

MALANE APOLONIO DA SILVA

**OBSESSÃO PELA ESCRITA:
NO TEMPO DOS PERSONAGENS RUISKA E VITTÓRIO DE
HILDA HILST**

Três Lagoas/MS
2025

MALANE APOLONIO DA SILVA

**OBSESSÃO PELA ESCRITA:
NO TEMPO DOS PERSONAGENS RUISKA E VITTÓRIO DE
HILDA HILST**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários) do Campus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito final para a obtenção do título de Doutora em Letras

**Orientadora: Prof^a. Dr^a. Kelcilene
Grácia Rodrigues.**

Três Lagoas/MS
2025

TERMO DE APROVAÇÃO
MALANE APOLONIO DA SILVA

**OBSESSÃO PELA ESCRITA: NO TEMPO DOS PERSONAGENS RUISKA E
VITTÓRIO DE HILDA HILST**

Tese _____ como requisito para obtenção do grau de Doutor no Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração em Estudos Literários) da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul do Campus de Três Lagoas, UFMS/CPTL, pela seguinte banca examinadora:

Três Lagoas, MS, 29 de agosto de 2025.

Profª Drª. Kelcilene Grácia-Rodrigues:
Presidente e Orientadora
UFMS/ CPTL

Profª Drº Joabson Lima Figueiredo
UNEB-CAMPUS I

Profº Drº Roberto Bezerra de Menezes
UFMS/ CPTL

Profº Dra. Andréa Jamilly Rodrigues Leitão
UFPA

Profª Dra. Carolina Barbosa Lima e Santos
UFMS

Faço, trago, venho com a sombra, essa que me denuncia. Escancaro e digo que ando com a luz do sol para esquentar o meu amor a toda escrita insana de Hilda Hilst e aos meus filhos, Clarice e Pedro, que sempre estiveram na minha sombra, nesse tempo solar que abraça minha Bahia. Vem Sol...

AGRADECIMENTOS

À Deus, que sustenta minha força.

À Universidade pública, UFMS/ Programa de Pós-graduação em Letras/ Doutorado em Três Lagoas.

À CAPES por fomentar todo o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos meus pais, minha mainha e meu painho, Marineis Apolonio e Robson Alves, por me mostrar segurança e constante paciência, nessa bravata, batalha e alegria que é ser pesquisadora, ser da literatura, ser professora, ser de Letras, junto aos meus irmãos Robson Alves Junior e Diego Apolonio, por serem meus fãs oficiais e por toda a confiança depositada; Bem como aos meus filhos, Clarice Apolonio (minha nerd) e Pedro Apolonio (meu dengoso), por me esperar, nesse tempo que é extremamente curto para quem ama;

À minha orientadora, professora Dr^a Kelcilene Grácia Rodrigues, pela grande parceria, confiança e compreensão empenhada durante esses quatro anos de estudo, atravessado pela Covid-19. Junto aos integrantes desta banca de defesa, Dr^a Aline Leal Fernandes Barbosa, que esteve em minha qualificação e aos docentes Dr. Roberto Bezerra de Menezes, Dr. Joabson Lima Figueiredo, Dra. Carolina Barbosa Lima e Santos e a Dra. Andréa Jamilly Rodrigues Leitão por estarem presentes e juntos, contribuírem de modo decisivo para o desenvolvimento do meu texto a partir da obra de Hilda Hilst;

À turma do nosso doutorado em Letras, linha de literatura, 2021.1, pela troca de conhecimento e apoio no decorrer do curso, bem como aos docentes da casa, que contribuíram para esse momento.

À Joanne Nascimento, minha referência ambulante, amiga que divido neurônios, por ter confiado e continuar a acreditar nas (im) possibilidades para que eu escreva e seja Dr^a em Letras, sempre me lembrando do acionamento a memória, não esquecer o quão é difícil e valioso chegar até aqui.

Ao artista, historiador, Lancastele Vieira da Silva, o Lan, pessoa e nome, bonito e cuidadoso que meus olhos encontraram e foi possível conhecer nesse tempo absurdo. E que por razões outras, quando ninguém mais disse, você me falou: — Se eu pudesse fazer algo para te ajudar... Sabe Lan, eu preciso te dizer, obrigada, por me lembrar de confiar, para que a escrita acontecesse, e como você melhor diz: — Afinal, tu já está aí, já acabando, tu é grandona e vai quebrar tudo. Eu aprendi muita

coisa te observando, e eu acredito muito no que você me conta/ canta, então eu te agradeço.

Ao amigo poeta, Japonegro, que nunca soube me intitular diferente, minha amiga Doutora, antes mesmo de o ser, obrigada. E eu só posto o que sou depois das aulas de marketing do Japa: - deixa o povo saber. Iremos festejar, não é mesmo?

À Ana Carolina de Oliveira Souza, por nascer como amiga de modo tão inusitado dentro desse tempo de escrita e vida, que mais me parece um contratempo, obrigada Carol.

À Eniê Miranda, que soube me mostrar como sorrir debaixo d'água e a me perceber como importante nesse mundo estranhamente bom.

À Pollyana Lima, escritora e amiga de longa data, que sabe me animar na hora mais inesperada de todas.

À Urandi Novais, meu amigo doutor das Letras, Gerlla Lima, a amiga que toma todo o meu coração, Fernanda Abade Mendonça, a melhor artista que conheço e a Ítalo Mateus, o meu melhor nerd. A essa laia toda, amigos, os de sempre, por acreditar em mim muito mais que eu mesma, entendendo os caminhos da Hilda Hilst comigo.

