



## **Vozes textuais em *Estar sendo. Ter sido***

José Antônio Cavalcanti\*

*Estar sendo. Ter sido*, livro publicado em 1997, pode ser entendido como um texto de deslocamento, aparentemente desorganizado pela perda de referências; uma espécie de narrativa caótica se confrontado com o padrão tradicional. É o relato de uma voz sem o abrigo e a certeza de uma *oikós*, de uma voz que vem de fora da casa, vem do terreno do excluído e do interdito. Não há nenhuma segurança, portanto não há roteiro. As figuras hilstianas, seres residuais de um sistema extremamente eficaz na produção simultânea de riqueza, miséria e infelicidade, movem-se no lixo, nas sobras, nos dejetos do existir. Foram desalojadas do real por excesso de realidade, excluídas não por carência, mas por abundância (Baudrillard, 2001). A proliferação desenfreada do real anula a realidade e deixa os indivíduos à deriva. É dessa deriva que trata a obra hilstiana, do ser humano sem chão e sem céu, do mal-estar da existência, da privação, cujo maior símbolo é a presença de um deus ausente.

A expulsão em direção ao vazio, ao nada, provoca o surgimento de uma linguagem dotada de violência inigualável, proporcionalmente alimentada pela intensidade da ausência de respostas e instauradora de um texto construído com o alfabeto da transgressão, à semelhança de um verdadeiro terremoto linguístico.

\* Doutorando em Poética (UFRJ).

Vera Queiroz, uma de suas mais capacitadas leitoras, soube sintetizar com muita propriedade os traços da narrativa de Hilda Hilst:

A transgressão de que se reveste o discurso literário de HH pertence a uma natureza cuja matéria é a opacidade, cuja forma é a repulsão e cuja metáfora pode ser a de uma dura pedra – o diamante, por exemplo. Ela se constitui, primeiro, numa transgressão da ordem temática, na medida em que a pudicícia no tratamento do tema amoroso, da sexualidade ou do erotismo está longe de habitar seus textos [...]. O amor é flagrado, sobretudo em seus vários estados de decomposição, arrastando consigo uma linguagem ao mesmo tempo sublime e chula, com altos voos líricos e vocábulos de baixo calão. Isso se dá em razão de que as tramas

histilianas organizam-se em torno de *estados* agônicos de ser dos personagens, mobilizados por situações apresentadas já em seu clímax, de modo que o leitor é convocado desde o início a partilhar, sem escolha, da vertiginosa voragem de questões postas em geral ao ser catalisador dos abismos – Deus, cujos nomes desdobram-se em dezenas de outros, por processos também eles múltiplos – metáforas, metonímias e perífrases configuram aqui estratégias de cerco ao nome e à coisa, e também ao leitor, por elas capturado. Nesse sentido, a literatura de Hilst vige à beira de, é projetada no leitor um *estado de sítio* constante, em função das excruciantes demandas pelo *inominável* – o sentido da vida, as formas do amor, a fatalidade do tempo. Tais os grandes enigmas e os abismos metafísicos que engendram os personagens dessa obra única, e que os obsedam (2000, 19-20).

As características até aqui apontadas, no entanto, só podem ser melhor aferidas através da observação da pluralidade de vozes que formam aquilo que a própria autora, ao referir-se à sua obra, denominou *umasómúltiplamatéria* (Hilst: 1997, 72).

## A voz babélica

*Estar sendo. Ter sido* começa com uma estrutura dialógica da qual participam Vittorio, o narrador, e Júnior, seu filho. Esta sequência narrativa é pontuada por uma constelação de memórias, devaneios, visões e referências a Deus, que apartam inúmeras vezes Vittorio dos diálogos, imergindo-o, mediante o processo do fluxo de consciência, em um cerrado subjetivismo.

Além da inclusão de versos em português, espanhol e italiano, incorpora-se ao texto um roteiro cinematográfico inserido de modo a causar ambiguidade, característica associada ao longo do livro à irreverência, à ironia e ao absurdo hilstianos.

O caráter ambíguo, em torno do qual se erguem os jogos polissêmicos presentes na obra, a exemplo da cômica duplicidade de sentidos atribuídos ao termo *galinha* nas páginas iniciais, provoca tal estranheza que Vittorio – narrador do roteiro – é afastado do texto, através da encenação de um suicídio, para que Vittorio – narrador-máscara-principal – recupere o domínio sobre a enunciação.

No texto de Hilda, podemos observar a perícia no uso da forma do roteiro no interior de outra estrutura narrativa e a obtenção do máximo aproveitamento de tal recurso, jogando com os limites textuais, como pode ser constatado no pequeno trecho onde tal fronteira é atravessada:

era engraçada. mas pra que você quer uma mulher engraçada? há névoas dentro de mim, Matias. ah, para com isso, que névoa? não começa de novo, é aquilo outra vez? é isso ó. (tira rapidamente o revólver da cintura e dá um tiro na têmpora). (eu poderia ter escrito tudo isso e agora dava um tiro na têmpora. mas não o fiz. então tenho que continuar, dizendo é isso ó) mas que estranho! ele não tinha que matar a mulher? pois é, mas matou-se (p.18).

Anulam-se as distinções entre linguagem narrativa, poética e teatral. Repleto de dramaticidade, de comicidade cruel, ou dotado de formas dialógicas apropriadas à narrativa, o texto se vale ora de marcações teatrais, mediante o uso do nome de personagens à frente de suas falas, ora obriga o leitor ao máximo de atenção ao subtrair as marcações textuais dos diálogos. Isso quando não se volta para a produção de um texto que é uma fala direta e aberta ao leitor-plateia. Os exemplos espalham-se desde a cena inicial (um diálogo entre pai e filho) até quase ao final do livro:

Júnior: e o que é?

Matias: o mesmo que “urquel” Júnior: e o que é?

Matias: porra

Júnior: porra digo eu, o que é afinal?

Matias: legítimo, verdadeiro, isso é o que é, que a bebida é autêntica (p. 25).

O narrador também apresenta falas organizadas em parágrafos distintos para cada personagem ao lado de parágrafos inteiros nos quais não há qualquer preocupação em distinguir os enunciados dos personagens e os pensamentos do narrador.

O caráter teatral aparece de modo explícito na cena de uma comicidade grotesca apresentada nas páginas 28 e 29. Nelas, diversos indivíduos reagem de maneira diferente diante da visão de uma velha caída ao chão e com um objeto introduzido na boca. O humor negro, formado pelas várias interpretações dadas ao objeto – pau, picanha, peixe, cobra –, desarma-se com o final inusitado: a velha levanta-se e revela ter se engasgado com uma banana.

A cena surge no meio de um texto sem nenhuma preocupação em alinhavar uma história. Não há conexões. A leitura se insti-

tui pela justaposição de gêneros e pelo ritmo intenso, à beira de um delírio verborrágico, alimentado pela disjunção e pela desconexão.

