cristã, com os heróis jejuantes, esfarrapados, virgens – e esticaríamos a vela vermelha que batia no mastro principal, a videira mística da comunhão, e navegaríamos como corsários, para ir e arrancar dos ombros de Deus o Velocino de Ouro da imortalidade.

Vencer, eu também, a pequenez, o prazer e a morte.<sup>142</sup> (*ibid*, p. 243).

A estadia no mosteiro faz nascer em sua alma uma decisão secreta, a de perpetuamente permanecer nesse tempo-espaço do divino, no *ritmo de Deus*. Já sabemos a importância do texto de Kazantzákis na própria vida de Hilda Hilst, que decidira se mudar para a estância da Casa do Sol após a leitura de *Relatório ao Greco*. O livro-presente, ofertado por um amigo e poeta português, Carlos Maria de Araújo, foi, portanto, uma virada importante na vida de Hilst. A partir dali, Hilst também mudaria sua aparência, abandonando suas roupas assinadas por célebres estilistas e assumindo as vestimentas campesinas que sua nova vida lhe exigiria. Ao adentrar o pequeno portão de ferro escuro que dá acesso ao imenso jardim da Casa do sol – o grande portão principal do terreno permanece apenas como estrutura imponente, atualmente vedada por concreto –, são transparentes as razões pelas quais a transição em tanto transformou Hilst: no que hoje é um grande condomínio cercado por porteiros, câmeras de segurança e o vai-e-vem dos entregadores de aplicativo, o jardim tomado pelo negrume da noite parece criar um lugar-outra, descolado de seus arredores, parece colocar o tempo em suspensão. Anda-se com cautela por entre as folhas caídas no chão, talvez pela parca iluminação dessa parte da casa, talvez pelo receio de perturbar o descanso dos muitos cachorros que ali ainda

---

<sup>142</sup> Tradução nossa. No original: À mesure que passaient les jours dans cette solitude de Dieu, mon cœur s'apaisait, comme s'il se remplissait de réponses à ses questions; je n'interrogeais plus, j'étais certain. D'où venons-nous, où allons-nous, quel est notre but sur terre, tout cela, dans cette solitude hantée de Dieu, me paraissait très simple et très assuré. Peu à peu mon sang prenait le rythme de Dieu. [...] Que voulais-je? Obéir à un rythme austère, m'enrôler dans une armée partie pour la plus haute espérance. M'embarquer à mon tour dans l'Argo Chrétienne, avec les héros jeûneurs, loqueteux, vierges - et l'on tendrait la voile rouge qui claquerait au grand mât, le cep mystique de la communion, et nous voguerions comme des corsaires, pour aller arracher des épaules de Dieu la Toison d'Or de l'immortalité.

habitam (eles mordem! alerta Olga); há um parar da marcha dos segundos, um embaralhar do norte geográfico – naquele jardim, eu nunca soube de fato para onde estava indo, andava como se pudesse apenas adivinhar o caminho, guiando-me pelo som dos cães e pela claridade distante que emanava da casa.

Hilda descobriria, assim, na Casa do Sol, e como Níkos, os benefícios da reclusão. Longe do efervescente centro de São Paulo, a escritora pôde desembaraçar-se da reputação de “bela poeta” que assombrava sua condição feminina. Não eram poucas as

Erguer-me-ei e partirei já, e  
partirei para Innisfree,  
E uma pequena cabana  
ergueri lá, de barro e vime  
feita:  
Nove renques de feijão aí  
tereí, uma colmeia de  
obreiras e  
Vivereí sozinho na  
ensurdecadora clareira.  
W.B. Yeats.

reportagens de jornais da época que enfatizavam a aparência de Hilst<sup>143</sup>, costumeiramente, ademais, comparada à beleza de outras escritoras, como a de sua amiga Lygia Fagundes Telles e da poeta Lupe Cotrim. Ali, Hilda afastou-se, similarmente, em seus termos, de suas vontades e de sua gula diante da vida e dedicou-se, no isolamento de uma casa que seguiria ainda por alguns anos após sua construção sem energia elétrica nem telefone, à escrita literária. A

reclusão, que, de alguma maneira, também espelha o isolamento de seu pai, internado em instituições psiquiátricas durante a maior parte da vida de Hilst, torna-se então o momento de experimentar a escrita em seu mais alto grau: “De saber o cavalo na montanha. E reclusa. Traduzir a dimensão aérea do seu flanco”<sup>144</sup> (HILST, 2018c, p. 184), como se, na Casa, Hilda ganhasse *dimensão aérea* sobre todas as coisas.

A imagem do escritor exilado perdura e permanece viva no imaginário da literatura; não por acaso, em *A Madona do futuro* (1879), conto de Henry James, um escritor mal sucedido queixa-se do estado de perpétuo exílio ao qual um literato aspirante deve se submeter para compor suas futuras obras. Tal imagem literária reflete, portanto, algo do real. Não é difícil imaginarmos a figura encurvada de Hilda escrevendo sozinha em um cômodo afastado, talvez mesmo sob a luz de velas. Hilst toma o mesmo caminho de uma série de escritores que decidiram procurar no exílio ou no isolamento o espaço ideal para a dedicação à literatura. É preciso, de certo, distinguirmos alguns casos célebres de escritores exilados, como Ovídio e Dante, que compuseram suas grandes obras durante o extenuante período de exílio que lhes fora imposto como forma de punição<sup>145</sup> –

<sup>143</sup> Ver, por exemplo, CHRISTINA, Almoço com duas poetisas: Hilda Hilst e Lupe Cotrim, S.N.S.L., 1958, ou ainda KOSTAKIS, Alik. Hilda e Lygia arrasam uma velha teoria: nem sempre talento e beleza são incompatíveis. Última hora. São Paulo, 20 de março de 1959.

<sup>144</sup> Vigésima entrada de *Passeio*, presente na coletânea *Trajatória poética do ser (I)* (1963-1966).

<sup>145</sup> Impossível falar de crimes, no entanto. Ainda que estudiosos tenham tentado identificar a razão do exílio

lembramos que, historicamente, a expatriação forçada era um castigo comum a infratores pertencentes a classes abastadas. Os autores das *Metamorfoses* e da *Divina Comédia*, respectivamente, descrevem em seus textos a agonia de suas existências exiladas; ambos morreriam apartados de sua terra natal, impedidos de retornarem mesmo após a morte<sup>146</sup>, apesar das inúmeras tentativas de familiares. É assim que, no extremo da tradição greco-judaico-cristã, o exílio parece ser uma experiência definitiva e sem retorno. Em *Reflections on Exile*<sup>147</sup>, Edward W. Said defende que, quando discorremos acerca do exílio, devemos observar que esta é uma condição de “perda terminal” (*ibid*, p. 225), tão extrema e privada que qualquer uso trivial do termo corre o risco de banalização. Ainda assim, não se pode passar despercebido para o crítico e ativista palestino que o exílio é um tema fundamental da cultura moderna, a tal ponto que George Steiner propôs analisarmos todo um gênero da literatura Ocidental do século XX como *extraterritorial*.

Se para Ovídio e Dante, e tantos outros escritores contemporâneos que sofreram em grande parte das mazelas do imperialismo e do capitalismo<sup>148</sup>, a expatriação não fora uma escolha – e Said reitera que “o exílio não é, no fim das contas, uma questão de escolha”<sup>149</sup> (*idem*, p. 237) –, para outros, como James Joyce, o desenraizamento surgira como uma chance de dedicar-se à vocação artística. Richard Ellmann, biógrafo de Joyce, defende que o irlandês, bastante consciente do exílio de Dante Alighieri, a quem Joyce dedicava profunda admiração, decide por escapar da Irlanda; talvez para buscar, como os heróis de suas histórias, a liberdade, “que é também exílio, por vontade e por compulsão”<sup>150</sup> (ELLMANN, 1982, p. 109). Joyce escolhe viver longe da Irlanda – mais do que isso, defende seu biógrafo, *precisava* dela esquivar-se.

---

de Ovídio, proferido pelo imperador Augusto, esta permanece um mistério. Uma das hipóteses é de que o poeta romano teria sido exilado por ter escrito os três volumes de *Ars amatoria*, obra na qual reconhece-se um discurso crítico contra o casamento como instituição – Ovídio mesmo alega que seu exílio foi causado por um poema e um erro (*carmen et error*) –, em outro momento, o poeta parece admitir ser culpado de adultério. O exílio de Dante, por sua vez, tem contornos bastante definidos: Dante, junto a outros quatro importantes nomes políticos da época, é acusado em um processo *ex officio*, na ausência de denúncias, de ter cometido extorsões, utilização de fundos públicos acima do limite permitido e de ter feito uso de seu emprego em prejuízo do papa. Sobre o exílio de Ovídio, ver a obra de John Thibault, *The mystery of Ovid's exile*, publicada em 1964; sobre o banimento de Dante por motivos puramente políticos, consultar a biografia escrita por Alessandro Barbero, com publicação, no Brasil, em 2021.

<sup>146</sup> A rejeição que impunha o exílio de Ovídio foi simbolicamente retirada em 2017 pela prefeitura de Roma.

<sup>147</sup> In: SAID, Edward. *Reflections On Exile and Other Essays*. Cambridge: Granta, 2012.

<sup>148</sup> Fundamental mencionarmos, outrossim, os casos de Oscar Wilde e James Baldwin que se exilam para fugirem da homofobia de seus compatriotas.

<sup>149</sup> No original: *Exile is not, after all, a matter of choice*.

<sup>150</sup> No original: *which is also exile, by will and by compulsion*.

Ainda que o próprio James Joyce tenha feito uso do termo ‘exílio’ em suas cartas, fica claro aqui que não podemos falar em banimento ou fuga política. Falaremos, nesse sentido, de *xeniteia*, termo recuperado do grego e proposto por Roland Barthes, em *Como viver juntos*<sup>151</sup>, para denominar o exílio voluntário. Peter Karsten, em “American Literary Exiles: The Escape from Anguish”<sup>152</sup> (2004) propõe ainda uma diferenciação entre os verdadeiros exilados, os escritores que escolhem pela expatriação, os autoexilados, *self-exiled*, ou ainda aqueles que decidem permanecer isolados em suas próprias residências ou em espaços afastados, estes denominados de exilados de dentro, *exiled within*<sup>153</sup>. Para a lista desses últimos escritores, que nos interessam mais particularmente, entram nomes que reverberaram ao longo da escrita dessa pesquisa e ressurgem nas prateleiras da Casa do Sol, tais como Edgar Allan Poe, Herman Melville, Emily Dickinson e Marcel Proust. Poe e Melville figuram aqui por seus hábitos reclusos que, por vezes, preocupavam amigos próximos e lhes atribuíram o espectro da loucura por entre críticos e leitores. Melville, aliás, teve uma vida bastante agitada como nauta, mas as sucessivas críticas negativas ou indiferentes a sua obra – *Moby Dick* entraria no cânone Ocidental como obra formativa anos após a morte do autor – e alguns eventos familiares, como a morte de um de seus filhos e o suposto suicídio de outro, transformou-o cada vez mais na figura reclusa e taciturna nos estágios mais avançados de sua idade<sup>154</sup>.

Dickinson e Proust passaram grande parte de suas vidas enclausurados. Dickinson conversava pelas frestas das portas e ouviu o sermão do funeral de seu pai através dos mesmos muros e janelas que a cercaram durante as últimas duas décadas de sua vida. Segundo Sharon Leiter, autora de *Critical Companion To Emily Dickinson*, a reclusão de Emily era tão notória que o editor Bowles, amigo da poeta e por quem Dickinson parecia nutrir sentimentos amorosos, a chamava de “Rainha Reclusa”<sup>155</sup>. Até mesmo a sua família não sabia da extensão da obra de Dickinson, cujos poucos poemas – apenas doze – foram publicados ainda em vida; foi após a morte da escritora que sua irmã encontrara os manuscritos de Emily, guardados em sua escrivaninha. Proust, diferentemente de Dickinson, levou uma vida bastante ativa na opulenta Paris. No entanto, com a morte de

<sup>151</sup> *Comment vivre ensemble*. Publicado no Brasil em 2002, pela editora Martins Fontes, sob o título de *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*.

<sup>152</sup> In: HANNE, Michael (org.). *Creativity in Exile*. Rodopi: Nova Iorque, 2004. p. 107-118.

<sup>153</sup> Daniel Mander sugere ainda “exiles at home” – exilados em casa.

<sup>154</sup> Ver PARKER, Hershel. *Herman Melville: a biography*. Vol II 1851-1891. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005.

<sup>155</sup> No original: Queen Recluse.

seus pais, Marcel Proust teve uma piora considerável de sua já debilitada saúde – Proust era asmático desde seus nove anos – e trancafiou-se no seu apartamento parisiense, sem luz solar direta pelas janelas envoltas por cortiça, que também ajudavam a afugentar o barulho das ruas. A clausura permitiu, assim, que Dickinson escrevesse mais de 1.800 poemas, enquanto Proust se dedicaria às 3.200 páginas de *Em busca do tempo perdido*.

Henry David Thoreau, escritor americano, inicia *Walden* (1854), sua maior obra, quase um tratado sobre a natureza, com “Quando escrevi as páginas seguintes, ou melhor, a maior parte delas, morava sozinho na floresta a uma milha de qualquer vizinho, em uma casa que eu mesmo construí, na costa do Lago Walden”<sup>156</sup>. As linhas de Thoreau parecem descrever uma entrada ideal para o ritmo divino, a devoção: uma pequena casa perdida em uma paisagem bucólica. É, de fato, a leitura e a escrita que unem as tão diversas experiências desses escritores, seduzidos pelas sombras da tinta. Mas talvez não possamos falar de exílio no caso de Thoreau; como aponta Kathryn Schulz, que, ao publicar “The Moral Judgments of Henry David Thoreau”, no *New York Times*, revela algumas inconsistências no romance de Thoreau, efetivamente desbancando o exílio do autor. Thoreau escrevia em uma afastada cabana, mas ainda visitava regularmente a mãe, por exemplo. Talvez o exílio incompleto, se assim posso nomeá-lo, de Thoreau assemelhe-se ao de Hilda Hilst. Pois, embora Hilda tenha se deslocado do centro de São Paulo para a quietude de sua chácara no interior de Campinas, a Casa do Sol nunca se propôs a ser um espaço de solidão. Hilda mudou-se, antes de tudo, com Dante Casarini, com quem se casaria em 1968, mas também preencheu as paredes e os vazios da Casa com uma variedade de poetas e literatos; foi ali que ela criou laços com Caio Fernando Abreu, Mora Fuentes e a artista plástica Olga Bilenky, atual administradora da Casa do Sol, junto a seu filho Daniel. O pedido de tombamento da Casa como espaço de criação está, ademais, profundamente ligado à frequência artística do sítio. Há, portanto, isolamento geográfico na decisão de Hilst – assim como Thoreau – mas não há exílio total. Talvez sejam os dois escritores habitantes da categoria proposta por Peter Karsten, ambos exilados *within*.

Jean-Luc Nancy abre *L'existence exilée*<sup>157</sup> defendendo que é necessário nos

<sup>156</sup> No original: When I wrote the following pages, or rather the bulk of them, I lived alone in the woods a mile from any neighbor, in a house which I had built myself, on the shore of Walden Pond.

<sup>157</sup> Ver “L'existence exilée”, Intersignes n°14-15, *Clinique de l'exil*, Paris, janvier 2001, n° 226. O texto foi inicialmente publicado em espanhol, com tradução de Juan Gabriel López Guix, aqui referida. Disponível em URL: <http://journals.openedition.org/revestudsoc/28892>.

reapropriarmos do *topos* da tradição ocidental que consiste, nas palavras do filósofo, em afirmar que a existência é um exílio. O homem moderno seria um exilado de si mesmo, um ser cuja *humanitas*, corroída pelos tempos, não é mais identificável. Ele está sempre *fora de*. O texto de Nancy recupera Heidegger para apontar ainda o paradoxo: a tradição enxerga o exílio como uma desgraça, mas também como uma possibilidade positiva – uso ademais cristão do termo, pois, para a doutrina cristã, o exílio cívico se torna também os meios para a salvação, um caminho para a retomada definitiva do eu. Nancy deseja, entretanto, postular uma nova maneira de conceber a existência enquanto exílio:

Trata-se, então, de pensar o exílio, não como algo que se segue ao próprio, nem em relação ao próprio – como um distanciamento em vista de um retorno ou no pano de fundo de um retorno impossível – mas como a própria dimensão do próprio. Portanto, não se trata de estar “exilado dentro de si”, mas de ser exilado: o eu como exílio, como abertura e saída, saída que não sai do interior de um eu, mas sim do eu que é a própria saída. E se o próprio “a si” assume a forma de um “retorno” em si, trata-se de uma forma enganosa: porque o “eu” só ocorre “depois” da saída, depois do *ex*, se assim se pode dizer. No entanto, não há “depois”: o *ex* é contemporâneo de todo “eu” como tal. (NANCY, 2001).

Ou seja, Nancy defende que, na modernidade, o homem não abandona mais o solo, o *ex*, a saída, é uma dimensão própria ao homem; seria preciso então reconhecer que o exílio é uma constituição mesmo da existência e, reciprocamente, a existência seria a consistência do exílio. Uma vez admitido que o próprio é exílio, Nancy continua, sua dimensão de propriedade poderia ser chamada de *asilo*:

Se o próprio é o exílio, sua dimensão de propriedade talvez pudesse ser chamada de “asilo”. O campo de concentração é o oposto do asilo. O campo é o exílio como desapropriação. No entanto, o asilo é o exílio como o próprio: o asilo da hospitalidade, por exemplo, de que falou Cacciari. O asilo é o lugar daqueles que não podem ser presos (é o significado do grego *ásylos* – aquele que não pode ser convertido em uma presa, em saque). Pensar o exílio como asilo – e não como campo de deportação – é precisamente pensar no exílio como constituindo por si mesmo uma propriedade própria: no exílio, se está sob abrigo, não pode ser expropriado do exílio. Este lugar de asilo no exílio é triplo: lugar do corpo, lugar da linguagem, lugar de “estar com”<sup>158</sup>. (*idem*).

---

<sup>158</sup> No original: Si lo propio es exilio, su dimensión de propiedad podría denominarse quizá "asilo". El campo de concentración es lo contrario del asilo. El campo es el exilio como desapropiación. Sin embargo, el asilo es el exilio como propio: el asilo de la hospitalidad, por ejemplo, del que hablaba Cacciari. El asilo es el lugar de quien no puede ser atrapado (es el sentido del griego *ásylos* - aquel que no puede convertirse

Ao final de *L'existence exilée*, Nancy admite que a palavra *asilo* ainda não parece dar conta dessa nova configuração. Entretanto, sustento aqui o vocábulo que me parece bem representar o que era a Casa do Sol tanto para Hilst quanto para a escrita de Hilst. Chamar a Casa de asilo é reconhecer esse espaço triplo do qual fala Nancy: o lugar do corpo, que será simultaneamente desfrutado e domado em uma dura rotina de escrita, o lugar da linguagem, arauta da experiência, e, por fim, o lugar do “estar com”. Esse “estar com”, alerta Jean-Luc Nancy, não é interioridade da comunidade, da comunhão nem a exterioridade da massa; não me aflijo, entretanto, pois nem o é o asilo de Hilst. Vivência de transcendência, o claustro hilstiano é uma experiência, acima de tudo, de conexão de todos os planos e de todos os seres, que habitam e rondam a Estância de sol.

