

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA**

MARCOS DE CAMPOS VISNADI

Muito mais matéria: Hilda Hilst e as anedotas de seu tempo

Versão original

São Paulo
2023

MARCOS DE CAMPOS VISNADI

Muito mais matéria: Hilda Hilst e as anedotas de seu tempo

Versão original

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Eliane Robert Moraes

São Paulo
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

V832m Visnadi, Marcos de Campos
 Muito mais matéria: Hilda Hilst e as anedotas de
 seu tempo / Marcos de Campos Visnadi; orientadora
 Eliane Robert Moraes - São Paulo, 2023.
 219 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
de concentração: Literatura Brasileira.

1. literatura brasileira. 2. relações de gênero.
3. mercado editorial. 4. biobibliografias. 5.
anedotas. I. Moraes, Eliane Robert, orient. II.
Título.

VISNADI, Marcos de Campos. **Muito mais matéria: Hilda Hilst e as anedotas de seu tempo.** Tese (Doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2023.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof./a. Dr./a. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Prof./a. Dr./a. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Prof./a. Dr./a. _____

Instituição _____

Julgamento _____

RESUMO

VISNADI, Marcos de Campos. **Muito mais matéria: Hilda Hilst e as anedotas de seu tempo.** Tese (Doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2023.

No começo do século XXI, ao organizar a reedição de todos os livros de Hilda Hilst, Alcir Pécora lamentou que a leitura do texto literário da autora fora, “em certa medida, substituída por um anedotário muito animado, mas francamente mesquinho, como chave de leitura para uma obra complexa e relevante como a sua”. Colocava-se, então, um problema teórico: como despir o *corpus* hilstiano das excentricidades da escritora, que lhe renderam certo *status* de celebridade ao longo da segunda metade do século XX? A partir da pesquisa no *corpus* e também em arquivos de periódicos, esta tese resgata várias das anedotas e argumenta que, tanto quanto um obstáculo para a leitura, elas são constituintes da própria obra, que ao longo dos anos foi delineando certo materialismo hilstiano ao qual se agregam, de forma anárquica, textos, paratextos e outros resíduos inclassificáveis.

Palavras-chave: anedotas; relações de gênero; mercado editorial; biobibliografias; anarquia textual.

ABSTRACT

VISNADI, Marcos de Campos. **Much more matter: Hilda Hilst and the anecdotes of her time.** Tese (Doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2023.

At the beginning of the 21st century, when organizing the reissue of all books by Hilda Hilst, Alcir Pécora lamented that the reading of the author's literary text had been, "to a certain extent, replaced by a very lively, but frankly miserly set of anecdotes, as a reading key for a complex and relevant work such as hers". A theoretical problem then arose: how to strip the Hilstian corpus of the writer's eccentricities, which earned her a certain celebrity status throughout the second half of the 20th century? Based on an investigation of the corpus and also of periodical archives, this doctoral thesis retrieves several of the anecdotes and argues that, as much as they are an obstacle to reading, they are constituents of the work itself, which over the years has outlined a certain Hilstian materialism in which texts, paratexts and other residues have been anarchically assembled.

Keywords: anecdotes; gender relations; publishing market; biobibliography; textual anarchy.

SUMÁRIO

Fofoca-guia (primeira anedota).....	11
Glossário: vida-obra.....	15
Fôlego e fogo (apresentação).....	16
Minibio ou Dos usos editoriais da vida (capítulo).....	25
Glossário: paratexto.....	39
Do pertencimento (segunda anedota).....	41
O começo cronológico de Hilda Hilst (capítulo).....	48
A Geração de 1948 (parêntese).....	73
Glossário: começo.....	80
Desejo de comunicação e defesa da poesia durante a ditadura (capítulo).....	82
Glossário: anedota.....	121
Do não pertencimento (terceira anedota).....	122
A escritora como celebridade pouco exemplar (capítulo).....	129
Glossário: fracasso.....	144
Da pose (quarta anedota).....	146
Tchau (anotações).....	149
Matéria (última anedota).....	154
Agradecimentos e dedicatórias.....	159
Referências bibliográficas.....	161
Referências das epígrafes.....	161
Referências da tese.....	162
Anexo 1 – Transcrição do vídeo “Hilda Hilst TV Cultura”	175
Anexo 2 – Aparições do termo “Hilda Hilst” no arquivo.....	179

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Tira sem título de Laerte.....	13
Hilda Hilst no Google Imagens.....	24
<i>Home page</i> do Instituto Hilda Hilst.....	33
Foto de Hilda Hilst em orelha de livro.....	34
Ursinho de pelúcia, capa de <i>Baladas</i> (Hilst, 2003).....	48
Baile de debutantes em 1948.....	48
Hilda Hilst no Guarujá.....	48
Página do jornal <i>Diário da Noite</i>	53
Efígie de mulher negra em propaganda.....	54
Efígie de mulher branca em embalagem.....	54
Efígie de mulher branca em coluna social.....	54
Mrs. America 1948.....	79
Hilda Hilst de vestido.....	79
Hilda Hilst segurando máscara.....	120
Porquinho-cofre.....	120
<i>Frames</i> de entrevista para a TV Cultura.....	143

LIVROS AUTORAIS DE HILDA HILST (1950-1999)

A lista a seguir foi baseada na compilação de obras feita pelos *Cadernos de Literatura Brasileira* (1999, p. 127-30). Os títulos estão organizados por ano de publicação (as datas são as que constam nos *Cadernos...*) e, dentro de cada ano, por ordem alfabética.

- anos 1950
- Presságio*. Ilustrações de Darcy Penteadó. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1950.
 - Balada de Alzira*. Ilustrações de Clóvis Graciano. São Paulo: Edições Alarico, 1951.
 - Balada do festival*. Rio de Janeiro: Jornal de Letras, 1955.
 - Roteiro do silêncio*. São Paulo: Anhambi, 1959.
- anos 1960
- Trovas de muito amor para um amado senhor*. São Paulo: Anhambi, 1960; 2ª ed., São Paulo: Massao Ohno Editor, 1961.
 - Ode fragmentária*. São Paulo: Anhambi, 1961.
 - Sete cantos do poeta para o anjo*. Ilustrações de Wesley Duke Lee. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1962.
 - Poesia (1959/1967)*. São Paulo: Livraria Sal, 1967.
 - A possessa*. [Não editado], 1967.
 - O rato no muro*. [Não editado], 1967.
 - As aves da noite*. [Não editado], 1968.
 - Auto da barca de Camiri*. [Não editado], 1968.
 - O novo sistema*. [Não editado], 1968.
 - O visitante*. [Não editado], 1968.
 - A morte do patriarca*. [Não editado], 1969.
- anos 1970
- Fluxo-Floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
 - O verdugo*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970.
 - Qadós*. Capa de Maria Bonomi. São Paulo: Edart, 1973.
 - Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Capa de Anesia Pacheco e Chaves. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1974.
 - Ficções*. Capa de Mora Fuentes. São Paulo: Edições Quíron, 1977.
- anos 1980
- Da morte. Odes mínimas*. Ilustrações de Hilda Hilst. São Paulo: Massao Ohno; Roswitha Kempf Editores, 1980.
 - Poesia (1959/1979)*. Capa de Canton Jr. Ilustração de Bastico. São Paulo: Edições Quíron; Instituto Nacional do Livro, 1980.
 - Tu não te moves de ti*. Capa de Mora Fuentes. São Paulo: Cultura, 1980.
 - A obscena senhora D*. Capa de Mora Fuentes. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1982.

anos 1990

Cantares de perda e predileção. Capa de Olga Bilenky. São Paulo: Massao Ohno Editor; M. Lídia Pires e Albuquerque Editores, 1983.

Poemas malditos, gozosos e devotos. Capa de Massao Ohno. São Paulo: Massao Ohno; Ismael Guarnelli Editores, 1984.

Com os meus olhos de cão e outras novelas. Capa de Maria Regina Pilla, com ilustração de Hilda Hilst. São Paulo: Brasiliense, 1986.

Sobre a tua grande face. Grafismos de Kazuo Wakabayashi. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1986.

Amavisse. São Paulo: Massao Ohno Editores, 1989.

Alcoólicas. Xilogravura da capa de Antonio Padua Rodrigues. São Paulo: Maison de Vins, 1990.

Contos d'escárnio. Textos grotescos. Capa de Pinky Wainer. São Paulo: Siciliano, 1990; 2ª ed., São Paulo: Siciliano, 1992.

O caderno rosa de Lori Lamby. Ilustrações de Millôr Fernandes. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1990; 2ª ed., São Paulo: Massao Ohno Editor, 1990.

Cartas de um sedutor. Capa de Pinky Wainer. São Paulo: Paulicéia, 1991.

Bufólicas. Desenhos de Jaguar. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1992.

Do desejo. Capa de João Baptista da Costa Aguiar. Campinas: Pontes, 1992.

Rútilo nada. A obscena senhora D. Qadós. Capa de Mora Fuentes. Campinas: Pontes, 1993.

Cantares do sem nome e de partida. Capa de Arcangelo Ianelli. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.

Estar sendo. Ter sido. Ilustrações de Marcos Gabriel. Capa de Cláudia Lammoglia. São Paulo: Nankin Editorial, 1997.

Cascos & carícias: crônicas reunidas (1992-1995). Capa de Cláudia Lammoglia. São Paulo: Nankin Editorial, 1998.

Do amor. Capa de Arcangelo Ianelli. São Paulo: Edith Arnhold; Massao Ohno Editores, 1999.

De mel e de espinhos
extraio um preceito
para definir-te em audácia e certeza.

Pedro Morato Krahenbuhl

Eu peneirava tudo: da estrela-do-mar até a língua
do panamenho / coração de Urânio Puro

Roberto Piva

Finjo a minha vida como ele finge a sua morte.

Lya Luft

Eu direi adeus
Aos sonhos meus
Sucesso, aqui vou eu!

Rita Lee

Fofoca-guia (primeira anedota)

Na década de 1950, poesia parecia ser coisa séria na cidade de São Paulo. Naquele tempo, os jornais traziam muitos artigos de gente interessada em discutir literatura – tal como a literatura era entendida – e, neles, a metafórica meia dúzia de gatos pingados que constituía a classe rica intelectualizada da metrópole nascente podia parecer uma multidão cheia de ideias e debates e nomes importantes.

Uma das principais turmas desse contexto era a dos poetas concretistas, que não serão abordados nesta tese, mas vão aparecer aqui e ali, inevitavelmente. Inclusive porque foram eles que promoveram, em junho de 1957, um recital de música e poesia concreta muito vanguardista. O evento foi planejado junto o Movimento Ars Nova, sob direção-geral do maestro Diogo Pacheco, que anos mais tarde se lembraria com orgulho: “Nunca ninguém tinha feito isso antes e acho que ninguém fez depois” (apud Sternheim, 2010, p. 92). É da memória de Pacheco que nos chega também a única lembrança da participação – inesperada – de Hilda Hilst no recital. Segundo ele, a poeta levou um gato para o teatro e o soltou no palco. Mais especificamente, “fez ele passar, atravessar pelo palco. Bizarro. Mas, mesmo assim, foi uma coisa importante” (apud Sternheim, 2010, p. 92).

Parece que a escritora não era benquista pela turma dos concretos. “Fui colega de faculdade de Haroldo de Campos, mas o grupo dele nunca me procurou” (in Diniz, 2013, p. 193), ela disse numa entrevista em 1999. Em 7 de julho de 1949, Oswald de Andrade anotou em seu diário: “Anteontem estiveram aqui, com Paul Silvestre, os três jovens poetas – os irmãos [Haroldo e Augusto de] Campos e [Décio] Pignatari”, e comenta: “incrível o preconceito contra Hilda Hilst” (Andrade, 2022, p. 136).

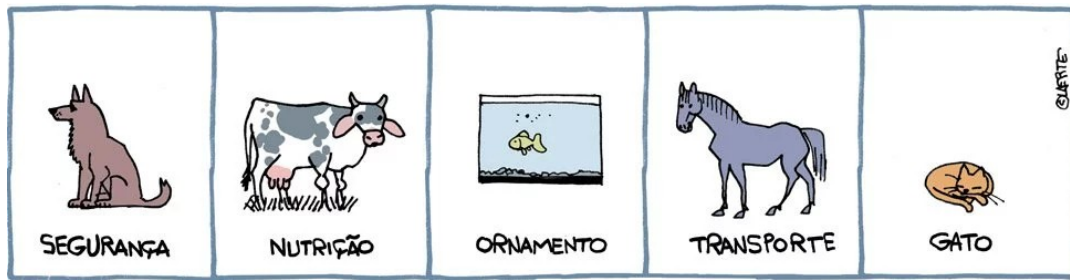
Pode ser, então, que ela tenha soltado o gato no palco por pura picuinha. Ou seria possível imaginar uma tentativa de se mostrar igualmente vanguardista, para ser aceita pela turma? Até onde cheguei na pesquisa dos arquivos e da fofoca, não encontrei nenhuma menção ao caso além do relato lacônico do maestro Pacheco, mas aposto mais na malcriação do que na vontade de agradar quando imagino Hilda Hilst em cena. Quanto ao gato, nem imagino.

*

Um vídeo no YouTube fala sobre o nosso interesse por vídeos de cachorros e gatos na internet e se pergunta: por que uns; por que outros? A hipótese é de que são dois jeitos diferentes de imaginar e viver a rede: de um lado, os gatos são anárquicos, voluntariosos, indomáveis; do outro, os cachorros são educáveis, obedientes e parecem mimetizar comportamentos e sentimentos humanos – inclusive os de culpa, quando levam uma bronca. Os primeiros remeteriam a um imaginário predominante nos princípios da internet, quando tudo parecia possível e imprevisível; os segundos, à rede tal como ela tem se configurado desde os anos 2010, com uma oligarquia de meia dúzia de bilionários pingados direcionando comportamentos e atenções por meio de algoritmos, o que a estaria tornando mais parecida com as caninas mídias do século XX: “Tradicionalmente, o cinema e a televisão têm uma forte preferência por cachorros porque eles podem ser treinados. Mas, mesmo que gatos pudessem ser domados, eles não concordariam com isso” (The New York Times, 2018, tradução minha). Essa visão da diferença – fundamentalmente evolutiva – entre gatos e cachorros parece ser a mesma que Donna Haraway chama de humanista tecnofílica e descreve:

Dizem que os cachorros foram os primeiros animais domésticos, desbancando os porcos. Humanistas tecnofílicos retratam a domesticação como o ato paradigmático masculino e uniparental de autonascimento, por meio do qual o homem repetidamente se faz à medida que inventa (cria) suas ferramentas. O animal doméstico é uma ferramenta que serve como ponto de virada histórico, realizando na carne a intenção humana, em uma versão, em forma de cachorro, de onanismo. O homem pegou o lobo (livre) e o transformou em um cachorro (servo), tornando, assim, a civilização possível. (Haraway, 2021, p. 36-7)

Na visão antropocêntrica e funcionalista dos animais domésticos, a história evolutiva dos gatos seria bem diferente: eles não foram domesticados por nós, como os cachorros, mas domesticaram-se a si mesmos. Outro vídeo de YouTube fala disso: aproximando-se de assentamentos humanos o bastante para aproveitar os nossos restos e depósitos, os gatos selvagens foram fazendo, organicamente, a seleção artificial, criando uma nova espécie com os indivíduos mais fortes e corajosos, que não tinham medo de enfrentar o mau humor humano, mas também fofos e dóceis o bastante para não só conviver conosco, mas merecer nossos ocasionais cuidados (The New Yorker, 2018).



Laerte (2022).

Voltando a Hilda Hilst, não é necessário ser um especialista para saber que sua vida e obra são abundantes em cachorros. Nos textos literários, eles aparecem geralmente como imagens do abandono, da melancolia, lambendo as próprias feridas. Na Casa do Sol, residência da escritora, ela chegou a abrigar quase uma centena desses animais, muitas vezes deixados nas imediações por gente que não queria ou não podia mais cuidar de seus cães, mas sabia que ali havia uma espécie de canil solidário, um santuário para os pobres rejeitados.

Gatos, por outro lado, são tão escassos que dificilmente se poderá caracterizá-los dentro do bestiário hilstiano, onde tampouco parecem ter alguma função preestabelecida.

*

Fica difícil imaginar de que jeito alguém faria um gato “atravessar pelo palco”. Será que a poeta subiu no tablado do Teatro Brasileiro de Comédia e, curvada, tocou o bichano entre os instrumentos e os desafetos? Será que atirou o gato e, como sempre, ele caiu de pé e fez o resto da performance sozinho? Seria um raro felino treinado? Na anedota, como na história evolutiva, quase não há indícios, e isso colabora com as nossas expectativas sobre o gato como um símbolo de autonomia.

Nos trabalhos desta tese, a obra de Hilda Hilst é o bicho ao mesmo tempo feral e doméstico que observamos, surpreses, a escritora jogar sobre o palco. Viemos aqui para ver um concerto muito inteligente e eis uma curiosa esquisitice que o atrapalha e o complementa. A tese inteira, muito resumidamente, poderia ser dita assim: Hilda Hilst é o gato no palco, mas só por ser, tão evidentemente, o que todas as coisas são, sob o viés hilstiano: imprevisíveis, já que soberanas. “Quando menos se espera, tudo reverbera” (Hilst, 2017, p. 505).

Mesmo esse diagnóstico, porém, já é uma tentativa (humanista tecnofílica?) de domesticar a vida-obra. O gato fica além do limite da nossa compreensão (“Quando brinco com minha gata, sei lá se ela não se diverte mais do que eu” – Montaigne, 1972, p. 215). A gente, com os nossos olhos de cão, observa o mundo com a ansiedade do abandono. Testemunhando uma pessoa se levantar, tirar um gato da cartola e agir sobre um programa que prometia ser disruptivo, mas que, percebemos agora, já estava domesticado. Até que de repente.

Glossário: vida-obra

Será um termo evitado – por necessidade conceitual, por pudor do estilo, talvez também por respeito à memória de Hilda Hilst, já que é neologismo cunhado por um dos irmãos Campos, o Augusto. Que o usou para nomear a coletânea *Pagu: vida-obra* (1982), compilação de textos autorais, ensaios críticos e textos literários sobre a vida-obra de Patrícia Galvão. O hífen dá ênfase à indissociabilidade do binômio, comumente usado pela crítica literária e pelo mercado editorial. Diz o autor:

Daí aprofundei as pesquisas sobre a sua obra e a sua vida que, unificadas por uma rebeldia generosa e marcada [sic] pela tragédia – “vida-obra”, como a denominei –, reconstituiriam a sua face mais genuína e lhe dariam a dimensão que merece no quadro da revolução cultural da nossa modernidade. (Campos, 2014, p. 13-4)

Em “A escrita mulher”, Lúcia Castello Branco diz que a indistinção entre os “domínios da arte” e os “domínios da vida” é um vício dos críticos quando o assunto é a “produção literária feminina”:

São poucos os que conseguiram distinguir esses dois terrenos. Muitas vezes, eles foram movidos por razões evidentemente preconceituosas: a produção poética da escritora é imoral, porque mulheres não devem falar nesse tom. Outras vezes, além dos preconceitos do analista, há um elemento fundamental que impossibilita a nítida separação entre a vida e a obra das autoras: o próprio texto. Este parece ser o caso de Florbela [Espanca] e Gilka [Machado], e de grande parte das poetisas que já tive oportunidade de ler com maior cuidado: a vida e a obra permanecem de tal forma indissociáveis que não há como – e por que – distingui-las. (Castello Branco, 1989, p. 89)

Ao longo da tese, vamos justamente cavucar esses terrenos: sua união, suas possíveis especificidades, a presença do corpo físico da escritora, seus desdobramentos audiovisuais, o *corpus* do trabalho artístico, a fortuna crítica (focos inclusas) e o conjunto de objetos tipográficos que levam seu nome são provavelmente os principais aspectos dessa entidade múltipla e de contornos fugidios que pode ser referida como vida-obra, vida e obra, vida, obra – ou, na falta de termo mais preciso, “Hilda Hilst”.

Fôlego e fogo (apresentação)

Várias vezes, fantasiando que um dia escreveria uma introdução a este trabalho, pensei em começar dizendo que, quando a tese começou a ser escrita, o Museu Nacional ardia em chamas, e todo o seu acervo – que incluía paredes e teto e fantasmas – voava pelos ares – quer dizer, não o que era pesado demais pra ser expulso pelo fogo (o meteorito Bendegó, cinco toneladas e meia de ferro e níquel, os restos de Luzia), tampouco o que era inflamável demais e foi totalmente consumido, mas papéis de todo tipo (fragmentos de cartas, documentos, pesquisas, conhecimento), expulsos daquele inferno real e atirados, pelas leis da física, nos arredores do prédio, onde foram recolhidos mais tarde por transeuntes e por trabalhadoras e trabalhadores do museu – e algum papel com certeza se perdeu no bueiro, repositório indiferente para coisas que caem.

A ideia de começar uma tese de doutorado detalhando o acontecimento horrível era a de dar alguma noção da tragédia que é o Brasil, o capitalismo, a existência humana como um todo, talvez com ênfase (farinha pouca, meu pirão primeiro) no primeiro caso, na ciência nacional, tão capenga no seu caminhar, a universidade esse cabide de empregos pro trabalho intelectual da classe dominante (não é nada pessoal, gente), o cinismo das bolsas de (risos) auxílio à pesquisa, e daí situar a presente tese no incêndio lento, dar coordenadas materiais para a leitura de um texto que, pensei, não poderia ter visíveis os andaimes, a tradição cartesiana da dissertação acadêmica. Mas podemos nos dar o luxo de não lembrar, o tempo todo, que o Museu Nacional pegou fogo em 2018? E quanto à eleição, logo em seguida, de um chefe fascista para o Poder Executivo do país, e a extinção imediata dos ministérios da Cultura e do Trabalho, e a sequência inacreditável de trapalhões truculentos no da Educação (pra mencionar só o que aparentemente nos concerne de maneira mais direta)? E depois veio a pandemia de covid-19, quatro anos de medo, desemprego, mortes que não conseguimos contar. Etc.

É fácil, possível e recomendável camuflar todas essas coisas num texto em que, usando técnicas retóricas aprendidas ao longo de décadas de educação formal gerida pelo Estado brasileiro, você pudesse ler, com certo tédio e (com sorte) algum prazer, achados de pesquisa e formulações teóricas (oxalá) bem articuladas entre si, que trouxessem algum sentido momentâneo para a compreensão das letras pátrias, do monumento chamado Hilda Hilst, da nossa própria vida, quem sabe.

*

Georges Bataille disse em algum lugar que a filosofia é um canteiro de obras. Caetano Veloso, em outro lugar, disse que, no Brasil, tudo parece construção e já é ruína. Um *mashup* dessas duas reflexões talvez descreva o que vou tentar fazer aqui, e que você lê no presente, a esta altura já passado para todes nós.

Hilda Hilst, me parece, tentou a vida inteira construir uma obra. Erguer o monumento de si mesma, feito de texto denso, desejado. Belo, áspero, intratável. Ela tentava se comunicar, sim, mas o jeito que escolheu fazer isso foi entrando num jogo em que o prestígio do nome, a venda dos livros, a admiração de leitoras e leitores e o reconhecimento dos pares – todas essas coisas seriam condição *sine qua non* para o sucesso.

O problema, parece, é que ela jogava minando suas possibilidades de vitória. Poeta consolidada nos anos 1950 e começo dos anos 1960, abandonou o posto para virar uma escritora experimental; escritora consolidada nos anos 1980, anunciou a aposentadoria para virar pornógrafa. “Estilhaça a tua própria medida”, escreveu num verso (Hilst, 2017, p. 475). Em vez de seguir no jogo paulistano das noites de autógrafo e sorrisos, foi viver no mato e gravar vozes de mortos. Em vez de escrever textos palatáveis, ou pelo menos manear um pouco no experimentalismo, produziu objetos cada vez mais impossíveis de serem catalogados e consumidos pelo mercado editorial. Quando, no fim da vida, foi convidada para participar do Salão do Livro de Paris, negou as honras e respondeu: “Paris era bom quando eu fodia” (in Diniz, 2013, p. 181).

Uma de suas facetas mais conhecidas – a da escritora genial e incompreendida pelo seu tempo – costuma considerá-la apenas como uma escritora genial e incompreendida, deixando de fora as ações que ela própria pôs em movimento para ocupar o lugar que ocupou. Não se trata, penso, de falar em culpa ou erro de cálculo, como se ela fosse vítima de seu próprio ímpeto ou tivesse feito apostas malogradas na construção de uma carreira. E não interessa, por exemplo, psicologizar a mulher Hilda de Almeida Prado Hilst, dizer que ela se autossabotava e tentar entender o porquê, algo impossível de definir – e, mesmo que não fosse impossível, seria bem desinteressante, pois é uma fantasia que nos seduz a reduzir o texto a uma explicação que, uma vez encerrada, não nos diz mais respeito.

Pelo contrário, a sequência de êxitos e fracassos que foi a obra de Hilda Hilst enquanto ela esteve viva lembra mais um *work in progress*. Abordá-los na sua dimensão criativa abre muitos caminhos para a leitura dos textos, mas também do mercado editorial, da literatura, da literatura brasileira, das artes no geral; do Brasil, do século XX, do XXI, do capitalismo, quem sabe até da existência humana como um todo (não sejamos modestes). Lida cronologicamente, a obra extensa – cerca de quarenta títulos publicados em pouco menos de cinquenta anos – mostra que Hilst a foi desenvolvendo sempre em resposta a movimentos internos do texto (às experimentações que ela mesma tinha acabado de fazer) e a momentos pessoais seus, mas também a acontecimentos mundanos, eventos e mudanças de mentalidade que acometeram o tempo histórico da segunda metade do século XX. É uma obra manufaturada na matéria de seu tempo.

Sempre se pode querer ler um texto só pela decodificação da sequência de letras. O que a obra de Hilda Hilst exemplifica, exigindo de quem lê, é que o texto é muito mais do que a tinta no papel – uma obra é muito mais do que um volume de folhas impressas – uma autora é muito mais do que um nome na capa do livro. E isso não tem nenhuma nota triunfal. É só o jeito que as coisas são (a vida, se você preferir, é): estilhaçadas. Enquanto esteve viva, Hilst trabalhou num canteiro de obras com os materiais que teve à sua disposição e construiu ruínas que hoje (“Daqui a cinquenta anos vai ser ótimo, eu na cova, acho que vai ser lindo, eu famosa” – Hilda..., [2012?]) podem ser polidas e organizadas como um todo coerente ou ao menos passível de apreensão. Gato observado sobre o palco.

É, de certo modo, inevitável: com o fim do imprevisível corpo orgânico, o corpo autoral fica à disposição, suas falhas e relevos são perscrutados, a distância nos faz enxergar uma unidade. É como observa Walter Benjamin: “um homem que morre aos trinta e cinco anos aparecerá sempre, na *rememoração*, em cada momento de sua vida, como um homem que morre com trinta e cinco anos” (Benjamin, 1994, p. 213). Ou como escreveu, na contraface, Samuel Beckett: “Passa-se a vida esperando que disso resulte uma vida” (apud Kehl, 2009, p. 227).

* *

Inicialmente, a intenção da pesquisa era priorizar as edições dos livros para a tentativa de trazer à materialidade algumas das afirmações da autora e das discussões

teóricas decorrentes delas. Quer dizer: quando ela reclamava que não era lida, o que isso significava, de fato? Quais foram as tiragens de seus livros? Quanto eles custavam? Como circulavam? O que significaria tudo isso no contexto do mercado editorial brasileiro da segunda metade do século XX?

Mas aí o mundo acabou e a ciência também, quer dizer, tudo já tinha acabado muito antes, mas quando o pesquisador ia meter o pé na estrada a Organização Mundial de Saúde decretou pandemia, as estradas minguaram, as bibliotecas e universidades foram fechadas, a mão da morte no pescoço ficou mais fria e mais ossuda que de costume. Aos poucos, por influência do meu marido, Luiz Pimentel, que há muito trabalha com pesquisa em arquivo, fui descobrindo e fuçando a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<https://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>), essa beleza imensa, ainda não incinerada, acessível da mesa do meu quarto. Depois, por excesso de entusiasmo e pouca continência, incorporei ao trabalho o acervo da *Folha de São Paulo* (<https://acervo.folha.com.br/>), que então era disponibilizado *on-line* gratuitamente.

Sem muito preparo nem planejamento, fui recolhendo as aparições de Hilda Hilst na imprensa brasileira desde 1948, quando encontrei seu nome pela primeira vez, até 1999, quando o mundo acabou e a escritora declarou que sua existência como tal estava terminada: “São tantos livros, 40 livros, eu fiz tudo o que pude fazer” (apud Felinto, 1999). Bugado o milênio, Hilst não lançou nenhum título novo, começou a ser reeditada pela Globo, seu corpo físico morreu e sua obra recomeçou, a história será outra. Mas o que encontramos nos 51 anos de recolha dos arquivos digitais forma um *corpus* que dá muito jogo.

Tabelei 1.187 textos publicados em periódicos contidos nesses dois acervos digitalizados de mídia impressa. Em comum, todos eles fazem algum uso do termo “Hilda Hilst”, remetendo-o à assinatura autoral, à pessoa física, a alguma variação desses referentes ou a uma junção do dois.

São aparições em jantares, lançamentos de livros, resenhas, entrevistas, programas de teatro, anúncios publicitários, etc. Há a notícia de um agravo de instrumento registrado em nome da escritora na Sexta Câmara Cível, sob um anúncio do açúcar União (meu irmão, o advogado Thiago Visnadi, gentilmente me explicou o significado da notinha jurídica, mas ser mestre em letras não me serviu para entender bulhufas) (Vida..., 1954). Há traduções de poemas do Nobel italiano Salvatore Quasimodo, feitas em parceria com

Thereza Austregesilo, atriz, falecida em 2021 de covid-19 (Quasimodo, 1964). Há muitos perfis, fofocas e entrevistas com o ator de TV, teatro e cinema Rofran Fernandes, morto de aids em 1995, responsável pela montagem de *O verdugo* em 1973 e pela veiculação da peça *O visitante* na TV Cultura em 1978. Há a adesão a um abaixo-assinado em favor da eleição de Luiz Antônio Fleury Filho para o governo de São Paulo. O candidato seria vitorioso no segundo turno contra Paulo Maluf e responsável, um ano depois, pelo massacre do Carandiru. O jornalista da *Folha* disse que intelectuais e artistas estavam aderindo à lista de assinaturas por “troca de favores, publicidade ou escada para o sucesso”. A ele, Augusto de Campos declarou: “Assinei a lista, sim. Não tenho mais nada a dizer. O que tinha a dizer está expresso na assinatura”. Hilda Hilst deu mais detalhes: “Maluf me impressiona e aterroriza. Seus antecedentes políticos são ambíguos e sua volta seria a volta do passado. Por isso, quando Pedro Paulo de Senna Madureira me convidou a aderir à lista, aceitei. É voto útil mesmo” (apud Giron, 1990).

*

O arquivo possui uma indiferença que fascina. Qualquer arquivo, talvez. No caso dos periódicos, nós lemos os jornais antigos e nos aturdimos com a quantidade de notícias que qualquer momento histórico parece produzir. O jornal que não serviu para embrulhar peixe no dia seguinte, mas que foi guardado, digitalizado e disponibilizado na internet acaba servindo como limiar entre a estafa do presente e o agito do passado, entre a grita dos vivos e os sussurros dos mortos. Cem mil pessoas morrem de covid-19 no Brasil ao mesmo tempo que a população de Corumbá teme respirar vapores das explosões atômicas do atol de Bikini em 1946. Trezentas mil pessoas morrem de covid-19 e ninguém sabe se Juscelino Kubitschek vai assumir a presidência ou se vai haver golpe. Meio milhão de pessoas mortas, e o custo de vida bate recorde no Brasil em 1º de abril de 1979. Porque todos os tempos são horríveis, os horrores do presente não parecem mais tão incontornáveis. Segue o baile.

Obviamente não será na via da indiferença que a gente vai transitar, porque ainda é preciso olhar para os dois lados antes de atravessar a rua e sobe um frio na espinha cada vez que alguém tosse ao nosso lado. Por isso mesmo é que o arquivo é tão interessante, por possibilitar uma vida em que todos os problemas, embora presentes, estão acabados. Daí a

necessidade de escutar as vozes dos mortos, mesmo que, em geral, elas só sejam acessíveis pela ficção. A morte serve para quem está vivo.

Parêntese para uma das gravações de Hilda Hilst, na época que ela fazia experiências com outro tipo de arquivo:

É incrível, não, como as pessoas embelezam com a morte? Você sabe que o Proust foi uma coisa comentadíssima, a fotografia dele. Porque [a morte] deu uma dignidade para ele, uma importância no rosto dele que não havia, uma coisa assim de mais rigorosa no rosto. E na morte ele ficou genial. O rosto dele ficou sem toda a frivolidade que podia ter enquanto ele estava vivo. Desapareceu tudo, ficou grave, lindo. Mas está um vento...
Vamos ouvir? (in Greeb, 2018, p. 142)

*

A historiadora Arlette Farge comenta a diferença entre os arquivos jurídicos com que trabalha (processos, documentos de uso policial e coisas assim) e os arquivos que guardam textos que foram impressos em tiragens:

Desconcertante e colossal, o arquivo [jurídico] atrai mesmo assim. Abre-se brutalmente para um mundo desconhecido em que os rejeitados, os miseráveis e os bandidos fazem a sua parte em uma sociedade vigorosa e instável. Sua leitura provoca de imediato um efeito de real que nenhum impresso, por mais original que seja, pode suscitar. O impresso é um texto dirigido intencionalmente ao público. É organizado para ser lido e compreendido por um grande número de pessoas; busca divulgar e criar um pensamento, modificar um estado de coisas a partir de uma história ou de uma reflexão. (Farge, 2009, p. 13)

Se nas letras corridas dos porões da Justiça nós encontramos o “vestígio bruto de vidas que não pediam absolutamente para ser contadas dessa maneira, e que foram coagidas a isso porque um dia se confrontaram com as realidades da polícia e da repressão” (p. 13), nas linhas e fotos impressas das páginas literárias dos jornais, o que encontramos é o vestígio das vidas *que pediram para ser contadas*. Pode não ser a pose que o sujeito registrado pensava sustentar, mas é quase sempre uma versão dessa pose. No caso de Hilda Hilst, que com frequência explicitava sua consciência de ter um público leitor e espectador, o arquivo recortado nesta pesquisa provoca, em vez de um “efeito de real”, um efeito de ficção. A escritora entra numa casa de espelhos e, como as estrelas mortas, desaparece, mas sua luz continua viajando até nós. Seus reflexos brilham.

“Exibir não é só mostrar, é mostrar de tal maneira que aquilo que se mostra se torne mais visível, seja reconhecível”, diz Sylvia Molloy (2012, p. 44, tradução minha). Exibindo-se para o público em orelhas de livros, colunas sociais, programas de televisão e outros meios, Hilst nos deixa entrever as poses que performou e pelas quais acabou se tornando, mais ou menos, reconhecível.

* *

Esta não é uma tese composta propriamente de capítulos. Nada está numerado, apesar de a ordem das páginas ser uma sugestão de leitura. A bagunça é proposital, os erros são propositais, mesmo quando não tiverem sido feitos de propósito. Trabalhando em condições precárias, achei que seria justo, didático e condizente com a minha leitura da vida-obra de Hilda Hilst fazer um texto também precário, na medida do possível. Mesmo a nota baixa vem a custo de muito esforço. Ou como diria um amigo, desses que morreram na pandemia: é o que tem pra hoje.

Os trechos chamados de “capítulo” o são apenas porque contêm o que talvez seja a parte mais pré-formatada, onde parece que consegui chegar mais perto do que seria algo aceitável pelas normas da ABNT e pelo superego domesticado na vida acadêmica. São tentativas de capítulo. Mas a sinalização é para ajudar na leitura, especialmente para quem não quiser lidar com a bagunça toda. Por isso os títulos também tentam ser mais descritivos.

Fora isso, gostaria de chamar a atenção para três esforços formais que procurei realizar, deliberadamente, em todos os textos, com mais ou menos sucesso, mas fica a explicação:

- todas as citações foram transcritas da fonte sem alteração da grafia. O objetivo é manter algum lastro de materialidade histórica do texto citado, pelo menos para causar estranhamento, pelo lembrete (creio que sempre necessário, porque a gente esquece rápido) de que todo texto é situado historicamente;
- também para trazer a história à baila, busquei realçar ao máximo as questões raciais e de gênero que percorrem e atravessam todo o período e todos os objetos abordados, mas que quase sempre são ignoradas em estudos como este. No caso

específico desta tese, ela trabalha com o pressuposto de que a identidade “mulher” de Hilda Hilst foi determinante para sua recepção e, portanto, também para o tipo de trabalho criativo que a autora elaborou a partir dessa recepção. Mesmo assim, é fácil ligar o piloto automático das normas de escrita e utilizar uma linguagem que volte à naturalização do masculino como o universal etc. Com relação à racialidade, não resta dúvida (ainda mais depois da pesquisa de arquivo) de que Hilst estava inserida no mundo da branquitude, tanto nas relações pessoais quanto nas institucionais, e que isso também foi determinante para sua trajetória. Com menos sucesso, admito, tentei não me fazer de desentendido;

- por fim, e essa é uma questão talvez formalmente mais difusa, não me interessa em nada emitir juízos de valor sobre a obra literária analisada ou qualquer outra. Tentei não me meter no “bom” ou “ruim”, no “melhor”, no “pior” e em suas variações. Se é que tive algum critério para escolher o que seria lido aqui, é possível que a pergunta fosse: é divertido? Apesar dos pesares, me diverti bastante. Espero que você também se divirta.

Google "hilda hilst" Ferramentas Salva SafeSearch

Todas **Imagens** Livros Shopping Videos Mais

poesia livro caricatura clarice lispector biografia manuscrito amor baladas lygia fagundes

Grupo Companhia... 90 anos de Hilda Hilst são celebrados... ARTE!Brasileiros Hilda Hilst, uma feminista nata n... SP Leituras Aniversário de morte de Hilda... Brasil de Falo Hilda Hilst e a fé na... STOE Independente A vida secreta de Hilda Hilst - IST...

PBH Cine Santa Tereza celebra a vida e obra d... Folha de Londrina Os sonhos de Hilda Hilst Delirium Nerd Hilda Hilst: potência, ousadia e transg... Catraca Livre 8x Hilda: leituras online investigam o teat... Fotografia - UOL Fotos de Hilda Hilst sã...

O Globo Cine Campinas, casa... Guia do Estudante A Obscena Senhora D': resumo da... Carta Campinas Livro 'A intensa, extremada, delirant... Wikipédia Hilda Hilst - Wikipédia, a... Revista CULT - UOL Hilda Hilst, umasômúltiplamatería... Jornal GGN Hilda Hilst, a bela e...

Bligs e Colunas - Globo Flip faz aumentar venda de livr... Nordestinados a Ler Hilda Hilst e a relevância de uma autora... Hysteria Quero Ser Hilda Hilst - H... Quatro Cinco Um Quatro Cinco Um: a revi... Vida Mais Livre Projeto on-line reúne peças teatrais... Palavra acesa no c... Versos de Hilda Hil...

Pesquisas relacionadas

- hilda hilst frases
- hilda hilst livros
- hilda hilst poemas

Wikipédia Hilda Hilst - Wikipédia, a en... Twitter Sem Spoiler on Twitter: "Sobre a L... LETRAS IN VERSO E... Hilda Hilst e não outra... Jornal Rascunho Poema de Hilda Hilst vira livro infan... Poesia Primata Hilda Hilst - Poesia Primata

Português Hilda Hilst. Cinco poe... Facebook Companhia das Letras... LETRAS IN VERSO E REVERSO Hilda Hilst A Casa de Vidro AMÁVEL MAS IND... O POVO Morte de Lygia Fagundes Telles: lembre am... AzMina Hilda Hilst era feminista porque er...

Trecho de pesquisa para o termo "hilda hilst" em Google Imagens. Disponível em: <<https://bit.ly/42u14PW>>. Acesso em: 11 jun. 2023.

Minibio ou Dos usos editoriais da vida (capítulo)

Persegue-me. E com tantas delongas
Como posso ser uma e ser tão breve?

Hilda Hilst

É sempre agradável ouvir a história de um
homem, principalmente quando é curta.

João do Rio

A obra de Hilda Hilst tem despertado um interesse crescente nas universidades desde os primeiros anos do século XXI. Na virada do milênio, sua bibliografia contava com apenas sete dissertações e teses (Cadernos..., 1999, p. 130); dez anos depois, seriam 46 (Pécora, 2010, p. 8); no final da década seguinte, 184 (Pécora, 2018, p. 8); isso sem contar capítulos em livros, artigos em periódicos e outros tipos de produção, que somavam 1.263 no levantamento feito por Cristiano Diniz e publicado em 2018 (Pécora, 2018, p. 9). Considerando que esse foi o ano em que a escritora foi homenageada na Festa Literária de Paraty, atraindo uma atenção renovada na mídia e no mercado editorial, é de se imaginar um crescimento ainda mais vertiginoso do número desde então. No momento em que escrevo este texto, em 11 de junho de 2023, a pesquisa pelo termo “hilda hilst” no Google Acadêmico retorna 5.060 resultados; no Google, são 235.000 resultados.

O crescimento é vertiginoso ao menos para quem está na universidade e sonha em acompanhar os debates em torno do objeto de pesquisa. Na primeira década do século, isso significava ler meia dúzia de textos, entre os quais se destacavam “Da medida estilhaçada”, de Eliane Robert Moraes, publicado nos *Cadernos de Literatura Brasileira*, em 1999, e as notas introdutórias escritas por Alcir Pécora para a coleção Obras Reunidas de Hilda Hilst, editadas pela Globo a partir de 2001. Eram das poucas tentativas bem-sucedidas de dar alguma orientação para quem decidia se aventurar pela obra vasta, complexa e inconstante da autora; eram textos que extraíam dela tópicos recorrentes e mastigavam procedimentos estéticos que às vezes pareciam empecilhos à leitura.

Além disso, naquele tempo era praticamente uma obrigação que qualquer abordagem acadêmica de Hilst se iniciasse com uma apresentação panorâmica, um resumo

da vida e da obra da autora – estranha até mesmo para parte do corpo docente das faculdades de Letras. Com essa memória, seu processo de canonização na academia se torna ainda mais surpreendente. Hoje, apesar de os textos seminais de Pécora e Moraes ainda serem referências quase incontornáveis, não parece haver leitura hegemônica ou correntes particularmente discerníveis de análise e interpretação do *corpus* hilstiano. O que há é uma produção grande, crescente e dispersa. Estilhaçada, talvez?

*

Na imprensa, a história é outra. Sem exagerar (embora com algum coqueteio), podemos dizer que, durante o século XX, a personagem fez mais sucesso que a autora. Em 2001, quando a editora Globo começou a pôr em circulação com nova roupagem todos os títulos publicados em vida, a obra estava quase totalmente fora de catálogo. O nome, no entanto, desde os anos 1940 não havia ficado fora de cartaz em nenhuma década e podia vir estampado em jornais e revistas mesmo que nenhum livro estivesse em evidência.

Do fim dos anos 1940 ao começo dos anos 1960, a jovem poeta era figura fixa de colunas sociais e páginas femininas dos jornais paulistanos. Nos anos 1970, seu retiro rural em Campinas e as experiências com a gravação de vozes renderam-lhe estranhamentos e entrevistas até mesmo na televisão. Na década de 1980, Hilst publicou praticamente um livro por ano, recebeu importantes prêmios (como o Grande Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte pelo conjunto da obra, em 1981) e já era considerada pelas páginas culturais como uma escritora consagrada e um nome bem estabelecido na literatura nacional; mesmo assim, ela é requisitada ocasionalmente para falar de assuntos não literários, como o valor dos cachorros vira-latas (Formenti, 1987). Nos anos 1990, mesmo com a barulheira em torno da obra pornográfica, o casamento pouco convencional com Dante Casarini e o namoro de juventude com Vinícius de Moraes foram alguns dos interesses paratextuais que levaram o nome da escritora às páginas dos periódicos.

A diferença entre as abordagens da imprensa e da universidade foi uma das grandes preocupações de Alcir Pécora ao reintroduzir a obra hilstiana ao público na primeira década do século XXI. Segundo ele, “a obra de Hilda Hilst acabou sendo, em certa medida, substituída por um anedotário muito animado, mas francamente mesquinho, como chave de leitura para uma obra complexa e relevante como a sua” (Pécora, 2010, p. 9). No

esforço de redirecionar as atenções, da personagem para o texto, o olhar sóbrio e objetivo da academia, alheio às anedotas, deveria dar o tom para as novas leituras – e, só assim, o texto hilstiano assumiria seu lugar eminente na literatura nacional.

No entanto, se tal abordagem parece possível para escritoras e escritores discretos, ela não é muito viável para aqueles que ganham *status* de subcelebridade, adquirindo uma notoriedade paratextual na qual o ofício da escrita se torna apenas o pano de fundo de informações mais interessantes. Trata-se, talvez, de uma questão mais de gradação do que de diferença substancial entre os dois tipos de leitura, mas fato é que, uma vez que se conhece algo do “anedotário muito animado” em torno de Hilda Hilst, fica difícil apartá-lo do texto literário, como se fossem dois países sem relações históricas, geográficas ou diplomáticas. O próprio texto, assim como os paratextos editoriais, trata de construir pontes para o estrangeiro.

Na imprensa, a proposta de Pécora não encontrou – e dificilmente encontraria – acolhida. Já com todos os livros relançados e comentados pelo crítico, jornais e revistas mantiveram a abordagem caricatural da escritora, em que adjetivos frequentemente hiperbólicos amalgamavam características da personalidade a traços estilísticos do texto, compondo uma Hilst na qual a obra poética era apenas um dos pontos de interesse. “Hermética, obscena, escandalosa, amargurada”, descreve a revista *Cult* (Massuela, 2014). “Lírica, trágica, obscena, lúcida, irreverente, satírica, densa”, diz a *Carta Capital* (Ferraz, 2015). “Hilda era linda, culta, desejada, sedutora e tinha uma mira admirável com as palavras”, diz a cantora Zélia Duncan, em sua coluna n’*O Globo*. E acrescenta: “Hilda Hilst foi um pouco nossa Greta Garbo” (Duncan, 2015).

*

A referência à atriz sueca está toda baseada na biografia das duas mulheres. Garbo tinha 35 anos quando desistiu de ser uma das principais atrizes de seu tempo, retirou-se de toda publicidade, aposentou-se e deixou Hollywood para viver discretamente em meio à multidão de Nova York. A mesma idade tinha Hilst quando, em 1965, largou a vida boêmia que levava em São Paulo e mudou-se definitivamente para a área rural de Campinas, numa casa com ares de monastério que ela projetou e mandou construir nas terras que herdara da

mãe e que chamou de Casa do Sol. Zélia Duncan (2015) frisa que a suposta reclusão das duas mulheres ocorreu “[à] medida que a maturidade se aproximava”.

A mesma informação é utilizada na abertura a uma entrevista publicada em 1978, em que o repórter Nello Pedra descreve Hilst como uma “mulher madura, de loira beleza atemporal”, e, após listar alguns elogios entusiasmados sobre a obra (semelhantes aos que vimos mais acima, já na década de 2010), relata o que a boca miúda dizia sobre a escritora naquele momento:

A tais arroubos, confessos e públicos, juntam-se outras considerações – algumas cochichadas – sobre a vida, as paixões e a obra desta mulher que, entre outras características, possui a de provocar uma avalanche de impressões adjetivadas tão logo seu nome seja mencionado. “Hilda Hilst? seu decor, raça, beleza perfumada, envolve todo homem como se fosse um canto de sereia.” Ou: “Ela só provoca paixões avassaladoras. Depois de algum tempo, abandona seus amores”. E, recentemente, “a Hilst demonstrou que é, de fato, uma maga. Além de viver enclausurada, deu para gravar vozes que, dizem, são dos mortos. Se não for uma bruxa, é uma ventríloqua das maiores”. (in Diniz, 2013, p. 47)

No retrato maduro “desta mulher”, à beleza fria, perigosa, irresistível como a de Greta Garbo, acrescenta-se o misticismo possivelmente charlatão, definitivamente esquisito.¹

Uma diferença entre os perfis de Garbo e Hilst, no entanto, pode ser notada e realçada como possível especificidade do literário como produção artística: as consequências da maturidade. Na biografia da atriz sueca, a identificação do amadurecimento com o prenúncio da velhice e a perda do potencial artístico costuma ser usada como justificativa da aposentadoria precoce. Para Hilst, ao contrário, a maturidade acarreta um ganho. A mesma entrevista de 1978 assim resume a virada artístico-biográfica da escritora no momento de sua reclusão:

O giroflê de Hilda Hilst não parou aí. Continuou em Monte Carlo, Roma, Nova York, Paris. Em festas com Marlon Brando, Melina Mercouri, Howard Hughes, Maria Callas. Nos intervalos fazia versos. Vestia Denner, Valentino, Chanel com brilhos de Bulgari ou Van Cleef. Nos intervalos, lia Kafka, Kazantzákis, Simone Weil, Hermann Broch. E, ainda nos intervalos, nasceram poemas, como as *Trovas de muito amor para um amado senhor*. A Mercedes prateada passou então a conduzi-la, cada vez com mais frequência, ao isolamento de suas casas de praia e campo. Até que para sempre parou na

1 O misto de bruxa e beldade provavelmente se deve mais a uma limitação retórica do que a qualidades específicas da escritora, uma vez que esse perfil minguado de mulher branca, em que os signos da beleza e da excentricidade se alternam, serve para descrever figuras díspares (Greta Garbo, Hedy Lamarr ou Marilyn Monroe; Hilda Hilst, Clarice Lispector ou Patrícia Galvão).

porta da Casa do Sol, onde literalmente se desintegrou enquanto seu impulso criativo, ainda literalmente, se materializava em centenas de versos, oito peças para teatro (elogiadas, premiadas, porém inéditas) e – quase na metade dos doze anos de isolamento – começaram a surgir os textos de sua trepidante literatura, que ela simplesmente engloba sob o título *Ficções*. (in Diniz, 2013, p. 49)

O que se desintegrou na porta da Casa do Sol: a mulher ou o carro que a conduzia? Qualquer que seja a resposta, o que se materializa é bem evidente: a “beleza perfumada” vestindo “Chanel com brilhos de Bulgari” dá lugar a uma literatura volumosa e trepidante, como se o *corpus* da escritora enfim soterrasse o corpo da musa com quem dividia espaço.

O que Nello Pedra conta em tom de anedota é geralmente ratificado pela crítica literária, que acrescenta: a produção de Hilda Hilst, além de crescer após seu isolamento, melhora em qualidade. É o que propõe, por exemplo, Nelly Novaes Coelho. Para ela, a maturidade da produção se manifesta num distanciamento “não propriamente de valor poético, mas de *intensidade*” (Coelho, 1999, p. 73, grifo da autora) entre a produção anterior e a posterior à mudança para Campinas. O momento do recolhimento coincide com “sete anos de silêncio poético (67/74), durante os quais nascem a ficcionista e a dramaturga, – ambas em busca de uma nova linguagem ou uma nova forma adequada ao novo dizer” (Coelho, 1999, p. 72-3).

A avaliação é compartilhada por Alcir Pécora quando compara a trajetória de Hilst à de outro autor cuja reunião de livros ele também organizou para a editora Globo. Segundo o crítico, a obra de Roberto Piva “está decididamente centrada na poesia, que já nasce com alta qualidade, ao contrário do que ocorre com sua colega de ofício, que produz em vários gêneros, e cuja maturidade vai sendo conquistada ao longo do entrecruzamento deles” (Pécora, 2005, p. 9).

A ideia de *conquista da maturidade* em Hilda Hilst se dá pela observação de um variado acúmulo operado pela escritora. Acúmulo de gêneros literários e de livros, mas também, inevitavelmente, de tempo de vida – e, nesse ponto, o trabalho de crítica textual mal disfarça sua consideração pela biografia mais básica como pressuposto da análise literária. O organizador utiliza o pressuposto biográfico para classificar, por exemplo, os primeiros livros de Hilst como poesia “de juventude”, “em pleno direito da idade, numa dicção informal e paradoxalmente sentenciosa, muito verossímil nos vinte anos tumultuados por dúvidas e certezas demais” (Pécora, 2003, p. 7-8).

Ora, por que a “poesia explosiva do juveníssimo” Roberto Piva (Pécora, 2005, p. 10) já nasce madura, mas a maturidade de Hilda Hilst é conquistada apenas com o tempo? A comparação (tanto dos poemas quanto dos julgamentos de Pécora) leva a crer que *juventude* é um termo que excede a explicação (que poderia se ater às diferenças formais dos textos, destacados da biografia de seus autores). Mas em que medida o descolamento entre vida e obra será possível? Os textos de Alcir Pécora mostram que abordar a “obra complexa e relevante” sem a bagagem do “anedotário” (Pécora, 2010, p. 9) pode ser uma intenção que conduz a crítica, mas também é um método traído pela linguagem. Por mais fria que se queira, a análise do texto não se livra da matéria quente e desajeitada que forma o corpo orgânico da autora e as narrativas impalpáveis que orbitam a lembrança desse corpo. De todos os lados, a leitura pode ser surpreendida pelo excesso da vida.

*

Nos primeiros anos do século XX, João do Rio publicou *O momento literário* (1905), compilação de entrevistas e depoimentos de quarenta escritores. O livro, segundo a nota editorial que o inicia, reúne e acrescenta aos inquéritos publicados pela *Gazeta de Notícias*, que obtiveram “grande exito – tão grande que os principaes jornaes dos principaes Estados não duvidaram em applical-o [o inquérito] ás respectivas literaturas” (in Rio, 1905, p. VII).

O sucesso, segundo o autor, é justificado pela curiosidade do público, não atendida até então: “A imprensa, que fala de toda a gente, só não falou ainda dos literatos. Entretanto nós somos um paiz de poetas!” (p. XIII). Para João do Rio, os escritores são o que hoje nós chamaríamos de celebridades, *influencers*, gente famosa, gente importante:

Não se pode imaginar a admiração e o culto que se devota aos homens de letras nossos. Eu conheci um estudante que acompanha o Coelho Netto de longe e estragou com um *pince-nez* gráo 7 os seus olhos são, só porque o Netto usava um gráo 7. [...] Vá a qualquer theatro onde esteja o Arthur Azevedo. Basta que elle pare um momento para que em torno comece a crescer a onda dos espectadores no desejo de ouvir as palavras que, com o seu ar de Buddha razoavel, Arthur murmura pachorrentamente. (Rio, 1905, p. XIV-XV)

A fascinação provocada por essas figuras (capazes de movimentar multidões e levar jovens estudantes à automutilação) é inerente ao ofício que exercem: “O homem que

escreve é sempre um idolo”, afirma João do Rio, complementando: “Mesmo quando escreve mal, o que não é raro” (p. XIV). Importa menos a qualidade literária dos livros do que a autoridade sedutora que emana do escritor, e o papel do jornalismo é fomentar e saciar a curiosidade do público: “Não se quer conhecer as obras, prefere-se indagar a vida dos autores. Precisamos saber? Remontamos logo às origens, desventramos os ídolos, vivemos com elle [sic]. A curiosidade é hoje uma ancia...” (p. XI).

A anedota sobre o *cosplay* de Coelho Neto é um exemplo de que o corpo físico do autor também pode ser uma espécie de estilo, reconhecível e até imitável. A imagem e o jeito de corpo do escritor terminam sendo paratextos importantes da obra, e portanto podem também afetá-la, agindo sobre suas condições de leitura. Em *A máquina performática*, Gonzalo Aguilar e Mario Cámara chamam de “pose” tudo o que se identifica do escritor como um corpo no mundo: “a vestimenta, os gestos, certos trejeitos, a frequência de determinados lugares, na medida em que esses aspectos adquiram um estado público” (Aguilar; Cámara, 2017, p. 141). Tais dados não precisam ser uma criação deliberada para contarem como parte da obra autoral. Voluntária ou não, a pose do escritor é incorporada ao texto como “protocolo de leitura” (p. 166) e “seu aspecto físico acompanha e, mais de uma vez, ressignifica sua obra” (p. 22).

Ao se tornar reconhecível, o escritor deixa de ser apenas alguém que exerce um ofício (a escrita) e se torna uma figura sob escrutínio público. A seguinte anedota de John dos Passos, na apresentação à autobiografia *Os melhores tempos* (1965), fala um pouco disso:

Estávamos sentados uma noite no Moskowitz, no East Side de Nova Iorque. Devia ter sido durante a Lei Seca, porque bebíamos vinho de nabo. Um rapaz de cabelo negro, pálido, e com uma expressão ardente, levanta-se de outra mesa e deixa-se cair em frente da minha, e anuncia que está a acabar o curso dos liceus. Lança-me um olhar colérico através dos óculos.
— Estive a observá-lo toda a noite.
— Que horror!
— O que eu pretendo saber é por que é que o senhor não se comporta como um escritor?!
— Como é que um escritor se deve comportar?
— Sabe tão bem como eu, como se deve comportar um escritor.
Tentei livrar-me dele com brandura: – Suponde que sei – respondi-lhe eu tão calmamente quanto possível – como é que sabe que eu me quero comportar como um escritor?
Olhou-me furioso através das lentes. Procurava as palavras. Pôs-se em pé. – Deixe-me dizer-lhe uma coisa – gaguejou ele, ofegante – conhecê-lo é uma decepção. (Dos Passos, 1968, p. 5)

Atenta às reverberações que essa decepção podia provocar, Clarice Lispector publicou uma crônica, em 29 de março de 1969, que também abordava o problema:

Pessoas que são leitoras de meus livros parecem ter receio de que eu, por estar escrevendo em jornal, faça o que se chama de concessões. E muitas disseram: “Seja você mesma.”

Um dia desses, a ouvir um “seja você mesma”, de repente senti-me perplexa e desamparada. É que também de repente me vieram então perguntas terríveis: quem sou eu? como sou? o que ser? quem sou realmente? e eu sou? Mas eram perguntas maiores do que eu. (Lispector, 1984, p. 267)

O “comportar-se como um escritor” exigido pelo decepcionado fã de Dos Passos é análogo ao “você mesma” que as pessoas leitoras dos livros de Lispector esperam encontrar nas crônicas de jornal. São demandas que ele e ela se recusam a atender – com dissimulação branda ou com perplexidade socrática –, mas que em seguida parecem reconhecer como legítimas dentro dos protocolos de leitura a que nos submetemos quando falamos de escritores. Afinal, o que pode haver além de decepção quando se observa minuciosamente uma pessoa que se embriaga de vinho de nabo, esperando encontrar nela a reprodução fiel de uma imagem fixa prévia? E como esperar que, no previsível do dia a dia, irrompam as “perguntas terríveis” que fariam tudo cessar, tão grandes que não podem ser abarcadas nem por quem as pergunta?

Nesse teatro de sombras, vale ainda notar que os exemplos recolhidos até aqui – de João do Rio, John dos Passos e Clarice Lispector – estão no terreno cinzento entre a verdade e a ficção, são casos propostos justamente como exemplos de algo que pode ser raro, mas acontece muito: o confronto direto entre pessoa que lê e pessoa que escreve sem a mediação do objeto tipográfico que as conectou. Ao formular tais anedotas no âmbito do texto impresso, as pessoas que escrevem devolvem o objeto mediador à cena, utilizando-o (especialmente nos casos de Dos Passos e Lispector, autorais e em primeira pessoa) como resposta pronta para futuras perguntas frequentes. Assim, elas se descolam da imagem prévia a que estavam restritas (o escritor que se comportaria como escritor, a escritora que é ela mesma) e a expandem, ao mesmo tempo que (é inescapável) vinculam-se novamente a ela. Em outras palavras: a partir do momento que se escrevem como personagens, a pose é voluntária e se dinamiza. Após a leitura das anedotas, a autobiografia de John dos Passos está livre para decepcionar, e as crônicas de Clarice Lispector podem não corresponder às expectativas de quem chega vindo de seus livros.

Com cada vez mais gente dançando na quadrilha, o trabalho de desventrar ídolos vai exigindo especializações que o jornalismo sozinho não possui. O pesquisador Silas Sampaio Garcia, constatando que “seria difícil imaginar hoje algum autor de renome sobre o qual não saberíamos de alguns episódios ou traços biográficos” (Garcia, 2015, p. 21), propõe que há dois tipos de trabalhos de captura da vida de escritores:

De um lado, o trabalho meticuloso de arquivamento da própria vida ou da vida alheia, realizado por arquivistas, biógrafos e pelos próprios escritores. Trata-se de coletar, selecionar, organizar, conservar e oferecer ao público tais documentos, a partir do que seria possível a elaboração de outros discursos que se valham desse material: em especial, biografias e estudos genéticos das obras. Este campo buscaria recobrir o passado do escritor já morto para guardar sua memória para o futuro. Do outro lado, os gestos coordenados por jornalistas e escritores na produção de discursos sobre a vida dos últimos. Aqui é o escritor em vida, de corpo presente, que é posto em discurso para seus contemporâneos. (Garcia, 2015, p. 20)

Ao longo do século XX, a teia biográfica que sustenta a literatura foi se tornando política cultural de iniciativas privadas e estatais. É o caso, por exemplo, do Instituto Hilda Hilst (IHH), patrocinado pelo Itaú Cultural e pelo Governo Federal e responsável por gerenciar os direitos autorais e o acervo da Casa do Sol.