Da galeria genérica hilstiana constam também alguns conselhos de suicídio, como este, redigido com fina ironia: “38. Tiro na têmpera. Cabo de madreperola. Última e brilhosa visão estética. Atenção: não tremer. Os que têm Parkinson evitem essa última solução. Eu não tenho Parkinson. Tremo, mas raramente” (p. 35). Em outro momento, o aconselhamento reveste-se de dissimulada linguagem científica:

VESPERAX (secobarbital, efeito rápido; bralobarbital, efeito médio). dosagem: cerca de 3 g (Centro de Informação em Favor da Eutanásia Voluntária, Holanda), ou seja, 30 comprimidos de 100 mg de secobarbital. esta dose corresponde a 3 g de secobarbital associados a 1 g de bralobarbital. provoca sonolência em 15 a 60 minutos e a morte em 48 horas (p. 51).

O narrador recorre apenas uma vez à introdução de um desenho (p. 39), destinado a tornar mais fácil a compreensão da perfeição que atribui à hora da morte, durante a qual tudo é redondo e completo, características visualizadas na figura de um octaedro dentro de um círculo.

As receitas de drinques (*alcudia*, *Black Russian*, *negrone*) surgem soltas e esparsas na narrativa, dando continuidade a um processo já utilizado em livros anteriores de Hilda Hilst. Parecem contribuir para criar um grau de indeterminação sobre os acontecimentos e para distanciar a realidade material na qual Vittorio está situado dos verdadeiros surtos de esquizofrenia sofridos por ele. Entre etílico, lúcido e onírico, Vittorio tenta efetuar o percurso temporal que dá nome ao livro, porém tal trajetória é marcada pelo desequilíbrio, pela imprecisão, pela incerteza.

A narrativa epistolar inscreve-se também no quadro dos recursos genéricos hilstianos reunidos em *Estar sendo. Ter sido*, onde aparece de modo mais significativo na passagem denominada “Carta de Dom Deo” (pp. 75-6), endereçada a Vittorio por um antigo amigo agora no exercício de funções episcopais. Em outros momentos, as cartas são incorporadas à narrativa diretamente ou de modo alusivo, a exemplo da correspondência trocada entre o narrador e Hermínia (p. 20), das cartas enviadas por Karl (p. 48) ou de bilhete escrito por Lucina (p. 50).

Quase ao final do livro, o leitor é surpreendido com o primeiro conto produzido por Junior (pp. 107-8). Uma curtíssima história, bem ao estilo de Hilda Hilst, marcada pela linguagem pesada e por uma moralidade de perversão, representada pela reflexão antitética entre a vida e a beleza, de um lado, e a morte e a destruição, de outro lado.

De todos os recursos empregados pelo narrador, no entanto, a poesia parece ser a forma usada de modo mais intenso e sistemático para marcar o caráter híbrido do texto, num visível trabalho deliberado de minar as concepções genéricas usuais e dar ao livro a consistência de obra de arte fechada na qualidade da linguagem, mas aberta em relação ao aspecto formal.

A respeito da característica multigenérica da obra em questão, Alcir Pécora oferece uma observação preciosa. Apesar de ter sido elaborada com referência a outra obra da escritora, *Contos d'escárnio: textos grotescos*, as afirmações do ensaísta podem ser estendidas ao conjunto das narrativas da autora:

Há uma verdadeira anarquia de gêneros em sua disposição discursiva que desordena completamente a narrativa: romance

memorialístico, diálogos soltos intercalados abruptamente à história; imitação de certames poéticos à antiga; apóstrofes aos leitores, maltratados o tempo todo como ignorantões e picaretas, bem como aos órgãos sexuais; contos e minicontos das personagens; alusões políticas; comentários etimológicos e eruditos; crítica literária (a ressaltar-se o ataque mortal a João Cabral, cuja obsessão de uma poética do rigor é traduzida como seqüela de machismo nordestino); mistura babélica de línguas; coletâneas de instruções inúteis para *performances* estúpidas; paródias de textos didáticos; textos dramáticos politicamente incorretíssimos, que fazem completamente jus ao título de *teatro repulsivo*; fábulas e piadas obscenas; fragmentos de novela epistolar; excertos filosóficos; textos psicografados postumamente etc. – tudo isto em sucessão acelerada, despenhando precipícios e vertigens (Pécora: 2002, 5-6).

Isso comprova ser a proliferação genérica fundamental à constituição da narrativa hilstiana. Assim, não causa nenhuma estranheza buscar similaridade com Romances considerados pós-modernos, que à semelhança da teoria literária contemporânea, também questionam

toda aquela série de conceitos inter-relacionados que acabaram se associando ao que chamamos, por conveniência, de humanismo liberal: autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, teleologia, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade, origem (Hutcheon: 1991, 84).

A narrativa hilstiana tanto participa da linha de frente da experimentação e pesquisa de linguagem, quanto se articula com formas, recursos e processos legados pela tradição, gerando um movimento pendular que imprime uma feição particular, singula-

rizando o seu experimentalismo ao afastá-lo daquele praticado por outras correntes literárias brasileiras e ajudando a ver nessa dupla articulação, claramente assumida pela autora, uma das razões do seu isolamento. Em Hilda Hilst, a literatura nunca é um experimento cerebral, uma arquitetura textual provocada pela necessidade de alcançar a força uma nova expressão. Nela o experimento é algo visceral, fundo, intenso, não é um simulacro, mas a existência que se escreve como experiência radical.

O híbrido não é uma criação pós-modernista, acha-se incrustado no universo estético desde praticamente as origens das civilizações. O hibridismo assume uma conformação pós-moderna ao tornar-se uma prática de uso sistemático num quadro de esvaziamento de transformações literárias mais substanciais, o que faz os autores recorrerem ao vasto repertório da tradição literária na montagem de mosaicos e inventários genéricos para caracterizarem um ritmo voraz, uma múltipla temporalidade e um universo esvaziado de referências sólidas e estáveis.

Ainda que dentro de um quadro teórico delimitado pelo mapeamento da constituição do romance como gênero literário, em Mikhail Bakhtin pode ser observado como a Antiguidade já operava a fusão de gêneros em narrativas artísticas. Dentre as catorze características atribuídas pelo estudioso à sátira menipeia, algumas são particularmente relevantes:

8. Na menipeia aparece pela primeira vez também aquilo a que podemos chamar experimentação moral e psicológica, ou seja, a representação de inusitados estados psicológico-morais anormais do homem – toda espécie de loucura (“temática maníaca”), da dupla personalidade, do devaneio incontido, de sonhos extraordinários, de paixões limítrofes com a loucura, de suicídios etc.



9. São muito características da menipeia as cenas de escândalos, de comportamento excêntrico, de discursos e declarações inoportunas, ou seja, as diversas violações da marcha universalmente aceita e comum dos acontecimentos, das normas comportamentais estabelecidas e da etiqueta, incluindo-se também as violações do discurso.

10. A menipeia gosta de jogar com passagens e mudanças bruscas, o alto e o baixo, ascensões e decadências, aproximações inesperadas do distante e separado, com toda sorte de casamentos desiguais.

12. A menipeia se caracteriza por um amplo emprego dos gêneros intercalados: as novelas, as cartas, discursos oratórios, *simpósios* etc., e pela fusão dos discursos da prosa e do verso (Bakhtin: 1981, 100-1).

Algumas das características que constituíam, segundo Bakhtin, o campo do cômico-sério também são fundamentais à narrativa hilstiana. Parece existir, apesar da diferença de contexto e de emprego dos recursos estéticos, um nexos capaz de permitir estabelecer uma relação para o surgimento de características comuns a épocas tão distintas: a escrita multigenérica surge em tempos de crise, assinalados por eclosão de rupturas violentas, de processos que subvertem os paradigmas, pulverizando-os, esfacelando hierarquias genéricas, e, dessa maneira, pode ser entendida como expressão de um mundo em ruínas.