A escrita que dali surge nada mais é, então, do que um contínuo rebatismo das mentes e dos corpos. É com isso em mente que dedico esse último capítulo à Casa. Casa com maiúscula, terra germinadora e útero acolhedor, que nos permitirá analisar como o espaço físico da chácara, a construção mesma da casa, dessa vez minúscula, se entrelaça à obra hilstiana, fazendo-se mais do que espelho do texto, o lugar mesmo de todos os fantasmas de Hilst. Daniele Stephane Ramos dedica sua dissertação de mestrado, chamada *Nos arredores da Casa do Sol: as imagens espaciais no imaginário hilstiano*, a pensar como a casa aparece, em especial, na poesia de Hilst, da qual destaco os versos abaixo, mães do título deste capítulo:

Terra, de ti é que vêm essas portas de mim. E sendo de sol  
 A planície de pedra, de sol o vestíbulo da casa, de sol  
 O dorso que também foi meu, impaciente das aves, fecho-me  
 Porque em tudo te vejo como se fosses de água, e derramasses  
 Teu corpo escurecido, na paisagem. Quis para teu canto  
 A mais viva palavra: um só templo:  
 Nítido sobre a colina, limpo na luminosidade da hora.

Meu rosto será aquele de todos os teus mortos. E no entanto  
 Te amei como se eu mesma fosse unicamente terra, mãe, filha  
 Irmã na memória, múltiplas e claras, nascidas de uma só matriz  
 Sofridas de uma só matéria. (HILST, 2018c, p. 208-209).

Ramos salienta o aspecto sacro que é atribuído a esta casa de sol, astro central do Sistema Solar, fonte de energia para a existência dos seres, e a referência direta à necessidade de

---

en presa, en botín). Pensar el exilio como asilo -y no como campo de deportación-, es justamente pensar el exilio como constituyendo por sí mismo la propiedad de lo propio: en su exilio, está al abrigo, no puede ser expropiado de su exilio. Ese lugar de asilo en el exilio es triple: lugar del cuerpo, lugar del lenguaje, lugar del "estar con".

isolamento. O estudo de Ramos nos será bastante caro, mas nosso caminho é outro: se Ramos estuda a casa nos poemas de Hilst, queremos aqui encontrar a literatura espelhada na Casa do Sol. Para tanto, este capítulo será dividido em duas partes: uma primeira que deseja tatear o processo de criação do espaço e de como Hilda o habita – sua rotina e seus hábitos refletindo junto à *idiorritmia*, apresentada por Barthes em *Como viver juntos*; uma segunda, que perseguirá os fantasmas que ali existem, subdividindo-se em duas análises que procurarão compreender a polifonia, as vozes e os olhares, presente dentro do espaço mesmo da Casa do Sol.

\*

Ao longo de *Como viver junto*, seminários de Roland Barthes proferidos no Collège de France entre 1976 e 1977, textos, ademais, também habitados por fantasmas, Barthes defende que a *xeniteia* toma formas distintas: a de um fantasma triste, partilhado por aqueles que se sentem estrangeiros em seus próprios países, classes sociais etc; e a de um fantasma ativo que enseja na necessidade de partir e de viver em errância intelectual. Parece ser esse segundo espectro que se apodera do corpo de Hilst e a faz, de fato, partir para o interior de São Paulo.

A palavra “ativo” usada por Barthes para caracterizar o segundo aspecto da *xeniteia* poderia ser compreendida da mesma maneira a qual o autor a utilizaria novamente em *A preparação do romance*, dois anos depois, ao discorrer sobre o processo de escrita – ou seja, deve ser tomada em sentido nietzschiano, como o contrário de *reativo*. Nietzsche usou essas duas categorias – ativo e reativo – para descrever duas formas de agir e, por extensão, de estar no mundo: em miúdos, uma ação é ativa quando ela toma algo como objeto e, reativa, quando é tomada por objeto. Nesse sentido, a distinção entre o fantasma triste e o ativo está justamente no empoderamento dos membros, das pernas, que conduzem à mudança de sítio, e das mãos, na passagem do ato de leitura, segundo Nietzsche, um ato decadente e passivo, para o ato da escrita.

A mudança *ativa*, portanto, para a Casa do Sol é passo necessário para a instalação



Figura 2. Pátio central da Casa. Fonte: DIAS. Casa do Sol, Campinas - São Paulo, novembro 2021.

de uma vida nova<sup>159</sup>, literal e simbolicamente:

*A instalação; se se tratasse de mim, este seria o roteiro mais forte da Vita Nova: partir para se instalar em algum lugar; a fantasia incide sobre os preparativos dessa instalação: escolher o lugar, combinar o que será preciso levar etc.; fantasia romanesca das antigas e longas viagens de navio: o navio-casa, tema do Nautilus. É preciso (de maneira fantasiosa) um lugar novo: Vita Nova, Locus Novus. (BARTHES, 2005, p. 213).*

Primeiro, Hilda se muda para uma pequena casa já disposta na propriedade de sua mãe, Bedecilda Vaz Cardoso. Mas o verdadeiro *locus novus* hilstiano, não esqueçamos, é construído e projetado inteiramente por Hilst no terreno de sua família<sup>160</sup>.

A fantasia, que Barthes reitera repetida vezes, é então levada ao limite: Hilda ela mesma define a disposição das janelas, escolhe os vidros, desenha os contornos da varanda e do jardim – a casa torna-se protótipo idílico de sua nova vida como escritora. O resultado final do esboço de Hilst é descrito por Rita Ruschel como um espaço que converge a um “pátio sossegado e doméstico”<sup>161</sup>, pátio que abriga os cachorros da casa e se deixa molhar pela chuva fina do fim da primavera.

Tornar-se arquiteta. Tornar-se, finalmente, Hiram, personagem de “Projeto”, primeira parte de *Pequenos discursos, e um grande* (1977):

Hamat, Eu Hiram, quero construir a casa. Dentro de mim, sagrado descontentamento. Tu és minha mulher e o teu olho traduz desejo de eloquência. Sei que posso falar a noite inteira e esvaziar teus eternos conceitos, sei tudo o que tu és, veludosa e decente, redondez faminta do meu gesto, sei, Hamat, que vais dizer que se mudo de casa, mudo de natureza, e que é inútil querer o real do meu espaço de dentro [...]. (HILST, 2018a, p. 293).

Hiram, avatar de Hilda, descendente direto da figura alegórica de Hiram Abiff, mestre de construção do templo do Rei Salomão dentro da maçonaria; figura dupla na Bíblia, que aparece no primeiro livro de Reis, 5:8-10, como aquele que envia madeiras de cedro e de

<sup>159</sup> A grafia de *vita nova* varia em alguns momentos da elaboração dos seminários de *A preparação do romance*. Além disso, é importante reiterarmos que a partir de *Como viver juntos* e *Le neutre*, que mais tarde viraria seus últimos seminários no Collège de France, Roland Barthes também inaugurava uma nova vida, uma nova fase de seus estudos.

<sup>160</sup> De acordo com Schwartzoptt, em “Hilda Hilst perto do coração selvagem”, reportagem publicada em fevereiro de 1971, no jornal *Aqui*, a casa fora esboçada por Hilst e construída por um arquiteto chamado Kowarick.

<sup>161</sup> Ver RUSCHEL, Rita. “Apenas uma mulher que escreve”. Revista *Cláudia*, Outubro, 1981.

cipreste a Salomão para a construção do templo em Jerusalém e, em seguida, Hiram o construtor de colunas de bronze para o mesmo templo. *Pai da construção do grande templo*, Hiram quer construir a casa sob “alicerce de pedra porque o chão é de areia, e matéria alvinitente para espelhar o grande sol de dentro” (*idem*, p. 295). Os dois trechos de “Projeto” demonstram o desejo de Hiram de fazer encontrar a realidade concreta da casa – seus muros, seus limites – e sua virtualidade, o “real do espaço de dentro”, esse lugar do descontentamento, dos sonhos e dos anseios.

Nesse sentido, ainda que Hamat julgue inútil a empreitada, o Projeto de Hiram visualiza a casa como o espaço que condensaria e definiria sua intimidade. A última frase, quase eco das palavras de Gaston Bachelard<sup>162</sup>, retiradas de *A poética do espaço* (1957), revelam como a casa, ainda que objeto geométrico, palpável e visível, não pode ser analisada apenas racionalmente; a casa não resiste às metáforas, ela é a imagem de um “estado de alma”<sup>163</sup>, ou, nos termos hilstianos, é o espelho do grande sol de dentro. A construção do templo passa a ser, portanto, o lugar dos valores imaginados, universo que porta, no exterior, a essência do interior e permite à Hilst-Hiram compor e retomar, peça a peça, sua identidade. Tal é o Projeto.

Arquitetar a própria morada: contornar e delimitar o território da clausura. Para Barthes, retomando a tese de Joseph Rykwert, exposta em *A casa de Adão no paraíso* (1972)<sup>164</sup>, esse território é o mesmo território da cabana de Adão, um lugar total, pois a casa implica sempre éden, paraíso. De acordo com Rykwert, célebre arquiteto e historiador de arte polonês, ainda antes mesmo de que se formasse uma ideia conceitual do que entendemos como “casa”, já existia o desejo, por meio de cerimônias e rituais, de reencontrar a primeira morada divina. Rykwert continua e defende que, ainda que não tenhamos imagem alguma do paraíso perdido, a busca não é por um objeto, mas pelo estado que dele reverbera, de um algo que se fora e que permanece por intermédio das lendas. A casa também tem, para Gaston Bachelard, o anseio do retorno, dessa vez para a casa primeira do indivíduo, seu berço de nascimento, a casa natal. De fato, as paredes da morada oferecem a possibilidade do sujeito de habitar em um ecossistema delimitado e estável, que, se se remete a uma nostalgia originária, também proporciona a proteção

---

<sup>162</sup> No original: la maison comme un espace qui doit condenser et défendre l'intimité. (BACHELARD, 1961, p. 59).

<sup>163</sup> No original: état d'âme

<sup>164</sup> A versão aqui consultada foi publicada em língua castelhana. RYKWERT, Joseph. *La casa de Adán en el paraíso*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999.

do corpo. Hilda nos relembra:

A minha Casa é guardiã do meu corpo  
E protetora de todas as minhas ardências.  
E transmuta em palavra  
Paixão e veemência.  
(HILST, 2018c, p. 257).

O excerto de “Ode descontínua e remota para flauta e oboé”, publicado em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), nos oferta clara visão do que é a Casa para Hilst. Guardiã de Ariana, amante de Dionísio, mas sofredora de sua ausência. A Casa também sussurra e aconselha, almejando o fim do tormento para aquela que a habita – e, como nos recorda Bachelard, a casa está costumeiramente relacionada àquilo que traz proteção. Remeto, enfim e novamente, à pesquisa de Danielle Stephane Ramos que revela, na poesia de Hilst, os traços espirituais que se propagam no imaginário de Hilda poeta: a casa, a ilha e o jardim são os locais da busca pela sacralidade perdida e almejada, elas próprias espectros da cabana de Adão.

Há ainda outra faceta importante da Casa na poesia hilstiana, interligada a seu sentido primeiro. Casa e obra novamente se entrelaçam ao serem postas dentro de um projeto de futuro:

Continuarias: há o trabalho, a casa  
E fidalguias  
Que serão para sempre preservadas.  
Se és poeta, entendes. Casa é ilha.  
E o teu amor é sempre travessia.  
(HILST, 2018c, p. 240).

O que há de permanecer? Para o poeta, o trabalho e a casa, ambos espaços da perpetuidade. Esse caráter projetivo parece já constar na feitura das primeiras casas ditas primitivas, ainda de acordo com Rykwert, que eram construídas principalmente ao longo das “festividades de renovação”, como o Ano Novo, e ritos de iniciação, como o matrimônio. Dentro da tradição judaico-cristã, essas festas estavam intrinsecamente ligadas à ideia de imortalidade e esperança do retorno do Messias.

É na encruzilhada entre o tempo e o espaço que o termo *idiorritmia*, que ronda esse capítulo, mas ao qual ainda não fora dado materialidade, precisa, aqui, ressurgir.



Figura 3. Pequeno cômodo nos fundos da Casa. Fonte: DIAS. Casa do Sol, Campinas - São Paulo, novembro 2021.

Quando Roland Barthes se dedica a elaborar *Como viver junto*, ele igualmente procura desvelar tal conceito a partir da retomada do termo de Jacques Lacarrière pertencente ao vocabulário religioso e que se refere a toda comunidade em que o ritmo pessoal de cada um se encontra em um lugar. Tempo e espaço se entrelaçam intimamente dentro da idiorritmia, portanto, que demonstra, por sua vez, a importância da organização do tempo e do espaço para a ascese – e, por extensão, para o êxito do processo de escrita que também atravessa, para Hilst, o âmbito do sagrado silêncio e das condutas disciplinadas.

A figura do asceta é, dessa maneira, central em muitos dos seminários de Barthes durante os últimos anos da década de 70. O filósofo descreve a rotina dos habitantes do sagrado monte Athos<sup>165</sup>: cada monge passaria cinco dias por semana em absoluto isolamento, sendo dois ou três desses dentro de uma cabana individual (BARTHES, 2002, p. 64); os encontros entre os monges aconteceriam apenas aos sábados à tarde e aos domingos. Ainda assim, era permitido a cada indivíduo o estabelecimento de um ritmo particular de vida. Dessa maneira, de acordo com Barthes, na rotina dos ascetas estão interligados os três estatutos fundamentais do *viver junto*: a *monosis* (a vida solitária), a *anachoresis* (a vida longe do mundo) e *koinobiosis* (a vida comum de modo conventual). A palavra *idiorritmia*, concede Barthes, parece sustentar uma contradição: refere-se à convivialidade, embora o conceito de *ritmo* esteja sempre ligado ao individual, ao próprio (significado do grego *idios*); a contradição, no entanto, se dissolve na observação mais próxima do modo de vida dos monges do Monte Athos, esses que vivem sob o signo do idiorritmo, que equilibram a independência e a sociabilidade, os espaços e os ritmos do uno dividido e do uno composto.

A Casa do Sol não deixa de se configurar, portanto, dentro dos moldes do idiorritmo. A morada do sol, modelada tal qual um mosteiro espanhol, oferece fundamentalmente o cenário e a fantasia. Entretanto, superada a primeira condição para a instauração de uma vida nova – ou seja, o deslocamento, o *locus novus* –, caberá também à Hilst conciliar a vida individual de escritora em exílio e a vida coletiva, tanto no que se refere a sua vida pessoal, seu marido e seus amigos, quanto sua vida artística partilhada com outros poetas e atores dentro da casa, assim como é descrita a utopia idiorrítimica, ademais, aquela formada por uma pequena comunidade de amigos, destaca Barthes. Os

---

<sup>165</sup> Venerada como “A santa Montanha”, está localizada na península de Calcídica, na Grécia. Rodeada por montanhas, a península oferece, historicamente, condições ideais para o isolamento e o Monte Athos permanece ainda hoje como importante vestígio do monaquismo medieval.

muros de tijolos não podem garantir que surja, da clausura, a obra; é preciso dedicar tempo e labor ao Projeto<sup>166</sup>. É dessa maneira, ademais, que Flaubert<sup>167</sup> descreve o trabalho do escritor, um trabalho do “bom operário”, daquele que se propõe a escrever apesar de qualquer condição inibitiva, apesar da frustração e da fadiga<sup>168</sup>. Barthes acrescenta: a elaboração de uma *vita nova* tem por objetivo uma atividade repleta de ambivalências, mesclando prazer e desprazer em um único evento. As figuras dos monges do monte Athos e a figura da escritora do Sol tornam-se intercambiáveis – não há fé que não implique jornada incessante e controlada de trabalho:

A imagem do Asceta (ou do Forçado) implica uma dominação da Lei. Essa distribuição é, de certo modo, justa: a Obra é desejo, pretensão de Gozo, mas não há Desejo sem Lei, em algum lugar (número crescente de seres sem Lei e sem Desejo); a Obra é pois, também, como a Sombra necessária da Lei → Aterrorizante, a Lei (“Trabalhe o tempo todo: todo minuto perdido para a obra é uma falta”) é então dialetizada, toma a forma de uma lei suportável, desejada pelo sujeito, que se submete na medida em que ela é respirável: ela se torna *Regra* (o Beneditino) → E a encarnação da Regra é o Horário. (BARTHES, 2005, p. 244, grifos do autor).

Dois pontos precisam ser destacados da passagem acima de *A preparação do romance*. Primeiramente – e este é tema central da segunda parte destes seminários de Barthes, “A obra como Vontade” –, todo trabalho de escrita é perpassado pelo Desejo de escrever, ou como Vontade incessante do trabalho, daí a metáfora do mergulho – mergulhar e

<sup>166</sup> A escolha pela letra maiúscula é feita por Barthes por se tratar do projeto da escrita de seu romance. O termo passa a ser utilizado para se tratar, por extensão, de todo projeto de escrita.

<sup>167</sup> De acordo com Roland Barthes, outras duas imagens, além da do “bom operário”, são possíveis e elas se encontram também junto a Gustave Flaubert: o condenado a trabalho forçado e o beneditino (BARTHES, 2005, p. 243).

<sup>168</sup> Em carta escrita a Louise Colet, em 1852, Flaubert descreve: “Às vezes não entendo por que meus braços não caem do meu corpo de cansaço, por que meu cérebro não derrete. Levo uma vida austera, despojada de todo prazer externo, sustentada apenas por uma espécie de frenesi permanente, que às vezes me faz chorar lágrimas de impotência, mas nunca aplaca. Amo meu trabalho com um amor frenético e pervertido, como um asceta ama o cabelo que coça a barriga. Às vezes, quando estou vazio, quando as palavras não vêm, quando descubro que não escrevi uma única frase depois de rabiscar páginas inteiras, eu desabo no sofá e fico ali atordoado, atolado em um pântano de desespero me odiando e me culpando por esse orgulho demente que me faz suspirar por uma quimera. Um quarto de hora depois, tudo mudou, meu coração está batendo de alegria.” [No original: sometimes I don’t understand why my arms don’t drop from my body with fatigue, why my brain doesn’t melt away. I am leading an austere life, stripped of all external pleasure, and am sustained only by a kind of permanent frenzy, which sometimes makes me weep tears of impotence but never abates. I love my work with a love that is frantic and perverted, as an ascetic loves the hair that scratches the belly. Sometimes, when I am empty, when words don’t come, when I find I haven’t written a single sentence after scribbling whole pages, I collapse on my couch and lie there dazed, bogged down in a swamp of despair hating myself and blaming myself for this demented pride that makes me pant after a chimera. A quarter of an hour later, everything has changed, my heart is pounding with joy.]

submergir. Assim, não há escrita que não seja *insubmersível*. D.H. Lawrence, não esqueçamos, escreveu *O amante de Lady Chatterley* três vezes em um exaustivo trabalho de revisão antes de finalmente entregar a versão final do romance, presente, aliás, na biblioteca da Casa do Sol. Segundamente, não é possível haver trabalho de Desejo que não seja atravessado pela Lei, transmutada em um sistema de hábitos regulares que constitui, por fim, a Regra. Na concepção da Regra, ou ainda do regular, situa-se, então, a ideia de conduzir o tempo necessário para a Obra, *domesticá-lo – áskesis*, energia do “viver junto” –, colocá-lo a serviço do escritor, pois, uma vez nascido o desejo da obra, faz-se preciso vencer também os limites do tempo.

