

HILDA HILST E A ARQUITETURA DE ESCOMBROS

Vera QUEIROZ*

Resumo: O ensaio trata da relação entre a prosa de ficção de Hilda Hilst e seus pronunciamentos em entrevistas e escritos em crônicas de modo a analisar como textos de ordem diversa encontram-se na crítica aos editores, ao mercado e ao público leitor brasileiro face aos procedimentos da alta literatura e da cultura de massa.

Palavras-chave: Literatura e jornalismo; Hilda Hilst e a crônica; Relações vida/obra; Erotismo hilstiano; Alta e baixa literatura.

Résumé : L'essai investigate la relation entre l'oeuvre fictionnelle d'Hilda Hilst, écrivain brésilienne, et les entretiens qu'elle a maintenus tout au long de sa vie avec la presse, soit à travers des interviews, soit par les chroniques publiées dans les journaux, en soulignant la critique aux éditeurs, au marché et aux lecteurs devant les procédés de la littérature et de la culture de masse.

Mots-clés : Littérature et journalisme ; Hilda Hilst et la chronique ; Rapport vie/oeuvre ; Erotisme d'Hilda Hilst ; Haute e basse littérature.

O que é isso de sonhar escombros como parece ser o sonho de todos os ministros, e chupar o dedão do pé dos banqueiros todos como sói acontecer a múltiplos políticos, o que é isso, hein, de em sendo assim não ser? [HILST, 1998: 56].

Vou engolindo Eulália. Vou me demitindo. E vou ficando muito mais sozinho. Restarão meus ossos. Devo polir meus ossos antes de sumir? [HILST, 1991:119].

Falar em margem e em Hilda Hilst é quase uma redundância. Embora seja uma das mais fortes escritoras do cânone literário brasileiro, o trânsito de sua obra, seja entre o público leitor médio, seja entre aquele das faculdades de Letras é não apenas difícil, como raro.

* Vera QUEIROZ é atualmente professora-adjunta de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Ceará (UFC). Foi professora-adjunta de Literatura Brasileira na Universidade Federal de Goiás e na Universidade Federal Fluminense. Dentre suas publicações destacam-se *Pactos do viver e do escrever. O feminino na literatura brasileira*. (Fortaleza: 7Sóis, 2004), *Hilda Hilst: três leituras* (Florianópolis: Ed. Mulheres, 2000), *Crítica literária e estratégias de gênero*. (Niterói: EDUFF, 1997), *O vazio e o pleno: a poesia de Adélia Prado*. (Coleção Orfeu, nº1. Goiânia: Editora da UFG/CEGRAF, 1994). Este ensaio foi publicado originalmente em *Pactos do viver e do escrever - o feminino na literatura brasileira*, 2004.

Algumas das dificuldades no acesso a seus textos devem-se à conjunção de vários fatores. Primeiro, à complexidade do pensamento, da frase e do discurso lírico e ficcional hilstianos alia-se a perda de espaço da alta literatura face a um público (aí incluído o alunado de Letras) que se vem acostumando à facilidade da cultura midiática de massa, predominante no Brasil nas últimas décadas. Segundo, ao longo isolamento no sítio de Campinas que a autora se impôs a fim de compor sua obra, de modo que mesmo as concessões que faz a um tipo de literatura supostamente “popular” são jogos de cena para um público cujo perfil é ainda aquele de cultura literária acima da média, embora ela justifique a escrita de tais livros, chamadas “de bandalheiras”, como *O caderno rosa de Lori Lamby*, em função de leitores ávidos por sexo, embrutecidos pelos clichês da mídia, que dificilmente leriam, ou comprariam, seus livros “sérios”. Um terceiro elemento complicador do amplo acesso à obra hilstiana encontra-se em seu projeto mesmo, na medida em que ela aposta na desconstrução radical e visceral do bom tom e da literatura morna, em favor de uma frase que atinge extraordinárias voltagens líricas, cuja força maior advém do encontro entre os limites do baixo e do alto estilos, onde o escatológico, e mesmo o coprológico, se lêem como contraface do mesmo movimento lírico.

