



4 Hilda Hilst: O Corpo e o *Corpus* na Terceira Margem

Clóvis Carvalho Britto*

* Doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília. Professor na Universidade Federal de Sergipe. Membro do Grupo de Pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento. E-mail: clovisbritto5@hotmail.com

Resumo: Este artigo esboça alguns trajetos e estratégias mobilizadas pela escritora Hilda Hilst (1930-2004) para a inserção e o reconhecimento no campo literário brasileiro ao longo do século XX. Aproximando sua trajetória e sua expressão artística, observamos táticas que revelam a tensão entre o corpo feminino e o corpus da linguagem, percebendo, assim, como a autora acionou trunfos em busca de espaço e dicção própria muitas vezes pagando um preço alto por tentar a profissionalização em uma arena de poder marcadamente masculina.

Palavras-chave: literatura; Hilda Hilst; corpo.

Abstract: This paper outlines some paths and strategies mobilized by writer Hilda Hilst (1930-2004) for the inclusion and recognition in the Brazilian literary field during the twentieth century. Approaching their path and their artistic expression, observes tactics that reveal the tension between the female body and the corpus of language, realizing, as well as the author created advantages and specific diction, paying a heavy price for trying to professionalize in an arena of power distinctly masculine.

Keywords: literature; Hilda Hilst; body.



“Se te pareço noturna e imperfeita
Olha-me de novo. Porque esta noite
Olhei-me a mim, como se tu me olhasses.
E era como se a água
Desejasse
Escapar de sua casa que é o rio
E deslizando apenas, nem tocar a margem.
Te olhei. E há tanto tempo
Entendo que sou terra. Há tanto tempo
Espero
Que o teu corpo de água mais fraterno
Se estenda sobre o meu. Pastor e nauta
Olha-me de novo. Com menos altivez.
E mais atento”
Hilda Hilst (2003, p. 17).

Este artigo reconstrói aspectos da trajetória da escritora Hilda Hilst (1930-2004) vislumbrando obter informações relacionadas à contribuição das mulheres no campo literário brasileiro, especialmente a busca por profissionalização e reconhecimento público do final da primeira metade do século XX até o raiar do século XXI. Podemos afirmar que o projeto criador e a trajetória de Hilda são representativos por terem sido estruturados em um período dilatado, o que permite visualizar as estratégias mobilizadas em prol da profissionalização das mulheres escritoras em momentos significativos de nossa história literária. Por outro lado, se no entresséculos as mulheres enfrentaram uma série de dificuldades no intuito de conquistar o direito à escrita, de obter um espaço privativo

para a realização de seu ofício, conseguir publicar suas obras e obter reconhecimento, especialmente por inexistir uma tradição que as beneficiasse, no século XX, embora ainda continuassem enfrentando preconceitos diversos, elas, de certo modo, se beneficiaram das conquistas de suas antecessoras e, timidamente, foram surgindo vozes que fizeram “pulsar os engenhos e os riscos de invenção, dando a ver o brio de uma chancela autoral irrecusável”, configurando no decorrer dos anos “os estrondos criativos dessas profissionais livres da pecha de amadorismo” (MICELI, 2008, p. 13). Algumas mulheres, a maioria integrante de círculos mais ou menos privilegiados da elite brasileira, começaram a conquistar independência financeira a partir de oportunidades familiares, profissionais e expressivas, e, aos poucos, embora ainda fossem colocadas em suspeição, tornou-se impossível ignorar sua presença no universo das letras. Nesse aspecto, a trajetória de Hilda é exemplar no sentido de oferecer indícios para compreendermos essa configuração. A teia de itinerários costurada com outras trajetórias possibilitou a escritora reunir trunfos materiais e simbólicos que podem ser acompanhados nas diferentes estratégias explicitadas em sua obra extensa e diversa.



O poema em epígrafe, que inaugura o livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (2003), contribui para que comecemos a reunir pistas para compreender a posição das mulheres que tencionaram firmar-se como escritoras após o entresséculos. O eu lítico conclama seu interlocutor a efetuar um novo olhar caso lhe pareça “noturna e imperfeita”, a lhe observar com mais atenção e menos altivez, visto o olhar anterior não compreender as estratégias de deslocamento empreendidas no intuito de escapar das determinações impostas pelas margens. Entendido como metáfora da trajetória da autoria feminina, o poema suscita um arroubo expressivo que, para além dos primeiros olhares, transborda dos diques historicamente destinados a conter o fluxo. Daí o desejo de deslizar sem tocar a margem, de obter o reconhecimento nessa hidrografia literária: “que teu corpo de água mais fraterno se estenda sobre o meu”. Na verdade, conforme destaca Heloísa Pontes (1998) em seu estudo sobre o campo intelectual paulista entre 1940 e 1968, as mulheres, embora reconhecidamente inteligentes e aceitas nos grupos intelectuais e nas universidades, continuavam ocupando posições secundárias e foram “relativamente excluídas ou se auto-excluíam (o que dá no mesmo, pois representa a forma cabal de internalização psicológica de uma exclusão social) dos espaços mais amplos de produção intelectual e

cultural, marcadamente masculinos, da época” (p. 16). Ao focar sua análise na trajetória de Gilda de Mello e Souza, efetua, a nosso ver, um importante panorama das novas posições e das velhas dificuldades enfrentadas pelas mulheres em seu ofício intelectual:

Mas se assim o foi, longe de ser apenas um problema pessoal, fruto de uma trajetória particular, tal sentimento é uma expressão condensada da situação vivida na época pelas mulheres de sua geração. O acesso à formação intelectual que tiveram na Faculdade de Filosofia, somado à vivência inédita de uma sociabilidade fortemente ancorada na vida universitária, permitiu a várias delas reorientar o papel social para o qual haviam sido educadas: mães e donas-de-casa. O impacto dessa experiência renovadora propiciada pela faculdade foi enorme, sobretudo para aquelas que efetivamente tentaram inventar para si um novo destino. Mas isso se deu à custa de conflitos, inseguranças e dilemas muito específicos. Principalmente no início, quando não se sentiam socialmente seguras para se inserirem no campo intelectual predominantemente masculino da época. As dificuldades que enfrentaram, transmutadas sob a forma de inseguranças pessoais, foram sendo contornadas, mas não eliminadas, à medida que construíram novos modelos de conduta e de atuação (PONTES, 1998, p. 130).