Podemos compreender que a consciência da finitude, que tanto estremece a existência de Vittorio, seria, pois, preocupação daquele que escreve. Haverá tempo hábil para o fim do Projeto? Proust, confinado em seu apartamento lacrado, não conseguiu terminar todos os tomos de *Em busca do tempo perdido*, os três últimos foram publicados postumamente sem a revisão última do autor. James Joyce, assim como Jorge Luis Borges, corria contra o tempo da cegueira, procurando sob o véu de seus olhos, “a ordem perfeita das palavras”. Franz Kafka contra a burocracia do escritório de advocacia no qual trabalhava, que lhe pilhava do tempo essencial da escrita em sua escrivania pessoal. Na única aparição de Nikos Kazantzákis ao longo das linhas da prosa de Hilst, revela-se aí também a angústia da completude da tarefa:

Por quê? Porque não há tempo, você sabe, nós pensamos que o tempo é generoso mas nunca existe muito tempo para quem tem uma tarefa. O Nikos, assim para te dar um exemplo, escreveu que quando ele encontrava um mendigo na rua, tinha vontade de dizer: me dá o seu tempo, me dá o seu tempo. [...] Você não compreende. Eu dizia para o moço: olha que o corpo é de luta e não de perfumaria. Eu o queria inteiro para a própria tarefa. (HILST, 2018a, p. 100).

Requisitar do mendicante o tempo – quem mais poderia abdicar de tantas horas, tantos dias para a realização de uma tarefa? Apenas o artista partilha da aflição e, não por acaso, o interlocutor de *Fluxo-floema* irrita-se ao tomar consciência do comportamento do autor grego. Escrever, entretanto, é parte da luta do corpo, inteiramente subjugado ao tempo da tarefa, da Obra. Organizar os dias, encontrar o *ritmo* passa a ser prioridade dos resolutos. Não por acaso, na entrada do escritório de Hilst, havia um relógio de ponteiros quebrados no qual se inscrevia: “É mais tarde do que supões”, espécie de adágio transformado em versos em *Cantares de perda e predileção* (1983):

## XLIV

Lembra-te que morreremos  
 Meu ódio-amor.  
 De carne e de miséria  
 Esta casa breve de matéria  
 Corpo-campo de luta e de suor.  
 Lembra-te do anônimo da Terra  
 Que meditando a sós com seus botões  
 Gravou no relógio das quimeras:  
 “É mais tarde do que supões”.  
 (HILST, 2018c, p. 385).

A máxima traduz o sentimento de exasperação; ser mais tarde do que supomos é o lembrete de que o tempo parece sempre estar um passo à frente daqueles que o perseguem. Porém, ela é igualmente mostra da disparidade entre o tempo cronológico e o tempo da escrita – o escritor trancafiado no quarto se perde por entre os planos, nesse corpo-campo de luta e de suor, casa transformada em espaço de batalha, da dura busca em se fazer ressurgir o Projeto. Nela, o escritor desaprende a contar o tempo do relógio, supõe erroneamente as horas pois seu corpo já não é mais capaz de associar o ritmo de sua vida de escrita com o ritmo do mundo; a dissociação, a *insubmersão*.

É necessário, portanto, que se instaure uma rotina de horários, para “garantir a qualquer preço um período contínuo de trabalho, protegê-lo contra qualquer corte” (BARTHES, 2005, p. 247), qualquer infortúnio, assim como dispor do corpo inteiro para a feitura da tarefa. Roland Barthes distingue os escritores, de acordo com os horários dedicados à escrita, em *escritores do dia*, como Valéry, que se levantava todos os dias às cinco da manhã durante toda sua vida, e *escritores da noite*, como Rimbaud e Flaubert, este último incapacitado de escrever ao longo da manhã pois facilmente distraído pelos barulhos. Marcel Proust revela-se um caso à parte; Proust dormia ao longo do dia e dedicava suas noites e madrugadas à escrita e aos esporádicos jantares com amigos. Barthes se interessa particularmente pelo segundo tipo de escritor, enxergando na Noite uma *Substância-Mãe*, primordial para a escrita, porque permite, não apenas a continuidade do trabalho – silêncio e solidão, horas a fio –, como também o contato verdadeiro com a interioridade. A simplicidade da classificação barthesiana esconde, talvez, todo o controle, à beira da obsessão, empreendido por alguns deles<sup>169</sup>. Esconde também o tormento daquele que era chamado por Walter Pater, *o mártir do estilo*

<sup>169</sup> Segundo Celia Johnson, Joyce Carol Oates observara uma vez que, quando escritores perguntam uns aos outros sobre seus regimes de escrita, eles querem, na verdade, responder à pergunta: "será ele tão louco quanto eu?" (JOHNSON, 2013, p. 60).

*literário*<sup>170</sup>: a rotina minuciosamente criada por Gustave Flaubert não lhe impedia de sofrer da lentidão de sua escrita – *Madame Bovary* fora, aliás, escrito dolorosamente devagar. Adèle Hugo, esposa de Victor Hugo, faz uso, ademais, da metáfora do trabalho forçado para descrever o processo de escrita do autor; para Adèle, Hugo adentrava um romance como se suas linhas fossem as barras de ferro de uma prisão.

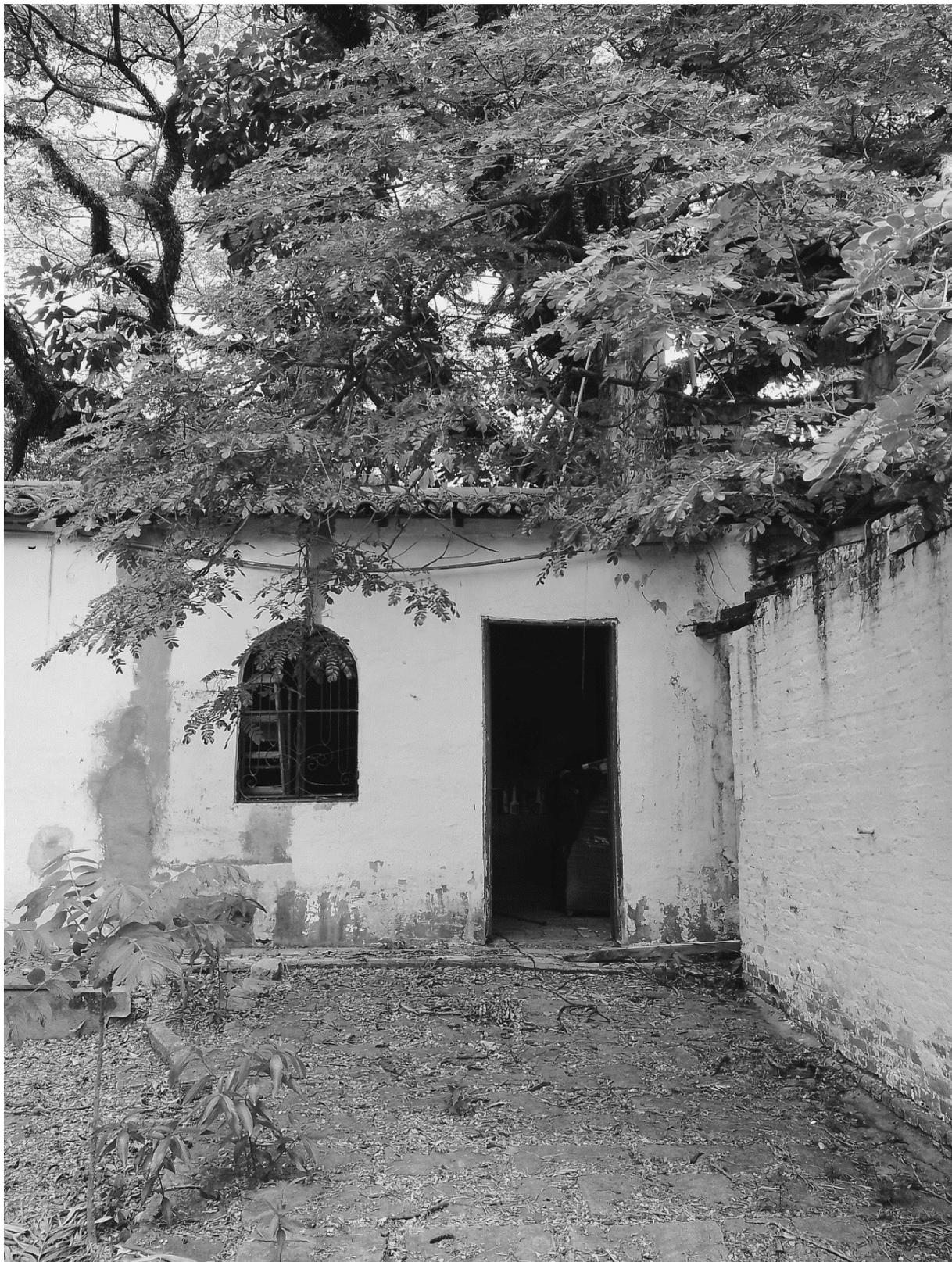
É preciso, entretanto, considerar o alcance e os efeitos de tais descrições. Em *Odd type writers* (2013), compêndio de comportamentos estranhos de escritores célebres, Celia Blue Johnson afirma que é preciso considerar que nem todo hábito obsessivo divulgado, seja pelos próprios autores ou por amigos e familiares, tenha sido descrito com exatidão. O que ela chama de “self-mythologizing”, *fazer-se mito*, é um fator importante. Lembremo-nos de Thoreau e a exposição exagerada de seu isolamento. A imagem da mulher “ousada, original, avançada para sua época, louca refinada, explosiva etc” (PECORA, 2010, p. 2) que rondava Hilst e que fora ainda mais explorada quando a autora se mudou para a estância em Campinas – a transferência para a casa no interior de Campinas sendo, aliás, para Cristiano Diniz (*ibid*, p. 32), um dos momentos-chave para a carreira literária da escritora – que definitivamente contribuiu para a criação do mito em torno de Hilst. A mudança lhe trazia ares de eremita, aprofundando a imagem excêntrica que a autora igualmente parecia gostar de alimentar em suas entrevistas, fazendo ressoar as diversas alcunhas que lhe eram atribuídas, como “vovó da sacanagem” e “santa pornográfica”. Em *Por que ler Hilda Hilst?*, Cristiano Diniz comenta:

É inegável, entretanto, que se tenha instalado o burburinho. Tratando-se ou não de estratégia de *marketing* fiel ao produto que pretendiam vender, as declarações alimentaram a curiosidade jornalística - as reportagens sobre Hilda Hilst tornam-se frequentes no período. O que a própria autora reconheceu: “Estou conseguindo o que pretendi, ou seja, chamar a atenção para o meu trabalho. Encaro isso como um ato político de tipo diferente. Ato político não é só sair por aí com bandeiras ou uma metralhadora. (DINIZ *apud* PECORA, 2010, p. 33).

Permitir que se crie uma lenda, que certamente se agrava com o início de suas pesquisas sobrenaturais, sobre sua loucura pode ser, assim, entendida como uma tentativa de uma

---

<sup>170</sup> Ver PATER, Walter. *Appreciations, with an essay on style*. Em domínio público, disponível online pelo projeto Gutenberg.



*Figura 4. Pequena casa adjunta aos fundos. Fonte: DIAS. Casa do Sol, Campinas - São Paulo, novembro 2021.*

Hilst cansada da falta de reconhecimento de seus textos de se aproveitar do *momentum* e difundir ainda mais suas obras. Alcir Pécora defende, entretanto, que a tática – associada à divulgação de seus textos obscenos – estava fadada ao fracasso; diante dessa “ficção barata”, a imagem da autora acaba por sobrepor, mais uma vez, o resplendor de seus textos.

Hilda Hilst também era uma escritora do dia. Um passeio pelos recortes de jornais recolhidos no acervo do Centro de documentação cultural Alexandre Eulálio, na Unicamp, permite um vislumbre de sua rotina, que ela descreve em suas próprias palavras e as quais destaco dois trechos abaixo:

Logo ao acordar, eu me mantinha fechada com a máquina de escrever em meu quarto, e só me liberava para sair de lá após escrever no mínimo 500 palavras. Alguns dias eram terríveis, porque não conseguia escrever e saía do quarto no final da tarde, para brincar um pouco com os cachorros. (HILST, 1997)<sup>171</sup>.

Durante anos tive uma disciplina de levantar cedo e já ia trabalhar; enquanto eu não escrevia uma página, naquela letra pequena da minha Oliveth, não saía do escritório. (HILST *apud* FURIA, 2000)<sup>172</sup>.

Ao lado de outros autores como Henry James, Hemingway e Goethe<sup>173</sup>, Hilda consagra suas manhãs ao texto, em uma repetida rotina de se levantar cedo e se trancafiar em seus cômodos íntimos, com sua máquina de escrever. Não são os horários os princípios limitantes do processo da autora, mas sim a quantidade de palavras escritas, o preencher, por dia, das laudas; o que não a impede, certamente, de padecer dos mesmos processos de frustração de seus companheiros de profissão, daí a aflição e os dias terríveis preenchidos pelo vazio. Não por acaso, Hilda denomina o processo de escrita de *Kadosh* como um *exercício de angústia*:

Demorei um ano trabalhando incessantemente. Passei seis meses na praia e seis meses em Campinas. Eu acordava às 7h da manhã, tomava o café quieta e tensa. Fechava as portas e as janelas e ficava absolutamente concentrada no texto. É impossível estar centrada na ligação do Homem com o Inominável, vendo o céu azul, as ondas do mar, o sol se pondo. [...] fico mais cortante, mais áspera na vida diária. Eu sinto febre, eu estou

<sup>171</sup> *Folha de São Paulo*, +mais. São Paulo, domingo, 21 de dezembro de 1997. Não há indicação, no site, do autor do texto. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs211212.htm>. Último acesso: 29 de junho de 2021, às 14h50.

<sup>172</sup> Ver FURIA, Luíza Mendes. “O silêncio do poeta”. *Valor*. 17 de maio de 2000.

<sup>173</sup> A rotina de escrita de Goethe muda com os anos. Em sua juventude, o autor escrevia ao longo de todo o dia; é apenas com a idade que ele passa a dedicar às manhãs a seu trabalho de escritor.

jogando a máscara fora. (HILST *apud* RUSCHEL, 1981).

Mais uma vez o trabalho incessante, o fechar das janelas, nos moldes de Proust, mais uma vez o isolamento voluntário. Um trabalho intenso de contínua transformação, capaz de alterar o humor da escritora, de lhe fazer cair em febre. Por isso é impossível o contato com o Inominável diante do céu azul e do sol, que demandam, anseiam presença – é preciso deixar de lado as interferências do mundo. Notemos ainda que quando as demandas do corpo imperam na vida de Hilst, elas chegam como constrição à escritura: ao falar sobre a escrita de *Obscena Senhora D.*, Hilst afirma que o livro caminha com lentidão, pois “estava amando, amar não deixa escrever” (*idem*).

Segundo Cristiano Diniz, em “Um retrato da artista”<sup>174</sup>, no entanto, a rotina matinal disciplinada de Hilst estava restrita a sua produção em prosa. Diniz descreve então que o processo da escrita poética hilstiana era muito mais errático; independente da hora do dia, Hilda escrevia versos que lhe “vinham”, “eram recebidos”, anotados no verso de notas fiscais, ou qualquer papel que estivesse mais próximo de suas mãos no momento da chegada das palavras que comporiam seus poemas. É assim, ademais, que Caio Fernando Abreu, amigo próximo de Hilst, em “Um pouco acima do insensato mundo” (1986)<sup>175</sup> descreve a escrita de Hilst:

Hilda escreve direto à máquina. Uma máquina inacreditável – deve ter cerca de 30 anos – mínima, portátil, de tipos miudinhos, sempre muito sujos de tinta. Emagrece quando está escrevendo. E anda pela casa, pela terra, tomando notas, tendo revelações. Tem surtos de criação e produz laudas e laudas por dia. Depois esvazia, fica aflita. Acha sempre que não voltará mais, a chama. À noite, em voz alta, adorar ler o que escreveu [...] raramente reescreve. (ABREU, 1986).

Caio Fernando Abreu dá destaque, portanto, à atividade quase obsessiva de Hilda, que produz em *surtos de criação*. Parece-me que, ainda assim, duas características permanecem inerentes aos processos de Hilst: primeiramente, se mantém a oposição entre o dia e a noite – a noite sempre reservada à revisitação dos textos escritos pela manhã –, em segundo lugar, o corpo de Hilda aí esmorece, em movimento, febril, aflito. Febre do esforço físico e mental dessa escritora que emagrecia durante os períodos de escrita, mas

<sup>174</sup> Ver PECORA, Alcir. *Por que ler Hilda Hilst?* São Paulo: Globo, 2010.

<sup>175</sup> Ver ABREU, Caio Fernando. Um pouco acima do insensato mundo. *Revista Leia*, São Paulo, fev., 1986. O trecho retirado do artigo em periódico encontrava-se sem número de páginas no momento da consulta no acervo.

febre também do corpo que, quase como esquecido de suas necessidades mais primárias, se volta inteiramente ao Projeto.

Os trechos acima também nos revelam o local preferido de trabalho; o quarto é, ademais, o único espaço possível de escrita. Hilda, assim como Kafka, que se recusa a viajar com Max Brod – seu amigo íntimo, como vimos no primeiro capítulo – quando estava perto de terminar *O castelo*, não pode se separar da Mesa, uma estrutura da proxemia, ou seja, um espaço subjetivo habitado afetivamente pelo sujeito, segundo Barthes em *Como viver juntos*; para o filósofo seria ainda possível constituir uma outra classificação dos escritores de acordo com seus lugares proxêmicos. A Mesa e os cachorros, *àskesis* e *teletè*. Se a rotina de Hilda parece, para alguns, perturbadora, a própria autora deixa transparecer como seu ritmo de trabalho é igualmente composto por esses respiros, as pausas que reconstituem a vontade de trabalhar, principalmente após um longo dia permeado de dificuldades.

Não é, portanto, forçosamente o horário ou o fundamento restritivo o fator mais importante para o estabelecimento do ritmo da escrita, mas sim a repetição deste. Daí a pureza de Valéry, o escritor que aplicou a mesma rotina a todos os dias de sua vida. O trabalho de repetição, a aplicação da rotina asceta, ou ainda o ritmo epicurista, segundo Barthes, um ritmo planejado e implacavelmente rigoroso, é o que abre caminhos, de fato, para a escrita, pois:

É preciso pensar na Escrita em termos de música. Tolstói, *Guerra e paz*, #1875: “Preciso trabalhar como um pianista.” Vocês poderiam aprender piano ou canto sem trabalhar *todos os dias*? O *picado* não é, de modo algum, rentável. [...]

*O grande ritmo*

Falei do horário como ritmo interior de um dia. Dia ritmado. – Resta outra questão, igualmente vital, a da Regularidade nas longas sequências de dias: o Grande Ritmo. (BARTHES, 2005, p. 250-251).

