

# A MORTE DE HH COMO QUESTÃO LITERÁRIA

Prof. Alcir Pécora  
Livre Docente em Teoria Literária/Universidade Estadual de Campinas  
Universidade Estadual de Campinas

Resumo: A morte de Hilda Hilst deixa ver que ela tem sido mais discutida como personagem pública bizarra, protagonista de entrevistas e escândalos, do que como autora de livros significantes para a Literatura Brasileira. O artigo tenta balizar alguns de seus problemas literários mais agudos, ainda sem trabalhos de fundo a discuti-los.

Palavras-chave: Escritores brasileiros – Crítica e interpretação; Hilda Hilst; Vida literária; Narrador proliferante; Imitação do antigo; Anarquia de gêneros.

Abstract: The death of Hilda Hilst shows that she has been discussed rather as a bizarre public character, protagonist of interviews and scandals, than as a writer of significant books to the Brazilian Literature. The article tries to demarcate some of her most acute literary troubles which have not yet been discussed by grounded works.

Key words: Brazilian Writers – Criticism and interpretation; Hilda Hilst; Literary Life; Proliferating Narrator; Antique Imitation; Anarchy of genres.\*

O espelho do quarto refletiu um menino vestido de negro,  
calças curtas e camisa comum, os cabelos loiros escorridos.  
Olhei-me assombrado.  
Depois disso, nunca mais me vi.

H. H.

A morte de Hilda Hilst (1930-2004) encontra ainda engatinhando a questão da literatura de Hilda Hilst. Embora a autora tenha alcançado grande notoriedade pessoal, por conta de uma inteligência incomum, de um temperamento verdadeiramente exuberante, e de uma prontidão de espírito capaz de surpreender as pautas banais das entrevistas, a sua obra, de rara extensão e variedade, ainda é largamente desconhecida. A rigor, ela jamais obteve uma única crítica suficientemente abrangente e esclarecedora, a despeito de ter havido uma ou outra leitura bem feita de textos particulares. O mais foi atribuir-lhe isso

---

\* Tradução do resumo e das palavras-chave de Leni Puppín.

mesmo que se confirmou amplamente no noticiário de sua morte: mulher ousada, original, avançada para a sua época, louca refinada e explosiva etc.

Pode-se levantar hipóteses para a fixação desse quadro em que a imagem pública da artista como tipo excêntrico predominou largamente sobre o conhecimento da obra: o comportamento liberal de Hilda face aos padrões morais ou moralistas de sempre; a célebre beleza da autora; a distância que a sua obra mantém dos valores modernistas predominantes no Brasil e ainda mais em S. Paulo, sobretudo no que toca à questão do conteúdo especificamente “nacional” da literatura, que simplesmente não se põe para Hilda; a dificuldade de leitura básica de seus textos, dada a sua exigência de erudição literária, filosófica e até científica, que acaba gerando o emprego de um “vocabulário final” altamente idiossincrático; o seu afastamento radical dos centros de convívio intelectual predominantes no país, vivendo desde os anos 60 praticamente reclusa num sítio próximo a Campinas (SP); a estratégia escandalosa de chamar atenção para a sua obra por meio da suposta adesão ao registro pornográfico, que evidentemente contraria a pudicícia acadêmica e a hierarquização vigente dos gêneros literários; a produção prolífica e errática entre gêneros literários muito diversos, e mesmo a mistura sem precedentes deles todos no interior de cada texto; a publicação de praticamente toda a obra em edições artesanais, em geral muito bonitas, produzidas por artistas amigos, mas sem qualquer alcance de distribuição; o desinteresse da autora pelo que dissesse respeito a aspectos contratuais das edições etc. Enfim, não é preciso imaginar mais. Está perfeitamente claro que muitas são as explicações possíveis para a pouca crítica e o parco conhecimento público de Hilda Hilst enquanto questão literária. Mas nada disso pode justificar a esplêndida ignorância que daí resulta, explicada ou não.