Hilda Hilst vivenciou essas mudanças, buscando reconhecimento público em um momento em que, apesar de ainda enfrentarem dificuldades, as mulheres puderam reorientar seus



projetos e papéis a partir das sociabilidades propiciadas pela vida universitária, com seus grupos intelectuais, produção de revistas e jornais, debates e circulação de idéias. Não podemos desprezar os impactos dessa experiência na trajetória de algumas escritoras que conquistaram um bafejo maior de visibilidade no cenário literário brasileiro. Embora continuassem sendo minoria e ocupassem, muitas vezes, papéis considerados secundários na divisão do trabalho intelectual desses grupos, as mulheres conquistaram acesso a informações até então destinadas apenas aos homens, impactadas por sua inserção nas recém criadas faculdades de filosofia, ciências e letras, e em sua presença em cursos de certo modo já estabelecidos, como os de direito. Surgiria, nesses moldes, uma nova geração, compreendida por Sérgio de Milliet como uma “novíssima geração” de espírito construtivo, composta por rapazes e moças de vinte a trinta anos, “cheios de leituras filosóficas e sociológicas, cheios de conhecimentos severos” (*In*: PONTES, 1998, p. 71). Situação também descrita por Lygia Fagundes Telles ao relembrar sua trajetória:

Minha mãe não tinha sequer idéia do que era o feminismo. Mas era uma feminista inconsciente quando me estimulou a escrever um livro: ‘É uma profissão de homem, mas se você escolheu, por que

não?’. Ainda em outros estímulos, quando eu quis entrar na Escola Superior de Educação Física, escola quase só de homens... Ela aprovou essa idéia, como também achou muito bom que logo em seguida eu fosse estudar Direito: ‘Também profissão de homem. E homem não gosta de ver a mulher no ramo dele, não sei se isso vai ajudar você no casamento. Mas você está somando diplomas, pode trabalhar no que bem entender. (...) Minha liberação deve-se às extraordinárias transformações sociais que o País viveu desde a minha adolescência. Durante a Segunda Grande Guerra, quando os homens válidos partiram para as trincheiras e as mulheres na retaguarda começaram a exercer nas fábricas, nos escritórios e nas universidades, o ofício desses homens... Eis então as mulheres ocupando esses espaços, eis as mulheres também provando que também podiam desempenhar funções até o momento notadamente masculinas. Quer dizer que a ‘rainha do lar’ podia desempenhar – e bem – funções mais sofisticadas? Contudo, persistia a desconfiança fechando na sua nuvem o chamado segundo sexo – isso também no campo das artes, o preconceito (TELLES, 1997, p. 60-61).

Apesar dos preconceitos, algumas mulheres, estimuladas por novas orientações teóricas e pela agitação cultural da vida universitária começaram a participar mais ativamente das revistas e dos jornais editados nas faculdades, a possuir voz nos debates, a ter acesso a línguas e a literaturas estrangeiras. Círculos de sociabilidade que dinamizaram a vida literária brasileira, promovendo encontros, por vezes duradouros como os de Hilda Hilst e Lygia Fagundes Telles, quando se conheceram em 1949 em



homenagem na Casa Mappin: “Apresentou-se: ‘Sou Hilda Hilst, poeta. Vim saudá-la em nome da nossa Academia do Largo de São Francisco’. Abraceia-a com calor. ‘Minha futura colega’, eu disse, e ela sorriu” (TELLES, 1999, p. 15). Além de Lygia Fagundes Telles e Hilda Hilst, Clarice Lispector, Dora Ferreira da Silva, Henriqueta Lisboa, Laís Correa de Araújo, Lara de Lemos, Lupe Cotrim Garaude, Nélide Piñon, Renata Pallottini e Stella Leonardos são algumas das escritoras cujas trajetórias atravessaram os bancos universitários nesse período, experiência que, de certo modo, impactou a definição de seus perfis intelectuais e confluuiu em seus projetos literários. Embora observemos que a experiência universitária por si só não definiu os contornos dessas mulheres, devemos reconhecer sua importância no intuito de lhes propiciar ousar vãos estéticos mais amplos, incorporando novas temáticas e estilos, e possibilitando tecer redes de afinidades para além das margens a que historicamente foram destinadas. É nesse aspecto que a trajetória de Hilda Hilst se torna exemplar.

Contando com o capital cultural da tradicional família Almeida Prado, Hilda estudou nas melhores escolas (Santa Marcelina, Instituto Presbiteriano Mackenzie e na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo), efetuou viagens para a