Difícilmente o público leitor brasileiro, conservador e mediano em seus gostos literários, brutalizado por uma cultura televisiva de baixíssima qualidade e bastante precário, consegue digerir uma obra cuja engrenagem discursiva é movida pela fúria iconoclasta, pela quebra dos padrões do “bem escrever” e pela vontade de dobrar os limites da palavra, da sintaxe e das convenções banalizadas, sejam elas literárias, ou morais. Além disso, a fúria de seu discurso, que mescla os mais terríveis palavrões, as cenas mais escabrosas ao mais profundo lirismo e à quase epifania religiosa, parece não caber nas regras de nossa pedagogia acadêmica.

Assim, a obra de Hilst transita meio nômade, entre o reconhecimento de sua excelência por alguns que têm sido, literalmente, fígados por seu verbo incandescente, e uma acanhada recepção, seja pelo público leitor, seja pela academia, onde seus textos podem ser objeto de teses e dissertações, mas não ocupam lugar nas salas de aula.

Se tal obra possui inegáveis e raras qualidades que lhe deveriam assegurar maior relevância e prestígio no cânone literário, será necessário investigar o peso que determinados elementos, que transitam em discurso, mas fora da obra, possam ter em sua recepção e, possivelmente, na obra mesma, de onde advém a hipótese de que a produção literária hilstiana compõe-se, de forma exemplar, no cruzamento entre vida, obra, restrições sociais, produção e recepção que interferem no produto final e conferem-lhe novos significados, indo além da radicalidade temática ou da qualidade literária, para se constituir numa transgressão aos limites, seja do que se espera da alta literatura, seja dos valores morais burgueses, quando se trata de sexo e de erotismo. Quando Hilst vem a público, em entrevistas intempestivas, clamar contra os editores que não publicam seus livros, ou não os divulgam de modo a encontrar o grande público pagante, garantia de vendas suficientes para viver do ofício, cria um “distúrbio” nas condições de recepção da obra, sobretudo aquelas consideradas “obscenas”,

sublinhando a maneira como o público deve lê-las e interagir com elas; tal distúrbio implica, igualmente, na mensuração de seu valor face ao conjunto, em movimento intra e intertextual que lhe confere maior significação.

A repórter Rosane Pavan observa, em entrevista por ocasião do lançamento da obra completa da autora pela Editora Globo:

Poeta brasileira de inspiração clássica, romancista com feição contemporânea, um dia Hilda Hilst recolhe-se à insignificância da pornografia para tentar, na maturidade, que o grande público tolere sua existência literária, ela que a crítica percebera e amara desde logo, tanto ou mais que os homens, sua beleza de mulher. Hilda Hilst figura a partir de 1990 no imaginário cultural brasileiro como a senhora de 60 anos que, inconformada e irônica, inicia com O Caderno Rosa de Lori Lamby uma trilogia erótica à cata de leitores, estes a quem em grande parte ela chamou de insensíveis quando lhes disse que somente chocados pelo amor aceitariam suas palavras.” (PAVAM, 2002, grifos meus)

A equação obra/autor/público leitor encontra em Hilst uma combinação que desafia os pressupostos da estética da recepção, conforme a entende Hans Robert Jauss. Como se sabe, a teoria jaussiana tem como fundamento explícito o de pensar uma história da literatura que priorize os aspectos da recepção sobre os da produção e os da representação do texto literário, o que Jauss faz, na visão de Karlheinz Stierle

contrapondo-se, de um lado, à reflexão formalista e estruturalista, interessada apenas pela estruturação imanente, verbal, do texto e que compreendia a produção, fundamentalmente, como organização de estruturas e, do outro, à estética marxista de representação, que tomava apenas o reflexo como tarefa legítima da literatura. (LIMA, 1979: 133).