Vista da página principal do site do Instituto Hilda Hilst, disponível em: <<http://www.hildahilst.com.br/>>. Acesso em: 22 jun. 2023.

A institucionalização da autora acrescenta outras camadas à já complexa relação entre vida e obra. Não por acaso, o IHH foi criado após a morte da escritora – e parece gerenciar sua imagem e direitos autorais de modo muito mais eficaz que ela. Mas essa será uma história do século XXI. Por enquanto, voltemos ao passado.

*

Michel Foucault resume da seguinte maneira, em 1970, a virada psicobiográfica que acometeu os textos poéticos nos últimos séculos, na qual ainda estamos envolvidos (ao menos na literatura que passa pelo mercado editorial):

[...] todas as narrativas, todos os poemas, todos os dramas ou comédias que se deixava circular na Idade Média no anonimato ao menos relativo, eis que, agora, se lhes pergunta (e exigem que respondam) de onde vêm, quem os escreveu; pede-se que o autor preste contas da unidade de texto posta sob seu nome; pede-se-lhe que revele, ou ao menos sustente, o sentido oculto que os atravessa; pede-se-lhe que os articule com sua vida pessoal e suas experiências vividas, com a história real que os viu nascer. O autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real. (Foucault, 2009, p. 27-8)

Sob essa perspectiva, parece haver uma única resposta à pergunta que João do Rio fez, em 1905, sobre a vida dos escritores: “Precisamos saber?”. A resposta pode ser feita em forma de outra pergunta: temos como *não* saber? Quando o nome do autor é responsável pela materialização do texto poético, não parece factível dispensar o anedotário que o acompanha. Nos livros, o próprio texto já vem acoplado aos protocolos de leitura que o viabilizam. Tome-se, por exemplo, um dos títulos da coleção da editora Globo. Na orelha da quarta capa, lemos o seguinte:

Hilda Hilst nasceu em Jaú (SP), no dia 21 de abril de 1930. Radicada no município de Campinas (SP) desde 1965, vivia na chácara Casa do Sol. Formada em Direito pela USP, desde 1954 dedicava-se integralmente à criação literária. É reconhecida hoje como um dos principais nomes da literatura brasileira contemporânea. Faleceu no dia 4 de fevereiro de 2004. (Hilst, 2003, s./p.)

Acima dessas poucas linhas, um retrato da autora personifica-a em preto e branco, em duas dimensões. Idosa, ela olha para nós, olhando para a câmera, enquanto segura um cigarro aceso com a mão direita levantada e deixa a mão esquerda repousando sobre a mesa, entre uma taça meio cheia, uns óculos escuros e o que parecem ser dois cinzeiros.

A orelha diz pouco, mas diz tudo. Diz o suficiente. Não se mencionam Greta Garbo, os amantes abandonados nem as vozes de mortos, mas

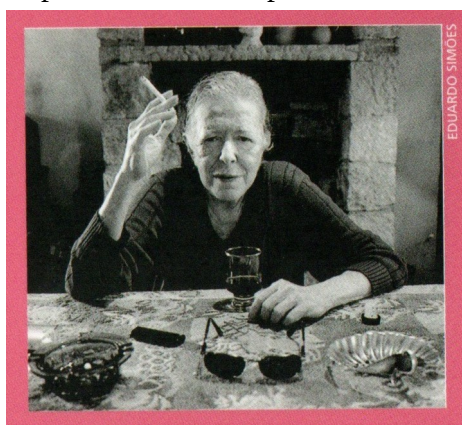


Foto de Eduardo Simões na orelha de Baladas (Hilst, 2003, s./p.).

se garante que essa senhora é “um dos principais nomes da literatura brasileira contemporânea” – frase em que a palavra “nome” aparece como uma metonímia curiosamente precisa da mulher retratada. Pela foto, sabemos que Hilst bebia e fumava, o que por si só não significa nada, evidentemente, mas um olhar de relance dentro do livro, uma lembrança de alguma história supostamente escandalosa contada num material promocional ou a simples livre (muito livre, como costuma ser) associação das marcas da idade no rosto da escritora podem nos dar a expectativa de uma vida malcomportada, um Bukowski mulher a ser descoberto. Ou o leitor inocente, que pôs as mãos pela primeira vez no livro, pode não conhecer Bukowski, não gostar de gente malcomportada, não dar a mínima para a literatura brasileira contemporânea. Nesse caso extremo, ainda, a orelha terá cumprido seu papel principal ao assegurar que Hilda Hilst foi uma pessoa: nasceu e morreu em datas possíveis, teve um rosto e um corpo capturáveis por lente fotográfica. Inserida no real, Hilst já pode ser autora, e nós podemos voltar a escarafunchar a sua vida.

Além da orelha, a edição da Globo traz, no miolo, uma curadoria detalhada da vida a ser conhecida. A seção “Cronologia”, um dos anexos presentes em cada um dos volumes das Obras Reunidas, possui uma longa lista de fatos da biografia de Hilst organizada por anos que vão do nascimento, em 1930, até as comemorações do primeiro ano de morte, em 2005 (Hilst, 2003, p. 145-50). Como as Obras Reunidas começaram a ser publicadas em 2001, essa seção sofreu modificações à medida que os títulos eram lançados ou reimpressos. Contudo, as modificações não se deveram apenas a questões cronológicas. No primeiro parágrafo da “Nota do organizador” do terceiro volume da coleção, *Bufólicas*, lançado em 2002, Alcir Pécora deixa um pouco mais explícitos os critérios adotados para sua edição das Obras Reunidas:

No verdadeiro *work in progress* desta edição de Hilda Hilst, o presente volume – terceiro da coleção e segundo da série poética – traz um considerável aumento da bibliografia crítica a respeito delas. Com o mesmo objetivo de centrar a edição em aspectos pertinentes às obras e não ao anedotário por vezes criado em torno da autora, reduziu-se a cronologia às informações mais objetivas de sua bio-bibliografia, incluindo-se as indicações de montagens e adaptações teatrais feitas a partir de seus textos. Haverá tempo, talvez, em que possamos deixar de lado tal rigor do primado das letras sobre o das circunstâncias pessoais, mas não agora, quando as de Hilda Hilst chegam pela primeira vez, por assim dizer, ao *mainstream*, por intermédio de uma editora de grande porte. Por ora, pois, convém adotá-lo firmemente, a fim de defender os ásperos e os íngremes irredutíveis de um texto que exige inteligência e cultivo; que, muitas vezes, requer demora na avaliação de seus nexos, resistentes aos repertórios mais conhecidos. (Pécora, 2002, p. 7-8)

O intuito didático do trabalho de Pécora como organizador já havia sido exposto na introdução ao primeiro volume da coleção, *A obscena senhora D*, de 2001, quando o crítico defendeu a escolha do título como “o livro certo para dar largada às publicações. Uma pancada justa, certa, para apresentá-la [a autora] sem meias medidas aos leitores potenciais, capazes dela” (Pécora, 2001, p. 11).

Em outras palavras, para que a obra de Hilst desse o salto do “esquálido ciclo de admiradores” (Werneck, 2014, p. 245) para o público potencial de uma grande editora, fazia-se necessário não apenas republicar os livros, mas reapresentá-los – ou melhor, *apresentá-los*, instituindo um novo começo para ela. Para o crítico, tal esforço se justificava também porque “a celebridade de Hilda Hilst é ficção barata, eventualmente sedutora, pois também esse gênero tem os seus atrativos, mas diz bem pouco da vida pessoal de Hilda Hilst, além de ser estranha às questões incômodas de sua obra invulgar” (Pécora, 2010, p. 9-10).

*

Mas de que maneira isso se traduz no trabalho editorial das Obras Reunidas? Vamos comparar a seção “Cronologia” antes e depois da alteração (anunciada em *Bufólicas*) por meio de duas impressões de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, segundo volume da coleção.

Com relação à reimpressão de 2013 (Hilst, 2001b, p. 149-54), vemos que se extraíram da de 2001 (Hilst, 2001a, p. 137-43), por exemplo, várias menções a contatos que a autora teve com amigas e amigos. Assim, a partir da reformulação da “Cronologia” em 2002, 1945 passa a ser apenas o ano em que Hilst “[c]omeça o secundário no Instituto Presbiteriano Mackenzie, onde permanece até a conclusão do curso”, e deixa de ser o ano em que “conhece a futura arquiteta Gisela Magalhães, sua grande amiga”; 1949, por sua vez, deixa de existir por completo, tendo sido anteriormente o ano em que “[n]uma homenagem a Cecília Meireles, no Salão de Chá da Casa Mappin (ainda situada na praça do Patriarca, em São Paulo), conhece a escritora Lígia Fagundes Telles, com quem mantém profunda amizade”.

As mudanças parecem objetivar uma projeção de neutralidade sobre um conjunto biográfico em que foram mantidas apenas as informações de relações pessoais de cunho

mais oficial, como as datas de casamento e divórcio e de falecimento da mãe e do pai. Com o relato mais limpo e objetivo, a vida de Hilda Hilst estaria despida de excessos que, como inflação desnecessária ou fofoca desviante, poderiam comprometer o “rigor do primado das letras” (Pécora, 2002, p. 7).

Mas a principal mudança da seção foi, provavelmente, a subtração dos fatos que compõem o “anedotário muito animado” (Pécora, 2010, p. 9) em torno da autora. É nesse sentido que se mantém, em 1935, a informação de que seu pai “é diagnosticado esquizofrênico paranoico”, mas não se conta mais que, em 1937, “a mãe lhe revela a doença de Apolônio. A intensidade da revelação e os poucos encontros que terá com o pai acentuam sua imagística da figura paterna” – e exclui-se, por extensão, o ano de 1946: “Segundo encontro com o pai, quando o visita na Fazenda Olhos d’Água”.

Em 1962, não lemos mais que o “poeta português Carlos Maria de Araújo, seu amigo pessoal, presenteia Hilda com o livro *Lettre au Greco*, de Nikos Kazantzakis. O livro se transforma num divisor de águas na vida da escritora, sendo um dos principais motivadores de sua futura mudança de São Paulo”. Em 1973, sobram apenas o lançamento de *Qadós* e a montagem da peça *O verdugo*, desaparecendo uma das principais informações da biografia de Hilst – mencionada por Nello Pedra na entrevista citada anteriormente:

A leitura de *Telefone para o além*, livro do pesquisador sueco Friedrich Jurgenson, leva-a à singular experimentação – que se estenderia por sete anos – na qual, por meio de um gravador, registra vozes de origem inexplicável pela ciência. Comunica a pesquisa aos físicos César Lattes e Newton Bernardes, seus amigos. Este último lhe diz: “Isso, sendo verdade, teríamos que sentar na calçada e repensar toda a física”. (in Hilst, 2001a, p. 141)

Por essas alterações no paratexto do livro, observamos que a tal “inserção no real” que a vida de um autor proporciona a seus textos (Foucault, 2009, p. 28) depende de ainda outro processo de inserção no real: aquele que as edições, os textos críticos, as notícias jornalísticas e outros tipos de comentário proporcionam à vida do escritor – não propriamente como registro da vida pessoal, mas como prova da existência física e, portanto, projeção sobre o autor de um indivíduo do qual se pode dizer algo. No caso das Obras Reunidas de Hilda Hilst, vemos que o que se escolhe contar na “Cronologia” possui pressupostos críticos e editoriais bem definidos, localizáveis numa cronologia mais ampla – a da história da recepção da autora. Assim, após 2002, a seção se torna mais austera,

projeta uma vida mais econômica da escritora, com o intuito declarado de abrir espaço apenas aos “aspectos pertinentes às obras” (Pécora, 2002, p. 7).

Mas por que, então, não suprimir definitivamente a seção? Fazendo assim, não nos livraríamos de uma vez das incômodas extravagâncias da biografada? Uma hipótese, depreendida das observações de Pécora, é de que, sendo a vida de Hilda Hilst tão dada ao disse me disse, uma edição séria de suas obras necessitaria mantê-la sob rédeas curtas, controlar sua narrativa para direcionar a recepção mais pertinente às “questões incômodas de sua obra invulgar” (Pécora, 2010, p. 10). A “Cronologia”, portanto, seria uma necessidade específica da obra hilstiana naquele momento.

No entanto, não só as edições de Hilst possuem minibiografia na orelha e biografia estendida em formato de tópicos cronológicos como anexo ao texto literário. O contexto histórico mais amplo da individualização da figura do autor nos deixa formular outra hipótese: a de que, já que é impossível prescindir da narrativa biográfica para a circulação do texto literário, a edição escolha fornecer, na “Cronologia”, o oxigênio necessário para continuar queimando o que foi acendido pela fagulha da brevíssima história de vida exposta na orelha do livro. O livro, portanto, é o objeto destinado não apenas à veiculação do texto, mas também à da autora.

Glossário: paratexto

O termo é explicado e exemplificado detalhadamente em *Paratextos editoriais*, de Gérard Genette. Ele faz uma distinção entre epitexto e peritexto (p. 12), dois tipos de paratexto, mas aqui não vamos nem chegar perto disso. Basta o termo genérico, que já é específico o bastante e pode ser descrito mais ou menos assim:

A obra literária consiste, exaustiva ou essencialmente, num texto, isto é (definição mínima), numa sequência mais ou menos longa de enunciados verbais mais ou menos cheios de significação. Contudo, esse texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro. (Genette, 2009, p. 9)

Ou seja, pro que nos concerne: o “estado nu” do texto é uma abstração, e falar sobre um livro de Hilda Hilst será sempre, mesmo que não nos detenhamos nisso, falar sobre os discursos que o atravessam e conformam, “o cercam e o prolongam”, inclusive o fato de ser um livro *de Hilda Hilst* – por si só informação suficiente para que a pessoa em frente ao livro adéque sua leitura, especialmente se ela tiver algum reconhecimento (poético, biográfico, afetivo, o que seja) do termo “Hilda Hilst” para além da decodificação imediata via ato de ler. Por exemplo.

Paratexto pode servir para denominar tudo quanto é coisa que, não sendo o texto nu, faz com que ele exista – da filigrana do papel à fonte do título na capa; do texto de orelha à foto da autora sem crédito num blogue sem assinatura; do código de barras que identifica e precifica o livro no caixa da loja à dor na coluna de quem o lê de pé no ponto de ônibus com a cabeça atribulada pelo amor perdido enquanto se preocupa em não atrasar para o trabalho. Não é exatamente a definição de Genette, mas é o que vamos pressupor aqui.

A vertigem está em todo lado. Assim como os pontos de referência em que a gente se agarra para não cair. Não é à toa que preferimos pensar num texto apenas na sua nudez imaginária: todo o resto é muita coisa, é demais. Em sua catalogação dos tipos de paratexto, Genette chega no máximo ao que se diz do livro na imprensa e às elucubrações

que quem o escreve registra em diários e correspondência. E está certo. O que excede é problema seu.

Do pertencimento (segunda anedota)

A poesia era mesmo levada a sério no Brasil, nos bons tempos em que só podia ser poeta quem recebesse diploma no Largo São Francisco. O século XIX, com seus grandes vultos da pátria e das letras pátrias, acabou e deixou saudades.

Em 23 de junho de 1950, Francisco Pati dava notícias das comemorações do centenário de nascimento de Ezequiel Freire, que ainda em 2015 seria considerado “O Maior Poeta Resendense” e um dos “mais belos espíritos que o Brasil literário produziu”, segundo a página no Facebook da Academia Resendense de História (2015). A ilustre figura nasceu no ano da Graça de 1850 no que hoje é a cidade de Resende (RJ), mas que então era uma fazenda do curato de Sant’Ana dos Tocos, terra do povo Puri ocupada pela ascendência portuguesa do poeta e que, desde a década de 1960, padece no fundo da barragem da Usina Hidrelétrica do Funil (Oliveira, 2018, p. 321).

Formado em Direito em São Paulo, Ezequiel Freire voltou a viver no vale do rio Paraíba do Sul quando se descobriu com tuberculose e foi morrer em Caçapava (SP) aos 41 anos. Francisco Pati conta que as três cidades – que o viram nascer, bacharelar-se e morrer – “prestaram sinceras e entusiásticas homenagens ao poeta”, mas Caçapava, junto com o privilégio de ter sido escolhida pelo próprio Freire como “último leito”, guardava uma peculiaridade:

A sepultura do autor das “Flores do campo” é hoje um lugar de romaria. Sobre a lápide funerária brilha permanentemente uma gota de água. Ninguém sabe como nasce. Ninguém sabe de onde vem. Já por diversas vezes revolveram o túmulo a fim de localizá-la. Nada de nada. Mesmo nos dias de sol, lá está a gotinha indiscreta e persistente. (Pati, 1950)

Descartada a hipótese de ser chorume do morto, o articulista admite que só consegue explicar a gotinha como “uma espécie de advertência contra o materialismo crescente da nossa época” – e, para fazer jus ao fenômeno, desenvolve sua explicação em forma de soneto:

Contam que sobre o túmulo do poeta,
na cidade que tanto lhe queria,
qual se fôra uma lágrima discreta
brilha uma gota d’água, noite e dia.

A humanidade sofredora e inquieta
vem de longe enxugá-la, em romaria,

mas sob a luz que do alto se projeta
ela renasce, cristalina e fria.

É a alma do poeta, benfazeja e pura,
que, descendo dos páramos dispersos,
a fulgir sobre a própria sepultura,

dá prestígio de lenda ao campo-santo.
Já que não pode desfazer-se em versos,
a alma do poeta se desfaz em pranto.
(Pati, 1950)

Com a licença poética, Pati se safava de dar uma explicação que mexa no vespeiro religioso:

Falar em milagre é perigoso. O único a respeito do qual não tenho medo de falar é o milagre da poesia. Ele continua a produzir-se no Brasil. Muito embora tenhamos às vezes a impressão de que cuidamos exclusivamente da política, a verdade é que no fundo só cuidamos seriamente de literatura. Não há povo que goste mais dela do que o nosso. Fazemos versos a cada instante. Pensamos em verso, isto é, poeticamente. Temos emoções ritmadas. Possuímos um “Clube de Poesia”. (Pati, 1950)

*

O mesmo *Correio Paulistano* que acolheu o trabalho jornalístico de Ezequiel Freire e o soneto de Francisco Pati deu a notícia da fundação do Clube de Poesia numa crônica jocosa e sem assinatura, no rodapé da primeira página da edição de 2 de outubro de 1948. (A manchete principal anunciava que a Rússia também possuía a bomba atômica.)

Na coluna “Um dia depois do outro”, o artigo “Tudo azul” relembra o Congresso de Poesia ocorrido em maio daquele ano. “Muita gente não chegou a acreditar, mas era verdade. [...] Os poetas se reuniram como homens práticos, num congresso com todos os matadores, regimento interno, agenda, mesa regularmente constituída”. O público era constituído de “jovens de ambos os sexos, em sua maioria ginásianos, elas ‘naquela idade inquieta e duvidosa’, que se referia um poeta passadista; eles, embriagados de lirismo puro”. Em contraste, os organizadores do evento “já dobraram a casa dos cinquenta, são uns cavalheiros friamente cerebrais”, que “estavam dirigindo os trabalhos como diretores de uma companhia de ações. A poesia é, para eles, um assunto; sendo um assunto, é um negócio”:

Tanto isso é verdade que, do congresso, nasceu um Clube de Poesia. Nunca jamais em tempo algum pensaram os poetas românticos, descabelados e roídos pelo alcoolismo, num congresso e num clube de poesia.

Mas isso foi num tempo em que as famílias, quando notavam num filho a vocação da poesia, punham as mãos na cabeça. Havia luto e pranto. Era como se o rebento tivesse nascido cego ou côxo.

Hoje, graças ao congresso e ao Clube de Poesia, já não há motivos para sustos nas famílias. [...] No final das contas, a poesia já não é incompatível com o bom senso. [...] (Tudo azul, 1948)

*

Além de lirismo, a alma brasileira é cheia de medo. Na segunda metade dos anos 1940, a bomba atômica se juntou ao nosso repertório de horror. Em 28 de junho de 1946, a manchete principal do jornal carioca *A Noite* adiantava o perigo iminente: “Poderá rachar o mundo ao meio!”. A linha fina detalha:

Impressionantes declarações do sismologista J. Schneiderov – O algarismo 1, seguido de 26 zeros, representa a força da bomba atômica em unidades de trabalho – A terrível experiência de Bikini aproxima-se dos momentos de sua realização – Não são muito boas as condições meteorológicas – Ao amanhecer de segunda-feira, 1º de julho, será levada a efeito a grande prova (A Noite, 1946)

O mundo não rachou, ainda, mas a expectativa foi plantada e se alastrou. Os versos da geração surgida nesses anos muitas vezes servem de evidência do temor e do pessimismo que se irradiaram no imaginário. No primeiro livro de Cyro Pimentel, os poemas são numerados em ordem decrescente, em contagem regressiva; o de número 20 vaticina: “Nascemos nos caminhos da morte” (Pimentel, 1948, p. 14). “Sinto mêdo, dentro da casa, que desmoronará em mim”, confessa um verso do fúnebre *O primeiro dia*, de Reinaldo Bairão (1950b, p. 28). “Acordar todas as tardes/ com os olhos pisados/ por polens tristes/ de dias anteriores” (Constitui..., 1949), lamenta Vicente Augustus Carnicelli, que nunca chegou a publicar seu livro de estreia, *Hora consumada* (A estréia..., 1954).

O poeta José Escobar Faria via aquele tempo como um “século materializado e brutal” (O poeta..., 1954). Em *Teses para a Era Atômica* (1960), o escritor alemão Günther Anders diz que a ameaça do extermínio nuclear transformara “nosso globo em um vasto campo de concentração do qual não há saída” (Anders, 2013, p. 5). Em *Roteiro do silêncio* (1959), Hilda Hilst escreveria: “Ah, mundo de terra e medo!” (Hilst, 2017, p. 102). E também:

Tenho pedido a todos que descansem
De tudo o que cansa e mortifica:
O amor, a fome, o átomo, o câncer.
Tudo vem a tempo no seu tempo.
Tenho pedido às crianças mais sossego
Menos riso e muita compreensão para o brinquedo.
O navio não é trem, o gato não é guizo.
[...]
Tenho pedido a todos que descansem
De tudo o que cansa e mortifica.
Mas o homem

Não cansa.
(Hilst, 2017, p. 104-5)

*

Às vezes parece que as exigências de seriedade de Hilst e as de seus contemporâneos não eram compatíveis. Esse é o tema, por exemplo, de uma crônica publicada em 9 de outubro de 1994, um domingo, no provinciano *Correio Popular*, de Campinas (SP), intitulada “Ou estaremos em Londres?”:

Gente! Tô besta! Nunca vi uma urna provocar tanto bizantino fuzuê! Não é de uma urna qualquer que eu estou falando, mas de uma urna fúnebre! Resumindo: os meios literários de São Paulo estão alvoroçados porque dois vates brasileiros, os senhores Bruno Tolentino e Augusto de Campos, fizeram diferentes traduções de um poema intitulado *Praise for an urn* (que naturalmente todos vocês conhecem), do poeta norte-americano Hart Crane (matou-se em 1932, atirando-se ao mar). Dois grandes jornais paulistas têm publicado páginas e páginas sobre a “celeuma” das traduções, e os dois vates se digladiaram com muita emoção. Um, porém, o sr. Bruno Tolentino, escreveu com bastante *fair-play* e graça, no meu entender, e outro, o sr. Augusto de Campos, com a cólera espumante de Jeová, aquela de te deixar largada e acabadaça. Quero, neste meu espaço, dar minha modesta contribuição a essa “querela” da maior importância pro nosso miserável, analfabeto e triste quinto mundão. Ou estaremos em Bizâncio? Alô alô, Constantinopla?

Modesta contribuição de Hirido Hirdis, poetinha da região

E rabo de rei cê come assado?
E do sapo Liu-Liu cê come cru?
E que cor que é a crica da barata?
E bunda de grilo é poesia abstrata?
E concretude, negada, o que é, o que é?
E fiofó engole bolinha de gude?

Ode a uma turma

Ó Tolentino, Ó Augusto
 Que importa se houve “urnas”, “corcéis”
 E “arrebóis” até?
 O certo é que entre vosotros
 Houve cascos
 E ao invés de licores e “gargântuas”
 Houve turras e mé.
 O coração preclaro do Poeta
 Emurcheceu de tantos dissabores
 E a rodela de muitos escritores
 Vos sentiu a curra
 Fechando-se no escuro
 Engruvinhada, aos urros
 Panicosa de medo das palavras
 De dois vates de lustro
 Mexericando sobre urnas fúnebres.
 Aquietai-vos, vos peço.
 Já não nos basta o pejo
 De saber nada nos Brasis-“subúrbio”
 Muito menos em inglês
 Essa língua de lobbies e de reis
 Pois, porque os nós daqui
 Só reconhecem o braço do FMI
 Que quando se levanta
 Se transmuta em machado
 E portanto da língua não sabemos
 Pois na hora da crica, os celerados
 Graças ou não a Deus, nunca a meteram.
 Meteram-na ou não? De gramática
 E prazeres, perdão, ando esquecido
 Pois de sabença, foi-se-me
 Formalidade e tesão.
 Aquietai-vos, ó bardos!
 De oiti fechado
 Muito menos não durmo
 E muito menos cago
 Tremuloso de medo
 dos dois dardos!
 (Hilst, 2018a, 249-50, grifos da autora)

A importância que a escritora dava à literatura estava ligada a uma perspectiva parrésica da vida. Em outra crônica ela diz que um poema é como um soco: “Um soco certamente te acorda e, se for em cheio, faz cair tua máscara, essa frívola, repugnante, empolada máscara que tentamos manter para atrair ou assustar” (Hilst, 2018a, p. 79). Quando levadas a séria, vida e literatura são graves, solenes, e tudo o mais é jogar conversa fora. “O amor, a fome, o átomo, o câncer” cansam, e precisamos do poema para nos chacoalhar, nos fazer ver o que verdadeiramente constitui os brinquedos, além da ilusão. “Mas o homem/ Não cansa” – e prefere empenhar páginas e fôlegos em fúteis jogos de máscaras – enquanto Hart Crane, o poeta original, se suicida no mar.

*

Tudo isso para contar que, em 1952, Hilda Hilst foi expulsa do Clube de Poesia.

A anedota, pra ter graça, poderia terminar aí. Mas é engraçado que, na mesma época, Domingos Carvalho da Silva dizia isto num artigo:

Sempre admirei a graça, que é uma qualidade permanente em Hilst, e sempre lamentei que a jovem poetisa preferisse – como parece preferir – a duvidosa e efêmera glória dos conciliábulos declamatórios ao sacrifício que representa o trato da verdadeira poesia. Parece-me porém que a jovem Hilda prefere ser mesmo uma poetisa gloriosa, como a sra. Colombina, e não uma poetisa verdadeira, como Cecília Meirelles [sic]. (Silva, 1952)

Em seguida, Silva sugere que Hilst teria plagiado um de seus poemas e que só não vai dar continuidade ao escracho porque a poeta está muito bem enturmada, e: “Não quero ter o destino de Rodrigues de Abreu, que acaba de ser excluído da Antologia do Clube de Poesia” (Silva, 1952). A institucionalização da panelinha fazia com que as preferências e exclusões ficassem explícitas, registradas em atas e nos volumes editados sob o selo do Clube. Isso fez com que, em entrevista do mesmo ano, Carlos Drummond de Andrade descesse a lenha no pessoal:

Deliciam-se com as suas antologias que vivem preparando para si mesmos antes de terem escrito qualquer obra ponderada e ponderável como êsses bobocas do suposto clube de poesia de São Paulo que se dão ao desfrute de pôr em votação quais são os poetas brasileiros, quando êles mesmos não podem ser identificados. (Só não são..., 1952)

Dois meses depois, em abril, o Clube realizou uma assembleia para a escolha da nova diretoria. Além de eleger Domingos Carvalho da Silva como secretário-geral, resolveu-se tornar sem efeito uma resolução da assembleia anterior – “que, tacitamente, importara na exclusão dos sócios Fernando Mendes de Almeida, André Carneiro, Dora Ferreira da Silva, Antonieta Dias de Moraes Silva, Cesar Memolo Junior, Dulce Salles Cunha, Idelma Ribeiro de Faria, Hilda Hilst, Edgard Cavalheiro, Luiz Martins e Luiz Lopes Coelho” (Eleita..., 1952).

Na pesquisa de arquivo, não apareceram mais detalhes sobre o caso. Pela lista de nomes, provavelmente a resolução “que, tacitamente, importara na exclusão dos sócios” foi algo burocrático (e boboca, para citar Drummond), e não alguma vendeta especificamente

contra Hilda Hilst. O climão, contudo, se instalou, e deve ter sido rapidamente endereçado por algum burocrata de cabresto frouxo – já que, antes da assembleia de abril, ainda em fevereiro de 1952, já haviam pedido para que Hilst voltasse a fazer parte do Clube. Em entrevista a Alcântara Silveira, a poeta deu um gole no uísque para responder: “Meu amigo, desconheço as atividades do Clube de Poesia, do qual fui expulsa. Nem sei o que quer dizer ‘clube’ de poesia. Cá entre nós: fui convidada para reingressar nesse clube, mas achei que não ficava bem...” (Silveira, 1952).

O começo cronológico de Hilda Hilst (capítulo)

desde a distante infância
frutos destinados.

Renata Pallottini

Eu vou apresentar pela primeira vez
essa que vai ser, pra todos vocês,
uma senhorita que nunca se viu

Rita Lee



Ursinho de pelúcia que ilustra a capa de Baladas (Hilst, 2003); recorte de um baile de debutantes (Diário..., 1948); a escritora de férias: “Ela estava feliz [...]” (Pacheco, 1958).

O livro magro e frágil, com capa de papel sem revestimento plástico, é típico das edições da época. *Presságio*, primeiro objeto tipográfico assinado por Hilda Hilst, é uma coletânea de 21 poemas sem título, numerados com algarismos romanos e intercalados por seis ilustrações de Darcy Penteado. O subtítulo anuncia: “poemas primeiros”. Pode ser um pedido antecipado de desculpas: – Você, que me vai ler, não espere muita coisa, porque isto aqui é trabalho de iniciante. Mas pode ser também uma ameaça: – Se segura, porque aí vem mais! Isso aqui é só o começo.

Antes de tudo, e passadas várias décadas desde seu lançamento, trata-se de uma posição dentro da obra. *Presságio* é, cronologicamente, a estreia de Hilst como produtora de livros. Ao que tudo indica, aliás, a edição foi custeada e editada por ela mesma (embora costume aparecer em bibliografias como uma edição da Revista dos Tribunais, esse é apenas o nome da gráfica que imprimiu o volume, e não há indicação de que a empresa

tenha se responsabilizado pela diagramação ou pela revisão do texto, trabalhos editoriais não creditados no livro). Sem reimpressão ou reedição, os poemas de *Presságio* permaneceriam restritos ao volume de 1950 até que, em 2003, na coleção Obras Reunidas de Hilda Hilst, da editora Globo, fossem incluídos em *Baladas* junto com o segundo e o terceiro livros da autora: *Balada de Alzira* e *Balada do festival*. Na capa, um ursinho de pelúcia sugere a coletânea como algo pueril.

*

Na época do lançamento, a crítica também levou em conta a juventude da autora, geralmente atribuindo-lhe aspectos negativos. Reynaldo Bairão (1950a, p. 2) disse que a Hilst não faltava talento, mas sobrava “uma pressa que exorbita o que ela poderia realizar de melhor”. Luís Martins afirmou que, por causa do

[...] despolicimento tão generoso e tão espontâneo dos vinte anos, deixa-se Hilda embalar no ritmo doce e acariciante das palavras, como as crianças que, acabando de chorar porque levaram um tombo, continuam a choramingar mesmo depois que passa a dor, porque acham gostoso e reconfortante. (Martins, 1950)

Ainda assim, ele diz preferir:

[...] mil vezes esse abandono, essa confiança na receptividade do leitor, essa procura da ressonância exterior, à secura, à economia, à censura de alguns companheiros de geração da autora, que se escondem atrás de seus versos com o pudor de uma solteirona atrás de um biombo. (Martins, 1950)

No jogo de morde e assopra dos críticos, Hilst recebe muitos elogios cercados de poréns. Sérgio Buarque de Holanda trafega, com um pouco mais de sutileza, a mesma linha fina que (hoje diríamos) separa o fã do *hater* ao comparar *Presságio* a *Cantigas da rua escura* (1950), de Luís Martins. O crítico começa a resenha pelo título do amigo, elogiando-lhe o cantar simples e emotivo e “o mérito de realizar, como poucos, entre nós, uma aproximação da poética modernista com expressões do lirismo popular e popularesco” (Holanda, 1950, p. 5). Em seguida, chega à comparação:

Não seria a do sr. Luiz [sic] Martins a única tentativa no gênero, entre nós, mas é sem dúvida uma das mais curiosas, justamente por ter surgido numa hora em que tudo parece conspirar de novo em prol das torres de marfim. Apesar disso, encontro entre obras ultimamente publicadas, outra, bem

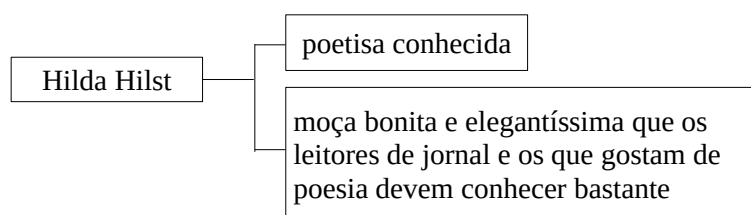
diversa na inspiração e na forma, destas cantigas da Rua Escura, e que apesar disso nos mostra como a poesia de ascendência modernista, que para muitos ainda é fruto exclusivo de um cerebralismo e intelectualismo exacerbados – poesia para poetas e iniciados – já pode esquivar-se a essa limitação aparente. No livro de Hilda Hilst (*Presságio*, São Paulo, 1950) nada deixa perceber que a autora deitou água no vinho para alcançar aquela graça feita de desenvoltura e limpidez, que tornam seu livro tão imediatamente acessível. (Holanda, 1950, p. 5-6)

A avaliação dos dois títulos parece se basear em pesos e medidas diferentes. Enquanto o “amadorismo poético” e a ausência de “artifício e rigor” (p. 5) são motivos de elogio ao livro de Martins, o “tom de facilidade” e o “ar de abandono” são objeções aos “versos de estreante” (p. 7). A resenha situa os dois livros como frutos de uma tradição modernista que, na segunda metade dos anos 1940, vinha sendo rejeitada por parte dos poetas. Em meio à “austera nobreza de linguagem” (p. 5) requerida pelos novos tempos, Martins e Hilst destoavam com “palavras simples e fáceis, tiradas da linguagem de todos os dias” (p. 6). Mas o “amadorismo” dele se insere numa “linhagem não menos gloriosa do que a dos poetas do trovar *clus* de nosso tempo” (p. 5); já o dela recebe conselhos de reformulação de versos dados sob o mesmo “prisma rigorista” (p. 7) do qual Martins está livre, além do elogio ambíguo de que “nada deixa perceber que a autora deitou água no vinho”.

De modo geral, mesmo quando se debruçam sobre os versos, apontando neles qualidades ou defeitos, os críticos recorrem a elementos paratextuais, mesclando-os à análise estritamente textual, que evidentemente não se basta para a leitura que fazem de *Presságio*. Em alguns casos, esses elementos se vinculam tanto ao texto que acabam compondo um corpo uno, como na observação de Luís Martins (1950), que descreve a “‘plaquette’ de aspecto material tão frágil quanto a própria autora, porém, como esta, tão cheia de vida interior, tão rica de recôndito lirismo”. O livro e seus poemas, a autora e sua psicologia, tornam-se um contínuo – camadas de um mesmo objeto a ser admirado, medido e julgado.

Nos primeiros anos de sua aparição na imprensa, Hilda Hilst é muitas vezes caracterizada pelo corpo tanto quanto pelos poemas. Quase sempre, ela é referida como uma “poetisa loira e bonita” (*À sua direita...*, 1952, p. 3), de tal modo que o ofício de poeta e o corpo de beldade se tornam complementares e até indissociáveis. Numa resenha de *Trovas de muito amor para um amado senhor*, podemos observar a que ponto esse tipo de composição da figura estava consolidado. O resenhista, que assina C.A., refere-se à autora

como “Hilda Hilst, poetisa conhecida, moça bonita e elegantíssima que os leitores de jornal e os que gostam de poesia devem conhecer bastante” (A., 1960).



O nome é caracterizado por dois apostos que se complementam num equilíbrio bambo: a primazia de um é contrabalanceada pela extensão do outro; “poetisa conhecida” parece bastar enquanto informação, mas sua autoridade é anulada pela “moça bonita e elegantíssima” – uma vez que, essa sim, os leitores de jornal e até mesmo os de poesia “devem conhecer bastante”. A “poetisa” não se sustenta sem a “moça”, mas o único motivo de esta ser evocada são os poemas.

A resenha é composta no vaivém entre o trabalho da autora e o interesse despertado pela “mulher na poetisa”. C.A. afirma: “De minha parte conheço Hilda desde que ela era mocinha, mocinha recém-saída do colégio”. Há um tom paternalista que se estende ao volume publicado: “Encontro aqui e ali, no pequenino livro que ela me manda, algumas coisas lindas”.

O uso de diminutivos e adjetivos apequenadores também faz parte do repertório utilizado pelos primeiros perfiladores da escritora, desde antes do aparecimento de *Presságio*. Quirino da Silva (1949) a chama de “a pequena Hilda”, e mesmo uma resenha como a de Fernando Jorge, interessada nos poemas (ainda inéditos em livro) e em suas características textuais, não deixa de recorrer ao expediente para arrematar os elogios: “Nesta mocinha cantar como criatura do seu sexo, e não como virago ou qualquer coisa análoga, numa época como a nossa, de tanta inversão...” (Jorge, 1949). Já Victor de Azevedo, que conta numa crônica sobre sua relação com Apolônio Hilst e, anos depois, o encontro com a filha do velho amigo, descreve-a como “uma borboleta de asas irisadas”. Antes de tecer comentários sobre os poemas da jovem, ele nos dá uma visão de seu corpo: “Analisei-a um instante. Nem mesmo a grossa capa de peles disfarçava o seu corpo de adolescente. Sob o chapéu breve, os olhos espontâneos e um tufo de cabelos alourados. No todo, uma graça sinuosa de labareda” (Azevedo, 1949).

*

Uma vez que entendemos o quanto a leitura de um texto se mescla ao conhecimento paratextual, é útil apontar certas obviedades do *corpus* crítico, ou corremos o risco de ignorar uma parte importante da composição do corpo autoral de Hilda Hilst. Aqui, vale lembrar que os textos de jornal analisados são geralmente elaborados sob a perspectiva de um olhar masculino, branco, heterossexual, cisgênero, endinheirado.

Há razões materiais para isso, como aponta Lélia Gonzalez ao observar que, no Censo de 1950, o analfabetismo e a marginalização econômica mostraram-se características dominantes da parte da população formada pelas mulheres negras (Gonzalez, 2020, p. 56). Fernanda R. Miranda, em estudo sobre as romancistas negras brasileiras, faz uma breve análise das implicações desses dados para a circulação literária e o apagamento histórico de Ruth Guimarães, publicada nos anos 1940 (Miranda, 2019, p. 117-21). Carolina Maria de Jesus, que corporificava e traduzia esses males na mesma época, anota em *Quarto de despejo* (1960) diversos modos como o texto da mulher negra tinha sua circulação interdita logo de partida. Na entrada de 16 de junho de 1955, ela relata: “Eu escrevia peças e apresentava aos diretores de circo. Eles respondia-me: / – É pena você ser preta” (Jesus, 2014, p. 64).

Enquanto, em meados do século XX, “o feminino negro constituía um corpo autoral praticamente ausente no sistema literário nacional” (Miranda, 2019, p. 162), as presenças do feminino branco eram possíveis desde que vigiadas por um cerceamento de gênero ostensivo dentro do âmbito da branquitude. Para casos como o de Hilda Hilst, parece valer a constatação de Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo* (1949), de que o homem possuía, na economia simbólica da época, a primazia do discurso e do pensamento, identificando-se a uma universalidade que o desobrigava de considerar-se, a si mesmo, como um ser material, com uma subjetividade atrelada ao corpo. “A mulher tem ovários, um útero; eis as condições singulares que a encerram na sua subjetividade; diz-se de bom grado que ela pensa com suas glândulas. O homem esquece soberbamente que sua anatomia também comporta hormônios e testículos”, observa Beauvoir (2019, p. 12). Caracterizada por um corpo “sobrecarregado por tudo que o especifica”, a mulher “determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é

o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (Beauvoir, 2019, p. 12-3).

*

O modo como os jornalistas e resenhistas se aproximaram de sua loira e bonita notícia está cheio de indícios de como as relações de gênero, raça e classe conformaram o surgimento de Hilda Hilst na cena literária paulistana dos anos 1950. Nesse sentido, a primeira aparição do nome, ainda sem apostos ou atributos, é bastante informativa de como tais questões se organizavam no olhar público e letrado da época.

Trata-se da página 7 do *Diário da Noite*, edição de 25 de outubro de 1948, uma segunda-feira. A coluna Sociais é que dá o tom da página, com pequenas subdivisões pelos títulos “Aniversários”, “Noivados”, “Nascimentos”, “Homenagens”, “Festas e bailes” e “Excursões e convescotes”. Com um pouco mais de destaque, uma nota relata a passagem por Santos do embaixador dos Estados Unidos na Argentina, que emitira opiniões sobre relações internacionais. Outro destaque são as duas colunas que compõem a crônica social assinada por Jerry, que relata com adjetivos laudatórios e muitos nomes e sobrenomes de senhoras e senhores da sociedade alguns eventos recentes.



Diário da Noite, 25 out. 1948, p. 7.

No canto inferior esquerdo, um anúncio pequeno da boate Marabá traz a foto do cantor mexicano Pedro Vargas, que se apresentava em São Paulo aqueles dias. Ao lado dele, outra publicidade domina a página: “Cada [cruzeiro] pago por Óleo A DONA – é um Cruzeiro de ‘QUALIDADE’”. O desenho do busto de uma mulher negra, com roupa de empregada doméstica e lenço na cabeça, dedo em riste e sorriso no rosto, parece aconselhar as vantagens do óleo de amendoim, frisando que “qualidade é o que a sra. exige, quando está em jôgo a saúde da sua família”.

Entre a casa noturna e o óleo de cozinha, um anúncio mais discreto simula uma notícia sobre as vantagens do creme de alface Brilhante, com sua “ação rápida para

embranquecer, afinar e refrescar a cútis”. “A pele que não respira”, ensina o texto, “resseca e torna-se horrivelmente escura”. A preocupação parece ser em parte derivada do eugenismo em voga nos primeiros anos do século, que, segundo a historiadora Denise Bernuzzi de Sant’Anna, propunha saídas estéticas para os problemas raciais que inventava. À associação entre negritude, feiura e doença, os eugenistas contrapunham a “expectativa de formar indivíduos produtivos, obedientes, saudáveis e belos”, “embelezar os corpos” como um meio de atingir a saúde e a ordem públicas (Sant’Anna, 2014, p. 62-3).

Associando branquitude, beleza e saúde, o anúncio do creme de alface é outro indício de que a página do jornal é direcionada às mulheres brancas ou branqueáveis, a quem se exorta: “A mulher tem obrigação de ser bonita. Hoje em dia só é feio quem quer”.



Três efigies: no anúncio do óleo A Dona, a cozinheira negra e a silhueta da embalagem; e a debutante Beatriz de Souza, fotografada no baile.

Na parte superior da página do *Diário da Noite*, três fotos grandes emolduram uma nota sem assinatura intitulada “Baile das debutantes”:

As vozes sussurram a inquietação dos jovens corações. A revista “Sombra” promove o baile de apresentação das debutantes paulistanas de 48. As luzes da boite Marabá vão se quebrando em penumbra, as ingênuas debutantes vivem intensamente. É preciso que nem uma pétala caia, é preciso que nem um fio de cabelo rebelde quebre a harmonia ambiente, é preciso muito cuidado, e os seus corações pulsam numa mistura de sonho e aflição. Primeira dança. Guilherme de Almeida escreveu um poema para essa noite inesquecível das debutantes; Pedro Vargas traz melodias de outras terras para a festa. É feito o sorteio de prêmios às debutantes. Lá fora, na noite paulistana, morna e sem alegrias, há crianças abandonadas chorando. Têm olhos de insônia, traços de fome nos rostos puros. Estão chorando as crianças sem carinho; os poucos trapos vestidos, estão chorando. Algumas doentes, sem carinho e lar; estão chorando. Mas amanhã, a esta mesma hora, terão recebido um pouco mais de conforto, pois, a renda dessa festa será revertida a seu favor pela Liga das Senhoras Católicas. (Diário..., 1948)

A opulência etérea da noite é quebrada pelo *plot twist* da miséria crua e abundante das ruas de São Paulo, mas em seguida é remendada pelo alívio caridoso das religiosas, financiadas pela mesma riqueza que abriu a nota. No meio disso, o poeta e o cantor proporcionam entretenimento às debutantes inocentes.

A Liga das Senhoras Católicas fora fundada na década de 1920 em meio a um acalorado debate sobre o papel da mulher branca na sociedade. O crescimento das cidades criou um novo tipo de ocupação dos espaços públicos, que agora contavam com uma massa de operárias, secretárias e outras profissionais indo e vindo por ruas que não mais constrangiam seus movimentos. Eram vias pavimentadas, com esgoto canalizado, iluminação noturna e transporte público, possibilitando que as mulheres, tanto as ricas quanto as trabalhadoras, saíssem de casa com alguma segurança e conforto.

O impacto de tais mudanças, que vinham ocorrendo desde a segunda metade do século XIX, foi potencializado pelo lento, gradual e incompleto processo de abolição do sistema escravista. Segundo Emília Viotti da Costa, junto à industrialização e à implantação de ferrovias, a adoção do trabalho remunerado e os incentivos à imigração europeia foram os principais responsáveis pela urbanização do país, que “coincide com a demanda crescente de café pelo mercado internacional, acarretando uma especialização crescente da produção cafeeira” – o que afetaria, em especial, a província paulista. A historiadora afirma: “Rompiam-se a estreita autossuficiência do latifúndio, o que estimularia o comércio interno, permitindo uma relativa distribuição da riqueza” (Costa, 2010, p. 254).

Observando o mesmo processo histórico, Susan Besse propõe que o Brasil tenha passado nesse período por uma “reestruturação da ideologia de gênero”. A pesquisadora observa que, “especialmente depois de 1870, transformações socioeconômicas foram gradativamente minando as bases materiais do patriarcalismo” (Besse, 1999, p. 15). Entrado o século XX, a sensação de urgência tomou conta das personalidades interessadas em estabelecer novos regulamentos sociais:

De fato, de meados da década de 1910 até a década de 1930, era difícil que uma autoridade brasileira de destaque na área profissional, intelectual ou política não participasse dos amplos debates a respeito da redefinição dos papéis de gênero. Eram muitos os que consideravam que a “questão da mulher” e seu correlato, a “crise” da família, se revestiam de grave importância. (Besse, 1999, p. 1-2)

Uma das autoridades interessadas no debate foi a Igreja Católica, que, nas figuras do cardeal Joaquim Arcoverde e do arcebispo Duarte Leopoldo e Silva, promoveu,

respectivamente, a criação da Associação das Senhoras Brasileiras (em 1921) e da Liga das Senhoras Católicas de São Paulo (em 1923) – com as quais se buscava concorrer, no debate público, com a atuação feminista da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, liderada por Berta Lutz (Karawejczyk; Maia, 2016).

A resposta católica à “questão da mulher” consistiu numa espécie de contraproposta às demandas feministas. A Igreja não se opunha ao sufrágio nem a que as mulheres trabalhassem fora de casa – desde que mantivessem o recato e priorizassem os cuidados do lar. As pesquisadoras Mônica Karawejczyk e Tatiana Vargas Maia explicam que, “mais do que direitos, o que a Igreja desejava era expor os novos deveres da mulher”, entre os quais a família seria o principal. Elas resgatam um artigo de 1921 no qual se explicitam as condições do apoio católico às reivindicações feministas: “as mulheres de hoje, como as [de] ontem, [têm], pois, a missão de ser os anjos do lar, as guardas da família, que é a *cellula mater* da pátria, as regeneradoras destinadas a salvá-la da dissolução e da morte” (apud Karawejczyk; Maia, 2016, p. 96).

Em depoimento de 1926 para o *Correio Paulistano*, Augusta Ribeiro Danta, porta-voz da Liga das Senhoras Católicas, detalhava pressupostos desse projeto:

Queremos tornar a mulher útil à sociedade: à pobre, evitando-lhe o vexame da esmola, ensinando-a a trabalhar, afim [sic] de que ela possa tornar-se apta a prover honestamente à sua subsistência, evitando que no desespero da miséria se atire ao vício e à perdição; à remediada, auxiliá-la a procurar colocação equivalente à sua posição e seus préstimos; finalmente à rica, adverti-la de que há coisa mais séria e mais útil na vida do que cuidados de *toilette*, mundanismo e etc. (*Correio Paulistano*, 5 mar. 1926, p. 3, apud Mariano; Souza, 2021, p. 79)

No final da década de 1940, a Liga já era um projeto bem implementado. Em 1946, ela se dividia em dez departamentos, quase todos assistencialistas, como o destinado aos “Menores Abandonados”.² A julgar pela nota “Baile das debutantes”, esse é que receberia a renda da festa.

Um pouco abaixo da foto do baile, outra nota anuncia mais um acontecimento social em prol da entidade católica. Dessa vez, trata-se de um evento (chá da tarde, desfile de modas, nova apresentação do cantor Pedro Vargas) que se realizaria no dia seguinte ao

2 As atividades de cada departamento são descritas no jornal católico *A Era do Povo*, incluído na edição de 17 de julho de 1946 do *Diário da Noite*. São eles: Departamento de Menores Abandonados, Restaurante Feminino, Escola de Educação Doméstica, Dispensário de Pediatria S. José, Escola de Comércio e Cursos Anexos, Pensão Santa Mônica, Apostolado, Departamento de Assistência às Vítimas da Revolução de 1932, Amparo Familiar e Casa Santa Marta. (O que faz..., 1946)

da edição do jornal, na mesma boate Marabá em que as debutantes dançaram. Organizado pelo Departamento Feminino do Centro Acadêmico XI de Agosto, da Faculdade de Direito de São Paulo, o chá beneficente teria sua renda revertida para a Casa Santa Marta³ e trazia, entre “as srtas.” que integravam a comissão organizadora, o nome da nossa escritora.

A menção discreta, estreia do binômio “Hilda Hilst” como dado público,⁴ pode ser lida como uma espécie de prenúncio do que seria a primeira recepção da autora – interrompida por ela própria em meados dos anos 1960, quando se muda para a Casa do Sol e se afasta da vida social paulistana. Em 1948, ao figurar entre as organizadoras do chá beneficente, Hilst está posicionada no ponto de partida do qual procuraria se distanciar em toda sua trajetória. Na sociedade paulistana da qual a futura escritora emergiu, a divisão de classes e de papéis de gênero proposta pela Liga das Senhoras Católicas situava-a, assim como as debutantes e demais senhoritas da boate Marabá, no lugar fútil e útil das moças ricas, que se dedicariam, simultânea e exclusivamente, à caridade e à *toilette*.

*

Segundo Susan Besse, as disputas das primeiras décadas do século XX pela “reestruturação da ideologia de gênero” no Brasil arrefeceram e, precariamente, resolveram-se durante e após a ditadura de Getúlio Vargas: “Entre fins da década de 1930 e começos da de 1940, decresceu a preocupação pública a respeito da mudança nos papéis de gênero, na moralidade sexual e na organização da família” (Besse, 1999, p. 10). A autora aponta que o fechamento político do Estado Novo, somado a leis como a do voto feminino (Decreto 21.076, de 24 fev. 1932), da regulação do trabalho das mulheres (Decreto 21.417-A, de 17 mai. 1932) e da regulação da família (Decreto 3.200, de 19 abr. 1941), posicionou a autoridade estatal acima da dos demais atores interessados na questão.

3 A Casa Santa Marta era uma entidade assistencialista para meninas pobres que ali seriam “submetidas a um metódico aprendizado intensivo dos serviços domésticos, nos cursos para cozinheira, copeira, arrumadeira, pagem, lavadeira etc.”. Concluído o curso intensivo, essas meninas, que haviam sido encaminhadas para a Liga das Senhoras Católicas pelo Juiz de Menores, eram crismadas e “colocadas em casas de família, cuja escolha se faz com o máximo cuidado” (A Pensão..., 1947; Crisma..., 1947). A Casa Santa Marta, portanto, cumpria implicitamente uma espécie de função assistencialista também para as “casas de família”, providenciando mão de obra barata e qualificada para realizar o trabalho reprodutivo do lar burguês.

4 Com poucas variações, a nota “Chá beneficente” foi publicada também na coluna Sociedade das edições de 24 e 26 de outubro de 1948 do *Jornal de Notícias*. São as primeiras aparições do termo “Hilda Hilst” encontradas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Ao mesmo tempo, o pós-Segunda Guerra dos países alinhados ao capitalismo estadunidense se caracterizou por um reforço dos estereótipos de gênero – que haviam se amenizado na moda e nos costumes do entreguerras. Uma nota não assinada, na página feminina do *Jornal de Notícias* de 24 de outubro de 1948, explicita a associação entre os desejos de paz e de delimitação do papel social da mulher:

Volta o espartilho. Os modelos apresentados pelos grandes costureiros requerem espartilhos que contribuem para a idealização do corpo humano. Marcel Rochas preconiza a volta à “cintura de vespa”; Jacques Fath realça o busto. Quando a mulher tenta agradar ao homem, livre dos cuidados das guerras, é que a cintura se adelgaça e o busto se descobre. O renascimento do espartilho será sinal de tempos melhores? (Volta..., 1948)

A “volta” do espartilho era um retorno da moda anterior à Primeira Guerra, relida agora pela óptica da ânsia conservadora por estabilidade social, projetada em um período anterior aos problemas do presente. Susan Besse observa que “a moda do século XIX havia acentuado a diferença entre os sexos, refletindo seus distintos papéis sociais e a aplicação rígida de um duplo padrão de moralidade”: “Enquanto os homens faziam o papel de atores públicos agressivos, a aparência das mulheres indicava seu *status* de ornamentos passivos e protegidos” (Besse, 1999, p. 31). Por sua vez, nas primeiras décadas do século XX, as “mudanças na moda resultaram num mal-estar generalizado a respeito da aparente ‘masculinização’ das mulheres e ‘feminilização’ dos homens” (Besse, 1999, p. 33).

Ao que parece, na tentativa de pacificar também a questão da mulher, nas décadas de 1940 e 1950 a imprensa se ocupou mais em reforçar do que em discutir os limites do binarismo de gênero. Segundo a historiadora Denise Bernuzzi de Sant’Anna, nesse período as revistas femininas foram inundadas por matérias sobre amor conjugal, e mesmo os conselhos de beleza focavam “na necessidade de levar as jovens ao altar, encaminhando-as para a construção de um lar feliz”:

Com a progressiva redução da família ao núcleo formado por pais e filhos, o amor conjugal se tornou uma conquista obrigatória, essencial e natural, o pilar mais importante de sustentação familiar. Segundo a imprensa, a mulher devia ampliar o interesse masculino por seu corpo, nele incluindo o zelo e a fidelidade à sua alma. (Sant’Anna, 2014, p. 93)

Contudo, apesar dos esforços normativos, o fantasma do desvio seguia assombrando a imaginação letrada. É o que vemos no elogio final de Fernando Jorge à poesia da “mocinha” Hilda Hilst, correta em “cantar como criatura do seu sexo, e não

como virago ou qualquer coisa análoga, numa época como a nossa, de tanta inversão...” (Jorge, 1949). Simone de Beauvoir ironiza, numa das primeiras frases de *O segundo sexo*, as resoluções capengas que a época apresentava aos debates de gênero das décadas anteriores: “A querela do feminismo deu muito que falar: agora está mais ou menos encerrada. Não toquemos mais nisso... No entanto, ainda se fala dela” (Beauvoir, 2019, p. 9).

*

Não consta na nossa pesquisa que Hilda Hilst alguma vez tenha se declarado sequer simpática ao feminismo, e dificilmente poderemos categorizá-la como algo análogo ao que hoje chamamos de ativista. Mas podemos ler, na sua vida e obra, muitas possíveis respostas e elaborações a respeito da questão da mulher. Como pessoa pública, ela foi algumas vezes chamada a dar opinião sobre assuntos que tinham menos a ver com literatura do que com identidade de gênero – fosse como jurada do concurso de beleza Miss Planalto (Maia, 1953), fosse como experiência de casamento não convencional para uma matéria da revista *Manchete* (Barbosa; Rego; Gimenez, 1990, p. 49).

Aliás, sua primeira participação no rádio talvez tenha sido no programa *Debates sobre a mulher*, apresentado por Helena Silveira na Rádio Excelsior. Uma nota de Mario Julio no *Jornal de Notícias* de 1º de janeiro de 1950 comentava alguns dos convidados (“pessoas devidamente credenciadas”) e temas (“problemas de maior interesse para o mundo feminino”) do programa. Por exemplo, Lygia Fagundes Telles foi chamada para debater sobre “Lar e carreira literária”. Já para falar sobre o “Tipo da companheira ideal para o homem de hoje”, foram convidados “quatro expoentes de diversas especializações profissionais: Oswald de Andrade, escritor; Moacir E. Alvaro, médico oculista; Raul de Polilo, jornalista e Nelson Otoni de Rezende, banqueiro”. Segundo o colunista, o assunto rendeu tanto que “teve que ser reconduzido ao microfone duas vezes mais” – aí, coincidentemente ou não, apenas com convidadas mulheres, entre as quais a poetisa Hilda Hilst (Julio, 1950, p. 7).

Desses momentos opinativos, são quase célebres as declarações em que a autora resvala – e às vezes nada de braçadas – numa misoginia que permanece um dos traços mais difíceis de incorporar à sua figura, que geralmente é associada a um pioneirismo na

liberação das mulheres. Na biografia *Eu e não outra*, Laura Folgueira e Luisa Destri reproduzem assim uma dessas declarações:

Retratadas como intelectuais independentes, as amigas [Hilst e Lygia Fagundes Telles] são fonte para uma matéria sobre a alteração do artigo 6º, item 2º, do Código Civil – que equiparava mulheres casadas ou não a selvagens e a menores de 21 anos. Também veiculada pela *Última Hora*, a matéria retrata uma Lygia bem-comportada, numa fotografia junto ao filho e explicitando a importância jurídica da modificação. Sobre Hilda, o redator, sem perceber a ironia, escreveu: “Hilda Hilst mostrou-se pouco favorável à iminente reforma de Código e às sucessivas campanhas para que a mulher adquira mais direitos”. E cita, então, a declaração da jovem autora: “As mulheres devem ter mais deveres do que direitos. Sou francamente favorável a um quase retorno à Idade Média, com mulheres submissas e não preocupadas com campanhas feministas. O mais importante é o direito de amar e desamar; desde que esse direito não seja ferido, não vejo porque acrescentar outros”. (Folgueira; Destri, 2018, p. 48-9)

Atribuir o antifeminismo de Hilst a uma suposta ironia não parece bastar quando levamos em conta sua recorrência e elaboração diversificada, que não se resume às entrevistas, mas pode ser lida também nos textos poéticos. Sobre estes, Hilst foi perguntada mais de uma vez, e as respostas variam pouco no julgamento feito “às mulheres”. Em 1952, questionada sobre a existência da “poesia feminina”, ela responde: “A ideia que tenho quando digo ‘poesia feminina’ é de pieguice, porque as mulheres quase sempre são ‘derramadas’ e de uma suavidade irritante quando escrevem poemas” (in Silveira, 1952).

Nos textos em prosa publicados a partir de 1970, os protagonistas dignos e incompreendidos são quase sempre personagens homens, muitas vezes incomodados e interrompidos pela banalidade de alguma personagem mulher. No fim dos anos 1990, tal traço foi notado por entrevistadores como Bruno Zeni, que perguntou:

CULT A maioria dos seus personagens é homem. São eles que têm a necessidade da expressão e da transcendência. As mulheres, por outro lado, são quase sempre um estorvo. Por quê?