Que dor desses calendários
Sumidiços, fatos, datas
O tempo envolto em visgo
Minha cara buscando
Teu rosto reversivo.
Que dor no branco e negro
Desses negativos
Lisura congelada do papel
Fatos roídos
E teus dedos buscando
A carnação da vida.
Que dor de abraços
Que dor de transparência
E gestos nulos
Derretidos retratos
Fotos fitas
Que rolo sinistroso
Nas gavetas.
Que gosto esse do Tempo
De estancar o jorro de umas vidas.
Hilst, 2001.

Procurei atingir o quase inabitável, o satanás do encanto,
assim como quando a gente se apaixona.
Hilst, 2013.

SILVA, Malane Apolonio da. **Obsessão pela escrita: No tempo dos personagens Ruiska e Vittório de Hilda Hilst**. Três Lagoas, 2024. Tese (Doutorado Letras, Área de Concentração em Estudos Literários) – UFMS/Campus de Três Lagoas.

RESUMO

Esta pesquisa une as obras *Fluxo-Floema* (1970), com o texto “Fluxo”, e *Estar Sendo. Ter Sido* (1997) de Hilda Hilst, com o objetivo de investigar como a obsessão pela escrita se manifesta na ficção de seus personagens Ruiska e Vittório, ambos envolvidos no fazer literário. Trata-se, respectivamente, dos personagens-escritores do primeiro e do último livro publicados por Hilst. A problemática da pesquisa se concentra na seguinte questão: como os personagens-escritores, tensionam os limites da narrativa e elaboram um esboço de ser um escritor ao problematizar as formas de subjetividade de seu tempo? Parte-se da hipótese de que o tempo se configura como espaço de entrelaçamento entre os personagens escritores e a narração de si, estes funcionam como operador da consciência e da criação. Assim, os personagens são construídos de forma autorreflexiva e instauram uma dimensão metaficcional em que a escrita se torna também objeto da narrativa. Esta análise estabelece um diálogo entre literatura e filosofia, com base em autores como Octavio Paz em *O arco e a lira* (2009) Maurice Blanchot e *A parte do fogo* (1999) e *O espaço literário* (1998), Gaston Bachelard em *Poética do espaço* (1999); *A intuição do instante* (1999); *Poética do devaneio* (2000), Linda Hutcheon em *Poética do Pós-modernismo* (1991) e Deleuze e Guattari, *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia 2* (2012) e *Crítica e Clínica* (2011), além de estudos críticos sobre a fortuna crítica de Hilda Hilst. A abordagem é de caráter bibliográfico e teórico-analítico.

Palavras-chave: Obsessão; tempo literário; criação literária; Hilda Hilst.

ABSTRACT

This research brings together the works *Fluxo-Floema* (1970), focusing on the text “Fluxo,” and *Estar Sendo. Ter Sido* (1997) by Hilda Hilst, with the aim of investigating how the obsession with writing manifests itself in the fiction of the characters Ruiska and Vittório, both deeply engaged in the literary act. These figures are, respectively, the writer-characters of Hilst’s first and last published books. The central inquiry of the study is the following: how do these writer-characters challenge the limits of narrative and construct the demands of being a writer, problematizing the forms of subjectivity of their time? The hypothesis is that time is configured as a space of entanglement between the writer-characters and their self-narration, functioning as an operator of both consciousness and creation. As a result, the characters are constructed in a self-reflexive manner, establishing a metafictional dimension in which writing itself becomes the object of the narrative. This analysis establishes a dialogue between literature and philosophy, drawing on authors such as Octavio Paz in *The Bow and the Lyre* (2009); Maurice Blanchot in *The Fire’s Part* (1999) and *The Space of Literature* (1998); Gaston Bachelard in *The Poetics of Space* (1999), *The Intuition of the Instant* (1999), and *The Poetics of Reverie* (2000); Linda Hutcheon in *A Poetics of Postmodernism* (1991); as well as Deleuze and Guattari in *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia 2* (2012) and *Critique and Clinic* (2011). The study also engages with critical scholarship on Hilda Hilst’s works.

Keywords: Obsession; narrative time; literary creation; character-writer; Hilda Hilst.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Identificação nacional de Hilda Hilst.....	25
--	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – UMA ESCUTA DO TEMPO	13
1 LABORATÓRIO DA ESCRITA EM OBSESSÃO	13
1.1 Vozes da crítica e/ou o nascimento da escrita ficcional da Hilda Hilst	21
1.2 O tempo da escrita: Personagens da Hilda Hilst e a obsessão pela escrita	36
1.3 Aproximações teórico-filosóficas e a literatura de Hilda Hilst	43
2 CRIAÇÃO LITERÁRIA COMO SOBREVIVÊNCIA EM <i>FLUXO</i>	53
2.1 Fluxo: efervescência ficcional da palavra	53
2.2 A busca da palavra no ato de criar	61
2.3 Ruiska e o tempo da escrita	66
3 TRANSE DO ESCRITOR	69
3.1 Estar sendo. Ter sido: ponto de encontro dos personagens	69
3.2 O obsessivo tempo de criação de Vittório	72
3.3 De Ruiska a Vittório: obsessão pela escrita.....	80
Considerações Finais.....	90
REFERÊNCIAS	92

INTRODUÇÃO – UMA ESCUTA DO TEMPO

*Porque não há tempo, você sabe,
nós pensamos que o tempo é
generoso, mas nunca existe muito
tempo para quem tem uma tarefa.*
Hilst, 1970.