Ao mencionar as três raízes do gênero romanesco – a épica, a retórica e a carnavalesca –, Bakhtin afirma que os gêneros do cômico-sério

renunciam à unidade estilística (em termos rigorosos, à unicidade estilística) da epopeia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica. Caracterizam-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam

amplamente os gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia etc. Em alguns deles, observa-se a fusão do discurso da prosa e do verso, inserem-se dialetos e jargões vivos (e até o bilinguismo direto na etapa romana), surgem diferentes disfarces de autor (1981, 93).

No conjunto da obra de Hilda Hilst encontramos estados psicológicos extremos do indivíduo, a tematização de diversas formas de loucura e de suicídio, comportamentos excêntricos, violações de toda natureza, escândalos, mudanças abruptas no fluxo da narrativa, aproximações antitéticas surpreendentes, sonoridades estrangeiras, fusão de prosa e poesia, entre outras características apontadas por Bakhtin. Comprova-se, assim, que relacionar o hibridismo ao pós-modernismo, sem a necessária contextualização, pode levar à impressão de que tal característica tenha sido criada na literatura tão-somente a partir das décadas finais do século passado.

Por outro lado, é necessário refletir se vale a pena cair na tentação sedutora de tomar a complexidade genérica da narrativa hilstiana como justificativa para aderir ao processo burocrático de rotulação, enquadramento e classificação de obras literárias em determinados escaninhos críticos e apreendê-la como uma representação estética do pós-modernismo.

A tentação pode ser evitada se for levada em consideração a precariedade crítica do próprio conceito de pós-modernismo, fato que, apesar de não anular aquilo que já foi conquistado nesse terreno, serve para apontar para a insuficiência de instrumentos avaliativos capazes de clarificar a leitura do livro dentro desse campo conceitual.

A recusa à classificação de obra pós-modernista ganha ainda mais força com a observação do intenso diálogo hilstiano com um conjunto imenso e expressivo da cultura em geral: seja brasileira, clássica, romântica, oriental ou contemporânea. Uma das marcas hilstianas é justamente a dialogia cultural enciclopédica.

As questões suscitadas pelos estudos genéricos não podem ser resolvidas apenas no âmbito de uma determinada concepção, seja ela sociológica, histórica ou imanentista, por mais fecunda que seja (Soares: 2004). Do *corpus* teórico sobre os gêneros, da *Poética* aristotélica, centrada na tragédia, até concepções idealizadas staigerianas; dos formalistas russos à estética da recepção; da perspectiva romântica a Croce; de Bakhtin a Barthes; de E. M. Forster a Northrop Frye – nunca foi possível a formulação de territórios fixos, províncias textuais com características autônomas, a não ser nos exercícios de má literatura. As fronteiras genéricas parecem ter se constituído historicamente como realidades dotadas de fluidez e mobilidade. É o que se depreende da visão de Luiz Costa Lima em ensaio sobre o tema:

Em vez, portanto, de tomar-se o gênero como uma entidade fechada, i. e., com um número determinado de traços, de que se pode ter consciência e a partir dos quais são possíveis julgamentos de valor, o gênero apresenta uma junção instável de marcas, nunca plenamente conscientes, que orientam a leitura e a produção – sem que, entretanto, se presuma que as marcas orientadoras sejam as mesmas. É pela impossibilidade de se definirem exaustivamente os traços constitutivos de um gênero que Coseriu o toma como análogo das línguas naturais: “a uma observação mais detalhada, os chamados gêneros literários aparecem como análogos às línguas históricas [...]. É propriamente impossível definir o romance, a tragédia como classes.

Pode-se apenas descrever historicamente um certo romance, uma certa tragédia e pesquisar o seu desenvolvimento histórico. O mesmo vale para as línguas históricas” (2002, 286).

De tudo, no entanto, o fator mais relevante é a constatação de que Hilda Hilst jamais buscou construir uma escrita cerebral, vanguardista, “novidadeira”, elaborada para impressionar pela excentricidade. Nela, à questão formal nunca pode ser atribuída posição central, da qual todas as outras sejam meras projeções. Sua obra não responde a qualquer apelo de simples atualização estilística, com raízes fincadas fora da necessidade intrínseca da criação. Não é uma ideia a ser preenchida por palavras.

O fundamental na narrativa é que aquilo que nela existe de experimental, é fruto de uma experiência, corresponde a um processo interno e vital de luta por identidade e busca de uma voz. Não há limites delineados com nitidez entre forma, linguagem, conteúdo, narrador, personagem. O fluxo hilstiano é a expressão de um pensamento que voa em busca de saídas em um espaço totalmente fechado. Assume a forma de um texto agônico tensionado contra o cerco e o insulamento, considerados como o estado de existência do ser humano em ruínas, de cuja perda e irremediável solidão brotam os fios de uma escrita insurrecional construída como um desafio à morte.

### **Um antinarrador**

Segundo Adorno (2003, 55-63), a posição do narrador perdeu o equilíbrio e a importância do período de hegemonia daquilo que denominou de literatura realista e acabou por assumir a conformação de verdadeiro paradoxo, pois se a forma do romance traz

consigo a exigência de narração, não existe mais a possibilidade de se narrar alguma coisa.

No mesmo ensaio, o pensador alemão afirma que nenhuma obra de arte contemporânea que possua qualidade estética pode fugir à influência do prazer da dissonância e do abandono.

A impossibilidade de narrar é associada por ele a um impedimento estabelecido pelo mundo administrado, pela estandardização do pensamento e da linguagem, pela mesmice, com os quais a arte só pode entronizar o engodo no lugar do real. Portanto, para serem fiéis à verdadeira herança realista, os romancistas precisam renunciar a qualquer veleidade de realismo.

Ao perder o domínio sobre amplas áreas da linguagem, subtraídas à sua influência pelo desenvolvimento do texto jornalístico, da indústria cultural, do cinema (na atualidade, para os múltiplos campos midiáticos), a narrativa desenvolveu um movimento interno de insurgência contra o realismo, revolta da qual a própria linguagem não pôde escapar, uma vez que o discurso esvaziado pelo poder através do automatismo e da manipulação tornou-se um núcleo gerador de formas falsas, simulacros, máscaras com as quais se perpetua a tradição e a própria criação se anula.

Por esse caminho, a produção em série, a linha de montagem, os processos de acumulação capitalistas contaminaram a estética ao estabelecer caminhos, formas e moldes que lograram sucesso durante determinada época como modelos a serem perpetuados *ad infinitum*, na contramão do trabalho de criação artística, esse movimento eterno de insaciável pesquisa de novas linguagens. No entanto, a força desse contágio só produziu efeitos sobre a sublitteratura, o texto mais mercadológico do que literário. A arte narrativa reagiu mediante um contínuo processo de rupturas que

teve em Joyce o autor mais destacado, capaz de articular a rebelião do romance contra o realismo com uma revolta contra a linguagem discursiva.