A soma dos horários, a regularidade das práticas traduz-se, dessa maneira, em um Grande Ritmo. É interessante notar como a importância do hábito se traduz nos diários e observações pessoais de um extenso número de escritores. De acordo com *Daily rituals: How artists work* (2013) de Mason Currey, Henry Miller, por exemplo, insistia no cultivo de um *daily creative rhythm* (ritmo criativo diário) que culminava em uma vida disciplinada; Yeats, com o mesmo intuito, escrevia sempre ao menos duas horas por dia,



como estaremos daqui a seis anos? De fato, não sabemos. Ainda assim, a vivência regular dos horários e do idiorritmo permite que o Projeto se transforme também em um Programa, ou seja, permite que o escritor passe a viver não apenas no presente; ele se projeta em, e aqui uso uma expressão barthesiana para encontrarmos a solução do questionamento, um “horário do futuro” (2005, p. 248). Enxergar o tempo necessário para a finalização da obra é consequência do trabalho regrado, do conhecimento dos métodos próprios de apropriação da escrita. É assim que trabalha Hilst, dentro de seus horizontes de expectativas e uma agenda rigorosa repleta de planos e objetivos. O Projeto é exteriorizado, por exemplo, em uma de suas muitas anotações feitas ao longo da elaboração de *Rútilo nada*, Hilst também inscreve um programa de tempo que incluía a releitura de *A literatura e o Mal* de Georges Bataille e *Otelo* de Shakespeare: trabalho de dois anos, anuncia a autora. Ou ainda, em entrevista cedida ao *Correio Popular*, em dezembro de 1993, no que parece ser um comentário sobre seu último texto, *Estar sendo. Ter sido*, “acredito que esse livro vai demorar um ano para ficar pronto e esse homem deve enlouquecer”<sup>178</sup>.

\*

Uma vez criado o *locus novus* referente à Nova Vida hilstiana e estabelecido o *idiorritmo* necessário para a escrita literária, o espaço da Casa do Sol começa a tomar vida. Hilda habita, portanto, a casa, atribuindo-a silhueta, ritmo e rotina; porém, ali, a escritora não está só – como sabemos, por entre os ocos e as passagens da estância caminham as figuras das centenas de cachorros, toda uma trupe de atores e escritores que procuravam a casa para estudar, compartilhar experiências artísticas e, ainda, desfrutavam da companhia de Hilst e de todos os outros grandes nomes que por ali passaram, como Caio Fernando Abreu, Mora Fuentes, Lygia Fagundes Telles, José Antônio de Almeida Prado, Lupe Cotrim, Renata Pallottini, Olga Savary, Teresa Austragésilo, Jô Soares, Cassiano Gabus Mendes, Mario Schenberg. Os animais, as pessoas, todas as histórias ocupam, então, a Casa. Mas

Dois termos permanecem magicamente iluminados em meu novo mundo de limites, impossível que é elucidar se designam uma fração do mundo ou o mundo inteiro: aqui; lugar.  
Osman Lins

<sup>178</sup> Ver GATTOLINI, Adriadne. “Roupas brancas, flores e todo sonho do mundo em 94”. *Correio Popular*. Campinas, 31 de dezembro de 1993.

a morada de Hilst era – e permanece – preenchida por outros habitantes, estes sim alvo de nossa análise. Preencher talvez seja uma escolha semântica insuficiente, pois, já nos lembrava Gaston Bachelard, nós não habitamos o vazio; todo espaço já é preche de significado.

Antes de prosseguirmos: um passo para atrás. É preciso desmanchar uma possível interpretação leviana e genérica da palavra *espaço*. Historicamente, o termo, segundo Luis Alberto Brandão em *Teorias do espaço literário* (2013), foi compreendido dentro de uma grande variedade de acepções, que, ademais, conviviam entre si. Dessa maneira, o termo “espaço”, encontrado em materiais de referência de literatura<sup>179</sup>, arquitetura, sociologia, linguística, semiótica, geografia, física etc, impõe dificuldades indiscutíveis de conceitualização. Ainda assim, citando o prefácio de Albert Einstein de *Concepts of Space*, Brandão destaca duas grandes tradições no conceito, uma primeira que concebia o espaço como “continente de todos os objetos materiais”, ou seja, preocupando-se em localizar a posição de um corpo em relação aos outros, e uma segunda, na qual “o espaço sem objeto material é inconcebível”, na defesa de que o espaço é uma espécie de vazio no qual se processam os eventos (BRANDÃO, 2019, p. 54-55); esta última associada a perspectivas modernas da física. Se durante o século XX essas duas tradições passaram a existir simultaneamente, é também certo que o advento do estruturalismo e a publicação de textos como o de Michel Foucault, “De Espaços Outros”<sup>180</sup>, trataram de trazer novas abordagens para o conceito. Em sua conferência, Foucault destaca o esforço do estruturalismo em reiterar que os signos não existem por si só, mas são configurados dentro de uma cadeia relacional, são “elementos que podem ter sido distribuídos através do tempo, um conjunto de relações que os faz aparecer como justapostos, opostos, implicados um pelo outro”<sup>181</sup>.

É, aliás, retomando o texto de Foucault que Brandão defende a importância do movimento estruturalista na mudança da compreensão do que viria a ser o espaço – a partir do estruturalismo, ele deixaria de ser concebido como categoria identificável, como

---

<sup>179</sup> Nos estudos literários, Luis Alberto Brandão destaca quatro correntes: 1) a representação do espaço; 2) a estruturação espacial; 3) o espaço como focalização e, por fim, 4) a espacialidade da linguagem. (*ibid.*, p. 59-63).

<sup>180</sup> Conferência proferida no Cercle d'Études architecturales em março de 1967, quando Foucault era professor visitante na Tunísia, e publicada originalmente em *Architecture, Mouvement, continuité*, 17 anos depois.

<sup>181</sup> Ver FOUCAULT, Michel. *De espaços outros*. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/zz6cfdQBcxskMtMXDHPqT4G/?lang=pt>. Último acesso: 29 de junho de 2021, às 15h06.

puro cenário, e se torna um sistema interpretativo, uma *orientação epistemológica*. É preciso, portanto, pensar no *imaginário espacial*, esse sistema conceitual de referências simbólicas, pois

Se o espaço, como categoria relacional, não pode fundamentar a si mesmo, é por meio de suas “ficções” que ele se manifesta, seja para vir a ser tomado por real, seja para reconhecer-se como projeção imaginária, ou, ainda, para se explicitar, na autoexposição de seu caráter fictício, como realidade imaginada. (BRANDÃO, 2019, p. 35).

Nessa perspectiva, a Casa do Sol não pode ser entendida enquanto plano de fundo para o processo de escrita de Hilst, ela é o espaço mesmo da escrita hilstiana. Recorrer ao *idiorritmo* barthesiano é também uma forma de constituir a Casa como um sistema de organização e de significação que ultrapassa a mera materialidade. Seus muros refletem os mesmos processos imaginativos da escritora e existem sempre dentro da rede intertextual de Hilst. Se falei, no primeiro capítulo dessa tese, sobre o desejo de escrever, de estar entre escritores, força motriz, acredito, da escrita hilstiana, é preciso ainda reiterar como a imaginação e os sentidos de Hilst estão intimamente ligados a esse desejo.

Penso, portanto, nas paredes da Casa do Sol, recoberta pelas fotografias de escritores, pensadores, filósofos... Desde que me deparei com essa imagem, intriga-me de tal maneira a existência desses muros preenchidos, duas dezenas de fotos alinhadas de bustos e rostos com quem Hilda Hilst de fato nunca fisicamente entrou em contato, que não posso deixar de me compadecer com a historieta que abre *A câmara clara* (1980) de Roland Barthes:

Um dia, há muito tempo, dei com uma fotografia do último irmão de Napoleão, Jerônimo (1852). Eu me disse então, com um espanto que jamais pude reduzir: “Vejo os olhos que viram o Imperador.” Vez ou outra falava desse espanto, mas como ninguém parecia compartilhá-lo, nem mesmo compreendê-lo (a vida é, assim, feita a golpes de pequenas solidões), eu o esqueci. (BARTHES, 1984, p. 11).

Não quero esquecer a indagação que também me parece não compartilhada por entre as dissertações e teses lidas, pois enxergo nessas fotografias não apenas a disposição de elementos decorativos, mas a representação mesma da *fantasia da concomitância*<sup>182</sup>, para

---

<sup>182</sup> BARTHES, Roland. *Comment vivre ensemble*. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977). Paris: Éditions du Seuil, 2002, p. 36.

citar Roland Barthes ou ainda do *princípio-atlas*, expressão cunhada por Georges Didi-Huberman em *Atlas ou o gaio saber inquieto* (2011). Essas duas expressões, que apresentam, cada uma a seu turno, significados diversos, se convergem na tentativa de reatar todos os objetos, todos os sujeitos, colocá-los em relação, habitar o mesmo espaço e o mesmo tempo. Se para Barthes, em *Como viver junto*, o fantasma que o persegue é a busca pela contemporaneidade, ou seja, o *estar vivo ao mesmo tempo que e o estar vivo no mesmo tempo que*, busca, então, pelo idiorritmo, para Didi-Huberman, a fantasia da união não é meramente uma fantasia pessoal, mas está na construção de um conhecimento transversal, de uma “potência intrínseca de montagem que consiste em descobrir laços que a observação direta é capaz de discernir” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 20).

Em *Atlas ou o gaio saber inquieto*, Didi-Huberman se dedica a explorar o *Atlas Mnemosyne*, grandiosa obra do historiador Aby Warburg produzida ao longo da década de 1920 (1924-1929). O atlas de Warburg, extenso mapa associativo de imagens, é, para Didi-Huberman, a composição de um tesouro de imagens e de pensamentos representativa de uma coerência desmoronada do mundo moderno; assim, o atlas warburguiano seria uma maneira de construir, a partir das imagens, um conhecimento dialético da cultura ocidental. Forma visual do saber, portanto. Nesse sentido, para o filósofo francês, é a montagem da disposição dessas imagens que importa analisar, pois, se a seleção das imagens implica escolha (e rejeição), os critérios implicam uma forma de visualizar o mundo: “o atlas é guiado por princípios moventes e provisórios, os quais fazem surgir inegotavelmente novas relações entre coisas ou palavras que em princípio nada parecia reunir” (*idem*, p. 21). O atlas, continua Didi-Huberman, é representativo do dito saber inquieto, o saber que se propõe a existir sempre *em relação a*. Nessa perspectiva:

o saber autêntico se constitui sobre a dupla frente das *singularidades* (“micrologia”) e das configurações (conexões, afinidades, “constelações”). O que supõe um estilo de conhecimento oposto a toda classificação positivista e engajada, justamente, no que chamamos aqui de atlas, ou seja, uma *montagem dinâmica de heterogeneidades*: uma “forma que faz proceder extremos distantes, excessos aparentes da evolução, configuração (...) onde tais oposições podem coexistir de modo a fazer sentido. (*ibid*, grifos do autor, p. 173).

Recusa do ordenamento positivista, o atlas é resultado de uma disposição de montar, remontar e desmontar o mundo, buscando captar nele, para além das diferenças, as

similaridades entre as formas. Existe, portanto, por detrás do atlas uma vontade de conjunção de objetos distantes e diversos. E aqui nos voltamos mais uma vez às paredes da Casa do Sol. Penso particularmente em uma parede na qual estão dispostas fotografias, logo atrás da escrivaninha na qual passei uma noite lendo os volumes das estantes de Hilst, na companhia de Olga Bilenky, que me ajudou a identificar os homens e mulheres ali reunidos. Nesse cômodo, antigo quarto de Hilda Hilst transformado em biblioteca, estão: 1) Kazantzákis (1883-1957) com a esposa na Grécia; 2) a jovem Simone Weil (1909-1943) de 12 anos, em fotografia tirada no ano de 1921 na cidade de Baden-Baden; 3) um Ludwig Wittgenstein (1889-1951), com 41 anos, recém-admitido na Trinity College em 1930, 4) o teólogo Albert Schweitzer (1875-1965); 5) Malcolm Lowry (1909-1957), dito sucessor de James Joyce, alcoólatra e dedicado escritor, segurando uma garrafa de Bols em Dollarton, 1953; 6) Sir Richard Burton (1821-1890), célebre por sua versão não censurada das *Mil e uma noites*; 7) Konstantin Raudive (1909-1974), autor de *Breakthrough* (1971), obra na qual descreve seus experimentos com o registro de vozes de mortos; 8) Jean-Paul Sartre (1905-1980); 9) Sigmund Freud (1856-1939); 10) Albert Einstein (1879-1955); 11) Teilhard de Chardin (1881-1955), padre jesuíta, teólogo, filósofo francês que tentou construir uma visão conciliadora entre ciência e teologia, 12) Edna Millay (1892-1950), poeta americana vencedora do Pulitzer; 13) Teresa de Lisieux (1873-1897), importante figura da Ordem dos Carmelitas, ao lado de São Francisco de Assis; 14) Emily Dickinson (1830-1886), a Rainha reclusa, como vimos; 15) Ezra Pound (1885-1972), crítico literário americano que reverbera nos gemidos de Josete em *Contos d'Escárnio*; 16) Franz Kafka (1883-1924). Três outras fotografias estão ali penduradas, duas do rosto do jovem Apolônio Hilst, e outra de Hilst na frente da casa. Uma última fotografia não pôde ser identificada, apesar da gentileza e insistência de Olga.

A parede da Casa do Sol justapõe em um único lugar real as existências dos homens e das mulheres que permeiam as leituras de Hilda Hilst. É importante acrescentarmos, ademais, que essas fotografias vinham muitas vezes de recortes de jornais que Hilst ela própria recolhia e mandava emoldurar – a parede é, então, resultado de uma busca ativa por essas imagens, de um trabalho de composição e coleção. A parede, essa espécie de atlas hilstiano que foge ao suporte do papel e se transfigura em cal, disposto verticalmente e aberto aos olhos, é também tentativa de dispor em conjunto figuras heterogêneas e heterotópicas. A parede de fotografias compartilha, dessa maneira, do mesmo *poder sensível de inventar afinidades* (*ibid*, p. 168). Não podemos deixar



Figura 5. Parede de fotografias da Sala de Memória. Fonte: DIAS. Casa do Sol, Campinas - São Paulo, novembro 2021.

despercebido que os anos de vida desses homens e mulheres, em sua maior parte, se sobrepõem – eles estavam vivos ao mesmo tempo –, mas só na Casa do Sol suas existências se aproximam invariavelmente: a Casa ressurge como um espaço e um tempo comuns, não apenas entre o seletivo grupo cujos bustos adornam os muros, sobretudo um espaço e um tempo comum partilhados também com a própria Hilst.

Novamente, a contemporaneidade. Nas paredes, esses nomes retornam dos mortos, *vivem com* Hilst. Daí, ademais, a necessidade de pensarmos na opção pela fotografia. Em seu último livro, publicado postumamente, Barthes busca tatear uma teoria acerca da fotografia e explora a diferença entre os diferentes processos de reprodução de imagem. Segundo o autor, uma das principais questões que devem ser abordadas quando no trato da fotografia é a questão do referente. Barthes defende que, por natureza, a fotografia tem algo tautológico; o que está ali apresentado é exatamente aquilo que foi, ou seja, o referente fotográfico – o objeto da foto – é a coisa necessariamente real. Tomando de exemplo o célebre *A traição das imagens* de René Magritte, Barthes alerta que a foto é propriamente o seu contrário: se na pintura o cachimbo pode se tornar qualquer outro objeto, pode *trair* sua existência e *enganar* os olhos de quem a vê, na fotografia “a certeza é soberana” (*ibid*, p. 157) e um cachimbo não passa de um cachimbo. Eis o noema da fotografia, seu “isso-foi”, diferentemente de qualquer outra arte plástica, a fotografia é a atestação do real e do verdadeiro, dela nada posso recusar.

É interessante notarmos que André Bazin, no seu breve *Ontologia da imagem fotográfica* (1958), também coloca a problemática do realismo no centro de sua discussão. Bazin retoma certas práticas históricas de embalsamento dos mortos para demonstrar que o ser humano sempre esteve preocupado em preservar a vida a partir de uma representação desta, a partir da permanência das características observáveis de um corpo. Para o autor, no entanto, a fabricação de imagens moderna não existe mais sob preceitos antropológicos, mas sim do desejo de criação de um simulacro do real que estiliza o tempo do destino dos homens – a morte. Dessa maneira, a fotografia e o cinema criam um espaço tridimensional capaz de satisfazer o que Bazin denomina de “nossa obsessão pelo realismo”. Assim:

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano denomina-se precisamente “objetiva”. Pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira

vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. (BAZIN, 1991, p. 22).

André Bazin, ao lembrar que o conjunto de lentes fotográficas é chamado, em francês, de *objectif*, nos oferece o mesmo caminho barthesiano de análise: falar de fotografia é tratar, portanto, de uma objetividade e de uma credibilidade nunca antes vistas dentro da história da arte. Como diria Roland Barthes, a foto é literalmente a emanção do seu referente, ela não pode, em momento algum, ser compreendida enquanto metáfora.

Nesse sentido, Barthes defende que a foto se assemelha muito com um teatro primitivo no qual estão figurados os corpos reais dos objetos fotografados. Para o filósofo francês, admitir o caráter realista da fotografia é compreender que ela é capaz de apresentar *o real em seu estado passado*, de re-colocar o referente, o corpo desejado, em presença imediata no mundo. Pois,

[...] aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *éidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto. (BARTHES, 1984, p. 20).

A fotografia é, dessa maneira, a imagem viva da coisa morta, um corpo real que esteve lá e agora, fotografado, adentra novos espaços para se instalar e ali existir. É assim que, na fotografia, o passado faz-se tão palpável e certo quanto o presente. Barthes afirma que o que está em jogo na fotografia não é uma rememoração do passado, como alguns podem imaginar, mas sim a ratificação de sua existência, já que a fotografia autentifica o real do ser fotografado.

Ao discorrer sobre o surgimento do retrato, Jean-Luc Nancy, em *Le regard du portrait* (2000), afirma que esses quadros eram pintados para fazer guardar a imagem na ausência de uma pessoa, seja por um distanciamento espacial, seja ainda pelo óbito do sujeito representado. Nesse sentido, para Nancy:

É a presença do ausente, uma presença *in absentia* que não é apenas responsável pela reprodução dos traços, mas de apresentar a presença como ausente: de evocá-la (ou mesmo invocá-la) e também de expor, de manifestar o retiro onde essa presença é realizada. O retrato lembra a presença, nos dois valores da palavra “lembrança”: traz de volta a

ausência e rememora na ausência.<sup>183</sup> (NANCY, 2000, p. 53-54, grifos do autor).

O retrato, portanto, não deve ser entendido sob uma lógica de conservação do passado, o retrato é o imemorial da própria ausência. Não nos esqueçamos que Hilda Hilst sequer possui um passado em comum com esses homens e mulheres, ou, ao menos, um passado real para além do espaço do texto. Assim, segundo Nancy, o retrato não é necessariamente o lembrete de uma identidade, ele é o lembrete de uma *intimidade*, uma vez que a identidade, morta, permanece no passado, mas a intimidade ressurge e conecta-se ao presente vivido. Este é o sagrado, o divino do retrato, que é, em Hilst, *a carnação da vida*:

Que dor desses calendários  
Sumidiços, fatos, datas  
O tempo envolto em visgo  
Minha cara buscando  
Teu rosto reversivo.