De modo a ficcionalizar a si própria, Hilst afirma: “Por que as pessoas acham que eu escrevo para os eruditos? Eu falo tão claro. Eu falo até sobre a bunda”. E ele me respondia: “Mas tua bunda é terrivelmente intelectual, Hilda” (Hilst, 2013, p. 43). De maneira irônica e carregada de humor, Hilst apresenta sua postura estética e intelectual na criação de seus textos em prosa.

Essa escrita poderá vir a atingir o outro numa tentativa de se comunicar a ponto de tirar o leitor do confortável comodismo. Temos uma produção que parece estar alinhada ao uso do corpo do escritor como símbolo de mortalidade e renascimento da palavra, acionando as sensações no tempo e elaborando personagens-escretores que refletem um perfil de criação ancorada na existência temporal e, assim como Hilda Hilst, negada enquanto literatura comercializável.

Ruiska e Vittório marcam o recorte das obras que protagonizaram a primeira e a última elaboração ficcional de Hilda Hilst. Ambas estão entrelaçadas ao objetivo desta tese e compõem a provocação que sustenta este estudo. Sendo assim, meu interesse nas duas obras, *Fluxo-Floema* (1970) e *Estar Sendo. Ter Sido* (1997), surgiu a partir de uma análise cuidadosa em busca de personagens que dessem conta do processo da criação literária em meio à ânsia obsessiva pela escrita.

Fluxo-Floema (1970), primeiro livro em prosa de Hilda Hilst, é composto por cinco textos, entre eles “Fluxo”, no qual surge a personagem Ruiska. Com linguagem fragmentada, o texto apresenta o processo da escrita como experiência de ruptura, em que a personagem busca a palavra como forma de resistência e sobrevivência. A narrativa se constrói no limite entre vida e literatura, apontando, já no início da produção em prosa de Hilst, a presença da obsessão pelo ato criador.

Já *Estar Sendo. Ter Sido* (1997), última obra em prosa da autora, temos a personagem Vittório, um escritor em transe que, em fluxo de consciência, reflete sobre o tempo, a criação e a (im)possibilidade da escrita. A obra retoma, em chave final, os impasses da linguagem e da subjetividade que já estavam presentes no início da trajetória em *Fluxo-Floema*, criando um movimento literário que sustenta o recorte

desta tese. Vittorio se torna, assim, a figura de um escritor-personagem em estado-limite, cuja experiência revela a radicalidade da literatura de Hilst.

Estudo o texto de Hilda Hilst desde 2015, quando iniciei no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UEFS, Universidade Estadual de Feira de Santana, fomentada pela Capes, com a pesquisa intitulada *Jogos do Narrar em Fluxo-Floema de Hilda Hilst*, orientada pela professora Dr^a Rosana Maria Ribeiro Patrício, em parceria com o programa *Escritas Contemporâneas: desafios teórico-críticos* (Procad - PUC-Rio), coordenado pela Dr^a Eneida Leal Cunha e sob segunda orientação da professora Pós-Doutora Rosana Kohl Bines, da PUC-Rio, no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PPGLCC).

Minha dissertação discutiu a seguinte problemática: por que Hilda Hilst ficcionaliza narradores em crise com o próprio ato de narrar em *Fluxo-Floema*? O texto completo está disponível, em forma de *link*, na plataforma de estudos da Hilda Hilst, organizado pelo Instituto Hilda Hilst, no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes e no livro estruturado por Cristiano Diniz (2018), que contempla referências bibliográficas sobre Hilda Hilst entre 1949 e 2018 no Brasil e no exterior.

Nesse período de estudo no mestrado, contei com a estadia na Casa do Sol, residência artística, o que me permitiu vivenciar o ambiente e conhecer sua biblioteca pessoal, com o acolhimento da artista Olga Bilenky, anfitriã e amiga da Hilda Hilst, que contribuiu significativamente para ampliar minha compreensão da escritora, em meio aos críticos, leitores e às demandas de Hilda Hilst quanto à árdua necessidade de ser lida, em um país imerso na ditadura, quando ela iniciava a publicação em prosa.

Para tanto, convém comentar como a fortuna crítica sobre Hilst cresceu significativamente nas últimas décadas, sobretudo após sua morte, estando em sua maioria concentrada em certos eixos temáticos: erotismo, misticismo, sagrado e profano. No campo da prosa, em nossa base de pesquisa, elencamos textos que se aproximam desta tese, a exemplo de Rubens da Cunha (2011), Davi Andrade Pimentel (2009), José Antonio Cavalcanti (2010), Nilze Reguera (2011) e Juarez Dias (2011), que exploraram aspectos como silêncio, delírio, linguagem pendular e metanarratividade.