HH Porque meus personagens pensam muito. É difícil você imaginar uma mulher assim, com tudo isso na cabeça. São raras as mulheres com fantasias muito enriquecedoras. A fantasia que elas mais gostam parece que é o 69. É o mais imaginoso que elas conseguem [risos]. As mulheres querem ter filhos, gostam de penduricalhos, de dançar, de ir a bailecos, eu não sei o que é. (in Diniz, 2013, p. 180)

(Antes de seguirmos, é bom lembrar que não interessa aqui depositar sobre a autora qualquer expectativa de coerência, menos ainda esperar ou exigir dela algum modelo de moralidade, baseado em critérios anacrônicos ou contemporâneos à sua vida. Tampouco

interessa passar ao largo de suas contradições e idiossincrasias, que são inerentes ao corpo autoral e, como tal, contribuem para a complexidade de sua produção literária.)

Em outra conversa do final dos anos 1990, publicada na *Folha de São Paulo*, Marilene Felinto também aborda o tema:

FSP Numa entrevista em 1949 você disse que o homem tem de ser psicologicamente mais forte do que a mulher e que a emancipação feminina é uma balela.

HH Não só psicologicamente. Eu também gostava do macho mesmo, daqueles do tipo Ceasa sabe? Eu tive um homem, o João Ricardo, que já era lindo, deslumbrante e ainda fazia boxe, eu achava o máximo. Não dá pra ser submissa diante de uma besta quadrada. Eu nunca tive interesse por nenhum homem molengão. Tinha de ser as duas coisas juntas, ser ao mesmo tempo brilhante e também um macho visível. (in Diniz, 2013, p. 186)

Tanto na concepção d’“as mulheres” quanto do “macho mesmo”, as declarações de Hilst elaboram figuras ideais do binarismo de gênero calcadas na dupla face da misoginia: por um lado, “as mulheres” são condenadas à sua natureza negativa, destituída de imaginação e pensamento, dedicada à *toilette* e à família. Por outro, o “homem” é condenado à sua natureza positiva e deve ser protagonista físico e mental, modelo máximo da espécie – sendo-lhe portanto vetado incorporar características tidas como femininas (a ignorância e a subserviência), sob o risco de se tornar uma “besta quadrada” ou um “molengão”.

Há também um evidente viés de classe no idealismo de gênero que se depreende das declarações. O homem “do tipo Ceasa” é comentado numa entrevista de 1994, intitulada “A obscena senhora Hilst”, em que a jornalista Beatriz Cardoso, ainda na esteira do *frisson* provocado pela obra pornográfica, está especialmente interessada nas anedotas amorosas da escritora. Sobre seus namoros nos anos 1950, a entrevistada conta:

E eu era uma mulher muito delicada, nunca poderia me defender. Então eu andava com homens muito fortes, enormes, que eram chamados “as vigas mestras do cafajestismo santista” – eu vivia com minha mãe e meu irmão em Santos. Alguns eram violentos, outros não. Eu frequentava a boate Oásis, em São Paulo, que era uma das mais finas da cidade. (in Diniz, 2013, p.173)

A moça rica não apenas transitava, mas deslocava o “cafajestismo santista” para dentro da boate fina. Aparentemente, isso, junto à sua defesa prática do “direito de amar e desamar”, constituía um comportamento excêntrico e no limite inaceitável para a burguesia paulistana da época:

INTERVIEW E o pessoal da tradicional família quatrocentona, como te tratava?

HH Não gostavam de mim. Eu fui esnobada por muitas pessoas da sociedade. Eu era considerada uma... pequena puta.

INTERVIEW Uma moça de vida desvairada?

HH As moças me esnobavam e as mães se ajoelhavam pedindo aos filhos: “Essa moça não... não namorem nem casem com ela.” (in Diniz, 2013, p. 173)

Em outra entrevista, esta de 1977, o desajuste social é abordado em tom menos anedótico, mais confessional:

Foi em 1950, você se lembra, Célia? Eu tinha vinte anos. E sem dúvida meu comportamento pareceu completamente extravagante. Eu estudava Direito, pertencia àquele meio que você conhece bem. E meu jeito muito independente de ir e vir com quem eu gostava, de existir, criou dificuldades terríveis no início... quase humilhações. As pessoas não me aceitavam, as meninas da minha idade me ignoravam. Eu escapava das normas. Quando as pessoas com quem eu saía durante o dia me viam à noite com quem eu não deveria me relacionar, elas simplesmente se recusavam a me cumprimentar, elas deixavam de me conhecer. Eu era considerada uma prostituta... Só porque eu tinha esse jeito um pouco diferente, que incomodava. Se eu sentisse vontade de amar um homem, eu falava pra ele. Eu chegava até ele e dizia: “Escuta, gostei de você”; ou “Eu te adoro. Vamos sair juntos. Quero dormir com você”. E as pessoas levavam isso a mal. Depois eu vi a mudança. A partir do momento em que, digamos, comecei a ter um nome, as coisas mudaram. Eu poderia me apaixonar por um leão e falar isso, proclamar: “Eu durmo com um leão, eu adoro esse leão”... E todo mundo ia achar incrível: “Você viu, a Hilda é extraordinária, ela gosta de um leão”... [risos, Hilda retoma.] (in Diniz, 2013, p. 40)

Talvez pelo modo da abordagem, pela intimidade com a entrevistadora ou por estar mais próxima, cronologicamente, das “dificuldades terríveis no início”, o relato de Hilst é mais pormenorizado e inclui, ainda que sutilmente, a dor do desajuste, das “quase humilhações”. Não por acaso, o tom se torna mais leve e bem-humorado justo no “momento em que, digamos, comecei a ter um nome”. Metonímia da persona que cocriou com seu tempo e seu contexto, o “nome” desloca, para dentro de si, a excentricidade que antes era motivo de exclusão, transformando-a em característica positiva.

O quanto tais declarações correspondiam à vida íntima da pessoa física Hilda de Almeida Prado Hilst, eis uma questão talvez impossível de aferir – e que importa pouco para a leitura do *corpus* hilstiano. Mais relevante é que, à luz de outros momentos de sua trajetória, soa menos irônica a declaração citada por Folgueira e Destri na biografia. Parece que o “quase retorno à Idade Média” proposto por Hilst para as relações de gênero encontra algum paralelo no seu texto poético, também ele marcado por uma mistura

complexa de vanguarda e conservadorismo, de cultivo de valores retrógrados e de criação inusitada, iconoclasta.

*

Em *Presságio*, o feminino é quase onipresente – e talvez a questão da mulher também seja. Além de elementos paratextuais – como o nome da autora, as dedicatórias (“À minha mãe”, “À Gisela”) e a maior parte das figuras desenhadas por Darcy Penteado –, a presença feminina percorre os poemas com roupas (xale, vestido), funções (monja, amiga, mãe), nomes de mulheres (Stela, Rosa Maria, Maria Rosa, Maria, Cristina) e um eu lírico quase sempre marcado pela desinência de gênero. Já o poema I está cheio dessas referências:

Stela, me perguntaram
se permaneces no tempo.
Se teu rosto de coral
e teus cabelos de pedra
ficarão indefinidos
no espaço, pedindo sol.

Ainda ontem te vi.
Olhar quase estagnado.
Descias azuis escadas
com aquele teu xale verde.
Aquele xale verde de Stela
parecia feito d’água:
verde aguado, verde aguado.

Debaixo dos teus dois braços
trazias rosas molhadas.

Aquelas rosas de Stela
e Stela me perguntando
se a morte é cousa que passa.

Stela, que desconsolo.
Não sabes onde termina
a aurora de tua presença.

No tempo, se é que existes,
só ficarás peregrina.

Como pesa: Stela e eu.
(Hilst, 2017, p. 18)

Podemos ler esse primeiro poema como uma espécie de gênese de problemas-chave da obra da autora. Aqui estão o diálogo truncado, porém persistente; a certeza da morte, contraposta à dúvida da continuidade da vida; a valorização da beleza e da delicadeza, que no entanto são secundárias diante da angústia da existência; o ser que, ancorado no baixo, aspira ao alto. O nome da interlocutora inaugura um motivo estelar recorrente, que faz parte do imaginário noturno presente em toda a poesia hilstiana. Mas a imagem da estrela tem também sua especificidade. Em *Presságio*, ela é o principal objeto lírico do poema XX:

Antes soubesse eu
o que fazer com estrelas na mão.
Se dilacerar-lhes a ponta
ou simplesmente não tocá-las.
Se estão perto cegam meus olhos.
Se estão longe as desejo.

Antes soubesse eu
o que fazer com estrelas na mão.
(Hilst, 2017, p. 36)

Objetos impossíveis, mesmo quando possuídos, as estrelas apontam para um idealismo do qual a autora não abre mão, embora ele não encontre lugar de pouso no mundo presente. Elas são “símbolos do espírito e, em particular, do conflito entre as forças espirituais, ou de luz, e as forças materiais, ou de trevas”, segundo o dicionário de símbolos de Jean Chevalier (1986, p. 484, tradução minha). Tal conflito aparece sugerido no poema X, cuja primeira estrofe diz:

Olhamos eternamente
para as estrelas
como mendigos
que eternamente
olham para as mãos.
(Hilst, 2017, p. 27)

No poema XX, o eu lírico se estupefaz com as estrelas que tem nas mãos, do mesmo modo que, no poema X, os mendigos se estupefazem com as próprias mãos vazias. No paralelismo entre “[nós]” e “mendigos”, entre “estrelas” e “mãos”, há uma impotência do sujeito que olha, uma inação contemplativa e embasbacada – que reaparece em versos que falam de “mãos amarradas” (poema VII), de uma vida “Angustiadamente parada” (poema VIII) e de um “Olhar quase estagnado” (poema I).

Além do olhar, Stela tem também estagnados “rosto de coral” e “cabelos de pedra”, que são “indefinidos” como o cenário líquido que a cerca. As “azuis escadas” que Stela desce com seu corpo denso dão a imagem de uma donzela que despenca lentamente em direção ao fundo do mar, onde os naufrágios se preservam na escuridão e no esquecimento. Nessa situação de incertezas, Stela é para o eu lírico como as estrelas nos outros poemas: está a um tempo próxima e distante; é palpável e etérea; se desfaz, mas permanece inteira; não se sabe o que fazer com ela, nem se algo pode ser feito. Ao final, ela e a poeta formam uma unidade pesada, um corpo avesso à transcendência, mais ou menos como na última estrofe do poema VI: “Me fizeram de pedra/ quando eu queria/ ser feita de amor” (Hilst, 2017, p. 23).

Resenhando *Presságio*, Lygia Fagundes Telles nota que o amor e a morte são “temas preferidos” da poeta, e que seus versos se dividem entre “o pavor da morte [que] a conduz por caminhos sombrios” e os momentos em que, “se libertando desta obsessão materialista”, alcançam “o desejado instante da volatilização absoluta, do grande vôo iluminado e pleno” (Telles, 1950). No poema I, o eu lírico parece querer convencer Stela desse segundo caminho, e sente pena (“desconsolo”) por ela não compreender que “a aurora de tua presença” se destina a peregrinar no tempo, a permanecer nele, ainda que ela se torne indefinida no espaço. A síntese do último verso sugere, diante dos caminhos opostos vislumbrados por Lygia Fagundes Telles, Hilst optará por conjugá-los poeticamente, trilhando uma terceira via.

*

Parêntese: a Estrela, carta XVII dos arcanos maiores do tarô, costuma trazer a figura de uma “virgem nua”, uma moça que, ajoelhada à beira de um lago, “derrama as águas da vida contidas em dois vasos, simbolizando o despertar de novas idéias e a antecipação de novos conceitos”. É uma carta basicamente de bom augúrio: “As estrelas da esperança se levantam acima da donzela nua. Pássaros e flores estão ao alcance da mão, evidenciando o nascimento de uma vida nova e de uma nova promessa”. Quando aparece num jogo, a carta “representa, claramente, o aparecimento de novas oportunidades e a certeza da realização”, uma vez que, fluindo das mãos da moça, a “[á]gua é o caminho da não-resistência” (Kaplan, 1972, p. 109).

Há, no entanto, uma situação em que qualquer carta do tarô pode ter “um significado fraco, demorado ou até mesmo oposto” (Kaplan, 1972, p. 156) ao apontado pelo desenho e pela tradição de leitura: quando ela aparece de cabeça para baixo. No caso da Estrela, a carta invertida traz ao jogo: “Esperanças irrealizadas. Desapontamento. Pessimismo. Má sorte. Falta de oportunidade. Teimosia. Obstinação. Desequilíbrio. Fim de uma experiência de negócios insatisfatória, ou de uma amizade social” (Kaplan, 1972, p. 110). Fecha parêntese.

*

Antes do poema I, a epígrafe de *Presságio* aparece como uma espécie de poema número zero da coletânea:

Voltando (porque tua volta sinto-a num presságio) acenderei luzes na minha porta e falaremos só o necessário.
Terás pão e vinho sobre a mesa.
Virás acabrunhado (quem sabe) como o filho que retorna.
Nesse dia, a lamparina de teu quarto deixará que fique acesa a noite inteira.
O amor sobrevive.
E seremos talvez amor e morte ao mesmo tempo.
(Hilst, 2017, p. 15)

No primeiro verso, o título da coletânea surge, pela única vez, no miolo do livro. Na capa, precedendo a inscrição “poemas primeiros”, a palavra “presságio” parece ter uma função referencial com relação à obra futura prometida pela autora – afinal, como nos lembra Edward Said em estudo sobre os começos, algo que vem primeiro pressupõe algo que venha depois. Trata-se de mais uma dessas obviedades que ganham corpo quando evidenciadas. Said diz:

[...] designamos um “começo” para indicar, esclarecer ou definir um tempo, um lugar ou uma ação *posterior*. Em resumo, designar um começo geralmente envolve também designar uma *intenção* consequente. Podemos não dizer isso sempre, mas, quando apontamos o começo de um romance, por exemplo, o que estamos afirmando é que *daquele* começo, basicamente, segue *este* romance. Ou: nós vemos que o começo é o primeiro ponto (no tempo, espaço ou ação) de uma conquista ou de um processo que tem duração e sentido. *O começo, então, é o primeiro passo na produção intencional de sentido.* (Said, 1985. p. 5, grifos do autor, tradução minha)

Os “poemas primeiros” de Hilst pressupõem poemas posteriores a serem incluídos numa obra que, já neste ponto inicial, se apresenta dotada de sentido, de intenção. Sob essa

perspectiva, o subtítulo funciona mais como aviso de um futuro promissor, de uma trajetória autoral consistente, do que como desculpa pela produção pueril. Relida após o subtítulo, a palavra “presságio” perde um pouco do lirismo para ter reforçado seu significado de indício de algo que está prestes a acontecer – como se os poemas do livro fossem apenas um relance do trem que avança, certo, na nossa direção. Já a epígrafe devolve a “presságio” sua camada lírica, retomando o sentido divinatório e unindo-o ao sentimento amoroso pelo interlocutor que se espera que retorne.

Em *Da adivinhação* (séc. I a.C.), Cícero propõe uma etimologia para “pressagiar” (*praesagire*): “Pois *sagire* significa sentir agudamente, daí se dizer que as velhas são sagas [bruxas, feiticeiras], pois querem saber muito, e os cães foram ditos sagazes. Portanto, o que sente antes que algo se tenha apresentado se diz pressagiar, isto é, sentir antes as coisas futuras” (in Gratti, 2009, p. 75). Tal sentimento agudo e anterior se dá especialmente “quando a alma, durante o sono, está afastada da sociedade e da união com o corpo, lembra-se das coisas passadas, compreende as atuais e prevê as futuras; pois o corpo do que dorme jaz como o de um morto, mas a alma vive e é vigorosa” (in Gratti, 2009, p. 74).

Também na epígrafe de Hilst, a temporalidade noturna é cenário para o presságio – neste caso, do amor, que no final se unirá com a morte. O par “amor e morte” antecipa o pesado “Stela e eu” que encerra o poema I. Assim como neste, na epígrafe a autora também parece pender para a “obsessão materialista” da qual Lygia Fagundes Telles propõe que ela se afaste. Diferentemente do que observa a resenhista, não parece haver um “pavor da morte”, mas uma atração por ela. Sem a morte, como sugere Cícero, não há presságio.

A epígrafe funciona, assim, como um limiar entre a referencialidade paratextual predominante na dupla título-subtítulo e o universo noturno que os poemas habitam. Depois de abrir a cortina e nos expor à expectativa da continuidade da obra, o livro apaga as luzes da plateia para nos submergir em assuntos propriamente poéticos, apartados (em princípio) do tempo editorial.

*

O tempo é uma grande questão em *Presságio*. O eu lírico lida com um vocabulário que referencia o cotidiano cronológico, mas que não basta para abarcar seu tempo subjetivo. São meses indiferentes, intercambiáveis, como no poema II: “Me mataria em

março/ se o medo fosse amor./ Se março, junho”; ou dias alheios e perdidos, como no poema XII:

Dia doze... e eu não suportarei
o estado normal das cousas.
O ano que vem, não vou desejar
felicidades a ninguém.

Nem bom natal, nem boas entradas.

Meus amigos sabem de tudo o que eu sei.
E continuam a viver sem interrupção,
apressadamente como no ato do amor.
São doidos e não percebem que amanhã
Cristina não virá.
Que amanhã Cristina vai morrer
porque ama a vida.

Amanhã serei corajosamente Cristina.
Eu, amando todos os que sofrem.
Eu... essência.

Mas os meus amigos, coitados,
não percebem.
Fazem filhos nascer, fazem tragédia.
Não sabem que o amor não é amor
e a natureza é um mito.

Não sabem de nada os meus amigos.
E não vou explicar
porque podem ficar sentidos.
São puros, vão morrer como anjos.
Vão morrer sem nada saber
daqueles dias perdidos.

Vão morrer sem saber que estão morrendo.
(Hilst, 2017, p. 28-9)

A poeta não compartilha do presente acéfalo dos amigos, pois sua cabeça está no futuro, onde ela busca se diferenciar e encontrar a “essência”. O tempo do amor e da morte não pertence ao “estado normal das cousas” – a menos que se trate do amor rápido e da morte ignorada de quem vive “sem interrupção”. Por isso a vida de Cristina será interrompida: ela sim “ama a vida” com suas impurezas e decepções. No entanto, embora a poeta aspire ao amanhã em que será “corajosamente Cristina”, o texto presente é prosaico, ainda ancorado no calendário da normalidade.

Em resenha, Reynaldo Bairão critica o prosaísmo do livro (antecipando, curiosamente, uma característica – a mistura de gêneros – que, décadas mais tarde, será

avaliada pela crítica como um dos melhores e principais traços da autora): “Hilda Hilst dá em geral à sua poesia um caráter excessivamente de relatório que, na verdade, me desagrada bastante. Não que ela coloque a história do poema antes da própria Poesia. Mas há um fio narrativo que sacrifica a emoção por causa da importância dada ao anedotário” (Bairão, 1950a). Tanto quanto a avaliação de que há “mais prosa do que poesia” em muitos poemas do volume, Bairão aponta a “feminilidade acabrunhante” de Hilst como responsável pelos piores momentos de *Presságio*.

O resenhista não explica o termo, mas sua menção nos leva a notar que é justamente nos textos mais prosaicos que parece predominar a elaboração de um cotidiano anedótico de mulher. O poema VII, por exemplo, é inteiro dedicado à tristeza de Maria, que “anda como eu:/ Impossibilitada de fazer/ tudo o que quer”, e que, se não se suicidar, “vai acabar/ bem tristemente./ De qualquer jeito,/ lendo jornais,/ tendo marido/ indefinido” (Hilst, 2017, p. 23-4). Também o poema XV, dedicado “À Gisela”, vê no suicídio uma solução para os “dias de corajosa submissão” entre “homens [que] não mais te compreendem”. A perspectiva de um futuro atado a uma companhia masculina qualquer é incentivo para adiantar o fim:

Se a morte não te amedronta,
acaba placidamente, sem dizer adeus
[...]
E depois... acaba assim: na convicção
de que se não findasses por resolução,
a vida faria de ti, ó doce amiga,
refúgio dos que não mais se entusiasmam,
apoio dos homens solitários.
(Hilst, 2017, p. 32)

Na apresentação a *Baladas*, Alcir Pécora nota que os três primeiros livros de Hilst possuem “poemas confessionais, mulheres possessas, vagotônicas, e um desejo veemente de enlouquecer ou morrer publicamente” (Pécora, 2003, p. 9), o que talvez os irmane à imagem que temos da obra de poetisas como Anne Sexton. Como no caso de Sylvia Plath, o mercado editorial e a recepção crítica amalgamaram o texto de Sexton ao corpo de uma mulher jovem, branca e desejável e à história trágica da poeta suicida.

Plath e Sexton publicaram o primeiro livro em 1960, dez anos depois de Hilst, mas as três tinham praticamente a mesma idade e podem ser identificadas a uma mesma geração de mulheres que viveram a adolescência e a juventude sob o rígido cerceamento de gênero do Pós-Guerra. Para as “mulheres possessas, vagotônicas” identificadas por Pécora,

o suicídio muitas vezes aparece como única saída de uma situação em que a intensidade do indivíduo não encontra companhia, meio para materializar-se ou espaço para vazão. Em casos como os de Cristina, Stella e Maria, não há contradição entre ser mulher e ter uma subjetividade complexa, pois elas também são, a seu modo, seres de exceção, deslocados, sem pares. Em *Presságio*, a mulher sofre o mesmo destino reservado aos deslocados da sociedade, genericamente masculinos:

Estão sendo atropelados
em seus caminhos,
os que nada mais têm a encontrar.
Os que sentiram amargura de fel
escorrendo da boca,
os que tiveram os lábios
macerados de amor.
Estão terrivelmente sozinhos
os doidos, os tristes, os poetas.
(Hilst, 2017, p. 22)

Por outro lado, ainda que masculinos, “os doidos, os tristes, os poetas” não se confundem com o “marido/ indefinido” e os “meus amigos, coitados”, homens que podem ser “solitários” – como os que ameaçam se refugiar na amiga do poema “À Gisela” –, mas que nem por isso destoam do “estado normal das cousas”. Enquanto as mulheres se afligem com suas poucas escolhas (morrer “por resolução” ou ficar para ver o que “a vida faria de ti”), os homens, parece, são dignos justamente quando não têm escolha, quando a sina da solidão se impõe sobre a banalidade dos dias. Se bem ajustados ao cotidiano (que, no caso dos homens da época, é necessariamente sinônimo de vida pública e uma sociabilidade não doméstica), eles são insípidos (“Vão morrer sem nada saber”) ou mesmo perigosos:

Entre os dedos tinhas contas coloridas.
Mas havia um homem
consciente
destruindo o lirismo
das tuas madrugadas.
(Hilst, 2017, p. 31)

*

Outra figura ameaçadora para o lirismo das madrugadas são “os filhos”, um fantasma nomeado nos poemas XII, XVI, XIX e XXI. Apesar de não ser um motivo recorrente ao longo do livro, sua presença expressiva chamou a atenção de comentaristas da época. Sobre alguns desses versos, Lygia Fagundes Telles afirma: “A poesia do desânimo, do cansaço – que é a fonte de inúmeros lugares comuns praticados por inúmeros poetas – encontra nela [em Hilst] uma face diferente” (Telles, 1950). Parece não passar despercebido, para a resenhista, o quão peculiar é que uma poeta escreva de modo negativo sobre a maternidade, e o quão diferente é que o tema “filhos” seja incluído no rol dos mal-estares da poesia.

O poema XII exemplifica a ignorância e a ingenuidade dos “meus amigos” com o verso: “Fazem filhos nascer, fazem tragédia”. O de número XVI glosa o mote “Tenho preguiça/ pelos filhos que vão nascer”, prevendo seres humanos que vão passar pelas mesmas dúvidas e angústias vivenciadas pela poeta no presente, numa repetição cíclica e pessimista da vida. Já o poema XIX coloca o eu lírico na posição de filha infeliz e indesejada por sua vocação lírica – “As mães não querem mais filhos poetas”, constata. Por fim, o poema XXI, último da coletânea e espécie de epitáfio da autora, enuncia em uma das estrofes: “Não fiz o crime dos filhos/ mas sonhei bonecos quebrados/ sonhei bonecos chorando”.

Luís Martins admite que o “crime dos filhos” nos remeta à “misantropia de Braz Cubas” (ao célebre capítulo “Das negativas”, que conclui as *Memórias póstumas...*), mas adverte que “não se trata aqui de uma reminiscência de leitura, sendo antes de um sentimento real, de uma certeza vivida”. Citando os versos que falam da “preguiça/ pelos filhos que vão nascer”, o resenhista termina o texto dizendo que “a convicção de que isso é sincero me deixa profundamente triste. A que ponto chegamos, Senhor, que até os jovens desejam o aniquilamento dos fetos!” (Martins, 1950).

Enquanto Lygia Fagundes Telles pontua a singularidade poética da tópica “filhos”, Martins a utiliza para saltar do texto à discussão moral sobre o aborto, negando à autora inclusive a intenção da intertextualidade que ele próprio aponta. Por isso mesmo, porém, a avaliação alarmada do resenhista traz à tona um tema que poderia permanecer apenas subentendido no livro. Ao contrário da alusão discreta de Telles à “face diferente” explorada por Hilst, o espanto de Martins é explícito e nos dá uma dimensão mais precisa do quão disruptivas são a negação do instinto materno e a possível afirmação do aborto sob

a assinatura de uma moça que, para os padrões da época, já estava na idade de se casar e procriar.

Seriam atitudes escandalosas para qualquer mulher, talvez qualquer pessoa. Vale lembrar que em 1951 chegou aos aparelhos radiofônicos brasileiros a novela cubana *O direito de nascer*, produzida e transmitida em São Paulo pela Rádio Tupi e no Rio de Janeiro pela Rádio Nacional. O sucesso em outros países da América Latina repetiu-se no Brasil, onde a produção se destacou mesmo entre as radionovelas, gênero consolidado no gosto público e responsável por alguns dos maiores índices de audiência registrados pelas emissoras (Calabre, 2003, p. 57-61). A trama, como se pode depreender do título, desenvolve-se entre argumentos contra o aborto voluntário – desejado apenas por moças perdidas e velhos malvados, personificações da vilania contra a qual o público deve se unir e se engajar (Reimão, 2010, p. 59-61).

Em *Presságio* não encontramos nenhuma defesa aberta do direito ao aborto, mas os poemas que lamentam e rejeitam a maternidade nos permitem situar Hilst, mais uma vez, dentro do campo de debates que formou a questão da mulher. A reprovação de Luís Martins é um indício de que o diálogo se estabeleceu na época da publicação, assim como o elogio que Fernando Jorge (1949) fez a Hilst por ela “cantar como criatura do seu sexo”. Tanto a moça quanto o texto que ela escreve são objetos de disputa dentro da questão da mulher, mas também sujeitos proponentes – às vezes, dissonantes; outras, adequados às expectativas dominantes.

A Geração de 1948 (parêntese)

Nos anos 1940, na esteira da comemoração dos vinte anos da Semana de 22, discutiu-se muito sobre se as experimentações modernistas haviam dado tudo que tinham para dar ou se a estética vanguardista ainda estava longe do esgotamento. Em determinado momento criou-se uma celeuma entre os defensores do legado modernista – com o combativo Oswald de Andrade se fazendo presente em encontros e artigos – e os poetas que viriam a ser identificados como pertencentes à Geração de 45.

Embora tenha sido fruto muito mais de um “discurso geracional” difundido pela crítica do que de uma reunião programática e proposital de poetas (Santos, 2012, p. 3), no fim da década a Geração de 45 era quase sempre entendida como um grupo coeso de escritores que realizavam um acentuado desvio dos rumos poéticos iconoclastas e satíricos estabelecidos pelos modernistas. Circunscrito o fato, restava saber se tal desvio era uma continuidade legítima da poesia de 22 ou se, ao contrário, tratava-se de uma volta reacionária a práticas pré-modernistas, sobretudo as parnasianas; se era, portanto, neomodernista ou antimodernista (Santos, 2012, p. 7).

O debate parece ter tomado conta do I Congresso Paulista de Poesia, realizado no centro de São Paulo nos primeiros dias de maio de 1948 pela *Revista Brasileira de Poesia* (periódico editado entre 1947 e 1956 por alguns dos nomes mais presentes na Geração de 45, como Péricles Eugênio da Silva Ramos e Domingos Carvalho da Silva). Embora o evento tenha servido para a discussão de problemas específicos da categoria, como a remuneração dos poetas pelos jornais que os publicavam, os principais debates se deram em torno dos caminhos estéticos que a “poesia brasileira” deveria traçar a partir de então. Bueno de Rivera resumiu a percepção dos participantes naquele momento: “estamos na encruzilhada dos nossos destinos poéticos” (Auspiciosos..., 1948).

No último dia do Congresso, como resposta ao “conflito aberto entre os srs. Oswald [sic] de Andrade e Domingo [sic] Carvalho da Silva” (Os novíssimos, 1948), Joaquim Nobre Nazario leu um pseudomanifesto assinado por ele e mais três jovens poetas propondo uma espécie de terceira via para o debate. Na semana seguinte, o documento foi publicado pela *Folha da Manhã*, que o chamou de “Informe dos novíssimos” e acrescentou o deboche de que se tratava da “geração que se convencionou chamar: ‘Geração do 1º semestre de 1948’”. Eis a transcrição do texto:

“NÃO SEI POR ONDE VOU,
NÃO SEI PARA ONDE VOU,
– SEI QUE NÃO VOU POR AÍ!”

(José Régio – Cântico Negro)

Donos, retaguarda e vanguarda do I Congresso Paulista de Poesia:

A tese do sr. Domingo Carvalho da Silva, “Há uma nova poesia no Brasil”, provocou este admirável conflito em que se definiram duas posições: a do sr. Oswald de Andrade, defendendo o movimento modernista de 22, “vivo e dando a melhor poesia da atualidade”, e a do autor de “Rosa Extinta” que, acolitado pelos srs. Carlos Burlamaqui Kopke e Péricles Eugenio da Silva Ramos, e pela sombra do sr. Sérgio Miliet, afirma a originalidade da mensagem do seu grupo.

Informamo-vos, entretanto, que aqui em São Paulo, em Minas, no Rio, no Norte, no Sul, há vários jovens poetas insatisfeitos com essas duas soluções, entregues à busca e à pesquisa de uma expressão mais adequada às suas reações emocionais. Há uma inquietação geral de extrema força.

O Movimento Modernista provocou certas cristalizações que logo se transformaram em “clichês”, e clichês de grande fixação, sobretudo em nós, jovens que alimentamos a maior simpatia por essa revolução de estrutura em nosso pensamento e em nossas artes. Esta face do movimento de 22 está irremediavelmente morta. Sentimos a precariedade e o esgotamento das formas, a repetição dos temas e dos símbolos, muitas vezes a agonia da criação. Enfim, “a poesia de 22” é, apenas, o estandarte roto de uma revolução que ainda não se concluiu, e cuja maior riqueza é o sentimento da história e a conquista definitiva daquilo que Mario de Andrade chamou “liberdade de pesquisa estética”.

A poesia que o sr. Carvalho da Silva afirma “nova” nasceu, certamente, do impasse que motiva a inquietação dos rapazes de vinte anos. E aumentou, ainda mais, a nossa inquietação, pois só percebe uma saída na “reação”, na abertura de um abismo entre “22” e o presente. Caracteriza-a a volta a um limitado romantismo ou a certas constantes do Parnasianismo, quando não se perde no encantamento dos sons e dos jogos florais. A sua bandeira é o combate sistemático a “22”, como única possível afirmação. Flor do crepúsculo, o seu caule se planta na suave agonia do crepúsculo.

Eis a estupenda adivinhação do grande poeta mineiro Bueno de Rivera: Estamos na encruzilhada dos nossos destinos poéticos. Sentimos no nosso corpo a presença da madrugada.

Só aceitamos do passado o que julgamos realmente conquista, e não andaremos por caminhos batidos. Nossa bandeira é a palavra e a comunhão. Desdobramo-la hoje, neste Congresso, contra todos, apenas a favor dos nossos destinos de “pesquisadores primários da palavra e do drama” e cantores livres do mundo. Rejeitamos os “clichês”, as receitas e os anúncios luminosos. Aceitamos não o passado, mas o que há de fecundo em suas colocações.

Não aceitamos a sistemática, apenas o progresso no caminho da expressão mais típica, de uma sintaxe mais rica e de maior força de comunhão. Simplesmente iniciamos. Portanto não temos caminhos definidos. Adivinhamos, porém, vigorosamente, outras passagens, livres de qualquer sentido de grupo, escola ou movimento. E em face do que se batizou “22” e “45”, proclamamos no verso de José Régio um novo estado de espírito:

“NÃO SEI POR ONDE VOU,
NÃO SEI PARA ONDE VOU,
– SEI QUE NÃO VOU POR AÍ!” (Os novíssimos, 1948)

Não se trata de um texto programático. Os versos do escritor português José Régio abrem o informe como epígrafe e fecham-no como síntese do manifesto negativo dos novíssimos, que propõem o desconhecido como caminho. Na verdade, entre a “reação” passadista de “45” e as “cristalizações” de “22”, os poetas optam pela continuidade do caminho, sem retrocesso nem pausa. Optam pelo futuro incerto.

*

Os signatários do “Informe” foram Pedro Morato Krahenbuhl, Joaquim Nobre Nazario, Domingos Paoliello, Cyro Pimentel e Geraldo Pinto Rodrigues. Logo outros nomes seriam adicionados à efêmera geração do primeiro semestre de 1948: poetas jovens, na maior parte inéditos/as em livro, cujas inclinações pessoais ou produções textuais não se alinhavam ao grupo de “45”. Em julho de 1950, Cyro Pimentel cita como representantes de 1948, além dos cinco poetas que publicaram o manifesto: Paulo Sérgio, Décio Pignatari, Reynaldo Bairão, Paulo Vanzolini, Vicente Carnicelli, Radhá Abramo, Haroldo de Campos, Adelaide Petters Lessa, Augusto de Campos, André Carneiro, Dulce Carneiro e Hilda Hilst. Ele caracteriza sua geração como “dona de um verbo de desajustamento psíquico de após-guerra e a vidência de um futuro não muito tranquilo e de paz” (Pimentel, 1950b).

Parece haver uma percepção difusa na crítica de poesia, até meados dos anos 1950, de que, pertencentes ou não a uma “geração”, os versos de jovens surgidos no final dos anos 1940 eram estranhamente tristes e desesperançosos. A colunista Helen, lendo Reynaldo Bairão, resume: “As borboletas e os colibris desertaram definitivamente da poesia dos jovens poetas contemporâneos da bomba atômica. Ficou-lhes um resíduo de fundo de alma vasculhada de temporais...” (Helen, 1950). Em outro artigo, Cyro Pimentel compara características das duas recentes gerações:

E se há uma diferença psicológica em relação à de 45 é que nesta os poetas mais representativos têm do mundo uma visão clássica; são certos aspectos pictóricos da natureza, a tranquilidade do poeta em vagas de vento, ou o canto da beleza ausente ou da amada adormecida que parece lhes impressionar; na de 48 o canto é de desespero, de desajustamento do poeta em relação ao mundo, e se não é a morte física que a atinge é a morte-

saudade, ou o encontro da morte em todas as paisagens, em todos os ângulos da vida; é a “fuga de si mesmo”. (Pimentel, 1950a)

Com o tempo, as contendas entre os poetas municipais e estaduais foram se dissolvendo, ou ao menos se transmutando, e os novíssimos se misturaram aos não tão novíssimos. Já em 1959, ao dar “Notícias de São Paulo” para um jornal carioca, Cyro Pimentel anotava sem muita cerimônia:

1 – Domingos Carvalho da Silva está escrevendo para a página literária de “O Comércio do Porto”, de Portugal, um artigo sobre a “Geração de 45” e alguns poetas posteriores, considerados “novíssimos”

2 – Foi muito sentida a morte, em circunstâncias trágicas, do poeta Pedro Morato Krahenbuhl. Deixou um livro inédito “Bagagem Avoenga”, que será publicado este ano. Convém lembrar que Pedro Morato, juntamente com Joaquim Pinto Nazário Domingos Paoliello, Geraldo Pinto Rodrigues e este correspondente, subscreveu o “Informe dos Novíssimos”, em 1948, que, em síntese, criticava agressivamente as tendências da “geração de 45”. Nascia, então, com o informe, a “Geração de 48”, que mais tarde se dispersou.

3 – Os concretistas de São Paulo afirmaram que jamais retornarão à poesia em versos. (Pimentel, 1959)

*

O tempo pode ter sido parcialmente responsável por incluir Hilda Hilst em 45. Uma vez dispersados os “novíssimos” e canonizado o rótulo da Geração, este deve ter se tornado o guarda-chuva à mão para uma crítica marcada pela “vontade de descobrir traços em comum ou em desacordo com o que se fazia na poesia brasileira contemporânea” (Amorim, 2009, p. 305). Tal catalogação cronológica parece começar em 1966, quando a escritora foi incluída na *Antologia poética da geração de 45*, organizada por Milton de Godoy Campos. Em 1970, é a vez de Alfredo Bosi, na *História concisa da literatura brasileira*, listá-la com Cyro Pimentel, entre outros, afirmando que, embora não tenham sido nomes de primeira hora de 45, são “também representativos de tendências formalistas e, *lato sensu*, neo-simbolistas” (Bosi, 1985, p. 520).

Sobre Cyro Pimentel, Augusto de Campos diz que apenas “uma crítica superficial” pode vinculá-lo à Geração de 45, e que sua obra “constituiu um caso único de poesia moderna pós-simbolista, dissonante e abstrata, ainda mal compreendido e avaliado entre nós” (Campos, 2015, p. 246). Ainda assim, Campos ressalta que o próprio Pimentel, a partir dos anos 1960, se afastara “dos companheiros mais novos” e “reaproximara-se ainda

mais dos poetas da ‘geração’, ansiosa por incorporá-lo às suas hostes” (p. 252). Tal vinculação, “se foi útil e talvez inevitável para a divulgação de sua poesia, também contribuiu para o obscurecimento de sua obra dentro de uma rubrica que se desgastou com o tempo e que não correspondia inteiramente à originalidade de sua linguagem, em seus melhores momentos” (p. 254).

Quanto a Hilda Hilst, parece que uma aversão aos clubes e às gerações não bastou para que a crítica a deixasse de fora da historiografia. Além disso, ao excluir das primeiras duas edições de poesias reunidas (em 1967 e 1980) seus três primeiros livros, a lírica hilstiana adotou como ponto inicial, durante as três últimas décadas do século XX, o volume *Roteiro do silêncio* (1959), a partir do qual se fazem mais presentes traços identificáveis à Geração de 45, segundo Marcos Lemos Ferreira dos Santos. O pesquisador afirma que, a partir do final dos anos 1950:

[...] a simplicidade de antes cederia espaço, cada vez mais, a uma dicção sublime, bastante condizente com os rumos que a Geração de 45 havia dado à produção poética após o segundo modernismo. No entanto, esse aparente retrocesso apresentava certos acordes dissonantes: em seus poemas, as formas clássicas – cantigas, odes, elegias, sonetos – apresentavam-se desestabilizadas (como os “Sonetos que não são” ou suas trovas), ao mesmo tempo em que, a certa grandiloquência, somava-se uma amargura irônica. (Santos, 2010, p. 10)

*

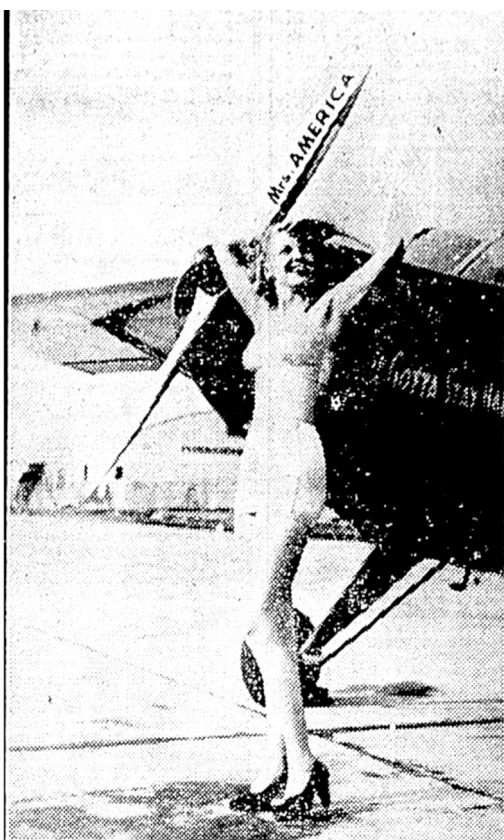
Em 22 de julho de 1958, numa segunda-feira à noite, Pedro Morato Krahenbuhl se suicidou atirando-se do viaduto Martinho Prado, no centro de São Paulo, em direção ao asfalto da avenida Nove de Julho. Segundo a nota publicada no dia seguinte no *Diário da Noite*, intitulada “Os desesperados”, o professor de 36 anos teve morte instantânea.

Não está claro se “professor” era uma ocupação profissional ou um título de cortesia concedido pelo jornal. Nascido em Piracicaba em 1922, Krahenbuhl vivia na capital do estado desde os vinte anos, quando ingressara nas faculdades de Farmácia e de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sem se formar em nenhuma das duas. Sem diploma de bacharel, tornou-se funcionário público do Instituto de Previdência e Assistência Social, onde permaneceu até a morte. Filho do bacharel em direito, vereador e deputado Pedro Krahenbuhl e sobrinho-neto do bacharel em direito,

vereador e deputado Francisco Morato, ele mesmo não buscou a carreira política que seus sobrenomes facilitariam. Solteiro, não consta que tenha deixado filhos. Poeta, morreu sem publicar livro.

Cyro Pimentel, diferentemente de Krahenbuhl, seguiria uma carreira profissional de poeta comprovadamente exitosa: publicou seis livros de poesia entre 1948 e 1985, escreveu inúmeros artigos na imprensa e ingressou, em 1986, na Academia Paulista de Letras – para a qual também foi eleito outro dos signatários do “Informe dos Novíssimos”, Geraldo Pinto Rodrigues, autor de nove livros de poesia. Já Domingos Paoliello, que publicou sete livros de poesia, fez parte da Academia Jundiaense de Letras. Por fim, Joaquim Pinto Nazário parece ter sido o único a não continuar o trabalho de poeta, enveredando por uma bem-sucedida carreira jornalística.

Publicações em livro e reconhecimento em academias regionais de letras só permitem mensurar o sucesso da Geração de 48 se comparados à morte melancólica e quase anônima de Krahenbuhl, e se contextualizados pela dispersão dos Novíssimos já constatada por Pimentel dez anos depois da publicação do “Informe”. Para todos os outros efeitos, esse grupo de poetas parece ter padecido de completo fracasso historiográfico, tendo desaparecido dos debates poéticos e dos catálogos editoriais sem ter sido incluído em manuais escolares ou estudos universitários. Em julho de 2022, buscas no Google Acadêmico pela Geração de 48 dão como resultados grupos políticos angolanos ou israelenses, a fundação da Escola de Química do Sergipe e os 48 milhões de megawatts-hora que o Programa de Desenvolvimento da Geração Distribuída de Energia do Ministério de Minas e Energia esperava gerar até 2030 (“geração de 48”), mas quase nada a respeito dos jovens poetas que povoaram as páginas literárias da imprensa paulista no final da década de 1940, causando polêmicas, cultivando afetos e desafetos e disputando os sentidos e as funções da poesia nacional.



A poetisa Hilda Hilst

Maria Strohmeier, de 21 anos, eleita Mrs. America 1948, “a mais bela das casadas”, foi reproduzida na primeira página do Jornal de Notícias em 24 de outubro de 1948; à direita, “a poetisa Hilda Hilst”, aos 23 anos, na primeira página do caderno Vida Social e Doméstica, da Folha da Manhã, em 14 de fevereiro de 1954.

Glossário: começo

O básico funciona: começo é aquilo que começa, o que vem primeiro. Mas depois tem mais coisa. Se falamos, por exemplo, do começo cronológico de Hilda Hilst, isso pode se referir ao livro *Presságio*, de 1950, ou aos primeiros poemas publicados em revista, em 1949, ou às primeiras aparições em jornal, em 1948, ou ao nascimento, em 1930, ou à relação entre os pais, à origem do pai e da mãe, a colonização e as ondas migratórias para o interior da província de São Paulo, por aí vai. Porque antes do começo também é começo.

Edward Said dedicou um livro todo (seu primeiro) a debulhar a ideia. No prefácio de 1984 a *Beginnings: Intention and Method* (publicado pela primeira vez em 1975), o ensaísta relembra a intenção inicial de “descrever o esforço imenso colocado na retrospectiva histórica, destinada a descrever as coisas desde o princípio” (Said, 1984, p. xii, tradução minha). Ou seja, o começo é um *esforço*, um trabalho de estabelecer qual o começo. Said explora diferentes facetas desse esforço: começar é uma atividade, uma intenção, um método, uma busca. Sobre esta, ele diz:

Quanto à forma, a mente quer conceber um ponto no tempo ou no espaço que marque o começo de todas as coisas (ou pelo menos de uma série limitada de coisas centrais), mas, como Édipo, a mente se arrisca a descobrir, nesse ponto, também onde todas as coisas vão acabar. Subjacente a essa busca formal se encontra uma necessidade, imaginativa e emocional, de unidade, uma necessidade de apreender um número de circunstâncias (de outro modo dispersas) e de colocá-las em algum tipo de ordem narrativa – sequencial, moral ou lógica. (Said, 1984, p. 41, tradução minha)

Definir um começo pressupõe aceitar o fim e, com esses dois momentos, abarcar o sentido da coisa.

*

Num pensamento cíclico como o da astrologia, o começo se apresenta mais nitidamente em sua natureza qualitativa. De fato, é justamente com o nome de *qualidades* que se define o ritmo temporal de cada signo, ou os “três modos de atividade” que compõem o zodíaco, na descrição do astrólogo argentino Eloy R. Dumón (2007, p. 33, tradução minha). Nessa classificação, os signos se dividem em cardinais (“que simboliza a criação inicial; o impulso de criar e o modo de realizar o começo”), fixos (“que simboliza a

sustentação do que já foi criado, ou seja, dá estabilidade”) e mutáveis (“que simboliza a alteração, transformação e adaptação do que foi feito”) (Dumón, 2007, p. 33, traduções minhas). Sob essa perspectiva, o começo está mais para aquilo que irrompe, que impulsiona, que tem a força de mudar o curso das coisas. Então o começo de Hilda Hilst pode ser tudo o que já foi mencionado, mas também muita coisa que veio depois.

Desejo de comunicação e defesa da poesia durante a ditadura (capítulo)

Sob a ilustração de mãos brancas e delgadas manipulando uma maçaroca focinhuda, o jornal diz: “Agora com o ano nôvo, não custa nada juntar uns ‘quebrados’ para a hora do apêrto”. Para tanto, aprende-se a fazer “o porquinho-cofre”. Modelado em papel machê, ele é “fácil de fazer e gostoso de usar”, muito útil para a dona de casa a quem o passo a passo é endereçado ou “para a criançada ou para dar de presentes, no Dia de Reis”. Na foto em preto e branco que mostra o resultado final, o couro do porquinho é decorado com florezinhas delicadas. Gordo, orelhudo, de olhos arregalados e com uma ferida aberta no lombo, o porco sorri.

*

Espremida na coluna ao lado, Hilda Hilst também sorri. Ela é uma cabeça flutuante sobre fundo e vestes pretas, olhando para nós. Mais alto e mais iluminado, de camisa branca, ao lado da esposa, Dante Casarini olha para o horizonte – ou, no caso da página de jornal, para os primeiros passos que mostram como esculpir o cofre. Apesar do marido, a matéria é sobre ela: “Hilda Hilst: suas peças vão acontecer”, promete o título.

Trata-se da página 10 do *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, no dia 5 de janeiro de 1970, um domingo. O gancho para a entrevista é o prêmio de NCr\$ 7.500,00 (cruzeiros novos) concedido à autora por um órgão do governo do estado de São Paulo pela peça *O verdugo*. Após apresentar Hilst com a narrativa que se tornará batida (principalmente na década de 1970) da poeta boêmia que se retirou para viver numa fazenda, a jornalista Regina Helena dá início ao questionário com a pergunta: “Por que o teatro?”. Hilst responde:

Nós vivemos num mundo em que as pessoas querem se comunicar de uma forma urgente e terrível. Comigo aconteceu também isso. Só poesia já não me bastava. A poesia sofre um desgaste terrível. A gente diz as coisas, mas as edições além de serem pequenas, vendem pouco. Então procurei o teatro. Procurei conservar nas minhas peças certas dignidades da linguagem. Considero o teatro uma arte de elite, mas não no sentido esnobe da palavra. O que eu quero dizer é que o homem quando entra no teatro deve sentir uma atmosfera diferente daquela que sente no cinema. Uma sala de teatro deve ser quase como um templo. Todo aquêle que se pergunta em profundidade é um

ser religioso. Tentei fazer isso em tôdas as minhas peças. (apud Helena, 1970)

Mesmo que o teatro seja “uma arte de elite”, é evidente que a escritora está um tanto decepcionada, outro tanto conformada com ter de descer das elevações da poesia. Afinal, ela tenta “conservar [...] certas dignidades da linguagem” num gênero – o dramático – que, se tende a ser menos digno que o poético, por outro lado se desgasta menos na tarefa “urgente e terrível” de se comunicar.

Em meados da década de 1960, o dramaturgo Vianinha concebia o teatro justamente como uma arte de contato direto com as pessoas. Comparando-o à televisão e ao cinema, defendia que o teatro não deveria se dedicar meramente à distração do público, inclusive por não possuir os elementos adequados para esse fim; ele teria, por outro lado, a “condição essencial” de divertir, nestes termos:

Distrair não exige compromisso do público; divertir, exige. E teatro, devido à presença física de ator e público, essencialmente, exige compromisso do público. Um público que não se sente empenhado ao ver um espetáculo, que não se sente estimulado, controvvertido, surpreso, revoltado – não se divertiu e, principalmente, não foi público – não atuou. (Vianinha, 1983, p. 103)

Escrevendo em 1965, o dramaturgo reconhecia que a quebra da institucionalidade democrática um ano antes se somava à “ostensiva marginalização econômica” e às “maiores dificuldades técnicas e profissionais” (p. 104) como obstáculo para o exercício teatral, mas não deixava de encontrar motivos para ser otimista com a cena brasileira. Como mostrava o sucesso recente de peças consideradas “difíceis” (inclusive “o espetacular sucesso de *Opinião*”), a *falta da democracia* tornava evidente para as pessoas a *necessidade da democracia* e da “paixão” que o teatro participante podia provocar – “a profunda paixão da descoberta do espírito humano contemporâneo” (p. 103). A resistência ao regime ditatorial era o único caminho possível e se fazia necessariamente com a atuação do teatro e de seu público, uma vez que a “democracia foi destruída enquanto organização, mas não enquanto absoluta aspiração do povo e do artista brasileiro” (p. 104).

As reflexões de Vianinha e de Hilda Hilst são separadas não apenas por alguns anos, mas também por orientações ideológicas muito diferentes. Ele chegou à arte pela militância política: em 1955, foi um dos fundadores do Teatro Paulista do Estudante, braço do Partido Comunista do Brasil (PCB)⁵ cujos “integrantes haviam elegido o teatro como

5 Utilizaremos a sigla PCB para nos referirmos ao Partido Comunista do Brasil, fundado em 1922 e renomeado como Partido Comunista Brasileiro em 1960. Em 1962, uma dissidência do PCB se reuniu

instrumento de uma tarefa partidária autoassumida, sem o objetivo de profissionalização teatral” (Betti, 2013, p. 176). Hilst, por sua vez, era herdeira da plutocracia cafeeira de São Paulo e, até onde sabemos, limitava a atuação política aos chás beneficentes promovidos pelas senhoras de sua classe social. Em 1955, ela seguia flanando na boemia burguesa e nas colunas sociais, onde o lançamento de *Balada do festival* lhe rendeu homenagens e firmou sua posição de poeta desejável, talentosa e excêntrica. “A essa época”, escrevem Laura Folgueira e Luisa Destri (2018, p. 51), “Hilda era noticiada como um mito. E contribuía para a criação dessa atmosfera.” As biógrafas resgatam de uma notícia de jornal:

A moça elegante, loura, que acende um cigarro, sorri e pede um “cocktail”, tem todo o aspecto de um precioso ornamento de crônica mundana. Vai falar do último espetáculo, da última fita, do último escândalo, do último Festival de Cinema. Vai contar a sua última façanha no tênis, o seu último encontro na “boite” e seu último passeio de automóvel pela praia. Oh! Frívola juventude!... (apud Folgueira; Destri, 2018, p. 51)

Sem declarar simpatia e muito menos filiar-se a partidos ou movimentos sociais, não parece que Hilst estivesse, no entanto, de todo alheia à conjuntura nacional do período. Em coluna de fofocas do *Diário da Noite* de 16 de setembro de 1955, era sobre ela e suas preferências políticas a nota que se intitulava “Mulheres”: “A poetisa Hilda Hilst vai votar no sr. Juscelino Kubitschek em virtude do ‘belo tipo físico’ do candidato do P.S.D. // Mau gosto, Hilda. ‘Bonito’ por ‘bonito’, o Carlos Lacerda é muito mais” (Cagliostro, 1955b, p. 15). Curiosamente, portanto, mesmo trilhando caminhos diferentes, Hilst e Vianinha encontravam-se ambos do lado de Kubitschek nas eleições daquele ano (uma vez que o PCB declarara apoio ao candidato).⁶

No dia 3 de outubro de 1955, JK foi eleito presidente e João Goulart, vice-presidente. Como era de se esperar, Lacerda e as demais forças de oposição aos candidatos eleitos se puseram a questionar a legitimidade da eleição e a articular, com setores das Forças Armadas, uma intervenção militar “para livrar o Brasil de bandidos políticos”. Em 11 de novembro, Carlos Luz, presidente da Câmara Federal que havia assumido interinamente a presidência da República, comandou um golpe de Estado rapidamente

retomando o nome Partido Comunista do Brasil, cuja sigla é PC do B.

6 Por mais bonito que pudesse ser, vale lembrar que Carlos Lacerda não era candidato à presidência naquela eleição. Principal opositor do varguismo representado pela parceria Kubitschek-Jango, ele se elegeu deputado federal pela conservadora União Democrática Nacional (UDN), que ficou em segundo lugar tanto na disputa pela presidência (com Juarez Távora) quanto na vice-presidência (com Milton Campos). Dez anos depois, a UDN forneceria boa parte dos quadros da Aliança Renovadora Nacional, partido de sustentação da ditadura de 1964. Lacerda, um dos mais destacados articuladores da tentativa de golpe de 1955 e do Golpe de 1964, foi cassado e preso pelo regime militar em 1968.

desarticulado por um contragolpe comandado pelo recém-demitido ministro da Guerra, general Henrique Teixeira Lott. Foi preciso que se instaurasse um estado de sítio até 31 de janeiro de 1956 para que Kubitschek e Goulart pudessem tomar posse na data estabelecida pela Constituição (Schwarcz; Starling, 2018, p. 413-4).

Em meio a toda essa agitação, capaz de ocupar um parágrafo inteiro da tese, as colunas sociais continuavam seu trabalho. Na mesma seção de fofocas do *Diário da Noite*, edição de 20 de outubro de 1955, Hilst protagonizava a nota intitulada “Lirismo”:

Essa flôr que é a poetisa Hilda Hilst andou, anteontem, no “Michel”, o bar “bem”, fazendo grandes apostas com os adeptos do chamado “golpe”. Hilda está convicta de ter feito um grande negócio, “apostando na certa” na posse dos srs. Juscelino Kubitschek e Jango Goulart. E sorriu quando um “golpista” lhe observou: “Politicamente, Hilda, você também é uma lírica”. (Cagliostro, 1955a, p. 17)

*

Um ano antes do Golpe de 1964, no dia 17 de março, foi lançado em São Paulo o *Brasil, Urgente: Um Jornal do Povo a Serviço da Justiça Social*, semanário de esquerda de “intensa participação política”, defensor das reformas de base e da legalidade da presidência de João Goulart (Cohn, 2009). A urgência do periódico era evidente desde a primeira página, em que predominavam manchetes em letras garrafais, quase sem *leads*, como se formassem cartazes. “REMÉDIOS MATAM O BRASIL”, diz a capa do primeiro número para anunciar falcatruas da indústria farmacêutica (Brasil..., 1963a). Na edição 11, o cartaz é formado por uma sequência de quatro manchetes: “REAÇÃO CONTRA REFORMAS DEFENDE ATÉ A ESCRAVIDÃO // ARRAES DIZ O QUE PENSA // AEROBRAS: RECEITA PARA AVIÃO DEIXAR DE CAIR! // DERRUBAR MAU GOVÊRNO É UM DIREITO DO POVO”. Numa coluna lateral, mais discreta, mas ainda gritante, lê-se a chamada para o artigo “DEUS E A REVOLUÇÃO”, do frei Carlos Josaphat, fundador do jornal, em que se aponta o equívoco “escandaloso” de considerar a “fé, a crença religiosa, em desencontro com a ciência, com a história, com a liberdade, com a evolução e com a revolução”. Josaphat assevera: “A fé viva no Deus vivo não suporta alienação ou evasão” (Brasil..., 1963b).

Na edição 34, de 3 a 9 de novembro de 1963, a diagramação da capa é ainda mais sucinta: “SÃO PAULO FEZ A MAIOR GREVE DA HISTÓRIA // REAÇÃO NÃO

GANHOU NADA NAS ELEIÇÕES DE S. PAULO”. Na página seguinte, o editorial comemora que “[o]itenta por cento dos 700 mil trabalhadores atenderam à ordem de seus sindicatos e pararam”, e destaca três matérias além da reportagem principal: a coluna de frei Josaphat (“sôbre a impostura publicitária”), um artigo sobre as reformas de base e outro “sôbre uma metamorfose: a da Fé. A Fé transformando-se em reformas”. Então o editorial conclui: “No mais, leitor amigo, são as seções costumeiras” (Brasil..., 1963c).

Entre tais seções de menor destaque é que encontramos o Depoimento da Semana, na página 5, cujo título anuncia: “Hilda se defende: minha poesia não é alienada” (Hilda..., 1963). Um retrato pequeno e quadrado da escritora é a única interrupção visual nas quatro colunas de texto, que se iniciam com a fala do jornalista responsável pela matéria, anônimo, engajado no que parece ser a defesa da escolha da personagem da seção: “Por que não haveria lugar, aqui, para um poeta?”. Tudo grita constrangimento na página, onde se alternam, por parte do jornalista, acanhamento e entusiasmo. Ele primeiro anuncia Hilst como “uma das melhores vozes da poesia brasileira”, “nossa lírica por excelência” – “Aquela que, segundo [o crítico] Temistocles Linhares, ‘nos reconcilia com a poesia feminina’”.

Após o parágrafo introdutório, a primeira seção, intitulada “Aqui e agora”, elabora uma segunda etapa da justificação constrangida: “Poesia, aqui e agora, é arte para uma minoria”. Citando Castro Alves, Bilac, Bandeira e Drummond como poetas que conseguiram ultrapassar “uns poucos iniciados”, o jornalista avisa não ser esse o caso da depoente: “É admirada pelos que a conhecem – e estes são poucos. Sôbre ela pesa a acusação de ser alienada, fora do mundo e de sua realidade. Um poeta-alfândega: sem nada a declarar”. O jornalista então se pergunta de quem é a culpa dessa situação: se da poeta, que “não desce à realidade”; se da elite, que mantém o povo analfabeto; se do povo, que tem “preferência pelo que é medíocre”. Sem resposta, o artigo abre uma nova seção, “Poesia de HH”, que fala um pouco sobre alguns dos livros e temas recorrentes da autora; segue-se a seção “Caminho”, que aborda seu amadurecimento; e chega-se à seção “Do tema”, um *teaser* do depoimento propriamente dito, em que a voz de Hilst aparece com a pergunta: “Pedir que o poeta destrinche a própria obra, não seria pedir demais?”. Acumuladas outras acusações de alienação, entremeadas com mais elogios à excelência de sua poesia, enfim o claudicante jornalista dá espaço à voz da depoente, que ocupa a totalidade da seção intitulada “Participação”. Ela começa assim:

O poeta não pode pedir ao seu tempo que o justicie de uma maneira cabal e definitiva. Se por um lado deve ressaltar a importância fundamental da receptividade entre os seus contemporâneos, não deve porém deter-se exclusivamente aí, sob pena de castrar a intemporalidade de sua mensagem. (Hilda..., 1963)

Já nesse curto trecho podemos perceber que o depoimento de Hilda Hilst se alinha a um pensamento presente nos poemas do período, em que ela concebe “o poeta” como um ser que vive uma temporalidade excepcional, destacada da experiência comum – à qual, contudo, e em detrimento de sua sensibilidade, se vê preso.