O pólo da recepção é, assim, o elemento novo que Jauss traz para a compreensão do objeto literário, no seu trajeto para a história literária, e esse dado é fundador de significado, conforme postulam as sete teses de 1967 (JAUSS, 1974: 9-82), fundamentadas em torno do projeto de criar uma historiografia da literatura de base científica, centrada: 1) no contato vivo da obra com seus leitores; 2) numa análise da experiência do leitor através do sistema de expectativas, verificável pelo momento histórico de publicação da obra, pela tradição do gênero, pela obras anteriores e pela oposição entre linguagem poética e linguagem prática; 3) numa estética modificadora do horizonte de expectativas do público e através da qual as reações e os juízos críticos são verificáveis; 4) num horizonte de expectativas que reconstrói as perguntas respondidas pelo texto na época, de modo a compreender a interpretação atual; 5) numa compreensão da variedade das interpretações sobre a obra (diacronia); 6) numa recepção atual da obra (sincronia) como determinante para o reconhecimento da tradição em que ela se insere e, finalmente, 7) numa relação intrínseca entre a historiografia literária, nos seus aspectos sincrônicos e diacrônicos, com a história geral, de modo a manifestar sua função social, passível de influir no comportamento do leitor.

Se não é caso aqui de discutir em seus limites as implicações teórico/metodológicas das teses jaussianas para uma hermenêutica literária, nem mesmo a noção de leitor culto, instrumentalizado ou *superreader*, que suas teses deixam entrever, interessa-nos, por outro lado, problematizar a figura dessa autora que interfere na produção e na recepção de sua obra, tanto de fora dela, em entrevistas candentes e provocadoras, quanto inscrita na figura dos vários personagens-autores presentes em seus textos como sucede, por exemplo, em *Estar sendo. Ter sido*, ou na novela *Rútilo nada*, ou em *O caderno rosa de Lori Lamby*. Nesse último texto, tem-se uma estrutura especular tanto com relação à linguagem e ao discurso, quanto na criação dos personagens, num jogo *en abîme* que sinaliza uma complexa sofisticação no campo do ficcional, ao mesmo tempo que trata das estórias mais escabrosas, sobretudo porque saídas da pena de uma menina de oito anos. As mesmas investidas e críticas violentas que o pai de Lori, personagem do romance, faz contra o sistema editorial brasileiro, são feitas por Hilst nas várias entrevistas publicadas na mídia impressa. As mesmas razões que ele oferece para escrever “bandalheiras”, ao invés de dedicar-se à alta arte, são aquelas apontadas por Hilst para a escrita de suas peças eróticas – dar ao público supostamente o que ele quer: diversão na leitura de livros que explorem o sexo fácil. Assim, há um intercâmbio e um limite muito tênue entre essas “figuras” que se alternam tanto na série literária, quanto na cena pública – uma “personagem-autora” que transita entre realidade e ficção, ambas justificando a produção erótica por uma jogada de marketing, nivelando o gosto do público por baixo, mas ambas, igualmente, produzindo o supostamente “baixo” numa clave literária, a contrapelo, altíssima. Nesse jogo, nesse engodo, reside a força maior do humor hilstiano: ri-se de nós, leitores, e brinca dando piparotes no leitor.

Essa figuração de autor adentra o espaço da ficção encenando um papel cujas falas se projetam tanto nas crônicas e entrevistas, quanto nos textos mais propriamente literários (poemas, romances, peças teatrais, novelas), borrando as fronteiras entre experiência cotidiana e invenção. Em entrevista concedida à professora Mechthild Blumberg, em 19/10/2000, Hilst faz menção a esse diálogo entre obra e mídia:

HH: Eu escrevo desde os dezoito anos. Então eu fico impressionada que só agora é que estão fazendo até novelas, e que parece em Portugal também... Então tem até um cara português que quer fazer a minha obra lá. E a Globo tá querendo fazer também.

MB: Ah, fazer um filme...

HH: Não, fazer os livros todos.

MB: Editar?

HH: É, editar, é isso.

MB: Então a edição completa ainda não...

HH: Não, porque ninguém queria minhas obras. Só agora, aos setenta anos, é que a Globo quer.

MB: (...) Parece que nessa novela agora, “Laços de família”, teve uma cena na livraria...

HH: Olha, existe um editor nessa novela; então ele falou na novela que queria me editar inteirinha.

MB: Isso é uma boa propaganda...