O trabalho de transformação da estrutura narrativa caracteriza o texto hilstiano em todos os níveis. O real brota da destruição de formas facilitadoras de sua tradução. Não há uma linguagem-espelho, a verossimilhança não é um absoluto, o enredo não é elemento narrativo fundamental, as personagens não são desenvolvidas, o tempo não é demarcado, a linguagem não é canônica. Não há, portanto, ilusão de realidade, o real é a impossibilidade de sua própria tradução.

Em Hilda Hilst, há sempre uma exacerbada consciência de deslocamento, de exclusão, um conhecimento de quem habita um não-lugar. Expulsa da utopia (que sobrevive na provocação a um Deus que não responde), sobrevive na escrita inconformista, movida a um desencanto profundo com a sociedade e com a própria existência.

A velhice, a reflexão sobre a morte, a preocupação com as grandes questões do ser e do devir que estruturam *Estar sendo. Ter sido* permitem dar às palavras de Adorno uma flagrante atualidade:

O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento antirrealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo (2003, 58).

Em toda a obra de Hilda Hilst sempre surge a reflexão sobre o próprio fazer literário, ao lado de uma verdadeira catilinária contra o mercado editorial brasileiro. Na narrativa se encena o drama de uma obra insulada, cercada por um meio medíocre, dominado por interesses comerciais poderosos. O exercício literário é um enfrentamento aberto, um risco constante em território minado pelo consumismo, pela força da indústria cultural. Em um de seus livros, um dos personagens chega a esmurrar um editor.<sup>1</sup>

A metaficção hilstiana é impregnada pelo desencanto com o mundo mencionado por Adorno:

choro do velho que estou ou que me sinto, choro porque não sei a que vim, porque fiquei enchendo de palavras tantas folhas de papel... para dizer o quê, afinal? do meu medo, um medo semelhante ao medo dos animais escorraçados, e pânico e solidão, e tantas mesas tantos livros tantos objetos... (p. 24).

Desencanto também advindo da consciência do alto valor que a sua obra trazia à literatura contemporânea brasileira, percepção que a levou em diversos momentos a reagir com amargura e sarcasmo, mediante a construção de narradores e de personagens nos quais dissimulava sua revolta contra a incompreensibilidade imputada aos seus textos. A recusa ao estigma de requintada pornógrafa revela a voz de Hilda Hilst sobreposta à de Vittorio na formulação de uma resposta direta ao rótulo que lhe fora atribuído por um conjunto de leitores desatentos: “agora só esperam de mim

<sup>1</sup> Trata-se de Stamatius, personagem de *Cartas de um sedutor*, outra narrativa de Hilda Hilst. Nela ele surge como um escritor marginalizado pelo mercado e reage à exclusão de modo violento, agredindo um editor refratário ao que escreve.

lubricidade como se eu fosse o dedo, a língua, o porongo, a xiriba da cidade” (p. 32).

A toda hora o narrador recorre à crueldade, seja na apresentação de cenas grotescas – a exemplo daquela em que descreve a relação sádica mantida por um amigo pedófilo com bebês –, seja no tratamento insultuoso dado ao filho. Não poupa nem a si mesmo de situações grotescas, a exemplo do trecho em que se imagina numa cadeira de rodas com uma bengala de prata e madrepérola ou quando fica idealizando um monumento em seu túmulo.

A inclusão do discurso teatral à babel discursiva formada pelas narrativas de Hilda Hilst contribui para acentuar a natureza dialógica do texto. Alcir Pécora, ao chamar a atenção para o uso do fluxo de consciência pela autora, desvenda a peculiaridade de sua presença no universo da escritora:

Não se trata, contudo, da forma mais conhecida de fluxo de consciência, na qual a narração ou o enunciado se apresenta como flagrante realista de pensamentos do narrador. O fluxo em Hilda é surpreendentemente dialógico, ou mesmo teatral, sem deixar de se referir sistematicamente ao próprio texto que está sendo produzido, isto é, de denunciar-se como linguagem e como linguagem sobre linguagem. O que o fluxo dispõe como pensamentos do narrador não são discursos encaminhados como uma consciência solitária supostamente em ato ou em formação, mas como fragmentos descaradamente textuais, disseminados alternadamente como falas de diferentes personagens que irrompem, proliferam e disputam lugares incertos, instáveis, na cadeia discursiva da narração. Daí a impressão viva de que aquilo que no narrador de Hilda pensa está atuando. E atuando em cena aberta: atuando cara a cara com uma plateia tendenciosa, hostil e predominantemente estúpida. Mais do que a subjetividade ou a psicologia, o que a sua prosa encena como flagrante de interioridade é o drama da posição do narrador face



ao que escreve: aquilo que se passa com alguém quando se vê determinado a falar, mais, digamos, por efeito de possessão ou determinação irresistível de certa forma vicária de ser e de viver do que por vontade própria (2002, 4).

O narrador recusa-se deliberadamente a narrar, dissolvendo a narração em micronarrativas ou intercalando-a com textos construídos com uma atmosfera impregnada de enevoamento existencial no qual todas as dicções são possíveis, inclusive a irrupção de matrizes líricas genuínas sob a forma de poemas. Vittorio dispensa a sequência arrumada de fatos, a exposição linear de acontecimentos, o adensamento psicológico das personagens, opõe-se programaticamente a qualquer expectativa de retomada da grande tradição do romance romântico-realista, com começo, meio e fim. Tais características, somadas às propensões ensaísticas e metalinguísticas do livro que ajudam a desregular as suas propriedades narrativas, permitem enxergar a existência não de um narrador, mas a presença da figura de um antinarrador, um enunciador que não cumpre a expectativa gerada no leitor pela enunciação do relato.

Na arquitetura textual do romance, o narrador assume papéis distintos nas duas partes em que a narrativa é dividida. Na primeira parte aparece um escritor de 65 anos, imerso no álcool e em divagações, morando à beira de uma praia na companhia de cães e gansos, de Júnior, o filho, e do irmão Matias, seu protetor e guia nas coisas práticas, com o qual mantém permanente diálogo ora de natureza circunstancial, ora capaz de causar perplexidade ao irmão, assustando-o pela linguagem, pela complexidade do pensamento ou mesmo pela loucura. Em alguns momentos surge uma expressão comovida dotada de intenso lirismo:

Precioso é o que tu és, irmão-colosso, hás de me tomar as mãos quando vier a de passadas largas, a curva, a envesgada, a que vem súbita numa lufada, a pequenina também de dentinhos escuros vestida de negro organdi, a velha-menina com sua guirlanda de ossos: “é hoje, Vittorio! é hoje!” e talvez dance à minha frente um minueto, os cascos em ponta e as toscas castanholas ressoando baças no assoalho da casa (p. 54).

Já com o filho a conversa sempre assume um tom agressivo, revestido de ironia ou em uma conotação declaradamente insultuosa. Só na segunda parte, após a leitura de um texto de Júnior, o narrador é capaz de evitar a animosidade contra o filho.

Vittorio planejara a própria solidão. Livrara-se da mulher, Hermínia, já com mais de cinquenta anos, mediante um estratagemma que a induziu à união com o jovem e feroso Alessandro. Para alcançar seu intento o narrador ensinou ao rapaz tudo o que sabia sobre a poesia de Petrarca, considerada por ele infalível para seduzir a alma feminina. A trama de deliberada busca de um espaço individual distanciado de convívio fora do pequeno núcleo familiar – “ainda bem que não há vizinhos” (p. 65) – pode ser entendida como um processo ritualístico de preparação para a morte, do qual seguramente as referências a métodos de suicídio oferecem indícios comprobatórios.