Buscada retroativamente, podemos encontrar essa tópica já nos poemas de *Presságio*, que parte encenam um tempo subjetivo que irrompe no tempo histórico e se percebe estrangeiro a ele. Um recorrente léxico de relógio e calendário – dias, horas, meses – só serve de referência ao eu lírico na medida que nomeia um tempo a ser sofrido (“Dia doze... e eu não suportarei/ o estado normal das coisas”), particularizado (“Diferença triste/ aborrecendo o andar/ das minhas horas.”) ou distorcido (“Me mataria em março/ se o medo fosse amor./ Se março, junho.”) (Hilst, 2017, p. 28, 21, 19, respectivamente).

Tal descompasso ganha tensão dramática nos próximos livros. Cada vez mais, alarga-se o sujeito, que vai deixando de ser um personagem envolvido em situações circunstanciais para se tornar uma voz que presentifica os problemas existenciais e fundamentais de toda a humanidade. O nascimento desse tipo, que se se tornaria “o poeta” hilstiano, é um processo gradual, marcado por tentativas de contato e sucessivos desencantos, o que se mostra neste poema de *Roteiro do silêncio*:

Iniciei mil vezes o diálogo. Não há jeito.
Tenho me fatigado tanto todos os dias
Vestindo, despindo e arrastando amor.
Infância,
Sóis e sombras.
Vou dizer coisas terríveis à gente que passa.
Dizer que não é mais possível comunicar-me.
(Em todos os lugares o mundo se comprime.)
Não há mais espaço para sorrir ou bocejar de tédio.
As casas estão cheias. As mulheres parindo sem cessar.
Os homens amando sem amar, ah, triste amor desperdiçado
Desesperançado amor... Serei eu só
A revelar o escuro das janelas, eu só
Adivinhando a lágrima em pupilas azuis
Morrendo a cada instante, me perdendo?

Iniciei mil vezes o diálogo. Não há jeito.
Preparo-me e aceito-me
Carne e pensamento desfeitos. Intentemos,

Meu pai, o poema desigual e torturado.
E abracemo-nos depois em silêncio. Em segredo.
(Hilst, 2017, p. 96)

A solidão e a incomunicabilidade do eu lírico são um lugar de lamento, de cansaço pelas repetidas tentativas falhadas de comunicar aquilo que “os dias” não deixam ver – “o escuro”, “a lágrima” –, elementos noturnos que poderiam romper o que a escritora chamará de modo mais contundente, em *A obscena senhora D*, de “a sangrenta lógica dos dias” (Hilst, 2018c, p. 14). Aliás, é a personagem Hillé, do livro de 1982, que cumprirá a promessa de “dizer coisas terríveis à gente que passa” quando abrir a janela de sua casa para gritar improperios aos vizinhos. Por enquanto, em 1959, o sujeito hilstiano ainda procura caminhos de comunicação que possibilitem o diálogo, o amor e quem sabe mesmo a salvação de seus contemporâneos, tornados autômatos pela repetição irrefletida das convenções.

Lançado em meio ao surto desenvolvimentista e tecnocrático do Brasil dos anos 1950, *Roteiro do silêncio* parece tentar oferecer um caminho alternativo à modernização implacável daquele período, impulsionada pelo governo JK e, na cena literária, pela poesia concreta de São Paulo, entre outros atores. Como meio de apreender as mudanças sociais e históricas, o livro chega a flertar com a ficção distópica num poema dedicado a Aldous Huxley, que anuncia: “Temos um mundo novo:/ Traço, aço, espaço e cor./ Estruturas infantis/ Garra e pupila/ Para o amor” (Hilst, 2017, p. 108). O espaço do mundo novo anula o “espaço para sorrir ou bocejar de tédio”, algo que ressoa em outro poema do volume: “Tenho pedido a todos que descansem/ De tudo o que cansa e mortifica:/ O amor, a fome, o átomo, o câncer” (Hilst, 2017, p. 104).

Há um cansaço e uma tristeza perpassando todo o mundo habitado pela poeta (“Em todos os lugares o mundo se comprime”). Como antídoto, ela oferece alguns lampejos de um otimismo drummondiano, a um tempo melancólico e triunfal. As referências ao poeta mineiro são quase textuais em ao menos dois poemas: a seção de elegias que abre o livro termina com versos que lembram a “A flor e a náusea”: “Que eu morra olhando as alturas./ E que a chuva no meu rosto/ Faça crescer tenro caule/ De flor. (Ainda que obscura.)” (Hilst, 2017, p. 88); e no penúltimo poema do livro, que faz lembrar a resiliência artesã de Drummond em “O elefante”: “E no entanto, refaço minhas asas/ Cada dia. E no entanto, invento amor/ Como as crianças inventam alegria” (Hilst, 2017, p. 110).

No geral, porém, a melancolia prevalece. No poema transcrito acima, a segunda estrofe repete o verso inicial da primeira, confirmando a persistência do gesto poético (“Iniciei mil vezes o diálogo.”), mas também a repetição de seu fracasso e da sensação de desamparo (“Não há jeito.”). O eu lírico se encontra preso em um tempo sem saída, que é também móvel, incerto – algo patente na variação dos tempos verbais, que patinam entre passado, presente e futuro, gerúndio e participípio, sem se fixar.

Ainda assim, a segunda estrofe tenta pacificar o problema apresentado na primeira. Quando a poeta encontra a figura paterna não nomeada, parece encontrar não apenas um ente familiar, mas também um companheiro de trabalho, alguém com quem o diálogo será possível e um cúmplice amante. O “poema desigual e torturado”, produto dessa parceria, será talvez mais um gesto poético, uma tentativa de comunicação com os homens, as mulheres e a gente que passa, mas o verdadeiro diálogo se fará em silêncio e em segredo num gesto físico: um abraço.

Em *Ode fragmentária*, num dos poemas sem título da primeira seção do volume, o espectro de Apolônio Hilst reaparece – agora não como figura paterna, mas como resíduo textual, numa apropriação do aforisma “A perfeição é a morte” (Hilst; Hilst, 1999, s.p.). Sem explicitar a autoria do pai, Hilda usa o aforisma como uma espécie de hipótese disparadora de um diálogo singular que tem, como pano de fundo, novamente uma elaboração do lugar e da função específicos d’“o poeta”:

Era ali? Era adiante aquele muro
De claro verde musgo? Era distante?

Os mortos ressurgiram e cantaram:
Se a perfeição é a morte
Talvez porisso imortais
Há muito que existimos.
Mas se algum dentre vós
É de sopro divino,
Encantai-nos:
Árvore, pedra, ar, se vos apraz.
Vida perpétua mas paciente e quieta.
Se o que vos guia é a fala de um poeta
Há muitos entre nós. E procuraram
O todo uniforme: Hálito, sudário
E o mais além do homem.
Iguais a vós, a nós nos encontraram.
Eram velozes e límpidos. Asas
Nos pés humanos e por isso frágeis.

E apesar da eloquência que os mantinha
Quando a noite chegava se crispavam

Como a mulher fecunda que é sozinha
E sabe do seu tempo incerto e pouco.

Como os humanos temem suas trevas!
Como temeis em vós a criatura!
E mal sabeis que é sempre na clausura
Que a vida se aproxima e recomeça.
Humildade e abandono. E que a palavra
Se tentar existir, seja singela.
E se for sábia, estranha à vossa lavra
Orai àqueles que a fizeram bela.
(Hilst, 2017, p. 143-4)

Após um introito, que pode lido como uma inicial e breve aparição de um sujeito indefinido, perdido entre lugares e perguntas, o eu lírico se transforma em rubrica e dá espaço à fala pedagógica e indiferente dos mortos. Imortais, eles também estão presos numa temporalidade incerta e sem saída.

Em *Roteiro do silêncio*, notamos alguns ecos de *A rosa do povo* (1945), de Drummond; no poema de *Ode fragmentária*, é possível imaginar nos mortos de Hilst, que usam sua fala para discorrer sobre a natureza humana, algo parecido com o olhar animal de “Um boi vê os homens”, de *Claro enigma* (1951), em que o boi indeterminado do título descreve “os homens” a partir da experiência de seu próprio corpo e cotidiano. Do ponto de vista dele, sobressaem características como a “inconcebível fragilidade” do corpo humano, “certa graça melancólica”, a crueldade de que somos capazes (Andrade, 2012, p. 25). O discurso do boi, apesar de majoritariamente negativo, é mais descritivo do que acusatório, e nisso tem algo da postura de Dante em *A divina comédia*, especialmente após o momento em que Virgílio dá a seguinte orientação ao poeta toscano, horrorizado com a visão do primeiro grupo de almas castigadas, ainda no átrio do Inferno:

E eu: “Mas que pena têm, que tanto deve
pesar-lhes que clamar os faz tão forte?”.
Respondeu ele: “Escuta, serei breve:

Eles não têm esperança de morte,
e essa cega sua vida é-lhes tão crassa
que inveja têm de qualquer outra sorte.

Lembrança deles o mundo rechaça;
misericórdia, e justiça, os ignora.
Deles não cuides mais, mas olha e passa”.
(Alighieri, 2004, p. 38-9)

A atitude que Virgílio prescreve a Dante diante do que este irá avistar – “olha e passa” – é ao mesmo tempo inevitável teologicamente (uma vez que lhe é impossível intervir no destino dos que morreram) e poeticamente (já que, para completar o trajeto do poema, o personagem precisa seguir em frente, passos e versos acompanhando-se). O movimento também faz parte da própria natureza *cômica* do texto, do modo como Dante entende o termo – segundo Giorgio Agamben (2014, p. 26), como “um itinerário da culpa até a inocência”.

Ao resgatar o sentido medieval de “comédia”, Agamben aponta sua relação com o entendimento de “eu” subjacente ao poema dantesco (dado que, lembra, “[a] noção moderna de pessoa como sujeito inalienável da consciência e da moral não existe na cultura medieval”) (Agamben, 2014, p. 40). Segundo o filósofo, o protagonista do poema compõe-se por “uma *pessoa* (o pecador de nome Dante) e, ao mesmo tempo, a *natureza humana*” (p. 41, grifos do autor), livre do pecado por meio do sacrifício de Cristo.⁷

O sujeito medieval é cindido não apenas por causa do entendimento cristão do mundo, mas também pela herança greco-latina, “por meio da metáfora do ator, em cujo âmbito a vida humana aparece como um recital dramático e os homens como atores aos quais é consignado um papel (um *prósōpon*, uma máscara)” (Agamben, 2014, p. 38). A atitude do ator com relação à máscara poderia, então, ser trágica (uma identificação total) ou cômica – na qual o ator, embora aceitando o papel, recusa a identificação com a máscara, limitando-se a representar. Para Agamben, “a pessoa-sujeito moral da cultura moderna nada mais é que um desenvolvimento da relação ‘trágica’ do ator que se identifica com a própria ‘máscara’”; *A divina comédia*, por sua vez, apontaria para outra possibilidade de concepção do sujeito por meio da “renúncia do poeta a toda pretensão trágica em nome da inocência natural da criatura” (Agamben, 2014, p. 41-2).

Muito dessa concepção cômica do sujeito parece estar mobilizado em “Um boi vê os homens”, a começar pela máscara animal que Drummond veste para olhar “os homens” (tragicamente apegados às suas máscaras humanas). Diferentemente de Dante, porém, o sujeito do poema drummondiano não se move: ruminante lento, as criaturas que ele

7 Segundo Agostinho, o pecado original de Adão, por este ser ao mesmo tempo uma pessoa e a própria natureza humana, levou a “uma culpa *natural* e não *peçoal*, que se transmite a cada homem por intermédio de sua própria origem”. “É esse obscuro fundo ‘trágico’ que a Paixão de Cristo altera de maneira radical. Satisfazendo a culpa que o homem jamais teria conseguido expiar, ela opera uma inversão das categorias de *persona* e *natura*, transformando a culpa natural em expiação pessoal”. No entanto, segundo Tomás de Aquino, “[a] salvação que Cristo trouxe aos homens não é *natural*, mas *peçoal*”, e não se transmite, portanto, como o pecado de Adão (Agamben, 2014, p. 30-3, grifos do autor).

observa é que “correm/ e correm de um para outro lado, sempre esquecidos/ de alguma coisa” (Andrade, 2012, p. 25). Características modernas, como o movimento veloz, compõem uma máscara geralmente recusada em *Claro enigma*.

O poema de *Ode fragmentária*, por sua vez, encena uma profusão de máscaras não muito bem definidas. Ele inverte o mote dantesco ao dar protagonismo aos mortos, mas estes não são a única voz do poema e, diferentemente do boi drummondiano, não falam dos homens na terceira pessoa, como se refletissem apartados do objeto de análise. Nisso mais próximo da construção da *Comédia*, o poema hilstiano se dá no encontro face a face com o pós-morte. Ainda que o canto dos mortos remeta a um coro teatral, o discurso em segunda pessoa sugere um diálogo com sua contraparte. Localizados no lado temporariamente mortal da imortalidade, os vivos não têm voz na conversa, mas sua presença é sugerida pelas perguntas sem sujeito dos primeiros dois versos – as quais, inclusive, podem ter provocado a resposta dos mortos.

Outros poemas da primeira seção de *Ode fragmentária* também possuem interpolação de vozes em tentativa de diálogo, mas Hilst costuma assinalar a interlocução com o uso do itálico, o que não acontece no poema que estamos lendo e lhe dá ainda outra particularidade quando visto no conjunto: a voz dos mortos pode ser a voz dos vivos com máscara de mortos, o que faria da cena um grande monólogo. Vale lembrar, a esse respeito, que Apolônio Hilst ainda estava vivo quando Hilda pôs as palavras do pai no início do canto dos mortos – e, ao utilizá-las sem dar o crédito a Apolônio, ela acrescenta mais esta máscara a um jogo que, a essa altura, já se tornou movediço demais para sabermos quem está jogando. Trata-se, portanto, de um uso extremo da estrutura poética do sujeito cômico medieval delineado por Agamben.

Tal recurso formal será explorado por Hilst cada vez mais ao longo de sua obra e irá se encontrar, na virada para os anos 1990, com a opção da autora pela máscara do riso, fazendo coincidir (ironicamente) a comédia como pressuposto ontológico medieval e como rótulo da indústria cultural do século XX. Por enquanto, ainda nos anos 1960, o deslizamento de máscaras parece dedicado a encontrar a máscara trágica d’“o poeta”, ou seja, o lugar próprio e a classificação correta para essa categoria de ser humano (de “pessoa-sujeito moral”, nas palavras de Agamben) que, embora exista entre os demais, é dotado de uma sensibilidade especial, que o leva a exercer um ofício específico e que o

exclui dos regimentos cotidianos a que estão submetidos aqueles que, apenas aparentemente, são os seus iguais.

Em *A divina comédia*, Virgílio, poeta arquetípico da tradição latina, serve de guia para Dante no começo de sua jornada. Os mortos do poema de Hilst parecem reconhecer esse papel como característico de tal ofício: “Se o que vos guia é a fala de um poeta/ Há muitos entre nós”. Aqui, porém, os poetas guiam sem conhecer o caminho: chegaram antes, mas chegaram tateando, e também eles temem as trevas como todos os humanos (os vivos, ao menos). Aconselhando que se ore pelos poetas, os mortos os descrevem como “velozes e límpidos. Asas/ Nos pés humanos e por isso frágeis” (Hilst, 2017, p. 143).

As imagens das asas e do poeta como um ser alado são constantes na obra de Hilda Hilst. Em outro poema de *Ode fragmentária*, a autora junta-as à angústia do não pertencimento e da não identificação, e escreve:

Sendo quem sou, em nada me pareço.
Desloco-me no mundo, ando a passos
E tenho gestos e olhos convenientes.
Sendo quem sou
Não seria melhor ser diferente
E ter olhos a mais, visíveis, úmidos
Ser um pouco de anjo e de duende?
[...] (Hilst, 2017, p. 138)

Apesar das alusões constantes já nos primeiros livros, é talvez em *Sete cantos do poeta para o anjo* que aparece pela primeira a menção explícita à *hibridez* do poeta. O termo está na epígrafe, de Jorge de Lima: “Nunca fui senão uma coisa híbrida/ Metade céu, metade terra,/ Com a luz de Mira-Celi dentro das duas órbitas” (apud Hilst, 2017, p. 162). Os versos sintetizam o embate entre figuras do alto e figuras do baixo que vinha crescendo na poesia de Hilst até então e o condensam na persona do eu lírico, que se torna uma nova espécie de ser humano, representativa de toda a humanidade e, ao mesmo tempo, apartada dela. Nelly Novaes Coelho resume assim esse movimento:

Vai-se aprofundando na poética hilstiana a função mediadora (ou demiúrgica) da poesia, religando o homem-século XX (prisioneiro da civilização tecnicista) aos impulsos primitivos/naturais do ser, e despertando nele a *consciência terrestre*, que tem nas raízes o misticismo existencial de Rilke e o avassalante sentimento-de-mundo do grego Nikos Kazantzakis. A poesia de HH ilumina-se contra o pano de fundo da tortuosa/luminosa/efêmera vida terrena, que se pressente partícipe de algo incomensurável e eterno. (Coelho, 1999, p. 71)

Mediador, híbrido, “o poeta” se vê entre duas forças opostas que ele tenta conciliar. Nesse lugar contraditório, o sujeito poético tenta se entender e se definir sem ter de vestir a máscara trágica do engajamento, que prevalecia no cenário artístico brasileiro durante o período de “hegemonia cultural da esquerda” que se seguiu ao Golpe de 1964 (Schwarz, 2009, p. 8). “Alfândega”, porém, embora lugar de passagem, é um lugar mundano demais para abarcar essa identidade sensível e alada.

*

O depoimento de *Brasil, Urgente* prossegue:

O poeta é o que é, e em qualquer mundo digno de viver-se haverá lugar para a sua honestidade. Se o prosador, em determinadas circunstâncias, consegue adaptar-se a situações contraditórias, e através de uma agilidade racional exaltar aquilo que no fundo êle próprio nega, muito difícil isto será para o poeta que se utilizando de símbolos acabará traindo a si próprio e dará à sua voz um timbre falso. (Hilda..., 1963)

Novamente, aqui vemos a *dignidade* como valor necessário à existência do poeta – dignidade que Hilst diz ter tentado manter em suas peças (na entrevista de 1970 citada no começo deste capítulo) e que será mencionada também nas primeiras páginas da ficção “Fluxo” (1970), quando o poeta Ruiska, pressionado a produzir uma escrita vendável, implora ao editor: “capitão, por favor me deixa usar a murça de arminho com a capa carmesim, me deixa usar a manteleta roxa com alamares, me deixa, me deixa, me deixa escrever com dignidade” (Hilst, 2018b, p. 18). Aí, a dignidade aparece contaminada pela ironia; “Fluxo” será o ato inaugural da poeta como prosadora, seu primeiro exercício de “agilidade racional” para “adaptar-se a situações contraditórias” – algo que parece ainda distante do desejo de Hilst em 1963, quando ela segue defendendo a poesia:

Creio indistintamente na poesia, seja ela social, quando fôr esta a voz autêntica do poeta, ou lírico-amorosa, ou ainda épica. Um poema é bom ou ruim em qualquer uma dessas hipóteses e não há de ser a sua temática que modificará esta verdade. Quanto à poesia participante, considero-a legítima quando nasce espontaneamente do poeta, mas nunca como uma voz exterior, imperativa e absoluta, em nossos tempos, a que todos devam ouvir e cantar. (Hilda..., 1963, p. 5)

A dignidade é condição essencial para que o poeta exerça a honestidade, que por sua vez é condição essencial da poesia, incompatível com o autoritarismo. Neste caso,

dado o interlocutor de Hilst, é evidente que ela se refere em especial ao autoritarismo de esquerda, subentendido inclusive na postura hesitante do jornalista que recolhe, edita e defende o depoimento da escritora.

Vale lembrar o contexto histórico desse autoritarismo. No Brasil, o acirramento da rivalidade entre Estados Unidos e União Soviética levou, em 1947, à proibição do PCB – após um breve período de legalidade em que, com o fim do Estado Novo e da Segunda Guerra (quando a vitória soviética contra a Alemanha nazista contribuiu para o prestígio dos comunistas brasileiros), o partido garantiu ampla presença nas eleições de 1945 e na Constituinte de 1946, tornando-se o “partido mais forte da América Latina” (Schwarcz; Starling, 2018, p. 397). Na clandestinidade, o PCB atravessou os anos 1950 tendo de lidar com a iminência de um golpe de direita (temido já durante o governo eleito de Getúlio Vargas e enfim concretizado em 1964) e a revelação dos crimes de Stalin no Congresso do Partido Comunista da URSS de 1956, além de disputas internas que levaram a uma reconfiguração do partido no fim da década e à cisão que deu origem ao PC do B, no começo dos anos 1960 (Ridenti, 2008, p. 170-4). Em 1966, um de seus principais líderes, Carlos Marighella, rompeu com o PCB acusando a “concepção antimarxista e antidialética do ‘núcleo dirigente’ monolítico, superposto ao coletivo”, adepto da “censura prévia” e do confisco de livros para “evitar a circulação de ideias” em favor de uma “teoria da unanimidade” (Marighella, 2019, p. 221-2).

No âmbito literário, essa tendência sectária e monolítica relacionou-se à adoção do realismo socialista entre o fim dos anos 1940 e meados da década de 1950 (Napolitano, 2004, p. 24), doutrina literária surgida no contexto da estatização da literatura na União Soviética. Em 1920, a URSS substituiu todas as editoras do país (já estatizadas em 1918) por uma única casa editorial, subordinada ao Estado (Arbex, 2012, p. 92); em 1932, “por decreto da direção central do Partido Comunista Soviético, os grupos artísticos e literários existentes foram dissolvidos e foi criada a União dos Escritores Soviéticos, refletindo a incorporação da literatura ao Estado” (Arbex, 2012, p. 96); em 1934, enfim, o 1º Congresso de Escritores Soviéticos estabeleceu o realismo socialista como “método básico da *belles lettres* soviético [sic]”. (Zhdanov, 2018, p. 102).

Presidente do 1º Congresso e representante de Stalin na área cultural, Andrei Zhdanov definiu que, nesse “método básico”, “a fidelidade e concretude histórica da representação artística deve ser combinado [sic] com remodelagem ideológica e educação

do povo trabalhador sob o espírito do socialismo” (Zhdanov, 2018, p. 101-2), vinculando a criação artística a uma função político-pedagógica. Os discursos de Zhdanov, que circularam no Brasil e nortearam a política cultural do PCB a partir do fim dos anos 1940 (Arbex, 2012, p. 29), fizeram parte de um debate público que orientou as preocupações dos escritores de esquerda e deu centralidade estética a valores como responsabilidade (Vianinha, 1984, p. 49), participação e engajamento. Hilda Hilst não parece ter ficado alheia a essas discussões. Voltemos ao seu depoimento, que continua:

Creio nas privações e injustiças do mundo atual, mas há coisas além de tudo isso, contemporâneas também, que o homem jamais poderá esquecer ou negar, sob o risco de perder-se em meio à sua própria condição. O amor, a morte, a sua angústia existencial. A êste ponto de vista não ficou indiferente Sartre quando esboçou o seu panorama da literatura “engagée” e reconheceu que o problema da pintura, da música, da poesia, era bem mais complexo: “Quem se atreveria a pedir ao pintor, ao músico que se comprometam? A poesia está do lado da pintura, da escultura, da música”. Cito um fato ocorrido em plena segunda guerra mundial, quando o poeta Simonov publicou seus versos líricos-amorosos e os enviou a Stalin. Este ao lê-los, afirmou que Simonov deveria mandar editar dois volumes: um para êle, Stalin, e outro para o seu autor. No entanto, o que se apurou mais tarde foi que o poeta mais lido naqueles dias pelos soldados russos que combatiam em suas trincheiras, não fôra outro senão Simonov, o lírico-amoroso. (Hilda..., 1963, p. 5)

Caso a menção a Sartre pudesse ser questionada como argumento de autoridade,⁸ Hilst traz à baila o próprio Stalin, junto aos soldados russos, como garantidor de sua concepção poética, um crítico literário acima de suspeitas. Enfim, vemos que a “intemporalidade” da mensagem do poeta só aparentemente está fora da contemporaneidade das outras pessoas: seu tempo é o da condição humana, anterior e mais fundamental que qualquer eventualidade histórica “do mundo atual”. Nessa linha, ela conclui o depoimento com uma citação:

Por tudo isto acredito que haja uma grande verdade quando Camus diz: “Se o artista deve partilhar da miséria de seu tempo, deve também libertar-se dela para considerá-la e dar-lhe forma. Se o artista do século é ameaçado de irrealidade quando permanece na sua torre de marfim, é esterilizado quando galopa eternamente em tórno da arena política”. (Hilda..., 1963, p. 5)

8 Luciana Bueno Marta Arbex, em sua pesquisa sobre as revistas culturais comunistas de meados do século XX, resgata um artigo particularmente zhdanovista de João Palma Neto publicado em *Horizonte* em maio de 1950. Ao comentar as discussões ocorridas no 3º Congresso da Associação Brasileira de Escritores, o autor conclama os escritores brasileiros a escrever uma literatura “objetiva, realista, crítica, romântica revolucionária”, sobretudo nacionalista e que combatesse a influência de escritores como Jean-Paul Sartre e Albert Camus, que “conduzem à loucura” (apud Arbex, 2012, p. 33).

Então, volta a voz titubeante do jornalista de *Brasil, Urgente*, que busca resumir o depoimento da autora salvando-lhe o que possa não ter agradado aos leitores do periódico: “Nem engajamento artificial nem irrealismo”, ele garante. E, se a “angústia existencial que a empolga” é própria da condição humana, pergunta: “Em mundo melhor, não poderá ser outra e menor essa angústia? Algo assim como um mundo onde a voz do poeta possa ser ouvida por milhões e não por dezenas?” (Hilda..., 1963, p. 5).

Se hoje a questão da validação de uma obra literária pelo seu alcance de público é quase exclusivamente uma preocupação comercial, em meados do século XX, com um mercado editorial ainda incipiente, ela respondia a outras exigências. Em “As tarefas da literatura na sociedade” (1946), Andrei Zhdanov critica a recente publicação numa revista de Leningrado de dois escritores proscritos na época, Mikhail Zoshchenko e Anna Akhmátova. Com uma linguagem bastante virulenta, o líder político ataca uma novela satírica de Zoshchenko por sua “moral repugnante” e sua “incapacidade em encontrar na vida soviética um único elemento positivo, um único tipo positivo”, e pergunta: “Ora, a revista ‘Zvezda’ é um órgão que deve educar nossa juventude. Mas uma revista que hospeda um escritor tão vulgar e tão pouco soviético como Zoshchenko, estará à altura dessa tarefa?” (Zhdanov, 2018, p. 107-9). No caso de Akhmátova, o ataque é reforçado pela misoginia: além de ser representante de uma “poesia vazia, apolítica, aristocrática, de salão, absolutamente estranha à literatura soviética”, pertencente a “uma corrente extremamente individualista na arte”, Akhmátova produziria “poesia de uma mulherzinha histórica, que se debate entre a alcova e o oratório”. A poeta, enfim, estaria preocupada apenas com “sua pequena e mesquinha vida pessoal, seus sentimentos pusilânimes e seu erotismo religioso e místico. Sua poesia nada tem em comum com o povo” (Zhdanov, 2018, p. 113-5).

Ainda que, no Brasil, esse tipo de posição extrema não fosse predominante (e, principalmente, não tivesse a força da violência estatal), sua presença como pressuposto crítico e também como horizonte a ser conquistado politicamente foi marcante no meio artístico e intelectual dos anos 1940 e 1950, estando atrelada, por exemplo, à atuação e ao sucesso de Jorge Amado, discípulo zhdanovista durante esse período (Ridenti, 2008, p. 176-8). Além disso, não deve ser casual que as principais características denunciadas por Zhdanov no artigo de 1946 (publicado no Brasil em 1949) sejam, hoje, possíveis descrições da obra de Hilda Hilst, em muitos casos já presentes no trabalho da autora em

1963. O negativismo, a “moral repugnante”, o individualismo e o “erotismo religioso e místico”, “entre a alcova e o oratório”, são interesses hilstianos que certamente causariam repulsa ao líder soviético e dificilmente encontrariam acolhida, naquele momento, num cenário artístico em que predominasse a orientação política de esquerda.

A prescrição zhdanovista de uma literatura exclusivamente funcional, positiva, pedagógica e direcionada ao interesse coletivo encontraria no Brasil também uma contraparte muito anterior ao comunismo, que remete às origens da própria literatura brasileira. O nacionalismo, um dos vieses fortes do romantismo, foi particularmente presente na produção literária brasileira desde começos do século XIX, uma vez que a literatura desempenhou papel fundamental no processo de institucionalização do Estado independente. Como diz Abel Barros Baptista (2005, p. 27), “o Romantismo brasileiro é sobretudo uma forma de nacionalismo. O escritor assumia uma missão cívica e patriótica” que pressupunha que “a literatura brasileira seria brasileira antes de ser literatura”. Isso faz com que, ao analisar a crítica literária do período de 1830 a 1860, Roberto Acízelo de Souza (2013, p. 115) encontre uma grande quantidade de “ensaios voltados para a tipificação e a defesa do caráter nacional da literatura brasileira”, geralmente redigidos em “tom proselitista”. O pesquisador assinala:

[...] essa crítica veiculada pela imprensa, inscrita numa atividade jornalística fortemente partidarizada, como foi em geral a do século XIX, especialmente em países como o nosso, em fase de definição e consolidação de suas instituições nacionais, mostrou-se frequentemente porosa ao tom veemente e apaixonado típico do jornalismo de então. Daí a proliferação de polêmicas suscitadas ou alimentadas pelos ensaios críticos, bem como a adoção de linguagem não raro virulenta, pródiga em ironia, sarcasmo e até ofensas. (Souza, 2013, p. 117)

Ele diz ainda que a prática bélica do debate público esteve “fadada a superdesenvolvimento a partir da década de 1870, chegando, conforme sabemos, a alcançar o século XX” (Souza, 2013, p. 117). Discutir literatura era, afinal, discutir política, na medida que os agentes dessas discussões disputavam também projetos de nação – o que ainda ocorria, de algum modo, quando Antonio Candido publicou, em 1957, *Formação da literatura brasileira*, que propõe traçar uma “história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura”, dado que esta se constitui como um “fenômeno de civilização” (Candido, 2014, p. 26-7).

A busca por “uma poesia civilizada”, uma “literatura que *funcionasse* no Brasil” (Candido, 2014, p. 19) dava-se num momento em que “alguns segmentos da sociedade brasileira passaram a gestar um outro projeto de cultura, que deveria representar a face civilizada e educada do povo brasileiro, provando a capacidade técnica e criativa da nossa sociedade” (Napolitano, 2004, p. 17). Tratava-se, portanto, de uma nova fase do longo processo de colonização do território que denominamos Brasil, e mais uma vez a literatura era solicitada com instrumento de formação nacional.

Guardadas as particularidades, as duas empreitadas literárias – a comunista/zhdanovista/ de esquerda e a civilizatória nacionalista – exigiam do poeta um compromisso, uma fé no processo histórico, uma atitude trágica de apego à máscara de representante da coletividade. Não da *humanidade*, como talvez Hilst quisesse, mas do *povo*, da *nação*.

Na conclusão da matéria do *Brasil, Urgente*, o jornalista anônimo cita alguns versos de *Sentimento do mundo* (1940) e *A rosa do povo* (1945), dois livros engajados de Drummond, e se pergunta: “Quem sabe se de Hilda não estaremos querendo” versos assim? (Hilda..., 1963) Mais que uma pergunta, ele parece estar fazendo uma proposta à escritora (embora o próprio Drummond, àquela altura, já tivesse abandonado o tom assertivo e coletivista dos livros citados). A conclusão, louvando versos de outro poeta, mostra que, afinal, o entusiasmo do jornalista com a depoente talvez se resumisse a uma esperança de cooptação para seu próprio projeto literário. Ao fim da matéria, seu título – “Hilda se defende” – mostra-se ainda mais apropriado.

*

Alguns anos mais tarde, no primeiro livro em prosa, Hilst seguirá se defendendo, agora em elaboração ficcional e investida em sarcasmo. “O unicórnio”, terceiro dos cinco textos de *Fluxo-Floema*, é um longo diálogo entre duas vozes não muito bem definidas. A principal delas, protagonista da história, é uma escritora sensível e desiludida, abandonada por amigos com quem planejava construir uma espécie de comunidade devotada aos assuntos do espírito, livre do “imundo cotidiano” (Hilst, 2018b, p. 102). A utopia falha: “Era tudo vaidade. No fundo nós nos achávamos excepcionais, eu sei que sou diferente de muitos, todos aqueles que escrevem são diferentes de muitos, mas agora é preciso ser

homem-massa, senão não há salvação” (p. 98). As duas vozes discutem os desejos de uma escrita pura e verdadeira confessados pela voz principal e zombados pela outra: “Você pensa que falar sobre tudo isso adianta alguma coisa? Hi, hi, hi, ha, ho, hu” (p. 113).

Escrito no mesmo período que Hilst produziu seu teatro, “O unicórnio” pode ser imaginado como uma peça que, subtraídas as rubricas, foi diagramada como texto em prosa, sem separação clara entre a autoria de cada interlocução. Com esse recurso (utilizado nos outros textos do livro e aprofundado em toda a prosa hilstiana posterior), ainda que as personagens discordem entre si, o texto faz com que elas se tornem indistintas e formem, nas palavras do pesquisador Willian André (2014, p. 265), “um conjunto de vozes confusas, órfãs, que provocam a constante sensação de instabilidade”. A leitura não tem alternativa senão a insegurança com relação a quem diz o quê e mesmo à quantidade de interlocutores dentro de uma cena. A orfandade da voz dilui a coerência que se esperaria de um personagem bem delimitado em suas intenções e seu alcance corporal (premissas para a interlocução nas tradições do diálogo filosófico e do teatro dramático, por exemplo).

No caso de “O unicórnio”, a confusão das vozes não afeta, em geral, a oposição entre as duas interlocutoras, em especial porque a protagonista destoa também do resto do universo ficcional, no qual todos os outros personagens são regidos pelo mesmo pragmatismo cético da voz antagonista. Sua inadequação é tal que, a certa altura, ela se metamorfoseia em um grotesco unicórnio. A antagonista não deixa barato: “Espera um pouco, minha cara, depois da *Metamorfose* você não pode escrever coisas assim”; ao que a escritora-unicórnio responde: “Ora bolas, mas eu sou unicórnio, é preciso dizer a verdade, eu sou um unicórnio que está fechado no quarto de um apartamento na cidade” (Hilst, 2018b, p. 124).

Maior que as amarras a convenções literárias tais como *originalidade*, o compromisso com “a verdade” também implica figurar o unicórnio não como um ideal mítico (símbolo da virgindade física e da fecundidade espiritual) (Chevalier, 1986, p. 1037), mas no que seria sua dimensão material: um animal grande e desengonçado, “uma espécie de rinoceronte” (Hilst, 2018b, p. 125) que, incapaz de se mover para sair do prédio estreito, precisa ser amarrado, espremido, arrastado pelas escadas abaixo, o que lhe causa uma dor de barriga que emporcalha tudo com “abundantes excrementos líquidos pelos degraus” (Hilst, 2018b, p. 127).

Ainda assim, a antagonista implica com a metamorfose, acusando-lhe agora a condição de classe: “um unicórnio é uma coisa chata, um unicórnio é... é... uma ideia burguesa. Burguesa? É, burguesa sim. Por quê? Ora, porque só um burguês pode ter essa ideia” (Hilst, 2018b, p. 124). A acusação retorna algumas páginas depois, desta vez irrompendo de dentro da voz da própria escritora-unicórnio, em meio a um extenso monólogo (dialógico, como não poderia deixar de ser):

Homens, mulheres, crianças, aleijões, corruptos, fracos, humildes, claros, poderosos, eu lhes repito em comoção: homem não é só excremento, não é só o vazio, não é só um comer, um cagar, um fornicar em todas as direções. E como Vladimir, eu diria: “Não, mil vezes não, camaradas”. Mas meu caro Vladimir, que estórias, que dimensão estreita trouxeste para o homem, que fúria a tua fúria sobre os humanos. Como é? Como é mesmo? Ah, sim, estou ouvindo: “Senhor escritor, o senhor é livre em relação ao vosso editor burguês?”. Não, senhor Vladimir, eu não o sou. Na verdade, é preciso lhe confessar, sabe, quando comecei a escrever para o teatro fui a vários editores, já que os diretores faziam com que os atores mijassem sobre mim, fui aos editores oferecer as minhas peças que, aliás, são muito boas e saí de todas as editoras com palmadinhas nas costas, aliás muito amável isso de palmadinhas nas costas, e um dos editores mais amável me disse: você escreve bem, minha querida, mas por que, hein, você não escreve uma novela erótica? Erótica? Sabe... assim... Sei, sei. Sabe, as suas peças não têm interesse para o santo povo, porque nas tuas peças você fala do espi... como é? ah, sim, espírito, espírito e você sabe, enfim o espírito você sabe, enfim o espírito, o espi... como é mesmo? Enfim, escreva alguma coisa sobre um gigolô, uma puta, ou enfim... a gente de todo dia, sabe? Sim, senhor editor, escreverei sobre o cu da mãe Joana, sobre os seus culhões, sobre os culhões de qualquer um, mas acontece que se eu escrever isso, se eu escrever sobre os seus sagrados culhões, se eu escrever isso, o senhor está me pondo na bunda, o senhor compreende? (Hilst, 2018b, p. 141-2)

“Vladimir” é Vladimir Ilyich Ulyanov, ou Lênin, e a pergunta entre aspas faz parte do artigo “A organização do partido e a literatura de partido”, publicado no calor da Revolução de 1905, em 13 de novembro daquele ano. No texto, sob a perspectiva das estratégias necessárias para efetivar a revolução, Lênin discute o papel da literatura após o desmantelamento das restrições tsaristas à imprensa. “Ao sair do cativeiro da censura feudal, nós não queremos e não iremos para o cativeiro das relações literárias burguesas-mercantis” (Lénine, 2014), diz ele, antes de, mais adiante, se dirigir aos escritores:

Numa sociedade baseada no poder do dinheiro, numa sociedade em que as massas dos trabalhadores vivem na miséria e em que um punhado de ricos vive como parasitas não pode haver «liberdade» real e efectiva. É livre em relação à sua editora burguesa, senhor escritor? ao seu público burguês, que lhe exige pornografia em limites e quadros, a prostituição sob a forma de «complemento» da «sagrada» arte cénica? Esta liberdade

absoluta é uma frase burguesa ou anarquista (porque, como concepção do mundo, o anarquismo é o burguesismo voltado do avesso). Não se pode viver na sociedade e ser livre em relação à sociedade. A liberdade do escritor, do artista, da actriz burgueses é apenas uma dependência mascarada (ou que hipocritamente se mascara) do saco do dinheiro, do suborno, da situação de viver por conta de alguém. (Lénine, 2014)

O revolucionário russo conclama seus camaradas de partido a opôr a essa falsa “liberdade absoluta” acorrentada à burguesia uma “literatura realmente livre, *abertamente* ligada ao proletariado”, que “servirá não uma heroína saciada, não os «dez mil de cima» aborrecidos e sofrendo de obesidade, mas milhões e dezenas de milhões de trabalhadores, que constituem a flor do país, a sua força, o seu futuro” (Lénine, 2014, grifo do autor).

A solicitação leninista se apresenta, para a escritora-unicórnio, como um impasse: ou ela obedece aos critérios comunistas, ou sucumbe aos critérios capitalistas. Evidentemente, a superficialidade xucra do editor burguês (um colonizador capitalista no reino da poesia) não agrada a Hilst, e “O unicórnio” transfigura ficcionalmente a crítica de Lénin ao “cativeiro das relações literárias burguesas-mercantis” com o editor como personagem a exigir pornografia (“por que, hein, você não escreve uma novela erótica?”) e prostituição (“escreva alguma coisa sobre um gigolô, uma puta, ou enfim... a gente de todo dia, sabe?”) de sua narradora. Mas, logo em seguida, a escritora-unicórnio também rejeita a orientação comunista:

Mas vamos lá, senhor Vladimir, eu também não sou livre diante do senhor. Diante do senhor eu tenho que escrever aquela estória do homem que deveria construir um poço para abastecer de água milhares de cidadãos mas que ao mesmo tempo amava uma mulher e para construir esse poço lá longe ele precisava ficar vinte anos sem ver a mulher porque enfim o poço, enfim, tudo simbólico, o senhor compreende? E num certo momento da estória a mulher-noiva descabelada pede: por favor, não vá, eu vou envelhecer, eu vou definhar assim sem o teu amor, eu posso até morrer, não vá. Bem, aí o homem responde no fim da peça (é uma peça não é?): primeiro o poço do povo, queridinha, primeiro o poço do povo, depois o resto. E vai. Aplausos, discursos, todo mundo tomando mil copos d’água e lavando os pés nas bacias, muito bem, mas acontece, senhor Vladimir, que se eu sou obrigado a escolher o poço em vez de escolher a doce e perfumada presença da minha mulher-noiva ou a macilenta e porca presença da minha mulher-noiva, se eu sou obrigado a escolher o poço, repito, eu também não sou livre, o senhor compreende senhor Vladimir Ilyich Ulyanov? Então, pepinos para o senhor. Pare, pare. (Hilst, 2018b, p. 142-3)

Após o embate de argumentos contido no monólogo da protagonista, o texto é interrompido por uma linha em branco e, ao ser retomado, não retoma o problema teórico da liberdade do escritor. Reencontramos a escritora-unicórnio de volta à narrativa ficcional,

num breve epílogo. Ela está isolada na cela de um parque abandonado. Tudo está sujo de restos de comida e excrementos quando ocorre ao animal a ideia de escrever algo. Ela conversa com o público inexistente – no caso, nós, que lemos:

[...] vou tentar formar palavras com esses restos de verdura. Não é maravilhoso? Abaixo a cabeça com muito esforço, com a ponta do corno escolho alguns talos ainda verdes. Meu Deus, eu acho que vou conseguir, imaginem, vou conseguir escrever novamente e vou escrever de um jeito que vocês vão entender. (Hilst, 2018b, p. 143)

O bicho então resolve formar a palavra “AMOR”. Sem a antagonista para acusar a pieguice ou o apelo burguês do gesto, o unicórnio tem algum pudor (“eu vou dizer mas eu gostaria que vocês não sorrissem”), mas logo cede à alegria de, enfim, alcançar alguma forma de comunicação. Quando ela está terminando de montar a última letra, o zelador entra em cena, irrompendo na cela depois de muito tempo sem aparecer. Quase indiferente, ele fala sozinho enquanto xinga o unicórnio e reclama do cheiro ruim. Agoniada com a vassoura que varre a palavra quase pronta, a escritora-unicórnio tenta impedir o zelador, sem sucesso. Então, ela passa mal. Sente um aperto no peito (“o coração grande demais”) e morre estertorando (“Da minha garganta vêm vindo uns ruídos escuros”) uma última tentativa de se comunicar (“eu quero muito dizer antes que a coisa venha, sabem”): a repetição em várias linhas, sem pontuação até chegar ao ponto final: “eu acredito eu acredito eu acredito”... (Hilst, 2018b, p. 143-5). A história termina, portanto, com a possível morte da protagonista numa espécie de vertigem gaga de suas últimas palavras, que terminam sem complemento para o verbo “acreditar”.

*

A morte e a sintaxe incompleta são formas da interrupção, um recurso constante na prosa hilstiana. Ele é usado também no final de “Fluxo”, num dos momentos cruciais do primeiro texto de *Fluxo-Floema*, que narra a trajetória algo picaresca e *nonsense* do poeta Ruiska, um lírico atormentado pelos absurdos antilíricos que compõem o mundo e nos quais ele tropeça repetidamente. Em determinado momento, seu colega de desventuras, o anão, tenta lhe dar uns conselhos: “Olha, não fales muito, o mundo por aí tem sofrido bastante, tu é que não sabes porque ficas fechado, aliás, Ruiska, queria te dizer que

manténs uma posição muito antipática, isso de se trancar, ter a porta de aço, os adentros, sei, sei, mas não está bem, deves procurar uma saída” (Hilst, 2018b, p. 48).

Diferente do jornalista de *Brasil, Urgente*, que sugere versos mais afirmativos, e de Lênin, que prescreve compromisso com o proletariado, o anão sugere, como solução, que o poeta mude de área: “deves... penso que deves... que nunca mais... quenuncamaisdevesescrever... há meios mais eficientes de comunicação, a coisa é visual agora, entendes?”. A sugestão não é bem recebida pelo poeta hilstiano: “Estás me matando, anão, para”. O anão se compadece e, empático, tenta contextualizar o conselho: “Ruiska, eu sei que não és um sapo coaxando dentro de um só lago, eu sei, mas os outros te veem sapofundo no lago” (Hilst, 2018b, p. 48).

A partir do primeiro livro em prosa, e cada vez mais até *Estar sendo. Ter sido*, “os outros” se configuram como o principal inferno do universo hilstiano. Se Deus, o Amor e a Morte são os grandes temas da obra da autora (Albuquerque, 2011), *os outros* (que podem ser personagens, mas também o público) são uma entidade difusa e onipresente que atravessa os textos, interrompendo a elaboração dos temas desejados e minando a sensibilidade e a delicadeza do sujeito. Em “Fluxo”, a primeira aparição dessa alteridade infernal,⁹ Hilst não encena um embate aberto, pois Ruiska não enfrenta nenhum dos muitos antagonistas com quem se depara em seu caminho. Oprimido e angustiado, ele sofre com os imperativos da mundanidade e as falhas de comunicação:

[...] ai e eu e eu nunca mais o meu de mim sempre agora o meu do outro meu mais longe ou meu mais perto não sei o outro não é eu ou não sei umbigo centro de mim ou do universo não sei ando querendo colocar o bilhete na parede alguém vai pegar vai ler diz diz que é também o teu de dentro diz que não sou só eu que tento diz por favor lê lê vou vomitar ninguém para pôr a mão na testa [...] (Hilst, 2018b, p. 49)

É nesse momento da lamentação que o anão avisa: “Agora fica quieto, há uma passeata, não vêes? São os príncipes do mundo, a juventude, os que vão fazer”. Ele adverte Ruiska: que esconda suas “mãos de escriba”, delicadas e sem calos. A voz da passeata chega em caixa-alta: “E VOCÊS DOIS QUEM SÃO? Responde corretinho, Ruiska. Sabem, eu escrevia, e esse aqui sou eu mesmo mas do cone sombrio. PARA AÍ. Um

9 O atrito com a alteridade, obviamente, também aparece no teatro e nos versos da autora antes de 1970. É na prosa, porém, que ele se configura como inconciliável. Mesmo a cena de linchamento que encerra a peça *O verdugo*, por exemplo, é precedida de uma discussão entre os personagens denominados Cidadãos, na qual se sugerem momentos de lucidez e empatia que, desenvolvidos, poderiam levar a outro desfecho. Isso praticamente não se vê na prosa hilstiana – que, não por acaso, retomará várias vezes o linchamento como desfecho narrativo.

escritor, senhores, muito bem, o que escreves?” (Hilst, 2018b, p. 49). Ruiska responde, e obviamente não se trata de uma literatura que “mantém ambos os pés firmemente plantados em uma base materialista” (Zhdanov, 2018, p. 103). Ele logo é interrompido:

Escrevia, sabem, sobre essa angústia de dentro. PARA AÍ. Senhores, eis aqui, um nada, um merda neste tempo de luta, enquanto nos despimos, enquanto caminhamos pelas ruas carregando no peito um grito enorme, enquanto nos matam, sim porque nos matam a cada dia, um merda escreve sobre o que o angustia, e é por causa desses merdas, desses subjetivos do baralho, desses que lutam pela própria tripa, essa tripa de vidro delicada, que nós estamos aqui [...] (Hilst, 2018b, p. 49)

A voz que canaliza “a juventude” em passeata segue acusando Ruiska de ser alienado e, por isso, estar ao lado do inimigo nas trincheiras. O escritor tenta se defender: “Espera um pouco, moço, não sou desses não, quando falo de mim quero falar de ti, nós dois e todos, nós todos somos um, entende?”. O moço retruca:

Baralho, velho escriba, olha esse cara aqui, sabes quantas vezes por semana esse cara come? Não senhor, não trouxe penico nem medidor. Pois não era preciso, velho escriba, é que não come, só tu é que enches teu penico, ele come uma códea seca por semana, não come bifes não, come só o enxofre da vida. Alcachofra? Alcachofra para o teu rabo de escriba, vilão. PESSOALLL! OS IMUNDOS VÊM VINDO!, façam uma frente só, sai porco-escriba, sai porco-anão, unam-se aos nossos inimigos. (Hilst, 2018b, p. 50)

O modo como “a juventude” denomina Ruiska, “um merda”, “porco-escriba”, faz parte da entrada definitiva d’“o poeta” hilstiano no lamaçal. A hibridez, agora, não é alada, mas rasteira e focinhuda, e embora a tensão entre alto e baixo permaneça dinamizando toda a obra da autora, o texto em prosa tenderá sempre a arrastar para o baixo os temas que antes poderiam pender às alturas. Nas palavras de Eliane Robert Moraes:

[...] apesar da virada que se opera em sua produção literária a partir dos anos 70, não será correto afirmar que a autora tenha desistido por completo da dimensão idealizada que caracteriza sua primeira poesia. Antes, talvez seja mais prudente atentar para o que vem perturbar essa dimensão quando ela se dispõe a realizar uma inesperada incursão pelos domínios mais baixos da experiência humana. Ao confrontar sua 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. (Moraes, 1999, p. 117)

O “imperativos da matéria” não correspondem, no entanto, à “base materialista” defendida por Zhdanov (2018, p. 103), pois não se interessam pela adesão ao materialismo

histórico e dizem respeito, num primeiro momento, mais ao universo simbólico intratextual da autora do que a uma postura da pessoa civil da escritora. Em “Fluxo”, assim como em “O unicórnio”, a matéria se apresenta ficcionalmente como dado físico (na recorrência da imagem dos excrementos, por exemplo), mas também como dimensão histórica, relacionada à função social do escritor na luta de classes. Assim, as boas intenções de Ruiska são traídas por sua ignorância das condições de vida dos pobres, denunciada pela confusão das palavras “enxofre”/“alcaçofra”.

Mesmo não estando ao lado do povo, contudo, Ruiska e o anão não encontrarão acolhida nas mãos dos inimigos do povo:

OOHHHHAHHHHUIUIUI PEGA ESFDDDDDCSE AÍ COM ESSE ANÃO DE CIRCO, OS SENHORES FAZEM PARTE DOS REVOLTOSOS? Para dizer a verdade, capitão, estava apenas conversando sobre essa coisa de escrever e. ESCREVES? Sim senhor. Porra, Ruiska, outra vez. TOMA LÁ UMAS BORDOADAS. Ai, capitão, me larga, me ajuda anão, dos dois lados me matam, UIIII. (Hilst, 2018b, p. 50)

No confronto com as forças da repressão não há espaço para o mínimo diálogo, coisa que ainda se esboçava no confronto com a passeata. De todo modo, assim como em “O unicórnio” o resultado da escolha por qualquer um dos dois lados apresentados pelo discurso leninista era a privação de liberdade, em “Fluxo” é a morte que está no horizonte do contato tanto com “a juventude” quanto com o “capitão”. E, mais uma vez, o texto não chega a oferecer uma solução para o impasse encontrado. Agredido pelos inimigos do povo, rechaçado pelo povo, o poeta foge: “Vem, Ruiska, não fica aí no meio, olha lá um caminho, vamos correr, corre mais e chega até o riacho, corre, para, onde é que estás, ah já estás aí, oi, sabe-se lá qual é o lado?” (Hilst, 2018b, p. 50). Ruiska e o anão, enfim, se encontram isolados e seguros – mesmo que não saibam onde estão.

Estamos nas últimas páginas, e os dois se põem a dialogar sobre a escrita e a existência. O anão assume um papel parecido ao da antagonista de “O unicórnio”. Ele diz: “isso de palavras acabou-se”. Ruiska pergunta: “Não posso mais dizer, anão?”. Ele responde:

Não como dizes, deves falar do outro, mas não do jeito que falas, fala claro, fala assim: apresentar armas, e todos te entenderão, escarra três vezes sobre os teus mitos, enche a boca de sangue e todos te entenderão, enfia a faca no peito dos eleitos e todos te entenderão, usa o estrôncio noventa, fala cem vezes merda, e principalmente degola a tua cabeça, fecha o punho assim, assim, Ruiska, não sabes nem fechar o punho, [...] (Hilst, 2018b, p. 50)

O mundo pós-palavra (“a coisa é visual agora, entendes?”), avisara o anão, duas páginas antes) também é o da mediação pela violência. Difícil não lembrar da defesa da guerra e da força física formulada por Marinetti algumas décadas antes, um dos principais repertórios estéticos do fascismo. Em 1974, alguns anos após a publicação de *Fluxo-Floema*, Pier Paolo Pasolini discutia publicamente em artigos de jornal aquilo que chamou de “mutação antropológica dos italianos” (Pasolini, 2020, p. 81), causada por um novo tipo de totalitarismo, que estaria uniformizando a sociedade de uma maneira que mesmo o regime fascista não fora capaz de fazer:

Conheço também – porque as vejo e as vivo – algumas características desse novo Poder ainda sem rosto: por exemplo, sua recusa do velho reacionarismo e do velho clericalismo, sua decisão de abandonar a Igreja, sua determinação (coroadada de sucesso) em transformar camponeses e subproletários em pequenos burgueses, e sobretudo sua ânsia, por assim dizer cósmica, de ir até o fundo do “Desenvolvimento”: produzir e consumir. (Pasolini, 2020, p. 79)

A crítica de Pasolini enxergava, nas mudanças ocorridas na Itália pós-guerra, a vitória do “verdadeiro fascismo” (p. 78) por meio da cultura de massa, que entronizara em todos os italianos, independentemente de classe social, os ideais do hedonismo capitalista:

A ânsia do consumo é uma ânsia de obediência a uma ordem não enunciada. Cada um na Itália sente a ânsia, degradante, de ser igual aos outros no consumir, no ser feliz, no ser livre: porque esta é a ordem que inconscientemente recebeu, e à qual “deve” obedecer, sob pena de se sentir diferente. Nunca a diferença foi um delito tão pavoroso quanto neste período de tolerância. (Pasolini, 2020, p. 95)

No mesmo ano, Susan Sontag publicava “Fascinante fascismo”, ensaio em que analisa o lançamento de *Os últimos Nuba*, livro de fotografias de Leni Riefenstahl, cineasta nazista cuja obra vinha sendo resgatada naqueles anos:

A reabilitação de figuras proscritas em sociedades liberais não acontece com a impetuosa decisão burocrática da *Enciclopédia Soviética*, onde cada nova edição apresenta algumas figuras que até então não deviam ser mencionadas e conduz um número igual ou maior para o alçapão da não-existência. Nossas reabilitações são mais suaves, mais insinuativas. Não que o passado nazista de Riefenstahl tenha-se tornado subitamente aceitável. É que simplesmente, com a virada da roda cultural, deixa de ter importância. Ao invés de isentar do alto uma versão congelada da história, uma sociedade liberal resolve essas questões aguardando por ciclos de predileção para eliminar a controvérsia. (Sontag, 1986, p. 67)

Perguntando-se como era possível a reabilitação e mesmo a valorização dessa que talvez tenha sido a principal artista da Alemanha nazista, Sontag credita a fascinação exercida pela obra de Riefenstahl a elementos que não são comumente associados ao fascismo. Este, ela observa, não se representa apenas com “a brutalidade e o terror”, mas também com “ideais que persistem ainda hoje, sob outras bandeiras: o ideal de vida como arte, o culto à beleza, o fetichismo da coragem, a dissolução da alienação em sentimentos extáticos de comunidade; o repúdio ao intelecto; a família do homem (sob a paternidade de líderes)” (Sontag, 1986, p. 76).

Nesse clima de reavaliação da derrota do fascismo na Segunda Guerra, podemos inserir o mundo brutal caricaturado por Hilda Hilst em “Fluxo”, em que os antagonistas de Ruiska representam várias das “outras bandeiras” apontadas por Sontag. O anão, que parece ter entendido as condições ao redor e aceitado-as como um mal inevitável, tenta ensinar a Ruiska uma postura pragmática para sobreviver nesse apocalipse pasoliniano de eliminação da diferença. *Sobreviver*, aliás, é a palavra certa, pois no mundo vislumbrado por Hilst a ameaça ou a concretização da violência física contaminam tudo e imperam inclusive sobre os ideais de vida que não sejam, à primeira vista, brutalidade e terror.

Irritado e sarcástico, o anão continua a aconselhar violentamente Ruiska para que este deixe de ser poeta e delicado: “Ruiska, o que queres dos homens? Que te entendam? Que te cocem a cabeça? Façam blu blu no teu pintinho?” (Hilst, 2018b, p. 51). O poeta, por sua vez, segue gaguejando, tentando explicar o que quer, lamentando sua condição: “Escuta, anão, estou pensando. Em quê? Na coexistência, nesse ser dos outros. Vai falando. Me ouves? Claro, mas vou fritando esses peixes, nem imaginas como foi duro pescar este aqui, [...]” (p. 53). Os dois, então, começam a falar sobre dificuldades:

[...] mas falavas, anda, te escuto. Que é difícil. Ah, muito. Queres o peixe na manteiga ou no mijo? Vai fritando. Falavas. Sim, que é difícil. É. É muito difícil. Mais difícil sem pão. Eu digo a vida. Ah, também muito difícil. Mais difícil sem a ideia. Podes viver sem a ideia? Não. E sem o peixe? Vive-se, mas fala baixo senão te engolem. (Hilst, 2018b, p. 53)

Prático, precavido e um tanto impaciente, é o anão, possivelmente, que termina o texto, interrompendo as lamentações de Ruiska com um ensinamento final: “Tudo é difícil, Ruiska, difícilíssimo, arrotas pra ver se não é duro, vê, não conseguiste, peida, vê, não podes, coça o meio das costas, vê, não consegues, anda de lado e sentado, vê, é difícilíssimo,

acalma-te, come o peixe, agora sim está frito, estás frito também, pois coexistes” (Hilst, 2018b, p. 53).

Ao longo de e ao final de “Fluxo”, a matéria, mesmo que insatisfatória, impera. Como evidência histórica, ela decreta o fim da poesia, tanto como prática artesanal da palavra quanto como aspiração espiritual; como evidência física, ela impõe a realidade do corpo e a coexistência entre corpos e coisas, contaminando-se e igualando-se. Qualquer dissidência será um delito pavoroso, como diz Pasolini. Ou, no conselho pragmático do ano: “fala baixo senão te engolem”.

*

Como vimos, a hibridez e o impasse são duas linhas de força, tanto temáticas quanto formais, presentes na produção hilstiana dos anos 1960, quando o cenário político e cultural brasileiro e as preocupações da autora com relação a sua obra e carreira literária se encontraram no problema da necessidade de comunicação e da função social do escritor e, mais precisamente, do poeta. Nessa encruzilhada, nos deparamos com uma produção teatral muito breve e profícua, com oito peças escritas entre 1967 e 1969.

Apesar de encenado e premiado (pouco encenado e com apenas uma peça premiada, é verdade), o teatro de Hilda Hilst geralmente ocupa um lugar marginal nas atenções dadas à obra da autora. Alcir Pécora diz que ele está num “limbo” e tenta elencar razões para isso:

A falta de ação, o enredo abstrato, o acento colocado sobre a palavra poética, uma discussão política que mais parece condenar a política, um teatro popular que parece implacável com o povo, certo catolicismo padecente e vitimista que contamina o pacifismo, o repúdio às posições polarizadas da época, sem deixar de acentuar os polos; um olhar mais agudo para as contradições e as incongruências do que para a clareza ideológica – qualquer coisa, ou tudo isso, resultou no fracasso de seu teatro. (Pécora, 2015, p. 141)

Apesar dos muitos motivos para o fracasso, o crítico destaca que “o efeito mais importante de seu teatro foi o de ensaiar a sua prosa” e que, com relação à poesia, “o salto de qualidade é evidente” na produção posterior à experiência com a dramaturgia (Pécora, 2015, p. 133-4). Renata Pallottini, por outro lado, elogia o teatro de Hilst e defende-o na sua pertença a uma tradição do “teatro de cunho lírico”, no qual se põe em jogo a

“linguagem da inação”, “a voz da impotência humana”, “a incomunicação” (Pallottini, 2008, p. 495-7).