Europa, além de frequentar os círculos da alta sociedade paulista. Sobrevivendo de rendimentos e heranças familiares, a independência financeira lhe propiciou dedicar sua vida integralmente à literatura e, desde cedo, travar contato com alguns dos principais escritores e críticos de sua geração. Hilda estreou no campo literário em 1950 com o livro de poemas *Presságio*, publicado pela Editora Revista dos Tribunais, e até seu último livro, *Estar sendo. Ter sido* publicado no ano 2000, escreveu uma extensa obra composta por quatro dezenas de títulos distribuídos em quatro gêneros distintos (poesia, prosa de ficção, teatro e crônica). Conforme destacou Bernardo Amorim (2009), embora a autora insistentemente reclamasse da discreta repercussão de suas obras no campo literário, desde o início recebeu atenção por parte da crítica e de um séquito fiel de admiradores: “de um começo discreto até o acolhimento mais enfático dos estudiosos especializados, a recepção da obra de Hilst poderia contar uma história certamente interessante, não só sobre a sua própria literatura, mas sobre o cenário e a dinâmica da arte e do pensamento crítico nacional” (p. 302). De fato, não poderíamos afirmar com segurança que Hilda se inseriu de um modo marginal no campo literário, pelo menos por ocasião de seus primeiros livros. A escritora publicou os títulos por editoras que já haviam editado



obras de autores reconhecidos (Revista dos Tribunais, Edições Alarico, Jornal de Letras e Anhembi), obteve críticas de alguns dos principais analistas da época (Cecília Meireles, Sérgio Buarque de Hollanda, Alfredo Bosi, Lygia Fagundes Telles, Sérgio Milliet e Jorge de Sena), que embora reconhecessem uma obra imatura, encontravam dificuldades em promover seu enquadramento geracional devido ao “afastamento da autora das principais correntes da poesia da época, sejam os concretistas, sejam os mais formalistas dos expoentes da geração de 45” (p. 306). Na verdade, a autora contava com vinte anos de idade quando lançou seu primeiro livro fator que, naquele momento, não impediu o empreendimento dos editores e que críticos conhecidos examinassem sua obra, apesar de nela reconhecerem algumas fragilidades. Nessa primeira fase, os temas e formas adotadas em sua lírica ainda não apresentavam a radicalidade que posteriormente a caracterizaria e, o fato de ser mulher, devido à dicção elevada, a beleza física e à sua posição na sociedade paulista, longe de se tornar um estigma, contribuiu para que se tornasse uma exceção à regra:

Hilda Hilst aos poucos surgia ao lado da amiga Lygia Fagundes Telles, como prova de que mulheres, contrariando a opinião geral, poderiam ser literariamente competentes – tese levada ao extremo

na reportagem publicada por *A Última Hora* no ano de 1959, sob título bastante direto (e pouco discreto em relação ao preconceito do qual surge): ‘Hilda e Lygia arrasam uma velha teoria: nem sempre beleza e talento são incompatíveis’. Mas isso nunca se reverteria em um movimento da autora para defender a autonomia das mulheres – embora, durante toda a sua vida, Hilst tenha sido identificada como uma voz que procurava fortalecer a causa feminina, tendo atraído inclusive o assédio de movimentos políticos. Em sua obra – com exceção de protagonistas como Hillé, de *A obscena senhora D* (1982), ou Matamoros, de conto homônimo de *Tu não te moves de ti* (1980) – as mulheres tornam-se caricaturas do perfeito depósito para a banalidade; todas sempre às voltas com futilidades (DESTRI; DINIZ, 2010, p. 36).

A autora em diversos momentos ratificou a idéia de excepcionalidade, afirmando ser diferenciada e, até mesmo, não se considerando mulher: “Não me considero uma mulher. Porque eu acho que sou tão deslumbrante, tão inteligente, que ia ser falso em uma mulher. Eu disse sempre: uma mulher não pode pensar assim” (*In*: BLUMBERG, 2004, p. 286). No mesmo sentido, justificava sua opção por narradores homens afirmando que uma mulher narradora não daria credibilidade ao personagem, ocasionaria certo tipo de rejeição:

Colocar um tipo de problema com uma complexidade muito grande não é próprio de uma mulher, quer dizer, não é próprio do pensamento dos outros sobre a



mulher. (...) Essa mentalidade circula entre os homens. Se uma mulher pensar de um jeito muito complexo e abstrato sempre vai haver uma rejeição. Vão dizer: Ela não existe, essa mulher, pelo amor de Deus. Por exemplo, esse homem que eu estou escrevendo, que eu escrevi agora chama Vitório. O livro chama *Estar sendo. Ter sido*. É um homem com toda uma discussão a respeito dele mesmo, da morte, com um cinismo muito grande, e isso é um pouco anormal, vamos dizer, para o olho do outro, uma mulher com um deboche acentuado e ao mesmo tempo com uma vontade de Deus fremente, fervorosa e tudo. Ninguém está acostumado. Você conhece alguma mulher que você possa dizer que tem um discurso assim? É muito raro, eu acho. Mulher ter discurso desse tipo, com esse tipo de fala, que fala o tempo todo da morte, de Deus, da dificuldade de você chegar à perfeição e tudo. Na *Obscena senhora D* eu tentei, eu tentei. O Vitório tem muita coisa d'*A obscena senhora D*, mas ele é mais, vamos dizer, abjeto. E mais grosseiro. Eu tive que fazer dele um homem outra vez. Porque uma mulher talvez não possa ser tão grosseira. A não ser que seja uma lavadeira. Agora, misturar tudo junto, a intelectualidade, tudo isso, é sempre mais de um homem do que de uma mulher. (...) Eu não podia transformar esses homens em mulheres. Porque eles eram prolixos e complexos demais e pareceria um fingimento isso. Sabe, nenhuma mulher pensa assim. Você pode ver isso em algumas mulheres cientistas, muito interessantes e inteligentes e cultas, e com humor. Mas elas eram Prêmios Nobel de medicina, elas eram muito separadas como pessoas, não é? (In: BLUMBERG, 2004, p. 274).