HH: É verdade. Porque eu gosto muito de novelas. Eu nunca consegui escrever uma. Mas... então eu fiquei contente. É que tem um cara que faz o enredo da novela, que me conheceu há muitos anos, há mais de vinte anos. Ele que pôs... Mas demorou tanto, que eu já não esperava mais nada.

Os elementos comuns a essa e outras entrevistas¹ que a autora já deu à imprensa escrita dizem respeito, primeiro, a uma alta consciência do valor de sua obra, com o conseqüente espanto por seu desconhecimento por um público mais amplo; segundo, à queixa sistemática de que tal obra não tem editor à altura, razão por que seria mal divulgada e, logo, o leitor não tem acesso a ela; terceiro, às precárias condições financeiras em que ela tem vivido, e vivem os que trabalham com literatura. Esses temas são igualmente objeto de sua literatura, e fazem parte de discussões empreendidas por seus personagens, como se dá com os dois protagonistas de “Rútilo nada”, Lucius e Lucas, em que o primeiro é jornalista e o segundo um poeta cujo tema recorrente são os “muros” – sete dos quais são publicados ao final da narrativa. No estilo tortuoso que compõe a novela, Lucius declara sua profissão: “Minhas frases emboladas, não nada tudo bem só estava concentrado hein? não não sim sou jornalista, sim, comentários políticos, resenhas sobre ensaios, às vezes literatura sim, poesia? não nunca, poesia já é mais complicado”. (HILST, 1993:15). Em *Estar sendo. Ter sido*, o narrador Vittorio faz críticas a Balzac, que teria elogiado um editor:

lembro-me de Balzac citando um editor generoso! imaginem, isso existiu! um editor generoso! um tal de Murray. editores... 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. (HILST, 1993:62).

Esse e outros comentários ao longo do romance refletem o pensamento da autora, em vários momentos de sua trajetória literária, a respeito da estrutura que cerca o ofício do escritor. Em *Contos d’escárnio. Textos grotescos*, o narrador-protagonista Crasso discute a literatura de Hans Haeckel, personagem-escritor com características (de estilo, de pensamento) opostas às suas, observando que ele

era um escritor sério, o infeliz. Adorava Clódia. Achava-a a mais simples e nítida de todas as mulheres. Era um homem de meia idade, alto, bastante encurvado e muito meigo. Havia escrito uma belíssima novela, uma história de Lázaro. A crítica o ignorava, os resenhistas de literatura teimavam que ele não existia, os

¹ Vejam-se, além das duas entrevistas mencionadas, outras 16 que estão registradas no livro básico de referência sobre a obra e a autora: *Cadernos de Literatura Brasileira* – Hilda Hilst. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº 8, Out. 1999, p. 136-8. p. 25-41. Também aí está publicada a longa, excelente e talvez última entrevista concedida por Hilst, “Das sombras”, p. 25-41.

*coleguinhas sorriam invejosos quando uma vez ou outra alguém o mencionava.
[...]*

Eu lhe dizia: Hans, ninguém quer nada com Lázaro, ainda mais esse aí, um cara leproso e ainda por cima morto.

Mas ressuscitou, Crasso, ressuscitou!

Mas o mundo é do capeta, Hans, vamos começar a escrever a quatro mãos uma história pornô, vamos inventar uma pornocracia, Brasil meu caro, vamos pombear os passos de Clódia e exaltar a terra dos pornógrafos, dos pulhas, dos velhacos, dos vis.

não posso. Literatura para mim é paixão. Verdade. Conhecimento. (HILST, 1993:38).

Parece evidente que toda a literatura hilstiana vige em consonância com ambos os pensamentos: tanto Crasso, quanto Haeckel servem de alter-egos para a Hilst que escreveu a obra “séria” e a “de bandalheira”, defendendo publicamente pontos de vista semelhantes, até mesmo na referência ao personagem Lázaro, *leit-motiv* e razão de ser de suas mais fortes narrativas, e que aparece em quase toda a obra sob os mais diversos nomes e disfarces. Quanto à relação entre os personagens e os editores, presente agora em *O caderno rosa de Lori Lamby*, retomo o que já escrevi no livro *Hilda Hilst: três leituras* (2000):

A construção de ‘O caderno rosa’ também se faz por processos literários altamente sofisticados, de modo a impedir qualquer projeto mais conservador de expropriação seja do cânone literário, seja da alta arte. Isso se dá basicamente pela estrutura em abismo do diário, escrito e protagonizado por uma menina de oito anos, que na verdade copia escondido outro texto que está sendo escrito por seu pai, a quem o editor pedira que escrevesse estórias sacanas que vendessem mais do que o tipo de literatura que ele usualmente produzia. (QUEIROZ, 2000: 31).