Dessa discussão, nos interessa que o teatro hilstiano parece ocupar um lugar de *limiar* na obra da autora, tanto do ponto de vista da recepção crítica quanto dos procedimentos formais que mobiliza. Jeanne Marie Gagnebin, a partir de estudo da obra de Walter Benjamin, chama atenção para o uso que o filósofo faz desse conceito em oposição ao de *fronteira*. Embora ambos sejam “metáforas espaciais que designam operações intelectuais e espirituais”, *fronteira* (*Grenze*, também traduzido por ela como “limite”) refere-se a “uma forma bem definida”: “A fronteira contém e mantém algo, evitando seu transbordar, isto é, define seus limites não só como os contornos de um território, mas também como as *limitações* do seu domínio”. Já *limiar* (*Schwelle*, também “soleira”, “umbral”) insere-se num “registro de movimento”, tem “a função de transição”: “o limiar não faz só separar dois territórios (como a fronteira), mas permite a transição, de duração variável, entre esses dois territórios” (Gagnebin, 2014, p. 35-6, grifo da autora).

O conceito também pode nos ajudar a descrever os procedimentos poéticos que vimos observando – se concebermos, por exemplo, que o poema de *Ode fragmentária* analisado anteriormente constrói, com sua múltipla interlocução, um limiar entre mortos e vivos, entre Apolônio e Hilda, um pórtico por onde tradição e presente se vislumbram sem a necessidade de definirem seus limites. Pois, como observa Gagnebin:

O limiar designa, portanto, essa zona intermediária que a filosofia ocidental – bem como o assim chamado senso comum – custa a pensar, pois que é mais afeita às oposições demarcadas e claras (masculino/feminino, público/privado, sagrado/profano etc.), mesmo que haja, em alguns casos, um esforço em dialetizar tais dicotomias. (Gagnebin, 2014, p. 37)

As interrupções que proliferam em *Fluxo-Floema*, por sua vez, podem ser entendidas como efeitos da fronteira entre as “oposições demarcadas” do poeta e do mundo. Esse recurso será utilizado cada vez mais a partir de então, mas até a publicação da prosa, em especial no período da produção teatral, as dicotomias violentas que se apresentam parecem estar ainda em disputa tanto no texto de Hilst quanto no momento histórico por que passa o país.

É o que diz a conhecida análise de Roberto Schwarz sobre o cenário cultural e intelectual pós-1964: imediatamente após o golpe, a repressão focou seus esforços de perseguição, prisão e tortura nos grupos operários, camponeses e militares de esquerda,

poupando “a intelectualidade socialista”, limitando-se a cortar “as pontes entre o movimento cultural e as massas”. Assim, “o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista que, embora em área restrita, floresceu extraordinariamente” – pelo menos até 1968, “quando nova massa havia surgido, capaz de dar força material à ideologia: os estudantes, organizados em semiclandestinidade” (Schwarz, 2009, p. 9). Renata Pallottini (2008, p. 500) destaca a ligação do teatro hilstiano com o momento político, dizendo que as peças foram “escritas, claramente, sob o influxo das condições criadas pelo golpe militar de 1964”. Alcir Pécora também aponta para a relação intrínseca entre essa produção e seu contexto:

[...] trata-se de um período no qual o teatro – e em especial o teatro universitário – adquire grande importância, tanto por sua significação nacional de resistência contra a ditadura militar, como pela vigorosa consonância com as manifestações políticas e artísticas que ganham corpo em todo o mundo ocidental. (Pécora, 2015, p. 133)

O crítico diz ainda que, ao concentrar a produção teatral naqueles anos, Hilst “dava mostras de entender o apelo único que o teatro representava naquele momento”, mas faz a ressalva de que essa “foi uma produção de ocasião, mas não uma produção oportunista, pois estavam e estão lá os problemas que se tornariam centrais em sua obra em prosa, a qual, então, mal começava a existir” (Pécora, 2015, p. 133).

Entre os problemas centrais certamente está o do impasse vivido por personagens delicados, vítimas de regras institucionais que pretendem uniformizar os indivíduos, forçar neles um modo único de pensar e agir, uma obediência que esses personagens não se dispõem a incorporar. Em *A empresa (A possessa): estória de austeridade e exceção*, por exemplo, a jovem América é uma inquieta aluna de internato; ela tenta propor à escola um cotidiano mais libertário, mas acaba sendo subjugada e cooptada pela repressão. Em *O rato no muro*, um grupo de freiras passa os dias em clausura num convento. Apesar de terem personalidades distintas, elas não têm nomes, sendo designadas apenas por letras do alfabeto, de A a I. A Irmã H (justamente) é a que pensa diferente do grupo: não aceita as definições comuns de culpa e pecado, o que irrita a Irmã Superiora na hora da confissão. Escondida durante a noite, H instiga as outras freiras a imaginarem meios de escapar do claustro, mas elas são surpreendidas pela Irmã Superiora e sua prece hipnotizante. A Irmã H tenta alertar as colegas: “Parem! Vocês não vêem que ela está tentando nos deixar sem resposta? Que quando ela fala na culpa nós pensamos no tempo? E que diante dela nós nos

comportamos como um brinquedo de corda? Que estamos fartas de ficar diante da morte e da renúncia?” (Hilst, 2008, p. 139). Seus gritos, porém, não são mais fortes que a mentalidade de rebanho das irmãs, e H termina a peça incapaz de se comunicar com elas.

Em *O verdugo* o tema do personagem delicado se desdobra um pouco mais. A peça gira em torno de um verdugo que recusa realizar uma execução penal. Sua esposa está aflita porque, se não trabalhar, ele não terá dinheiro para o sustento da família; mas o verdugo reluta porque o homem a ser executado “tem um olhar... um olhar... honesto” (Hilst, 2008, p. 370). Em torno da mesa de jantar, a família debate a relutância do pai:

MULHER: Eu quero dizer que ele é igual a todos os outros filhos-da-puta que morreram porque a lei mandou. (*para o Verdugo, sorrindo com ironia*) Você se lembra daquele que parecia um anjinho? Hein? Lembra? Todos diziam...

VERDUGO (*interrompe*): Eu não.

MULHER: ... mas os outros diziam: ele tem cara de anjo. E vocês se lembram do que ele fez? (*para o Verdugo e para o Filho*) Se lembram? Acho que vocês dois não estão lembrados. (*para a Filha*) Conta, filha, porque aquele outro anjinho foi condenado.

FILHA (*sorrindo*): Ele matou aqueles dois menininhos.

MULHER (*irônica*): Só isso?

FILHA (*sorrindo*): Não. Primeiro ele queimou as plantas dos pés e as mãozinhas dos menininhos.

MULHER: E depois?

VERDUGO (*seco*): Já sabemos, chega.

MULHER (*para o Verdugo*): Não, espera. (*para a Filha*) E por que ele queimou as plantas dos pés e as mãozinhas dos meninos? Hein, filha?

FILHA (*sorrindo*): Porque assim os menininhos não podiam ficar em pé e nem podiam se defender com as mãozinhas.

MULHER: Para fazer aquela porcaria, não é? Então, e muita gente dizia que ele parecia um anjinho.

VERDUGO: Eu não.

FILHO: Mas esse é diferente, não é nada disso, mãe. Esse só falou.

MULHER: Deve ter falado besteira.

FILHO: Ele falava de Deus, também. (Hilst, 2008, p. 371-2)

A peça não questiona diretamente a institucionalidade do poder, mas sua inflexibilidade e arbítrio. A discussão da família não é sobre a legitimidade do trabalho do verdugo, e sim sobre a excepcionalidade que ele vê (assim como o filho) no homem a ser executado. Para a mãe e a filha, o crime não importa: seja um torturador e estuprador de crianças, seja alguém que “só falou”, o condenado merece morrer e não há atenuante aceitável. O filho está admirado com “o homem” e as coisas que ele fala e, ainda que tenda a desaprovar o trabalho do pai em qualquer circunstância, nesta está decidido a evitar a

morte do condenado da forma que puder. Para o pai, no entanto, o obstáculo para o assassinato não são os atos do homem, e sim algo mais intangível:

FILHO: O homem é bom de perto, pai?

VERDUGO (*manso*): Não sei, meu filho, não sei. (*pausa*) É muito difícil para mim. É assim como se eu tivesse que cortar uma árvore, você entende? Eu nunca derrubei uma árvore, eu não saberia, é difícil, não é o meu ofício.

MULHER: Uma árvore... Você cortou cabeças, enforca gente e fala de uma árvore. Parece que está louco.

VERDUGO: É diferente, mulher. É diferente. Esse homem é como se fosse uma árvore para mim. (*pausa*) (Hilst, 2008, p. 374-5)

O verdugo percebe o condenado como alguém que não pertence à espécie que ele abate. Pedir-lhe que mate “o homem” seria como pedir a um açougueiro que destrinchasse uma pessoa ou a um lenhador que cortasse um porco. Aqui há uma implicação muito prática, material, na figuração do ser híbrido que representa o poeta (aquele que fala coisas estranhas que tocam as pessoas), pois este não está mais submetido apenas ao “risco de perder-se em meio à sua própria condição” (Hilda..., 1963) caso ceda às pressões do cotidiano. Interceptado pelo violento mando da lei, o poeta é assimilado pelas instituições como uma pessoa como as outras, sem excepcionalidade, ainda que sua natureza não lhe permita encaixar-se na normalidade legal. Arrisca-se, portanto, a ser eliminado fisicamente, a menos que sua voz consiga de algum modo fraturar a máquina punitiva institucional – o que, em *O verdugo*, parece ocorrer quando o executor se sente impactado por algo indefinível.

Podemos dizer que essa é uma das principais concepções de Hilda Hilst acerca da natureza da poesia, como lemos em uma crônica de 5 de julho de 1993: “Um poema não se explica. É como um soco. E, se for perfeito, te alimenta para toda a vida. Um soco certamente te acorda e, se for em cheio, faz cair tua máscara, essa frívola, repugnante, empolada máscara que tentamos manter para atrair ou assustar” (Hilst, 2018a, p. 79). Se o poeta pode provocar a queda da máscara do outro é porque ele próprio já se despiu – sua delicadeza é a de alguém que não possui camada protetora e por isso está mais vulnerável que as outras pessoas. O que elas enxergam como fraqueza (física, social) é a força (moral, estética) do poeta: a verdade nua. Afinal, como disse a escritora ao *Brasil, Urgente*, o poeta “é o que é, e em qualquer mundo digno de viver-se haverá lugar para a sua honestidade” (Hilda..., 1963). O verdugo, então, é de certo modo um leitor d’“o homem”: ouviu suas

palavras e enxergou suas feições, sendo atingido pela força da verdade. Contra ele, o verdugo não pode vestir a máscara e, portanto, não pode ser verdugo.

Em *Auto da barca de Camiri* há um impasse semelhante entre representantes da lei e uma figura estrangeira ao seu domínio: dois juízes (um jovem e um velho) são convocados a uma cidade em rebelião onde há um agitador. “O Homem”, como é chamado, anda pela cidade falando e agregando pessoas em torno da sua fala. Ele é de tal modo excepcional que sua própria existência é posta em dúvida. Os juízes é que devem decidir se o Homem existe ou não.

Ele nunca é levado ao julgamento, somente testemunhas – entre elas, o agente funerário da cidade, que construiu sua riqueza vendendo caixões e agora se vê ameaçado financeiramente, já que o Homem, dizem, tem o poder de ressuscitar os mortos. As rubricas da peça avisam que rajadas de metralhadoras soam ao longe enquanto os juízes ouvem testemunhas como o Trapezista, uma espécie de *clown* shakespeariano:

TRAPEZISTA: O homem falou: Eu sou irmão d’Aquele.
Os juízes entreolham-se.
JUIZ JOVEM: D’Aquele... de quem seria? (*pausa*)
JUIZ VELHO: De quem?
TRAPEZISTA: Do Cristo! E de quem mais, e de quem mais?
JUIZ VELHO: Do Cristo?!
Aquele... Aquele...
Aquele pode ser três:
Buda, Lênin, Hermes Trimegisto.
JUIZ JOVEM: Ulisses! Orfeu! (*pausa*) (Hilst, 2008, p. 211)

O elenco de nomes míticos e místicos inclui o revolucionário russo como um par de Cristo e companhia. Quando o Trapezista menciona que o Homem tem gestos lentos, o Juiz Jovem conclui: “Não é irmão de Lênin... é manso”; mas o Juiz Velho replica: “Pode ser manso no gesto/ E ter sangue no plexo” (Hilst, 2008, p. 211-2).

A dimensão mítica (e não apenas prática, como nas discussões de “O unicórnio”) de Lênin será retomada de modo muito diverso em *Contos d’escárnio. Textos grotescos*, um dos livros da fase pornográfica de Hilda Hilst, quando o personagem Crasso relata um de seus encontros amorosos:

Líria me contou que antes de conhecê-la, o professor Gutemberg só pensava na morte. Era triste sábio e profundo. Sua caceta sempre foi magnífica mas o desempenho era prejudicado pela leitura excessiva. Sabia História como ninguém, e boa parte de sua antessurdez e melancolia era devido à História. Dizia à Líria que a Humanidade continuará seu caminho demente, que somente um idiota não vê que os homens continuarão *per secula seculorum* a

cometer desatinos imundícies baixeiras escroterias, e que as religiões e as igrejas haviam criado as guerras a miséria a loucura a culpa. Mas o professor Gutemberg amava Vladimir Ilyich Ulyanov, o Homem. Quando falava dele sua caceta alcançava níveis de real grandeza. (Hilst, 2018c, p. 214)

Líria ainda conta para Crasso que, na biblioteca do professor Gutemberg, ela descobriu o relato de uma amiga de uma amante de Lênin, que dizia “que Vladimir Ilyich tinha uma imponente feérica inigualável verga”, “a mais deslumbrante verga de toda a Rússia, e posso dizer que do mundo, talvez. inigualável” (Hilst, 2018c, p. 214-5).

A diferença de registro da peça de 1968 e do romance de 1990 é óbvia e acompanha as mudanças do próprio pensamento de Hilda Hilst a respeito de seu presente histórico, das exigências do mercado editorial e do alcance de sua escrita. Sem entrar em uma leitura mais aprofundada da fase pornográfica, podemos observar no trecho citado a importância de Lênin para um determinado tipo social figurado por Hilst: o intelectual detentor de vasto repertório de conhecimentos. Depois do Poeta, o Intelectual é talvez o duplo da autora mais recorrente em sua ficção, retratado quase sempre como alguém cujo amor pelo conhecimento leva ao rompimento com a sociedade, uma vez que esta se torna entrave para o encontro com a verdade.¹⁰

Na anedota relatada por Crasso, o professor Gutemberg adere a um niilismo típico do pensamento de Hilst no começo dos anos 1990, expresso tanto nos livros pornográficos quanto nas crônicas do jornal *Correio Popular*. A descrença absoluta em qualquer valor positivo da “Humanidade”, no entanto, não apagou em Gutemberg a paixão pelo “o Homem”. Caído o muro de Berlim e encerrada a experiência soviética, Lênin se transforma, de político e pensador, em fetiche, e é com a cabeça de baixo que o professor se emociona ao lembrar do revolucionário.

O destaque dado a Lênin não é sinônimo de reverência, como se pode depreender do humor de *Contos d’escárnio. Textos grotescos* e do embate de “O unicórnio”. Mesmo em *Auto da barca de Camiri*, Lênin, assim como Cristo, não é exatamente o herói da história. Eles são mitos, espectros que servem de indício para a identidade do verdadeiro herói, o Homem misterioso, não nomeado, uma elaboração poética de Ernesto Che Guevara.

Camiri é a cidade boliviana de onde se lançou a operação militar que capturou Che em outubro de 1967. A cidade foi sede do julgamento dos envolvidos na guerrilha e seria

¹⁰ Os principais exemplos desse tipo são o físico Isaiah, de “Gestalt” (em *Pequenos discursos. E um grande*, publicado no livro *Ficções*) e o matemático Amós, de *Com os meus olhos de cão*.

também do julgamento de Guevara, se ele não tivesse sido executado antes pelo Exército boliviano. Na edição da revista *O Cruzeiro* de 28 de outubro de 1967, a jornalista Helle Alves assinou a reportagem “Eu vi Guevara morto”, em que relata como conseguiu estar na cidade de Vallegrande quando o Exército expôs publicamente o cadáver do guerrilheiro. Junto às fotografias de Antônio Moura, o texto da jornalista é mais um dos registros que contribuem para a associação entre as figuras e os martírios de Che Guevara e Jesus Cristo. Assim ela descreve a primeira visão do cadáver:

Os mesmos cabelos castanhos e um pouco longos, encaracolados sôbre a testa ampla. A barba castanha com as falhas características. O traço incomum das sobrancelhas, finas nas bases e se alargando ao final. Os olhos fundos, fechados. As maçãs do rosto salientes e as faces encovadas. Muito magro, os ombros levantados de quem respira com dificuldade. Um rosto tranqüilo de quem não temeu a morte nem a dor, pois há muito tempo abdicara da própria vida, dava àquela criatura coberta de sangue, com as longas mãos que pareciam ainda gotejar, um ar de profeta. (Alves, 1967, p. 11)

Em tese sobre o teatro de Hilda Hilst, Rubens da Cunha (2014) resgata um depoimento do médico e jornalista boliviano Reginaldo Ustariz Arze que desenvolve a relação entre as mortes de Che e de Cristo:

O Che com os olhos abertos que bati [a foto, tinha] um rosto lindo, como os artistas nos mostram Jesus, com os olhos abertos, brilhantes, tranqüilos, serenos, fez com que, desde o primeiro momento, ele fosse comparado com Jesus Cristo, talvez não só por este fato, mas também porque o povo de Vallegrande pôde compreender que morreu por uma causa justa, como morreu Jesus. Vou contar esta história: uma senhora, na manhã de terça-feira, quando foi permitido a todo o povo de Vallegrande se despedir de Che, vinha gritando e gesticulando “Onde está esse tal Che, aquele que matou os nossos soldadinhos?”. Na medida em que ia avançando, sua voz se fazia mais mansa, trêmula e começou a tartamudear: “ooonnddeee esstaa esse taaall... Óóhh Meu Deus ele parece Jesus Cristo”, e persignou-se. (Arze, 2007)

Helle Alves também conta sobre a mulher convertida diante do corpo de Guevara e acrescenta que o impacto da visão foi ainda maior após o rosto e o tórax do guerrilheiro serem limpos: “[...] parecia ainda vivo, apenas dormindo. Sua fisionomia jovem não denotava o cansaço da vida nas matas. Estava longe de alcançar rigidez cadavérica e quando lhe abriram o tórax ainda sangrava” (Alves, 1967, p. 11).

Tanto a comoção quanto a ambiguidade do cadáver que parece vivo são figuradas em *Auto da barca de Camiri*, quando o Trapezista entra em cena para anunciar: “Senhores, o Homem está morto!”:

TRAPEZISTA (*em emoção*):
Morto. Mas não enterrado.
Crivaram-no de balas
Mas agora tem o rosto
À semelhança d'Aquele
Que dissemos.
JUIZ VELHO: Dissemos Buda, Lênin, Hermes Trimegisto.
TRAPEZISTA: Não, não! (*pausa*)
JUIZ JOVEM: Vamos, fala! Mas o que é que te deu?
Ulisses? Orfeu?
TRAPEZISTA: Não, não!
PRELADO: Do Cristo.
TRAPEZISTA: Vós o dissestes. À semelhança do Cristo.
JUÍZES (*juntos*): Do Cristo?
TRAPEZISTA: Pelo meu Deus!

Não é o mesmo rosto? (*slides do rosto de um dos cristos de Ticiano*)

Vêde! Não é o mesmo corpo?
Não é o mesmo corpo?

Slides com corpo de Cristo morto. Uma das posições parecidas com a descida da cruz de Ticiano. Slides da descida da cruz; rápidos, simultaneamente. (Hilst, 2008, p. 222-3)

Os juízes questionam: como é possível que o Homem morra se ele mesmo tinha o poder da ressurreição? Enquanto as metralhadoras fora de cena soam cada vez mais alto e com maior frequência, eles sentenciam: “Se tal Homem existiu/ A lei nunca o soube/ Nem nunca o permitiu” (Hilst, 2008, p. 225). O caso excepcional leva os juízes a incorporá-lo à lei como precedente, a fim de “evitar daqui por diante/ A possibilidade do milagre/ E existências mais sutis” (Hilst, 2008, p. 225). As metralhadoras continuam atirando, aborrecendo os juízes por interromperem seus discursos. O Trapezista retorna à cena esbaforido para avisar que mataram também os pássaros e os cachorros que andavam em volta do Homem.

PRELADO: Por quê? Por quê?
TRAPEZISTA: Para que não se transformassem em guardiães.
JUIZ JOVEM: Guardiães? De quê?
TRAPEZISTA: De um futuro! Assim disseram.
JUIZ VELHO: Ó, estou muito cansado. Mas eu falava... (Hilst, 2008, p. 225)

O teatro de Hilda Hilst quase não apresenta o desconforto mostrado, no depoimento de 1963 e nos textos de *Fluxo-Floema*, com o autoritarismo de esquerda. A institucionalidade do poder, essa sim, funciona com impiedosos tédio e violência, assassinando aqueles que não consegue subjugar. Ela atua em cena para manter seu poder

ex machina – e, encerrando a peça, os juízes saem como entraram, conversando banalidades ao som de tiros.

Mesmo que não elaborem um confronto direto com o comunismo, as peças tampouco aderem à luta coletiva como uma solução certa para acabar com a repressão do Poder. Os apelos de América e da Irmã H são suprimidos pela institucionalidade assim como a rebelião de Camiri o é pelas metralhadoras. No final de *O verdugo*, o personagem-título e “o homem” são mortos em linchamento pelo povo da cidade, cansado da indecisão e interessado em receber os honorários da execução. Sozinho com os cadáveres, depois que todos foram embora, o filho do verdugo resolve abandonar a cidade e ir viver com os “homens-coiotes”, grupo do qual “o homem” parecia fazer parte, segundo o rapaz:

Ele dizia que os coiotes não costumam viver eternamente amoitados. Que é preciso sair da moita. [...] Para que vejam ao menos as nossas caras de coiotes e respeitem a gente. E se nos respeitarem, nós podemos um dia... (*lentamente*) achar o nosso corpo de pássaro e levantar vôo. (*objetivo*) Mas primeiro mostrar a cara de coiote. (Hilst, 2008, p. 394-5)

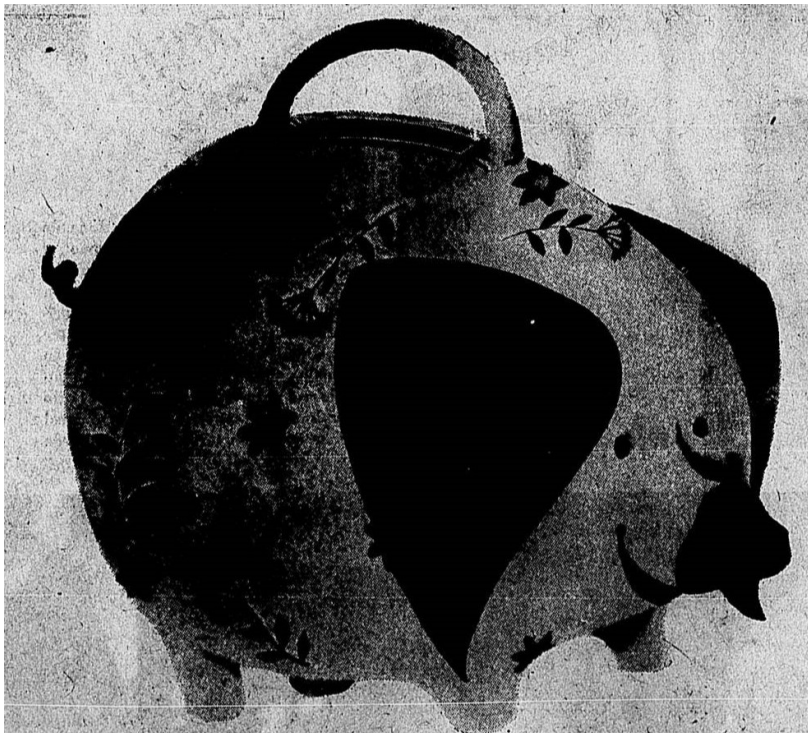
É um dos poucos momentos da obra hilstiana em que se explicita a crença na ação coletiva como um meio de atingir algo análogo ao estado poético, a possível adoção de uma hibridez com o coiote predador, temporária e funcional, apenas para alcançar a hibridez com o pássaro delicado. O final da peça reforça essa crença ao unir o filho do verdugo aos homens-coiotes mesmo depois da catástrofe do linchamento, em que toda possibilidade de tecido social parece ter se rompido. No entanto, terminando de modo sombrio e melancólico, *O verdugo* situa a ação coletiva (e, historicamente, a guerrilha e a luta armada) como um ato de desespero violento e rancoroso, diferente do linchamento apenas por ser racionalmente organizado (ainda que em direção a um horizonte sem garantias de se concretizar).

O fracasso inevitável da ação política, contudo, não inviabiliza o sucesso moral da ação poética. Nesse sentido, não é de estranhar que, tanto em *Auto da barca de Camiri* quanto em *O verdugo*, a morte do Homem apenas confirme sua excepcionalidade e, assim, o valor de sua palavra. O crítico Luis Correa-Díaz diz que a tradição católica de veneração do martírio, “que conforma grande parte da religiosidade latino-americana, sobressaiu-se ao posicionamento político na hora de interpretar o papel exercido por Che Guevara no nosso imaginário popular e poético” (Correa-Díaz, 1999, p. 260, tradução minha). Algo

similar podemos dizer do herói das peças hilstianas, submetido mais a certo imaginário místico do que às demandas de militância política do presente.

Assim, o limiar entre Poesia e História parece ir se convertendo em fronteira, na medida que sua interpenetração leva a desfechos catastróficos no teatro e será inviabilizada nos textos em prosa. Forçada a escolher um lado, Hilst escolherá os dois, alinhando-se eticamente à Poesia, mas enfrentando o desafio de concebê-la dentro do mundo antipoético dado pela História, que agirá continuamente com seus anticorpos cercando, atacando e buscando a eliminação d’“o poeta”. Trata-se de uma postura análoga à que Eduardo Sterzi destaca em Pasolini, que também iniciou sua vida artística como poeta e posteriormente transitou por outras linguagens. Sterzi diz que Pasolini, “ao longo de todo seu percurso, fez da poesia uma espécie de elemento a um só tempo incoativo e inquietante de todas as demais formas e meios de expressão”. O crítico complementa: “A poesia é – para Pasolini, em Pasolini – origem e vertigem, ordem e voragem: elemento dialético, configurador e reconfigurador, que não se restringe ao plano estritamente linguístico, embora acabe desvelando um germe de língua (um grão, um veneno) em tudo que toca” (Sterzi, 2016, p. 39-40).

Talvez possamos descrever a trajetória artística de Hilda Hilst com as mesmas palavras. O estritamente lírico de seus primeiros trabalhos não desaparece ao longo dos anos, mas persiste, “incoativo e inquietante”, mesmo quando é repellido pelas “demais formas e meios de expressão” que a poeta, transformada em escritora, pratica. Hilst, então, verá no teatro “um templo”, “uma arte de elite” (apud Helena, 1970, p. 10), fará dele um lugar digno de sua poesia. Ela também exercerá o trabalho do prosador, esse que “consegue adaptar-se a situações contraditórias, e através de uma agilidade racional exaltar aquilo que no fundo ele próprio nega” (Hilda..., 1963). Dramaturgia e prosa, portanto, podem ser vistas como máscaras sob as quais permanece o rosto, nu e excepcional, do poeta.



Hilda Hilst segurando máscara; e o porquinho-cofre – duas imagens na página 10 do Correio da Manhã, Rio de Janeiro, edição de 4 e 5 de janeiro de 1970.

Glossário: anedota

Quem conta um conto aumenta um ponto.

*

Também pode ser sinônimo de piada, mas aqui é mais usado como fofoca. Etimologicamente, a origem é o grego ἀνέκδοτος, *anékdotos*, “não publicado”. Ela viaja pela língua anônima do povo, ou seja, não se deve fiar muito – ao menos para trabalhos científicos, zelosos da autoria e da responsabilidade individual de cada coisa, como devem ser.

Mas, por vias tortas, ela pode trazer lições – ou informações, vá lá – valiosas. Do ensaio “Da consciência”, de Montaigne:

Eis uma anedota que está sempre na boca das crianças: um Sr. Besso, da Peônia, a quem censuravam por ter destruído, sem motivo plausível, um ninho de pardais e matado os filhotes, respondeu que não o fizera sem razão, pois as avezinhas não cessavam de acusá-lo erroneamente do assassinio de seu pai. Esse parricida permanecera até então ignorado, mas as fúrias vingadoras da consciência fizeram que fosse denunciado por quem devia arcar com a punição, isto é, por ele mesmo. (Montaigne, 1972, p. 178)

*

Um dicionário de termos literários diz que a anedota “adapta-se rapidamente aos principais acontecimentos sociais de uma comunidade, actualizando os seus factos mais relevantes, sobretudo quando se destacam pela negativa: um insucesso desportivo, um deslize político grave, a revelação de um facto íntimo relacionado com uma figura pública, etc.”. Isso faz com que ela tenha, inclusive, um estilo próprio: “uma anedota não dispensa certas figuras de pensamento e de construção que se baseiam no exagero e no paradoxo, mas sobretudo nas várias formas de ambiguidade” (Ceia, 2009).

Do não pertencimento (terceira anedota)

Esta é mesmo inédita, etimologicamente anedótica, vai sem referência bibliográfica e não vou dedurar quem fofocou.

Dizem que, uma vez, Adélia Prado foi convidada a algo solene na Universidade de Campinas e Hilda Hilst ficou uma arara! Talvez tenha sido nos anos 1990, quando ela já havia sido artista residente na Unicamp e tinha uma relação de amizade com vários professores de lá. Estes, ciceroneando por motivos de profissão a poeta mineira pelas igrejas da cidade (roteiro que a própria Adélia Prado requisitara), recebiam recados furiosos da poeta paulista, indignada ao se sentir preterida e xingando muito sua colega de ofício – de “carola” pra baixo.

*

Adélia Prado é uma das poucas escritoras brasileiras citadas na obra hilstiana. Na seção “De outros ocos”, de *Cartas de um sedutor*, o narrador Stamatius a inclui num fluxo de reflexões e impropérios sobre a escrita, as demandas sociais, as demandas do corpo e os limites da vida:

Penso em todas as tripas. Na cloaca deste embrulho que é o corpo. Bela máquina, dizem os fantasistas. E aí te lembrás do pacote de merda que é o teu corpo. Do entulhão. Do fétido de estar vivo. A azáfama de querer ser alguém. Brilhos, originalidade, falação, carro, cavalo, vídeo, computador, cheque-ouro, modernidade, amantes, mulher, ahhhhhh! quero ser antigo, velhíssimo também, caindo aos pedaços e por que não sem dentes? Há dentes inteiriços, claros, nas tumbas, nos esquifes. Minha gengiva dura pode mastigar tudo muito bem. Há canalhas escrotos cheios de dentes. E depois não vou comer nozes nem roer ossos (talvez... roer ossos? sim... posso chegar a isso). Que sem dentes fico todo engruvinhado igual a boca de velha? E daí? O que há com o engruvinhado? Por que seria mais bonito ser liso? Cu é bonito? Não é. Havia uma moça, Adélia, que dizia que cu é lindo. Não deve ter visto nada além do certamente lindo cuzinho dela. Há pestilentas rodela. A minha por exemplo. Cheia de pelos amarelos. (Hilst, 2018c, p. 283)

... Se bem que “escritora brasileira” talvez não seja exatamente a categoria em que Hilst situa Prado. Na voz de Stamatius, esta é apenas uma “moça” que “dizia” algo e que não enxergava além do próprio cu. Nem sobrenome “Adélia” tem.

Cartas de um sedutor é repleto de anedotas sobre escritores perversos e trágicos (o suicídio de Mishima, a antissociabilidade de Rimbaud, os fetiches de Genet), mas também

sobre personagens boçais, cujas taras incomuns não acompanham nenhuma sensibilidade artística, nenhuma profundidade espiritual. É o caso, por exemplo, de “uma amiga do Tom, que é primo do Kraus, que chorou copiosamente porque o Kraus não a deixou lambe-lhe o aro” (Hilst, 2018c, p. 248). A personagem não tem muita existência para além da fofoca – o que o próprio texto, aliás, dá a entender:

E a amiga do Tom (aliás lindíssima) se “chamava” Amanda, sim, chamava, porque agora todos a chamam de “A Cuzinho”. A história não para mais, porque cada vez que alguém vê Amanda, diz: lá vem “A Cuzinho” – e quem está por perto e não sabe quer saber toda a história, e de novo alguém tem que contar. (Hilst, 2018c, p. 248-9)

Entre os dois tipos de anedota, a moça Adélia provavelmente está mais próxima do segundo.

*

Para quem conhece Adélia Prado, não é difícil inferir que o “lindo cuzinho dela” faz referência a um de seus poemas mais conhecidos, “Objeto de amor”, incluído em *O pelicano* (1987):

De tal ordem é e tão precioso
o que devo dizer-lhes
que não posso guardá-lo
sem que me oprima a sensação de um roubo:
cu é lindo!
Fazei o que puderdes com esta dádiva.
Quanto a mim dou graças
pelo que agora sei
e, mais que perdôo, eu amo.
(Prado, 1992, p. 319)

A poeta poderia ser objeto desta tese no lugar de Hilda Hilst e muitos temas permaneceriam quase iguais – como a estreia literária bem-sucedida; a recepção marcada por um forte viés de gênero; a pessoa que despertou tanto ou mais interesse na imprensa do que a obra. Também poderíamos aproveitar a bibliografia para falar sobre as interseções entre erotismo e espiritualidade e o trânsito entre gêneros literários. Mas, nos anos 1970 e 1980, o sucesso editorial de Adélia Prado foi muito maior que o de Hilst. Aliás, se esta tese fosse sobre Prado, dificilmente o fracasso seria uma questão. No mesmo ano em que ela

exclamou a lindeza do cu, uma entrevista no *Jornal do Brasil* a apresentava da seguinte maneira:

A poetisa mineira Adélia Prado vive um ano de glória. Com a publicação de seu último volume de poesias, *O pelicano*, obteve um unânime reconhecimento de crítica e, com a peça *Dona Doida: um interlúdio*, que reúne textos seus interpretados por Fernanda Montenegro (em cartaz no teatro Delfin), alcança a consagração popular. (Fortuna, 1987, p. 8)

Por outro lado, em 1987 repercutia o lançamento de *Com os meus olhos de cão e outras novelas*, que, falando em termos gerais, foi o primeiro livro de Hilst lançado por uma editora de distribuição nacional, a Brasiliense. A recepção foi positiva, pode-se dizer, mas muito distante da glória de Adélia Prado. O livro recebeu poucas resenhas (encontrei quatro), todas elogiosas, uma inclusive no *Jornal do Brasil*, dia 10 de janeiro. Outra, particularmente entusiasmada, foi publicada no *Correio Braziliense* em 9 de março. Nela, Severino Francisco diz que, “[q]uando se fala em Hilda Hilst a primeira imagem que vem é a da aristocrata meio maluca que ‘ouve’ vozes de mortos em seu sítio”, mas que, apesar disso, o nome da autora “está gravado com letras de fogo na literatura brasileira, lá onde só chegaram Guimarães Rosa e Clarice Lispector”. Ele classifica o livro como “uma bela iniciação ao universo” hilstiano: “Anteriormente, os seus textos foram publicados pela Massao Ohno e pela Editora Perspectiva (*Fluxo-Floema*), permanecendo em um círculo restrito de leitores. A única barreira para se chegar à ficção de Hilda Hilst [agora] é a qualidade de seus textos” (Francisco, 1987).

*

Parêntese para uma crônica de 1995:

Agora, mudando um pouco de assunto. Ou não? A Editora Brasiliense me mandou dois (2) reais e trinta e três centavos (33) de “direitos autorais”. Fiquei perplexa com a correção da editora. Devem ter tido o maior prejuízo comigo, que corretos! Só de selo [e] office-boy gastaram mais que isso! Por isso estou mandando dez de óbulo para a dita cuja. Eu devo ser mesmo um lixo, e pornógrafa, e louca, e chula, e menor, e certamente morrerei obscura neste País de bolas e tretas, de cartolas. Boa missa. (Hilst, 2018a, p. 294)

*

Longe de mim dizer que a revolta de Hilst com a visita de Prado a Campinas tenha tido a ver com alguma dor de cotovelo, inveja de sucesso, mau-olhado, nada disso. Aliás, como quase sempre na fofoca, tanto nos é inevitável imaginar suas causas e consequências quanto indiferente saber a verdade. A história existe nela mesma.

Os livros pornográficos hilstianos fazem uma espécie de avaliação do lugar da autora no cenário literário, e alguns escritores brasileiros aparecem citados como “amigos”. No próprio *Cartas de um sedutor* encontramos: “essa quizumba como diz meu amigo [Roberto] Piva” (Hilst, 2018c, p. 241). Outro narrador desse romance, Karl, elogia “um livro do João Silvério [Trevisan], *Devassos no paraíso*, magistral tratado sobre tudo isso do of e ligado a ele” (p. 240). Lori Lamby diz que seu pai, um escritor caído em desgraça, se reunia aos domingos para conversar com “tio Dalton [Trevisan], e tio Inácio [de Loyola Brandão] e tio Rubem [Fonseca] e tio Millôr [Fernandes]” (p. 147). Além destes, José Luis Mora Fuentes, talvez seu principal companheiro de vida, é presente como personagem, autor de epígrafe, artista de capa e de diversos outros modos na obra hilstiana, para além da pornografia. E pode-se dizer que termina aí a lista de contemporâneos, todos vivos à época, mencionados com familiaridade e respeito.

Cerebral e muitas vezes beirando o ensaístico, o texto ficcional de Hilst é prolífico em nomes de escritores, filósofos e cientistas, mas quase todos são estrangeiros e mortos. A pesquisadora Luciana Tiscoski se deteve sobre esse aspecto – ela percorre a obra recolhendo os inúmeros nomes célebres que compõem o que caracteriza como transtextualidade do texto hilstiano. Em especial, Tiscoski aborda a presença de seis autores que, numa anotação de agenda de 1979, Hilda Hilst chamou de “irmãos”: Franz Kafka, Ernest Becker, Samuel Beckett, Nikos Kazantzakis, Carl Gustav Jung e Hermann Broch (Tiscoski, 2011, p. 23). Todos eles são, segundo a pesquisadora, “herdeiros de um tempo de pessimismo, um reflexo do homem do século XX, pós-guerras, destituída [sic] de fé ou esperança” (p. 48).

Perguntando-se sobre as possíveis “irmãs” de Hilst, Tiscoski mapeia poucos nomes e atenta para uma constelação predominante:

Suas admiradas eram figuras santificadas, quase assexuadas, que tinham em comum entre si e com Hilda, uma desmedida sede de conhecimento e erudição, associada a uma espiritualidade extremada, como é o caso de Edith Stein, Simone Weil, Santa Teresa d’Ávila, Sor Juana Inês de La Cruz e outras santas e mártires que figuram em sua lista de notáveis e nos retratos das paredes da Casa do Sol. (Tiscoski, 2011, p. 106)

É provável que o único nome brasileiro à altura do santuário hilstiano seja o do poeta Jorge de Lima, citado inúmeras vezes em textos e paratextos. E, por falar em paratextos, também não podemos deixar de notar (e Luciana Tiscoski inclui em seu estudo) como Hilst os utiliza para homenagear e agregar em torno de si uma miríade de nomes – de familiares, amigas e amigos, presentes física ou espiritualmente no cotidiano da escritora – que chegam às vezes a se tornar motor do próprio texto poético. É o caso, por exemplo, da série elegíaca *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo* ou, de modo mais discreto, da declaração de amor a Júlio de Mesquita Neto, cujas iniciais estão camufladas no título de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (Weiss, 2014).

Nas entrevistas, ela reproduzia, portanto, o padrão que encontramos na literatura: embora pudesse falar de suas relações pessoais com muita gente (inclusive colegas de ofício, como Lygia Fagundes Telles e Caio Fernando Abreu), os pares que escolhia para sua obra dificilmente eram próximos. Em outras palavras, ela pouco se enturmava. Em 1993, por exemplo, quando lhe perguntam quais eram “os autores mais talentosos da literatura brasileira”, responde: “Fica difícil dizer, a gente corre o risco de esquecer nomes importantes... Mas eu cito sempre a mesma pessoa, um escritor que me comove até a medula, que é o Ricardo Guilherme Dicke. Aliás, eu o considero dono de uma linguagem excepcional, belíssima”. Em seguida, após os elogios, faz do autor uma descrição que poderia servir para ela mesma: “O Dicke é muito esquecido e isso o deixa deprimido. Ele já ganhou muitos prêmios, mas ninguém fala do Dicke como sua grande arte é merecedora...” (in Diniz, 2013, p. 154).

Em 1987, ela havia dado resposta semelhante a Caio Fernando Abreu, que lhe perguntou: “E na literatura brasileira, quem você acha que conseguiu?”.

O Ricardo Guilherme Dicke, um homem impressionantemente prolixo, com uma linguagem que tem uma oleosidade fascinante. Numa novela chamada *A Madona dos Páramos*, ele conseguiu o centro dele: esse centro prolixo, complexo, onde existe a volúpia da palavra. E eu gosto muitíssimo de Guimarães e Clarice. Eu acho que a coisa mais importante que você possa cumprir num trabalho é você dar um passo à frente. E os dois deram esse passo. Porque não adianta você escrever bem, ter uma boa redação, e fazer uma coisa média. Guimarães e Clarice avançaram nessa caminhada visceral, sem perder a alegria das palavras. (in Diniz, 2013, p. 100)

É um dos raros momentos em que a própria Hilda Hilst menciona os dois autores brasileiros aos quais os jornais se habituaram a compará-la. Em entrevista de 2003, um ano antes de sua morte, ela voltaria a mencionar Rosa:

[Leila Gouvea, da revista *Leitura*] Em um belo ensaio sobre sua obra, Nelly Novaes Coelho menciona alguns autores – escritores, místicos e filósofos – como algumas das “presenças fecundantes” em sua força criadora, como o grego Nikos Kazantzákis, o russo Berdiaev, além de Rilke e Jorge de Lima. Como avalia essa interpretação? Que outros autores mais lhe terão causado impacto?

HH Uma interpretação correta. Inclua também Joyce, Samuel Beckett, Kafka, Guimarães Rosa. (in Diniz, 2013, p. 234)

A essa altura, parece seguro afirmar que, assim como nos textos literários, no âmbito do paratexto a “força criadora” hilstiana só buscava companhia no reino dos mortos e só compartilhava a mesa com estranhos estrangeiros. Algo que ela explicita, como leitora, em outra questão da mesma entrevista:

LG Que poetas de hoje, brasileiros ou estrangeiros, lhe atraem? E ainda: como vê o futuro da poesia?

HH Gosto muito do Lorca, do Walt Whitman, Emily Dickinson, Jorge de Lima, Vinícius, Drummond. Há anos não leio mais poesia nem prosa. Os poetas que me dizem algo são esses, já mortos. Sobre o futuro da poesia, sei que ela existirá sempre. (in Diniz, 2013, p. 234)

Tal perspectiva sobre seu próprio trabalho é adaptada ao olhar acadêmico por Alcir Pécora, que parece surpreso com o grande número de estudos que comparam a obra da escritora a autores – e principalmente autoras – de fora do paideuma hilstiano. No balanço da fortuna crítica que Cristiano Diniz publicou em 2018, Pécora escreve:

Por ordem decrescente, o top 5 das comparações de Hilda é o seguinte: Adélia Prado, Samuel Beckett, Clarice Lispector, Sylvia Plath e Lya Luft. Não é preciso ir muito além para perceber que essas comparações parecem ser largamente reforçadas pela discussão de gênero. Apenas Beckett não é mulher entre as principais comparações, e curiosamente ele é o único autor da lista imediatamente pertinente ao trabalho mais nuclear de Hilda, até porque citado muitas vezes por ela própria como uma de suas referências principais. As outras estão ali mais porque interessam à discussão das questões da mulher e do feminino na literatura etc., não porque digam respeito a questões internas ou específicas de sua obra. Aliás, as três autoras nacionais no top 5 das comparações não são minimamente consideradas por Hilda nos seus trabalhos. Para ser mais claro, ela sequer escondia o seu desdém por Clarice ou Adélia. Lya Luft não a vi mencionar jamais. Não que isso seja um impeditivo definitivo para os críticos proporem comparações pertinentes, claro, mas o fato de que as comparações mais frequentes sejam com mulheres evidentemente é um indicativo do que os pesquisadores estão procurando e provavelmente vão achar. (Pécora, 2018, p. 15)

*

Em 1988, Hilda Hilst apareceu duas vezes em notas do *Jornal do Brasil* que buscavam dar aos leitores boas dicas de livros para comprar e talvez ler. Na primeira, na coluna “O que recomendam”, ela é uma das três convidadas a opinar, e diz: “Leio continuamente e adoro Ernest Becker, um gênio impressionante. Obras como *A negação da morte* e *A estrutura do mal* foram para mim verdadeiras descobertas, capazes de revigorar o ego. É o autor mais brilhante que já li em décadas” (O que recomendam, 1988).

Alguns meses depois, em dezembro, a mesma coluna faz uma versão estendida do questionário, com 36 “intelectuais e artistas [que] se oferecem aqui como modelos e dão suas sugestões ao leitor indeciso”. O título da coluna é “Idéias preciosas para um bom presente”, e o *box* de Hilda Hilst diz: “*Vastas emoções e pensamentos imprecisos*, de Rubem Fonseca (Companhia das Letras). E *O lado fatal*, de Lya Luft (Rocco), poesia muito comovida, mas ao mesmo tempo acima da emoção, impressionando pelo equilíbrio e pela harmonia”. No topo da mesma página, o *box* de Adélia Prado diz: “Quero recomendar um livro que terminei de ler e que me parece muito importante, *A negação da morte*, de Ernest Becker.” (in *Idéias...*, 1988, p. 7).

Talvez, mesmo com escritas tão diferentes, Hilst e Prado cruzem seus caminhos mais vezes do que as fofocas e os estudos de gênero pressupõem. Talvez, até, quem sabe, suas escritas nem sejam tão diferentes assim. Uma resenha do romance *Os componentes da banda* (1984) dizia que, se Adélia Prado era “uma das maiores escritoras”, e apenas uma pessoa naquele momento lhe fazia par no Brasil: “Só há um outro texto visceral e iluminado como este em nossa literatura recente. *A Obscena Senhora D*, da maior escritora da língua portuguesa, Hilda Hilst, que os editores brasileiros parecem ignorar. Santa Ignorância!, exclamaria Adélia” (Araújo, 1984).

Na entrevista de 1987 ao *Jornal do Brasil*, Adélia Prado também deu uma resposta que pode dialogar com a virada radical que Hilst efetuará pouco tempo depois. O jornalista pergunta: “*O pelicano* contém o verso ‘cu é lindo! Fazei o que puderdes com esta dádiva’. Um verso pornográfico, não?”. Com uma postura diferente da colega paulista, a entrevistada responde sem confronto, numa saída à mineira, mas que possivelmente guarda muitas semelhanças com o cerne da obscenidade disruptiva hilstiana. Lacônica, ela diz: “Esse poema e o sal são a mesma coisa”. E completa: “A única coisa que eu posso adiantar é que eu levei 50 anos para escrever isso”. (in *Fortuna*, 1987, p. 9).

A escritora como celebridade pouco exemplar (capítulo)

No fim dos anos 1980, Hilda Hilst estava cansada. A autora – que por 40 anos publicara livros periodicamente e, próxima de completar 60 anos de idade, era considerada por alguns críticos como o maior escritor vivo em língua portuguesa – possuía poucos títulos em catálogo, com parca distribuição e vendas pífiyas. O fracasso de público, na sua visão, era causado principalmente pelos editores, ignorantes ou incapazes, e tinha como consequência o ostracismo e a falta de dinheiro.

Foi então que decidiu dar um impulso de força ao seu trabalho, anunciando que a partir de então deixaria de ser uma escritora séria e respeitável: “Eu não vou escrever mais nada, a não ser grandes e, espero, adoráveis bandalheiras” (Hilst, 2014, p. 245). O anúncio, que se materializaria na hoje chamada “tetralogia pornográfica”, repercutiu na imprensa e rendeu um aumento de interesse pela figura da autora – o que lhe valeu um convite para escrever crônicas em jornal (de Campinas, interior de São Paulo) e uma segunda tiragem da primeira bandalheira, o romance *O caderno rosa de Lori Lamby*.

Foi um sucesso mirrado, que se tornou um dado a mais numa biografia que faz de Hilst uma personagem próxima aos moldes do *grande escritor moderno*. A variedade de figuras que ocupam essa posição não destrona o arquétipo baudelairiano do herói maldito, desajustado, sempre às voltas com problemas sociais e financeiros, encarnado por Rimbaud, Dostoiévski, Kafka, entre outros. “O herói é o verdadeiro objeto da modernidade”, diz Walter Benjamin (1989, p. 73), lendo Baudelaire, e Susan Sontag parece complementar a premissa, ao afirmar:

Os heróis culturais da nossa civilização liberal burguesa são antiliberais e antiburgueses; são escritores repetitivos, obsessivos e mal-educados, que impressionam pela força – não somente por seu ar de autoridade pessoal ou por seu ardor intelectual, mas por um agudo senso de extremismo pessoal e intelectual. (Sontag, 1981, p. 47, tradução minha)

O “extremismo pessoal e intelectual” a que se refere Sontag (que, não por acaso, estava falando da vida-obra de Simone Weil) seria necessário ao escritor para atingir a essência da literatura, confirmando-a no seu *status* de exceção melhor. Em outro ensaio, falando sobre Cesare Pavese, Sontag afirma que “o mais recente e mais poderoso legado da tradição cristã da introspecção, inaugurado por Paulo e Agostinho, equivale a *descoberta*

do eu à descoberta do eu que sofre. Para a consciência moderna, o artista (substituindo o santo) é o sofredor exemplar” (Sontag, 1981, p. 42, tradução e grifos meus).

O inesperado caráter sacro da arte moderna, caracterizada tantas vezes pela heresia, se dá justamente na suplantação do herói puro, o santo que transcende o sofrimento terreno, por um herói sujo, que afunda e se confunde com a imundície – “Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heróico” (Benjamin, 1989, p. 78). Frederic Jameson afirma:

[...] o que nós chamamos de modernismo deve, ao final das contas, ser identificado com o próprio Sublime. O modernismo aspira ao Sublime como a sua própria essência, que podemos chamar de transestética, uma vez que tem uma pretensão ao Absoluto, isto é, acredita que, para ser realmente arte, a arte tem que ser algo além da arte. (Jameson, 2006, p. 141-2)

No fim dos anos 1980, porém, na onda que se chamou de pós-moderna, a crença na arte como uma espécie de religião pagã do mundo industrial parecia estar em baixa. Disso Hilst reclamava bastante:

Os editores não gostam muito do que eu escrevo. Dizem que eu não vendo. Eu sou uma escritora que não vende. No entanto, acho que o tudo que eu escrevi foi em direção a essa coisa da busca, e eu sempre falo que é como se fosse a nostalgia de alguma coisa que perdi. Sabe, uma beleza que nós todos intuímos, uma beleza que você já viu, uma luz que você já teve, uma perfeição que você talvez tenha atingido. (in Diniz, 2013, p. 149-50)

Jameson identifica essa mudança histórica como o “retorno do Belo e do decorativo no lugar do antigo Sublime moderno, o abandono, pela arte, da busca pelo Absoluto ou da pretensão de verdade, além da sua redefinição como uma fonte de puro prazer e gratificação” (Jameson, 2006, p. 145). O tipo de escrita que Hilst professava não parece ter lugar no gosto leve e ornamental que então se afirmava, e a escritora não abordava o problema apenas em entrevistas. Já no primeiro livro em prosa, *Fluxo-Floema*, o personagem escritor Ruiska tenta negociar com o editor:

[...] eu preciso escrever, eu só sei escrever as coisas de dentro, e essas coisas de dentro são complicadíssimas mas são... são as coisas de dentro. E aí vem o cornudo e diz: como é que é, meu velho, anda logo, não começa a fantasiar, não começa a escrever o de dentro das planícies que isso não interessa nada, você agora vai ficar riquinho e obedecer, não invente problemas. (Hilst, 2018, p. 18)

O “cornudo”, que ordena a futilidade e a obediência às regras do mercado, é o antagonista principal do escritor empenhado em mergulhar nas “coisas de dentro”. De partida, a inadequação do escritor segue o roteiro moderno do artista como “sofredor exemplar”, o que determina inclusive o tipo de heroísmo a que ele está fadado. Diz Benjamin, sobre o poeta, que “uma má estrela paira sobre sua vida. A modernidade se revela como sua fatalidade. Nela o herói não cabe; ela não tem emprego algum para esse tipo”; e, portanto, “o herói moderno não é herói – apenas representa o papel do herói” (Benjamin, 1989, p. 93-4).

O que desponta no texto de Hilst como, talvez, um dado mais sintonizado ao momento estético do fim do século XX é a possibilidade dada pelo “cornudo” de juntar-se a ele, não nas profundezas de algum inferno, mas na fruição dos lucros da adequação. Há uma figura nova, ou ao menos renovada, nesse período: a do artista *entertainer*, sem sofrimento ou culpa por não estar sofrendo, adaptável ao que se tornaria, nos anos 1980, “o momento de uma vulgaridade cultural de excessos e de consumo” (Jameson, 2006, p. 145).

No cenário das artes visuais, esse momento se anunciava pelo menos desde a arte pop, nos anos 1960, com a “ruptura [...] com os austeros cânones do modernismo” e a “apropriação acrílica do vernáculo comercial da cultura de consumo” (Huysen, 1991, p. 30). Na mesma época, no Brasil, a imprensa começava a noticiar os livros mais vendidos em forma de listas periódicas, dando início à cultura do *best-seller*, que encontraria seu auge justamente em 1989, com a publicação de *O alquimista*, de Paulo Coelho.

O misticismo de Coelho, porém, não é referência de *best-seller* para Hilda Hilst no momento de rompimento com a “literatura séria”. Ao longo dos anos 1970 e 1980, os *best-sellers* brasileiros eram livros eróticos, em especial os escritos por Adelaide Carraro.¹¹ Ao anunciar a virada pornográfica, portanto, Hilst realiza, a seu modo, os dois movimentos que Andreas Huysen percebe no surgimento da arte pop. Por um lado, a escritora rompe com “os austeros cânones do modernismo” – tanto os da busca do Sublime mencionada por Jameson (e suas consequências biográficas citadas por Sontag), quanto com o mais comedido (em termos de performance) modernismo brasileiro, no qual a figura austera e

11 “Ela é, sem dúvida, ao lado de Cassandra Rios e de Jorge Amado, uma das escritoras mais lidas do Brasil. Já em 1976, quando tinha apenas 22 livros, a Autora havia atingido a marca de dois milhões de exemplares vendidos. E não é só. Toda a sua obra continua sendo reeditada, dada a procura ininterrupta por parte do leitor brasileiro. Hoje, no entanto, apesar de não o afirmar com precisão, Adelaide acredita ter chegado próximo dos três milhões de exemplares” (Caldas, 2000, p. 114). O “hoje” do texto é, provavelmente, 1982, ano em que Waldenyr Caldas defendeu a tese de doutorado que deu origem ao livro consultado.

contida de Drummond desempenhou um papel imagético fundamental. Declarando-se uma sexagenária pornógrafa em entrevistas a jornais e à televisão, Hilda Hilst aliava obscenidade e humor a um sujeito inusitado na literatura brasileira do século XX. Ela seria referida como “vovó da sacanagem” (Pécora, 2010, p. 32) e “velhota lunática” (apud Diniz, 2013, p. 154), entre outras denominações indecorosas, e exploraria a contradição cômica que surgia do fato de uma mulher velha se dedicar à pornografia. Em entrevista de 1994, afirmou:

Eu me acho uma escritora maravilhosa. Uma prosadora, poeta e dramaturga de primeira qualidade. [...] O fato de eles [os leitores] não lerem... pior pra eles. Antes eu me chateava mais. Mas já desisti de sobreviver apenas com literatura. Vou ter outras fontes de recursos... [rindo] Posso abrir um bordel geriátrico. Imaginem eu de caixa, com *mitaine* – aquelas meia-luvas, de renda, sem dedos. Adoro essa imagem. Podia até convidar minhas amigas escritoras: Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon... Mas é claro que elas não vão topar... (apud Diniz, 2013, p. 166)

Por outro lado, reivindicando o rótulo “pornografia”, a escritora se apropriava do “vernáculo comercial da cultura de consumo”, incorporando-o definitivamente à sua obra àquela altura já consagrada. O curto-circuito causado pela operação distanciava a autora de seus pares modernos anteriores, mas não a situaram entre os escritores incensados pelo mercado nacional ou internacional do período. Apesar de lhe renderem traduções na França e na Itália, seus livros continuaram longe da popularidade de Paulo Coelho, ou mesmo de Umberto Eco e Italo Calvino, para citar dois escritores mais bem-aceitos pelo cânone ao mesmo tempo que pelo mercado.

Talvez porque, em livro, a empreitada mercadológica não tem a mesma contundência que nas entrevistas. Basta mencionar que *O caderno rosa de Lori Lamby*, primeiro produto de suas “adoráveis bandalheiras”, é o diário sexual de uma menina de oito anos que se prostitui por vontade própria e com gosto. Além do tema nada ameno, o romance utiliza técnicas do alto modernismo (como a instabilidade do foco narrativo e a não linearidade do enredo), e não as técnicas narrativas mais conservadoras, comuns aos *best-sellers*. Podemos concluir que Hilda Hilst não se dispôs exatamente a renegar sua bagagem poética e seu estilo. O que diferencia fundamentalmente a fase pornográfica da obra anterior da escritora é que, nesse momento, ela inclui explicitamente a performance de escritora ao conjunto da obra editada.

O interesse pelo artista como celebridade, característico da cultura de massa fortalecida nas últimas décadas, difere do heroísmo sujo buscado na modernidade. Por mais que ostentem excentricidade, figuras como Andy Warhol e Paulo Coelho exercem uma agradabilidade sedutora raramente valorizada em momentos anteriores. Hilst, embora não exerça a polidez ponderada de um Coelho, aposta numa sedução agradável que se sobrepõe a uma também presente excentricidade sarcástica, tornando-a desejada como pessoa pública. Tal performance fica explícita em um vídeo que mostra uma entrevista dada pela autora à TV Cultura durante um duplo lançamento de livros.

*

Amavisse e *O caderno rosa de Lori Lamby* são faces de uma mesma moeda: o primeiro, um volume de poemas voltado para a obra pregressa, laureada e esquecida; o segundo, um romance chulo mirando um futuro maldito, porém popular e rentável. Nos anos em que anuncia, publica e divulga tais livros, Hilst está também avaliando o peso, a medida e o valor de sua obra, ela inteira concentrada nessa moeda dúbia feita de dois volumes finos e delicados. Viva, a escritora mantém a moeda na mão, passa-a por entre os dedos, gira-a sobre o tampo da mesa e a lança no ar para agarrá-la logo em seguida e recomeçar o movimento ágil.

No lançamento em São Paulo, ela se apresentou elegante e maquiada, *blazer* branco com ombreiras, cabelos ruivos e brilhantes amarrados em rabo de cavalo sóbrio. Com um cigarro entre os dedos da mão direita e um copo de uísque com gelo posicionado ao alcance da mão esquerda, ela sorri enquanto a repórter da TV Cultura recita para a câmera o texto que abre a matéria:

Durante quarenta anos, Hilda Hilst foi uma moça muito bem-comportada. Ela produziu muito: mais de 28 livros de poesia, prosa, textos belíssimos de teatro que continuam inéditos. De repente, Hilda Hilst se rebelou. Nesse momento, ela lança o seu primeiro livro pornográfico: *O caderno rosa de Lora Lamby*.¹²

Enquanto a repórter se vira para começar a entrevista, Hilst ergue o dedo indicador e, sorrindo, corrige a entrevistadora: “*Lori!*”.

12 O vídeo transcrito neste capítulo está disponível no YouTube com o título “Hilda Hilst TV Cultura”. Link: <https://youtu.be/5yeFhO4G2OQ>. A transcrição completa da entrevista está anexada à tese.