A relação entre Vittorio e Lucina só amplia a carga de angústia e desencanto. A mulher revela a impossibilidade de um sentimento autêntico, capaz de retirá-lo da solidão. Lucina-Licina-Juno, corpo fictício de Lâmia, Taís, Messalina ou Frinéia, parece antes uma alucinação do narrador para revelar, na representação da figura de uma mulher-símbolo, os limites do corpo e para denunciar a falsa realização obtida no comércio de prazeres como simulacro de um estado de felicidade.

A segunda parte da narrativa, separada da primeira por um conjunto de poemas, revela que Vittorio entrou em uma crise profunda, razão pela qual teve que ser internado. A parte final é de menor extensão, contudo nela predomina um ritmo mais forte, pois o processo de loucura se acentua, fato percebido por Vittorio:

me vejo negro, artificioso como quem não se vê. a loucura é sépia. ou talvez mais pro ovo. a loucura é algures, não em mim. os corvos naquele céu eram de um outro, minha loucura é rajada, esparzida de cores, loucura é escarcéu, é não, é chumbosa, pesada, o olho do cafre sobre aquela que lhe arranja o dinheiro, é enviesada, esquivada, mas vigilante, o olho do meganha sobre o biltre. é nada, é tímida, medrosa, se acasala nos cantos (p. 88).

Outra modificação que altera o ritmo narrativo é que a tensão causada pela reflexão-expectativa da morte aflora com maior intensidade. As personagens da primeira parte participam em menor proporção, à exceção de Matias, sempre no exercício das funções de confidente. Surgem o *dottore*, o barman-mordomo-doutor em filosofia Raimundo e uma velha que cuida do convalescente Vittorio.

Ao final, todas as vozes ressoam como máscaras de um narrador proteico, um antinarrador: “Aqui estou eu. Eu Vittorio, Hillé, Bruma-Apolonio e outros” (p. 110).

### **Vozes no espelho**

A obra apresenta um enredo rarefeito, ao longo do qual as personagens não adquirem em momento algum consistência sucedendo-se velozmente como interferências no fluxo narrativo, uma vez que são transformadas em projeções de uma voz obsessi-

va e obcecada com o seu próprio ser-no-mundo. A proliferação de vozes no lugar marcado para o narrador quebra a expectativa de uma estória a ser lida e impossibilita o adensamento psicológico das personagens.

As faces de Hilda formam “umasómúltiplamatéria”, segundo o verso final do conjunto de poemas com o qual se encerra a primeira parte do livro. Suas personagens são uma só, assim como podemos interpretar toda a sua ficção como um único livro. As personagens que cria são apartadas da realidade, estão afastadas de qualquer possibilidade de autonomia, pois giram em torno das candentes questões apresentadas pelo narrador, são mais caminhos do que seres fictícios; mais formas de uma possessão demoníaca através da qual o narrador extravasa dor, revolta, desamparo, sarcasmo, niilismo, às vezes ternura, compaixão e lirismo. As personagens ainda fornecem, de modo insaciável, a satisfação de todos os desejos e perversões do narrador para o qual, aliás, a perversão também é santidade. Nenhuma personagem tem conforto, segurança, todos são arrastados na torrente de questionamentos infinitos, ligados à vida como se fossem alimentados por fios em curto-circuito.

No livro encontramos Vittorio, o protagonista, já aos sessenta e cinco anos, sempre com um copo em uma das mãos e um livro na outra, à procura de iluminação temporal sobre a sua existência e sobre o envelhecimento. Vale-se da ambiguidade para retratar a velhice como despedaçamento e iluminação, ao mesmo tempo em que usa a memória para recompor os acontecimentos, as paixões e os fracassos amorosos, sempre se alimentando de humor e ironia.

No interior dessa busca incessante de finalidades e horizontes, o narrador tenso e agoniado apresenta cenas, casos, contos,

ora patéticos, ora escabrosos, verdadeiras ilhas narrativas nas quais se refugia da reflexão oceânica, realizada com enorme intensidade lírico-trágica, sobre a morte e sobre Deus.

Embora presentes, as solicitações da carne surgem sob a ótica da decomposição física que exaure os limites do corpo: “não quero mais nada, Hermínia, já sabes, só penso na morte, nos meus ossos lá embaixo, no nada que serei (tu, um dia, também, isso me consola, se só eu é que ficasse solitário lá embaixo seria demais para mim” (p. 23). Passagem em que joga, com notável resultado, com a duplicidade da palavra “baixo”: parte física relacionada à genitália; terra sob a qual ficam os ossos. A ambiguidade acentua dolorosamente as formas da decadência do ser humano.

Além das referências feitas por Vittorio sobre si mesmo – intelectual, bêbado, decadente –, são poucas as passagens com informações sobre ele, como estas, extraídas de um diálogo entre Alessandro e Hermínia:

é inteiro deboche lá por dentro, tem pânico de ser pomposo, [...] tem alma eloquente, gosta de grandes acordes, adora os russos, aqueles sinistros do piano, aquela pausa... [...] odeia o dedilhar das notas agudas, odeia sopranos estridentes, esses que se esgoelam nos trinados... (p. 43).

Acrescente-se um Vittorio *voyeur* que, de uma abertura feita na parede da biblioteca, pode observar o que acontece na sala. Aliás, a biblioteca simboliza espaço tão fundamental para o protagonista que chega a ser o lugar onde dorme.

Já Hermínia é a ex-mulher da qual se livrara mediante um estratagema para ocupar-se exclusivamente das questões que o atormentavam.

A mãe de Júnior é sempre referida de maneira pejorativa: rameira, puta, vaca. Figura distanciada na narrativa: relaciona-se com Vittorio apenas por cartas ou surge, então, na memória do protagonista. O narrador não esconde o artifício ficcional da construção da personagem, explicita-o com clareza em duas ocasiões. A primeira delas de modo nominalista: “Hermínia é seco comprido estreito e eras tão dulçorosa e meiga e tão pequena” (p. 20). No segundo registro o caráter metafictício é bem mais contundente: “não deveria ter inventado Hermínia, ela me aborrece, tem pouquíssimo a ver comigo mesmo, vejo-a quase seca, alta, distanciada” (p. 60). O mesmo expediente é adotado pelo narrador em outra passagem, na qual tenta livrar-se da presença de Rosinha, trazida pelo próprio pai para deleite sexual de Vittorio: “e aqui está ela de novo, não me sai da página” (p. 45).

Matias, o irmão, é descrito como um homem de 55 anos, forte, saudável, sexualmente ativo, prático, quase sempre razoável,ajeitando todas as situações, descomplicado, um santo luxurioso sempre às voltas com mulheres. Sempre está ao lado do irmão. Menos sofisticado do que Vittorio, nos diálogos limita-se a fazer perguntas e a ouvi-lo.