Quando Clarice Lispector, em *A hora da estrela*, embaralha os estatutos do real e do ficcional ao apor sua assinatura no final dos vários subtítulos que abrem o livro, considerando-a mais um sintagma, como os diversos outros, capaz de remeter para uma possível síntese do que se vai ler – e como parece ser função dos títulos –, ela está realizando um dos mais paradigmáticos gestos literários quanto à natureza da relação entre o fictício e o biográfico, optando então pela via mais complexa de submeter o último ao primeiro, embora indecidivelmente amalgamados e, ao mesmo tempo, acenando ao leitor para a impossível distinção: Clarice quis que traços de sua biografia fossem parte de sua obra ficcional – uma está na outra, uma é a outra e tudo será encenação e arte.

Parece que quando Hilst coloca na quarta contracapa de seu *Caderno rosa* não uma assinatura, como o fez Clarice, mas a própria fotografia com a mesma idade da personagem do livro, sob a qual escreve “Ela foi uma boa menina”, está igualmente mesclando os dados biográficos com os da ficção, levando o processo a um nível mais radical (pelo uso de algo semelhante a uma foto de identidade), além da ironia e deboche de que o gesto se reveste, na medida em que a personagem-criança brinca com

a língua e com sexo ao longo de todo o texto, como se sabe. Barthes já observou que a fotografia, em si mesma, funciona como um “dêitico” de que algo ou alguém esteve ali, mas não revela qualquer história sobre o referente, de modo que quando se mostra uma foto a outra pessoa, ela logo mostrará as suas: “a Fotografia é sempre apenas um canto alternado de “Olhem”, “Olhe”, “Eis aqui”; ela aponta com o dedo um certo *vis-à-vis* e não pode sair dessa pura linguagem dêitica.” (BARTHES, 1984:14). Uma fotografia adquire sentido para quem a vê quando o receptor compartilha a história daquele momento congelado na folha impressa, esteja ele presente ou não na foto. Assim, quando Hilst disponibiliza ao grande público uma parte de sua história pessoal, representada pela foto de infância, ela sugere ao imaginário do leitor/receptor – pelo fato mesmo de desconhecermos qualquer referência para além do que está ‘congelado’ – a possibilidade de preenchimento dos sentidos que a circundam com aquilo que lemos no livro, com as aventuras da própria Lori. Assim, o gesto de audácia a que nos referimos reside no franqueamento (ilusório, evidentemente) a uma fantasia de que a menina da foto possa ser a personagem, de modo que todo o gesto constitui uma peça pregada no leitor e, mais importante, um jogo assumido radicalmente, onde a ficção e os traços da realidade permanecem em tensão irresolúvel.

Esse procedimento onívoro, de se apropriar dos dados, acontecimentos e referências da realidade social e pessoal na constituição de sua literatura, radicaliza-se, como era de esperar, nas crônicas reunidas em *Cascos & carícias*. Evidentemente, sabemos que a crônica é o gênero dos fatos cotidianos por excelência, mas pertence à tradição desse gênero no Brasil, em seus melhores realizadores (Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade, Paulo Mendes Campos, Nelson Rodrigues, Clarice Lispector, para citar os canônicos), tanto a mescla de estilos, quanto a utilização em larga escala de textos apropriados de suas obras ficcionais e/ou líricas. Hilda utiliza o mesmo recurso, de modo que trechos inteiros de *Cartas de um sedutor*, de *O caderno rosa de Lori Lamby*, de *Ficções*, de *A obscena Senhora D*, por exemplo, são publicados nas crônicas do *Correio Popular*, entre 1992 e 1995, bem como poemas extraídos de seus vários livros.