Entre os críticos que se destacam na leitura da obra de Hilda Hilst, mencionamos Anatol Rosenfeld, autor do prefácio da primeira edição de *Fluxo-Floema* (1970), que reconhece na escritora a rara habilidade de transitar com maestria pelos três gêneros fundamentais da literatura, poesia lírica, dramaturgia e prosa narrativa. Outro nome fundamental é Cristiano Diniz, organizador de *Fico besta quando me*

entendem (2013), obra que reúne entrevistas da autora, além de responsável por estudos recentes sobre sua fortuna crítica, incluindo a catalogação de teses e dissertações disponíveis na Capes. Eliane Robert Moraes também contribui de modo significativo, com vários trabalhos, a exemplo do texto “Da medida estilhaçada”, onde analisa a prosa hilstiana a partir da fragmentação da linguagem. Já Alcir Pécora se consolidou como o principal organizador das edições da obra de Hilst, tanto pela Globo Editora (2001–2008) quanto pela Companhia das Letras, introduzindo conceitos como “cavalo narrador” e “cenar de possessão” em sua análise de *Fluxo-Floema* e *Estar Sendo. Ter Sido*.

Dessa maneira, neste programa de doutorado, estudo novamente a obra de Hilda Hilst, contemplando a seguinte problemática: como os personagens-escritores tensionam os limites da narrativa e elaboram um esboço do escritor de si próprio que problematiza as formas de subjetividade de seu tempo? Para iniciarmos nossa tese, utilizamos a abordagem adotada de caráter bibliográfico e teórico-analítico. O trabalho realiza uma leitura aproximada das duas obras em prosa de Hilst, aliada a uma análise crítica sustentada por referenciais da teoria literária e da filosofia.

Contemplamos a obsessão pela palavra no tempo de produção metaficcional de “Fluxo”, texto que compõe esta pesquisa e narra a história de Ruiska, protagonista, com ofício de trabalho dedicado à criação literária em meio aos impasses com editores e a aceitação dos textos. Motivado a extrapolar o modo de uso da palavra como sensação significativa, apresenta a insegurança quanto à sobrevivência de seus personagens, haja vista estarmos em meio à ânsia do tempo, condutor das várias possibilidades de morte a que é exposto.

Escritor com uma demanda, Vitória, personagem de *Estar Sendo. Ter Sido* (1997), conduz sua produção atrelada à necessidade de morte, criar uma mulher que consiga matar um homem. Nesta obra há o encontro de personagens anteriores de Hilda Hilst, um encontro de obras que questionam entre si como se vive em ficção.

Para responder a essa questão, que motiva a pesquisa deste doutorado, utilizamos como base teórica as seguintes obras: Freud, *Notas sobre um caso de neurose obsessiva (O homem dos ratos)* (1998); Octavio Paz, *O Arco e a Lira* (2009); Maurice Blanchot, *O Espaço Literário* (1998) e *A Parte do Fogo* (1999); Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço* (1999), *A Intuição do Instante* (1999) e *A Poética do Devaneio* (2000); Linda Hutcheon, *Poética do Pós-modernismo* (1991); Deleuze e Guattari, *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia 2* (2012) e *Crítica e Clínica* (2011),

além de textos críticos relacionados à fortuna crítica de Hilda Hilst e obras da própria autora.

A partir dessas leituras, torna-se possível validar o objetivo geral desta tese, construído do seguinte modo: investigar como a obsessão pela escrita se manifesta na ficção de seus personagens Ruiska e Vittório, ambos envolvidos no fazer literário, respectivamente personagens das obras *Fluxo-Floema* (1970), com o texto “Fluxo”, e *Estar Sendo. Ter Sido* (1997).

Em diálogo com perspectivas específicas, propomos: discutir como os textos de Hilda Hilst agenciam a obsessão como movimento de potencialização da vida literária; apresentar mecanismos estratégicos quanto à obsessão da escrita presente nos textos em análise, compondo a ficção da própria ficção, por serem estes personagens-escritores; e, por último, demonstrar os movimentos da narrativa de modo a compreender a elaboração dos personagens-escritores em meio ao acionamento do tempo enquanto veículo da própria obsessão pelo ato da escrita.

A pesquisa organiza-se em caráter epistemológico em três capítulos principais, precedidos de uma contextualização crítica e seguidos de considerações finais. No primeiro capítulo, *O laboratório da escrita em obsessão*, foi organizado em três seções: Vozes da crítica e/ou o nascimento da escrita ficcional de Hilda Hilst; O tempo da escrita: personagens de Hilda Hilst e a obsessão pela escrita; Aproximações teórico-filosóficas e a literatura de Hilda Hilst. Estes estabeleceram as bases conceituais do estudo, apresentando o contexto literário e as aproximações teórico-filosóficas com a obra da autora.

Dialogamos com Freud, especialmente em *Notas sobre um caso de neurose obsessiva (O homem dos ratos)*, para pensar a noção de “pensamento obsessivo” como mecanismo que, transposto para a literatura, organiza o ato criativo dos personagens-escritores. Essa reflexão se articula com Maurice Blanchot, em *O Espaço Literário* e *A Parte do Fogo*, ao abordar a solidão e o tempo suspenso da escrita, e com Gaston Bachelard, em *A Intuição do Instante*, que permite compreender o instante como operador da experiência estética. Soma-se a esses referenciais a contribuição de Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-modernismo* e *Narcissistic Narrative*, para fundamentar a noção de metaficção como dimensão autorreflexiva da narrativa hilstiana.

No segundo capítulo, *Criação literária como sobrevivência em “Fluxo”*, investigamos na construção de Ruiska como a personagem constrói uma escrita que resiste e sobrevive ao/no tempo. Sendo assim, o capítulo foi organizado em três

partes: Fluxo: efervescência ficcional da palavra; A busca da palavra no ato de criar; Ruiska e o tempo da escrita.