Que dor no branco e negro  
Desses negativos  
Lisura congelada do papel  
Fatos roídos  
E teus dedos buscando  
A carnação da vida.

Que dor de abraços  
Que dor de transparência  
E gestos nulos  
Derretidos retratos  
Fotos fitas

Que rolo sinistroso  
Nas gavetas.

Que gosto esse do Tempo  
De estancar o jorro de umas vidas.  
(HILST, 2018c, p. 354-355).

Recolocar ao alcance dos dedos, materializar no papel, em derretidos retratos aqueles que o Tempo é capaz de estancar. *Cantares de perda e de predileção* segue, na estrofe XV, ainda: “Para poder morrer apetecida / Me cubro de promessas / Da memória. / Porque assim é preciso / Para que tu vivas” (*idem*, p. 364); a fotografia, avatar da presença, faz-

---

<sup>183</sup> No original: Il est la présence de l'absent, une présence in absentia qui n'est donc pas seulement chargée de la reproduction des traits, mais de présenter la présence en tant qu'absente: de l'évoquer (voire de l'invoquer), et aussi d'exposer, de manifester le retrait où se tient cette présence. Le portrait rappelle la présence, aux deux valeurs du mot « rappel » : il fait revenir de l'absence, et il remémore dans l'absence.

se necessária para a manutenção do ser morto, agora restaurado, vivo. É necessário concedermos que Jean-Luc Nancy não se refere a fotografias em seu texto *Le regard du portrait*, mas unicamente a pintura enquanto arte representativa. Entretanto, não posso deixar de traçar, respeitando, claro, os limites da transposição teórica, os paralelos com *A câmara clara* de Roland Barthes. Os dois autores franceses, ainda que sob perspectivas diversas, parecem admitir que um retrato não se funda pela necessidade de lembrança de um passado, e sim pela *presença* deste no presente, retorno do morto, para Barthes; ausência reaproximada<sup>184</sup>, para Nancy. O retrato, assim como a foto, não é mero ornamento – se o retrato for admitido enquanto monumento, Nancy atesta, ele não é mais um retrato, é a própria imagem do sujeito.

Não creio ser por acaso que a maior parte das fotografias de autores e pensadores dispostas na Casa do Sol seja um retrato apenas de seus rostos. Não são os momentos da biografia desses homens e mulheres que preenchem o espaço da casa – a biografia já preenche o espaço do texto hilstiano, como vimos –; a fotografia do rosto exclui toda e qualquer cena. O rosto, retirado de toda exterioridade, é evocado apenas como tal e o que interessa é o sujeito em si, esse sujeito exposto que nos olha de volta. Faço eco às palavras de Georges Didi-Huberman que dedica, ademais, a integralidade de um ensaio, *O rosto e a terra* publicado no Brasil em 1998, para discorrer sobre os ritos que envolvem, desde o Paleolítico, o trato com a cabeça, o crânio e, por fim, o rosto de mortos. Um desses rituais, particularmente, nos interessa aqui: na Nova Caledônia, arquipélago da Oceania, os parentes próximos de um morto iniciavam um longo processo de preparação do corpo, no qual o ele é enterrado de cócoras, permitindo que apenas sua cabeça, protegida e conservada por ervas, permaneça sobre o solo. Com o passar do tempo – segundo Didi-Huberman, não se sabe ainda exatamente por quantas semanas se estende o rito –, o corpo apodrecido naturalmente se destaca da cabeça, que será recolhida, purificada e entregue de volta à família. Se essas tradições nos parecem estranhas, o autor nos relembra que a translação de crânios é uma prática frequente em países asiáticos e africanos, por exemplo. Além disso, Didi-Huberman destaca que esses rituais de conservação e de deslocamento, que nada mais são do que o “desejo de ver ainda alguma coisa do rosto desaparecido” (*ibid*, p. 73), não estão, portanto, tão distantes da “questão do retrato”:

O ser moribundo não se desloca por si mesmo, perdeu a faculdade de

---

<sup>184</sup> No original: absence rapprochée.

inventar novos lugares sob seus passos: animalmente fica *lá*. E, no entanto, a morte desloca seu ser: porque ele não é mais o mesmo. Será necessário, pois, gerir esta aporia colocando-o *alhures*, com o inconveniente de deslocá-lo de novo – como acontece freqüentemente – para fazê-lo *voltar* a um lugar que será sua última, definitivamente, sua última morada. O culto dos mortos faz com que, também muito freqüentemente, só a cabeça do defunto dance este balê incessante, ruminatório, em que um rosto perderá seu lugar para que o crânio encontre o seu, e em que o crânio perderá seu lugar para que uma máscara, até mesmo um retrato, encontre, enfim o seu. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 74, grifos do autor).

O rosto do morto retorna então à casa para, dessa vez, tomar o local de sua última morada. Também é assim com os retratos da Casa do Sol. Congregados nas paredes da casa, eles não são tão diferentes das sepulturas em comum, onde as cabeças dos grandes chefes da região de Daomé, atual Benin, eram reunidas e enterradas. Didi-Huberman reitera, aliás, que não importa necessariamente a maneira pelo qual o ritual é realizado, mas sim a maneira sistemática e sempre em formato visual de fazê-lo. Assim, “inventar um lugar para a perda do rosto nada mais é do que arranjar um lugar para que essa ausência se torne eficaz” (*idem*, p. 76). Posto em fotografia, esse *objeto oracular*, o morto retorna enquanto co-presença, passa a viver junto, emaranhando os planos temporais e espaciais e o destino final do homem – fantasia da concomitância, para retomar Barthes, enfim.

A Casa se enche, portanto, de olhos, de corpos amados e mutilados, assim como o faz o texto hilstiano. Em uma das legendas de fotos da Casa do Sol em *Os irmãos de Hilda Hilst*, Luciana Tiscoski chama esses rostos de “os fantasmas da Casa do Sol”. Se o termo é usado de maneira quase frouxa ao longo da dissertação, como espectros recorrentes, ainda assim creio ser a palavra justa. A Casa do Sol é assombrada pela presença desses homens e mulheres. São esses rostos que acompanham nossos passos dentro da casa, de uma casa que parece guardar ainda muito do passado por entre seus corredores escuros. Lembro-me de olhar para os bustos, surpresa mas quase hesitante, pois esses espectros rondam o quarto, agora despido da cama de Hilst. Sentar-me na frente desses bustos; me arrependo hoje de não ter pedido a Olga para tirar uma foto minha ali – as fotos dentro da foto, eu velada por esses habitantes. Há, ademais, esse elemento alucinatório que é próprio da fotografia: para Barthes, em *A câmara clara*, a fotografia é um *medium* estranho, uma alucinação temperada de algo que não está lá, mas que certamente já esteve; portanto, “imagem louca, com tinturas do real”. André Bazin também retoma essa ideia ao atestar que a fotografia é uma das técnicas mais utilizadas pelos surrealistas, justamente porque as lentes são capazes de produzir “uma alucinação

que é também um fato”<sup>185</sup> (BAZIN, 1991, p. 9). Além disso, é preciso pensarmos junto a *De anima*, de Aristóteles, no qual o *phantasma* é a imagem mental produzida por estímulo ou presente nos sonhos, e junto a Santo Agostinho que defende que *phantasma* refere-se à formação de imagens a partir das imagens guardadas na memória. Sustento, portanto, a palavra fantasma porque ela também representaria a forma pela qual Hilda Hilst interage com a Casa do Sol. No já mencionado *Teorias do espaço literário*, Luis Alberto Brandão comenta acerca do *curioso platonismo* de Jorge Luis Borges, para quem o estatuto do real – “entendido como aqueles que os sentidos percebem” – não tem primazia sobre o estatuto do simulacro, das imagens que são produzidas *a partir do real*. Segundo Brandão, portanto, o real, para o poeta, volta transformado em imagem, transformado em *sombras*. Ou, se me permito, transformado em fantasmas.

O luto não é um sentimento,  
mas uma vizinhança. [...] Não existe uma casa não assombrada.  
Brenna Twohy

No décimo nono episódio de *A quarentena na Casa do Sol*<sup>186</sup>, Olga Bilenky afirma que Hilda enxergava o rosto de James Joyce – escritor de quem, aliás, Hilst possuía um retrato na escrivinha – em uma das paredes caídas da casa. Pedi a

Olga para que me mostrasse tal parede, desejosa de me deparar com o rosto de Joyce; ela me leva até um muro perto da entrada do escritório de Hilst, mas adverte: as inúmeras camadas de tinta, depositadas ao longo dos anos, impedem o encontro. Tentei, de fato, sem sucesso. As mais outras demãos de tinta que devem mais uma vez soterrar o rosto querido de Joyce – a Casa do Sol passa, em 2022, por sua primeira grande reforma desde a construção, passo importante para a institucionalização da propriedade – não apagam, entretanto, as linhas que jazem ali sepultadas. Quase como se Joyce a perseguisse, essa espécie de apofenia hilstiana demonstra como a imaginação da visão, apresentada por Brandão, é essencial para a experiência da casa e a experiência da escrita:

O espaço configurado/apreendido pela visão é aquele que, em princípio, exige a distância entre o observador e o observado. É essa distância que define a própria nitidez da visibilidade resultante. Tal espaço é prioritariamente o espaço das formas, aparentes ou supostas, e não das matérias, pois um forte componente de abstração (em muitos casos, de idealização) necessariamente está presente. (BRANDÃO, 2013, p. 179).

<sup>185</sup> No original: an hallucination that is also a fact.

<sup>186</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hvPORb3BqA0>, último acesso em 12 de novembro de 2020, às 16h12.

O que Brandão nomeia de abstração ou idealização seria, na verdade, um enxergar que se reconhece enquanto operação do sujeito, pois, como nos relembra Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha* (1992), ver é uma operação fendida, inquieta, agitada e aberta. Dessa maneira, o espaço é tomado pelas formas aparentes e supostas e o ver, não apenas uma operação dos olhos, coloca em cena a imaginação do poeta, aquele que enxerga para além. Ver a partir da imaginação, dessa faculdade que oferece a possibilidade de descobrir tudo aquilo que a observação direta é incapaz de perceber. Ver, portanto, não é uma operação passiva, mas um engajamento ativo que permite a Hilst moldar e reconhecer rostos nas paredes caiadas, tal como se elas fossem as manchas de um teste de Rorschach – essas manchas que, recriadas sob a visão hilstiana, liberam-se de suas formas tradicionais e assumem novos contornos, produzindo, portanto, novas imagens não-habituais, os rostos de seus fantasmas.

\*

Não podemos ainda desconsiderar que a Casa hilstiana não se constrói apenas pela primazia do olhar. Se esses homens e mulheres co-habitam a casa em presença imagética, eles o fazem também ocupando o silêncio do espaço: suas vozes se juntarão a seus rostos. Na abertura da aula de 16 de março de 1977 de *Como viver junto*, Barthes, em poucas linhas, faz referência à hierarquia dos sentidos dentro da história humana; ao contrário do que se passava na Idade Média, período no qual a escuta era o mais importante dos sentidos, o advento da Renascença fez com que a civilização ocidental se tornasse uma civilização da visão. Para Barthes, no entanto, a escuta nunca fora de fato abandonada pelo homem moderno, mas estaria recalcada por entre nossas paranoias. Nesse sentido, o filósofo francês recoloca a escuta dentro do *viver junto*, pois viver junto é estar ativamente à escuta, à escuta dos sons e ruídos que se tornam signos reconhecíveis dos espaços que habitamos.

A Casa do Sol, com seu pé direito alto, seu piso e seu teto de madeira, é uma floresta de sons – não apenas pelo imenso quintal da enorme propriedade, de onde nos chegam o som de folhas, aves, insetos – mas também os ruídos de tudo o que está dentro

dos limites da antiga casa. A madeira que range sob nosso peso, as patas dos cachorros que arranham a porta dos quartos, o arrastar de algo que parece se mover no telhado acima, o sibilar baixinho da geladeira no canto direito da imensa cozinha. É impossível não ser tomado, quase com temor, pelo o que a casa acusticamente nos oferta. É assim, ademais, que Kafka descreve seu apartamento em seus diários, pelos sons das portas que batem, pelos gritos de seus habitantes e os chilros dos canários, criando, segundo Barthes, uma paisagem familiar e sonora:

Interessante, pois paisagem descontínua, errática, mas muito codificada, daí a força do inusitado; silêncio inesperado ou ruído irreconhecível forçando um trabalho interno de interpretação. Diferença, a este respeito, entre o apartamento e a casa. Apartamento: ruídos superlotados e controláveis ≠ casa: maior risco de ruídos desconhecidos. Casa: objeto fantástico; todo um folclore de medo pelo aparecimento de ruídos irreconhecíveis. Apartamento: segurança, porque tem-se a certeza de que o vago barulho da torneira ou do aquecedor por detrás de uma divisória vem do vizinho. Casa: incorpora todos os ruídos. Todos os ruídos pertencem a mim, me preocupam: sou alvo do ruído desconhecido.<sup>187</sup> (BARTHES, 2002, p. 118).

Sentada na cama do confortável quarto de hóspede, *sou alvo do ruído desconhecido*. Daí o alertar dos sentidos, os labirintos de meus ouvidos que se dilatam na tentativa do reconhecimento. Assim, três pontos essenciais para a compreensão da escuta no viver junto são condensados na passagem supracitada de *Como viver junto*. O primeiro se refere a um trabalho de interpretação que é desencadeado pela escuta dos ruídos irreconhecíveis – mais do que apenas ouvi-los, é preciso escutá-los, transformar o som em seu estado puro e fornecê-lo um sentido, um signo. Daí a defesa de Jean-Luc Nancy, em *À escuta* (2002), de que a audição mantém uma relação particular com o sentido na acepção intelectual da palavra. O verbo *entendre*, na língua partilhada por Barthes e Nancy, significando tanto escutar quanto compreender, é exemplo desta íntima conexão. Assim, escutar é estar atento para o sentido além do som – ou ainda, “estar à escuta é estar disposto ao encetamento do sentido” (NANCY, 2014, p. 48). Dessa maneira, tanto para Nancy quanto

O mundo deveria ouvir então  
Como estou ouvindo agora.  
Percy Shelley

<sup>187</sup> No original: Intéressant, car paysage discontinu, erratique, et cependant très codé, d'où la force de l'insolite ; soit silence inattendu, soit bruit irreconnaissable obligeant un travail interne d'interprétation. Différence à ce sujet, entre l'appartement et la maison. Appartement : bruits exigus, maîtrisables ≠ maison: risque accru de bruits inconnus. Maison : objet fantastique; tout un folklore de la peur par apparition du bruit irreconnaissable. Appartement: sécurité, parce qu'on est sûr qu'un vague bruit de robinet ou de chauffage derrière une cloison vient du voisin. Maison: intègre tous les bruits. Tous les bruits m'appartiennent, me concernant: je suis visé par le bruit inconnu.

para Barthes, a escuta é elemento fundamental na produção de sentido<sup>188</sup>. O segundo ponto está na oposição entre os sons da casa e do apartamento; é apenas na casa, segundo Barthes, que se arrisca o aparecimento e a multiplicação de sons desconhecidos. É a partir deles, como veremos, que Hilst poderá habitar afetivamente a casa, assim como o fizera com o retrato de seus autores de predileção. E o terceiro, enfim, desprende-se da última oração do trecho de Barthes. O que significa ser visado pelo barulho desconhecido? O som reverbera em ondas invasora dos espaços, atingindo-me em direções que os olhos não veem, além do alcance de minha visão periférica, preenchendo também os labirintos dos ouvidos, percorrendo todo o meu corpo. Por isso, afirma Jean-Luc Nancy, o som derrama-se no espaço com propriedades de penetração e ubiquidade. Ser visado, estar no centro de todos os sons da casa, que se voltam para mim, me pertencem e me penetram por todos os lados e em todas dimensões. Hilda explica, aliás, que, nas primeiras tentativas de contato com os mortos, eles apenas a chamavam pelo nome, e nada mais: “durante toda a fita, ouço vozes me chamando [...] meu nome várias vezes e poeta e hildinha”<sup>189</sup>. Em outra, na fala poliglota característica das vozes dos mortos: *Hilda, tu es près de moi*.

Hilda se coloca, de fato, próxima – próxima desse outro eu, prova incontestável da existência da alma, do pulsar de uma outra realidade. É aqui que entra o interesse de Hilda Hilst pela parapsicologia, o estudo por fenômenos que parecem transcender as leis naturais. Durante os anos de 1974 e 1978, Hilst dedica-se arduamente ao trabalho de buscar e gravar vozes vindas do além. Assim como ocorrera com a decisão de mudar-se e construir a Casa do Sol, o desejo de registrar vozes de mortos surgira da leitura: com *Telefone para o além* (1964) de Friedrich Jürgenson em mãos, a escritora abandona sua rotina de escrita e passa a se dedicar a outra. A rotina matinal é trocada pela intensa atividade noturna. Das nove da noite à meia-noite, todos os dias, durante quatro anos, gravava cinco minutos e então escutava a gravação, buscando reconhecer as vozes dos mortos; longas tentativas de estabelecer contato, mais de cem horas de registro, todas inventariadas na Casa. Dante, seu ex-marido, chega mesmo a expressar, em correspondência datada de quatro de janeiro de 1977, sua preocupação pela saúde de Hilda, “absorvida demais” em suas experiências. São provas desse absorvimento: as

---

<sup>188</sup> A observação dos dois filósofos franceses tem, sem dúvidas, origem no pensamento heideggeriano. Para Heidegger, o ouvir autêntico é um recolhimento concentrado que pertence à multiplicidade do que é dito e que é, por fim, perpassado por um sentido.

<sup>189</sup> Ver as correspondências e arquivos catalogados sob a seção de “gravação de vozes” no CEDAE.

várias cartas que Hilda troca com Konstantin Raudive, por intermédio de Roberto Alves dos Santos, pedindo auxílio para seus experimentos, o convite que Hilst aceita para participar como expositora no Seminário Amados de Parapsicologia, realizado em fevereiro de 1978, ou a sessão de homenagem dedicada a Raudive, no V Colóquio brasileiro de parapsicologia do qual Hilda também era participante, ou ainda a longa entrevista concedida à *Revista Planeta* número 58. Não estamos, certamente, falando dos mesmos barulhos que ecoam pelo apartamento de Kafka – na Casa do Sol, os ruídos e sons não se apresentam apenas através dos cachorros, do farfalhar das plantas no jardim ou do ranger das madeiras; eles estão também em um outro plano, um plano do silêncio e do invisível que toma vida a partir da escuta hilstiana. Para Jacques Attali, em *Bruits* (1977), obra composta de ensaios sobre a economia política da música, o saber ocidental não entendeu que o mundo deve ser ouvido, e não visto, pois, afirma o autor, no mundo, todos os seres e todos os objetos produzem sons, apenas a morte é silenciosa. Se por um lado os sons da casa dirigem-se ao sujeito que a habita, por outro, no caso de Hilst, a escritora propõe-se a estar aberta à sua escuta e, principalmente, a ativamente procurar os ruídos que se escondem por seus cantos, uma atenção que ecoa em *Fluxo-Floema*: “Escute, você não está ouvindo umas vozes? Não. São as vozes dos mortos.” (HILST, 2018a, p. 109). Hilst, munida de seu aparelho gravador, contesta: também a morte se enche de som, é preciso também ouvi-la.