Ao reiterar que mulheres complexas, preocupadas com questões metafísicas, constituíam uma exceção, Hilda, consciente ou

inconscientemente, se auto-atribuía o rótulo de excepcional, visto ser uma mulher portadora de todos esses questionamentos que considerava incomum à maioria das mulheres. Isso se torna evidente quando observamos, e a própria autora afirmou reiteradamente, traços biográficos em suas obras e, nesse sentido, uma profunda identificação com o pensamento de seus narradores. Poderíamos, em um primeiro momento, destacar que essas afirmações e opções estéticas constituíram formas de internalização da dominação masculina, reafirmando a incapacidade das mulheres para determinadas atividades e indagações. De acordo com Michele Fanini (2008), a idéia de excepcionalidade remete à transgressão das normas formuladas pela sociedade patriarcal, as mulheres que ousavam desafiar ou insurgir contra tais regras recebiam os rótulos de excepcionais. Rótulo que atualizaria os vícios concernentes “às assimetrias entre os sexos na medida em que traduz uma diferença mobilizada para legitimar a exclusão, reservando às mulheres ditas excepcionais desenvoltura e habilidades singulares, capazes de lhes assegurar uma posição hierarquicamente superior” e, ao mesmo tempo, tal reconhecimento reforçaria as demais, integrantes da regra geral, “supostamente destituídas de talento, dons individuais e competência suficientes” (FANINI, 2008, p. 15).



Hilda não acreditava no discurso que, conforme algumas correntes de pensamento no século XIX, advogava uma desigualdade “natural” entre os sexos. Prova disso é na entrevista afirmar que essa mentalidade circula entre os homens, “é própria do pensamento dos outros sobre a mulher”. Hilda, desse modo, tentaria definir uma voz autoral própria, se deslocando daqueles que procuram uma linhagem ou “dicção feminina”. Poderíamos cogitar que a busca de uma maior “credibilidade” se relacione ao que Regina Dalcastagnè (2010) definiu como caráter predominantemente referencial da narrativa brasileira contemporânea; suas pesquisas indicam que os personagens “deslocam por um chão literário em tudo semelhante ao da realidade brasileira atual. O *efeito de realidade* gerado pela familiaridade com que o(a) leitor(a) reconhece o espaço da obra acaba por naturalizar a ausência ou a figuração estereotipada das mulheres” (p. 62). Na verdade, se essa questão pode ser suscitada ao tratarmos do sexo dos narradores e personagens da narrativa hilstiana, ela deve ser analisada com cautela quando visualizamos todo o seu *corpus*. Isso porque, conforme assinala Alcir Pécora (2010), sua obra se afasta dos valores modernistas predominantes no Brasil, em especial da questão “nacional” da literatura, se aproximando de uma vertente

erótico-metafísica. Segundo o pesquisador, a literatura de Hilst é de legibilidade difícil no âmbito das vertentes predominantes da produção e da crítica pós-45: “não tem filiação construtivista, nem concretista; não tem enredo realista, não tem temas nacionalistas, nem uma militância política convencional, embora as obras sejam altamente políticas e intervencionistas. São obras de intensidade incômoda” (*In*: KASSAB, 2007, p. 5). Pensamento que se apresenta com maior força em seu exercício lírico empenhado em um experimentalismo conceitual acerca da idéia de Deus, dos homens e do amado: “a busca do autoconhecimento cava mais fundo. Rompe violentamente as exterioridades da vida cotidiana, para investigar o fundo do poço: o eu-desconhecido, que há em cada um de nós, à espera (ou com medo) de ser descoberto (COELHO, 1999, p. 73).

Desse modo, mais do que uma poética que vise o protagonismo das margens, a poética hilstiana apresenta, no dizer de Nelly Novais Coelho (1999), algumas das interrogações mais radicais do pensamento contemporâneo: uma de natureza física (psíquico-erótica) centrada na Mulher que, através da fusão amorosa eu-outro, busca uma imagem feminina e seu novo lugar no mundo; e, outra, de natureza metafísica (filosófico-religiosa), centrada no espaço limiar entre o profano e o sagrado, com vistas a compreender



o ser humano, as forças terrestres e a morte como elementos que integram o mistério da vida cósmica, Deus. Preocupações que ganharam intensidade em seu projeto criador, se alterando ou ampliando “em círculos cada vez mais largos, à medida que a poeta verticaliza e aprofunda a sondagem de sua palavra. Do interrogar atento e lírico (voltado para os seres e coisas), seus poemas vão radicalizando o interrogar e se concentrando mais no eu, no ser-que-interroga” (p. 67-68). Em seu projeto, Hilda se preocupa com o rio e com as margens, compreendendo-os como suportes para, a partir de uma poética do desejo, encontrar o sagrado. Funda-se, nesse aspecto, aquilo que Alcir Pécora (2005) definiu como uma erótica vicária, substitutiva e ostensivamente precária, já que o desejo do conhecimento de Deus se funde com o conhecimento do corpo do homem: a via do corpo é a do único conhecimento que lhe resta.

O corpo se torna, nesse aspecto, um dos *corpus* principais de seu projeto literário, é a partir dele que se instalaria uma conexão com o transcendente, uma fusão erótica com um Outro. Do mesmo modo, é a partir do corpo que se constitui o desejo de dizer e um dizer do desejo. Não sem motivos, Geruza Almeida (2007) entende que a poesia de Hilst pode ser definida como uma geometria do pensar, conhecimento metafísico insinuado entre o dito e o não-dito,

o visível e o invisível, a lógica e a imaginação, o sentir e o pensar: “mais do que uma especulação filosófica sobre a temática divina, a poeta interroga-se sobre a possibilidade de apreensão do inominável por meio do sentimento-pensamento, a poeta desconstrói o tema metafísico, fazendo dele material poético de sua engenharia literária” (p. 101). Analisando a evolução da obra lírica hilstiana, Eliane Robert Moraes (1999) demonstra que desde seu primeiro livro a poetisa perseguiu o sublime, embora partindo de uma dicção elevada para decantar o amor como tema privilegiado. Efetuando uma retrospectiva, conclui que apesar da guinada operada em sua produção a partir dos anos de 1970 quando partiu para experimentações na prosa de ficção e no teatro, Hilda Hilst não teria desistido por completo dessa dimensão idealizada cunhada em sua lírica da juventude: “Ao confrontar a metafísica do puro e do imaterial com o reino do perecível e do contingente que constitui a vida de todos nós, a escritora excede a sua própria medida, o que resulta numa notável ampliação da idéia de transcendência – daí para a frente submetida aos imperativos da matéria” (p. 117). Em virtude dessa metafísica que estilhaça as medidas, observamos na autora uma insatisfação com as margens, aqui entendidas como a manutenção dos binarismos (alto x baixo, poético x não-poético,