A análise de Ruiska retoma Bachelard em *A Poética do Espaço* e *A Poética do Devaneio*, para investigar como imagens simbólicas, a claraboia e o poço, sustentam a tessitura narrativa e se vinculam ao gesto criativo. Ao lado disso, mobilizamos Octavio Paz, em *O Arco e a Lira*, a fim de refletir sobre a orfandade como condição poética que marca a criação de Ruiska. Essa leitura se ancora ainda em diálogos com a fortuna crítica, sobretudo as contribuições de Rubens da Cunha, Nilze Reguera e Juarez Dias, que discutem silêncio, delírio e linguagem pendular na prosa de Hilst.

O terceiro e último capítulo, *Transe do escritor*, dedica-se à figura de Vittório, explorando as formas pelas quais o tempo de criação se entrelaça à narrativa e às invenções do personagem. Esse capítulo se subdividiu em: *Estar Sendo. Ter Sido: ponto de encontro dos personagens*.

A atenção se volta à figura de Vittório em *Estar Sendo. Ter Sido*. O referencial principal é Deleuze e Guattari, em *O Anti-Édipo* e *Crítica e Clínica*, que permitem compreender a escrita como atravessamento de forças e invenção radical. Blanchot é retomado para pensar a impossibilidade e o limite da linguagem, enquanto a fortuna crítica, especialmente Davi Andrade Pimentel e José Antonio Cavalcanti, auxilia na compreensão do delírio e do fluxo de consciência que estruturam a narrativa.

As considerações finais retomam a hipótese central deste trabalho, segundo a qual o tempo dos escritores-personagens configura-se como espaço de entrelaçamento entre a experiência da escrita e a narração de si, funcionando como operador da consciência e da criação. Assim, os personagens são construídos de forma autorreflexiva, instaurando uma dimensão metaficcional em que a escrita se torna também objeto da narrativa.

1 LABORATÓRIO DA ESCRITA EM OBSESSÃO

Eu acho que o que você chama de obsessivo eu diria que mais ou menos cada escritor caminha em círculo. Ele tem determinados assuntos ou determinadas problemáticas que ele repete, então, seria uma obsessão, mas não uma morbidez evidenciada. (Hilst, 2013, p.81).¹

Hilda Hilst, nossa anfitriã, nos conta como a repetição de temas faz parte da condição do escritor. É sob essa palavra, obsessão, que examinamos Ruíska e Vittório. Ambos personagens hilstinos fazem parte desta análise, que sustenta este estudo como ponto norteador quanto às criações literárias. Sendo assim, esta tese usa a obsessão como termo estratégico para avaliar os processos de repetição, dos gestos, motivos e tarefas dos escritores- personagens. Operando como uma metaficção aberta ao olhar do leitor, o ato de criar uma ficção em cena, acontecendo, como um contínuo gerúndio alinhavando as narrativas.

Em Ruíska de *Fluxo-Floema*² (1970) analisamos a fábula inicial como elaboração do risco, o eixo claraboia-poço como máquina de composição e a “família” como artifício de escrita. Em Vittório *Estar sendo. Ter sido* (1997), estamos o “sem tempo” e a internação, o roteiro encomendado e os encontros intertextuais. Dessa maneira, diálogos com Bachelard (instante) e Blanchot (solidão/sem tempo) para mostrar que, em Hilst, a obsessão organiza o laboratório narrativo: o tempo se suspende para que a escrita se repita e se refaça.

Desse modo, foi conveniente acionar uma citação da autora para explicar o termo como mecanismo literário, do próprio ato de criar, visto que “obsessão” também está relacionada ao estudo freudiana, linha de estudo da psicanálise à qual não nos direcionaremos, no entanto, tomaremos como empréstimo a palavra e sua compreensão, a fim de aproximá-la da perspectiva literária textual nesta análise, para descrevê-lo, agora, como mecanismo literário que organiza a criação desses personagens. Em outras palavras, o que Freud chama de pensar obsessivo, como um

¹ NETO, Juvenal. Hilda Hilst: fragmentos de uma entrevista. In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendo*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2013. p. 47-53.

² Fluxo, transbordamento, preamar, Floema, uma palavra da botânica designando o conjunto dos vasos liberianos, condutores da seiva elaborada: Fluxo-Floema é, pois, expansão, tentativa de autoconhecimento, porque só através de nós mesmo é que se torna possível o conhecimento do outro. Conhece-se não para tomar posse de si mesmo, mas para libertar-se. (HILST apud SCALZO, 1970, p. 22). Acervo do jornal *O Estado de São Paulo*, 8 de dezembro de 1970.

circuito de ideias que retorna incessantemente, converte-se, na obra hilstiana, em um circuito de escrita: Ruíska e Vittório em torno das mesmas questões.

Freud³, no capítulo *Considerações teóricas* (1998, p.66) ao explicar um caso clínico, compreende a obsessão como a organização de um compromisso psíquico ou melhor dito, como pensar obsessivo, indo além de uma atividade apenas repetitiva ou compulsão. A obsessão é proveniente de forças motivadoras que o mesmo supõe não conter um motivo específico, essas atividades tentam lidar com os desejos e conflitos ao se transformarem em um comprometimento, ou melhor, nas palavras de filósofo: “seria mais correto falar de “pensar obsessivo” e esclarecer que as estruturas obsessivas podem corresponder a toda sorte de ato psíquico. [...] classificadas como desejos, tentações, impulsos, reflexões, dúvidas, ordens ou proibições”. Para tanto, nosso estudo está endereçado à ficção e usa o mesmo termo acionado por Freud para intitular o exercício de escrita que ocorre de maneira intensa, pontual e compromissada dos personagens escritores. Obsessão que indica também cercar⁴, nos insere na seguinte indagação: como cercar o tempo dos personagens, a fim de compreendê-los dentro do jogo temporal criado por Hilda Hilst?