Por que ouvir os mortos, afinal? Em *Quando Hilda Hilst tentou falar com os mortos*, escrito por Helô D’Angelo e publicado no site da Revista Cult<sup>190</sup>, encontramos alguns indícios. No texto, D’Angelo defende a ideia de que essa nova modalidade de comunicação seria uma “espécie de metáfora pessoal de Hilda” que, pouco lida, buscava estabelecer com os mortos um diálogo que a autora não havia conseguido no próprio meio literário. Essa parece ser uma posição partilhada por Gabriela Greeb, diretora do documentário *Hilda Hilst pede contato*, lançado comercialmente em 2018 e exibido na FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty) do mesmo ano, resultado, ademais, da extensa pesquisa de Greeb sobre Hilda e sua interação com os mortos. Para a diretora, “Hilda queria ter sua voz ouvida tanto quanto queria ouvir vozes” (*ibid*). Ainda na publicação da Revista Cult, a pesquisadora Luisa Destri, co-autora de *Por que ler Hilda Hilst* (2010), e a amiga de Hilst, Leusa Araujo, apontam para outro caminho. Para as duas,

---

<sup>190</sup> Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/quando-hilda-hilst-tentou-falar-com-os-mortos/>, último acesso: 02 de dezembro de 2020, às 15h26.



*Figura 6. Jardim da casa, ao lado da célebre Figueira. Fonte: DIAS. Casa do Sol, Campinas - São Paulo, novembro 2021.*

escutar os mortos seria uma forma de interferir no social, fazer balançar as crenças públicas, como Hilst havia feito com suas peças teatrais que condenavam a ditadura ou, ainda, com a publicação de seus textos obscenos, recebidos com desdém e horror:

“Isso mostra o quanto ela estava acometida pela ideia de tocar o outro. E não deixa de ser uma pista sobre por que ela não estava simplesmente louca em suas buscas por diálogo. Hilda estava, de certa forma, longe da civilização, na Casa do Sol, mas sentia o desejo de interferir na vida pública”, afirma Destri. “Ela queria tocar o outro, chacoalhar suas convicções e fazê-lo se importar com temas que, na visão dela, eram importantes, como a morte”, diz Leusa Araujo.

E, de fato, o trecho de Leusa Araújo carrega das palavras que Hilst pronuncia em uma entrevista realizada por Luis Pellegrini e Elsie Dubugras, “Uma poeta conversa com os mortos”. Ali, Hilda Hilst defende que provar que os mortos podem se comunicar significa admitir que a inteligência permanece mesmo após a morte do corpo. Dessa maneira, as tentativas de escutar os mortos seriam também uma maneira de transformar como concebemos o mundo, uma comprovação científica para a eterna inquietação que é a morte.

Os experimentos parapsicológicos de Hilst aparecem ainda em dois momentos de “A palavra deslumbrante de Hilda Hilst”, texto de Carola Saavedra que acompanha a reedição da obra hilstiana completa pela Companhia das Letras. Para Saavedra, falar com os mortos é uma prova do misticismo que reside na escrita de Hilst:

A Senhora D: D de derrelição (desamparo), não um desamparo diante do homem, mas o desamparo do humano diante do enigma de Deus, o Deus que ela busca nas vozes gravadas dos mortos, mas também na própria escrita, ainda a Senhora D: “[...] 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”. [...] Aproximar-se de Deus é aproximar-se também daquilo que foge à palavra, do que não se pode narrar (deve-se calar?), restando-nos apenas uma enunciação vazia, uma repetição, uma espécie de fé. (SAAVEDRA *apud* HILST, 2018b, p. 426).

Saavedra caminha para outra direção em seu entendimento dos experimentos de Hilst. Aqui, ela fala em *fé*, tentativa de se aproximar de Deus. Encontrar no sobrenatural as respostas que angustiam e transbordam das linhas escritas por Hilda Hilst. A pesquisa de Hilda, indo certamente ao encontro de concepções religiosas, não apresentava, entretanto,

cunho espiritual. O que Hilda queria era descobrir o Espírito através da Razão<sup>191</sup>, daí a escolha por um método científico, documentado e testado por outros cientistas. Em outro momento do texto, na seção “Fantasmas”, Carola Saavedra destaca que Hilda falara com o pai quando este acabara de morrer, em 1966, surgindo-lhe apenas como voz. De certa maneira, para Saavedra, buscar as vozes dos mortos, seria o mesmo que buscar ao Pai, portanto – de um lado, Pai maiúsculo, Deus em todo seu mistério, de outro, Apolônio-pai ressurgido após-morte:

Viajor imóvel o trem avança e um imã poderoso me retém, penso que me movo Einstein meu bem, mas movo-me atrás de minhas costas, cordas do espaço-tempo segurando o fardo do meu corpo, a aldeia está distante, à frente o trem avança e seu recuo avançando, o pai está morto e eu o trago de volta, falas ao meu ouvido pai, num jorro tormentoso, e queres saber? Muito me satisfaz o ainda não te entender por inteiro, se eu te entendesse estaria agarrado à lucidez mas estaria louco, livre como tu mas louco, e ainda não, apesar dos relâmpagos aderentes à fala. (HILST, 2018a, p. 421).

O trecho de “Axelrod (Da proporção)”, em *Tu não te moves de ti*, publicado quatorze anos depois, parece ecoar desse encontro com pai, da vontade de *trazê-lo volta* através da escuta. É interessante, no entanto, que a menção à aparição do pai de Hilst surge em um texto absolutamente tomado pelo interesse com as leis da física – daí mesmo a referência a Einstein e sua teoria da relatividade –, um texto inquieto por medidas, cálculos, proporções. Não parece haver nada de mágico no encontro, a passagem entre o ouvir das ondas da voz do pai e a análise do referencial do corpo que não se move de si é, assim, fluida, sem barreiras. Mais do que isso: não há sequer loucura na escuta da voz do morto, a falha em alcançar a compreensão completa da fala do pai é amostra, ademais, da sobriedade do acontecimento. Se podemos enxergar na passagem de *Tu não te moves de ti* o encontro com o pai morto, não existe, entretanto, registro nas fitas de Hilst; não nos esqueçamos que os experimentos de Hilst começaram apenas em 1973, sete anos separam os eventos. No entanto, no quadro realizado pelo “Fantástico” em 1979, *Poeta grava vozes dos mortos*, Hilda declara ter ouvido a voz embargada da sua mãe, sussurrando-lhe “sim” em uma das tentativas de contato direto, na qual Hilst convida um sobrinho – o

Não para entender coisas novas, mas para conseguir, por meio de muita paciência, esforço e método, compreender as verdades óbvias com o tudo de si mesmo.  
Simone Weil

<sup>191</sup> Ver CAMARGO, J.C. “A sobranceira de Hilda Hilst”. *Diário do povo*, São Paulo, 4 de abril de 1982.

neto predileto de sua mãe, segundo a autora – para a conversa entre-planos.

É interessante notarmos como os comentários das pesquisadoras apagam as vozes que Hilda Hilst escuta e traz à tona em seus registros. Elas, as vozes dos mortos, parecem existir apenas para satisfazer certas questões pessoais da autora: ora sua frustração, declarada e evidente em sua obra com a crítica literária, ora sua vontade de responder às questões que lhe assombraram durante a vida – seja no que se refere à existência do divino, ou à falta do pai, esquizofrênico, confinado. Parece-me, aliás, importante destacar que Gabriela Greb faz aparecer primeiro, em sua declaração, o desejo de ser ouvida de Hilst, e não sua vontade de ouvir. A posição dos termos poderia ser indiferente na construção da oração; não o é, no entanto. Não por acaso, a diretora de *Hilda Hilst pede contato* selecionou, dentre as centenas de horas registradas, apenas aquelas em que Hilda lê seus próprios poemas, como o trecho de *Da morte. Odes mínimas* (1980) e os versos LXI de *Cantares de perda e predileção* (1983), ou fala sozinha, o desespero em sua voz por não receber respostas, de não ser lembrada por aqueles que partiram. Em um certo momento do documentário, Hilda procura pela voz de Victor Tausk, o estudante de psicanálise, cuja aparição figura, como vimos no primeiro capítulo, em *A obscena senhora D*:

Ah, eu tava [sic] lendo aqui sobre o Victor Tausk, que vontade de falar com ele. Victor Tausk. Será que você não queria falar comigo não? Meu nome é Hilda Hilst. Ah, eu acho você tão extraordinário, meu deus. Bom. Que vontade de ser sua amiga. Alguém aí conhece o Victor Tausk? Ele foi discípulo do Freud. Ele está no mesmo plano que vocês estão. Por favor, alguém conhece o Victor Tausk?

Não há sequer traço do morto em *Hilda Hilst pede contato*, nem mesmo a insinuação deste, embora as cenas com personagens translúcidas ou deitadas pelo chão da Casa do Sol pretendam representar o contrário. Em nenhum momento da produção de Greb somos confrontados com as palavras, com as respostas e réplicas desses mortos – não existe espaço na película para a dúvida (ou a certeza?) da existência real dessas vozes. E se o que as fitas e correspondências de Hilda podem nos indicar é que ela, de fato, as

Afinal, os mortos não andam para trás, mas andam atrás de nós. Eles não têm pulmões e não podem gritar, mas desejam que olhemos para trás.  
Anne Carson

registrou. Vozes provindas de seres capazes de assimilar a passagem do tempo e o ambiente ao redor “Ah querido, que dia lindo”, ou ainda seres que percebem diferentes situações da vida privada de Hilda como quando a escritora ouviu “Eu tenho um amigo muito doentinho” quando ela própria abrigava, na época,



*Figura 7. Um dos muitos corredores da Casa. Fonte: DIAS. Casa do Sol, Campinas - São Paulo, novembro 2021.*

um amigo acometido de uma doença nos rins, ou mesmo dessas vozes que reconhecem percebem que elas fazem parte de uma sessão de gravação – “Estudando, Hilda?”, ressurgem da gravação que Hilst realizava na mesma sintonia da rádio Andorinha. Ao ignorar que Hilda não apenas falava, mas também ouvia de volta, ignora-se, assim, fatalmente, que o experimento sonoro escancara, sobretudo, a existência do outro, nesse caso, do outro *morto*, que ele existe, que ele também me ouve, que ele está aí, ainda que não possamos enxergá-lo. Tal é, eu diria, a motivação maior de Hilst quando ela se propõe ao experimento sobrenatural. A própria disposição de Hilst para a leitura de seus escritos é indício da existência do outro, pois

A leitura não é somente uma operação abstrata de inteligência; ela é o engajamento do corpo, inscrição num espaço, relação consigo e com os outros. [...] a leitura em voz alta, em sua dupla função: comunicar o texto aos que não o sabem decifrar, mas também cimentar as formas de sociabilidade imbricadas igualmente em símbolos de privacidade – a intimidade familiar, a convivência mundana, a convivência letrada. (CHARTIER, 1998, p. 16-17).

A leitura em voz alta é um gesto que responde ao desejo social de partilha – a leitura é da ordem do metéxico, do contágio, da participação. Hilda Hilst procura por Victor Tausk, Clarice Lispector, Osman Lins, Albert Camus, Cacilda Becker (“você ainda não se lembra de mim?”). Registrar a voz dos mortos é, sem dúvidas, um abalo da ordem humana e de suas divisões, mas é também, na atividade hilstiana, o desejo de *fazer ressurgir*, por entre suas próprias palavras, a voz do outro. Um outro, ademais, querido e desejado. Lacan: toda relação com a voz é uma relação amorosa.

É a revolução da tecnologia que permite que Hilda Hilst acesse a esse novo território; assim como Jürgenson, as vozes dos mortos chegam para Hilst a partir de instrumentos eletrônicos, o gravador de som, os fones de ouvido e o rádio sintonizado no espaço entre duas estações, capazes de desvelar a existência desse mundo outro, igualmente habitado e heterogêneo, como o nosso. Mas o que Raudive explica, na introdução de *Breakthrough*, é que os microfones comumente usados na época de seus experimentos captam um intervalo de ondas sonoras que corresponde, aproximadamente, ao mesmo intervalo que o ouvido humano é capaz de apreender. Ou seja, o microfone só pode captar o que é audível aos humanos. A revelação é importante, pois sinaliza um questionamento: por que não as ouvimos, então, no cotidiano? Ao longo de *Breakthrough*, Raudive fornece duas chaves, uma primeira, inerente ao emissor, e uma

segunda, desta vez, referente à habilidade do sujeito receptor. As vozes dos mortos, como mencionei anteriormente, usam de uma linguagem própria, híbrida, composta por diversas línguas e arranjadas em um modo rítmico sintético, na qual a gramática perde espaço e é encapsulada por um estilo encurtado, tal qual a escrita de um telegrama. Esse modo único de se comunicar produz barreiras de compreensão. É aqui que entra em jogo a competência daquele que ouve. “A audibilidade das vozes depende de prática”<sup>192</sup>, defende Raudive. É necessário extenso treinamento, que pode durar três meses, para que o ouvido se ajuste a essa nova frequência, ao novo ritmo de fala.

A primeira exigência fundamental da escuta é que ela demanda, antes de tudo, uma *atenção* livre, uma disponibilidade de *receber*. Nesse sentido, ouvir a voz do morto requer ainda mais do que simples disposição. Essas vozes não falam objetivamente, elas exigem paciência, esforço. O que é a experiência de buscar os mortos senão a atenção em seu mais alto grau, a atenção extrema que constitui nos sujeitos toda nossa capacidade criativa? Hilda não inventa os mortos – o fato dessas vozes serem audíveis confirmariam o fato de que elas existem fora, física e independentemente, daquele que ouve – mas é a força de seu poder criativo, perpassado pelo método científico da pesquisa que recoloca o morto no plano dos vivos. Idiorritmo. O reajustar dos músculos, das células do corpo para se colocar em uma diferente frequência, ao um ritmo novo de vida – e assim viver em comunhão. A comunicação com os mortos não seria, portanto, apenas a transmissão de sons e a atestação da existência do além-morte, não é somente uma tentativa de abalar a crença, ou “o desejo de interferir na vida pública”, como afirma Luisa Destri. Interpretar o método hilstiano de escuta apenas nessas intenções não vai muito longe, a meu ver, das acusações de megalomania sofridas por Hilst ao longo dos anos de seu interesse parapsicológico. A escuta se desenvolve na intersubjetividade, em uma partilha que faz e reconhece sujeitos – assim, ela toma forma de conversa íntima. É por isso que as vozes que respondem Hilst articulam como vozes do “tipo C”, baixas e que parecem surgir por detrás de grossas paredes, se articulam em sussurros, essa espécie de interlocução secreta, que define o espaço da proximidade, incitando o contato mais próximo, em um encontro absoluto que ressitua a distância entre os corpos. O sussurro é, na ficção, a voz assombrosa, ligado aos

Dom do poeta, exclamava, és o dom do perpétuo encontro” – e de toda parte eu acolhia. Minha alma era o albergue aberto na encruzilhada; o que quisesse entrar, entrava. Fiz-me sutil, amigavelmente disponível por todos os meus sentidos, de ouvido atento [...] captador de toda emoção de passagem.  
André Gide.

<sup>192</sup> No original: Audibility of the voices depends on practice.

fantasmas e às aparições sobrenaturais. Ele o é porque sussurrar é uma vocalização transgressora; “o sussurro carrega em si aquela característica acústica primária, aquela da ambiguidade e incerteza, da proximidade impressionante, bem como da propagação misteriosa”<sup>193</sup> (LABBELLE, 2014, p. 153). Ambíguo, o murmúrio nos faz reconsiderar: será que realmente ouvi? Ouvir os chiados e ruídos das gravações da Hilst – escuto seu nome reverberando pelos segundos, escuto o sim de sua mãe. Fenômeno psicológico de sugestão. Não importa. Lançada na dúvida, contestando a ordem do racional, a voz do morto pode então surgir, tal como o rosto de James Joyce na parede caiada da Casa do Sol, presente, vivo.

Agora os ouvidos de meus  
ouvidos estão despertos  
E os olhos de meus olhos estão  
abertos.  
e.e. cummings

Em *Gravidade e graça* (1947), Simone Weil defende que toda experiência do transcendente, encontro do palpável com o imaterial, passa por um aspecto contraditório, “isso parece contraditório e, no entanto, o transcendente não pode ser conhecido senão pelo contato, uma vez que nossas faculdades não podem fabricá-lo”<sup>194</sup> (*ibid*, p. 122). Ainda que Weil, em seus ensaios, esteja falando diretamente de experiências religiosas e de fé – e já estabelecemos aqui que esse não é o caso dos experimentos de Hilst –, não posso deixar de considerar suas palavras como a explicação justa para o que fez Hilda Hilst: se colocar disposta a entrar em contato, aberta a todo contraditório em um método científico, um *método de exercer a inteligência* que consiste puramente em ouvir. Hilda não interpreta o discurso dos mortos, ela ouve suas vozes, permitindo abrir, assim, a brecha entre-planos. A Casa do Sol, portanto, *locus* da experiência espiritual do encontro, do *viver junto*.

<sup>193</sup> No original: the whisper carries within it that primary acoustic feature, that of ambiguity and uncertainty, of striking proximity as well as mysterious propagation.

<sup>194</sup> No original: cela semble contradictoire et pourtant le transcendant ne peut être connu que par le contact, puisque nos facultés ne peuvent pas le fabriquer.

## Um caderno das minhas coisas

### Conclusão

*sed postquam intus sum omnium rerum satur.*  
Terêncio

Durante a leitura de *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, deparei-me, na quinta entrada do texto, com o seguinte trecho: “A pirâmide. A poeta H.H. descreveu-a: — Dentro do prisma, a base, o vértice de suas três pirâmides contínuas — recitou. E baixou o olhar para a própria imagem refletida” (TELLES, 2009, p. 104). A passagem de “Exercício nº 3”, poema de *Exercícios para uma ideia*, publicado por Hilda Hilst em 1967, pegou-me desprevenida. Eu estava tão habituada a buscar trechos nas obras de Hilst que me vi sorrindo com o gesto de Lygia Fagundes Telles. Gesto de deslocamento dos textos, gesto também de sensibilidade e admiração para com a amiga – bem sabemos da amizade entre as duas escritoras – no mesmo movimento feito por Hilst quando ela mesma preenche suas linhas com citações aos escritores admirados.

O encontro com o trecho de Hilda Hilst, no entanto, trouxe à tona e me fez relembrar o motivo de ter iniciado essa pesquisa de doutoramento. A decisão de estudar Hilda Hilst havia surgido já no fim do mestrado, em 2016; uma conversa com Fabricia, à época minha orientadora no grupo de pesquisa, uma proposta de estudar *O caderno rosa de Lori Lamby*, obra que me incomodava e que estranhamente me divertia. Tempos depois me encontro na Biblioteca da Universidade de Brasília (BCE), não com *O caderno rosa*, mas com *Estar sendo. Ter sido* em mãos. Não me recordo exatamente o motivo de ser um e não o outro, mas me lembro nitidamente da sensação de abrir o livro empoeirado, envolto por uma capa marrom pouco atrativa, de ler as páginas tomada por uma avidez que surgira quando no reconhecimento do primeiro intertexto. Há algo definitivamente contagiante no desvelar do texto outro; um jorro de poder irradia pelo corpo do leitor capaz de identificar citações e referências, de navegar por entre as camadas de sentido. *Leitor modelo, arquileitor*. O leitor esperado, quiçá exigido pela obra. Abro a conclusão dessa tese com a contemplação do trecho de Hilda em Lygia, porque este é um momento que representa o despojar desse desejo de poder.