Júnior é o filho constantemente tratado com sarcasmo e ironia (Vittorio chega a observar semelhança física entre o filho e um cavalo usado pela mãe). Ouve sempre o discurso rancoroso de Vittorio contra Hermínia. Tem vinte e poucos anos. Pratica natação. Só posteriormente, já na segunda parte do livro, pai e filho aparecem envolvidos por um clima mais amistoso. O filho mostra ao pai o seu primeiro conto e revela ter deixado de nadar.

Sobre Lucina, as observações também são mínimas. Tem coxas pesadas, canelas finas, é jovem, bela, sem barriga, lisinha

e advogada. Na linguagem azeda de Vittorio – “rábula e puta”. O narrador ocupa-se, todavia, da etimologia. Associa Lucina a Juno, deusa responsável pela proteção do nascimento na antiga Roma. As relações de Vittorio com Lucina são marcadas por um visível desprezo, já que atribui a ela interesses pecuniários.

Se estas personagens já são bastante esvaziadas, todas as outras vozes são moldadas de modo a atender os interesses do narrador. Oroxis, Dom Deo, Rosinha, avó Blandina, entre outros, são autênticas aparições que se esgotam no minúsculo espaço textual por elas ocupado.

As personagens femininas parecem arquitetadas com todo o repertório de preconceitos machistas. Na verdade, a leitura do texto hilstiano permite ver, na exposição do preconceito, um modo irônico de desconstruí-lo. O narrador extravasa em vários momentos uma visão caricata do feminino: as mulheres são percebidas como simples buracos a serem preenchidos pelos homens sem qualquer envolvimento afetivo; é de extrema raridade a existência de mulheres engraçadas; são seres falsos, dissimulados, a exemplo de Rosinha, a quem denomina “boi sonso”; o caráter trágico da relação incestuosa de Jocasta é ilusório, pois ela teria consciência da situação e aproveitava-se do vigor e da juventude do filho; as mulheres querem o tempo todo sexo e nada mais; o veneno (símbolo de covardia e traição) é a forma preferida pelas mulheres para matarem.

### **Ecos de outras vozes**

No fluxo narrativo, a autora estabelece um diálogo circular com outros textos, numa relação inter e intratextual, revelando-nos uma clara consciência da produção de uma obra de extrema

originalidade, coerente e coesa no peso concedido à construção de uma linguagem que permite explorar todas as dimensões da língua: canônica e não-canônica, casta e herética, alta e baixa, chula e erudita. Um *corpus* narrativo centrado na experimentação como processo unificador entre vida, pensamento e linguagem, paga às vezes um alto preço por existir na zona de fronteira, nos limites distanciados de qualquer convenção normativa.

O diálogo ininterrupto com as mais diversas fontes culturais cria para o texto hilstiano uma natureza ensaística, ao alimentá-lo de referências que possibilitam mover a constante reflexão que mobiliza todos os narradores. Nunca as citações são agenciadas apenas para ilustrar o texto como mera erudição, são pontuações críticas do pensamento ficcionalizado no texto.

### **Intertextualidade**

Quanto às referências intertextuais, Vittorio – não se pode esquecer da sua condição de intelectual – mistura em sua prosa uma multifacetada biblioteca, como se fosse impossível desencarnar seu texto de suas lembranças ficcionais.

Esta é uma das marcas fundamentais do estilo hilstiano: a incessante referência a autores, livros e personagens (reais ou fictícios) do mundo da arte e da cultura. Aqui pode ser observado, em relação ao caráter pornográfico atribuído aos seus textos, um ponto de vista inovador. As referências ao universo mais alto da literatura, a crítica a determinados autores, a eleição de outros, a discussão de ideias e de trabalhos do universo artístico, filosófico e científico não são recursos apropriados ao universo de revelação do interdito com intenção de prazer não-estético que é o caráter



mais pertinente ao campo pornográfico. O pornográfico, em Hilda Hilst, encontra-se a serviço de uma estética de choque, de ruptura e do absurdo.

Outra faceta notável da obra é a proximidade da técnica narrativa hilstiana com os procedimentos dos grandes autores associados a concepções vanguardistas do século XX. Entre outros possíveis e prováveis diálogos (Joyce, Kafka, entre outros), é importante assinalar semelhanças com a linhagem beckettiana.

No romance *Molloy*, de Samuel Beckett, o protagonista também habita um espaço exíguo no interior de uma casa; permanece preso a um quarto, sintomaticamente o quarto da mãe. As pessoas e as imagens à sua volta aparecem num plano ilógico, tudo surge misturado de maneira grotesca e irreverente. As personagens de Beckett sempre se defrontam com um mundo absurdo, cuja legibilidade é impossível.

Se as personagens hilstianas não são propriamente caricaturais, como as do autor de *Esperando Godot*, vivem sempre uma situação-limite, responsável pelo ar deslocado que exibem e por sua estranheza: estão obcecadas por uma angustiante e angustiada reflexão sobre a própria existência. Também a obra beckettiana é uma obstinada reflexão sobre a existência, da qual resulta a negação da esperança e da salvação. A angústia de viver não promove heróis, Beckett chega a zombar do sofrimento. Sua narrativa, marcada pelo esvaziamento de enredo e personagem, é de uma radical descrença no homem. A natureza reflexiva imobiliza qualquer ação. A linguagem é a da solidão e do silêncio.

Na obra *O inominável*, a literatura praticamente abre mão de suas referências. Os personagens de Beckett ficam reduzidos a discursos, a existência é transformada em um autêntico processo

abstrato, um discurso desconexo produzido por uma consciência separada não só do mundo exterior, mas também do próprio corpo.

Na obra de Hilda Hilst podem ser observadas algumas características capazes de aproximá-la do universo beckettiano, embora não suficientes para apagar a sua singularidade: a voz feminina capaz de relançar sempre a mesma pergunta, a tensa relação com o outro – o homem e o mundo impositivos –, a quebra de fronteiras e a culpa por descobrir a natureza do desamparo.

No rol das referências fundamentais, a figura do pai de Hilda Hilst, o poeta Apolônio de Almeida Prado Hilst, ocupa um lugar eminente. A rede de referências de *Estar sendo. Ter sido* alimenta-se ainda de Katsushika Hokusai, escritor japonês, de Sófocles, de Petrarca, de Apuleio, da Bíblia, da *Torah*, do *Bhagavad-Gita*, de Shakespeare, de Kurosawa, de Kierkegaard, de Ovídio, de Balzac, de Flaubert, de Oscar Wilde, de Antônio Vieira, de Rosvita Von Gandersheim, de James Ward, dentre outros.

### **Intratextualidade**

No campo intratextual há a participação de várias personagens de outras narrativas transpostas para as páginas de *Estar sendo. Ter sido*. Essa característica confere à última obra de Hilda Hilst um caráter aberto e transgressor, bem representativo da natureza de toda a sua produção ficcional. A intratextualidade, no entanto, não se esgota na intervenção das personagens de outros livros, também se organiza pela incorporação ao texto de temas, motivos e procedimentos nucleares às narrativas anteriores.

Presença importante é a de Hillé, vista como grande amiga de Vittorio. Apesar de considerá-la esquisita e dizer para o irmão que este

não gostaria dela, a primeira invocação deste nome surge apenas para retratar uma cena grotesca em que um namorado dela é o centro das atenções devido à excentricidade surrealista de comer copos de uísque.