A escrita literária surge como força vital, propósito, trabalho, lar e comunicação, um entendimento que se repete à medida que a obra de uma escritora é lapidada. Apresentar Hilda Hilst é, também, trazer sua produção literária contemplada como mote de vida; nossa escritora escolheu casa e modos de sustentar-se, para a dedicação exclusiva ao que ela considera como “trabalho da escrita”, desde 1950, enquanto poeta.

Comunicar-se através da literatura exigiu a concomitância da vida unida à escrita. Ambas estão ancoradas no mistério do tempo. Na medida em que o desejava em abundância, possibilitou nossa análise para o que chamaremos de "Laboratório da escrita em obsessão," sendo este o processo de experimentação dos personagens escritores em análise. Desde a primeira obra em prosa publicada por Hilda Hilst, como cita a autora no início deste texto, há uma repetição circular das discussões, dando um tom contínuo à elaboração discursiva dos seus personagens, convém dizer que Hilst fecha este ciclo de criações em prosa em 1997, quando informa aos seus leitores e mídia a finalização de seu trabalho.

³ FREUD, Sigmund. *Notas sobre um caso de neurose obsessiva (O homem dos ratos)* Tradução de José Octávio Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

⁴ Quanto à etimologia, a palavra obsessão vem do latim *obsedere*, que indica o ato de cercar ou rodear alguma coisa ou alguém.

Poderíamos estar adentrando no campo da autoficção; no entanto, esta tese se endereça somente à literatura criada por Hilst, focando no diálogo com o tempo enquanto experiência embasado por Blanchot e Bachelard, bem como a experimentação acionada por Deleuze. Vale enfatizar que não será necessário nos endereçando a uma outra temática, visto que esta foi já defendida em tese⁵ por outra discente da Universidade Estadual da Paraíba, que objetivou aproximar o perfil da escritora ao de seus personagens.

Estar à mercê da escrita compõe o trabalho dos personagens em questão, Ruiska e Vittorio, ambos tensionam a repetição de ideias do mesmo modo em que se preocupam com o pouco tempo para comunicar-se através da literatura. A escrita para os personagens estará atrelada à reincidência temática, duração da vida ficcional e escrita, experimentar o ato de criar converte-se em um modo metafictional para todo o processo de criação que se dá no tempo possível à própria condição dos personagens.

O que compreendemos enquanto conceito da metaficção se dá da seguinte maneira: explicar a si no próprio ato de nascer ficcionalmente ou melhor, parafraseando Linda Hutcheon em *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1980, p.11) “a metaficção é a ficção acionada sobre si própria”, termo em diálogo com o narcisismo freudiano enquanto pensamento metafórico e não como uma patologia, visto que o acionamento das definições aplica-se para o homem (neste caso, seria o próprio autor) e não para o texto ficcional.

Hutcheon⁶, ao discutir metaficção propõe quatro combinações (Hutcheon, 1980, p.23): 1. diegético (narrativa) e 2. linguístico (linguagem) que se atrelam a mais duas subcategorias abertas (overt) e encobertas (covert). Para a compreensão dos

⁵ BEZZERA, Anna Giovanna Rocha. *Desdobramentos ficcionais de uma existência: a exposição do eu autoficcional em Hilda Hilst* 02/09/2015 168 f. Doutorado em Literatura e Interculturalidade Instituição de Ensino: Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande Biblioteca Depositária: Biblioteca Central.

⁶ Citação que compete a minha explicação quanto as categorias acionadas por Hutcheon, convém informar que parafraseio a autora a partir da edição em inglês por não conter traduções em português:

A further distinction must be made, however, within these two modes, for each can be present in at least two forms, what one might term an overt and a covert one. Overt forms of narcissism are present in texts in which the self-consciousness and self-reflection are clearly evident, usually explicitly thematized or even allegorized within the ‘fiction.’ In its covert form, however, this process would be structuralized, internalized, actualized. Such a text would, in fact, be self-reflective, but not necessarily self-conscious. One is left again with a four-part system, this time of overt diegetic and linguistic types of literary narcissism, and their covert counterparts, both diegetic and linguistic.” (Hutcheon, 1980, p.23)

textos hiltianos em estudo, convém o modo aberto, que se dá em uma autorreflexão autoconsciente dos próprios personagens no ofício de escritor que ambos carregam, culminando em caminhos possíveis para dizer do seu próprio corpo enquanto constituição ficcional.

Convém apresentar, como Linda Hutcheon conceitua a metaficção em *Poética do Pós-modernismo* (1991), ao construir um diálogo com a historiografia. A autora sustenta que a metaficção não parte da crença em uma verdade absoluta, mas sim de uma compreensão crítica da representação como construto e práticas discursivas de poder. Essa concepção é fundamental para esta pesquisa, pois reforça o vínculo entre texto e mundo, ao mesmo tempo em que reconhece os limites dessa relação. Como afirma a autora: “O referente é sempre já inserido nos discursos de nossa cultura. Isso não é motivo de desespero; é o principal vínculo do texto com o mundo, um vínculo que reconhece sua identidade como construto e não simulacro exterior ‘real’.” (Hutcheon, 1991, p. 158)

Longe da teoria mimética, a metaficção se ocupa do questionamento de si mesma. É nessa chave que, na narrativa, Hilst constrói personagens centrados na obsessão temática da escrita, fazendo emergir um entrelaçamento de símbolos que atravessam suas obras. Ruiska, evocado por Vittório, ambos narradores diegéticos, atualizam uma metaficção que articula um elo discursivo entre tempos distintos, unificados pela condição de “escritores”. Essa conexão reflete o papel necessário da solidão artística como espaço de recriação de si.