puro x impuro, sagrado x profano). Ao empreender um projeto focado na reflexão sobre as experiências e o tempo nos interditos da figuração de Deus, do gozo, da morte, a escritora centrou sua poética em um intermezzo, em um entre-lugar, onde o interior do ser margeia um abismo e, o que lhe resta, é a via vazia do transcendente.

Aqui a metáfora das margens se amplia para além da horizontalidade da imagem e da unidirecionalidade do rio. Hilda se colocou e colocou sua literatura em uma terceira margem, relembrando o título do renomado conto de Guimarães Rosa, “A terceira margem do rio” (1994). Ao tecermos essa aproximação, nosso intuito não é efetuar um trabalho comparado ou elencar confluências estilísticas entre os dois autores, embora alguns críticos já tenham asseverado pontos de contato e a própria autora afirmasse que se fosse feita uma genealogia sua obra teria uma possível influência de Guimarães Rosa (Cf. *Revista E*, 2002). Do mesmo modo, embora a trajetória de ambos tenha se cruzado algumas vezes, conforme atesta o acervo pessoal e a própria obra de Hilda, tendo, inclusive, sido vertidos para o francês pela mesma tradutora (Maryvonne Lapouge-Pettorelli traduziu *Grande Sertão: Veredas*, *Contos d’escárnio/Textos grotescos* e *A obscena senhora D*), nossa intenção é apropriarmos da metáfora rosiana encarnada no título do

conto e de alguns aspectos do enredo por acreditarmos sintetizarem momentos significativos dos trajetos e do projeto criador de Hilda.

Quanto ao título, observamos que o projeto hilstiano se abre para a terceira margem, fatos demonstrados pela crítica quando aponta sua singularidade no cenário da literatura brasileira, por meio de sua dificuldade de enquadramento geracional e pelas estratégias estilísticas sem precedentes, além da opção por construir uma literatura pautada no ser que interroga, ao ponto de afirmar que escreveu filosofia em todos os seus livros: “Com fundo narrativo ou não, é filosofia pura” (*In*: ZENI, 1998, p. 13). A escritora era assídua leitora de filosofia, perscrutando os limites do pensamento a partir de zonas intermediárias. Em sua biblioteca pessoal e em registros do acervo encontramos a presença de uma série de filósofos: “As pessoas querem respostas como se eu fosse uma sábia – e eu não sou. Eu leio Heidegger, Hegel, Kierkegaard, Wittgenstein e percebo que eles também não têm uma resposta acalentadora pra gente” (HILST, 1999, p. 38). Ao construir uma poética das interrogações, abriu caminho para inserir sua obra em outra margem, em uma margem para além das aparências, tentando alcançar o indizível. Por isso, a nossa aproximação: o sintagma “a terceira margem do rio”, assim como a busca incessante de Hilda, se desemboca no vazio.



Conforme destacou Walnice Galvão (2008), a terceira margem é aquela que não é, já que o autor, ao inserir no rio, constituído por duas margens que se remetem reciprocamente, uma terceira margem, desbanaliza o lugar comum das margens da vida e da morte, acenando para uma dimensão desconhecida: “o simples deslocamento do numeral cardinal para o ordinal retira o chão de debaixo dos pés. Um rio tem duas margens de igual estatuto, não uma primeira margem e uma segunda margem. Se há duas margens, não uma primeira e uma segunda, como pode haver uma terceira?” (GALVÃO, 2008, p. 43). A imagem nos tira da terra firme e encaminha-nos para o mistério, assim como o projeto hilstiano que extrapola, muitas vezes, o espaço da razão e da lógica. Uma terceira via em busca de respostas para as origens, a morte, Deus, a condição humana: “A terceira margem fica pra lá do mistério da morte, da morte de cada um, que cada um tem de viver e que nunca ninguém contou como é. (...) Ainda que, na linguagem cifrada da mitologia e das religiões, seja freqüente o símbolo da praia, ou margem, ou terra firme, aonde se chega quando morre” (p. 42). Para além dessa ordem de idéias, Audemaro Goulart (2004) compreende a fuga do personagem e a busca pela terceira margem como uma insatisfação com o mundo, “não no sentido moral dessa colocação, mas com um

mundo que o homem constrói enquanto lócus da sua relação com o outro, enquanto possibilidade de construção social, de troca de valores” (p. 130). Nessa interpretação também aportaremos, visualizando que a literatura de Hilst evidencia, de diferentes modos, essa insatisfação.

O enredo do conto também se aplica a alguns momentos do itinerário hilstiano. Nesse sentido, poderíamos destacar a importância que a sombra do pai da escritora, Apolônio de Almeida Prado Hilst, teve em sua obra. Poeta que, devido à esquizofrenia, não pode continuar seu projeto literário, nem conviver com a filha, vivendo grande parte de sua vida com a solidão e a loucura, tal como o protagonista rosiano. As clínicas em que permaneceu internado podem, assim, ser comparadas à canoa. A obra hilstiana, conforme os depoimentos da autora, foi uma forma de homenagear a memória paterna em movimento similar ao realizado pelo filho representado na narrativa curta: “Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento; e, se, por um pouco, a gente fazia que esquecia, era só para se despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos” (ROSA, 1994, p. 32).