Na segunda aparição de Hillé, contudo, há a explicitação mais delineada de sua personalidade:

Hillé disse um dia: dá-me a vida do excesso, o estupor. pediu isso a você? pediu a Deus, Matias. e lhe foi dado? perdi-a de vista, [...] “Hillé está há muitos anos esquecida de si mesma”. fala mais claro Vittorio. esquecida de si mesma e de tudo o mais, olha as árvores e chora, lembra-se de ter sido árvore. então está mais é se lembrando muito. foi árvore e sente piedade, foi cadela e sente piedade, foi esses bichos pequenos. que bichos? doninha rato lagartixa. ahn. e sente compaixão por todos eles. estás me dizendo que tua amiga Hillé ficou louca. não, era lúcida demais para pirar. mas são os lúcidos demais que enlouquecem? tu chamas loucura isso de se saber mil outros? (p. 38).

A natureza de Hillé pode ser caracterizada por um panteísmo vitalista, a vida assume todas as formas, num mecanismo de homologia com a multiplicidade de vozes narrativas. Tudo está relacionado a tudo: “tudo tem a ver com quase tudo. tu pensas que não, mas tem. números equações teoremas beleza e coesão” (p. 61).

O processo de transformações contínuas é uma das pontas que alimentam o caráter encantatório e mágico da linguagem hillsiana. Nucleado pela proliferação de anamorfozes, joga a linguagem para o campo de outras dimensões situadas fora do plano da pura racionalidade. O ritmo vertiginoso das mutações e a frequência da autora às páginas da cultura clássica permitem observar a possível influência da mentalidade pagã de *As metamorfoses*, de Ovídio, sobre o pensamento da ficcionista.

Na carta de Dom Deo, a informação dada pelo missivista pode ser entendida como a comprovação da preferência de Vittorio-Hilda Hilst por Hillé:

Aquela de quem tanto gostavas soube por uma vizinha, uma destrambelhada, Luzia, que Hillé deixou-se morrer embaixo de uma escada, e que sua última amiga foi uma porca. Hillé chamava-a apenas com este nome: senhora P. disse-me também Luzia que a senhora P morreu com Hillé, à mesma hora, e no mesmo dia (p. 76).

A certa altura do livro, surgem os irmãos Karl e Cordélia, personagens de *Cartas de um sedutor*. As cartas exibem os relatos das experiências de um burguês *blasé* e impiedoso a respeito de suas aventuras e devassidões sexuais, com direito a todas as formas de amor, em que sobressaem a fixação, em termos sexuais, pela irmã; as (in)confidências sobre os casos do pai; e a revelação, a que o leitor tem acesso pela leitura indireta das respostas da irmã, do caso desta última com o pai, de que resultou o filho Iohanis, com quem ela igualmente mantém relações sexuais.

Incluídas em *Estar sendo. Ter sido* as personagens extrapolam o nível de simples menção, uma vez que desempenham uma função ficcional no texto hilstiano. Vittorio retrata Cordélia como uma de suas inúmeras conquistas amorosas:

Cordélia era uma beleza. ah, essas mulheres que se parecem a deusas! trepei uma vez com ela. pena que foi só uma. tive que usar uma faixa de tenista na cabeça. o pai era campeão de tênis, e ela só gozava se o parceiro usasse aquela faixa, qualquer faixa, minha linda, eu disse, ponho faixa onde quiseres, posso até ficar inteiro enfaixado. só não enfaixo as prendas (p. 48).

Vittorio fica com a faixa, um fetiche que simboliza a relação incestuosa entre Cordélia e o pai dela.

A irrupção dos irmãos na obra analisada é motivada pela lembrança do caráter epistolar da comunicação entre ambos. Ao valer-se de tal analogia, já que a referência ocorre no momento em que Vittorio pensa em escrever uma carta para Lucina, o narrador aponta, na realidade, para o peso muito grande do texto epistolar na constituição do universo ficcional hilstiano, portanto a presença de outras personagens remete a processos similares nele existentes.

Stamatius, também inserido na complexidade narrativa de *Estar sendo. Ter sido*, é inicialmente uma personagem do relato de Karl. Com o desenvolvimento da narrativa, desaloja-o do centro narrativo e ocupa o lugar de narrador de *Cartas de um sedutor*. Ele é um perdedor em todos os sentidos: escritor fracassado, perdeu os dentes, os móveis, a hipoteca da casa e a mulher. Sua posição marginal é assinalada pelo seu caráter de mendigo culto, refinado, lavador de livros encontrados no lixo, lavagem da qual o seu próprio texto emerge. No lixo encontra livros de Tolstoi (*A morte de Ivan Ilitch*), de filosofia, de Marx, a Bíblia e, principalmente, a obra completa de Kierkegaard.

Em *Estar sendo. Ter sido*, Vittorio utiliza Stamatius para vergastar a figura dos editores, sempre pintados com cores negativas: “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” (p. 62).

Envolto em tralhas, no desconforto, cheio de feridas, com a boca desdentada por tensões e vícios, Stamatius não pode ser perdoado. Sua miséria resulta do risco assumido em não fazer con-

cessões, fazer da linguagem o campo de busca de uma plenitude nunca alcançada, porém de cuja busca não desiste nunca, mesmo deslocado ou no meio de cenário e cena mais infames. Assim Stamatius/Karl/Eulália são outros nomes da mesma voz que estetiza a existência, campo de experimentação e indagação ontológica, de acordo com a visão kierkegaardiana:

O tom poético era o excedente fornecido por ele próprio [o diário]. Esse excedente era a poesia cujo gozo ele ia colher na situação poética da realidade, e que retomava sob a forma de reflexão poética. Era este o seu segundo prazer e o prazer constituía a finalidade de toda a sua vida. Primeiro gozava pessoalmente a estética, após o que gozava esteticamente a sua personalidade. Gozava pois egoisticamente, ele próprio, o que a realidade lhe oferecia, bem como aquilo com que fecundava essa realidade; no segundo caso, a sua personalidade deixava de agir, e gozava a situação, e ela própria na situação. Tinha a constante necessidade, no primeiro caso, da realidade como ocasião, como elemento; no segundo caso a realidade ficava imersa na poesia (Kierkegaard: 1974, 147).

Para justificar seu desencanto com as mulheres, especificamente com Lucina, amante impregnada por um tedioso discurso jurídico e movida por interesses materiais, Vittorio recorre à lembrança do amigo Crasso, narrador e protagonista de outro texto hilstiano – *Contos d’escárnio: textos grotescos*:

meu amigo Crasso, chateou-se bastante com uma dessas chamadas cultas-togadas, essas *rafinés* 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” (p. 50).

Crasso, na realidade *alter ego* de Hilda Hilst, ao expor as razões que geraram o *Contos d'escárnio: textos grotescos* aponta para marcas fundamentais da poética hilstiana:

Resolvi escrever este livro porque ao longo da minha vida tenho lido tanto lixo que resolvi escrever o meu. Sempre sonhei ser escritor. Mas tinha tal respeito pela literatura que jamais ousei. Hoje, no entanto, todo mundo se diz escritor. E os outros, os que leem, também acham que os idiotas o são. É tanta bestagem em letra de forma que pensei, por que não posso escrever a minha? A verdade é que não gosto de colocar fatos numa sequência ortodoxa, arrumada. Os jornais estão cheios de histórias com começo, meio e fim. Então não vou escrever um romance como... *E o vento levou* ou *Rebeca*, *Os sertões* e *Ana Karenina* então nem se fala. Os verbos chineses não possuem tempo. Eu também não (2002, 14).