À criação literária é conferido o *status* de ficção justamente quando esta não precisa preocupar-se com a distinção entre o verdadeiro e o falso. Como cita Hutcheon ao incluir Todorov em sua análise: “a criação literária é considerada ficção quando esta não precisa preocupar-se com o discurso que possa ou deva ser falso” (Todorov *apud* Hutcheon, 1981, p. 18). Nesse sentido, o reencontro e a recriação de personagens surgem como artifícios produtivos, ou melhor, como estratégias narrativas.

1.1 Vozes da crítica e/ou o nascimento da escrita ficcional da Hilda Hilst

O importante é isso, salvar-se através do texto. Continuar, continuar, continuar.⁷ Desse modo, Hilda Hilst se expressa ao falar da produção literária em uma

POLITO, Ronald (Org.). *Cartas aos pôsteres: Correspondência de Hilda Hilst e Mora Fuentes*. E-galáxia, 2018.p.71.

carta ao amigo e escritor, José Mora Fluentes, quando explicava sua leitura, ao diário, da Virginia Woolf. A literatura é apresentada pela escritora, como um campo de força e, de certa maneira, um mecanismo literário para a vontade de comunicar-se pela ficção, ao tentar através de seus textos, elaborar um ato de lucidez frente às demandas temáticas de sua produção em prosa que se iniciam em 1970.

Nascida em Jaú, Campinas, em 21 de abril de 1930, Hilda de Almeida Prado Hilst é filha de pai poeta, Apolônio de Almeida Prado, e de uma portuguesa, Bedecilda Vaz Cardoso. Seus pais se separaram após o diagnóstico de esquizofrenia, primeiro o pai, Apolônio, que foi internado por um longo período em uma clínica psiquiátrica. Muito tempo depois, sua mãe também foi diagnosticada com a mesma doença e encaminhada para uma clínica. Em entrevista, Hilda citou: “Eu tive uma infância feliz [...]. Minha mãe era extraordinária [...] passei oito anos morando em uma pensão, porque ela e meu pai viviam cada um de um lado, a partir da minha adolescência, digamos que as coisas ficaram complicadas [...]. Meu pai era esquizofrênico.” (Hilst, 2013, p. 37).

Sustentada pela pensão e, posteriormente, pela herança de seus pais, Hilst dedicou sua infância aos estudos em um colégio de freiras e, logo depois, formou-se em Direito (1952), na Faculdade de Direito do Largo do São Francisco, em São Paulo. No entanto, não quis seguir a profissão. Durante essa época, já despontava como poeta, publicando seu primeiro livro, *Presságios* (1950), enquanto ainda cursava a graduação.

Com o olhar já direcionado à vida e à produção literária, ela logo se afastou da efervescência da capital paulista, mudando-se para uma fazenda em Campinas. O fascínio pelo pai escritor foi uma constante em sua vida, como mencionou, em entrevista concedida aos *Cadernos de Literatura Brasileira* (1999), do Instituto Moreira Salles: “É uma coisa da vida inteira. Eu fiz minha obra por causa de meu pai. Eu queria agradar o meu pai. Queria que um dia ele dissesse que eu era alguém. É isso.” (p.26) Essa citação dialoga com o desejo que permeou sua escrita.

Ainda na mesma obra citada acima Eliane Robert Moraes, professora de Literatura da USP, um dos principais nomes que estudam a obra da Hilda Hilst, nos expõe como se deu a primeira publicação em prosa, aqui analisada:

“Fluxo” representa, nesse sentido, um divisor de águas na obra de Hilst. Publicado em 1970, o texto abre a coletânea de narrativas intitulada *Fluxo-Floema*, introduzindo a prosa de uma escritora que até então só havia se dedicado à poesia, além de uma breve incursão pelo teatro. A importância do livro, porém, transcende o fato de revelar a mão da poeta

num outro gênero; aliás, isso seria irrelevante caso essa opção não tivesse resultado no aparecimento de uma nova matéria literária que, nascida com a prosa, iria daí em diante contaminar também a sua poesia. Não por acaso, é justamente quando inicia a sua escrita em prosa que a autora passa a investir no confronto entre as três figuras essenciais de seu imaginário – evidenciado no impasse da fábula –, do qual decorre uma mudança na sua expressão literária. Com isso, ela inaugura uma vigorosa linha de força não só no interior de sua obra, mas também no quadro da literatura brasileira contemporânea. (Moraes, 1999, p.115)

Antes, somente poeta, assim explica Moraes, para tanto, a publicação de *Fluxo-Floema* mostra ao público leitor, a incursão de Hilst enquanto ficcionista, lançando mão de uma estética de produção contemporânea, ascendendo o olhar crítico ao seu estilo de prosa, sendo está então, poeta, ficcionista e dramaturga.