A escritora, na falta de um irmão homem que sugerisse ocupar o lugar de seu pai na canoa, ousou aceitar o desafio ampliando



remagens por outras (e pelas mesmas) águas poéticas, tornado-se, ela própria, a protagonista a deslocar por entre as margens, a implodir as certezas daqueles que preferiam a segurança insegura da terra firme. Surge, aí, uma segunda possibilidade de leitura do conto, que se bifurca em dois momentos, na aproximação com a trajetória de vida da autora de *Roteiro do silêncio* (1959). Inicialmente, Hilda pode ser comparada ao homem isolado entre as margens, cuja solidão se tornou um convite e a possibilidade única para o autoconhecimento. Como o personagem que, “só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio”, a escritora, impactada pela leitura de *Carta a el Greco* de Nikos Kazantzakis, construiu para si uma casa-canoa nas terras de sua mãe, em Campínas-SP, batizada de Casa do Sol. Essa travessia modificou os rumos de sua vida, acreditando que, por meio do isolamento, poderia melhor conhecer o ser humano e, ao mesmo tempo, edificar sua obra. Uma segunda leitura aponta para a imagem do homem na canoa, quase nu, e as mudanças que o tempo proporcionava em seu corpo e nas reflexões sobre sua experiência. Situações que acionam o que Luisa Destri e Cristiano Diniz (2010) concebem como duas imagens recorrentes a respeito de Hilst, originadas em momentos reconhecidos pela imprensa como de conversão: a idéia de

santidade, acionada pelo exílio voluntário e pelo despojamento, em 1963; e a idéia de insanidade, acionada pela edição, a partir de 1990, de sua tetralogia obscena: “retratos que encontram respaldo na síntese que Hilst fará de si a partir de 1990: ‘A santa tirou a saia’ – imagem que se desdobrará, por diversos periódicos, em ‘santa pornográfica’, ‘santa desregrada’, ‘a santa e a rameira’” (p. 32). Como o pai, do conto de Guimarães, ou a protagonista de *A Obscena Senhora D*, Hilda optou por se despir de muitos preconceitos e construir uma obra em que interrogações sobre corpo, morte, tempo e Deus, se entrelaçam:

Os conceitos de tempo, de deterioração, morte e finitude são veículos, agentes da angústia para o ser humano. Meu trabalho tenta perceber o que passa, o que acontece no homem naquela porção que tem a ver com as suas raízes mais profundas. Todo exterior é perecível, só a tentativa humana de relação com o infinito é que é permanência. Registrar o possível eterno: minhas personagens tentam se dizer no mais difícil de ser verbalizado, pois tentam tocar na extremidade de uma corda cuja outra extremidade está presa a uma forma, essa, sim, imperecível: o que me interessa são as relações do homem com isso, esse eterno ser/estar. Pergunto-me se haveria reais conseqüências benéficas através de um processo de autoconhecimento. Há uma possibilidade real de destruição do próprio indivíduo se seu autoconhecimento se faz em níveis de extrema lucidez. (...) Se você compreende a real condição do



homem, isso talvez te leve à morte ou à loucura. Foi isso que compreendi, portanto não estou mais certa das propostas do possível conhecimento de si mesmo. Daí então talvez erigirmos diante de nós mesmos um escudo, a viseira, a couraça: talvez seja a possibilidade de continuarmos vivos, ao lado da ilusão mais tentadora – o amor (*In: RIBEIRO, 1999, p. 86*).

Como concluiu Nelly Novaes Coelho (1999), após as experiências com a prosa de ficção e com o teatro, iniciadas na década de 1970, a poesia de Hilda Hilst passa por uma transformação e entre os poemas publicados a partir de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974) e os da primeira fase haveria uma evidente distância, não de valor poético, mas de intensidade. Hilda estiliza as medidas, afinando uma violência poética e um veio blasfematório para o enfrentamento da figura divina, idéias que fundamentaram as análises de Eliane Robert Moraes (1999). Exemplificando essa prática, demonstra a partir do Deus-porco como Hilst confronta o alto e o baixo, subvertendo as hierarquias entre os dois planos e destituindo a divindade como modelo ideal do homem: “Assim como *god* e *dog* estão unidos pelos secretos elos da língua, também a diferença entre o homem e o animal depende apenas de uma sutil inversão: (...) ‘Porco, gente, porco, corpo às avessas’” (p. 121). Desse modo, a recusa da superioridade divina

conduz, segundo a pesquisadora, a dois caminhos opostos e complementares: a uma angústia cósmica e a uma saída cômica. Do humor leve ao cáustico, metamorfoseando-se em ironia, a comicidade aos poucos adquire força no projeto hilstiano, especialmente nas últimas obras, se tornando um dos caminhos para encarar o desencantamento humano, uma espécie de blindagem contra o desamparo ou mecanismo para atingir o vicioso e o repugnante. Não sem motivos Joelma Silva (2009) apresentou a tese de que o riso consiste em um espiral a percorrer a obra de Hilda: do riso ingênuo e racional a compor *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), do riso cáustico, árido e rústico de *Contos d’escárnio: textos grotescos* (1990), ao riso-ápice que sustenta os poemas de *Bufólicas* (1992).