Se os textos de Hilda publicados em livro já constituem enorme transgressão ao bom-tom das normas literárias e sociais em matéria de linguagem e pensamento (uma das razões da pouca aceitação pelo grande público, entre outras), imagine-se o escândalo de lê-los em jornal diário, à mesa do café, em veículo acessível a todos – de que ela tinha plena consciência, como se vê em “Credo, a muié pirô!”:

O ser humano ainda não compreendeu que ele e os rios, ele e os mares, ele e as florestas, ele e os animais, ele e o Cosmos são um só, e se você não entrar em harmonia com isso tudo, você simplesmente se fode. Perdão para as crianças que lêem o jornal (!), segundo algumas mamãezinhas, mas o termo foder-se é do tempo do foda-se, quero dizer com isso que é antiquíssimo e todo mundo fala e sabe o que quer dizer e não é mais palavrão. (HILST, 1998: 47).

Se nessas publicações semanais ela oferecia ao leitor poemas de beleza incedível, pequenos contos plenos de ironia e crueldade (vejam-se os que compõem a crônica “Ridendo castigat mores”, p.75), também publicava excertos dos livros eróticos e

daqueles em que utiliza também a linguagem chula. Assim, aos domingos, sentado em sua poltrona, o leitor do jornal podia regalar-se com, por exemplo, esse trecho de *O caderno rosa*:

Quando o cu do Liu-Liu olhou o céu pela primeira vez, ficou bobo. Era lindo! E ao mesmo tempo deu uma tristeza! Pensou assim: eu, fiu-fiu, que não sou nada, sou apenas um cu, pensava que era Algo. E nos meus enrugados até me pensava perfumado! E só agora é que eu vejo: quanta beleza! Eu nem sabia que existia borboleta! (HILST, 1998: 110).

Além de brincar com as fronteiras entre o real e o ficcional, Hilst também pratica a intratextualidade de modo contumaz, quando reutiliza, por exemplo, certos poemas em seus textos de prosa (conforme se lê em *Rútilo nada*, em que os poemas sobre muros, escritos por Lucas, aparecem em outras obras). No caso específico das crônicas, há maior radicalidade no processo em razão de que alguns dos textos parecem não caber no contexto do jornal diário, porque são puro escracho e porque nosso público médio não tem tradição de leitura, além de ser extremamente conservador. As reclamações dos muitos leitores² ela registra em textos como “Esqueceram de mim ou Tô voltando” e “Por que, hein?”:

Alô, negada! Ando toda desvitalizada porque ninguém mais me trata mal. [...] Ah! Mandem de novo aquelas missivas tão graciosas e educadas me chamando de louca, de velha lunática, de pinguça, de porca, fico tão excitada... O nosso Nelson Rodrigues dizia qualquer coisa assim: todas as mulheres normais gostam de ser maltratadas, só as neuróticas não. E eu sou tão normaaalll! Quem sabe consigo ativar vossas serotoninas com esta croniqueta primorosa, feita especialmente para incitar-vos à cólera, às espuminhas-esquizo no canto da boca, à gritaria, óóóóhhhh, lá vem ela outra vez, a odiosa! Vamos lá! (HILST, 1998:120).

Essa modesta articulista que sou eu, escreveu textos e poemas belíssimos e compreensíveis, e tão poucos leram ou compraram meus livros... Mas agora com essas crônicas... que diferença! Como telefonam indignados para o por isso eufórico editor deste caderno, dizendo que sou nojenta! Obrigada leitor, por me fazer sentir mais viva e ainda por cima nojenta!” (HILST, 1998: 14).