Assim, antes de relacionar hipóteses a respeito dos motivos pelos quais a leitura da obra hilstiana acabou não sendo feita, ou menos feita, talvez seja mais relevante referir alguns aspectos a ser explorados por hipóteses de trabalho dirigidas doravante à obra, deixando a artista mais ao fundo. Isto significa, em outros termos, que o principal esforço da crítica de Hilda Hilst, hoje, é justamente esquecer, ainda que estrategicamente, a extraordinária pessoa (e amiga adorável, se me é permitido uma nota pessoal) que ela foi, durante toda a vida, e ainda mais ao longo de seu difícil final, que é quando mais se afere o valor de um caráter, segundo a velha tópica seiscentista do último combate, no qual, dependendo de como se perde, e necessariamente se perde,

então se vence.

Garantida a prevalência das articulações textuais sobre as biográficas, pode-se levantar, enfim, uma pauta nada pequena de aspectos de sua obra a ser considerada em trabalhos de fôlego, como, por exemplo, a questão da anarquia dos gêneros interna aos seus textos de qualquer gênero. Neste aspecto, pode-se considerar que os textos de Hilda Hilst se efetuam como exercícios de estilo, isto é, eles fazem o que lhes é próprio com base no emprego de matrizes canônicas dos diferentes gêneros da tradição, como, por exemplo, os cantares bíblicos, a cantiga galaico-portuguesa, a canção petrarquista, a poesia mística espanhola, o idílio árabe, a novela epistolar libertina etc. Essa imitação à antiga, contudo, jamais se pratica com purismo arqueológico, mas, bem ao contrário, submetida à mediação de autores decisivos do século XX: a imagética sublime de Rilke; o fluxo de consciência de Joyce, a cena minimalista de Beckett, o sensacionismo de Pessoa, apenas para referir a quadra de escritores internacionais mais fácil de reconhecer em seus escritos.

Além desse poligrafismo, Hilda Hilst funde num só texto todos os gêneros que pratica, como faz exemplarmente em *A obscena Senhora D*: poesia lírica (seja pela inclusão de versos na narrativa, seja imprimindo ritmo à prosa, o que adquire dicção particularíssima nela), teatro (fazendo com que, por exemplo, o chamado fluxo de consciência tome forma dialógica) e mesmo crônica (ao comentar acontecimentos ou personagens históricos conhecidos). Não é gratuito, portanto, o fato de que o texto tenha recebido várias adaptações teatrais, nem é despropositado pensar em “poesia em prosa” ou mais propriamente em “prosa poética” quando se trata de referir obras como *Fluxo-Floema* e *Kadósh*. A predominância do ritmo elocutivo sobre a narração é, aliás, outra das questões literárias decisivas e pouco exploradas nas análises da obra hilstiana.

Aproveito agora, entretanto, a menção ao chamado “fluxo de consciência” para determe um pouco neste que é, talvez, o seu principal recurso discursivo nos textos em prosa. Não se trata, contudo, de um fluxo de consciência usual, em que a narração ou o enunciado se apresenta como flagrante realista de pensamentos do narrador. Como disse, o fluxo em Hilda é surpreendentemente dialógico, ou mesmo teatral: o que 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 entre diferentes personagens que irrompem, proliferam e disputam lugares incertos, instáveis, na cadeia discursiva da narração. Daí a impressão de que aquilo que no narrador de Hilda pensa está atuando em cena aberta (e até de que está atuando cara a cara com uma platéia tendenciosa, hostil e mesmo estúpida). Mais do que a subjetividade ou a psicologia, o que a prosa de Hilda 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 por maldição ou possessão do que por vontade própria.