É certo que o leitor que não reconhece o intertexto perde algo do que está ali descrito na obra. Entretanto, a presença de textos outros dentro de um texto objeto de análise suscita e demanda, na realidade, não o mero reconhecimento, mas a *atenção total*. Não é preciso conhecer todas as obras de Shakespeare para detectar um diálogo shakespeariano em um texto: hoje em dia, as ferramentas digitais permitem fácil distinção de autor, obra, data. Nesse sentido, não é o reconhecer de palavras o trunfo do leitor, mas a habilidade de notar as *estranhezas* que preenchem o texto: perceber as quebras e as costuras, uma menção fora de lugar, uma personagem de nome dantes nunca visto, algo que aparece quase como se invadissem o texto. Certas quebras são anunciadas, como vimos, por nomes, títulos; outras por mudanças gráficas, sinais de pontuação. Outras não. Essas podem ser recuperadas pela memória das leituras, das prateleiras mentais que construímos ao longo de nossos anos de formação, mas elas demandam também outra competência. Talvez caiba retomar como exemplo o trecho de *Estar sendo. Ter sido* escolhido para abrir o segundo capítulo dessa tese. Nele, Vittorio faz um pequeno jogo de palavras entre calêndula e anêmona. À primeira vista, nada demais a ser considerado. Mas a releitura (a décima, vigésima do trecho), dessa vez em voz alta, coçou-me as orelhas. Por que o jogo aqui? Uma rápida pesquisa me revela que a infância da pequena Virginia Woolf é tomada por momentos de contemplação dos tentáculos flutuantes do animal. A menção completa,

portanto, a imagem do suicídio da autora nas águas do rio Ouse que aparece na continuação do texto hilstiano. Assim, o que é realmente necessário para o reconhecimento das passagens e dos nomes deslocados é a disposição – e eu diria mesmo, uma disposição espiritual –, de estar aberta ao que o texto pode oferecer, de se colocar à *disposição do texto*. As tramas que ali se espalham, como as vozes que Hilda escuta em suas gravações, não estão *escondidas*, elas estão *à espera*. É preciso, reitero, ouvi-las.

A crítica literária por muitas vezes nomeou a obra de Hilda Hilst como uma obra hermética, de difícil acesso. Não desejo, com a finalização desse doutorado, corroborar tal afirmação. Não desejo que o desvelar dos nomes e das passagens citadas se torne uma camada a mais de poeira para impedir a leitura. Como diria Antoine Compagnon em seu curso ministrado no Collège de France em 2006, *Proust, la mémoire de la littérature*, não estamos falando, quando falamos de memória e intertextualidade, de um monumento da literatura, mas do *movimento* da literatura<sup>195</sup>. O que eu menos diria do texto hilstiano é que ele é um texto recluso, fechado. Creio, pelo contrário, que o texto escrito por Hilda Hilst é um texto de atenção total. Repito o termo, embora poderia talvez recorrer ao que Heidegger chama de “recolhimento concentrado” quando o filósofo discorre sobre a importância da escuta para a construção do conhecimento. A atenção e o recolhimento não são capacidades de superação de adversidades, mas sim saltos de fé.

Penso ainda com Compagnon e em seu curso sobre Proust, aliás. No seminário do dia 12 de dezembro de 2006, nomeado de “Memória e espaço”, Compagnon defende que recorremos a metáforas de espaço para dar conta do texto, e lembramo-nos de sua arquitetura após a finalização da leitura. Vejo no texto de Hilda essa construção massiva da Casa – e, por isso, destaco a ligação entre Casa e texto no terceiro capítulo dessa tese –, esses espaços escuros que só podem ser iluminados pela atenção e pelo exercício repetitivo. Escrever esse trabalho de doutoramento demandou, por fim, dessa atenção total e foi ela, defendendo sem hesitação, que me permitiu descobrir a escrita de Hilst. As muitas leituras, o passear constante pelos corredores me abriram as possibilidades do texto hilstiano, suas personagens, até mesmo os enredos que muito costumeiramente defendemos não serem a preocupação principal da escritora. Se muitos acham o texto de Hilda incompreensível, é apenas porque ele não é um texto de uma leitura só. É necessário tomar posse dessa arquitetura estilizada, não para colar seus fragmentos, mas para poder

---

<sup>195</sup> No original: Ce n'est pas le monument de la littérature, c'est le mouvement de la littérature.

ver, ouvir por entre suas brechas.

Tudo isso significa dizer que o objetivo maior da minha pesquisa e da minha tese de doutorado – reconstruir a biblioteca interior de Hilda Hilst – não pode ser reduzido ao buscar mecânico, impessoal desses trechos, das referências, dos nomes. Por algum tempo considerei construir, de fato, o inventário de Hilst, escrever um anexo a esse texto com o nome de todos os escritores e escritoras que consegui encontrar, considerei expô-los, colocá-los nas listas das quais tanto falo em meu primeiro capítulo. Tarefa de difícil realização, eu diria, pois toda releitura me deparo com um novo nome que me havia escapado. Mas a decisão de ir contra o inventário não está ligada à atribuição da tarefa; ela está ligada à inocuidade de tal feito. De alguma maneira, o trabalho da intertextualidade, a assembleia dos nomes, a cartografia dos atlas escapa à racionalização pura; é preciso, como disse ao longo dessa tese, se concentrar muito mais na conexão entre todas as coisas. Daí o inventário, o livro-biblioteca, a parede de fotografias. Daí a escolha pela biblioteca.

A biblioteca, como diz Baratin, é a metáfora máxima do infinito, do tempo, da imensa sincronia de todas as palavras. Não poderia ser outra, portanto, a imagem que ata os três capítulos aqui dispostos. É a biblioteca, de fato, o suporte de todos os encontros. Além disso, analisar a biblioteca interior de uma escritora é a tentativa de não apenas descobrir suas ambições intelectuais, sua cartografia de referências, mas também desvelar a ligação carnal que todo escritor mantém com os livros. A escrita obsessiva, regrada, contínua é uma atividade da biblioteca, pois é ela, no limite, que autoriza a escrita. Nesse sentido, não posso deixar de me colocar aqui mais uma vez ao lado de Hilda. A escrita de uma pesquisa de doutorado ressurge, da mesma maneira, na biblioteca – como assim deu por início minha pesquisa sobre Hilst, na biblioteca da BnF, como assim se manifestou meu interesse por *Estar sendo. Ter sido*, dentro da biblioteca da UnB. A pesquisa também é escrever a partir dos textos lidos, um trabalho intelectual que parte dos espaços textuais. Como defende Christian Jacob, em “Ler para escrever: navegações alexandrinas”<sup>196</sup>, o trabalho de pesquisa exige, ademais, que se faça referência a tudo o que já foi escrito. Tentativa do impossível, claro; condição da escrita, não obstante.

Fato é que a atividade de todo pesquisador é se lançar à tentativa. Nesse sentido,

---

<sup>196</sup> Ver BARATIN, Marc. *Le pouvoir des bibliothèques: La Mémoire des livres en Occident* Paris : Albin Michel, 1996. Aqui utilizo a tradução do nome do capítulo realizada por Marcela Mortara, na versão em português lançada pela editora da UFRJ, em 2000.

essa tese de doutoramento foi desenvolvida em uma estrutura tripartite, três capítulos que possuem objetivos particulares, mas que funcionam de maneira interdependente. No que se refere ao primeiro capítulo, a partir da constante invocação de nomes, busquei compreender o texto de Hilst como um espaço de convívio onde os nomes de autores e autoras são organizados em dois procedimentos distintos e interligados. O primeiro, a criação de listas, e o segundo, o recurso ao biográfico. É preciso retomarmos aqui a importância das listas dentro do texto hilstiano; pois se elas parecem empalidecer diante da força biográfica dos eventos mencionados por Hilst, são as listas que permitem, sobretudo, compreender a referência aos nomes como um processo sistemático de organização, chamado aqui de inventário. O inventário é, portanto, o ponto de partida – reflete a busca pelo comum e se constrói pela vontade de organizar e reunir nomes, objetos que não se encontrariam senão pela listagem. A lista, talvez, seja a forma que permite transparecer o conteúdo biográfico escolhido por Hilst.

O que ambos recursos parecem demonstrar, e tal foi o objetivo do primeiro capítulo, é que os nomes ali aparecem para promover uma simultaneidade entre as existências desses sujeitos escritores, rompendo com a classificação cronológica do tempo e as localizações geoespaciais – no mesmo texto em que vive Lucrécio, vive Pound e Rimbaud, nomes de escritores que compõem a biblioteca pessoal de Hilst e aos quais ela outorga admiração. Esse novo espaço de convivência, *região dos iguais* nas palavras de Victor Hugo, existe, portanto, pela imaginação inventarial de Hilst, que se torna, ela também escritora, um dos pontos de contato entre todos esses homens e mulheres. De fato, Hilst é aqui avatar de Antonio Allegri que reagiu, ao deparar-se com o quadro de Rafael: eu também sou pintor. É esse o mesmo espírito de emulação que faz a prosa poética em especial, mas certamente também a poesia de Hilst, clamar: eu também sou escritora. A admiração leva, portanto, à passagem. E Hilst não pode se abster do desejo de escrita que a toma quando em confronto com seus pares. É nesse sentido que a escrita de Hilst só consegue se construir a partir do sustentáculo provido por esses nomes: são eles que lhe conferem ação e são eles que permitem às próprias personagens hilstianas de se materializarem, reconhecerem e compreenderem a si mesmos. Os nomes, esses nomes da carne, adentram o texto, fragmentando-o ainda mais e, produzindo, por fim, o que seria, em realidade, a escrita de Hilst: uma escrita que transforma suas referências em uma singela e singular declaração de amor à Literatura e a esses homens–mulheres-irmãos que a cercam.

Não deixa de ser interessante, ademais, como a própria biografia de Hilst ressoa, no fim, a de um de seus nomes. *Rimbaud tinha dezenove anos quando escreveu aquilo*, anuncia Hillé. Falar de Arthur Rimbaud, aquele que jovem demais abandona a escrita, é constantemente se indagar sobre permanecer no ofício de escritor. O que é insistir? Hilst também abandonará a escrita, como o poeta simbolista, ainda sã, ainda produtiva – ela também já dissera tudo o que queria e, na recusa da escrita, entrelaça-se de vez ao destino de Rimbaud. Amar, escrever, desistir: fazer justiça a todos os escritores conhecidos e admirados, testemunhar por eles.

O segundo capítulo é, na verdade, o germe dessa tese. O projeto de pesquisa que apresentei durante o processo seletivo do doutorado em muito se assemelha ao que é aqui apresentado. Em muito se distancia também. Pois é impossível adentrar o texto com uma ideia já concreta, é o texto que nos abre e nos convida à interpretação. Se, originalmente, eu buscava pensar a intertextualidade como uma ferramenta de construção da memória de si de Hilda Hilst, o segundo capítulo se transforma e ressurgue com outra roupagem. Como a fênix que ali habita. É assim que, ao longo do segundo momento desse trabalho, dediquei-me a compreender como a intertextualidade aparece na obra completa de Hilda. Primeiro, foi-me preciso buscar por esses textos, perceber que eles percorrem todos os textos hilstianos, quebrando assim com a concepção de que o uso da intertextualidade seria limitado a uma obra ou outra, a um gênero ou outro. Certamente não fui a primeira a fazê-lo; o que eu propus, entretanto, é reconhecer como essa mecânica de deslocamento, esse *gesto* de escrita afeta os textos de Hilst, recusando a ideia de que este seria apenas o mero retomar de modelos ou técnicas. O texto hilstiano é intertextual. O capítulo se alimenta dessa premissa porque Hilst, assim defendendo, constrói sua escrita a partir de uma infinidade de conexões textuais, promovidas pelo encontro de textos outros, de textos desses homens e mulheres admirados pela escritora. O recurso à imagem do rizoma – para mim, tão íntima da ideia de biblioteca, pois irradiadora, construtora dos grandes túneis subterrâneos dos textos – faz-se, portanto, necessário para o entendimento de como esses textos se imbricam uns nos outros. Há aí a vontade da união – que ecoa o primeiro capítulo – mas há aí, sobretudo, a vontade da memória. De arquivar esses textos e almejar o que seria, talvez, o maior dos feitos da literatura: o de desafiar a finitude.

O arquivo, a memória, o intertexto, entretanto, não formam uma parte morta e adormecida do texto de Hilst. Pelo contrário, eles se manifestam como projeto de futuro: é pela reescrita de frases, de trechos, ou ainda de passagens completas que Hilda vai

costurando e construindo as bases de suas obras. Mulher com tesouras, essa é Hilda, mas também Mulher tecelã, que, no demorado tear do texto, puxa a linha de outros tecidos para dar forma ao seu. Nessa segunda parte do capítulo, rondam os termos contaminação e disseminação, textos em contato que se destroem e se reconstroem. Nesse sentido, a teoria desconstrutivista de Hillis Miller, que enxerga no intertexto a criação de cadeias parasitárias, encontra aqui seu lugar de destaque. Os textos de Hilst bebem, se alimentam de outros textos, promovendo não apenas o breve tocar de suas existências, mas principalmente a conglomeração infinita desses textos. Em forma de cadeias, os textos parasitários, rizomáticos revelam que é impossível distinguir onde um começa e onde o outro termina – a literatura se faz assim composta de um único tecido. Chamo, portanto, as obras de Hilst de livros-biblioteca, esses seres acolhedores de todos os textos.

Em *Meu rosto será aquele de todos os teus mortos*, terceiro e último capítulo dessa tese de doutoramento, procurei encontrar na Casa do Sol a forma material do trabalho de conexão infinita que Hilst faz, como defendi, em seus textos. Precisei, então, analisar, primeiramente, a rotina de escrita dentro desse espaço que foi pensado por Hilst como um espaço de escrita. É essa rotina que desvela o Projeto de escrita, ademais. O conceito de idiorritmo barthesiano aparece nesse capítulo como uma forma de interpretar a Casa dentro dos moldes do ritmo monástico de vida, simultaneamente individual e em comunhão. Se todos os textos se unem nos livros-biblioteca e o inventário de nomes vai lentamente se compondo nas obras de Hilst, é porque o texto hilstiano vive, acredito, sob o estigma do *viver junto*, a vontade de partilhar tempo e espaço com o Outro. É assim que compreendo a parede da Casa do Sol no qual encontramos duas dezenas de fotografias de escritores e pensadores; enxergo-o como um espaço de comunhão, signo do princípio de atlas conceitualizado por Didi-Huberman, e mostra do poder sensível que Hilda possuía para promover encontros e descobrir afinidades. Essas fotos, cada uma a seu turno e postas uma ao lado das outras, demonstram uma poética hilstiana do encontro, da compreensão do mundo a partir de seus pontos de união. Perguntei a Olga Bilenky, quando estive na Casa em novembro de 2021, se essas fotos foram colocadas ali por Hilda. A resposta me foi negativa; a parede tinha sido composta como parte da exposição da Sala de Memória da casa, antigo quarto de Hilst, atual biblioteca. Se, *a priori*, a revelação me foi motivo de desapontamento, acredito que ela é, na verdade, uma prova de que eu havia conseguido de alguma maneira captar a essência da casa. Digo isto porque não podemos esquecer que ao pensar a Casa do Sol, ainda que tenha de fato sido a morada

última de Hilda Hilst, estamos tratando igualmente de uma propriedade tombada, um *museu*. A posição e a ordem dos objetos dispostos, em um museu, são pensadas de forma tal a representar a presença daquilo que não está mais lá – nesse sentido, dispor as fotos em uma parede só é uma escolha realizada no desejo único de evocar Hilda. Dessa maneira, o muro de fotografias seria o ponto nodal de toda a Casa.

Uma vez estabelecido que a Casa do Sol é habitada por esses homens e mulheres escritores, pensadores e nomes integrantes da biblioteca hilstiana, outros seres que residem a Casa foram tomados em consideração. Aqui, os estudos parapsicológicos, realizados por Hilst todas as noites durante quatro anos, são a chave para continuar a expor o desejo do *viver junto* que emana da Casa. Reconhecer as vozes dos fantasmas dentro da configuração da comunhão significou, no terceiro capítulo, reconhecer que os experimentos de Hilda comprovam, novamente, de sua vontade de estabelecer conexões entre-mundos, não porque Hilda não era ouvida pela comunidade leitora ou pelos companheiros de profissão, mas sim porque Hilda *queria ouvir*, ouvir o Outro, ouvir esse outro mundo que transborda a fronteira do material. Aqui o capítulo reorienta a ordem dos sentidos; se para compreendermos os muros da casa era preciso fazer uso cuidadoso do olhar, agora é o ouvido que se presta ao serviço. Fala-se muito da obra de Hilda Hilst por sua proliferação de vozes; e, de fato, a literatura está intimamente ligada à voz, vozes que surgem, em Hilst, como ondas, quebrando o fluxo habitual do texto, amalgamando personagens, confundindo o leitor. A voz do morto preenche, como as vozes do texto, a Casa de Hilst. Reveladora de toda uma outra existência, ela é captada pelas engrenagens do rádio que Hilda usa em seus experimentos. Ouvir a voz do morto é a alteridade posta ao máximo, o limite do desejo de *viver junto*.

Concluo, destarte, o revisitar dessa tese de doutoramento. Em *Espèces d'espace*, Georges Perec afirma que “é preciso escrever um pouco mais de dezesseis páginas para ocupar um metro quadrado”<sup>197</sup> (PEREC, 1985, p. 18). Esse curto enunciado me acompanha desde a primeira leitura da obra de Perec. Quantos metros recobrem as páginas da minha tese? Um cálculo rápido e sem muita precisão me aportaria um número de dez metros quadrados, em média. O tamanho aproximado – se eu estiver sendo generosa – do meu quarto, que ocupo agora, escrevendo as últimas linhas desse texto. Perec afirma, ainda em *Espèce d'espace*, que estamos habituados a pensar no tempo como

---

<sup>197</sup> No original: il faut écrire un peu plus de seize pages pour occuper un mètre carré.

uma categoria muito mais complexa e incerta do que o espaço. De fato, não consigo refletir sobre a produção dessa tese sem considerar os longos meses dedicados para a conclusão da pesquisa. Escrita que efetivamente começou no início da pandemia de COVID-19, quando fui liberada para trabalhar em casa. O ganho do tempo que eu perdia no deslocamento e nas coordenações coletivas beneficiaram a escrita deste texto. É deveras estranho pensar nisso agora, pois os últimos dois anos criaram uma espécie de névoa no andar do relógio e me pego ainda – ainda! – com dificuldade para contar os dias. Mas gosto de pensar mais nas minhas páginas, nos dez metros quadrados recobertos pelas linhas aqui dispostas. Essas páginas representam o que é a literatura, para mim, leitora-pesquisadora, pesquisadora-leitora, amante, rato de biblioteca. Não acredito que a pesquisa em literatura me ofereceu o escapar deste mundo sombrio cujas notícias querem sobrepor também o tamanho do meu quarto. A literatura não nos faz evadir do mundo, ela nos faz, se nos colocarmos em estado de atenção total, redescobrir o torpor, o tédio, a morte. Redescobrir os espaços de vida e seus habitantes queridos. Em eco às palavras de Terêncio, encontro-me aqui, então, saciada de todas as coisas.