No caso de algumas crônicas, nada há que as distinga do conjunto da obra, salvo o meio em que são publicadas – o que, evidentemente, modifica a recepção e também o próprio texto, que fica excessivamente ‘visível’ no jornal, perdendo a aura que só o livro

² Carlos Voigt, em depoimento ao *Caderno de Literatura Brasileira – Hilda Hilst* (IMS, 1999), faz a seguinte observação a respeito da reação dos leitores a suas crônicas: “Vi-a escandalizar a sociedade campineira, durante um ano, com uma série de crônicas impagáveis, tão nuas quanto cruas, depois reunidas em livro”. Cf. bibliografia, p. 19.

imprime ao texto literário. Por outro lado, elas cumpriram a função de divulgar a obra, apesar dos protestos da família católica, burguesa, brasileira, enfim.

No belíssimo ensaio “Da medida estilhaçada”, publicado nos *Cadernos de literatura brasileira*, Eliane Robert Moraes parte de uma parábola retirada do texto “Fluxo”, de *Fluxo-Floema*, e encaminha sua leitura do erotismo na obra de Hilst analisando três figuras fundamentais do imaginário literário da autora: o desamparo humano, o ideal do sublime e a bestialidade. Na cerrada análise que empreende, desde os poemas iniciais de *Presságio* (1950) à última obra, Moraes explora o confronto da “metafísica do puro e do imaterial com o reino do perecível e do contingente que constitui a vida de todos nós”; a alteridade absoluta referida na “multiplicidade de termos estranhos e contraditórios” que nomeiam Deus; a nostalgia da lírica amorosa, advinda do malogro da paixão; o veio blasfematório que marca tanto a associação entre Deus e porco, quanto o confronto entre o alto e o baixo, a destituição da figura divina como modelo ideal do homem, de onde advém “uma desalentada consciência do desamparo humano, na qual é possível reconhecer os princípios de um pensamento trágico, fundado na interrogação de Deus diante de suas alteridades” (MORAES, 1999: 119).

Uma das grandes observações da analista diz respeito à percepção da importância dos dentes, da língua e da boca na obra erótica de Hilst, este último “o único órgão que efetivamente concentra a entrada e a saída num só orifício”. Constituindo antes de tudo uma dimensão ontológica, os dentes surgem recorrentemente na obra como metáfora incoercível da finitude humana, sintetizada na fantástica pergunta: “por que os dentes caem quando estamos velhos, mas ainda vivos, e permanecem eternos nas nossas límpidas e luzidias caveiras?” (HILST, 1998:14). Pergunta irrespondível, no plano filosófico, Moraes observa que é justamente porque concentra, de forma dramática, a vida e a morte que a boca pode servir de metáfora tanto das dimensões mais ideais quanto das mais abjetas: ponto de entrada e de saída, ela serve para cantar e roncar, falar e cuspir, beijar e vomitar, comer e devorar. (MORAES, 1999: 124).

E, acrescento, para blasfemar, para sugar; para louvar e para indagar: ações, todas, que servem aos propósitos do desejo erótico na poesia de Hilst – exemplificá-las seria apropriar-se de dezenas de passagens de todos os livros –, mas servem também para representar uma miríade de invenções que ela constrói com a língua: com esta Língua.

OBRAS DA AUTORA

POESIA:

Presságio. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1950.

Balada de Alzira. São Paulo: Edições Alarico, 1951.

Balada do festival. Rio de Janeiro: Jornal das Letras, 1955.

Roteiro do silêncio. Rio de Janeiro: Anhambi, 1959.

Trovas de muito amor para um amado senhor. São Paulo: Anhambi, 1960

Ode fragmentária. São Paulo: Anhambi, 1961.

Sete cantos do poeta para o anjo. São Paulo: Massaou Ohno, 1962.

- Poesia (1959-1967)*. São Paulo: Sul, 1967.
- Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Massao Ohno, 1974.
- Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Massao Ohno, Roswitha Kempf, 1980.
- Poesia (1959-1979)*. São Paulo: Quíron/INL, 1980.
- Cantares de perda e predileção*. São Paulo: Massao Ohno/M. Lydia Pires e Albuquerque Editores, 1983.
- Poemas malditos, gozosos e devotos*. São Paulo: Massao Ohno/ Ismael Guarnelli Editores, 1984.
- Sobre a tua grande face*. São Paulo: Massao Ohno, 1986.
- Amavisse*. São Paulo: Massao Ohno, 1989.
- Alcoólicas*. São Paulo: Maison de Vins, 1990.
- Bufólicas*. São Paulo: Massao Ohno, 1992.
- Do desejo*. Campinas: Pontes, 1992.
- Cantares do sem nome e de partidas*. São Paulo: Massao Ohno, 1995.
- Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Nankin/Montréal: Noroît, 1998. (Edição bilíngüe, francês-português.)
- Do Amor*. São Paulo: Massao Ohno, 1999.