Poder-se-ia ser tentado, neste ponto, a imaginar alguma analogia entre a questão desse narrador prolífico ou desdobrável e o que se passa em Fernando Pessoa, com sua abundância de heterônimos, cada um a propor-se como ponto de vista e estilo diversos e inconciliáveis. As diferenças, contudo, são enormes, e a analogia talvez mais atrapalhe que ajude. Para começar, o drama da consciência-em-ação apresentado na prosa de Hilda não é ordenado, a cada vez, por uma personalidade discursiva e estilística imediatamente reconhecível e distinta da de todos os outros em questão. Os vários narradores-personagens que emergem no fluxo hilstiano são mais proliferações inadvertidamente incapazes de se conter numa unidade, do que propriamente essências ou estilos irreduzíveis entre si. Isto é, todas as personagens mal ajambradas que se apossam da suposta consciência em fluxo são muito semelhantes, mas ainda assim são incontidamente várias; apossam-se sucessivamente do discurso como entes muito parecidos entre si, sempre a ocupar precariamente o lugar da narração. E se esses entes vários são suficientemente fortes para ocupá-la, não bastam, entretanto, para refrear a sua própria geração de semelhanças instáveis, nem bastam para alcançar o gancho celeste capaz de transcendê-las.

Ainda, diferentemente do caso dos heterônimos pessoanos, os narradores do que bem se poderia chamar de “cena do fluxo” variam, alternam-se ou metamorfoseiam-se com muita rapidez, de modo que, se já não os diferencia o estilo, eles ainda mal alcançam a estabilidade de um nome próprio. Um nome que surja, e logo é derivado, declinado em vários outros de mesma raiz. Por isso, no limite, apenas podem dramatizar aspectos de uma experiência turva e deceptivamente contingente. A rigor, o fluxo hilstiano não pode dizer-se “de consciência”, nem mesmo entender-se como drama de consciência, mas sim, de maneira mais aproximada, como cena de possessão, na qual o narrador,

digamos, *cavalo*, é sucessivamente tomado por entes pouco definidos, imediatamente aparentados entre si, incapazes de conhecer a causa ou o sentido de sua coexistência múltipla e dolorosa no ofício de escrita.

Mesmo fora do fluxo de consciência, é possível levar adiante essa questão da incompletude das personagens hilstianas, que se vão proliferando indefinidamente, tomando nomes esquisitos e inverossímeis, a maioria iniciada com *H*, sem adquirir, nelas mesmas, qualquer tipo de profundidade psicológica. Pode-se, por exemplo, articulá-la à questão do tipo favorito de narrador hilstiano, que sistematicamente se recusa a narrar. Considere-se um livro como *Contos d'escárnio*. Se fosse necessário resumir o seu enredo, não haveria muito o que dizer, pois, como está patente em todo o livro, Crasso, o narrador, não tem nenhum gosto por seqüências arrumadas de fatos. Pretende escrever à maneira dos verbos chineses, sem marcação temporal, opondo-se programaticamente a qualquer expectativa de retomada da grande tradição do romance romântico-realista, com começo, meio e fim.

Ademais, *Contos d'escárnio* é um desses típicos livros hilstianos, em que, como referi, há uma impressionante mistura de gêneros. A disposição discursiva anárquica 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, e aos órgãos sexuais, mal distintos de lugares comuns do discurso pornográfico; contos e minicontos das personagens; alusões políticas; comentários etimológicos e eruditos; crítica literária (a ressaltar-se, aliás, o ataque hilariante a João Cabral de Melo Neto, cuja poética do rigor é traduzida como obsessão e 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 complemento jus ao título de *teatro repulsivo*; fábulas e piadas obscenas; partes de novela epistolar; excertos filosóficos, textos psicografados etc. – tudo isto em sucessão acelerada, despenhando precipícios e vertigens.

Em termos gerais, tal disposição manifesta de fazer-se anti-narrador pode ser interpretada como uma resposta irônica à literatura banal de mercado. Crasso, narrador chulo, dá nome a uma operação inventiva que faz um verdadeiro inventário da

mercadoria literária mais estereotipada, sórdida mesmo, e a aplica em favor da produção de metáforas descontroladas. O lixo cultural do *best seller* é, por assim dizer, a condição de sua literatura parasitária e obscena. Mas isso não é tudo: o mesmo lixo mercadológico constitui também a circunstância da conquista de sua vontade própria, ou, digamos, de sua liberdade negativa, que não é apenas a de fazer o que é permitido, mas a de criar as suas próprias escolhas, impensadas por outrem ou independentes das alternativas comuns admitidas socialmente.