Devido à explosão erótica/obscena em sua lírica e prosa de ficção, Hilda foi sendo posta no vão da escada, para utilizarmos a metáfora que cunhou para Hillé, protagonista de *A obscena senhora D* (1982). E, ao convidarmos essa obra, não nos furtaremos a transcrever sua frase inaugural, apropriada para compreender a posição ocupada pela autora quando lançou sua tetralogia obscena: “Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome” (HILST, 2001, p. 17). Talvez essa condição afastada do centro do



campo literário brasileiro tenha contribuído para que nas últimas obras explicitasse com veemência os bastidores desse espaço de possíveis, inserindo em seus livros personagens escritores e editores, um modo de desabafo e denúncia. Conforme destaca Alcir Pécora (2010), o sentido do “obsceno” não se dissocia da economia do livro: a transformação da arte em mercadoria “é a aporia mais óbvia do obsceno. (...) A obscenidade evidenciada é a do ‘livro’ que se apresenta com objeto que, paradoxalmente, não pertence ao talento do seu autor, ou ao ato de invenção investido nele, mas ao editor, entendido como mercador” (p. 22). Sentindo na pele essa experiência, seus livros problematizam as relações do sistema literário. A princípio, timidamente, como nos “Poemas aos homens do nosso tempo”, integrantes de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974). Depois, de modo explícito nas narrativas *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d’escárnio: textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991):

Da mistura com o riso incompatível, há o ataque ao modo de existência de um sistema literário que desvaloriza as boas obras, fadadas a permanecerem no ostracismo e com seus criadores – os escritores – morrendo à míngua. Assim será com o pai de Lori, com Hans Haeckel e Stamatius, duplos de Hilda. Por outro lado, literatura de bandalheiras, aquela sem

qualidade, é tratada com prestígio de edição e vendagem e seus autores são incensados. Na ficção, esse escritor picareta aparece personificado como Karl, o escritor vendido; como Crasso, que escreve as suas memórias como lixo narrativo e, em última instância, como Lori, a menininha que escreve um pseudodiário obsceno para salvar o pai da falência intelectual e criativa. Para atacar esse sistema, Hilda Hilst elegerá uma figura-chave: o editor. Ao aparecer como personagem – direta ou indiretamente – dentro da ficção hilstiana, o editor é construído como um dos principais responsáveis pela ruína, pela mediocridade e pela mercantilização do sistema de valoração da literatura (BORGES, 2009, p. 125).

Por meio de uma escrita que imbrica gêneros, embaralha sagrado e profano, vida e morte, eros e tânatos, dor e riso, e desnudando as tensões no campo literário, Hilda teceu a intensidade e a extensão de seu projeto criador. Posicionar-se para além das margens convencionais contribuiu para que seu nome sempre estivesse volitando, embora não com a ressonância desejada, no campo literário brasileiro e modificando, em certa medida, aspectos do funcionamento desse campo. Devido à singularidade e ousadia de seu projeto, poderíamos dizer que a escritora se deparou com aquilo que Pierre Bourdieu (1996) definiu como uma “posição por construir”, precisando inventar, contra as posições já estabelecidas e ocupadas, mecanismos de definição para uma obra do entre-lugar e para uma personagem social sem precedente “profissional em tempo



integral, consagrado ao seu trabalho de maneira total e exclusiva, indiferente às exigências da política e às injunções da moral e não reconhecendo nenhuma outra jurisdição que não a norma específica de sua arte” (p. 95). É certo que teve que pagar um preço alto ao tecer um projeto dessa envergadura. Se nos primórdios de sua recepção foi valorizada por alguns dos principais críticos do período, apesar de sua lírica ainda imatura em decorrência, certamente, da idade; à medida que amadureceu e definiu melhor os contornos de sua obra na terceira margem, foi sendo colocada à margem no campo literário. Seus trajetos exprimem, desse modo, uma instigante contradição: não faltam justificativas para o escasso reconhecimento da arte das mulheres. Quando jovens, pairam o véu do amorismo, quando maduras, muitas vezes, são estigmatizadas pelo peso dos anos ou, no caso de Hilda, pela excentricidade de seu projeto: ora repreendida por ser fácil, ora difícil demais. Questão evidente quando a mulher escritora opta por um viés acentuadamente erótico, deixando de ser mero objeto do desejo e transformando em enunciadora do desejo próprio e de outrem: “Eu fico surpresa com o escândalo que as pessoas ainda têm quando é uma mulher a falar de erotismo. É como se mesmo hoje as mulheres não pudessem ter sexualidade ou não devessem nunca pensar nisso e muito menos

falar sobre” (*In: Revista E*, 2002). No caso de Hilst, seus últimos anos se dividiram entre um maior bafejo de reconhecimento e o enfrentamento daqueles que procuravam menosprezá-la por não compreenderem seu projeto. Ilustrativa, nesse aspecto, é a crônica que publicou no *Correio Popular* em 13 de novembro de 1994:

A revista *Interview* deste mês publica uma entrevista sobre a minha modesta pessoa ilustre, entrevista essa muito simpática, divertida e bem escrita pela excelente jornalista Beatriz Cardoso. Mas na capa, a revista *Interview* me classifica de ‘poetisa pornô’, e no índice me rotula de ‘poetisa que só pensa naquilo’, distorcendo integralmente o texto. Os títulos não são de responsabilidade da jornalista. Os títulos são certamente de responsabilidade de algum ‘canalha’, ‘patife’, ‘sem caráter’, ‘malandro’, ‘sabido’, ‘espertalhão’, sinônimos esses referentes à palavra ‘sacana’. ‘Sacana’ refere-se também a pessoas trocistas, brincalhonas, zombeteiras. Agora ‘POETISA SACANA QUE SÓ PENSA NAQUILO’ é certamente ‘a mami’ de um dos editores, ‘mami’ essa que deve rimar cu com bu e aí sim é, sem sombra de dúvida, uma moça prendada, ‘poetisa sacana’. A quem possa interessar: ao longo de meus quarenta anos de literatura, a crítica ‘me agraciou’ com os prêmios mais prestigiosos: Prêmio Pen (poesia), Prêmio Anchieta (teatro), Prêmio Cassiano Ricardo (poesia), Prêmio Jabuti (poesia), Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (Obra Completa), novamente APCA (pelo livro *Ficções*). Outra coisa: recentemente o jornal francês *Libération*, um dos jornais mais importantes do mundo, veio ao Brasil me entrevistar pelo lançamento do meu livro na



França, *Contes sarcastiques – Fragments erotiques*, pela Gallimard, a mais importante editora do mundo. E aqui, no meu país, eu sou tratada, depois de quarenta anos de trabalho, exatamente como era tratada aos olhos dos ‘hipócritas’ quando eu tinha vinte anos: uma puta. Sim, porque eu era tão autêntica, tão livre, tão inteligente, tão bela e tão apaixonante! Ahhhh! O ódio que toma conta das gentes quando o talento é muito acima da média! E como se agrava contra nós esse ódio quando se é mulher! E quando se fica uma velha-mulher, aí somos simplesmente velhas loucas, putas velhas, poetisas sacanas, asquerosas enfim! (HILST, 2007, p. 286-287).