Não são apenas as intromissões e invasões de personagens de obras anteriores no livro que desenham e fortalecem a importância da intratextualidade; existem ainda diversos níveis de retomada incluídos em *Estar sendo*. *Ter sido*, como já foi observado pelos autores do posfácio à primeira edição da obra:

No campo intertextual – tanta coisa resplende – há também vários exemplos: “eu-menino-luz-tremente inteiro” lembra “Agda menina-santa”; o “tigre-menino” faz ressoar o “menino-porco de Hillé”. “O cara mínima, o Sem-Forma”, lembra a busca do “Pai-Deus” em Qadós. Espaços de “O oco” se confundem na sintaxe: “estou na cama ou nos juncos? estou molhado de esperma ou de urina?” atualizam “Queres (que eu frite) o peixe na manteiga ou no mijo?” A verticalidade se instaura: o poço e a claraboia de Ruiska, o banco de cimento onde se sentava o pai de Agda, sou um novo nada ninguém, de Amós Keres (Duarte & Machado: 1997, 112).

## Conclusão

Qualquer referência aos textos de Hilda Hilst não deixa escapar a questão da obscenidade na configuração da obra. No caso específico de *Estar sendo. Ter sido*, o caráter obsceno confere à narrativa uma força demolidora que desconstrói os paradigmas da literatura pornográfica graças a um processo de aguda ironia, à perspectiva crítica da enunciação e aos requintes de uma linguagem capaz de incorporar os mais diversos registros. Uma leitura fixada apenas no apelo ao escabroso e às solicitações de uma sexualidade mais vulgar, portanto, é uma recepção incompleta do universo hilstiano; nele a palavra obscena funciona como aquilo que está “fora de cena” (Moraes, 110), isto é, refere-se àquelas cenas que não são apresentadas no palco da sociabilidade cotidiana. É o espaço do proibido, do não-dizível, do censurado.

Se tal característica permite perceber a natureza dramática da escrita hilstiana, por outro lado vale a pena ressaltar que a obscenidade não é o centro, mas parte de um processo agenciado por uma pluralidade de temas: morte, deus, amor, velhice, questões metafísicas, problemas sociais tratados com sutileza e ironia etc.

O leitor desavisado sofre uma espécie de golpe violento ao ser iniciado em HH, torna-se para ele um processo complexo identificar as diferentes sequências narrativas, relacionando-as a personagens mutáveis em um universo ficcional que contrasta imagens, que aproxima o inesperado e que não se curva às relações causais próprias da referencialidade à qual faz alusão. O espaço da sujeira e do vocabulário chulo convive com a assepsia da erudição.

A pornografia não é imposta pelo consumo, ela resulta da repressão, da violência e da interdição. Por primária, instintiva e



natural pulsão sexual, a linguagem do reprimido retorna como fetiche do proibido. Não é o mercado que cria a pornografia. A imaginação tenta traduzir uma linguagem cuja interdição é uma forma de invisibilidade, essa tradução ao revelar a forma proibida (re)produz prazer. O prazer pornográfico esgota-se nos limites da sexualidade básica, animal, em sua fisicalidade. O prazer advindo da obscenidade envolve uma dimensão social, um deleitar-se comum que ultrapassa os limites da pura sexualidade, invadindo o estético, o político e o social.

A narrativa de Hilda Hilst, portanto, subverte o pornográfico, retira o rótulo de interdito, de escrita menor, ultrapassa os limites entre o erótico, o obsceno e o pornográfico, criando uma obra em uma fronteira que a crítica ainda não conseguiu assentar com nitidez, apesar de todo o repertório conceitual. Talvez pelo extraordinário grau de indeterminação da natureza humana, por ser uma região profunda, insondável, apesar de a razão tentar mapeá-la. O atávico, o primordial, o caráter fundador na pulsão sexual, por não encontrar no vazio o eco onde o seu rosto reapareça, lança-se à busca. É esse o caminho cruzado por perversão e santidade, escrita suicida e escrita de desamparo, prece e blasfêmia, insulamento radical e radical desejo de encontro do Outro, Ele, no cerne da obra hilstiana.

A pornografia tem sido, ao longo do tempo, um reduto masculino. Uma linguagem normalmente produzida por homens, destinada à leitura de um público masculino. Nele a mulher é alvo, objeto de manipulação. Ousar invadir domínio tão machista já provoca estranheza em relação à mulher, embora diversas mulheres tenham cometido tal desatino. Maior é o espanto quando alguém invade a cena pornográfica para pervertê-la, e a perversão de Hilda

Hilst é furtrar à interdição a sacralidade de ser um ritual encenado em teatro subterrâneo e dar ao texto qualidade estética. A pornografia em Hilda Hilst é uma linguagem ascética encenada a céu aberto. Não esconde suas chagas e feridas, não domina seu alto grau de insanidade. É capaz de mostrar-se e evitar todo o grau de exibicionismo implícito em qualquer texto pornográfico.

Em todas as narrativas hilstianas podemos observar a presença, de uma forma ou de outra, de seres desalojados e desamparados. As criaturas hilstianas movem-se nos escombros, nas ruínas ou no lixo de um lar, vivem, portanto, em permanente estado de exílio. Compare-se, por exemplo, Hillé, de *A obscena senhora D*, domiciliada no vão de uma escada, ao Stamatius, de *Cartas de um sedutor*, escritor que vive remexendo o lixo, com o Karl do mesmo livro, cuja paixão incestuosa pela irmã inviabiliza a habitação, o viver compartilhado sob o mesmo teto.

Frente ao enigma da morte, vivendo em um mundo desordenado, vazia de Deus e dos homens, Hilda Hilst buscou abrigo – entre impérios, blasfêmias, teofagia, metafísica, grotesco e sublime – na linguagem, a única redenção possível.

**Referências**

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BAUDRILLARD, Jean. *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- BECKETT, Samuel. *Molloy*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.  
. *O inominável*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Hilda Hilst*. Instituto Moreira Salles, 1999.
- DUARTE, Edson Costa & MACHADO, Clara Silveira. “A vida uma aventura obscena de tão lúcida”. In: HILST, Hilda. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Nankin, 1997.
- HILST, Hilda. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Nankin, 1997.  
. *A obscena senhora Z*. São Paulo: Globo, 2001.  
. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2002.  
. *Contos d’escárnio: textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002.  
. “Hilda Hilst e seus personagens não param de pensar”. Entrevista concedida a Luiza Mendes Fúria. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, em 31/05/1997.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KIERKEGAARD, Soren Aabye. *Diário de um sedutor*. São Paulo: Abril, 1974.
- LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes – I*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MORAES, Eliane R. & LAPEIZ, Sandra. *O que é pornografia*. São Paulo: Círculo do Livro, s. d.

PÉCORA, Alcir. *Hilda Hilst call for papers*. Disponível em [http://www.germinaliteratura.com.br/enc\\_ago5.htm](http://www.germinaliteratura.com.br/enc_ago5.htm). Acesso em: 26 fev. 2007, 22:08.

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

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 6ª ed. São Paulo: Ática, 2004.