Há outras questões imediatamente relevantes a estudar, como a questão do esquematismo das situações narrativas, que partem de situações polarizadas, quase maniqueístas, e evoluem na direção de implodir as duas pontas da oposição. Um bom exemplo dessa situação pode ser localizado em *Tu não te moves de ti*. Na primeira parte da história, *Tadeu (da razão)*, a narrativa opõe de maneira brutal e esquemática, de um lado, o executivo de mesmo nome, que subitamente já não vê sentido em sua atividade empresarial e passa a sofrer anseios poético-metafísicos incabíveis nela, e, de outro lado, Rute, sua mulher, cujo desejo se ajusta perfeitamente aos objetos compráveis do mundo dos negócios. O andamento do capítulo apenas amplifica os dois lados, ambos excessivos, mas apenas o de Tadeu ganha complexidade, com suas visões deambúlicas de certa mulher num bar, rindo descuidadamente, em tudo distinta da compostura afetada e superficial de Rute, e ainda de uma estranha casa de velhos ou de mortos, que passa a visitar em delírios cada vez mais constantes e reais. Rute é apenas caricata, ridícula e mesquinha, e assim os negócios, o capitalismo, as frivolidades femininas etc.

Em *Matamoros*, a narrativa que dá continuação a *Tadeu*, já não há sinal do mundo de Rute. A realidade é exclusivamente a da poesia antiga, desde aquela dos cantares bíblicos até a que narra amores pastoris vagamente clássicos, e abertamente sensuais. Nesse *locus amoenus*, lugar de delícias, Maria Matamoros vive com Meu, um homem perfeito que por lá aparece e a desposa, fazendo-a experimentar uma existência de puro êxtase, até o momento fatídico no qual ela passa a desconfiar de que possa estar sendo traída por ninguém menos do que a sua própria mãe, que demonstra enorme prazer na companhia de Meu. Instala-se então um inferno afetivo, de matriz trágica, no território que até então parecia perfeitamente ameno. O lugar da poesia, ao contrário do que fazia parecer a primeira novela, já não é o da alegria ou o transporte amoroso, mas o do terror

e da piedade, combinado ou submetido à idéia cristã dolorosa da expiação: alguém deve ser culpado pelo paraíso perdido.

*Axelrod*, título da última parte do livro, surpreende um professor de história política, até então socialista ortodoxo, numa viagem de volta à casa dos pais, na mesma região em que vivia Matamoros e os estranhos velhos entrevistados por Tadeu em seus delírios. Enquanto se move o trem, para frente ou para trás – para o futuro ou para a infância, como quer que se pense –, Axelrod, o professor, aperta-se no corredor do trem para conseguir chegar ao banheiro estreito, onde finalmente pode urinar e perceber que a dimensão, por assim dizer, privada da existência permanece inteiramente irresolvida na utopia revolucionária. Quanto mais se aproxima de sua terra e gente, mais se descola das lições ortodoxas de história política e, enfim, menos se move de si mesmo. Do conjunto, portanto, cujo início trataria aparentemente de resolver os dilemas do capitalismo pelo gozo transcendente da poesia, não se tem ao final senão uma aporia dolorosa. Não há descanso na poesia, nem o trem da história descobre um fundamento para a esperança e a utopia. Ao fim e ao cabo, predomina a pressão da urina no compartimento estreito, como o da poesia, dolorosa, no desejo agônico e irredutivelmente pessoal.