OBRA REUNIDA:

- Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Vol. 1 das Obras Reunidas, edição organizada por Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2001.
- Bufólicas*. Vol. 2 das Obras Reunidas, edição organizada por Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2002.
- Cantares*. Vol. 3 das Obras Reunidas, edição organizada por Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2002.
- Exercícios*. Vol. 4 das Obras Reunidas, edição organizada por Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2002.

FICÇÃO:

- Fluxo-floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- Qadós*. São Paulo: Edart, 1973.
- Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977.
- Tu não te moves de ti*. São Paulo: Cultura, 1980.
- A obscena senhora D*. São Paulo: Massao Ohno, 1982.
- Com meus olhos de cão e outras novelas*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Massao Ohno, 1990a.
- Contos d'escárnio*. Textos grotescos. São Paulo: Siciliano, 1990b; 2ª ed. São Paulo: Siciliano, 1992.
- Cartas de um sedutor*. São Paulo: Paulicéia, 1991.
- Rútilo nada*. Campinas: Pontes, 1993a.
- Rútilo nada. A obscena senhora D. Qadós*. Campinas: Pontes, 1993b.
- Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Nankin Editorial, 1997.
- Cascos e carícias*. Crônicas reunidas (1992-1995). São Paulo: Nankin Editorial, 1998.

DRAMATURGIA:

Teatro Reunido. São Paulo: Nankin, 2000. Vol. I.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.
- A câmara clara*. Nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Lisboa: Moraes Ed., 1957; *L'érotisme*. Paris: Galimard, 1946.
- COELHO, Nelly Novaes. “Da poesia”. In *Cadernos de literatura brasileira Hilda Hilst*. Instituto Moreira Salles, nº 8, outubro de 1999. Diretor editorial Antonio Fernando De Franceschi, p.66-79.
- ISER, Wolfgang. ISER, Wolfgang (1979). “A interação do texto com o leitor”. In Lima, L. C. (ed. e trad.). *A literatura e o leitor*. Textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 83-132.
- O fictício e o imaginário*. Perspectivas de uma antropologia literária. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- JAUSS, Hans Robert. “A história literária como desafio à ciência literária”. In *A história literária como desafio à ciência literária*. Literatura medieval e teoria dos gêneros. Porto: Soares Martins, pp.9-82, 1974.
- MORAES, Eliane Robert. “Da medida estilhaçada.” In *Cadernos de literatura brasileira – Hilda Hilst*. Instituto Moreira Salles, nº 8, outubro de 1999. Diretor editorial Antonio Fernando De Franceschi, p.114-126.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. “Notas marginais sobre o erotismo: *O caderno rosa de Lori Lamby*”. In *Travessia*, nº 22. Florianópolis, 1991.
- PAVAN, Rosane. “Hilda Hilst tem obra reeditada e tenta conquistar leitor.” *Investnews / Gazeta Mercantil*, 18/01/2002.
- QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis: Mulheres, 2000.
- RIAUDEL, Michel. “A leitura no quiasma de sua sedução.” In *Leitura: teoria e prática*. Campinas: Ass. Leitura do Brasil, Fac. Educação da UEC, junho/1999.
- RIBEIRO, Leo Gilson. “Da ficção.” In *Cadernos de literatura brasileira - Hilda Hilst*. Instituto Moreira Salles, nº 8, outubro de 1999. Diretor editorial Antonio Fernando De Franceschi, p.80-96.
- SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. “Das pulsões eróticas – cães em liberdade – Hilda Hilst”. In *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. Vitória: EDUFES, 2002, p. 237-8.
- STIERLE, Karlheinz. In Lima, L. C. (ed. e trad.). *A literatura e o leitor*. Textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.