Segue o baile: “Hilda, *Lori Lamby* é um ato de rebeldia?”. A escritora responde ainda sorrindo: “É um ato de agressão. Não é um livro, é uma banana, a *Lori Lamby*, [riso]” – e então fica muito séria – “que eu estou dando pros editores, pro mercado editorial. Porque durante quarenta anos eu trabalhei a sério, tive um excesso de seriedade, de lucidez, e não aconteceu absolutamente nada”.

O olhar da escritora é instável, transita entre a câmera, a entrevistadora e algum ponto distante fora do enquadramento. Até que se volta definitivamente para nós quando diz: “E agora eu acho que as pessoas precisam ser acordadas. É muito importante, se a pessoa tá dormindo muito tempo, você, de repente, faz uma ação vigorosa pra que a pessoa se levante”. Ela lambe o lábio inferior. A repórter aproveita a pausa para puxar o microfone e fazer a próxima pergunta: “Esse país não gosta de seriedade, Hilda?”. A escritora responde olhando para nós:

Não gosta. Você não pode pensar em português. É bom pensar em inglês, em alemão, as pessoas aceitam. Em português, você... pensar é uma coisa horrível. Os editores odeiam, te cospem na cara. Foi o que fizeram pra mim durante quarenta anos. O único editor que não cuspiu na minha cara foi o Massao Ohno. Só que o Massao Ohno adora ficar com os livros na casa dele, ele adora ficar olhando os livros. Então, se não há distribuição, também não há venda. Eu adoro ele, ele é um grande artista, um grande gráfico, só que ele é apaixonado pelos livros – ele guarda todos os livros no quarto, alguns até embaixo da cama [riso].

O elogio torto é feito justamente no lançamento de dois dos doze livros que Ohno editou para Hilst – numa parceria que começou em 1962, com *Sete cantos do poeta, para o anjo*, e alcançaria o ano de 1999, com a antologia de poemas *Do amor*. Segundo Shirley Stefanowski, assistente de Ohno e amiga da dupla, a relação dos dois durante a confecção dos livros era um “fogo cruzado”: “Eles viveram em guerra durante muitos anos. Se amavam quando se encontravam, mas rosnavam um pro outro o tempo inteiro” (Diários..., 2020). Ela lembra que a escritora era muito presente no processo de diagramação e impressão dos livros, fazendo cobranças constantes e opinando sobre os pormenores materiais da publicação.

No catálogo comentado do editor, o crítico José Armando Pereira da Silva afirma que a “cumplicidade” entre Ohno e Hilst “é um caso contraditório entre uma autora que tinha a compulsão de ser lida e um editor desprovido de vocação e de instrumentos para a veiculação comercial do livro. Quando criticado por essa falta, ele se eximia com alguma ironia e superioridade dizendo que ‘publicava para editores’” (Silva, 2019, p. 123). O poeta

Carlos Felipe Moisés evoca o mesmo traço: “Massao nunca escondeu certo olímpico desinteresse pelo destino que ‘seus’ livros pudessem percorrer, depois que saíssem da gráfica, produzidos em série, para ingressar na banalidade do mundo dos negócios, em que livros também são objetos de compra e venda” (Carlos Felipe Moisés apud Silva, 2019, p. 52).

Num perfil escrito em 2002 para a revista *Poesia Sempre*, o poeta Álvaro Alves de Faria dizia que impressionavam, em Ohno, “a coerência e a fidelidade aos seus princípios de editor de poesia, produzindo livros com projetos gráficos de beleza inquestionável. O que vale é a exuberância das coisas. A exuberância da palavra, do poema, da poesia cada vez mais necessária num mundo sem muitas saídas”. E lamentava: “Não existem mais pessoas como ele” (Faria, 2002, p. 41).

*

Autora e editor compartilham aquele *topos* da poesia moderna: o desencaixe trágico entre o desinteresse olímpico do fazer poético e o cotidiano funcional e banal da vida burguesa. Esta, limpa, contida e bem-comportada, não oferece espaço nem para os arrebatamentos do sublime, nem para os meandros do grotesco, dois extremos opostos que se tornam matéria preferida de uma linhagem de poetas que assume para si a missão de – para usar os termos de Hilst – acordar as pessoas por meio de uma ação vigorosa.

Walter Benjamin elege a figura do trapeiro (aquele que cata trapos na rua para vender) como uma das que garantem a Charles Baudelaire o lugar de poeta arquetípico da modernidade, e cita o poeta francês:

Aqui temos um homem – ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avaro com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis. (Charles Baudelaire apud Benjamin, 1989, p. 78)

Enquanto o trapeiro vive da miséria material da sociedade, o poeta vive de sua miséria simbólica. É em uma miséria *lato sensu*, portanto, que ambos se encontram: “Trapeiro ou poeta – a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio

nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos” (Benjamin, 1989, p. 78-9).

Os objetos tipográficos criados por Massao Ohno parecem se opôr, em tudo, às duas misérias. Por um lado, não aderem à lógica do livro como objeto padronizado, reproduzível, fabricado na lógica de linha de produção que se estabeleceu com o crescimento e a industrialização do mercado editorial do Brasil nos anos 1970 (Reimão, 1996, p. 55-63). No entanto, apesar de produzir numa lógica artística, o “olímpico desinteresse” de Ohno pelo destino das edições nega a elas o *status* de objetos de arte que poderiam servir à mesa de centro da sala burguesa. Assim, os livros são ao mesmo tempo preciosos e descartáveis, como sugere o perfil de *Poesia Sempre*: “Não sabe quantos títulos editou. Mas assegura que são mais de mil, dos quais não guarda nenhum. Massao não guarda nada” (Faria, 2002, p. 42).

A postura antimercadoria de Massao Ohno combinava com o lugar autoral elevado que Hilst ocupou sem grandes ruídos até os anos 1980, mas já não comportaria a empreitada pornográfica, quando a escritora resolve experimentar não só com o que é desdenhado, mas também com o que é valorizado na miséria burguesa: o dinheiro e a mercadoria. Com os textos e os paratextos desse momento, ela pretende, “de modo explícito, chamar a atenção para o modo pelo qual a literatura de alta qualidade estética circula socialmente no Brasil, ou melhor, para o modo pelo qual ela *não* circula”, diz a pesquisadora Luciana Borges (2009, p. 118).

No terceiro dos romances pornográficos, *Cartas de um sedutor*, a principal voz enunciativa é a do escritor e catador Stamatius. Ao lado da companheira Eulália, ele descreve seu ofício:

Pedimos tudo o que os senhores vão jogar no lixo, tudo o que não presta mais, e se houver resto de comida a gente também quer. Os sacos de estopa ficam cheios, cacos livros pedras, gente que até pôs rato e bosta dentro do saco, que caras tinham os ratos meu Deus, que olhinhos magoados tinham os ratos meu Deus, aí separávamos tudo: rato e bosta pra cá, livros pedras e cacos pra lá. Comida nunca. Era um quefazer o dia inteiro. Depois eu lavava os livros e começava a ler. Eulália ia se virar para arranjar comida. (Hilst, 2018c, p. 231)

Há uma divisão de trabalho na dupla: Stamatius é um aristocrata que, após uma epifania, abandonou sua posição social e foi viver integralmente da miséria, onde encontra Eulália, ignorante e pobre, que se torna uma espécie de namorada. Quando o que os dois

catam não chega para as necessidades básicas – comer e, para Stamatius, escrever –, ela se prostitui enquanto ele lê, escreve e espera. O romance termina com uma micronarrativa originada da pena de Stamatius, que a esta altura já pode ser entendido como uma máscara de Hilda Hilst. Trata-se de um conto solto em um único parágrafo, sem título:

Era telúrico e único. Sonhava. Sonhava adeuses e sombras. Sonhava deuses. Era cruel porque desde sempre foi desesperado. Encontrou um homem-anjo. Para que vivessem juntos, na Terra, para sempre, ele cortou-lhe as asas. O outro matou-se, mergulhando nas águas. Estou vivo até hoje. Estou velho. Às noites bebo muito e olho as estrelas. Muitas vezes, escrevo. Aí repenso aquele, o hálito de neve, a desesperança. Deito-me. Austero, sonho que semeio favas negras e asas sobre uma terra escura, às vezes madreperla. (Hilst, 2018c, p. 305)

A passagem da terceira para a primeira pessoa faz uma quebra no meio do texto. O que começara como ficção torna-se confissão, e os signos mobilizados pelo texto retomam motivos recorrentes tanto em *Cartas de um sedutor* como em outros livros hilstianos. Mas não só: a figura de um escritor velho, bêbado e desesperançado sobrepõe Stamatius e Hilda Hilst, que nessa época incorporava o álcool como um elemento central de sua obra – nos textos literários dedicados à bebida (como os poemas de *Alcoólicas*, o romance *Estar sendo. Ter sido* e as crônicas escritas entre 1992 e 1995), mas também em entrevistas e aparições públicas, como no copo de uísque dentro do enquadramento da TV Cultura.

*

A repórter faz uma nova pergunta enquanto a escritora aspira a fumaça do cigarro e umedece os lábios com a língua: “Hilda, *Lori Lamby*, como ela chegou à crítica e ao público? Ela já provocou reações?”. Resposta:

As pessoas acham *Lori Lamby* absolutamente repugnante. E... e eu acho que era exatamente isso que eu quis fazer. Mas só que eu considero, pessoalmente, a *Lori Lamby* um livro pueril, um livro meninil. É uma pornografia pra crianças. Porque eu tenho... agora eu vou lançar no segundo semestre pra adultos, chama-se *Contos d’escárnio e textos grotescos*. Eu espero ficar uma excelente pornógrafa.

A última frase é dita com um sorriso direcionado especialmente para a câmera. A repórter pergunta: “Você pretende ser conhecida como uma grande escritora pornográfica?”. A escritora olha para cima, arqueia as sobrancelhas, toma fôlego e responde, semblante agora sério, resolutivo:

Eu acho, assim, que o escritor deseja ser lido. Essa é a meta e a vontade do escritor. Não adianta nada dizerem pra mim que eu sou excelente, aí eu pergunto: “O senhor leu?”, “Não, senhora, nunca li”. Então eu espero que dessa vez me leiam – na cápsula, no bonde, no avião, nos banheiros também.

Bonde, avião e cápsula como lugares de leitura são mencionados no primeiro texto em prosa de Hilst, “Fluxo” (1970), espécie de rapsódia surrealista em que acompanhamos as atribulações de Ruiska em encontros desastrosos com inúmeras figuras incontornáveis (embora quase sempre avessas) ao seu ofício de escritor – com destaque para o editor. Enquanto Ruiska choraminga desejos de “escrever com dignidade” (Hilst, 2018c, p. 18), o editor exige uma produção constante e vendável: “novelinhas amenas, novelinhas para ler no bonde, no carro, no avião, no módulo, na cápsula” (p. 25).

A fala da entrevista repete o texto literário sem propriamente citá-lo. Trata-se de um exemplo do que Luisa Destri chama de “sistema de autorreferência”: o “progressivo desenvolvimento de uma estratégia” que consistia em referenciar, entre si, textos, depoimentos e aparições públicas, o que cada vez mais teria feito com que não apenas os livros, mas também o corpo e a biografia da autora se tornassem “parte integrante de seu projeto literário”. Tal operação é efetivada, muitas vezes, reunindo “história de vida e criação literária, parecendo sempre remeter à tese de que a literatura tem sua parcela de inevitável autobiografia”. Destri, no entanto, ressalta: “Tomar o livro como autoficção ou buscar no discurso autobiográfico indícios de fabulação são tarefas, porém, que não dão conta da completa interpenetração entre vida e literatura no caso de Hilda Hilst” (Destri, 2015, p. 15-6).

O momento pornográfico é especialmente rico para observarmos essa operação da obra hilstiana. Segundo Luciana Borges:

As constantes declarações de Hilda sobre o descaso de editores e leitores em relação à sua obra, presentes em entrevistas e artigos de jornais, culminam na escolha de um tratamento ficcional que, incluindo personagens escritores e editores – e tratando da relação conflituosa entre ambos – pretende fazer da ficção um espaço de observação e recusa do olhar crítico e do olhar dos leitores sobre a obra. (Borges, 2009, p. 118)

Se a ficção se torna um espaço de discussão dos problemas editoriais empíricos, as entrevistas, por outro lado, se mostram lugares de fabulação ficcional, em que a personagem Hilda Hilst assume explicitamente as rédeas do próprio enredo e passa a se endereçar a quem, até então, vinha conduzindo sua história.

A repórter da TV Cultura aponta a mudança no papel encenado pela autora: “Hilda, os críticos costumam te colocar ao lado de Clarice Lispector, de Guimarães Rosa, num verdadeiro pedestal, junto com outras santidades da literatura brasileira. Eles vão aceitar ou estão aceitando Hilda Hilst... que escreve bandalheiras?”. Hilst parecia já esperar a pergunta, e responde: “Não, não estão. Parece que a santa levantou a saia, eles não estão aceitando. O Léo Gilson Ribeiro, que foi durante anos o meu maior divulgador, ele acha o livro mal escrito, uma droga, um lixo, repugnante”.

*

Paralela à sedução com que a autora se dirige à reportagem, há uma violência explícita dirigida a quem não se encontra na cena: o mercado literário, com seus críticos e, principalmente, editores. A agressão contra estes é, na visão de Hilst, uma ação necessária para romper o invólucro de cordialidade que reveste uma agressão anterior, formada pelo desprezo geral com relação à “seriedade” e à “lucidez”. Em *Contos d’escárnio. Textos grotescos*, o narrador do romance, Crasso, se apresenta como alguém que a falência do respeito à literatura habilitou a se tornar escritor:

Resolvi escrever este livro porque ao longo da minha vida tenho lido tanto lixo que resolvi escrever o meu. Sempre sonhei ser escritor. Mas tinha tal respeito pela literatura que jamais ousei. Hoje, no entanto, todo mundo se diz escritor. E os outros, os que os leem, também acham que os idiotas o são. É tanta bestagem em letra de forma que pensei, por que não posso escrever a minha? (Hilst, 2014, p. 64)

Como oposto de Crasso e *alter ego* de Hilda Hilst, aparece o “escritor sério” Hans Haeckel:

Agora a campainha da porta. Visto as calças. É o nosso amigo escritor Hans Haeckel. [...] Hans Haeckel era um escritor sério, o infeliz. [...] Havia escrito uma belíssima novela, uma nova história de Lázaro. A crítica o ignorava, os resenhistas de literatura teimavam que ele não existia, os coleguinhas sorriam invejosos quando uma vez ou outra alguém o mencionava. [...] Eu lhe dizia

Hans, ninguém quer nada com Lázaros, ainda mais esse aí, um cara leproso e ainda por cima morto. Mas ressuscitou, Crasso, ressuscitou! Mas o mundo é do capeta, Hans, vamos escrever a quatro mãos uma história porneia, vamos inventar uma pornocracia, Brasil meu caro, vamos [...] exaltar a terra dos pornógrafos, dos pulhas, dos velhacos, dos vis.

não posso. Literatura para mim é paixão. Verdade. Conhecimento.
Matou-se logo depois. (Hilst, 2014, p. 82-3)

A morte de Hans Haeckel (autor de uma novela sobre Lázaro, assim como Hilst, cujo texto “Lázaro” é um dos cinco que compõem o livro *Fluxo-floema*) figura a morte da própria autora, que agora renasceria para escrever “bestagem em letra de forma” como todos os outros escritores do país. Isso, contudo, não é uma vitória dos editores, que são execrados também pelo Crasso autor de lixo:

Enfim todos os editores a meu ver são pulhas. Eh, gente, miserável mesquinha e venal. (Vide o pobre do Hans Haeckel.) Morreu porque pensava. Editor só pensa com a cabeça do pau, eh gente escrota! Quando o Hans Haeckel pensou em escrever uma estorinha meninil muito da ingenuazinha pornô para ganhar algum dinheiro porque ele passava fome àquela época, o editor falou: escabroso, Hans, nojentinho, isso com meninhas! Mas que monturo de nomes estrangeiros ele publicava às pampas! Que grandes porcarias! (Hilst, 2014, p. 125-6)

Sinal do sistema de autorreferência hilstiano, o adjetivo usado pelo editor para se referir ao texto de Hans Haeckel é o mesmo atribuído a Caio Graco pela autora, em entrevista de 1994:

INTERVIEW Também com os editores a sua relação não é das mais fáceis. Por que o conflito?

HH Os editores, normalmente, são pessoas ligadas ao dinheiro. Por isso, não andam atrás de mim. Só os estrangeiros... Quando eu quis lançar o meu primeiro livro erótico, *O caderno rosa de Lori Lamby* – onde uma criança de oito anos relata aventuras amorosas imaginadas ou ouvidas por ela, dentro de uma concepção pueril do sexo –, eu encontrei uma grande resistência. Mandeí o livro para o Caio Graco, da Brasiliense. Foi um silêncio absoluto. Liguei para saber o porquê do silêncio. Ele disse: “O livro é escabroso”. (in Diniz, 2013, p. 167)

Caio Graco era um editor atuante à época, e a Brasiliense publicara, em 1986, o volume *Com meus olhos de cão e outras novelas*, um dos poucos títulos de Hilst que saíram por uma editora de maior alcance. Citar seu nome, incluindo-o numa galeria de personagens execrados (“eh gente escrota”), pode ser visto como um exemplo da radicalidade do confronto performado por Hilst, posicionada então como antagonista do mesmo mercado editorial do qual reclamava atenção. A desforra de Hilda Hilst contra os editores atingiria ainda Luiz Schwarcz, da Companhia das Letras, que se negava a editá-la (Diniz, 2013, p. 145), e mesmo Massao Ohno.

Este, porém, ainda era cúmplice da autora. Na quarta capa de *Amavisse*, uma foto dos dois juntos, conversando, ilustra a fusão entre trabalho poético e trabalho editorial – que se materializaria, de forma inédita, na quarta capa dos dois títulos lançados. Na do

volume de poesia, um poema que não consta do miolo do livro cumpre as funções paratextuais de resumo biográfico e *teaser* para o próximo lançamento, mas funciona também como uma espécie de declaração da autora, de manifesto:

O escritor e seus múltiplos vem vos dizer adeus.
Tentou na palavra o extremo-tudo
E esboçou-se santo, prostituto e corifeu. A infância
Foi velada: obscura na teia da poesia e da loucura.
A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito
Tempo-Nada na página.
Depois, transgressor metalescente de percursos
Colou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra.
Poupem-no o desperdício de explicar o ato de brincar.
A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.
O Caderno Rosa é apenas resíduo de um “Potlatch”.
E hoje, repetindo Bataille:
“Sinto-me livre para fracassar”.
(Hilst, 1989, s./p.)

A utilização da quarta capa é um bom exemplo do novo empenho de Hilst para fazer circular sua obra. O espaço é um dos que são classificados por Gérard Genette como uma modalidade de paratexto particularmente editorial:

Denomino *peritexto editorial* toda a zona do peritexto [paratexto que integra o livro, enquanto objeto] que se encontra sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) do editor, ou talvez, de maneira mais abstrata porém com maior exatidão, da edição, isto é, do fato de um livro ser editado, e eventualmente reeditado, e proposto ao público sob uma ou várias apresentações mais ou menos diferentes (Genette, 2009, p. 21, grifo do autor)

Ao tomar a quarta capa para si, é como se Hilst, mantendo a estrutura de publicação que a editora Massao Ohno proporcionava, assumisse as rédeas do livro como objeto tipográfico e deixasse de ser responsável apenas pelo seu conteúdo literário. Ela se apropria editorialmente do livro tipográfico e escreve um *press-release* autoral, projetando a si mesma e a seu próximo lançamento como notícias midiáticas.

Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, o movimento continua: a foto de uma Hilda Hilst criança na quarta capa pode ser vista como uma provocação ao imaginário da pedofilia, mas é também uma personificação da menina escritora-prostituta, a nova autora que estaria sendo apresentada ao público. Destruída a obra anterior no ritual do *potlatch*, Hilst propõe um novo começo no mundo para a literatura, agora como neófita da bandalheira – ou, como diz na entrevista à TV Cultura: “Eu espero ficar uma excelente pornógrafa”.

*

A pose, contudo, não se sustenta para além da pose. Há uma segunda parte no vídeo de YouTube que nos trouxe a entrevista citada. Nela, a repórter orienta a escritora: “Eu vou refazer algumas perguntas, só finge que tá respondendo”. Entendemos, agora, que a entrevista anterior não era o material editado, que foi ao ar, mas que o vídeo inteiro é a gravação bruta.

Diferentemente da primeira seção do vídeo, quase inteira com a entrevistada em *close*, na segunda o foco está na repórter – que segue errando suas falas e se atropelando nas perguntas. Olhando para Hilst, ela dispara: “*Lori Lamby* é um lixo, é um livro ruim, como... é repugnante?”, e logo sai do personagem, olha na direção da câmera e avisa: “Eu vou refazer, tá?”. Em vez de reformular a frase, porém, talvez por reflexo, ela estende o microfone para a entrevistada, que gagueja: “É, eu preciso... Eu, pessoalmente, agora cá entre nós, eu acho ótimo!”. Quando a repórter puxa o microfone de volta, Hilst ainda finge, sem áudio, que está respondendo: “Mas é bom dizer que é repugnante, assim todo mundo compra”. A jornalista, então, refaz: “*Lori Lamby* é um lixo? É um livro repugnante?”. E a escritora, cada vez mais desorientada: “É, parece que... no entender de todos... parece que sim”.

A performance que, até poucos momentos antes, parecia tão natural ou tão bem ensaiada, agora inexistente, tanto para a câmera quanto para a própria autora, desinvestida do papel que propunha. A jornalista, no entanto, que antes parecia atrapalhada, se revela apenas uma profissional tenaz, e é ela, percebemos, quem orquestra a cena. O *show* da entrevistada acabou. Agora ela é uma voz hesitante, fora do quadro.

A repórter pergunta: “Como a crítica, que costuma te colocar num pedestal ao lado de Guimarães Rosa, de Clarice Lispector, entre os grandes monstros sagrados da literatura brasileira, reagiu ao teu livro *Caderno rosa*?”. Na repetição para fins técnicos, o assunto perde a gravidade. Condescendente, a repórter sorri enquanto Hilst preenche o tempo: “É pra falar tudo besteira, né, agora, a gente pode falar tudo bobá... [riso]. Eles tão mortos, tão famosíssimos e tal. Daqui a uns anos eu vou... Daqui a cinquenta anos vai ser ótimo, eu na cova, acho que vai ser lindo, eu famosa, tudo...”.

O desconforto se metamorfoseia numa espécie de tortura. O sorriso da repórter dá um ar de sadismo à situação, e a voz claudicante de uma sexagenária fora do enquadramento não melhora a má impressão. É possível que, ao buscar uma aliança com jornalistas contra os editores, Hilda Hilst não contasse com a preponderância do desequilíbrio de forças também nessa área, e tenha se visto, de repente, refém de uma situação desagradável.

Refazendo o rosto sério, compenetrado, a jornalista finge que pergunta: “*Amavisse*, que é uma obra-prima, é o teu último livro de poesia? É realmente uma despedida?”. E sorri mais uma vez, impassível, quando a escritora, coitada, lamenta: “Ai, eu não tenho mais vontade de falar, meu Deus. Tenho que continuar falando, né?”.



Frames da entrevista para a TV Cultura.

Glossário: fracasso

Uma conferência de 1955 em que se propõe a falar de santidade, erotismo e solidão: Georges Bataille diz que não vai falar “do ponto de vista da filosofia como este é entendido normalmente”, porque as formas consolidadas da filosofia só podem existir como discurso de especialista, de alguém que dedica sua vida ao aprimoramento de uma “atividade especializada”. “Quero dizer que é difícil filosofar e viver ao mesmo tempo”, ele diz, e diz que vai escolher outro jeito de discursar: “não vejo razão para limitar o possível diante de mim impondo-me um trabalho especializado”. Pois, para falar do que se quer falar, é necessário escolher uma pose: a da “subordinação ao tema” ou a do “capricho”, e Bataille aposta no “valor maior do capricho” – porque, aliás, o tema exige. “A santidade”, ele diz, “em relação ao esforço especializado, está antes do lado do capricho. O santo não está em busca da eficácia. É o desejo, só o desejo, que o anima: ele é semelhante nisso ao homem do erotismo”. Nessas condições, o escritor declara: “Sinto-me livre para falhar” (Bataille, 2013, p. 279-82).

*

Jack Halberstam, em *A arte queer do fracasso*, disserta sobre como falhar pode ser compreendido como “um jeito de se recusar à submissão a lógicas dominantes de poder e disciplina e como uma forma de crítica” (p. 88), como “uma oportunidade, em vez de um fim de jogo” (p. 96). Nesse contexto é que ele recolhe uma frase de Quentin Crisp: “Se você não tiver sucesso logo de cara, talvez o fracasso seja o seu estilo” (apud Halberstam, 2011, p. 96, traduções minhas).

*

Helena Vieira: “O sucesso é sempre normativo, demanda de você sempre enquadramento, e por isso o sucesso não produz nada novo. [...] Ele vai reproduzir as formas já consolidadas, ao invés de valorizar a experiência da errância”. Não se trata, ela enfatiza, de positivar a dor e a não realização, mas de pensar como “a noção de sucesso

que nos é frequentemente apresentada passa por um corte ideológico e regulador que vai conseguir normatizar ou doutrinar as nossas ações”. (Pausa para o Fim do Mundo, 2021).

*

Anexo: um poema de Manoel de Barros.

Sou leso em tratagens com máquina.
Tenho desapatite para inventar coisas
prestáveis.
Em toda a minha vida só engenhei
3 máquinas
Como sejam:
Uma pequena manivela para pegar no sono
Um fazedor de amanhecer
para usamentos de poetas
E um platinado de mandioca para o
fordeco de meu irmão.
Cheguei de ganhar um prêmio das indústrias
automobilísticas pelo Platinado de Mandioca.
Fui aclamado de idiota pela maioria
das autoridades na entrega do prêmio.
Pelo que fiquei um tanto soberbo.
E a glória entronizou-se para sempre
em minha existência.
(Barros, 2010, p. 473-4).

Da pose (quarta anedota)

Vou botar fogo nesse asilo.

Rita Lee

Dizem que, em 1999, quando foi fotografada para a capa dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, Hilda Hilst estava o pó da rabiola. Imagine você o que isso significa. Tanto, mas tanto, que o retrato teve que sofrer muitas alterações de Photoshop – para dar, pelo menos, algum ar de dignidade à acabada figura.

*

Mas José Castello, quando a visitou para escrever-lhe o perfil, não a viu tão ruim assim. Hilst o recebeu no portão:

Ela vinha atrás dos cachorros, arrastada por eles, com seu vestido largo, a bata de feiticeira, e um sorriso velhaco boiando sobre os cabelos. Tinha o rosto queimado, a pele áspera, e parecia um pouco ofegante, mas mantinha a postura senhorial, o queixo erguido, o olhar inquisitivo de quem jamais relaxa. “Não se assuste de encontrar uma velha carregando uma corcunda”, Hilda me disse, com uma gargalhada, “pois isso sou eu.” Nem cheguei e já estou diante da primeira lamentação: “A velhice é horrível, porque faz a gente entortar, ressecar e feder”, enumerou, como se nada daquilo de fato a afetasse. (Castello, 1999, p. 97)

Parece que, nessa altura do campeonato, a escritora já estava mesmo com a saúde debilitada (Folgueira; Destri, 2018, p. 190), mas o jornalista percebe nela não exatamente a velhice – antes, uma pose de velha: “Hilda, que já celebrou a beleza como um triunfo sobre o transitório, agora fazia questão de ser velha – e isso lhe dava, prematuramente, uma envergadura frouxa, um olhar perdido e que era também exagerado, pois ela mal passara dos sessenta anos” (Castello, 1999, p. 99).

*

A velhice não tem hora para começar. Em geral, não é de bom tom dizer que uma pessoa é velha. Dizer que ela parece velha, então... aí é querer comprar briga ou arranjar desafeto. Juventude, sim, é que é elogio.

Ninguém quer estar o pó da rabiola nem no bico do corvo. Mas não tem idade pra isso. Morre-se a qualquer momento, doença igualmente dá bastante. O príncipe Sidarta, nas escapadas que dá do seu castelo, tem três encontros aterradores com a realidade do corpo: vê um morto, um doente e um velho. Não necessariamente nessa ordem e certamente não ao mesmo tempo. Com algum coqueteio, quase dá pra dizer que velhice é um estado de espírito.

Mas a gente, quando pensa em velho, costuma comprimir todos os assombros do Sidarta num só. Por isso também dá pra dizer que, para todos os efeitos práticos, a velhice é um jeito de corpo, é uma pose, uma performance. Quanto a isso, vou reproduzir outra anedota aqui, numa citação longa, mas acho que vale a pena:

Quando Hilda Hilst faleceu, em 4 de Fevereiro de 2004, devia cerca de 800 mil reais de IPTU. Dois anos antes, a dívida era de 500 mil reais. Quando morei com ela, a dívida já era altíssima, salvo engano, aí pelos 300 mil reais. Mas, pouco antes de conhecê-la, quando a dívida já a assustava – ela caíra na armadilha de transformar uma área rural em loteamento, o que alterou o imposto de rural para urbano –, a Câmara de Vereadores de Campinas (SP) quis homenageá-la e, após votação, decidiu entregar-lhe a Chave da Cidade. Hilda foi então convidada para ir até a Câmara, mas deu de ombros: “Homenagem? Não quero homenagem, quero que revejam esse valor absurdo do meu IPTU”. Ela ganhava apenas 2000 reais por mês...

Os vereadores a esperaram em vão. No entanto, como a coisa já estava feita, decidiram enviar um representante à Casa do Sol, residência da autora, onde ele, um vereador (se não me falha a memória, o presidente da câmara), chegou todo sorridente com aquela Chave enorme nas mãos. O porteiro do condomínio anunciou a visita do sujeito, deixando Hilda irritada.

“Que petulância!”

Ela então, como costumava fazer em momentos assim, preparou sua performance: foi até o quarto e se “disfarçou” de velhinha. Sim, à época Hilda já tinha quase 70 anos de idade, mas seu espírito jamais faria alguém confundir-la com uma “velhinha”. Por isso, pegou duma bengala, jogou um xale sobre os ombros, encurvou-se e saiu caminhando como velhinha caquética até a entrada da casa, onde o vereador a esperava.

“Dona Hilda!”, começou ele, efusivo. “Vim lhe entregar a Chave da...”

“E o meu IPTU?”, cortou ela, seca.

Ele, pego de surpresa, gaguejou: “Mas, dona Hilda, nós... eu não tenho poder para isso... Vim apenas porque a Câmara resolveu lhe prestar uma homenagem...”

“O senhor por acaso já leu meus livros?”

Agora sim ele ficou branco. Engoliu em seco: “Não, senhora, nunca li nenhum dos seus livros”.

“Então, ponha-se daqui para fora. Meus leitores já me homenageiam quando leem meus livros.”

O vereador ofendeu-se:

“Vim até aqui de boa vontade lhe prestar uma homenagem, lhe fazer um favor, e a senhora...”

“Favor o senhor faria se me chupasse a cona”, berrou ela, brandindo a bengala.

O vereador ficou roxo, não sabia onde enfiar a cara.

“Por favor, retire-se da minha casa”, tornou ela, com dignidade. “Vocês querem que eu pague uma fortuna para morar na minha própria casa e ainda acham que vão me comprar com uma chave idiota que não abre porta alguma? Pois diga a seus pares que os mandei enfiar, um de cada vez, a chave em seus respectivos cus. O senhor faça o mesmo.”

E então, desfazendo a corcunda, deu as costas ao homem e, pisando firme, imponente, caminhou para dentro de casa. (VIEIRA, 2013)

*

Vemos a pessoa velha como uma caricatura da própria pessoa: nariz e orelhas agrandados, vincos na cara, expressão marcada. Nos nossos medos, o envelhecimento é uma metamorfose (Beauvoir, 2011, p. 11) e reconhece-se o velho por um conjunto de estereótipos (Debert, 2012, p. 121). O lobo mau põe um xale e uma corcunda e pronto: ninguém vê outra coisa que não a vovó.

Mas é possível ser e parecer ao mesmo tempo. Ligar para o trabalho fingindo tosse para não ir trabalhar quando se está de verdade doente. E se Hilda Hilst, velha, tiver fingido ser velha? Do mesmo jeito que, jovem e bonita, fingiu ser jovem e bonita? Do mesmo jeito que poeta, mulher, se especializou nas poses de poeta, mulher?

Tchau (anotações)

O fim é sempre esse: a morte.

Xuxa

Assim como o começo, o fim pode ser uma experiência múltipla.

*

Em 1986, uma matéria de jornal – que citava, entre outres, Sylvia Plath e Ana Cristina Cesar – perguntava no título “Por que escritores cometem suicídio”. Hilda Hilst opinou:

Posso compreender isso, porque sou uma suicida em potencial. [...] O ato de criar significa o desejo de não morrer. O suicídio é a vontade de acabar, porque já não há mais ressonância com outro ser humano. Agora, não acho que seja uma fraqueza, mas sim um ato de coragem, embora o suicídio ainda seja algo chocante para a maioria das pessoas. (apud Gonçalves Filho, 1986).

Outro entrevistado pela reportagem, o “psiquiatra, poeta e crítico de arte Theon Spanudis, 70”, afirmava: “a criação artística pressupõe um conflito eterno entre a subjetividade e a realidade” (apud Gonçalves Filho, 1986).

*

Falando sobre a dramaturgia algo que, creio, pode ser lido na obra como um todo, Alva Martínez Teixeira (2013, p. 29) diz: “o temperamento distópico hilstiano é fortemente pessimista, mas não niilista. Por isso a autora privilegia, de entre os candidatos a herói inadaptado e importuno da distopia, a figura do redentor”.

*

Em *Cartas de um sedutor*, há um dos poucos momentos em que a morte parece desprovida de gravidade. É um miniconto da seção “Novos antropófagos” sobre um

escritor que há dez anos “tentava escrever o primeiro verso de um poema. Era perfeccionista”. Quando finalmente lhe ocorre o verso, ele grita de alegria para a esposa e começa a declamar: “Igual ao fruto ajustado ao seu redondo...”. Só que Jandira o interrompe: “Mas nem todo fruto é redondo...”. “São metáforas, amor”, ele explica, mas ela não se convence: “Mas onde é que fica a banana?”. Então ele se enforca numa mangueira.

No peito do morto, a esposa encontra um bilhete colado, que diz: “a manga também não é redonda, o mamão também não, a jaca muito menos. e você é idiota, Jandira. Tchau” (Hilst, 2018c, p. 304-5).

*

O último livro de Edward Said se chama *On Late Style* e fala sobre o estilo tardio, conceito retirado de um ensaio de Theodor Adorno sobre as últimas composições de Beethoven, que teriam uma especificidade estilística com relação ao resto da obra. “Tocada pela morte”, diz Adorno, “a mão do mestre libera as massas de matéria que ele costumava formar; seus rasgos e fissuras, testemunhas da impotência finita do Eu confrontado com o Ser, são o trabalho final” (Adorno, 2002, p. 566, tradução minha).

Para Said, os “rasgos e fissuras” dos trabalhos tardios são sinais de “intransigência, dificuldade e contradição não resolvida” (p. 7) e são realizados quando a/o artista, perto do fim, elabora formalmente a recusa do fim: “O estilo tardio é o que acontece se a arte não abdica de seus direitos em favor da realidade” (p. 9). Nesse sentido, ele argumenta, pode-se dizer que toda a modernidade literária é um fenômeno de estilo tardio (p. 135). E resume:

Esta é prerrogativa do estilo tardio: ele tem o poder de apresentar o desencanto e o prazer sem resolver a contradição entre eles. O que os mantém em tensão, como forças iguais puxando em direções opostas, é a subjetividade madura da/o artista, despida de arrogância e pompa, sem vergonha de sua falibilidade ou da confiança modesta que ganhou como resultado da idade e do exílio. (Said, 2006, p. 148, traduções minhas)

*

Em *Estar sendo. Ter sido*, último livro, Hilda Hilst formula algo que podemos ler como sua própria definição de estilo tardio: “somos todos assim esgarçados, os sentimentos se diluem na velhice, não, não é isso, os sentimentos tendem a alastrar-se,

procuram os inícios, os ‘como era mesmo?’” (Hilst, 2018c, p. 332). O esgarçado é quase um conceito na obra da autora. Em “O unicórnio” ela escreve:

Tudo isso, todo esse grande amor me estufando as vísceras, todo esse silêncio feito de alfinetes, essa contração dolorosa no meu estômago, esse encolher-se e depois largar-se como um existir de anêmona, essa língua que devora e que ao mesmo tempo repele o mais delicado alimento, esse olho liquefeito, esse olho de vidro, esse olho de areia, esse olho esgarçado sobre as coisas, tudo isso em mim é simultaneidade, é infinitude, é existência pulsando e convergindo para Deus não se sabe onde, para o mais absoluto, ou o mais vazio, ou o mais crueldade, o mais amor, ai de mim expulsando as palavras como quem tem um fio de cabelo na garganta, ai ai ai. (Hilst, 2018b, p. 140)

Em “Kadosh” (1973), Deus é que é uma “coisa esgarçada” (Hilst, 2018b, p. 193); em “O projeto” (1977), fala-se do “esgarçado do Tempo” (Hilst, 2018b, p. 295). Toda a “simultaneidade” e a “infinitude” do sujeito (do que o cerca e do que o compõe) tensionam entre o acúmulo e o começo. O presente insuportável pede o *potlatch*. O fim e o início são oportunidades, quem sabe, de encontrar a santidade e, enfim, a redenção.

*

Nas últimas páginas de *Estar sendo. Ter sido*, há uma rápida mudança entre os registros textuais: o que era narração em torno de personagens apresentados anteriormente no romance corta para uma reflexão sobre o sentido da vida, daí para um imperativo aparentemente metalinguístico e volta a ser narração do enredo. Um pouco mais adiante, novamente há uma interrupção do fluxo narrativo, que cede espaço a uma série de oito poemas – após os quais encontramos a última página do texto, com as seguintes linhas:

A BUÇA NEGRA VEM VINDO. PUNHAL. VELHICE. ADAGA. CUSPOLHE NA CARA. ELA SE ARREGAÇA LASSA. MORTE. AMADA.

“Denken ist schwer”
(James Ward)

Casa do Sol
6 de março de 1993
15 de janeiro de 1996
Lua nova
(HILST, 1997, p. 117)

Na edição da Globo, de 2006, o texto se encontra centralizado na página; na edição da Nankin, de 1997, ele está alinhado à margem inferior. Em ambos os casos, no entanto, está sozinho, como que destacado do restante do texto que compõe o livro, performando um último excesso textual. Graficamente, podemos associar a inscrição à de uma lápide, com suas datas e letras maiúsculas. A misteriosa epígrafe final retoma a tópica hilstiana da impossibilidade da compreensão, inclusive linguística: trata-se, ao que parece,¹³ da citação que o filósofo inglês James Ward faz de um provérbio alemão – *Traumen ist leicht und denken ist schwer*, que pode ser traduzido como “sonhar é fácil e pensar é difícil”.

A página está à margem, simultaneamente dentro e fora do livro. É o limiar entre texto e paratexto: possui epígrafe e referências às condições históricas de produção, mas também as palavras em caixa-alta, que performam um eu atribuível ao personagem Vittorio, protagonista e espécie de narrador de *Estar sendo. Ter sido*. É uma fala que se pode atribuir também à autora Hilda Hilst, que morava na Casa do Sol e que anunciou que esse seria seu último trabalho.

A página pode ser vista, portanto, como uma performance de ao menos três mortes: a do personagem Vittorio, a do livro que termina e a de sua autora.

*

Mas Hilda Hilst parou mesmo de escrever, como anunciara? Um jornalista, obviamente, perguntou sobre isso numa entrevista, em 2002:

Na verdade até escrevo, mas eu acho que são coisas muito complicadas. Estou fazendo um livro que deve chamar “O Koisa”. “O Koisa” é exatamente o caroço de azeitona que está na empada. Ninguém sabe o que falar sobre um caroço de azeitona.

Eu escrevo: “Entrei dentro da empada/ à meia-noite, e, em seguida/ caguei o grãozinho negro/ dentro da privada de âmbar/ comecei a cantar o canto chulo de amoras negras/ mas belo, coloquial e absurdo/ como é a vida”. (in Machado, 2002, p. E4)

E depois de várias outras perguntas de jornalista, foi a vez de a entrevistada puxar o microfone e interromper a conversa:

13 Na verdade, ao que o Google indica. A frase pode ser encontrada no livro *Naturalism and Agnosticism*, coletânea de palestras de Ward, parcialmente disponível na biblioteca virtual do Google Books (ver <https://goo.gl/ooNG1D>, acesso em 15/10/2015).

Folha – Você...

Hilst – Chega. Boa noite, ouviu? Tchau. Cansei. (in Machado, 2002, p. E4)

Matéria (última anedota)

O pai de Hilda Hilst, Apolônio, foi um poeta vanguardista que não chegou a constituir obra. Porque ele vivia no interior de São Paulo, num tempo em que o dinheiro do café fez a região se modernizar rapidamente e ganhar muitas riquezas materiais (bonde, telégrafo, luz elétrica); mas outras riquezas demoram mais para ser acumuladas, e não houve lugar para um futurista em Jaú nos anos 1920.¹⁴

Além disso, Apolônio ficou louco. Depois da primeira internação, em 1934, tudo indica que ele nunca mais escreveu. Passaria o resto da vida entrando e saindo de instituições psiquiátricas, quase não teria mais contato com a única filha e morreria em 1966, quando ela já se mudara para a Casa do Sol. Um pouco depois da morte do pai, Hilda e ele conversaram. Em 1999, quando ela já anunciara o fim de sua produção literária e se encontrava mais próxima da própria morte, recordou numa entrevista:

Eu só quero, até morrer, morar na minha casa e receber os amigos. Eu não tenho nenhuma expectativa de nada. Não me interessa mais o mundo da Terra. Teve uma vez que o meu pai se comunicou comigo. Ele tinha acabado de morrer. Eu estava lendo um artigo sobre Kafka no jornal; quando pus a mão em cima do texto, fiquei dura. Eu pensei: “Será que alguém está querendo falar comigo?” Fechei os olhos e li: “Loucura”. Então falei: “É você, meu pai?” E comecei a conversar. Perguntei: “O que é que está acontecendo agora?” Ele falou: “Vida na terra, experiência inútil e dolorosa”. Eu disse: “Pai, será que algum dia eu vou conseguir ser alguém na literatura, ser entendida por alguém?” Ele falou: “Matéria. Muito mais matéria”. Um diálogo mesmo. Eu disse: “E a alma continua louca, pai?” Ele falou: “Hipótese absurda”. Hipótese absurda. Eu fiquei deslumbrada com isso. Um dia, quando saí à tarde, vi meu pai na colina, perto da estrada, todo vestido de branco, com chapéu. Eu fiquei inteiramente branca. (in *Cadernos...*, 1999, p. 40)

*

Quando anunciava que não escreveria mais nada, Hilst dizia que tinha pouco tempo de vida e, portanto, pouco tempo para se preparar para a morte, que a levaria a Marduk. “um planeta que está encostado na Terra em n dimensões” (in *Cadernos...*, 1999, p. 41). Lá, ela se encontraria com notáveis, como Albert Einstein e Sigmund Freud, e precisava estar preparada para conversar com essa gente. Então era tempo de ler, não de escrever. Em

¹⁴ Boas histórias sobre os modernistas fracassados da província paulista, inclusive Apolônio Hilst, podem ser encontradas em *Os rapazes d’A Onda e outros rapazes*, pesquisa de Eustáquio Gomes (1992).

Marduk também se encontraria mais uma vez com seu pai (Folgueira; Destri, 2018, p. 189).

*

Existe uma gralha, uma falha de edição, em alguma das transcrições da entrevista de 1999. Nos *Cadernos de Literatura Brasileira*, Apolônio responde à segunda pergunta da filha com “Matéria. Muito mais matéria”. Já em *Fico besta quando me entendem*, compilação organizada por Cristiano Diniz e publicada em 2013, a fala atribuída ao pai da autora é: “Matéria, muito mais *na* matéria” (in Diniz, 2013, p. 212, grifo meu).

A gralha é um dado material do texto e o materializa ainda mais, pois nos lembra que o texto passa por vários processos, todos eles passíveis de falha. Lori Lamby, que está aprendendo a escrever, nos ensina muito sobre isso. Quando ela conta de seu pai (“Ele também é um escritor, coitado”) as gralhas aumentam consideravelmente, já que as palavras contraintuitivas do mundo adulto confundem a menina. “Papi é muito bom mas ele tem o que a mamãe chama de crse, quero dizer crise”, diz Lori, que também relata uma conversa que ouviu entre o pai e o editor dele: “O Lalau falou pro papi: por que você não começa a escrever umas bananeiras pra variar? Acho que não é bananeira, é bandalheira, agora eu sei” (Hilst, 1990, p. 14-5).

Uma das principais tópicas hilstianas também pode ser entendida como a potência de um mal-entendido: a alternância entre as palavras “corpo” e “porco”. Em *Contos d’escárnio. Textos grotescos*, o narrador diz: “Porque cada um de nós, Clódia, tem que achar o seu próprio porco. (Atenção, não confundir com corpo.) Porco, gente, porco, o corpo às avessas” (Hilst, 2018c, p. 203). Sobre esse tipo de gosto pelo trocadilho, Eliane Robert Moraes lembra uma frase de Vladimir Nabokov que, biografando Nikolai Gógol, escreve: “a diferença entre o lado cômico das coisas, e seu lado cósmico, depende apenas de uma sibilante” (apud Moraes, 1999, p. 120).

Em crônica de 13 de setembro de 1993, Hilst faz um exercício explícito sobre as “misteriosas relações que a língua deixa a descoberto [e que] vêm desmentir os contrastes tidos como óbvios, promovendo um aviltamento dos sentidos mais nobres dos termos” (Moraes, 1999, p. 120). A autora elabora uma lista para “brincar de inventar uma nova semântica”: *semântica*, por exemplo, é definido como “Antologia do sêmen”; *ligadura* é a

“Liga das Senhoras Católicas”; *ânus* é a “Pronúncia errada de anus (ave da família dos cuculídeos)”; e *ku* é “Lua em finlandês”. Depois de outras definições de glossário, a última é dedicada à palavra *contente*: “Filho do ente de Heidegger (informe-se) com Cohn-Bendit (informe-se)” (Hilst, 2018a, p. 97-8).

*

A formulação “(informe-se)” é típica das crônicas hilstianas, sempre presumindo e enfatizando a ignorância de quem lê, mas também a inevitável (ainda que subentendida) referencialidade do repertório intelectual. Em *Contos d’escárnio. Textos grotescos*, depois de um trecho cheio de duplos sentidos e tentativas de desfazê-los, ela escreve: “Credo! Como é difícil o texto didático” (Hilst, 2018c, p. 184). Em outro ponto, ao usar uma palavra mais rara, anuncia entre parênteses: “(informe-se, isto aqui não é cartilha para esse pessoalzinho que está fazendo mestrado)” (p. 181).

*

A materialidade é uma barra, mas, lendo cronologicamente a longa (e ainda assim é sempre curta, não?) vida-obra, dá pra perceber que Hilst foi em direção a ela. Que nem um trem: implacável, com paradas e carregando um monte de coisa junto. “Muito mais matéria” foi se acumulando nessa viagem; “muito mais *na* matéria” foram se embrenhando as coisas do espírito. Segundo a astróloga e poeta Júlia de Carvalho Hansen, o mapa astral da autora “apresenta grande ênfase de planetas em signos de Terra (ligados à matéria e às sensações) habitando as casas associadas à desmaterialização do consciente (a 4, a 8 e a 12)”; isso “indica que o telúrico e o imaterial eram um só território em Hilda Hilst, para quem matéria e dissolução se frequentavam como vizinhos ou mesmo irmãos” (Hansen, 2018).

*

Gralha também é sinônimo de pessoa tagarela. E nome de pássaros conirrostrós pertencentes à família dos corvídeos – aquela mesma que grasnou numa noite: “Nunca mais”.

*

Dizem que, no final da vida terrena, ainda encarnada, Hilda Hilst já estava se comunicando bastante com Marduk – via fax.

A lógica é um contrassenso inútil e maçante.
Só no absurdo há verdade e encanto.

Apolônio Hilst

O verdadeiro caminho passa por uma corda que não
está esticada no alto, mas logo acima do chão. Parece
mais destinada a fazer tropeçar do que a ser trilhada.

Franz Kafka

From life to death just like a blazing flame

Rita Lee

Agradecimentos e dedicatórias

Esta pesquisa só foi possível graças à orientação e à amizade de Eliane Robert Moraes, que me deu a honra e a felicidade de sua companhia na última década. Sou tão grato que nem sei o que dizer, só sentir.

Por coincidência ou não, os astros dirão, também convivi nos últimos dez anos com o amor por Luiz Pimentel, atualmente meu marido, desde sempre amigo e namorado, e nos últimos meses a pessoa que me ajudou a segurar a barra das crises e desesperos de terminar a pesquisa e escrever a tese.

Por falar em crise, este texto tampouco existiria não fossem os maravilhosos psiquiatras, Gabriel Zaccaria e Pedro Thiago Nóbrega, e psicólogo, Mauricio Oriente Segurado. Nem eu existiria mais. Medicada, sigo ótima. Passo o contato deles pra quem precisar.

Agradeço o apoio e o amor da minha mãe, Miriam Soares de Campos Visnadi, do meu irmão, Thiago Visnadi, da minha sogra, Marilena Pimentel, e das muitas amigas que vivem comigo e me ensinam a escrever e a pensar melhor, em especial Aline Novais, Arianne Rayis Lovo, Bruno Moreno, Bruno O., Carolina Menegatti, Cecília Farias, Giovana Bonamin, Gui Mohallem, Ieda Pimentel, Isadora Pimentel, Juliana Caldas, Lia Urbini, Lígia Xavier, Lila Botter, Mariana Palomino, Mayana Redin, Otavio Chamorro, Ruy Luduvise e Victor Veit. Sou grato à Alciana Paulino, companheira de todas as quarentenas e escritas; à Andrea Longobardi, com quem compartilho a casa do amor no Tempo; e à Júlia de Carvalho Hansen, grande comparsa.

Dedico isto aqui à memória de Fábio Rosatti, Kelvin Yuuki Kurotsu, Iracema Ribeiro Rosa e Alcione Paulino da Silva.

*

Entre idas e vindas, além do tempo estrito do doutorado, esta é uma pesquisa que já leva uns vinte anos e parece que vai continuar, *work in progress*. Nesse tempo, ela contou com leituras generosas e aportes incalculáveis de muita gente, de quem destaco José Luis Mora Fuentes e Daniel Fuentes, do Instituto Hilda Hilst, os professores Jaime Ginzburg,

Eduardo Sterzi, Roberto Zular, André Luís Rodrigues e André Botelho, a professora Vima Lia de Rossi Martin e João Adolfo Hansen, mestre.

A pesquisa não teria sido possível sem os trabalhadores e as trabalhadoras da Biblioteca Nacional e da Universidade de São Paulo, em especial da Biblioteca Florestan Fernandes, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, do Serviço de Pós-graduação da FFLCH e da limpeza e manutenção dos prédios. Sou muito grato a todos.

O presente trabalho foi realizado com apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, vinculada ao Ministério da Educação.

*

It takes a village, people.

Referências bibliográficas

Referências das epígrafes

p. 10

KRÄHENBÜHL, Pedro Morato. Confissão para Ramiro Eleu. *Narceja: Revista Trimestral de Poesia*. São Paulo, n. 1, Primavera de 1958. p. 2.

PIVA, Roberto. 2. Alguma coisa em Saturno que não conheço. In: PIVA, Roberto. *Morda meu coração na esquina: poesia reunida*. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Companhia das Letras, 2023. p. 231.

LUFT, Lya. *O lado fatal*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. p. 15.

LEE, Rita. Sucesso, aqui vou eu! (Build Up). In: LEE, Rita. *Build Up*. Polydor Brasil, 1970.

p. 25

HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 528.

RIO, João do. *O momento literário: quarenta respostas – palestras com Olavo Bilac, Coelho Neto, Júlia Lopes de Almeida, Felinto de Almeida, Padre Severiano de Resende, Félix Pacheco, João Luso, Guimarães Passos, Lima Campos, cartas de João Ribeiro, Clóvis Bevilacqua, Sílvio Romero, Raimundo Correia, Medeiros e Albuquerque, Garcia Redondo, Frota Pessoa, Mário Pederneiras, Luís Edmundo, Curvelo de Mendonça, Nestor Victor, Silva Ramos, Artur Orlando, Souza Bandeira, Inglês de Souza, Afonso Celso, Elísio de Carvalho, etc., etc..* Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1905. p. XV.

p. 48

PALLOTTINI, Renata. Lamentação dos filhos. In: SILVA, Domingos Carvalho da. *Vozes femininas da poesia brasileira: ensaio histórico-literário seguido de uma breve antologia*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura; Comissão de Literatura, 1959. p. 85.

LEE, Rita. Miss Brasil 2000. In: LEE, Rita. *Babilônia*. Som Livre, 1978.

p. 145

LEE, Rita. Ôrra meu! In: LEE, Rita. *Rita Lee*. Som Livre, 1980.

p. 148

Xuxa, apud FURO MTV – top 5 dicas da Xuxa. [S.l.]: XUXAMASTER, 28 out. 2010. Disponível em: <<https://youtu.be/ZusW05XYRBw>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

p. 157

Apolônio Hilst, apud CASTELLO, José. A derrota das palavras. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 dez. 2003, Caderno B, p. B3.

KAFKA, Franz. Aforismos. In: KAFKA, Franz. *Essencial Franz Kafka*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p. 189.

LEE, Rita. Change. Universal Music, 2021.

Referências da tese

A., C. Poetisa Hilda Hilst. *A Tribuna*, São Paulo, 14 set. 1960, p. 2.

A ESTRÉIA de Vicente Augustus Carnicelli. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, 1 jun. 1954, p. 11.

A NOITE. Rio de Janeiro, 28 jun. 1946, p. 1.

A PENSÃO Santa Monica e a Casa Santa Marta. *Diário da Noite*, São Paulo, 19 dez. 1947, p. 6.

À SUA DIREITA Senhora! *Folha da Manhã*, São Paulo, 15 jun. 1952, Vida Social e Doméstica, p. 3.

ACADEMIA RESENDENSE DE HISTÓRIA (ARDHIS). José Ezequiel Freire de Lima (o maior poeta resendense) [...]. [S.l.], 6 abr. 2015. Facebook: ardhisresende. Disponível em: <<https://www.facebook.com/ardhisresende/photos/jos%C3%A9-ezequiel-freire-de-lima-o-maior-poeta-resendenseezequiel-freire-foi-dos-mai/603722639731158/>>. Acesso em: 4 jul. 2023.

ADORNO, Theodor W. Late Style in Beethoven. In: ADORNO, Theodor W. *Essays on Music*. Seleção, introdução e notas de Richard Leppert. Tradução de Susan H. Gillespie. Berkeley; Los Angeles; Londres: University of California Press, 2002. p. 564-8.

AGAMBEN, Giorgio. *Categorias italianas: estudos de poética e literatura*. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

- AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Tradução de Gênese Andrade. São Paulo: Rocco, 2017.
- ALBUQUERQUE, Gabriel Arcanjo Santos de. *Deus, Amor, Morte e as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst*. Manaus: Valer, 2011.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: inferno*. Tradução de Italo Eugenio Mauro. 12. reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2004.
- ALVES, Helle. Eu vi Guevara morto. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 28 out. 1967, p. 8-15.
- AMORIM, Bernardo Nascimento de. A recepção da obra de Hilda Hilst: breves apontamentos. In: CINTRA, Elaine Cristina; SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e (Org.). *Roteiro poético de Hilda Hilst*. Uberlândia, MG: Edufu, 2009.
- ANDERS, Günther. Teses para a Era Atômica. *Sopro*, n. 87, abr. 2013. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/anders.html>>. Acesso em: 23 ago. 2021.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRADE, Oswald de. *Diário confessional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- ANDRÉ, Willian. A impossibilidade de se dizer o indizível: reflexões sobre o duplo na novela “O unicórnio”, de Hilda Hilst. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 43, jun. 2014, p. 263-76. DOI: 10.1590/S2316-40182014000100015. Acesso em: 17 abr. 2021.
- ARAÚJO, Celso. Um romance de alma ardente. *Correio Braziliense*, Brasília, 22 jul. 1984, Atualidades, p. 6.
- ARBEX, Luciana Bueno Marta. *Intelectualidade brasileira em tempos de Guerra Fria: agenda cultural, revistas e engajamento comunista*. Dissertação (Mestrado em História Social), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- ARZE, Reginaldo Ustariz. O impacto do cadáver de Che Guevara. Um depoimento. *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, ed. 239, 8 out. 2007. Disponível em: <<http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/1381-reginaldo-ustariz-arze>>. Acesso em: 4 abr. 2021.
- AUSPICIOSOS os resultados do I Congresso Paulista de Poesia. *Folha da Manhã*, São Paulo, 4 mai. 1948, 1º Caderno, p. 7.
- AZEVEDO, Victor de. Herança. *Jornal de Notícias*, São Paulo, 12 out. 1949, p. 7.
- BAIRÃO, Reynaldo. A título de anotações. *Jornal de Notícias*, São Paulo, 18 jun. 1950a, Segundo Caderno, p. 1-2.

- BAIRÃO, Reynaldo. *O primeiro dia*: poemas em prosa. São Paulo: Orfeu, 1950b.
- BAPTISTA, Abel Barros. *O livro agreste*: ensaio de curso de literatura brasileira. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2005.
- BARBOSA, Gustavo; REGO, Lúcia; GIMENEZ, Márcia. Guerra conjugal: o muro do desamor. *Manchete*, Rio de Janeiro, 7 abr. 1990, p. 46-9.
- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BEAUVOIR, Simone de. *La vejez*. Tradução ao castelhano de Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Debolsillo, 2011.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*: fatos e mitos. Tradução de Sérgio Milliet. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*: um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (10ª reimpressão: 1996)
- BESSE, Susan. *Modernizando a desigualdade*: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil, 1914-1940. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- BETTI, Maria Sílvia. A politização do teatro: do Arena ao CPC. In: FARIA, João Roberto (Dir.). *História do teatro brasileiro, volume 2*: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc SP, 2013.
- BORGES, Luciana. Narrando a edição: escritores e editores na Trilogia obscena, de Hilda Hilst. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 34, 2009, p. 117-145.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3ª ed., 7ª tiragem. São Paulo: Cultrix, 1985.
- BRASIL, URGENTE. São Paulo: Veritas, ano 1, n. 1, 17 mar. 1963a.
- BRASIL, URGENTE. São Paulo: Veritas, ano 1, n. 11, 26 maio–2 jun. 1963b.
- BRASIL, URGENTE. São Paulo: Veritas, ano 1, n. 34, 3–9 nov. 1963c.
- CADERNOS de Literatura Brasileira: Hilda Hilst, n. 8, São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1999.

- CAGLIOSTRO. Lirismo. *Diário da Noite*, São Paulo, p. 17, 20 out. 1955a.
- CAGLIOSTRO. Mulheres. *Diário da Noite*, São Paulo, p. 15, 16 set. 1955b.
- CALABRE, Lia. Rádio e imaginação: nos tempos da radionovela. In: CUNHA, Mágda Rodrigues da; HAUSSEN, Doris Fagundes (Org.). *Rádio brasileiro: episódios e personagens*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p. 49-65.
- CALDAS, Waldenyr. *A literatura da cultura de massa: uma análise sociológica*. São Paulo: Musa, 2000.
- CAMPOS, Augusto de. *Poesia antipoesia antropofagia & cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- CAMPOS, Augusto de (Org.). *Pagu: vida-obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 15. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.
- CASTELLO, José. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. A escrita mulher. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial; LTC – Livros Técnicos e Científicos Ed., 1989.
- CEIA, Carlos. Anedota. In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 29 dez. 2009. Disponível em: <<https://edtl.fcsb.unl.pt/encyclopedia/anedota>>. Acesso em: 25 jul. 2023.
- CHEVALIER, Jean (Dir.). *Diccionario de los símbolos*. Tradução para o castelhano de Manuel Silvar e Arturo Rodríguez. Barcelona, Espanha: Herder, 1986.
- COELHO, Nelly Novaes. Da poesia. In: *CADERNOS de Literatura Brasileira*: Hilda Hilst, n. 8, São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1999.
- COHN, Amélia. *Brasil Urgente*. FGV CPDOC, 2009. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/brasil-urgente>>. Acesso em: 20 mar. 2021.
- CONSTITUI um estímulo aos jovens artistas a II Exposição de Poesia. *Jornal de Notícias*, São Paulo, 24 jul. 1949, p. 6.
- CORREA-DÍAZ, Luis. El Cristo Americano, Ernesto Che Guevara y el Kerigma popular y poético de su resurrección. *INTI: Revista de Literatura Hispánica*, n. 49-50, p. 255-6, 1999. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23287023>. Acesso em: 12 jun. 2014.

- COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. 9. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- CRISMA de duzentas crianças no “Abrigo Santa Maria”. *Diário da Noite*, São Paulo, 13 nov. 1947, p. 4.
- CUNHA, Rubens da. *O voo solitário da dramaturgia de Hilda Hilst*. Tese (Doutorado em Literatura), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.
- DEBERT, Guita Grin. *A reinvenção da velhice: socialização e processos de reprivatização do envelhecimento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2012.
- DESTRI, Luisa. Hilda Hilst, autora de Hilda Hilst. In: COSTA, Carlos (Coord.). *Ocupação Hilda Hilst*. São Paulo: Itaú Cultural; Ministério da Cultura, 2015. p. 14-20.
- DIÁRIO da Noite, São Paulo, 25 out. 1948, p. 7.
- DIÁRIOS da Casa do Sol ep. 31 – A Catarse de ter convivido com Hilda Hilst e Massao Ohno. Campinas, SP: Curadoria Hilst, 2020. 1 vídeo (49 min 38 s). Disponível em: <<https://youtu.be/eiZkew62c6s>>. Acesso em: 21 ago. 2022.
- DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.
- DINIZ, Cristiano. *Fortuna crítica de Hilda Hilst: levantamento bibliográfico atualizado (1949-2018)*. Campinas, SP: Unicamp/IEL/Setor de Publicações; Unicamp/IEL/Cedae, 2018.
- DOS PASSOS, John. *Os melhores tempos: uma biografia não oficial*. Tradução de Maria da Graça Cardoso. Amadora, Portugal: Ibis, 1968.
- DUMÓN, Eloy R. *Manual de astrología moderna*. 8. reimpressão. Buenos Aires: Kier, 2007.
- DUNCAN, Zélia. Sobre Hilda Hilst, informe-se! *O Globo*, 18 set. 2015. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/sobre-hilda-hilst-informe-se-17527301>>. Acesso em: 3 mar. 2016.
- ELEITA a nova diretoria do Clube de Poesia. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, 13 abr. 1952, p. 4.
- FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. Tradução de Fátima Murad. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- FARIA, Álvaro Alves de. Massao Ohno: meio mago, meio monge. *Poesia Sempre*, ano 10, n. 17, p. 41-4, dez. 2002.

FELINTO, Marilene. Hilda Hilst, 69, pára de escrever: “Está tudo lá”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 jul. 1999, Folha Ilustrada, p. 1.

FERRAZ, Ana. Hilda Hilst, a mulher sem atalhos. *Carta Capital*, ed. 838, 28 fev. 2015. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/revista/838/hilda-hilst-a-mulher-sem-atalhos-9428.html>>. Acesso em: 3 mar. 2016.

FOLGUEIRA, Laura; DESTRI, Luisa. *Eu e não outra: a vida intensa de Hilda Hilst*. São Paulo: Tordesilhas, 2018.

FORMENTI, Lígia. Cada vira-lata é um original. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 jul. 1987, p. B-5.

FORTUNA, Felipe. Palavras de dona Doida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 out. 1987, Idéias, p. 8-9.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. 18. ed. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2009.

FRANCISCO, Severino. Ficção em orgia barroca. *Correio Braziliense*, Brasília, 9 mar. 1987, Aparte, p. 17.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

GARCIA, Silas Sampaio. *Voz e silêncio da escrita: cem anos de depoimentos de literatos brasileiros*. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê, 2009.

GIRON, Luís Antônio. Mecenato carrega artistas para voto útil. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 nov. 1990, Política, p. A-11.

GOMES, Eustáquio. *Os rapazes d’A Onda e outros rapazes: modernismo, técnica e modernidade na província paulista (1921-1925)*. Campinas, SP: Pontes; Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1992.

GONÇALVES FILHO, Antonio. Por que escritores cometem suicídio. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 fev. 1986, Ilustrada, p. 45.

GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira: uma abordagem político-econômica. In: GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GRATTI, Beatris Ribeiro. *Sobre a adivinhação, de Marco Túlio Cícero*. Dissertação (Mestrado em Linguística), Universidade de Campinas, 2009.

GREEB, Gabriela. *Hilda Hilst pede contato*. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2018.

HALBERSTAM, [Jack]. *The Queer Art of Failure*. Durham, EUA; Londres: Duke University Press, 2011.

HANSEN, Júlia de Carvalho. Hilda Hilst não “falava com o outro lado”, ela era de lá, mostra mapa. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 jul. 2018, 2h. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/07/hilda-hilst-nao-falava-com-o-outro-lado-ela-era-de-la-mostra-mapa.shtml>>. Acesso em: 22 jul. 2023.

HARAWAY, Donna. *O manifesto das espécies companheiras: cachorros, pessoas e alteridades significativas*. Tradução de Pê Moreira; revisão técnica e posfácio de Fernando Silva e Silva. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HELEN. Poliedro. *Folha da Manhã*, São Paulo, 3 mai. 1950, Primeiro Caderno, p. 8.

HELENA, Regina. Hilda Hilst: suas peças vão acontecer. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4-5 jan. 1970, p. 10.

HILDA se defende: minha poesia não é alienada. Brasil, Urgente, São Paulo: Veritas, p. 5, 3-9 nov. 1963.

HILDA Hilst TV Cultura. [S.l.]: fabioweintraub, [2012?]. Disponível em: <<https://youtu.be/5yeFhO4G2OQ>>. Acesso em: 21 ago. 2022.

HILST, Apolônio de Almeida Prado; HILST, Hilda. Pai e filha. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999. (Encarte de *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 8, out. 1999)

HILST, Hilda. *132 crônicas: cascos & carícias e outros escritos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018a.

HILST, Hilda. *Amavisse*. São Paulo: Massao Ohno, 1989.

HILST, Hilda. *Baladas*. São Paulo: Globo, 2003. (1ª reimpressão: 2011)

HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HILST, Hilda. *Da prosa: volume I*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018b.

HILST, Hilda. *Da prosa: volume II*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018c.

HILST, Hilda. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Nankin, 1997.

HILST, Hilda. *Estar sendo. Ter sido*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2006.

- HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2001a.
- HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2001b. (2ª reimpressão: 2013)
- HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. 2. ed. São Paulo: Massao Ohno, 1990.
- HILST, Hilda. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2014.
- HILST, Hilda. *Teatro completo*. São Paulo: Globo, 2008.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Água no vinho. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 3 dez. 1950, p. 5-7.
- HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. Tradução de Carlos A. de C. Moreno. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- IDÉIAS preciosas para um bom presente. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 dez. 1988, Idéias, p. 6-7.
- JAMESON, Fredric. “Fim da arte” ou “fim da história”? In: JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2014. (11ª reimpressão: 2020)
- JORGE, Fernando. Hilda Hilst e a poesia. *Jornal de Notícias*, São Paulo, 25 set. 1949, p. 6.
- JULIO, Mario. Debates sobre a mulher. *Jornal de Notícias*, São Paulo, 1 jan. 1950, p. 7.
- KAPLAN, Stuart R. *Tarô clássico*. Tradução de Maio Miranda. São Paulo: Pensamento, 1972.
- KARAWAJCZYK, Mônica; MAIA, Tatiana Vargas. A Igreja Católica e o voto feminino no Brasil: uma questão de poder e influência. *Coisas do Gênero: revista de estudos feministas em teologia e religião*. São Leopoldo-RS, v. 2, n. 1, p. 90-104, jan.-jul. 2016. Disponível em: <<http://www.est.com.br/periodicos/index.php/genero/article/view/2750>>. Acesso em: 16 fev. 2023.
- KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.
- LAERTE. [Sem título.] *Manual do Minotauro*, 12 set. 2022. Disponível em: <<https://laerte.art.br/tag/ornamento/>>. Acesso em: 10 jun. 2023.

- LÉNINE, V. I. A organização do partido e a literatura de partido. Tradução de Edições Avante!. In: ARQUIVO MARXISTA NA INTERNET, 2014. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/lenin/1905/11/13.htm>>. Acesso em: 5 jun. 2021.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- MACHADO, Cassiano Elek. A plenitude da obscena senhora HH. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 jan. 2002, Folha Ilustrada, p. E1, E4.
- MAIA, Alípio. Meninas em flor. *A Noite Ilustrada*, Rio de Janeiro, 3 nov. 1953, p. 9.
- MARIANO, Caroline da Silva; SOUZA, Lígya Esteves Sant'Anna de. Mulheres úteis à sociedade: gênero, pobreza e moralidade no mercado de trabalho da cidade de São Paulo (1870-1920). *Revista Cantareira*, Rio de Janeiro, n. 34, 25 jan. 2021. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/cantareira/article/view/44506>>. Acesso em: 22 set. 2022.
- MARIGHELLA, Carlos. *Chamamento ao povo brasileiro e outros escritos*. São Paulo: Ubu, 2019.
- MARTINS, Luís. Presságios. *Folha Socialista*, São Paulo, 15. jul. 1950, p. 11.
- MASSUELA, Amanda. Uma década sem Hilda Hilst. *Revista Cult*, fev. 2014. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2014/02/uma-decada-sem-hilda-hilst/>>. Acesso em: 3 mar. 2016.
- MIRANDA, Fernanda R. *Silêncios prescritos: estudo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006)*. 3. reimpressão. Rio de Janeiro: Malê, 2019.
- MOLLOY, Sylvia. *Poses de fin de siglo: desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. *Cadernos de Literatura Brasileira: Hilda Hilst*, n. 8, São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1999.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004.
- O POETA José Escobar Faria fala a “Letras e Artes”. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, 6 jul. 1954, p. 4.
- O QUE FAZ a Liga das Senhoras Católicas. *A Era do Povo: Jornal de Combate*, São Paulo, ano I, n. 12, 17 jul. 1946, p. 1.
- O QUE RECOMENDAM. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 out. 1988, Idéias, p. 11.

OLIVEIRA, Enio Sebastião Cardoso de. *Cadê o índio que vivia aqui?* Os Puri, a ocupação dos sertões de Campo Alegre da Paraíba Nova e o processo de invisibilidade indígena (séculos XVIII e XIX). Tese (Doutorado em História), Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2018.

OS NOVÍSSIMOS. *Folha da Manhã*, São Paulo, 16 mai. 1948, 3º Caderno, p. 2.

PACHECO, Mattos. Acontece no Guarujá. *Diário da Noite*, São Paulo, 6 fev. 1958, p. 6.

PALLOTTINI, Renata. Do teatro. In: HILST, Hilda. *Teatro completo*. São Paulo: Globo, 2008.

PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos corsários*. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora 34, 2020.

PATI, Francisco. No centenário de um poeta. *Correio Paulistano*, São Paulo, 23 jun. 1950, p. 4.

PAUSA PARA O FIM DO MUNDO. *A tirania do pensamento positivo*. [S.l.], 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/no5Yg58sLOE>>. Acesso em: 24 jul. 2023.

PÉCORA, Alcir. O limbo de Hilda Hilst: teatro e crônica. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, v. 69, p. 130-47, jan. 2015.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001. (6ª reimpressão: 2013)

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Baladas*. São Paulo: Globo, 2003. (1ª reimpressão: 2011)

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Bufólicas*. São Paulo: Globo, 2002. (4ª reimpressão: 2013)

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião*. São Paulo: Globo, 2005.

PÉCORA, Alcir. Notas sobre a fortuna crítica de Hilda Hilst. In: DINIZ, Cristiano. *Fortuna crítica de Hilda Hilst: levantamento bibliográfico atualizado (1949-2018)*. Campinas, SP: Unicamp/IEL/Setor de Publicações; Unicamp/IEL/Cedae, 2018.

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

PIMENTEL, Cyro. Do sonho e da esfinge. *Jornal de Notícias*, São Paulo, 9 jul. 1950a, Segundo Caderno, p. 1.

PIMENTEL, Cyro. *Poemas*. São Paulo: Cadernos do Clube de Poesia, 1948.

PIMENTEL, Cyro. Lembrança de Paulo Sérgio. *Jornal de Notícias*, São Paulo, 16 jul. 1950b, Segundo Caderno, p. 1.

PIMENTEL, Cyro. Notícias de São Paulo. *O Semanário*, Rio de Janeiro, n. 144, ano IV, 22-27 jan. 1959, p. 13.

PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. 2 ed. São Paulo: Siciliano, 1992.

QUASIMODO, Salvatore. Poesias. Tradução de Hilda Hilst e Thereza Austregesilo. Ilustrações de Walter Lewy. *Suplemento Literário*, São Paulo, 9 mai. 1964, p. 3.

REIMÃO, Sandra. A chegada d'“O direito de nascer” à televisão brasileira. In: QUEIROZ, Adolpho; SCHAUN, Angela (Org.). *Memória, espaço e mídia*. São Paulo: Umesp; Mackenzie, 2010. p. 59-67.

REIMÃO, Sandra. *Mercado editorial brasileiro, 1960-1990*. São Paulo: Com-Arte; Fapesp, 1996.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. Brasilidade vermelha: artistas e intelectuais comunistas nos anos 1950. In: BOTELHO, André; BASTOS, Elide Rugai; BÔAS, Glaucia Villas (Org.). *O moderno em questão: a década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

RIO, João do. *O momento literário: quarenta respostas – palestras com Olavo Bilac, Coelho Neto, Júlia Lopes de Almeida, Felinto de Almeida, Padre Severiano de Resende, Félix Pacheco, João Luso, Guimarães Passos, Lima Campos, cartas de João Ribeiro, Clóvis Bevilacqua, Sílvio Romero, Raimundo Correia, Medeiros e Albuquerque, Garcia Redondo, Frota Pessoa, Mário Pederneiras, Luís Edmundo, Curvelo de Mendonça, Nestor Victor, Silva Ramos, Artur Orlando, Souza Bandeira, Inglês de Souza, Afonso Celso, Elísio de Carvalho, etc., etc..* Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1905.

SAID, Edward W. *Beginnings: Intention and Method*. Nova York: Columbia University Press, 1985.

SAID, Edward W. *On Late Style: Music and Literature Against the Grain*. Nova York: Pantheon Books, 2006.

SANT'ANNA, Denise Bertuzzi de. *História da beleza no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2014.

SANTOS, Marcos Lemos Ferreira dos. *Orfeu emparedado: Hilda Hilst e a perversão dos gêneros*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada), São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

SANTOS, Wladimir Saldanha dos. A Geração de 45: uma “quimera de origem” – Lêdo Ivo, João Cabral de Melo Neto e o discurso geracional. *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, s. 2, ano 8, n. 11, 2012.

- SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. 2. ed. 1. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- SILVA, Domingos Carvalho da. Poesia e contrafação. *Correio Paulistano*, São Paulo, 24 fev. 1952, Pensamento e Arte, p. 1.
- SILVA, José Armando Pereira da. *Massao Ohno, editor*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2019.
- SILVA, Quirino da. Poesia moça. *Diário da Noite*, São Paulo, 31 ago. 1949, p. 7.
- SILVEIRA, Alcântara. Palestra com Hilda Hilst. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, fev. 1952, p. 11.
- SÓ NÃO SÃO modernistas porque são pré-acadêmicos. *Correio Paulistano*, São Paulo, 7 fev. 1952, p. 6.
- SONTAG, Susan. *Against Interpretation: and other essays*. Nova York: Delta Book, 1981.
- SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Tradução de Albino Poli Jr. e Anna Maria Capovilla. Porto Alegre; São Paulo: L&PM, 1986.
- SOUZA, Roberto Acízelo. A crítica no romantismo brasileiro: práticas e matizes. *Teresa: revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 12-13, p. 112-29, 2013.
- STERNHEIM, Alfredo. *Diogo Pacheco: um maestro para todos*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.
- STERZI, Eduardo. Pasolini e a língua da poesia. *Passagens*, v. 7, n. 2, p. 39-56, 2016. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/passagens/article/view/6266>>. Acesso em: 25 abr. 2021.
- TEIXEIRO, Alva Martínez. Um paraíso desabitado: a terra devastada da utopia no teatro de Hilda Hilst. *Ciências & Letras*, Porto Alegre, n. 53, p. 27-41, jan./jun. 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/28936>>. Acesso em: 22 mar. 2021.
- TELLES, Lygia Fagundes. Poesia acima de tudo. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1950, p. 4.
- TISCOSKI, Luciana. *Os irmãos de Hilda Hilst: transtextualidade e experiência interior*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira), Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.
- THE NEW YORK TIMES. Cats vs. Dogs: Who Rules the Internet? | Internetting Season 2. YouTube, 31 jul. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/Tg7d_thliQ>. Acesso em: 9 jun. 2023.

THE NEW YORKER. Why Humans Are Obsessed with Cats | Annals of Obsession | The New Yorker. YouTube, 27 mar. 2018. Disponível em: <<https://youtu.be/8ZgjNeXXTjU>>. Acesso em: 10 jun. 2023.

TUDO AZUL. *Correio Paulistano*, São Paulo, 2 out. 1948, p. 1.

VIANINHA. *Teatro. Televisão. Política*. Organização de Fernando Peixoto. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VIDA judiciária. *Correio Paulistano*, São Paulo, 12 jun. 1954, p. 7.

VIEIRA, Yuri. Hilda Hilst, o IPTU e a chave. *Blog do Yuri*, 01 nov. 2013, 15h51. Disponível em: <<http://blogdo.yurivieira.com/2013/11/hilda-hilst-o-iptu-e-a-chave-da-cidade/>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

VOLTA do espartilho. *Jornal de Notícias*, São Paulo, 24 out. 1948, p. 7.

WEISS, Ana. A vida secreta de Hilda Hilst. *IstoÉ*, [s.l.], 21 mar. 2014. Disponível em: <https://istoe.com.br/353596_A+VIDA+SECRETA+DE+HILDA+HILST/>. Acesso em: 8 jul. 2023.

WERNECK, Humberto. Hilda se despede da seriedade. In: HILST, Hilda. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2014. p. 244-50.

ZHDANOV, Andrei. *Escritos*. 2. ed. [S.l.]: Nova Cultura, 2018. Disponível em: <https://issuu.com/uniaoreconstrucaocomunista/docs/zhdanov_escritos>. Acesso em: 5 jun. 2021.

Anexo 1 – Transcrição do vídeo “Hilda Hilst TV Cultura”

Primeira parte (0:00 – 5:11)

Repórter Durante quarenta anos, Hilda Hilst foi uma moça muito bem-comportada. Ela produziu muito: mais de 28 livros de poesia, prosa, textos belíssimos de teatro que continuam inéditos. De repente, Hilda Hilst se rebelou. Nesse momento, ela lança o seu primeiro livro pornográfico: *O caderno rosa de Lora Lamby*. Hilda...

Hilda Hilst [interrompendo, dedo em riste] Lori!

R [continuando] *Lori Lamby* é um ato de rebeldia?

HH É um ato de agressão. Não é um livro, é uma banana, a *Lori Lamby*, [riso] que eu estou dando pros editores, pro mercado editorial. Porque durante quarenta anos eu trabalhei a sério, tive um excesso de seriedade, de lucidez, e não aconteceu absolutamente nada. E agora eu acho que as pessoas precisam ser acordadas. É muito importante, se a pessoa tá dormindo muito tempo, você, de repente, faz uma ação vigorosa pra que a pessoa se levante.

R Esse país não gosta de seriedade, Hilda?

HH Não gosta. Você não pode pensar em português. É bom pensar em inglês, em alemão, as pessoas aceitam. Em português, você... pensar é uma coisa horrível e tal. Os editores odeiam, te cospem na cara. Foi o que fizeram pra mim durante quarenta anos. O único editor que não cuspiu na minha cara foi o Massao Ohno. Só que o Massao Ohno adora ficar com os livros na casa dele, ele adora ficar olhando os livros. Então, se não há distribuição, também não há venda. Eu adoro ele, ele é um grande artista, um grande gráfico, só que ele é apaixonado pelos livros – ele guarda todos os livros no quarto, alguns até embaixo da cama [riso].

R Hilda, *Lori Lamby*, como ela chegou à crítica e ao público? Ela já provocou reações?

HH As pessoas acham *Lori Lamby* absolutamente repugnante. E... e eu acho que era exatamente isso que eu quis fazer. Mas só que eu considero, pessoalmente, a *Lori Lamby* um livro pueril, um livro meninil. É uma pornografia pra crianças. Porque eu tenho...

agora eu vou lançar no segundo semestre pra adultos, chama-se *Contos d'escárnio e textos grotescos*. Eu espero ficar uma excelente pornógrafa.

R Você pretende ser conhecida como uma grande escritora por... ãh, pornográfica?

HH Eu acho, assim, que o escritor deseja ser lido. Essa é a meta e a vontade do escritor. Não adianta nada dizerem pra mim que eu sou excelente, aí eu pergunto: “O senhor leu?”, “Não, senhora, [riso] nunca li”. Então eu espero que dessa vez me leiam – na cápsula, no bonde, no avião, nos banheiros também.

R Hilda, os críticos costumam te colocar ao lado de Clarice Lispector, de Guimarães Rosa, num verdadeiro pedestal, junto com outras santidades da literatura brasileira. Eles vão aceitar ou estão aceitando Hilda Hilst... que escreve bandalheiras?

HH Não, não estão. Parece que a santa levantou a saia, eles não estão aceitando. O Léo Gilson Ribeiro, que foi durante anos o meu maior divulgador, ele acha o livro mal escrito, uma droga, um lixo, repugnante.

R E ele é um lixo, uma droga, é repugnante?

HH É mais ou menos perto disso [riso]. Mas parece que isso os editores gostam muito. E as pessoas também, porque há uma tristeza muito profunda no mundo e o riso é uma solução muito grande, pra uma saúde mental geral. Pra minha foi excelente.

R *Lori Lamby* é um livro de humor?

HH Muito humor. Agora, eu rio muito, né? Rio, [riso] escrevendo eu ri, relendo eu rio. Algumas pessoas se sentem muito mal. Mas o Genet também é uma pessoa que você vomita a cada linha e é um grande escritor, não é?

R Agora, isso que eu gostaria de saber, Hilda. É permitido ao escritor ser pornográfico, todo mundo respeita Jean Genet, respeita, ãh... Lawrence, respeita... outros escritores, Henry Miller; agora, uma mulher, a uma mulher, é permitido escrever pornografia? No Brasil?

HH Não, não é permitido. Tanto é que estão dizendo que eu estou louca, ãh... [riso] completamente. Agora, eu acho que a verdadeira natureza do obsceno é a vontade de converter. Isso é uma... o Henry Miller já disse, ele dizia: “Eu quero luz e castidade”.

Porque, de uma certa forma, se você for consideravelmente repugnante, você faz com que o outro comece a querer a nostalgia da santidade.

R Aí entra *Amavisse*, que também tá sendo lançado hoje e que é uma obra-prima. É o seu último livro de poesia, definitivamente?

HH Pra ser publicado é. Quer dizer, claro que eu acho que eu vou escrever os meus poemas ainda, mas é o meu último livro pro público, é uma despedida que eu faço, o *Amavisse*. O *Amavisse* é seriíssimo, naturalmente vão comprar um ou dois. Eu espero que a *Lori Lamby* comprem cem, mais ou menos.

Segunda parte (5:12 – 6:38)

HH [no microfone] ... artificiosas, né [riso].

R [fora do microfone] Eu vou refazer algumas perguntas,

HH [no microfone] ã-hã.

R [fora do microfone] só finge que tá respondendo, [inaudível].

HH [no microfone] Claro. E aí eu falo o quê, assim? Que que eu posso falar...? Mora Fuentes. Hoje falei de você! No...

R [no microfone] *Lori Lamby* é um lixo, é um livro ruim, como... é repugnante? Eu vou refazer, tá?

HH [no microfone] É, eu preciso... Eu, pessoalmente, agora cá entre nós, eu acho ótimo!

R [no microfone] *Lori Lamby* é...

HH [fora do microfone, ao mesmo tempo que a repórter] Mas é bom dizer que é repugnante, assim todo mundo compra.

R [no microfone] *Lori Lamby* é um lixo? É um livro repugnante?

HH [no microfone] É, parece que... no entender de todos... parece que sim.

R [no microfone] Hilda, é... uma mulher, no Brasil, tem o direito de escrever livros pornográficos?

HH [no microfone] Eu acho que não, que não tem di...

[Corte no vídeo. A partir de agora, apenas a repórter está no enquadramento.]

HH [no microfone] ...íssima e tal, esqueceu tudo [riso]. Algumas coisas eu me lembro [riso].

R [no microfone] Como a crítica, que costuma te colocar num pedestal ao lado de Guimarães Rosa, de Clarice Lispector, entre os grandes monstros sagrados da literatura brasileira, reagiu ao teu livro *Caderno rosa*?

HH [no microfone] É pra falar tudo besteira, né, agora, a gente pode falar tudo bobá... [riso]. Eles tão mortos, tão famosíssimos e tal. Daqui a uns anos eu vou... Daqui a cinquenta anos vai ser ótimo, eu na cova, acho que vai ser lindo, eu famosa, tudo...

R [no microfone] *Amavisse*, que é uma obra-prima, é o teu último livro de poesia? É realmente uma despedida?

HH [no microfone] Ai, eu não tenho mais vontade de falar, meu Deus. Tenho que continuar falando, né?

Anexo 2 – Aparições do termo “Hilda Hilst” no arquivo

Esta é uma lista precária, mas bem-intencionada, que contém vestígios de todas as aparições do termo “Hilda Hilst” nos acervos digitais da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<https://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>) e do Acervo Folha de São Paulo (<https://acervo.folha.com.br/>), entre 1948 e 1999. Uma versão mais detalhada da tabela está disponível *on-line* em <<https://bit.ly/HH-1948-1999>>.

Data	Jornal	p.	Título	Autoria
24/10/48	Jornal de Notícias	12	Chá beneficente	
25/10/48	Diário da Noite	7	Chá beneficente	
26/10/48	Jornal de Notícias	7	Chá beneficente	
23/05/49	Diário da Noite		Club de Poesia	
26/05/49	Diário da Noite		Club de Poesia	
27/05/49	Diário da Noite		Club de Poesia	
17/07/49	A Manhã		O muro	Dinah Silveira de Queiroz
22/07/49	Diário da Noite		Baco e Ariadne no Museu de Arte de S. Paulo	
24/07/49	Jornal de Notícias		Constitui um estímulo aos jovens artistas a II Exposição de Poesia	
31/07/49	Jornal de Notícias	6, 10	II Exposição Paulista de Poesia	
31/08/49	Diário da Noite		Poesia moça	Quirino da Silva
11/09/49	Correio da Manhã		Flagrantes	
16/09/49	Jornal de Notícias	5	Defendendo a memória de Euclides da Cunha	
22/09/49	Correio Paulistano	7	Defendendo a memória de Euclides da Cunha	
25/09/49	Jornal de Notícias	6	Hilda Hilst e a poesia	
12/10/49	Jornal de Notícias	7	Herança	
04/12/49	Correio da Manhã		Revista Branca n. 9	
04/12/49	Jornal de Notícias	9	Carteira de Identidade	
04/12/49	Letras e Artes	10	Revista Branca n. 9	
11/12/49	Letras e Artes	10	Hilda Hilst	
01/01/50	Jornal de Notícias	7	Rádio / Debates sobre a mulher	Mario Julio
22/01/50	Correio da Manhã		O que vamos ler	
22/01/50	Letras e Artes		O 5º número de Colégio	

02/02/50	Correio Paulistano		Depoimento da atual geracao academica	
05/02/50	Diário Carioca		Colégio	
28/04/50	Jornal de Notícias		Um depoimento sobre a Semana de Arte Moderna no Clube de Poesia	
14/05/50	Folha da Manhã	10	Poema (“A tua boca/ quando me chama”)	Hilda Hilst
18/06/50	Jornal de Notícias		A título de anotações	
18/06/50	Letras e Artes	5	A estreia de Hilda Hilst	
20/06/50	Diário da Noite	4	Hilda Hilst	Quirino da Silva
15/07/50	Folha Socialista	11	Presságios	Luís Martins
16/07/50	Jornal de Notícias		Lembrança de Paulo Sérgio	Cyro Pimentel
16/07/50	Letras e Artes	4	Poesia acima de tudo	Lygia Fagundes Telles
09/1950	Autores e livros	104	Livros recebidos	
09/10/50	Diário da Noite	4	Hilda Hilst	Quirino da Silva
10/10/50	Diário da Noite	4	Sociais, Almoços e jantares	
11/10/50	Diário da Noite	4	Sociais, Almoços e jantares	
17/10/50	Diário da Noite	4	Homenagem à poetisa Hilda Hilst	
27/10/50	Diário da Noite	6	Tonia Carrero	Quirino da Silva
03/12/50	Diário Carioca	5-7	Água no vinho	Sergio Buarque de Hollanda
12/1950	Jornal de Letras	10	Poema	Hilda Hilst
13/05/51	Letras e Artes	4	E por falar em poesia...	Lygia Fagundes Telles
03/06/51	Correio Paulistano		O livro ilustrado	
11/08/51	Revista da Semana	14	Notícias de São Paulo	Edmundo Lys
05/10/51	Folha da Manhã	6	Festival beneficente	
14/10/51	Correio Paulistano		Várias notícias	
02/12/51	Letras e Artes	9	Carta do Brasil	Franklin de Oliveira
02/12/51	Letras e Artes	11	Antologia de poetas da Faculdade de Direito de São Paulo	
04/1951	Letras da Província	7-8	Festa da poesia	Arruda Dantas
09/01/52	Diário da Noite	4	Hilda Hilst	Quirino da Silva
09/01/52	A Nação		Poema do fim	Hilda Hilst
02/1952	Jornal de Letras	11	Palestra com Hilda Hilst	
24/02/52	Correio Paulistano		Poesia e contrafação	Domingos Carvalho da

				Silva
24/02/52	Folha da Manhã		O baile das quatro artes	Helen
02/03/52	Diário Carioca	2	Grilaram a imagem do poeta	
02/03/52	Folha da Manhã		Momo, junto ao oceano, é melhor...	Helen
16/03/52	Folha da Manhã		Balada de Alzira	Lygia Fagundes Telles
23/03/52	Letras e Artes	9	Balada de Alzira	Lygia Fagundes Telles
29/03/52	Correio da Manhã	3	Poemas de Hilda Hilst	
06/04/52	Correio Paulistano		Novos diretores do Clube de Poesia	
13/04/52	Letras e Artes	4	Eleita a nova diretoria do Clube de Poesia	
15/06/52	Folha da Manhã		À sua direita, senhora	
19/07/52	Diário da Noite	4	Balada de Alzira	Mabert
31/08/52	Diário Carioca	3-4	O fruto proibido	Sergio Buarque de Hollanda
52	Revista da Semana		Notícias de São Paulo	
25/01/53	Diário Carioca	3	Vida literária	
27/01/53	A Noite Ilustrada	37	Ecos do reveillon em São Paulo	Adígena Castelo Branco
15/02/53	Letras e Artes	2	Tribos imigas	Domingos Carvalho da Silva
08/1953	Letras da Província	3	Centenário de Jaú	
03/11/53	A Noite Ilustrada	9	Meninas em flor	Alípio Maia
29/12/53	A Noite Ilustrada	37	Quarenta países expõem na II Bienal de SP	
31/01/54	Folha da Manhã	3	100 velinhas em torno dum bolo	
14/02/54	Folha da Manhã	1	O mau gosto	
14/03/54	Folha da Manhã	8	Puzzles	
28/02/54	Folha da Manhã	4	Baile das 4 artes	
04/04/54	Correio Paulistano		Hilda Hilst – complacencia e sentido de irrealização	Dante Alighieri Vita
17/04/54	Revista da Semana	11	Coisas e graças de São Paulo	Carlos Maria de Araújo
01/05/54	Diário Carioca		Notícias	
16/05/54	Correio da Manhã	5	Vamos falar de mulheres	
25/05/54	Letras e Artes	5	Três poetisas estreantes	Domingos Carvalho da Silva
12/06/54	Correio Paulistano	7	Sexta camara civil – Agravo de instrumento	

07/07/54	Diário da Noite		Hilda Hilst	Quirino da Silva
11/07/54	Diário de Pernambuco		Notícias breves	
54	Letras e Artes	11	Dinah Silveira de Queiroz homenageada em São Paulo	
07/54	Letras da Província	3	Notas literárias	
07/54	Letras da Província	6-7	Hilda Hilst – complacencia e sentido de irrealização	Dante Alighieri Vita
12/09/54	Correio Paulistano	4	O espelho da morta e O cais da serenidade	Jorge Rizzini
10/1954	Jornal de Letras	15	Edições Jornal de Letras	
55	Rio	94	Notas paulistas	Yole Ciasca
13/02/55	Diário da Noite	6	Sociedade	José Mauro
20/02/55	Folha da Manhã	3	Homenagem a Lygia Fagundes Telles	
10/03/55	Diário da Noite	4	Hilda Hilst	Quirino da Silva
04/06/55	Correio da Manhã	13	Balada do festival, de Hilda Hilst	
12/06/55	Correio Paulistano	12	Acontecimentos sociais de S. Paulo	
19/06/55	Correio Paulistano	7	Poetisa Hilda Hilst	
20/06/55	Diário da Noite	4	Homenagem a Hilda Hilst	
21/06/55	Correio Paulistano	7	Poetisa Hilda Hilst	
22/06/55	Correio da Manhã	10	Balada do Festival	
22/06/55	Diário da Noite	4	Homenagens	
10/07/55	Correio Paulistano	2	XVII – a Luiz Hilst	Hilda Hilst
16/09/55	Diário da Noite	15	Mulheres	Cagliostro
20/09/55	Diário da Noite	4	Ronda social	Mattos Pacheco
20/10/55	Diário da Noite		Lirismo	Cagliostro
27/11/55	Correio Paulistano	2	Nota sobre a temática de Balada do festival	Nelson Coelho
27/11/55	Diário do Paraná	8	Balada do Festival	Hilda Hilst
04/12/55	Correio Paulistano		Poetas gravados	
25/12/55	Folha da Manhã	5	Um punhado de notícias	H. S. (Helena Silveira?)
22/01/56	Correio Paulistano		A casa n. 15	
25/03/56	Folha da Manhã	48	Território de Mariane	Helena Silveira
01/04/56	Correio Paulistano		Cecília Meireles veio a São Paulo	
01/04/56	Folha da Manhã	37	Katarina	
10/04/56	Jornal do Brasil	7	Haste pensativa e débil	Hilda Hilst
10/04/56	Jornal do Brasil	7	Em ação o matriarcado na literatura paulista	

11/07/56	Diário da Noite	6	Adalgisa	Cagliostro
12/07/56	Diário da Noite	6	Desculpas	Cagliostro
12/08/56	Correio Paulistano	4	Odete Lara é Estrela	
19/08/56	O Jornal	2	Roteiro de poesia	Homero Silveira
13/09/56	Correio Paulistano	4	Noticias e uma avant-premiere	
14/09/56	Diário da Noite	4	Ronda social	Mattos Pacheco
10/1956	Paratodos	11	Poema	Hilda Hilst
09/11/56	Diário da Noite	13	Lima Barreto	
21/12/56	Folha da Manhã	11	Marcellino's Club	
29/01/57	Folha da Manhã	4	Novidades editoriais	Maria de Lourdes Teixeira
05/02/57	Diário da Noite	12	Ronda social	
09/02/57	Suplemento Literário	3	Poeminha 1800, Poema	Hilda Hilst
17/02/57	Correio Paulistano	13	Poema	Hilda Hilst
31/03/57	Correio Paulistano	3	Uma dúzia de perguntas	Henriqueta Vertemati
12/04/57	Correio Paulistano	4	Um desfile especial e mais outras pequenas notícias	
11/07/57	Correio Paulistano	4	Sociedade	
29/08/57	Diário da Noite	6	Ronda social	Mattos Pacheco
14/12/57	Joia	43	As mulheres na literatura brasileira	
16/12/57	Diário da Noite	4	Retrospectiva dos grandes vultos de nossa história e de nossas letras	Quirino da Silva
20/12/57	Diário da Noite	6	Ronda social	Mattos Pacheco
21/12/57	Correio Paulistano	4	Sociedade	
28/12/57	Correio Paulistano	4	Sociedade	
30/12/57	Diário da Noite	6	Ronda social	Mattos Pacheco
21/01/58	Diário da Noite	6	Ronda social	Mattos Pacheco
28/01/58	Correio Paulistano	4	Sociedade	
01/02/58	Correio Paulistano	4	Sociedade	
06/02/58	Correio da Manhã	14	Varias notas	José Condé
06/02/58	Diário da Noite	6	Ronda social	Mattos Pacheco
09/02/58	Folha da Manhã	3	Homenagem das cronistas a duas jovens poetisas	
21/02/58	Última Hora	2	Ronda social	
25/04/58	Diário da Noite	6	Ronda social	Mattos Pacheco
31/05/58	Suplemento Literário	3	Soneto da maior aflição, Ciranda	Hilda Hilst

02/06/58	Diário da Noite	6	Ronda social	Mattos Pacheco
03/06/58	Diário da Noite	6	Novo poema	Mattos Pacheco
05/12/58	Última Hora	16	Exposição fora do comum	Vera Tormenta
07/12/58	Folha da Manhã	15	Poetas e ilustradores no Clubinho	
10/01/59	Última Hora	9	Sociedade	Alik Kostakis
02/02/59	Última Hora	15	Sociedade	Alik Kostakis
13/02/59	Folha da Manhã	3	Reportagem	José Tavares de Miranda
21/03/59	Última Hora	20	Sociedade	Alik Kostakis
23/03/59	Última Hora	21	Sociedade	Alik Kostakis
24/03/59	Diário da Noite	6	Ronda social	Mattos Pacheco
31/03/59	Diário da Noite	6	No cave	Mattos Pacheco
31/05/59	Jornal do Brasil	6	Vidinha	Mauritônio Meira
02/06/59	Correio da Manhã	12	Letras femininas	José Condé
04/06/59	Diário da Noite	6	Ronda social	Mattos Pacheco
07/06/59	Correio da Manhã	5	Vamos falar de mulheres	Rosinha Serzedello Machado
15/06/59	Última Hora	3	Sociedade	Alik Kostakis
25/06/59	Última Hora	3	Sociedade	Alik Kostakis
17/07/59	Correio da Manhã	3	Príncipe dos Poetas Brasileiros	
28/07/59	Jornal do Brasil	4	A crônica de São Paulo	Nelson Coelho
15/08/59	Joia	7	São Paulo	Guy Loureiro
28/08/59	Correio da Manhã	3	Príncipe dos Poetas Brasileiros	
10/09/59	Diário da Noite	6	Ronda social	Mattos Pacheco
10/09/59	Última Hora	3	Sociedade	Alik Kostakis
11/09/59	Diário da Noite	4	Hilda Hilst	Quirino da Silva
24/09/59	O Jornal		O roteiro do silêncio	José Alberto Gueiros
02/10/59	Última Hora		Sociedade	Alik Kostakis
05/10/59	Diário da Noite	6	Acontecendo	Mattos Pacheco
24/10/59	Última Hora	5	Prêmio Nobel causa surpresa: paulistas ignoram Salvatore	
11/1959	Leitura	48	Panorama editorial	Leonardo Arroyo
15/11/59	Folha da Manhã	4	Roteiro do silêncio, de Hilda Hilst	Adonias Filho
26/11/59	Correio Paulistano	4	Como entender Proust	
24/12/59	Última Hora	3	Sociedade	Alik Kostakis

31/12/59	Diário de Pernambuco		1959: movimento editorial	
09/01/60	Suplemento Literário	2	Auguri!	Wilson Martins
30/01/60	Suplemento Literário	3	Amado	Hilda Hilst
24/02/60	Jornal do Dia	11	A noite do meu bem	
03/04/60	Diário de Notícias (RS)	16	Amado	Hilda Hilst
24/04/60	A Tribuna	10	Livros novos	Livraria Jangada
20/08/60	Suplemento Literário	3	Trovas de muito amor para um amado senhor	Hilda Hilst
14/09/60	A Tribuna	2	Poetisa Hilda Hilst	C.A.
16/09/60	Folha de São Paulo	9	Dia a dia	
17/09/60	Correio Paulistano	4	São Paulo social	Irene de Bojano
18/09/60	Folha de São Paulo	33	À sombra das meninas em flor	Helena Silveira
18/09/60	O Jornal	5	Mulheres em evidência	Valdemar Cavalcanti
18/09/60	Jornal do Brasil	4	Vidinha	Mauritônio Meira
23/09/60	Diário da Noite	4	Hilda Hilst	Quirino da Silva
09/1960	Letras da Província	5	Notas literárias	
07/10/60	Correio Paulistano	3	Trovas de muito amor	Walter Nogueira da Silva
07/10/60	Folha de São Paulo	3	Trovas de Hilda Hilst	
09/10/60	A Tribuna	22	Livros novos	Livraria Jangada
09/10/60	Diário de Notícias	3	Poesia de Hilda Hilst	Raul Lima
09/10/60	Folha de São Paulo	4	Livros novos	
09/10/60	O Jornal	5	Mulheres é que brilham	Valdemar Cavalcanti
19/10/60	Diário de Notícias	2	Hilda Hilst	Adonias Filho
19/10/60	Folha de São Paulo	5	Dia a dia	Leonardo Arroyo
22/10/60	Última Hora	6	Recortes	Ricardo Ramos
16/11/60	Última Hora	14	Sociedade	Alik Kostakis
18/11/60	Última Hora	12	Sociedade	Alik Kostakis
19/11/60	Última Hora	12	Sociedade	Alik Kostakis
21/11/60	Última Hora	16	Sociedade	Alik Kostakis

12/60	Cinelândia	68	Tarde de autógrafos reuniu artistas e intelectuais	
10/12/60	Última Hora	10	Sociedade	Alik Kostakis
23/12/60	Suplemento Literário	3	Ode fragmentária	Hilda Hilst
1960	A Tribuna		Vozes livres na poética do sonho	Ney Guimarães
02/01/61	Última Hora	4	Homem do Ano de 1960	Dorian Jorge Freire
07/01/61	Última Hora	3	Flashes 1960	Ricardo Ramos
30/01/61	Última Hora	3	O poeta Hilda Hilst	Dorian Jorge Freire
03/05/61	Correio Paulistano	4	Notícias & notícias	Irene de Bojano
30/05/61	Diário da Noite	6	Festa flamenga	Mattos Pacheco
31/05/61	Correio Paulistano	4	São Paulo social	Irene de Bojano
06/1961	Joia	85	Em terra de gente culta cinco penas falam por mil	
23/08/61	Diário da Noite	6	II Noite de Autógrafos	Mattos Pacheco
09/1961	Leitura	51	Massao Ohno	
13/09/61	Folha de São Paulo	2	Dois volumes de poesia	
15/09/61	Folha de São Paulo	2	Poesia	Tavares de Miranda
15/09/61	Última Hora	8	Sucesso absoluto para a II Noite de Autógrafos	Alik Kostakis
17/09/61	Correio Paulistano	6	Amanhã, na rua São Luís, II Noite de Autógrafos	Maria Aparecida Saad
17/09/61	Correio Paulistano	9	A exposição Barroco no Brasil e o afastamento de organizadores	
17/09/61	Jornal do Commercio	2	Artistas plásticos lançam manifesto	
20/09/61	Folha de São Paulo	2	Sonetos do Velho Testamento	Leonardo Arroyo
21/09/61	Última Hora	8	O que foi a Noite de Autógrafos	
28/09/61	Última Hora	4	Ode e Hilda	Dorian Jorge Freire
28/10/61	Diário de Notícias	2	Saudando Hilda Hilst	Eneida
07/11/61	Correio Paulistano	10	Jantar com Lauro Escorel	Miroel Silveira
12/11/61	Diário de Notícias	4	Nova política cultural no Itamarati	Miroel Silveira
19/11/61	Correio Paulistano	5	Violões choram dentro da noite enquanto piras ardem em 72 morros	
1961	Radiolândia		Noite de Autógrafos	Liba Frydman
1961	Suplemento Literário		Hilda Hilst e a poética	Braulio Pedroso

13/01/62	Suplemento Literário	3	Constantes de uma poetisa	Alcantara Silveira
23/01/62	A Noite	4	Mozart Lago quer uma mulher no gabinete	
26/01/62	Diário de Notícias	3, 9	Mulher deve participar do gabinete	Mozart Lago
27/01/62	Suplemento Literário	2	Poesia literária	Wilson Martins
28/01/62	Diário de Notícias	2	Renata Pallottini: Livro de sonetos	Eneida
28/01/62	Diário de Notícias	2	Três livros, três poetisas	Ricardo Ramos
18/02/62	Correio Paulistano	2	Livros de poesia	
24/02/62	Suplemento Literário	1	Poetas	Temístocles Linhares
25/02/62	Jornal do Commercio	2	Ode fragmentária	Júlio José de Oliveira
20/03/62	Diário da Noite	2	Homenagem a mulheres de S. Paulo que se realizaram pelo trabalho	
29/03/62	Folha de São Paulo	20	Nove poemas é um livro dedicado a quatro revoltosos portugueses	
11/05/62	Diário da Noite	6	Vivien foi, viu e ficou	Mattos Pacheco
20/06/62	Correio Paulistano	10	São Paulo social	Irene de Bojano
08/07/62	Diário de Notícias	5	Apreciação sobre obras poéticas	
12/07/62	Correio da Manhã	2	Dizem, fazem e escrevem	José Condé
21/07/62	Suplemento Literário	4	A sombra das cassandras em flor	Rolmes Barbosa
31/07/62	Correio Paulistano		Informativo	Dona Yayá
05/08/62	Diário de Notícias	1	Dois poetas	Júlio José de Oliveira
23/08/62	O Jornal	3	Ao amigo morto	Antônio Maria
27/08/62	Diário de Natal	2	Ao amigo morto	Antônio Maria
24/08/62	Diário do Paraná	3	Ao amigo morto	Antônio Maria
20/09/62	Diário da Noite	6	Ouro do nariz	Fernando Góes
20/09/62	Diário da Noite	6	Notícias numeradas	Mattos Pacheco
14/10/62	Correio Paulistano	8	Quem será a maior poetisa?	Antonio D'Elia
19/10/62	Diário da Noite	2	A maior poetisa	Fernando Góes
12/62	Revista de Cultura Brasileña (Madri)	230	La nueva poesía brasileña	Walmir Ayala
16/12/62	Correio da Manhã	5	Vamos falar de mulheres	Maria Cláudia
1962	Correio da Manhã		Poesia (2): Novos, Novíssimos	Fausto Cunha
19/01/63	Suplemento Literário	3	Fragmento n. 1	Hilda Hilst
16/02/63	Manchete	84		

08/03/63	Correio Paulistano	8	Homenagem a Mario Pedrosa	
21/04/63	O Jornal	2	Jornal literário	Valdemar Cavalcanti
4-5/05/63	Tribuna da Imprensa	10	O olhar intelectual	Yllen Kerr
10/08/63	Suplemento Literário	3	Odes maiores ao pai	Hilda Hilst
05/10/63	Correio da Manhã	6	A mulher e a notícia	Maria Cláudia
19/11/63	Correio da Manhã	2	Escritores e livros	José Condé
07/12/63	Última Hora	6	Detido pela Pide o famoso cineasta Manoel de Oliveira	
1963	Brasil, Urgente	14	Praça literária	
1963	Brasil, Urgente	15	Praça literária	
1963	Brasil, Urgente		Hilda se defende: minha poesia não é alienada	
13-14/04/64	Jornal do Commercio	4	Primeiro movimento	Walmir Ayala
25/04/64	Suplemento Literário	3	Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araujo	Hilda Hilst
09/05/64	Suplemento Literário		Poesias	Salvatore Quasimodo
06/11/64	Diário Carioca	9	Prêmio	
9-10/11/64	Jornal do Commercio	6	Prêmios literários	Santos Moraes
13/11/64	Folha de São Paulo	2	PEN Club	Leonardo Arroyo
24/11/64	Folha de São Paulo	6	PEN Club	Leonardo Arroyo
20/01/65	Jornal do Commercio	6	Retrospectiva de 1964: novembro	Santos Moraes
23/01/65	Folha de São Paulo	2	Reportagem	Tavares de Miranda
21/04/65	O Jornal	2	Jornal literário	Valdemar Cavalcanti
08/06/65	Folha de São Paulo	2	Notícia para se ler sentado	Tavares de Miranda
08/01/66	Correio da Manhã	2	Antologia: dez poetias	Domingos Carvalho da Silva
29/01/66	Correio da Manhã	2	Jovem poeta crê na literatura como única atividade digna da sua vida	Domingos Carvalho da Silva
26/03/66	Correio da Manhã	3	Poetisas defendem sua posição e retribuem crítica de jovem poeta	Domingos Carvalho da

				Silva
18/12/66	Jornal do Comércio	20	Dois poemas de Salvatore Quasimodo	Salvatore Quasimodo
12/05/67	O Jornal	2	Jornal literário	Valdemar Cavalcanti
20/05/67	Correio da Manhã	2	Poesia moderna: panorama	
08/09/67	Correio da Manhã	9	Paulistas	Cícero Sandroni
29/12/67	Diário de Notícias	3	Encontro matinal	Eneida
30/12/67	Correio da Manhã		1967: a democratização do livro	
30/12/67	O Jornal	2	Dieta de poesia	Valdemar Cavalcanti
1967	Suplemento Literário	3	Três exercícios sobre uma ideia	Hilda Hilst
1968	Revista do Livro	21	Da epígrafe	Fábio Lucas
22-23/01/68	Jornal do Comercio	4	Corpo de luz	Walmir Ayala
04/68	Cultura		A poesia de 22: o neoindianismo e outros aspectos	Cassiano Ricardo
19/10/68	Jornal do Brasil	4	As águas triunfais	Almeida Fischer
03/11/68	Diário de Pernambuco	47	As águas triunfais	Almeida Fischer
29/12/68	Diário de Pernambuco	25	Teatro quase sempre	Adeth Leite
16/02/69	Jornal do Comercio	19	Mistério em Ubatuba	Lygia Fagundes Telles
27/05/69	Jornal do Brasil	18	Festival de música erudita continua hoje no Municipal com mais seis semifinais	
03/06/69	Diário de Notícias		Almeida Prado vence o Festival	
03/06/69	O Jornal	6	Levantaremos o Festival	Carmem Verena
11/07/69	Diário do Paraná	2	A mulher na academia	Menotti del Picchia
12/07/69	O Jornal	4	A mulher na academia	Menotti del Picchia
13/07/69	Correio Braziliense	4	A mulher na academia	Menotti del Picchia
15/07/69	Jornal do Brasil	4	A mulher na academia	Menotti del Picchia
03/10/69	Jornal do Brasil	30	Dois festivais	Yan Michalski
21/10/69	Diário de Notícias		Brasil ganha menção na Colômbia	Henrique Oscar
01/11/69	Suplemento Literário	4	Da Semana de Arte Moderna aos concretos	Reynaldo Bairão

02/11/69	Diário de Notícias	2	Grupo da USP também na Colômbia	Henrique Oscar
19/11/69	Diário de Pernambuco	17	Teatro quase sempre	Adeth Leite
06/12/69	O Jornal	4	Espaço nobre	Jorge Segundo
16-17/11/69	Jornal do Brasil	60	Brasileiro busca novos sons na Europa	
18/11/69	Jornal do Brasil	37	Prêmio Anchieta para Hilda Hilst	
19/11/69	Diário de Notícias	2	Teatro em São Paulo	Henrique Oscar
21/11/69	Cidade de Santos	13	Teatro	
25/11/69	Diário de Pernambuco	17	Teatro quase sempre	Adeth Leite
13/12/69	Correio da Manhã	8	Prêmio Anchieta é de novo concedido a uma mulher em São Paulo	
1969	Diário do Paraná		A mulher na academia	Menotti del Picchia
1969	Suplemento Literário		O teatro de Hilda Hilst	Anatol Rosenfeld
1970	Fato Novo	11	O escorpião de numância	Anatol Rosenfeld
1970	Suplemento Literário	7	Rosenfeld, O teatro de Hilda Hilst	
05/01/70	Correio da Manhã	10	Hilda Hilst: suas peças vão acontecer	Regina Helena
25-26/01/1970	Correio da Manhã	5	Livros	Edilberto Coutinho
30/01/70	Diário de Notícias	14	Anatol Rosenfeld: o teatro brasileiro atual	Henrique Oscar
22/02/70	Folha de São Paulo	54	Despedida de Hilda Hilst	Hilda Hilst
09/03/70	Diário da Noite	8	O novo sistema	Hilton Viana
13/03/70	Diário da Noite	13	O novo sistema	Hilton Viana
14/03/70	Correio da Manhã	1	Teatro	
14/03/70	Correio da Manhã	4	O verdugo necessário	Oscar Araripe
21/03/70	Diário da Noite	18	GEMA	Hilton Viana
25/03/70	Diário da Noite	14	Espectáculos do Vereda	Hilton Viana
26/03/70	Diário da Noite	17	O verdugo	Hilton Viana
28/03/70	Diário da Noite	18	Teatro	Hilton Viana
31/03/70	A Tribuna	6	É a vez da Capital ver sarau santista	
02/04/70	Cidade de Santos	11	Este é o momento de apoiar o teatro amador	
04/04/70	Folha de São Paulo	17	Teatro	
05/04/70	Folha de São Paulo	60	Últimas semanas	
12/04/70	Cidade de Santos	14	O novo sistema	Paulo Lara
13/04/70	Correio da Manhã	4	Olha só a barriga dela	Regina Helena
15/04/70	Folha de São Paulo	26	Últimas semanas	

16/04/70	Folha de São Paulo	38	Últimas semanas	
17-18/05/1970	Correio da Manhã	2	Teatro	Oscar Araripe
18/04/70	Folha de São Paulo	29	Últimas semanas	
19/04/70	Folha de São Paulo	60	Últimas semanas	
25/04/70	Folha de São Paulo	23	Teatro	
25/07/70	Suplemento Literário	3	Prelúdios – intensos para os desmemoriados do amor	Hilda Hilst
09/08/70	Diário de Pernambuco	48	Arte-vanguarda e subdesenvolvimento	Nelly Novaes Coelho
02/09/70	Diário da Noite	14	O macaco da vizinha	Hilton Viana
11/1970	Suplemento Literário	3	Ilustração para conto de Mora Fuentes	
18/11/70	Folha de São Paulo	21	Música e teatro em São Caetano	
05/12/70	A Luta Democrática	5	Em dia com a notícia	Olímpio Campos
5-6/12/70	Tribuna da Imprensa	8	Colunão	Gilka Serzedello Machado
08/12/70	Folha de São Paulo	31	Nova obra de Hilda Hilst	
09/12/70	Folha de São Paulo	23	Hilda Hilst lança Fluxo-Floema	
12/05/71	Folha de São Paulo	19	Poemas de Yolanda Jordão	Nogueira Moutinho
27/05/71	Cidade de Santos	9	Nelia Silva nos Encontros Matinais	
28/05/71	Cidade de Santos	10	Cancioneiro de palácio nos Encontros Matinais	
29/05/71	A Tribuna	6	III Encontro Matinal apresentará amanhã Cancioneiro Palaciano	
30/05/71	Cidade de Santos	15	De manhã você tem programa: Encontros Matinais	
23/06/71	Cidade de Santos	3	Teatro da FAES	
23/06/71	A Tribuna	26	Trabalho dos alunos da FAES será apresentado num bar	
21/07/70	Correio da Manhã	2	Mulher nos livros	Anna Maria Funk
8-9/11/70	Correio da Manhã	11	Prêmio de teatro é de Xavier	
11/09/71	Cidade de Santos	3	FAES terá um grupo de teatro	
22/10/71	Folha de São Paulo	27	Aconselhados	
30/10/71	Diário da Noite	18	Concurso já tem vencedores	Hilton Viana
31/10/71	A Tribuna	6	Mauro Basi ganha o prêmio Anchieta	
10/12/71	Folha de São Paulo	35	Prêmio Governador do Estado	
19/12/71	Suplemento	5	Carta a Hilda Hilst	Lygia Fagundes

	Literário			Telles
28/12/71	Folha de São Paulo	29	Poetas	Nogueira Moutinho
01/01/72	Folha de São Paulo	19	Acontecimentos emergentes	Nogueira Moutinho
18-19/06/72	Jornal do Brasil	44	Niterói vai examinar a situação do teatro amador	
02/07/72	Jornal dos Sports	14	Um festival de teatro jovem	
04/07/72	Jornal do Commercio	19	8 estados participam do Festival de Teatro	
27/07/72	Jornal do Commercio	23	Niterói inaugurará Festival de Teatro	
28/07/72	A Tribuna	6	Para o júri popular do Festival de S.J. do Rio Preto, TEVC foi o melhor	
6-7/8/72	O Fluminense	35	Niterói: capital do teatro brasileiro	
04/08/72	Diário de Notícias	15	O festival de Niterói	Henrique Oscar
10/08/72	Jornal do Brasil	45	Dois festivais	
15/08/72	Jornal dos Sports	11	Teatro movimenta estudantes	
16/08/72	O Fluminense	5	Três Rios exhibe-se hoje no I Festival	Domari Espósito
16/08/72	Jornal do Brasil	24	Grupo de Três Rios encena peça de Pedro Bloch...	
17/08/72	Jornal do Brasil	14	Niterói faz Seminário sobre teatro	
23/08/72	O Jornal	2	“Asilo” no fim do Festival de Teatro	
28/09/72	Diário do Paraná	3	Dia de festa	Nelson Luís
30/09/72	Diário do Paraná	4	O verdugo é atração no Guaíra	
26/10/72	Folha de São Paulo	29	Teatro está em evidência	Laercio Silva
22/11/72	Folha de São Paulo	38	O verdugo	
23/11/72	Folha de São Paulo	58	O verdugo	
24/11/72	Folha de São Paulo	35	Estudantes	
25/11/72	Folha de São Paulo	41	O verdugo	
26/11/72	Folha de São Paulo	77	O verdugo	
21/02/73	Diário da Noite	13	Mais testes	Hilton Viana
24/02/73	Diário da Noite	12	O verdugo	Hilton Viana
01/03/73	Diário da Noite	14	Onda	Hilton Viana
21/03/73	Diário da Noite	12	O verdugo	Hilton Viana
30/03/73	Diário da Noite	13	Rofran	Hilton Viana
30/03/73	Folha de São Paulo	23	Estréias	
02/04/73	Diário da Noite	22	O verdugo	Hilton Viana
13/04/73	Folha de São Paulo	23	Estréias	

14/04/73	Diário da Noite	14	O verdugo	Hilton Viana
14/04/73	Folha de São Paulo	35	Finalmente Hilda Hilst no palco	
16/04/73	Diário da Noite	20	Teatro	Hilton Viana
17/04/73	Folha de São Paulo	35	Teatro	
20/04/73	Cidade de Santos	16	Teatro	
21/04/73	Cidade de Santos	12	Um roteiro do que fazer neste fim de semana	
21/04/73	Diário da Noite	16	O verdugo	Hilton Viana
21/04/73	Folha de São Paulo	21	Teatro	
25/04/73	Diário de Notícias	15	Teatro	Aldomar Conrado
27/04/73	Diário de Pernambuco	14	O verdugo de Hilda Hilst	Adeth Leite
27/04/73	Folha de São Paulo	39	Drama	
28/04/73	Cidade de Santos	16	Shows e teatro: um roteiro de fim de semana	
29/04/73	Diário de Pernambuco	57	Hilda Hilst	Adeth Leite
01/05/73	Folha de São Paulo	34	Melhor peça nacional	
02/05/73	Folha de São Paulo	34	Melhor peça nacional	
03/05/73	Folha de São Paulo	41	Teatro	
04/05/73	Folha de São Paulo	37	Teatro	
04/05/73	Folha de São Paulo	38		
05/05/73	Folha de São Paulo	31	Teatro	
05/05/73	Folha de São Paulo	33	Melhor peça nacional	
06/05/73	Folha de São Paulo	20	Melhor peça nacional	
08/05/73	Folha de São Paulo	34		
08/05/73	Folha de São Paulo	37	Teatro	
08/05/73	Folha de São Paulo	38	Melhor peça nacional	
10/05/73	Folha de São Paulo	47	Teatro	
10/05/73	Folha de São Paulo	50	Melhor peça nacional	
11/05/73	Folha de São Paulo	42	Melhor peça nacional	
12/05/73	Cidade de Santos	15	Roteiro para o fim de semana	
12/05/73	Folha de São Paulo	33	Melhor peça nacional	
13/05/73	Folha de São Paulo	65	Melhor peça nacional	
15/05/73	Folha de São Paulo	31	Teatro	
15/05/73	Folha de São Paulo	32	Melhor peça nacional	
17/05/73	Folha de São Paulo	45	Carta a Hilda Hilst	Fausto Fuser
17/05/73	Folha de São Paulo	46	Melhor peça nacional	