Itens como esses são todos recorrentes na produção de Hilda Hilst e precisam ser investigados a fundo. Por último, a título de exemplo, apresento resumidamente a questão dos vários usos do obsceno em sua obra, aspecto tão anunciado, quando não denunciado, e, no entanto, tão pouco conhecido nas formas particulares em que se dá. Em primeiro lugar, cabe perceber que a noção de obscenidade aplica-se com justiça ao conjunto da obra de Hilda Hilst, e não apenas à trilogia em prosa dita pornográfica, à qual se acrescenta a poesia impagável de *Bufólicas*. Mas o primeiro ponto a deixar claro é que essa noção de obsceno pouco ou nada tem em comum com a idéia de literatura erótica, ao contrário do que tantas vezes se tem publicado. A tetralogia obscena, aliás, é seguramente a parte menos erótica de toda a sua escrita. A idéia de erotismo não ficaria mal, por exemplo, aplicada a livros como *Júbilo...*, *Cantares* ou *Da morte*, desde que se ajustasse a uma concepção de erotismo construída por matrizes místicas tradicionais, como a poesia de Sor Juana Inés, São Juan de La Cruz ou Santa Teresa, mas é francamente estapafúrdia se aplicada a *Lory Lambi*, *Cartas de um sedutor*, ou *Contos d'escárnio*.

Quer dizer, há certamente erotismo na produção poética de registro mais elevado, na qual Hilda faz imitação deliberada da *maneira antiga*. O movimento que então descreve, articulado entre o sublime e o rebaixado, estabelece as balizas de um desejo de aspiração metafísica, que emula modelos poéticos de erotismo *a lo divino*, como os cantares bíblicos e a poesia mística seiscentista da península ibérica. Mas não há como propor seriamente erotismo na trilogia (ou tetralogia) obscena, depois que se a lê realmente, e não se fique na platitude dos comentários a respeito das “loucuras” ou da “devassidão” de Hilda.

A sugestão de pornográfica, a rigor, também deve ser afastada como imprópria, pois a crueza dos textos em questão não tem jamais como efeito ou propósito a excitação do leitor, a não ser que o leitor se trate (como me esforcei para imaginar certa vez) de um tarado lexical, de um onanista literário – tipo de bizarrice que, não duvido, deve existir. Pois ocorre que os textos de Hilda Hilst ditos pornográficos, contrariando a regra de ouro da pornografia banal, revertem todo o tempo para si mesmos e chamam a atenção do leitor para a sua composição literária ao invés de seu conteúdo sexual, destruindo todo efeito de simulação de realidade. São narrativas penetradas de um forte viés ensaístico, a escarafunchar perversamente os intervalos e as contradições entre a invenção do autor e os interesses dos outros, cujo signo é o leitor comum ou o não-leitor, que, na literatura exigente de Hilda Hilst, dá exatamente no mesmo. O conceito de obsceno, aqui, se aplica basicamente à identificação vulgar entre criação e usufruto mercadológico, ou, de outro modo, à percepção inconseqüente da invenção, sem que se busque ou viva nela uma experiência radical de destruição e catástrofe que os textos parecem pressupor na criação genuína.

Pode-se dizer, portanto, que os textos obscenos encenam o confronto entre a arte e a sua normalização no mundo, o que se pode dar tanto pelas expectativas rasteiras dos leitores, pelas contas dos editores desinteressados de tudo que o não seja as contas dos editores, quanto pelos ridículos próprios do autor, macaco vaidoso de si mesmo. Mais uma vez, torna-se forçoso reconhecer que esse cenário básico não é exclusivo dos livros ditos pornográficos, ao contrário do que muitas vezes é dito por críticos apologéticos de Hilda, que julgam possível isolar a pornografia do restante de sua obra séria. Nada mais improvável. Os escritos ostensivamente obscenos apenas manifestam, com a crueza do

calão, do sarcasmo, do *nonsense* ou do bestialógico, um núcleo forte que percorre todos os textos hilstianos como uma espécie de interdito de significação, à imagem de como o concebe Bataille. Em Hilda, carrega um traço ostensivo de crueldade, cujo efeito primeiro é o riso com dor, o riso satírico que busca ofender e ferir, não o riso polido e pedagógico da comédia aristotélica. Pica-se agressivamente tudo o que se entende como agressivamente estúpido, mesquinho e estreito, compondo então, um decoro de desproporções proporcionadas. Ri-se maldosamente, por exemplo, da moral carola e autoritária, amplificada até o *nonsense* de um mundo irremediavelmente grosseiro e idiotizado. Visto por outro ângulo, o ataque brutal à idiotia galopante e generalizada proclama uma espécie de resistência bem-humorada da invenção e da autocriação, que não admitem abandonar suas posições de busca de autonomia e independência no pior dos mundos.