Essa poética interrogativa, desenvolvida ao longo de quarenta e oito anos, atravessou diferentes momentos do campo literário nacional convivendo com diversas gerações de escritores (de projetos e idades múltiplos). Estilhaçando as medidas impostas para as jovens e velhas escritoras, de *Presságio* (1950) a *Do amor* (1999), os trajetos e os projetos de Hilda consistem em testemunhos significativos das estratégias utilizadas por algumas mulheres que se lançaram como profissionais da palavra na segunda metade do século XX. É certo que o caso de Hilst é emblemático, pela extensão e intensidade com que teceu a literatura como projeto de vida. Mas em maior ou menor escala, oferece-nos pistas para observar as tentativas frustradas ou exitosas mobilizadas em prol do ofício literário das escritoras e as soluções encontradas para a elaboração e

divulgação de seus textos no campo de produção simbólico no qual, enfrentando barreiras, tentaram se inserir. Hilda Hilst redefiniu fronteiras e estruturas do campo e não pôde ser ignorada por grande parte da crítica, obtendo alguns dos principais prêmios que movem a *illusio* do campo, sendo traduzida para o francês e para o italiano e comparecendo nas recentes antologias e histórias literárias. Embora a estratégia de chamar atenção para sua obra a partir do recorte obsceno tenha dado frutos, muitos ainda não foram colhidos, visto que, até hoje, ainda continua desconhecida do grande público. Transformando o corpo em uma das principais temáticas de seu *corpus*, mas de modo diferente do empreendido pelas escritoras da primeira metade do século XX a exemplo de Albertina Bertha (1880-1953), Colombina (1882-1963) e Gilka Machado (1893-1980), Hilst, a partir do erótico, ou, mais intensamente a partir do obsceno, fez de sua obra um espaço de interrogação a respeito dos (des) caminhos do homem e do mundo, questões que contribuíram para a invenção de uma nova posição e para aprofundar caminhos da memória poética das mulheres.

Referências Bibliográficas



ALMEIDA, Geruza Zelnys. A geometria do pensar na poesia de Hilda Hilst. *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários*, Londrina, v. 11, 2007.

AMORIM, Bernardo Nascimento de. A recepção da obra de Hilda Hilst: breves apontamentos. In: CINTRA, Elaine Cristina; SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e (Orgs.). *Roteiro poético de Hilda Hilst*. Uberlândia: EDUFU, 2009.

BLUMBERG, Mechthild. *Spiritualität, Leidenschaft und obszöne Provokation: zur dialektik zwischen metaphysisch und Körperlichkeit in prosa und lyric der brasilianischen autorin Hilda Hilst*. Frankfurt: Peter Lang, 2004.

BORGES, Luciana. Narrando a edição: escritores e editores na Trilogia obscena, de Hilda Hilst. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n.º 34, jul./dez. 2009.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

COELHO, Nelly Novaes. Da poesia. In: DE FRANCESCHI, Antônio Fernando (Org.). *Cadernos de literatura brasileira – Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

DALCASTAGNÈ, Regina. Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Orgs.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.

DESTRI, Luisa; DINIZ, Cristiano. Um retrato da artista. In: PÉCORA, Alcir (Org.). *Por que ler Hilda Hilst?* São Paulo: Globo, 2010.

FANINI, Michele Asmar. Fazer da pena um ofício: a profissionalização literária feminina no Brasil da virada do século XIX para o XX. *Linguagens*, Blumenau, v. 2, n.º 3, set/dez, 2008.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HILST, Hilda. *Cascos & carícias & outras crônicas*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007.

HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2003.

HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.

HILST, Hilda. Das Sombras. In: DE FRANCESCHI, Antônio Fernando (Org.). *Cadernos de Literatura Brasileira: Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

KASSAB, Álvaro. Pécora revisita transgressão lírica (e obscena) de Hilda e Piva. *Jornal da UNICAMP*, Campinas-SP, 5 mar. 2007.

MICELI, Sérgio. Arte embargada. In: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.



MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhada. *In: DE FRANCESCHI, Antônio Fernando (Org.). Cadernos de literatura brasileira – Hilda Hilst.* São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

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

PONTES, Heloísa. *Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-68).* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RIBEIRO, Léo Gilson. Da ficção. *In: DE FRANCESCHI, Antônio Fernando (Org.). Cadernos de literatura brasileira – Hilda Hilst.* São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

ROSA, João Guimarães. *Ficção completa.* Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994.

SILVA, Joelma Rodrigues da. *Os risos na espiral: percursos literários hilstianos.* Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. Da amizade. *In: DE FRANCESCHI, Antônio Fernando (Org.). Cadernos de literatura brasileira – Hilda Hilst.* São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

TELLES, Lygia Fagundes. A mulher escritora e o feminismo no Brasil. *In: SHARPE, Peggy (Org.). Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina.* Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997.

ZENI, Bruno. Hilda Hilst. *Cult*, São Paulo, n.º 12, jul. 1998.