18/05/73	Diário da Noite	15	Teatro	Hilton Viana
18/05/73	Folha de São Paulo	25	Teatro	
18/05/73	Folha de São Paulo	26	Melhor peça nacional	
19/05/73	Cidade de Santos	15	Roteiro para o fim de semana	
19/05/73	Folha de São Paulo	29	Teatro	
19/05/73	Folha de São Paulo	31	Melhor peça nacional	
20/05/73	Folha de São Paulo	66	Melhor peça nacional	
21/05/73	Folha de São Paulo	12	O verdugo	
22/05/73	Folha de São Paulo	33	Teatro	
23/05/73	Folha de São Paulo	38	O verdugo	
23/05/73	Folha de São Paulo	40	Teatro	
25/05/73	Folha de São Paulo	39	Teatro	
25/05/73	Folha de São Paulo	42	O verdugo	
26/05/73	Folha de São Paulo	31	Teatro	
27/05/73	Cidade de Santos	23	Fofocas da TV	
27/05/73	Folha de São Paulo	52	O verdugo	
28/05/73	Folha de São Paulo	12	O verdugo	
29/05/73	Folha de São Paulo	29	Teatro	
29/05/73	Folha de São Paulo	30	O verdugo	
30/05/73	Folha de São Paulo	37	Teatro	
30/05/73	Folha de São Paulo	38	O verdugo	
31/05/73	Folha de São Paulo	42	O verdugo	
02/06/73	Cidade de Santos	15	Roteiro para o fim de semana	
2-3/6/73	Tribuna da Imprensa	5	A ironia como protesto	Olga Savary
08/06/73	Cidade de Santos	15	O verdugo, dia 19	
09/06/73	Cidade de Santos	17	O verdugo	
09/06/73	A Tribuna	21	O verdugo	
10/06/73	Cidade de Santos	20	O verdugo	
10/06/73	Cidade de Santos	27	O verdugo	
10/06/73	A Tribuna	6	O verdugo, dia 19, em duas sessões no Teatro Coliseu	
10/06/73	A Tribuna	39	O verdugo	
14/06/73	Cidade de Santos	15	Tom Santos: críticas à Sectur	
15/06/73	Cidade de Santos	15	O verdugo, dia 26	
16/06/73	Folha de São Paulo	35	Teatro	
16/06/73	Folha de São Paulo	37	O verdugo	
17/06/73	Cidade de Santos	18	Rofran e O verdugo	

17/06/73	Folha de São Paulo	34	3o mês de sucesso	
19/06/73	Folha de São Paulo	43	Teatro	
21/06/73	Folha de São Paulo	31	Teatro	
22/06/73	Cidade de Santos	11	Teatro	
22/06/73	Folha de São Paulo	31	Teatro	
22/06/73	Folha de São Paulo	34	3o mês de sucesso	
23/06/73	Cidade de Santos	15	Roteiro para o fim de semana	
23/06/73	Cidade de Santos	17	O verdugo	
24/06/73	Cidade de Santos	16	O verdugo	
24/06/73	Folha de São Paulo	58	Melhor peça nacional	
25/06/73	Cidade de Santos	11	O verdugo	
25/06/73	Folha de São Paulo	14	Melhor peça nacional	
26/06/73	Cidade de Santos	1	Teatro	
26/06/73	Cidade de Santos	15	O verdugo, hoje, no Coliseu	
26/06/73	Cidade de Santos	17	O verdugo	
26/06/73	Folha de São Paulo	37		
26/06/73	Folha de São Paulo	38	Melhor peça nacional	
27/06/73	Diário de Pernambuco	26	Teatro quase sempre	Adeth Leite
27/06/73	Folha de São Paulo	39	Hilda Hilst lança Qadós	NM
28/06/73	Folha de São Paulo	42	3o mês de sucesso	
29/06/73	Folha de São Paulo	42	3o mês de sucesso	
30/06/73	Cidade de Santos	13	Roteiro para o fim de semana	
30/06/73	Folha de São Paulo	35	Teatro	
30/06/73	Folha de São Paulo	37	3o mês de sucesso	
01/07/73	Folha de São Paulo	61	3o mês de sucesso	
01/07/73	Folha de São Paulo	64	Nota prévia sobre Qadós	Nogueira Moutinho
02/07/73	Folha de São Paulo	14	3o mês de sucesso	
03/07/73	Jornal do Comercio	8	Abel Silva, literatura se faz com crise	Bruno Paraíso
03/07/73	Folha de São Paulo	31	Teatro	
04/07/73	Folha de São Paulo	37	Teatro	
04/07/73	Folha de São Paulo	38	(foto de HH no lançamento de Qadós no Teatro Oficina)	
04/07/73	Folha de São Paulo	39	3o mês de sucesso	
05/07/73	Folha de São Paulo	41	Teatro	
06/07/73	Folha de São Paulo	43	Teatro	
06/07/73	Folha de São Paulo	46	3o mês de sucesso	

07/07/73	Cidade de Santos	17	Roteiro para o fim de semana	
07/07/73	Folha de São Paulo	31	Teatro	
07/07/73	Folha de São Paulo	34	3o mês de sucesso	
09/07/73	Folha de São Paulo	14	3o mês de sucesso	
10/07/73	Folha de São Paulo	29	Teatro	
10/07/73	Folha de São Paulo	34	Última semana	
11/07/73	Folha de São Paulo	35	Teatro	
12/07/73	Folha de São Paulo	45	Teatro	
12/07/73	Folha de São Paulo	46	Última semana	
13/07/73	Folha de São Paulo	38	Última semana	
14/07/73	Cidade de Santos	15	Roteiro para o fim de semana	
14/07/73	Folha de São Paulo	35	Teatro	
14/07/73	Folha de São Paulo	38	Última semana	
15/07/73	Folha de São Paulo	57	Último dia	
20/07/73	Jornal do Comercio	18	Almeida Prado, música sacra e moderna	João Inácio Padilha
22/07/73	O Poti	18	Almeida Prado, música sacra e moderna	João Inácio Padilha
05/08/73	Folha de São Paulo	59	Perfil da estrela	Helena Silveira
07/08/73	O Jornal	8	A explosão das manhãs segundo Lourdes Sarmiento	Luis Gonzaga Vieira
17/08/83	Folha de São Paulo	33	Emil Nolde e Os quadros não pintados	Rofran Fernandes
25/09/73	Diário de Natal	4	Rofran Fernandes, um homem de teatro	Jorge Batista
02/11/73	Cidade de Santos	13	Círculo de fogo, na Rádio Clube	
13/12/73	Folha de São Paulo	64	Anatol Rosenfeld	Nogueira Moutinho
17/12/73	Folha de São Paulo	16	Acontecendo	Helena Silveira
18/12/73	Folha de São Paulo	39		
1974	Suplemento Literário	6	Qadós: a busca e a espera	Nelly Novaes Coelho
1974	Suplemento Literário	6	Poesia visual no desenho e na escultura	
1974	Tribuna da Imprensa		A ironia como protesto	Olga Savary
13/01/74	O Poti	13	Natal vai conhecer Augusto dos Anjos visto por Rofran	
19/01/74	Diário de Pernambuco	18	Melhores em São Paulo	Adeth Leite
27/01/74	Suplemento Literário	3	Augusto dos Anjos, uma peça	

24/02/74	Suplemento Literário	6	O carnaval mítico	Nelly Novaes Coelho
09/04/74	Folha de São Paulo	34	Presença de Lupe	Nogueira Moutinho
18/04/74	Folha de São Paulo	46	Hilda Hilst lança livro	
21/04/74	Folha de São Paulo	54		Tavares de Miranda
22/04/74	Folha de São Paulo	10		Tavares de Miranda
23/04/74	Folha de São Paulo	32		Tavares de Miranda
25/04/74	Folha de São Paulo	48	Lixo do luxo contra prata de lei	Helena Silveira
06/74	Revista de Cultura Brasileira (Madri)	68	Enterrei à noite minhas estrelas	Hilda Hilst
08/06/74	Folha de São Paulo	34	Santa Clara e um destino seguido...	Helena Silveira
23/06/74	Suplemento Literário	3	Hilda Hilst sempre	Homero Silveira
06/07/74	Folha de São Paulo	32	Acontecendo	Helena Silveira
11/07/74	Diário de Pernambuco	17		João Alberto
11/07/74	Diário de Pernambuco	18	Elenco do Tucap padece na cela da fome hoje no Nosso Teatro	
12/07/74	Diário de Pernambuco	21	Teatro quase sempre	Adeth Leite
14/07/74	Diário de Pernambuco	57	Teatro quase sempre	Adeth Leite
14/07/74	Diário de Pernambuco	82	Escolhidos do Tucap	Valdi Coutinho
16/07/74	Diário de Pernambuco	20	Teatro quase sempre	Adeth Leite
21/07/74	Diário de Pernambuco	52	Elenco do Tucap volta a encenar "Os escolhidos"	
23/07/74	Diário de Pernambuco	17	Os escolhidos	
28/07/74	Diário de Pernambuco	54	Hilst diz que não foi fácil escrever peça "Os escolhidos"	
03/09/74	Diário do Paraná	2	Fórum político	
20/09/74	Opinião	21	De Pero Vaz à tevê	
24/09/74	Correio Braziliense	18	Almeida Prado em LP	Claver Filho
27/09/74	Cidade de Santos	18	Mais um teatro em São Paulo	
13/10/74	Suplemento Literário	3	A moderna poesia norte-americana	Eloah Giacomelli
22-28/10/74	O Pasquim	20	Ensaio hai-kai sobre o conceito de cultura	Leonardo Blake

			brasileira	
22-28/10/74	O Pasquim	27	Dica séria (II)	Léo Gilson Ribeiro
24/10/74	Folha de São Paulo	46	A novela e sua platéia	Helena Silveira
13/11/74	Folha de São Paulo	34	Primeiro filme de Themilton	Helena Silveira
29/12/74	Folha de São Paulo	2	As mulheres mostraram tenacidade no trabalho	
1975	Diário de Pernambuco	78	O que dizem os atores	
08/03/75	Folha de São Paulo	29	Também na arte a libertação da mulher	Barbara Castle
03/04/75	Diário de Natal	2	As notícias	
23/05/75	Diário do Paraná	2	Circus, o lançamento do ano	
28/05/75	Correio Braziliense	18	Televisão	
07-08/1975	Boletim ABI	2	Vidas	
23/08/75	Folha de São Paulo	32	Mini-entrevista com Rofran Fernandes	Helena Silveira
06/09/75	Suplemento Literário	4	Carta inédita de Mário	Homero Silveira
20/09/75	Jornal do Brasil	48	Moderna ficção paulista: comunicar ou viver?	Nelly Novaes Coelho
28/09/75	Correio Braziliense	21	O rio Carrancas de S. Francisco	
1976	Jornal do Brasil	53	Com Zero proibido, Loyola mostra os dentes ao sol	
11/03/76	Folha de São Paulo	16	Literatura	
18/04/76	Diário do Paraná	9	Um catatau. Felizmente	Léo Gilson Ribeiro
19/04/76	Folha de São Paulo	18	Morro do ouro	
26/04/76	Cidade de Santos	11	Cidade em prosa e verso	João C. Maldonado
30/04/76	Folha de São Paulo	40	Os programas femininos estão como Carolina	Helena Silveira
21/08/76	Folha de São Paulo	7	A IV Bienal Internacional do Livro	
07/09/76	Cidade de Santos	21	Festival amador	
14/10/76	Folha de São Paulo	42	Rofran Fernandes estréia na Tupi	Helena Silveira
09/11/76	Folha de São Paulo	40	A poesia está na feira	
12/76	Revista de Cultura Brasileña (Madri)	51	Homero Homem: un poeta en pantalla panorámica	Hildon Rocha
22/04/77	Folha de São Paulo	32		Tavares de Miranda
01/05/77	Folha de São Paulo	19	Escrita 19	
04/05/77	A Luta Democrática	6	Livros	Paulo Medeiros Albuquerque

04/06/77	Jornal do Brasil	43	Corpo e palavra	Flora Sussekind
02/07/77	Manchete	114	Linguagem recriada	Heloneida Studart
25/07/77	Folha de São Paulo	22	Teatro	
29/07/77	Folha de São Paulo	39	Movimento Zero Hora	
29/7-4/8/77	O Pasquim	8	Quatro histórias de um novo tempo	
06-07/08/77	Tribuna da Imprensa	5	Lero-lero	Marcos de Vasconcellos
07/08/77	Suplemento Literário	15		
14-15/08/77	Jornal do Commercio	14	NR/Repórter	
15/08/77	Folha de São Paulo	24	6a feira	
19/09/77	Folha de São Paulo	21	Hilda Hilst: a poesia arrumada no caos	Ana Lúcia Vasconcelos
19/09/77	Folha de São Paulo	24	Flaviola	
23/09/77	Folha de São Paulo	33	Livros: promessa de vôo	
01/10/77	Folha de São Paulo	27	Fim da maratona dos escritores. Otimismo	Moacir Amâncio
07/10/77	Correio de Notícias	13	Vozes parafísicas	
29/10/77	Jornal do Brasil	44	Como vender o autor brasileiro nos EUA, segundo Thomas Colchie	Cícero Sandroni
07/11/77	Folha de São Paulo	21	Um jovem escritor na monarquia das letras	Moacir Amâncio
1978	Jornal do Brasil		Brasil em inglês	
1978	Jornal do Brasil	45	Contos de mulheres	
1978	Jornal do Brasil	41	As mulheres dominam a ficção	
1978	Jornal do Brasil	42	Prêmios da APCA	
06/01/78	Diário da Noite	22	APCA escolhe os melhores de 1977	
08/01/78	Folha de São Paulo	54	Grande Prêmio da APCA	Tavares de Miranda
03/03/78	Cidade de Santos	19	Um novo texto de Agatha Christie estreia no Markanti	
11/03/78	Manchete	142	O desafio dos limites	Heloneida Studart
12/05/78	Diário da Noite	21	Teatro	Hilton Viana
18/05/78	Cidade de Santos	18	O visitante	
18/05/78	Folha de São Paulo	44	É difícil o ator arar na terra dos poetas	Helena Silveira
21/05/78	Folha de São Paulo	80	Volta do Teatro 2 com poesia	Helena Silveira
03/06/78	Manchete	84	As mulheres mais conhecidas do Brasil	
05/08/78	Jornal do Brasil	41	A safra brasileira dos editores americanos	

18/08/78	Correio Braziliense	39	A presença feminina na literatura americana	Sophia Wainer
19/08/78	Folha de São Paulo	33	Lançamento	
04/10/78	Folha de São Paulo	39	Elas são escritoras, e ninguém duvida	M.I.N.
29/10/78	Suplemento Literário	5	Literaturas de língua portuguesa em convívio	
13/11/78	Diário da Noite	16	Os destaques de 77 no setor das artes	
13/11/78	Folha de São Paulo	23	Os premiados da APCA colocam suas posições	
13/11/78	Folha de São Paulo	28	O corpo, segundo o teatro e a ciência	
19/11/78	Cidade de Santos	15	Concerto de piano, no São José	
22/11/78	Cidade de Santos	21	Duo Almeida Prado, no São José	
1979	Jornal do Brasil	36	Uma década de muitos livros	
1979	Jornal do Brasil	40	De repente a poesia começa a vender	Alberto Beuttenmuller
1979	Jornal do Brasil	45	São Paulo terá semana do escritor	
05/03/79	Folha de São Paulo	21	Os mundos paralelos de Walter Hugo Khouri	Jairo Ferreira
12/03/79	Folha de São Paulo	24		Tavares de Miranda
20/03/76	Folha de São Paulo	46	As vozes de Hilda Hilst	Helena Silveira
22/03/79	Folha de São Paulo	42		Tavares de Miranda
29/03/79	Correio do Sul	3	Os caminhos por aí	Zanoto
29/03/79	Folha de São Paulo	43	Minas Gerais e São Paulo na Semana do Escritor	
30/03/79	Folha de São Paulo	38	O papel do amor	Tavares de Miranda
31/03/79	Folha de São Paulo	33	25 escritores prestaram conta aos seus leitores	
01/04/79	Folha de São Paulo	34	Dia e noite	Tavares de Miranda
01/04/79	Folha de São Paulo	59	Contos de amor, sempre	Érica Knapp
01/04/79	Folha de São Paulo	12	O escritor depois da última página	Gilberto Galvão
08/04/79	Folha de São Paulo	72	A tipografia no Brasil	Fernando Cerqueira Lemos
29/04/79	Suplemento Literário	4		
07/79	Letras da Província	10	O conto da mulher brasileira	Marcos Salvador de Toledo Piza

07-08/07/79	Tribuna da Imprensa	14	Da mulher	
07/08/79	Folha de São Paulo	40	Atores carregam a vitória do Pai	Helena Silveira
18/08/79	Folha de São Paulo	26	?	
19/08/79	Folha de São Paulo	64	Intérpretes salvam a trama de Janete Clair	Helena Silveira
21/08/79	Folha de São Paulo	35	Um sopro de vida, de Clarice Lispector	
29/08/79	Folha de São Paulo	33	Debates	
29/08/79	Folha de São Paulo	35	Um sopro de vida, de Clarice Lispector	
02/09/79	Folha de São Paulo	57	Scliar e o anão eletrônico	Antonio Zago
05/09/79	Diário da Noite	16	Em debate, a peça “Um sopro de vida”	Hilton Viana
29-30/09/79	Tribuna da Imprensa	17		
14/10/79	Folha de São Paulo	55	Literatura feminina tem nova coletânea	
26/10/79	Diário de Pernambuco	34	“Cordélia Brasil”: ensaio do submundo	
05/12/79	Jornal da República	13	Letras dançantes	Telmo Martino
30/12/79	Correio Braziliense	40	A outra dimensão	Dinah Silveira de Queiroz
30/12/79	Diário do Paraná	6	Antologia de contos de amor	
13/01/80	Folha de São Paulo	4	Mas, vamos à poesia...	Moacyr Félix
13/01/80	Folha de São Paulo	8	A literatura entre a ficção e a história	Zulmira Ribeiro Tavares
21/01/80	Folha de São Paulo	23	A mulher enjaulada na literatura	Anésia Pacheco e Alves
09/02/80	Correio Braziliense	18	Diversos	Joanyr de Oliveira
08/03/80	Diário da Manhã	6	Khoury e a parapsicologia: As filhas do fogo	Walter Hugo Khouri
16/03/80	Folha de São Paulo	50	Várias	Tavares de Miranda
16/03/80	Folha de São Paulo	55	Movimento editorial	
29/03/80	Correio Braziliense	18	Contribuição poética de Maria de Lourdes Hortas	E. D’Almeida Vitor
31/03/80	O Fluminense	12	Mas está linda a cara da lagosta	Fernando Henriques Gonçalves
06/04/80	Folha de São Paulo	39	No delírio, a paixão de uma grande autora	M.M.
10/04/80	Jornal do Brasil	2	Títulos novos	
22/04/80	Folha de São Paulo	29	Feira do Livro	
11/05/80	Diário de Pernambuco	D-5	Sugestões do colunista	
25/05/80	Diário de	D-5	Ficção científica	

	Pernambuco			
03/06/80	Folha de São Paulo	25	Boa semana de teatro em Bauru	Jefferson del Rios
19/06/80	Correio Braziliense	1	Teatro	
07/80	Letras da Província	17	Poesia dos anos 70 na Bienal	
10/09/80	Jornal do Brasil	7	O fantástico show da arte	Wilson Coutinho
19/09/80	A Tribuna	23	De quem são as vozes do além?	Adilson Machado e Iracema C. Pires
19/10/80	A Tribuna	25	Polêmica 2	Roldão Mendes Rosa
23/10/80	Jornal do Brasil	10	Contistas, alguns provisórios	Jorge de Sá
04/11/80	Folha de São Paulo	26	Hilda Hilst 50	Tavares de Miranda
09/11/80	Suplemento Literário	14	O conto: Brasil	Ricardo Ramos
10/11/80	Folha de São Paulo	26	Asdrubal, Mambembe e Hilda	Claudio Pucci
13/11/80	Correio Braziliense	21	A lírica da morte futura	Celso Araújo
18/11/80	Folha de São Paulo	27	Teatro	
21/11/80	Folha de São Paulo	33	Teatro	
23/11/80	Folha de São Paulo	57	Teatro	
25/11/80	Folha de São Paulo	31	Teatro	
03/12/80	Folha de São Paulo	31	Teatro	
04/12/80	Folha de São Paulo	35	Teatro	
05/12/80	Folha de São Paulo	37	Teatro	
06/12/80	Folha de São Paulo	27	Teatro	
10/12/80	Folha de São Paulo	35	Teatro	
12/12/80	Folha de São Paulo	39	Teatro	
14/12/80	Folha de São Paulo		Teatro	
16/12/80	Folha de São Paulo		Teatro	
17/12/80	Folha de São Paulo		Teatro	
18/12/80	Folha de São Paulo		Teatro	
19/12/80	Folha de São Paulo		Teatro	
20/12/80	Folha de São Paulo		Teatro	
23/12/80	Folha de São Paulo		Teatro	
25/12/80	Folha de São Paulo		Teatro	
26/12/80	Folha de São Paulo		Teatro	
30/12/80	Folha de São Paulo		Teatro	

06/01/81	Folha de São Paulo		Teatro	
07/01/81	Folha de São Paulo		Teatro	
08/01/81	Folha de São Paulo		Teatro	
09/01/81	Folha de São Paulo		Teatro	
14/01/81	Folha de São Paulo	31	Críticos de arte apontam os melhores de 1980	
15/01/81	Jornal do Brasil	7	Títulos novos	
16/01/81	Folha de São Paulo		Teatro	
17/01/81	Folha de São Paulo		Teatro	
18/01/81	Folha de São Paulo		Teatro	
20/01/81	Jornal do Brasil	4	Crítica de SP escolhe os melhores de 80	
21/01/81	Folha de São Paulo		Teatro	
23/01/81	Folha de São Paulo		Teatro	
25/01/81	A Tribuna	24		Roldão Mendes Rosa
29/01/81	Folha de São Paulo		Teatro	
30/01/81	Folha de São Paulo		Teatro	
31/01/81	Folha de São Paulo	31	Teatro	
22/02/81	Suplemento Literário	10		Nelly Novaes Coelho
28/03/81	Jornal do Brasil	10	A grande incógnita	Fernando Py
18/04/81	Jornal do Brasil	12	Bagagem literária	Symona Gropper
06/81	Letras da Província	4	Portella na Academia de Letras	
16/09/81	Folha de São Paulo	28	Poster com poesia, desenho e fotos	Roberto Junji
19/09/81	Folha de São Paulo	27	Poesia e imagem em justa combinação	Moacir Amâncio
14/10/81	Folha de São Paulo	33	A revista Pirâmide será lançada amanhã	
25/10/81	A Tribuna	26		Roldão Mendes Rosa
11/81	Revista de Cultura Brasileira	176	Letras	
12/81	Letras da Província	17	Portais do tempo	
26/12/81	O Fluminense	17	Poster-poemas, uma boa	Fernando Henriques Gonçalves
26/12/81	Jornal do Brasil	9	Mistérios de Lygia	Cora Rónai
26/12/81	Jornal do Brasil	12	A festa da grande literatura, o predomínio do romance, o sucesso do humor	
27/12/81	Suplemento Literário	4, 6, 9		

17/01/82	Folha de São Paulo	51	Este belo horror de estar vivo	Caio Fernando Abreu
04/07/82	Cidade de Santos	26	Contos brasileiros na Alemanha	
13/09/82	Jornal do Brasil	7	Absurdo e aves	Macksen Luiz
15/09/82	Jornal do Brasil	6	As aves da noite	
15/09/82	Jornal do Brasil	6	As aves da noite	Macksen Luiz
17/09/82	Jornal do Brasil	1	Judeus e cristãos na peça do Senac	
17/09/82	Jornal do Brasil	5	A verdade extrema de Hilda	Cleusa Maria
17/09/82	Jornal do Brasil	5	As aves da noite	
18/09/82	O Fluminense	14	As aves da noite	Lena Brasil
19-20/09/1982	O Fluminense	4	As aves da noite	
21/09/82	Jornal do Brasil	2	Vôo sem alcance	Macksen Luiz
22/09/82	Jornal do Brasil	6	As aves da noite	
24/09/82	Jornal do Brasil	7	As aves da noite	
25/09/82	Jornal do Brasil	6	As aves da noite	
01/10/82	Jornal do Brasil	7	As aves da noite	
09/10/82	O Fluminense	13	Aves da noite, lição de amor	Lena Brasil
10/10/82	Jornal do Brasil	5	Um santo em cena	Macksen Luiz
17/10/82	Folha de São Paulo	2	Lançamento	
24-25/10/82	O Fluminense	4	As aves da noite	
03/11/82	Jornal do Brasil	4	As aves da noite	
06/11/82	Jornal do Brasil	4	As aves da noite	
14/11/82	Folha de São Paulo	3	O romance em videotexto	Renato Pompeu
16/11/82	Jornal do Brasil	4	As aves da noite	
21-22/11/82	O Fluminense	4	As aves da noite	
23/11/82	Folha de São Paulo	33	A difícil Hilda Hilst lança o seu 15o livro	Cida Taiar
23/11/82	Folha de São Paulo	34	Eventos	
27/11/82	Jornal do Brasil	4	As aves da noite	
30/11/82	Cidade de Santos	17	Programas	
30/11/82	Folha de São Paulo	33	Destaques	
09/12/82	Folha de São Paulo	30	Microrrevista com Léo Gilson Ribeiro	Tavares de Miranda
13/12/82	Folha de São Paulo	26	Presidente das artes em São Paulo	Rogério Sganzerla
19/12/82	Folha de São Paulo	1	Crítica e público elegem seus livros	
19/12/82	Folha de São Paulo	61	Clássicos fizeram de 82 um bom ano para a leitura	Antônio Gonçalves Filho
13/01/83	Folha de São Paulo	28	Várias	Tavares de

				Miranda
22/02/83	Última Hora	1	Os revelados do teatro Senac	Eduardo Lacombe
09/07/83	Jornal do Brasil	12	Capim-limão e CDA Gedichte	Klaus Müller-Bergh
17/07/83	Suplemento Literário	15	A alma segundo salustre	J. C. Ismael
14/08/83	Suplemento Literário	12	A mulher na ficção brasileira atual	Nelly Novaes Coelho
24/08/83	Diário de Pernambuco	B-8	Um livro sem cotação	Marcus Prado
18/09/83	Cidade de Santos	12	Meus tesouros da juventude	
25/09/83	Correio Braziliense	13	Vamos ler	
02/12/83	Diário de Pernambuco	B-6	Um romancista pernambucano	Nelly Novaes Coelho
28/12/83	Diário de Pernambuco	B-2	Novidades	Marcus Prado
30/01/84	Correio Braziliense	18	“Sem amor, só a loucura”	Celso Araújo
14/03/84	Diário de Pernambuco	B-1	Literatura luso-brasileira foi discutida em Portugal	Marcus Prado
24/05/84	Correio de Notícias	11	Lixo que vem, coisa boa que vai	Charlie Morel
22/06/84	Diário de Pernambuco	B-6	Sugestões desta coluna	
5-11/7/84	O Pasquim	13	O cancionero de Adoniran e a saga de Lampião	Ilmar Carvalho
11/07/84	Correio de Notícias	13	Dropes de julho	Wilson Bueno
22/07/84	Correio Braziliense	6	Um romance de alma ardente	Celso Araújo
22/07/84	Diário de Pernambuco	B-2		Marcus Prado
05/10/84	Diário do Pará	5	De passagem...	
19/10/84	Diário do Pará	5	Rápidas	Bernardino Santos
05/01/85	Cidade de Santos	15	Nos ateliês, a vida do artista plástico	
27/02/85	Diário de Pernambuco	B-2	Geração 45	Marcus Prado
19/04/85	Folha de São Paulo	40		Tavares de Miranda
23/04/85	Folha de São Paulo	33		
09/05/85	Jornal do Brasil	2		
12/05/85	Folha de São Paulo	67	Mulheres ministeriáveis	Ruy Castro
23/07/85	Folha de São Paulo	30		Tavares de Miranda

13/10/85	A Tribuna	51	Malditos: a boa colheita paulista	
20/10/85	Cidade de Santos	19	Performance com o som de Gilberto Mendes	
20/10/85	A Tribuna	49	Bienal mostra obra de Gilberto Mendes	
03/11/85	Jornal do Brasil	5	É preciso saber o que elas dizem	Felipe Fortuna
03/11/85	Suplemento Literário	2	“Honra-me com teus nadas”	Hilda Hilst
10/11/85	Diário do Pará	6	Leitura n. 39	Rafael Costa
29/12/85	Correio Braziliense	3	Felícia por muitos caminhos	Celso Araújo
29/12/85	Suplemento Literário	10		
08/01/86	Correio Braziliense	19	João Cabral	Celso Araújo
22/02/86	Folha de São Paulo	45	Por que escritores cometem suicídio	Antonio Gonçalves Filho
14/03/86	Jornal do Brasil	2	Para português ler	José Nêumanne Pinto
23/03/86	O Estado de S. Paulo: Cultura	5	“De tanto te pensar, Sem-Nome, me veio a ilusão”	Hilda Hilst
04/04/86	Diário de Pernambuco	B-6	Hiléiade	
02/07/86	Correio Braziliense	22	A obsessiva linguagem de Beckett	Severino Francisco
27/08/86	Correio Braziliense	25	Bienal do Livro	
02/09/86	A Tribuna	3	Artistas e empresários lançam manifesto de apoio a Ermírio	
07/09/86	Jornal do Brasil	9	O que ficou da poesia marginal?	Felipe Fortuna
26/09/86	A Tribuna	5	Manifesto aos democratas de São Paulo	
18/10/86	O Estado de S. Paulo: Cultura	12	Três exercícios poéticos	Maria Luiza Mendes Furia
27/10/86	Folha de São Paulo	3	A linguagem e o feminino	Anésia Pacheco e Alves, Silvia Pimentel
14/12/86	Folha de São Paulo	A-49	Lançamentos	
15/12/86	Cidade de Santos	3	Ars Viva festeja jubileu com peças da 1ª audição	
18/12/86	Folha de São Paulo	A-35	Brasiliense lança O homem que comprou o Rio	
21/12/86	A Tribuna	4		Roldão Mendes Rosa
10/01/87	Jornal do Brasil	4	As fronteiras da expressão	Roberto Bozzetti
18/01/87	Pioneiro	5	Amor, fantasia e razão	Eulália Isabel

				da Rosa
21/01/87	Diário de Pernambuco	B-2	Novidades	Marcus Prado
25/01/87	Jornal do Commercio	17	Virando as páginas	Margareth Queiroz
28/01/87	Diário de Pernambuco	B-2	Rápidas	Marcus Prado
08/02/87	Pioneiro	7	Alice Gasperin: o mérito de ter 80 anos	Néri Pedroso
09/03/87	Correio Braziliense	17	Ficção em orgia barroca	Severino Francisco
19/03/87	Folha de São Paulo	A-41	Teste de elenco	
21/03/87	O Estado de S. Paulo: Cultura	8	A poesia como ato de busca	Nelly Novaes Coelho
03/04/87	Correio de Notícias	18	Da rejeição à premiação. Essa nem Freud explica	
04/04/87	O Estado de S. Paulo: Cultura	11	Novelas de Hilda Hilst	Elisa Guimarães
01/05/87	Diário de Pernambuco	B-6	Sugestões de leitura	
11/07/87	Diário de Pernambuco	B-6	O triunfar da náusea	Marcus Prado
26/07/87	Folha de São Paulo	B-5	Cada vira-lata é um original	Lígia Formenti
21/11/87	O Estado de S. Paulo: Cultura	11	O pelicano	Julita Scarano
04/12/87	Tribuna da Imprensa	2	Poesia de mulher	Manoel Carlos
05/12/87	O Estado de S. Paulo: Cultura	6	A Geração de 45 na poesia brasileira	Geraldo Pinto Rodrigues
14/12/87	Folha de São Paulo	A-28	Hoje	
18/12/87	Folha de São Paulo	A-38	Em cartaz	
20/12/87	Folha de São Paulo	A-64	Em cartaz	
23/12/87	A Tribuna	17	Célia Olga homenageada em curso de dramaturgia	
23/01/88	Folha de São Paulo	A-33	Em cartaz	
24/01/88	Folha de São Paulo	A-40	Teatro aplicado	
24/01/88	Folha de São Paulo	A-41	Em cartaz	
27/01/88	Folha de São Paulo	A-43	Em cartaz	
28/01/88	Folha de São Paulo	A-43	Em cartaz	
29/01/88	Folha de São Paulo	A-38	Em cartaz	
30/01/88	Folha de São Paulo	A-33	Em cartaz	
17/02/88	Folha de São Paulo		Em cartaz	
18/02/88	Folha de São Paulo		Em cartaz	

20/02/88	Folha de São Paulo		Em cartaz	
21/02/88	Folha de São Paulo		Em cartaz	
22/02/88	Folha de São Paulo	A-38	Eis as indicações de programas do criador do CPT	
25/02/88	Folha de São Paulo		Em cartaz	
26/02/88	Folha de São Paulo		Em cartaz	
27/02/88	Correio Braziliense	19	A um passo do abismo	Celso Araújo
27/02/88	Folha de São Paulo		Em cartaz	
17/03/88	Folha de São Paulo		Em cartaz	
19/03/88	Folha de São Paulo		Em cartaz	
20/03/88	Folha de São Paulo		Em cartaz	
23/03/88	Folha de São Paulo		Em cartaz	
25/03/88	Folha de São Paulo		Em cartaz	
30/03/88	Folha de São Paulo		Em cartaz	
10/05/88	Jornal do Brasil	7	A face horrível da beleza	José Castello
05/06/88	Correio Braziliense	9	4a Bienal Nestlé de Literatura Brasileira	
07/06/88	Jornal do Brasil	2	Criação	André do Carmo Seffrin
19/06/88	Diário de Pernambuco	B-6	Zilda vem ficar “Nua na platéia”	Valdi Coutinho
29/06/88	Diário de Pernambuco	B-4	Bienal Nestlé	Marcus Prado
15/08/88	Jornal do Brasil	2	Trocando de papel	José Castello
19/08/88	Tribuna da Imprensa	6	Artistas polivalentes	Eduardo Souza Lima
02/09/88	Tribuna da Imprensa	6	A volta de um crítico odiado	Sérgio Augusto
13/09/88	Correio Braziliense	30	Beckett desembarca no Brasil	Severino Francisco
14/09/88	A Tribuna	8	Coral da Uniceb se apresenta no Orquidário	
20/09/88	Correio Braziliense	30	Revelando a escrita de Nuestra America	Severino Francisco
22/10/88	Jornal do Brasil	11	O que recomendam	
24/11/88	A Tribuna	7	Memorial convida a comunidade	
26/11/88	A Tribuna	5	Memorial convida a comunidade	
29/11/88	Diário do Pará	7	Às últimas	
03/12/88	Jornal do Brasil	7	Idéias preciosas para um bom presente	
03/12/88	A Tribuna	6	Cinco corais no 3o Vozes & Cia	
14/11/88	A Tribuna	11	Autores contemporâneos e antigos. Coral Uniceb	

31/12/88-01/01/89	Jornal do Brasil	5	Ficção brasileira	
09-11/89	Nicolau	1		
09-11/89	Nicolau	7	Alcoólicas – I	Hilda Hilst
11/01/89	Jornal do Brasil	11	São Paulo poliglota	Roberto Comodo
28/01/89	O Liberal	2	São Paulo poliglota	Roberto Comodo
30/04/89	A Tribuna	23	Música no Memorial fica a cargo do Coral Uniceb	
06/05/89	Jornal do Brasil	6	O círculo magnético de Lygia	
06/05/89	O Liberal	1	O círculo magnético de Lygia	Cida Taiar
26/05/89	Correio de Notícias	11	Tem mais teatro	Dinah Ribas Pinheiro
07/10/89	Jornal do Brasil	4-5	Hilda Hilst, o excesso em dois registros	Vilma Arês e Berta Waldman
13/10/89	Diário de Pernambuco	B-6	Literatura feminina	Luzilá Gonçalves Ferreira
28/10/89	Diário de Natal	6	Leitura dinâmica / Poesia	Vicente Serejo
05/11/89	Correio Braziliense	5	O mapa da presença da mulher na literatura	Francisco de Moraes Mendes
22/11/89	Jornal do Brasil	3	VIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea	
11/12/89	O Liberal	4	De ser a arte	R. Garry Júnior
30/12/89	O Liberal	6	Toque de Midas na literatura	
06/01/90	Jornal do Brasil	2	Vinho e vida	
20/01/90	Jornal do Brasil	12	Feminino singular	
17/02/90	Jornal do Brasil	1	Idéias / Livros	
17/02/90	Jornal do Brasil	1	O coração doído de uma escritora	
17/02/90	Jornal do Brasil	6-7	Hilda se despede da literatura séria	Humberto Werneck
17/02/90	Jornal do Brasil	8-9	Pacto com o hermético	Claudio Willer
07/04/90	Manchete	49	Guerra conjugal	
03/05/90	Jornal do Brasil	6	A caçadora de almas	Elizabeth Orsini
11/05/90	Folha de São Paulo	E-1	Hilda Hilst vira pornógrafa para se tornar conhecida e vender mais	Fernanda Scalzo
12/05/90	Jornal do Brasil	11	A obscena senhora Hilst	Eliane Robert Moraes
16/06/90	Jornal do Brasil	2		
19/06/90	Jornal do	34	Telefax	Mário Margutti

	Commercio			
23/06/90	Folha de São Paulo	F-2	Aparição	
28/06/90	Diário do Pará	B-9	Variadas	
29/06/90	Folha de São Paulo	E-3	Hilda Hilst continua à frente de D. Paulo	
30/06/90	Folha de São Paulo	F-2	Erramos	
21/07/90	Folha de São Paulo	E-2	Anilina	
08-09/90	Nicolau	1		
08-09/90	Nicolau	2	Editorial	Wilson Bueno
08-09/90	Nicolau	14	Lucas, Naim	Hilda Hilst
30/08/90	Diário do Pará	B-7	Variadas	
14/10/90	A Tribuna	28	Autoconfiança infantil está entre os lançamentos	IS
22/10/90	A Tribuna	19	Escrever, a forma de conter o incontível	Denise Gomes Gonsalves
10-11/90	Nicolau	30		Miguel Sanches Neto
16/11/90	Folha de São Paulo	A-11	Mecenato carrega artistas para voto útil	Luís Antônio Giron
19/11/90	Folha de São Paulo	A-5	Democratas com Fleury	
03/12/90	Jornal do Brasil	2	Eloí Calage lança seu livro premiado	
08/12/90	Jornal do Brasil	11		Antônio Houaiss
12/12/90	Folha de Hoje	3	Os arautos da derrota – II	Carlos Nejar
13/12/90	Folha de São Paulo	J-4	Mineiro vence concurso de contos no ABCD e recebe Cr\$ 143,4 mil	
29/12/90	Folha de São Paulo	F-2	Betty Milan	
29-30/12/90	Tribuna da Imprensa	1	Para que a poesia sobreviva	Helena Rocha
31/12/90	Folha de São Paulo	J-1	Os rituais de passagem de ano ainda se mantêm fortes entre seus adeptos	Angela Kuhlman Castro
12/90-01/91	Nicolau	5	Cultura brasileira: do sublime ao grotesco	
12/90-01/91	Nicolau	30		Leontino Filho
12/01/91	Jornal do Brasil	12		Sérgio Rojas
19/01/91	Jornal do Brasil	2	Antologia	Anúncio de novas edições, incluindo uma antologia em edição de bolso pela Tecnoprint com prefácio de Antonio Houaiss

31/01/91	Folha de São Paulo	E-9	Ritual encena conversão de santo Agostinho	
23/02/91	Jornal do Brasil	2	Sedução	
04-05/91	Nicolau	1		
04-05/91	Nicolau	27	Da noite	Hilda Hilst
06/04/91	Folha de São Paulo	1	Drummond louva Hilst em inédito	
06/04/91	Folha de São Paulo	6-3	Hilda Hilst revela poema inédito de Drummond	Alcino Leite Neto
06/04/91	Folha de São Paulo	6-3	Lori Lamby resgata paraíso perdido da sexualidade	Jorge Coli
20/04/91	Folha de São Paulo	6-2	Hilda Hilst	
18/05/91	Jornal do Brasil	2	Incesto	
12-13/05/91	Jornal do Comercio	4	Dois livros de poemas	José Costa
15/06/91	Folha de São Paulo	6-2	Hilda	
18/06/91	A Tribuna	23	Revistas	
13/07/91	Jornal do Brasil	2		
21-22/07/91	Jornal do Comercio	4	Não há crise	Afrânio Coutinho
22/07/91	Folha de São Paulo	5-2	Tabasco	
04-05/08/91	Jornal do Comercio	4	A nova literatura brasileira	Afrânio Coutinho
11/08/91	Folha de São Paulo	10-8	Oficina de Estudos Teatrais apresenta	
17/08/91	Folha de São Paulo	9-6	Oficina de Estudos Teatrais apresenta	
18/08/91	Folha de São Paulo	5-2	Entrelinhas	
22/08/91	Folha de São Paulo	8-6	Oficina de Estudos Teatrais apresenta	
23/08/91	Folha de São Paulo	8-6	Oficina de Estudos Teatrais apresenta	
24/08/91	Folha de São Paulo	6-2	Sedutor	
26/08/91	Folha de São Paulo	8-6	Teatro	
27/08/91	Folha de São Paulo	1-3	Erramos	
27/08/91	Folha de São Paulo	8-6	Teatro	
28/08/91	Folha de São Paulo	7-6	Teatro	
30/08/91	Folha de São Paulo	5-6	Teatro	
31/08/91	A Tribuna	8	Teia estreia o Projeto Plínio Marcos com a peça Quando as máquinas param	Carmelinda Guimarães
02/09/91	Jornal do Brasil	6	O fecho de uma trilogia erótica	Roberto Comodo
12/09/91	Folha de São Paulo	5-11	Teatro	
14/09/91	Folha de São Paulo	5-9	Teatro	
14/09/91	Folha de São Paulo	5-11	O erotismo e a poesia do conto de Hilda Hilst	

15/09/91	Folha de São Paulo	5-10	Teatro	
19/09/91	Folha de São Paulo	5-10	Teatro	
20/09/91	Folha de São Paulo	5-7	Teatro	
21/09/91	Folha de São Paulo	5-9	Teatro	
21/09/91	Folha de São Paulo	10-1	Frase	
22/09/91	Folha de São Paulo	5-8	Teatro	
26/09/91	Folha de São Paulo	5-8	Teatro	
28/09/91	Folha de São Paulo	5-6	Teatro	
28/09/91	Folha de São Paulo	5-8	O erotismo e a poesia do conto de Hilda Hilst	
14/10/91	Folha de São Paulo	8-6	Altos papos	
20/10/91	Folha de São Paulo	5-2	Unicamp faz semana de debates literários	Marcelo Rubens Paiva
21/10/91	Folha de São Paulo	8-6	Ciclo de estudos de linguística reúne professores na Unicamp	
13/11/91	Folha de São Paulo	7-6	Sopa de títulos	
24/11/91	Jornal do Brasil	34-36	Embaixo dos panos	Maria Silvia Camargo e Lula Branco Martins
14/12/91	Jornal do Brasil	12		Hilda Hilst
12/01/91	Jornal do Brasil	32	Autores da alcova	Antonio Celso Correa Vieira
15/11/91	Tribuna da Imprensa	2	Itália edita Hilda Hilst	
19/11/91	Jornal do Commercio	34	Livro de Hilda Hilst será traduzido para o italiano	
05/01/92	Folha de São Paulo	9-6	Modernismo dos anos 20 é tema de livro	Nelson Silveira Jr
03/02/91	Folha de São Paulo	8-3	Editoras devem lançar 70 títulos este ano	
23-29/02/92	Jornal do Commercio	3	Roteiro do silêncio	Hilda Hilst
24/02/92	Pioneiro	4	Escritora lança apelo na TV: "Quero Scotch"	José Simão
03-04/92	Nicolau	5	Jamil Snege: inquietações de um profano	Marilia Kubota
07/03/92	A Tribuna	4	As mulheres e as palavras	Narciso de Andrade
29/05/92	Folha de São Paulo	5-5	Ebulição	
27/06/92	Jornal do Brasil	6	Sete faces da embriaguez	Ivan Junqueira
07-08/92	Nicolau	2		Hilda Hilst
22/08/92	A Tribuna	4	Hilda Hilst	
23/08/92	Folha de São Paulo	13	Mulheres que admira	Entrevista com Antonio

				Houaiss
03/10/92	Jornal do Brasil	1	Erotismo	
03/10/92	Jornal do Brasil	4	O fogo da paixão, de Mariana a Hilda	Liliane Heynemann
15/11/92	Folha de São Paulo	4	Hilda Hilst	
27/11/92	A Tribuna	6	O crítico descontenta todo mundo	Narciso de Andrade
01/93	Poesia Sempre	227		Armando Gens
07/03/93	A Tribuna	8	Santos tem uma extensa programação	
25/05/93	Jornal do Brasil	6	Certos rabiscos indiscretos	Roberto Comodo
13/06/93	A Tribuna	6	Um mergulho na alma rebelde	Simone Magalhães
20-26/06/93	Jornal do Comercio	3	Um poema de Hilda Hilst	Hilda Hilst
27/08-02/02/93	Jornal do Brasil	58	Os mais rápidos ganham livros na Bienal	
28/08/93	Jornal do Brasil	8	Estréias de setembro	Macksen Luiz
29-30/08/93	Jornal do Comercio	5	Rápidas	
31/08/93	Pioneiro	43	José Mayer vive maré alta na Globo	
03/09/93	Jornal do Brasil	3		
09/09/93	Folha de São Paulo	6-1	Hilda Hilst lança livro	
10/09/93	Folha de São Paulo	4-1	Obra de Hilda Hilst é encenada no Rio	
10/09/93	Folha de São Paulo	4-6	Casa da Gávea estréia sua primeira peça	Marcelo Migliaccio
10/09/93	Jornal do Brasil	3		Estreia da peça.
10/09/93	Tribuna da Imprensa	6	Novo espaço teatral	
11/09/93	Jornal do Brasil	5	Apenas um esboço em cena	Macksen Luiz
11/09/93	Jornal do Brasil	4	O império dos sentidos	Wilson Martins
11-12/09/93	Tribuna da Imprensa	4	Teatro	
13/09/93	Folha de São Paulo	7-2	[foto de mulher em sessão de autógrafos de HH]	
16/09/93	Jornal do Brasil	23	Estranha no ninho em novo palco da Gávea	
16/09/93	Tribuna da Imprensa	4	Teatro	
17/09/93	Tribuna da Imprensa	2	As cruciais indagações da sra. Hilst	Lionel Fischer
17/09/93	Tribuna da	4	Teatro	

	Imprensa			
18-19/09/93	Tribuna da Imprensa	4	Teatro	
23/09/93	Tribuna da Imprensa	4	Teatro	
24/09/93	Tribuna da Imprensa	4	Teatro	
24-30/09/93	Jornal do Brasil	25	A obscena sra. D	
25/09/93	Jornal do Brasil	5	A obscena sra. D	
25-26/09/93	Tribuna da Imprensa	4	Teatro	
26/09/93	Jornal do Brasil	4	Hilda Hilst investe nos limites do relacionamento	Denise Moraes
30/09/93	Jornal do Brasil	5	Visita	
01/10/93	Tribuna da Imprensa	2	Escritora cult pornô volta em livro sério	Margareth Cordovil
01-08/10/93	Jornal do Brasil	21	A obscena sra. D	
02-03/10/93	Tribuna da Imprensa	4	Teatro	
04/10/93	Folha de São Paulo		Mestra	Larissa Purvinni
06/10/93	Folha de São Paulo	4-6	Escritora Hilda Hilst lança no Rio livro que reúne três novelas	Roni Lima
07/10/93	Tribuna da Imprensa	4	Teatro	
08/10/93	Tribuna da Imprensa	4	Teatro	
09-10/10/1993	Tribuna da Imprensa	4	Teatro	
10/10/93	Jornal do Brasil	14	A obscena sra. D	
14/10/93	Tribuna da Imprensa	4	Teatro	
15/10/93	Tribuna da Imprensa	4	Teatro	
21/10/93	Tribuna da Imprensa	4	Teatro	
22-28/10/93	Jornal do Brasil	22	A obscena sra. D	
23-24/10/93	Tribuna da Imprensa	4	Teatro	
24/10/93	Jornal do Brasil	14	A obscena sra. D	
28/10/93	Tribuna da Imprensa	4	Teatro	
29/10/93	Tribuna da	4	Teatro	

	Imprensa			
29/10-04/11/93	Jornal do Brasil	17	A obscena sra. D	
30/10/93	Jornal do Brasil	5	A obscena sra. D	
30-31/10/93	Tribuna da Imprensa	4	Teatro	
31/10/93	Jornal do Brasil	14	A obscena sra. D	
04/11/93	Tribuna da Imprensa	4	Teatro	
05-11/11/93	Jornal do Brasil	22	A obscena sra. D	
11/11/93	Tribuna da Imprensa	4	Teatro	
12-18/11/93	Jornal do Brasil	22	A obscena sra. D	
12/11/93	Tribuna da Imprensa	4	Teatro	
14/11/93	Jornal do Brasil	14	A obscena sra. D	
19-25/11/93	Jornal do Brasil	22	A obscena sra. D	
20/11/93	Jornal do Brasil	5	A obscena sra. D	
26/11/93	Tribuna da Imprensa	4	Teatro	
11-12/93	Nicolau	4	Hilda Hilst: um coração em segredo	
02/12/93	Jornal do Brasil	5	A obscena sra. D	
03-09/12/93	Jornal do Brasil	19	A obscena sra. D	
03/12/93	Tribuna da Imprensa	4	Teatro	
04/12/93	Jornal do Brasil	6	A obscena sra. D	
05/12/93	Jornal do Brasil	4	A obscena sra. D	
09/12/93	Jornal do Brasil	5	A obscena sra. D	
21/12/93	A Tribuna	3	Textos de Hilda Hilst reunidos em obra única	Alfredo Monte
01/02/94	Jornal do Brasil	1	Os sonetos do amor em excesso	Teresa Karabtchevsky
19/02/94	Jornal do Brasil	3	O desejo entre quatro paredes	Ivana Bentes
12/03/94	Jornal do Brasil	5	Sobre a ferocidade das fêmeas	Roberto Corrêa dos Santos
15/04/94	A Tribuna	9	Duas revistas, dois destinos	Narciso de Andrade
19/04/94	A Tribuna	C5	Nova obra de Trevisan, quase um romance	Alfredo Monte
13/06/94	Folha de São Paulo	5-10	Belas Artes abre cabine dos cinco sentidos	Fernanda Scalzo
17/06/94	Folha de São Paulo	1-10	Romance de Pessotti ganha prêmio Jabuti	

18/06/94	Jornal do Brasil	8	O esconderijo de todos os sentidos	
02-03/07/94	Tribuna da Imprensa	6	Notáveis	Márcio Gomes
07-08/94	Nicolau	29	Mirta	Hilda Hilst
08/94	Poesia Sempre	151	[poemas]	Hilda Hilst
14/08/94	Folha de São Paulo	10-17	Peça de teatro tem estréia em Campinas	
17/08/94	Tribuna da Imprensa	4	O teatro alemão é o xis da questão	
03/09/94	Jornal do Brasil	4	Romance-bolero fala da vida em Cuba	André Seffrin
18/10/94	Pioneiro	35	Hilda Hilst tem livro lançado na França	
28/10/94	A Tribuna	3	Dia 30	
7-8/01/95	Pioneiro	37	Caio Fernando Abreu redescobre a vida	Eduardo Lanius
09/01/95	Tribuna da Imprensa	1	Drummond e Vinícius: três visões do mistério	João Antônio
03/03/95	A Tribuna	2	Performance	
08/03/95	A Tribuna	2	Retratos presta homenagem no Dia da Mulher	
05/04/95	Tribuna da Imprensa	6	A dança das palavras	Maria Célia Teixeira
10/04/95	Tribuna da Imprensa	1	Um crítico sem medo de cara feia	João Antônio
20/05/95	A Tribuna	2	Teatro	
21/05/95	A Tribuna	1	Teatro	
18/06/95	Jornal do Commercio	21	Prazeres e loucuras da paixão	
21/07/95	A Tribuna	6	A mulher na literatura brasileira	Narciso de Andrade
09/09/95	Jornal do Commercio	B-5	Cartas de um sedutor	
19/09/95	Jornal do Brasil	1		
19/09/95	Jornal do Brasil	1	Obscena senhora	André Luiz Barros
08/10/95	A Tribuna	2	Teatro	
14/10/95	Jornal do Brasil	4	Uma das vozes do novo Sul	André Seffrin
15/11/95	Pioneiro	29	Mulheres escritoras ganham terreno	Paulo Ribeiro
05/02/96	Jornal do Brasil	1	A lista negra dos escritores	
05/02/96	Jornal do Brasil	1	Obras bastardas	
26/02/96	Jornal do Brasil	12	Um vazio na prosa de ficção	
27/02/96	Jornal do Brasil	5	Com a aids, a redescoberta da vida	Anabela Paiva; André Luiz Barros; José

				Mitchell
02/03/96	Jornal do Brasil	8		Abel Silva
10/04/96	Tribuna da Imprensa	6	Ano sim	Maria Célia Teixeira
05/05/96	A Tribuna	2	Nove artes em três noites no Bar do 3	
06/05/96	A Tribuna	7	Projeto 3 Noites começa hoje	
15/05/96	A Tribuna	1	Roteiro para acompanhar o programa	Gil Nuno Vaz
06/06/96	Pioneiro	43	Atrás de metáforas nada interioranas	Eduardo Lanius
10/06/96	Jornal do Brasil	1	Memorial do guru eclético	André Luiz Barros
06/07/96	Jornal do Brasil	2	Um último sopro de vida	Carlos Franco
30/08/96	A Tribuna	B7	Uma das mais lindas noites...	Thereza Bueno Wolf
97	Nicolau	44	Dez chamamentos ao amigo (fragmento)	Hilda Hilst
11/03/97	A Tribuna	D2	No seu estilo, Cela oferece uma espiada no inferno	Alfredo Monte
11/03/97	Tribuna da Imprensa	1	Uma poeta para a Academia	Ricardo Vieira Lima
04/04/97	Tribuna da Imprensa	6	Quatro montagens com elementos em comum nos teatros cariocas	Claudia Miranda
12/04/97	Jornal do Brasil	4	Versos brasileiros para se ouvir em casa	Lena Frias
29/06/97	Folha de São Paulo	1-3	Academia em transe	Sérgio Sant'Anna
26/07/97	Manchete		A hora da poesia	
27/07/97	Jornal do Brasil	5	Teatro tem um brasilianista	Roberta Oliveira
05/08/97	Pioneiro	49	O Brasil sem Carnaval de Caio Fernando	Alessandra Paula Rech
12/08/97	Pioneiro	47	O limão com sal de Hilda Hilst	Alessandra Paula Rech
06/09/97	Jornal do Brasil	3	A autonomia de um vôo	Claudia Nina
06/09/97	Jornal do Brasil	3	Sexo, álcool e desilusão	Pedro Maciel
07/09/97	Jornal do Brasil	2	Galeria do Poste faz mostra performática	
27/09/97	Manchete	74	A prosa do poeta	
27-28/09/97	Folha de Boa Vista	9	Coleção Janela do Caos faz homenagem ao poeta Murilo Mendes	
07/12/97	A Tribuna	7	A via crucis das palavras	Terezinha Tage
08/12/97	Jornal do Commercio	A-28	Poesia brasileira ganha divulgação mundial	Daniel Schenker Wajnberg
14/02/98	Jornal do Brasil	6	Os franceses vão descobrir o Brasil	Entrevista com Gilles

				Rosignol
16/02/98	Jornal do Comercio	A-41	Literatura, embriagada e lúcida	Sérgio de Sá
27/03/98	Folha de São Paulo	64	Peça explora sexualidade	Nelson de Sá
01/05/98	Folha de São Paulo	82	Volúpia	
09/05/98	Jornal do Brasil	1	Onze em campo e um banco de primeira	
14/05/98	Pioneiro	24		Bruna Caroline Andreis
16/05/98	Jornal do Brasil	1	Onze em campo e um banco de primeira	
23/05/98	Jornal do Brasil	1	Onze em campo e um banco de primeira	
30/05/98	Jornal do Brasil	1	Onze em campo e um banco de primeira	
20/06/98	Jornal do Brasil	1	Onze em campo e um banco de primeira	
27/06/98	Jornal do Brasil	1	Onze em campo e um banco de primeira	
04/07/98	Jornal do Brasil	1	Onze em campo e um banco de primeira	
11/07/98	Jornal do Brasil	1	Onze em campo e um banco de primeira	
18/07/98	Jornal do Brasil	1	Onze em campo e um banco de primeira	
25/07/98	Jornal do Brasil	1	Onze em campo e um banco de primeira	
21/11/98	Jornal do Brasil	6		Zeca Baleiro
02/12/98	Folha de São Paulo	1	Iara Jamra surge em Caderno	Nelson de Sá
20/01/99	Jornal do Brasil	1	Voracidade	Eduardo Graça
19/02/99	Jornal do Brasil	3	Curitiba já tem programação	Eduardo Graça
27/02/99	Jornal do Brasil	3	Um romancista a ser redescoberto	André Seffrin
12/03/99	Folha de São Paulo	72	H.Hilst@Porco com ponto e poeta	
18/03/99	Jornal do Brasil	10	Treze estréias em Curitiba	Eduardo Graça
22/03/99	Jornal do Brasil	5	Luís Melo mostra seu Nikinski em Curitiba	Eduardo Graça
25/03/99	Jornal do Brasil	2	Só na superfície formal	Macksen Luiz
04/99	Poesia Sempre	197-217	Vinte e duas poetas hoje	Lúcia Helena
04/05/99	Jornal do Comercio	A-19	Hilda Hilst	Fernando Zerlottini
02-08/09/99	Jornal do Brasil	37	O caderno rosa de Lori Lamby	
05/06/99	Folha de São Paulo	4-2		
09/06/99	Folha de São Paulo	1	Bete Coelho abre Caderno de Lori Lamby	
09/06/99	Tribuna da Imprensa	6	O coração posto a nu	Antonio Olinto
11/06/99	Folha de São Paulo	64	Jamra faz comédia como menina de Hilst	Nelson de Sá
18/06/99	Folha de São Paulo	77	O caderno rosa de Lori Lamby	
25/06/99	Folha de São Paulo	79	O caderno rosa de Lori Lamby	
02/07/99	Folha de São Paulo	74	Circuito off tem dois novos espaços	Nelson de Sá

09/07/99	Folha de São Paulo	75	O caderno rosa de Lori Lamby	
12/07/99	Folha de São Paulo	1	Hilda Hilst, 69, pára de escrever: Está tudo lá	Marilene Felinto
16/07/99	Folha de São Paulo	76	O caderno rosa de Lori Lamby	
23/07/99	Folha de São Paulo	74	O caderno rosa de Lori Lamby	
24/07/99	Manchete	59	Retrato híbrido de grandes escritores	
24/07/99	Jornal do Brasil	7	Jogo de espelhos em fragmentos	Furio Lonza
30/07/99	Folha de São Paulo	76	O caderno rosa de Lori Lamby	
01/08/99	Folha de São Paulo	2	O caderno rosa de Lori Lamby	
08/08/99	Folha de São Paulo	47	Boystown 2	André Fischer
10/08/99	Folha de São Paulo	4-7	Autor transforma escritores em personagens	José Geraldo Couto
13/08/99	Folha de São Paulo	76	O caderno rosa de Lori Lamby	
20/08/99	Folha de São Paulo	80	O caderno rosa de Lori Lamby	
27/08/99	Folha de São Paulo	76	O caderno rosa de Lori Lamby	
15/09/99	Jornal do Brasil	2	Amor, criação e lágrimas	Cristian Klein
22/09/99	Caxias Notícias	15	Léxico da escuridão	Gilmar Marcílio
03/11/99	Tribuna da Imprensa	6	O espanto da poesia	Antonio Olinto
09/11/99	A Tribuna	E2	Fragmentação do ser humano vira banalidade	Alfredo Monte
12/11/99	Folha de São Paulo	31	O caderno rosa de Lori Lamby	
19/11/99	Folha de São Paulo	41	Solitude	
04/12/99	Jornal do Brasil	2	Hilda total	Cristiane Costa