E o pior dos mundos não pode deixar de lado o Brasil. Há uma analogia evidente entre a negatividade produtiva do narrador de Hilda Hilst face à indústria cultural e a que existe entre o seu relato obscuro e as circunstâncias do Brasil, que trata como país bandalho por antonomásia: terra desolada onde o poder injusto e ilegítimo pactua com a venalidade mais mesquinha por meio da celebração da malandragem e do triunfalismo nacional-popular-carnavalizante. Na costumeira louvação da esperteza do jeitinho brasileiro, Hilda reconhece tão somente o selo da cumplicidade geral da bandidagem contra a esperança do conhecimento, de que a liberdade da literatura poderia ser a principal caução.

Assim, a moral de sua anti-história é a de que onde triunfa a idiotia, o abestalhamento, não resta ao narrador honesto senão o desengano, o espírito de porco e, enfim, o suicídio. É esta a articulação básica de um texto que se formula como síntese amplificada, vale dizer, obscena e cruel, de todas as obscenidades dissimuladas, institucionalizadas, normalizadas e naturalizadas na paisagem brasileira e humana. Em terra de pornógrafos, para Hilda Hilst, o que cabe ao escritor *sério* é a revelação da pornocracia, isto é, da violência hegemônica da identidade bandalha. Assim, creio, pode-se pensar nos *Contos d'escárnio*, *textos grotescos* como um gênero de prosa satírica em que a construção de tipos mistos e heterogêneos, que definem o vicioso, o execrável e o repugnante, estão fortemente articulados a uma moralística, desde que se

dê ao termo o seu sentido rochefoucauldiano de exercício bem-humorado de destruição radical das afetações ou auto-indulgências desonestas compartilhadas civilmente.

Isto também quer dizer que, ainda que o tom desses escritos obscenos seja, por vezes, de uma hilaridade destrambelhada, de uma imaginação frenética a alimentar-se do mau-gosto e da bizarria, ele nunca chega a tornar-se verdadeiramente triunfal. Em *Bufólicas*, por exemplo, onde se encontra o registro baixo mais delicadamente engraçado já produzido nos livros de Hilda Hilst, a moral das fábulas reinventadas termina sempre na formulação de uma outra: a de que a liberdade de alguém é a certeza da vingança odiosa dos outros. Nas descrições agônicas do mundo feitas pelos seus textos, a obscenidade básica está aí, nesse desajuste de raiz entre os desejos mais sinceros, criativos e generosos, de um lado, e as práticas adotadas voluntariamente pelo comum dos homens, de outro. Os homens simplesmente não combinam consigo mesmo, nem em termos pessoais, nem coletivos.

Resta a esperança de Deus, mas em geral ela não se realiza senão no estigma, no vazio e no êxtase doloroso, em que a maldade e a vileza são os atributos divinos mais evidentes. Por sua vez, quando os homens são pensados em comum, nada parece mais comum neles do que a baixeza que emulam: a vizinhança é sempre horrenda, a autoridade é arbitrária e burra, quando não assassina, o revolucionário está estupidamente enganado sobre sua vontade, sobre a ideologia que defende e sobre o efeito de sua ação. Em relação ao universo letrado, o quadro não é melhor: o editor é rematado ladrão, o artista em geral é picareta, vaidoso e venal, e, por isso mesmo, vive no âmbito da dependência.

Há, pois, nos textos mais duramente obscenos, um existencialismo niilista contundente. Entretanto, tampouco esse niilismo se cristaliza de maneira hegemônica ou exclusiva, pois é temperado por um humor político e uma inquietude metafísica e mística de rara intensidade na literatura brasileira do último quarto do século XX. Isto posto, a morte de Hilda Hilst – é o que simplesmente pretendia dizer – é apenas o início da longa vida de Hilda Hilst como questão literária.