## Referências

### Obras de Hilda Hilst:

- HILST, Hilda. *Da prosa*. Volumes I. São Paulo: Companhia das Letras, 2018a.
- HILST, Hilda. *Da prosa*. Volumes II. São Paulo: Companhia das Letras, 2018b.
- HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018c.
- HILST, Hilda. *Cascos & carícias e outros escritos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018d.
- HILST, Hilda. *Teatro reunido*. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2007.

### Acerca de Hilda Hilst:

- ABREU, Caio Fernando. Um pouco acima do insensato mundo. Revista *Leia*, São Paulo, fev. 1986.
- BORGES, Luciana. Narrando a edição: escritores e editores na Trilogia obscena, de Hilda Hilst. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, (34), p. 117-145, 2009.
- BRITTO, Clovis Carvalho. Desafiando o campo literário: Bufólicas e as estratégias de produção da crença em Hilda Hilst. *Estud. Lit. Bras. Contemp.* (48), Maio-Ago, 2016, p. 125-148.
- BRITTO, Clovis Carvalho. Acervo pessoal e consumo do simbólico: estratégias de produção da crença em Hilda Hilst. *Museologia e Patrimônio*, Vol. 9, No 1, 2016, p. 10-34.
- CAMARGO, J.C. A sobranceira de Hilda Hilst. *Diário do povo*, São Paulo, 4 de abril de 1982.
- CAVALCANTI, José Antônio. Vozes textuais em Estar Sendo. Ter sido. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*. v. 1, n. 2, 2009, p. 119-154.
- CHIARA, Ana. Hilda Hilst: Respirei teu mundo movediço. In: *Olho d'água*, São José do

Rio Preto, 7(1): p. 1–168, Jan.–Jun./2015.

CHIARA, Ana. Lori lambe a memória da língua. In: *Armadilhas Ficcionalis: modos de desarmar*. Org. Carlinda Fragale Pate Nuñez. Rio de Janeiro: 7letras, 2003.

COELHO, Kamilla Kristina Sousa França. *Hilda Hilst e Gabriela Mistral, um diálogo acerca de Deus*. In: V Congresso Brasileiro de Hispanistas / I Congresso Internacional da ABH, 2008, Belo Horizonte, p. 1251-1258.

CHRISTINA, Almoço com duas poetisas: Hilda Hilst e Lupe Cotrim, *S.N.S.L.*, 1958.

Da CUNHA, Rubens. *Retirar-se. Escrever: uma leitura de Estar sendo. Ter sido*. (Dissertação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2011.

D'ANGELO, Helô. Quando Hilda Hilst tentou falar com os mortos. *Revista Cult*. 30 de janeiro de 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/quando-hilda-hilst-tentou-falar-com-os-mortos/>. Último acesso: 1 de julho de 2021, às 13h07.

DINIZ, Cristiano. *Fico besta quando me entendem – entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo : Globo, 2013.

DINIZ, Cristiano. *Fortuna crítica de Hilda Hilst: levantamento bibliográfico atualizado (1949-2018)*. Campinas, SP: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações; UNICAMP/IEL/CEDAE, 2018.

FUMANERI, Maria Luísa. Vencer a morte: uma leitura crítica de Odes mínimas de Hilda Hilst. *Travessias*, vol. 5, nº 1, 2011.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira – Hilda Hilst*. São Paulo: São Paulo, outubro de 1999.

KOSTAKIS, Alik. Hilda e Lygia arrasam uma velha teoria: nem sempre talento e beleza são incompatíveis. *Última hora*. São Paulo, 20 de março de 1959.

LEAL, Aline Barbosa. A morte de Hilda Hilst e Georges Bataille. *Revista Terceira margem*, v. 22, n. 38, 2018, p. 97-116.

LEAL, Aline Barbosa. *Sob o sol de Hilda Hilst e Georges Bataille*. 2017. Tese (Doutorado em Literatura) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

LEAL, Aline Barbosa. Hilda Hilst leitora: uma introdução à biblioteca da Casa do Sol. *Texto poético*, v. 16 n. 30, 2020, p. 142-160.

LEMOS, Marcos Ferreira dos Santos. *Orfeu emparedado: Hilda Hilst e a perversão dos gêneros*. (Dissertação) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, São Paulo, 2010.

MACHADO NETTO, Clara Silveira. *A escritura delirante em Hilda Hilst*. 1993. 290 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1993.

MORAES, Eliane Robert. A prosa degenerada de Hilda Hilst. In: PRZYBYCIEN, Regina; GOMES, Cleusa (org.). *Poetas mulheres que pensam o século XX*. Curitiba: Editora UFPR, 2008, p. 11-15.

MUZART, Zabidé Lupinacci. “Hilda Hilst pirou de vez”. In: FUNCK, Susana Bornéo (org.). *Trocando idéias sobre a Mulher e a Literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994, p. 365

a 373.

PÉCORA, Alcir. Cinco pistas para a prosa de ficção de Hilda Hilst. In: HILST, Hilda. *Da prosa*. Volume II. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

PÉCORA, Alcir (org). *Por que ler Hilda Hilst?* Rio de Janeiro: Globo livros, 2010.

PIMENTEL, Davi Andrade. A instabilidade discursiva na narrativa ‘Estar sendo. Ter sido’, de Hilda Hilst, *RevLet – Revista Virtual de Letras*, Volume 2, nº 1/2010, p. 52-71.

PURCENO, Sonia. *A torre de capim de Hilda Hilst: o ofício do escritor em "Fluxo", dramaticidade e humorismo mordentes*. 2013. 495 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, São Paulo, 2013.

RAMOS, Danielle Stephane. *Nos arredores da Casa do sol: as imagens espaciais no imaginário hilstiano*. 2012. 122 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

REGUERA, Nilza Maria de Azeredo; BUSATO, Susanna (org.). *Em torno de Hilda Hilst*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

REVISTA CULT. *Hilda Hilst: um unicórnio da literatura brasileira*, no 233. São Paulo: Editora Bregantini, abril de 2018.

RODRIGUEZ, Mariana Cerqueira. *Materialidade e imaterialidade na transformação de residências particulares em patrimônio cultural: Hilda Hilst e a casa do sol*. 2015. 178 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Guarulhos, 2015.

RUSCHEL, Rita. Apenas uma mulher que escreve. *Revista Cláudia*, Outubro, 1981.

SILVA, Leandro Soares da. Aspectos do divino em três narrativas de Hilda Hilst. *Guavira Letras*. V. 14, n. 26, 2018, p. 62-75.

TEIXEIRA, Mariana Lozzi. *A escrita do inenarrável em ‘Kadosh’, de Hilda Hilst: alteridade e silêncio de um Deus sem nome*. 2019. 138 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

TISCOSKI, Luciana Bittencourt. *Os Irmãos de Hilda Hilst: transtextualidade e experiência interior*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2011.

WANDERLEY, M. K. S.; GRÁCIA-RODRIGUES, K. Arquitetura dialógica. In: *Texto Poético*, v. 14, n. 24, p. 101-126, jan./jun. 2018.

#### Obras literárias citadas:

BARNES, Julian. *O papagaio de Flaubert*. Tradução de Manoel Paulo Ferreira. São Paulo: Editora Rocco, 1988.

JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

KAZANTZAKIS, Nikos. *Lettre au Greco: souvenirs de ma vie*. Trad. Michel Saunier. Paris: Plon, 1961.

TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

THOREAU, *Walden*. Disponível em domínio público pelo Projeto Gutenberg.

### Bibliografia geral:

ALLEN, Graham. *Intertextuality*. Nova Iorque: Routledge, 2000.

ATTALI, Jacques. *Bruits : essai sur l'économie politique de la musique*. Paris : Presse universitaire de France, 1977.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses universitaires de France, 1961.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas na poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BARATIN, Marc. *Le pouvoir des bibliothèques: La Mémoire des livres en Occident*. Paris : Albin Michel, 1996.

BARBERO, Alessandro. *Dante: a biografia*. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. *Théorie du Texte*. Boulogne-Billancourt: Encyclopedia Universalis, 1973.

BARTHES, Roland. *La préparation du roman*. Paris: Seuil, 2015.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance II: a obra como vontade: notas do curso no Collège de France – 1979-1980*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. O efeito do real. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *Comment vivre ensemble*. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977). Paris: Éditions du Seuil, 2002.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: *O cinema: ensaios*. Trad. de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora brasiliense, 1991.

BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Trad. Luiz Carlos do Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Editora Record, 1991.

BELIN, O; MAYAUX, C; VERDURE-MARY, A. *Bibliothèques d'écrivains : Lecture et création, histoire et transmission*. Torino: Rosenberg & Sellier, 2019.

BELKNAP, Robert E. *The list: The Uses and Pleasures of Cataloguing*. New Haven: Yale University Press, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BLOM, Philipp. *To have and to hold: an intimate history of collectors and collecting*.

Nova Iorque: The Overlook Press, 2004.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Os Livros e a Escola do Tempo. São Paulo: Ponto de leitura, 2010.

BLOOM, Harold. *The anxiety of influence*. A theory of poetry. Oxford: Oxford University Press, 1997.

BORGES, Jose Luis. *Biblioteca pessoal*. Lisboa: Quetzal editores, 2014.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas*. Sobre a teoria da ação. Tradução de Mariza Corrêa. São Paulo: Papyrus, 1996.

BOWKER, Gordon. *James Joyce: a new biography*. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 2012.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. 1.ed. – São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013.

BRUNEL, Pierre. The spinners. In: *Companion to literary myths*. Nova Iorque: Routledge, 2016.

BUTOR, Michel. *L'Arc*, no 39, Aix-en-Provence, 1969, p. 2.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos?* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CHARLES, Michel. *Introduction à l'étude des textes*. Paris: Seuil, 1995.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary Del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

COSTA LIMA, Luiz (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2002, pp. 67-118.

CURREY, Mason. *Daily rituals: How artists work*. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. De Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1 Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

DE MAN, Paul. Hypogramme and inscription. In: *Resistance to theory*. Minneapolis: University of Minnesota, 2002.

DEMANZE, Laurent. *Encres orphelines*. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon. Paris: Éditions Corti, 2008.

DEIRDRE, Bair. *Samuel Beckett: A Biography*. Nova Iorque: Simon & Schuster, 1990.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida / Jacques Derrida*; tradução Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

- DERRIDA, Jacques. *Dissemination*. Trad. Barbara Johnson. Chicago: The University of Chicago, 1981.
- DERRIDA, Jacques. *Otobiographies: L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. Paris: Éditions Galilée, 2005.
- DERRIDA, Jacques. Force et signification. In: *L'Écriture et la Différence*. Paris: Les éditions du Seuil, 1967.
- DERRIDA, Jacques. Freud et la scène de l'écriture. In: *L'Écriture et la Différence*. Paris: Les éditions du Seuil, 1967.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou o gaio saber inquieto*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Prefácio de Stéphane Hucjet, tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O rosto e a terra*. Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. Tradução de Sonia Taborda. Porto Alegre, v.9, n.16, p.61-82, maio, 1998.
- DOSSE, François. *History of structuralism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- DURANT, Will. *The story of civilization*. Caesar and christ. A History of Roman Civilization and of Christianity from their beginnings to A.D. 325. Exclusive electronic rights granted to World Library, Inc, 1972.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução MF. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ECO, Umberto. *The infinity of lists*. Tradução de Alaister McEwen. Londres: MacLehose Press, 2012.
- ELLMANN, Richard. *James Joyce : the first revision of the 1959 classic*. Oxford: Oxford University Press, 1982.
- ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde*. Nova Iorque: Vintage Books, 1988.
- FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: EDUSP, 2009.
- FERRER, Daniel (org.) *Bibliothèque d'écrivains*. Paris: CNRS Éditions, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *De espaços outros*. Estud. av., São Paulo , v. 27, n. 79, p. 113-122, 2013. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142013000300008>
- FOUCAULT, Michel. *La bibliothèque fantastique*. À propos de La Tentation de Saint Antoine de Gustave Flaubert. Disponível em: <https://bit.ly/39fYJiI>
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *Ditos e escritos V: ética, sexualidade e política*. Trad. Elisa Monteiro; Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- GAGNEBIN, Jeanne. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne. *Limiar, aura, rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo:

Ed. 34, 2014.

GENETTE, Gérard. *Introdução ao architexto*. Lisboa: Vega/Universidade, 1987.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GOMES, Daniel de Oliveira. Da questão mítica do nome próprio. *Entretextos*, Londrina, v. 13, n. 1, p. 137-152, jan./jun. 2013.

HANNE, Michael (org.). *Creativity in Exile*. Rodopi: Nova Iorque, 2004.

HOPKINS, John. La théorie sémiotique littéraire de Michael Riffaterre: matrice, intertexte et interprétant, *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 12 | 2005, mis en ligne le 20 avril 2005, última consulta: 09 janeiro 2020. Disponível em: <http://journals.openedition.org/narratologie/37>; DOI: 10.4000/narratologie.37.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellowli. São Paulo: Ática, 1994.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Poétique*. nº 27. Coimbra: Almedina, 1979.

JOHNSON, Celia. *Odd type writers*. From Joyce and Dickens to Wharton and Welty, the Obsessive Habits and Quirky Techniques of Great Authors. Nova Iorque: Penguin Group, 2013.

KRISTEVA, Julia. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, Paris, Minuit, t. 236, 1967.

KUROSAWA, Akira. *Something like na autobiography*. Tradução de Audie E. Bock. Nova Iorque: Vintage Books, 1983.

LABELLE, Brandon. *Lexicon of the mouth: poetics and politics of voice and the oral imaginary*. Londres: Bloomsbury academic, 2014.

LEITER, Sharon. *Critical Companion To Emily Dickinson*. A Literary Reference to Her Life and Work. Nova Iorque: Facts on file, 2006.

MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

MALRAUX, André. *L'homme précaire et la littérature*. Paris: NRF Gallimard, 1977.

MANGUEL, Alberto. *The library at night*. New Haven: Yale University Press, 2006.

MCKENZIE, Donald Francia. *Bibliografia e sociologia dos textos*. São Paulo: EdUSP, 2018.

MILLER, Hillis. O crítico como hospedeiro. In: *A ética da leitura: ensaios 1979-1989*. Rio de Janeiro: Imago, 1995. p. 11-49.

MILON, A ; PERELMAN, M. *Le livre et ses espaces*. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012.

NANCY, Jean-Luc. *Le regard du portrait*. Paris: Éditions Galilée, 2000.

NANCY, Jean-Luc. L'existence exilée, *Intersignes*, nº14-15, "Clinique de l'exil", Paris, janvier nº 226, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003

PATER, Walter. *Appreciations*. With an Essay on Style. Disponível em:

<https://www.gutenberg.org/files/4037/4037-h/4037-h.htm>.

PARKER, Hershel. *Herman Melville: a biography*. Vol II 1851-1891. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEREC, Georges. *Espèces d'espace*. Paris: Éditions Galilée, 1985.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. 2a reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyl. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. [ebook]

PIÉGAY-GROS, Nathalie. *L'érudition imaginaire*. Paris: Librairie Droz, 2009.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PONTALIS; LAPLANCHE. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

RABATEL, Alain. *Listes et effets-listes: Énumération, répétition, accumulation*. Le Seuil | « Poétique », 2011/3 n° 167, p. 259-272. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-poetique-2011-3-page-259.htm>

RAUDIVE, Konstantin. *Breakthrough: An Amazing Experiment In Electronic Communication With The Dead*. Trad. Nadia Fowler. Nova Iorque: Colin Smythe, 1971.

RIFFATERRE, Michael. Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse. *Critical Inquiry*. Vol. 11, No. 1 (Sep., 1984), pp. 141-162 (22 pages). The University of Chicago Press.

RIFFATERRE, Michael. *Semiotics of poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.

RIFFATERRE, Michael. L'intertexte inconnu. In: *Littérature*, n°41, 1981. Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge. pp. 4-7. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1981\\_num\\_41\\_1\\_1330](https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1330).

RIOU, Daniel. Les bibliothèques de Georges Perec ou le mal d'archive. In: NÉDELEC, Claudine. *Les bibliothèques, entre imaginaires et réalités*. Arras: Artois Presses Université, 2009.

ROAZEN, Paul. *Brother animal: the story of Freud and Tausk*. New Brunswick: Transaction publishers, 1990.

RODRIGUES, Fabricia Wallace. *Memórias engendradas, ficções do eu*. António Lobo Antunes, Milton Hatoum e José Eduardo Agualusa. Tese (Doutorado em Literatura) - UFMG, Belo Horizonte, 2013.

RYKWERT, Joseph. *La casa de Adán en el paraíso*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1999.

SAID, Edward. *Reflections On Exile and Other Essays*. Cambridge: Granta, 2012.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo:

Aderealdo & Rothschild, 2008.

SANTOS, Nadier Pereira dos. *Modos de ler, formas de escrever: a literatura enquanto objeto da ficção de Enrique Vila-Matas*. 2014. 135 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada; Literatura Comparada) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

SEARLE, John. Proper names. *Mind*, New Series, Vol. 67, No. 266. (Apr., 1958), p. 166-173.

SEFFOUH, Nadia. L'espace de la collection. In : MILON, A ; PERELMAN, M. *Le livre et ses espaces*. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012.

SÈVE, Bernard. *De haut en bas: Philosophie des listes*. Paris: Seuil, 2010.

SCHLANGER, Judith. *La mémoire des oeuvres*. Paris: Éditions Verdier, 2008.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. São Paulo: LP&M, 1987.

SORDET, Yann. *Da Argila à Nuvem: uma história dos catálogos de livros (II Milênio – Século XXI)*. Tradução de Gerson Souza. São Paulo: Edições Sesc, 2019.

SOUZA, Maria Eneida de. *Janelas indiscretas: ensaios de Crítica Biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SCHULZ, Kathryn. "The Moral Judgments of Henry David Thoreau." *The New Yorker*. October 12, 2015. Accessed, February 8, 2021.

TAYLOR, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Carolina do Norte: Duke University Press, 2003.

THIBAUT, John. *The mystery of Ovid's exile*. Berkeley: University of California Press, 1964.

TOPIA, André. Les avatars de la citation. In: *Tropismes*, nº2, 1985, p.35-57.

VIART, Dominique. Filiations littéraires. *Écritures contemporaines*. États du roman contemporain, Paris, 2, 1999, p. 115-139.

XERXENESKY, Antônio Carlos. *A literatura rumo a si mesma*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

WEIL, Simone. *La pesanteur et la grâce*. Paris: Librairie Plon, 1947.

WOODMANSEE. "On the Author Effect: Recovering Collectivity", in WOODMANSEE, M. e JASZI, P. (org.). *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature*. Durham: Duke University Press, 1994, p.15-28.