No período em que publica *Fluxo-Floema*, Hilda Hilst já estava instalada na casa do sol⁸, lar que precisou construir e viver desde 1966, um lugar afastado, para que fosse possível dedicar-se somente ao ofício da escrita, distante da efervescência da capital em meio a ditadura instaurada. Nas proposições do ensaio *Poder e alegria: A literatura brasileira pós-64 – Reflexões*, em *Nas malhas da letra*, de Silviano Santiago, quando o crítico salienta:

A violência pode ser visível nas ruas, com a militarização progressiva do Estado, com o grupo dirigente outorgando a si o direito de reprimir o cidadão em nome da segurança nacional; pode ser visível de forma quase invisível na carteira de identidade e nos crachás que se requisitavam para se entrar num edifício ou num escritório; e pôde ser visível de forma invisível na ficha a ser preenchida pelos moradores de um edifício para, caso necessário, posterior controle policial (2002, p. 18).

As definições propostas por Santiago permitem revisitar um cenário de dominação que atravessa a sociedade e produz, muitas vezes, uma sensação de impotência. Não se trata, entretanto, de desconhecimento, por parte da literatura do

⁸ Hilda Hilst em carta a Carlos Drummond de Andrade, publicada na revista *Contexto: Dossiê Hilda Hilst* (2010) comenta sobre suas impressões de leitura a produção de Nikos Kazantzakis, obra que fez parte da necessidade de construção da Casa do Sol:

Li um homem que me impressionou como nunca: o grego Nikos Kazantzakis. Você conhece? O seu livro *Lettres El Grecco* fez com que muitas coisas se iluminassem, fiquei tomada de vida, de esperança e de amor. Foi incrível a luta, a fé e o caminho desse homem. Seus deuses, Cristo, Buda, Lênin, são todos um só uma grande harmonia, uma grande chama. O anjo, ele diz nada mais é do que um demônio enriquecido e a mais torturada das criaturas de Deus é Lúcifer [...] Ah, Carlos o homem é de arrepiar os cabelos e tudo mais. E o mais maravilhoso: Ele é poeta dos mais altos (Hilst, 2010 p.23).

período, das estratégias políticas que alicerçaram a ditadura. A chamada literatura pós-64, conforme nomeada pelo crítico, reconhece a engrenagem repressiva e responde a ela por meio de uma luta de palavras, ainda que frequentemente silenciada pela violência institucional ou pela abrupta repressão direcionada à voz popular e, por extensão, às manifestações artísticas.

Como vimos, a década de 1970 intensificou os mecanismos de censura dirigidos às diversas formas de expressão, o que se confirma no trecho seguinte do ensaio de Silviano Santiago:

A violência pôde passar praticamente invisível como um todo se se atenta para os meios de comunicação de massa, em especial a televisão, direcionados pelo Estado para o controle subliminar da sociedade. Tanto a violência visível quanto a invisibilidade restringiram ao mínimo o universo de pensamento e o campo de ação do cidadão inconformado (e, entre eles, o do artista) (Santiago, 2002, p. 19).

Esse consenso de invisibilidade opera como uma espécie de pacto entre o Estado e os meios de comunicação, produzindo uma camuflagem que dilui a inconformidade de grande parte da população. A televisão torna-se, assim, mecanismo de filtragem e apagamento, ao modular e suavizar o discurso oficial, impedindo que emergisse a dimensão profundamente autoritária do governo. O resultado é uma paisagem social onde a violência subsiste sob a aparência de normalidade, enquanto os dispositivos de controle se infiltram no cotidiano e regulam silenciosamente o pensamento e a ação, sobretudo daqueles que buscavam, pela arte, romper esse cerco.

Nesse mesmo período, Hilda Hilst conviveu com amigos artistas e tinha uma particular companhia de mais de noventa cães que ela criava em sua casa, presença ativa dentro de todos os espaços do lar, uma sociedade animal, como explica Yuri Santos.⁹

Entro de casa circulam em média vinte cães, permanecendo os demais nos vários canis da chácara. São a imagem dos excluídos e incluídos. Estes são hostilizados por aqueles e vice-versa. (O único momento que une a todos é quando um uivo os contamina de uma expressão uníssona de dolorida fraternidade.) Toda vez que um novo elemento consegue escapar da tranca dura e adentra a casa, ocorre uma barafunda: ninguém quer ter seus privilégios ameaçados. (Alguém conhece esta situação? Pois é, tem origem animal.) Muitas vezes, o Chico - que acumula as funções de caseiro, carcereiro e anjo da guarda canino - precisa intervir e resgatar o intruso. Outras, tudo não passa de trote e o calouro vai sendo assimilado aos poucos pela elite. E quais

9 Notas de um psicólogo na casa de Hilda Hilst.

<https://www.angelfire.com/ri/casadosol/psicologo.html>. Acesso em maio de 2025.

são os privilégios da dita cuja? Dormir nos sofás, na cama da e com a Hilda, sob a mesa do escritório, sobre a mesa do pátio, comer bolachas além da ração são menos relevantes. O que de fato lhe interessa é o contato mais contínuo com o ser humano. Nos olhos de um cão não há - como quer Carlos Heitor Cony - profundidade, senão inocência e, principalmente, admiração: para ele somos semideuses, verdadeiros extraterrestres aportados a seu mundo irracional. E tudo o que esperam de nós é que não sejamos o Deus das Batalhas, mas o Pai afetuoso. Para semideuses com iras olímpicas reservam seus caninos brancos. (Santos, 2015)

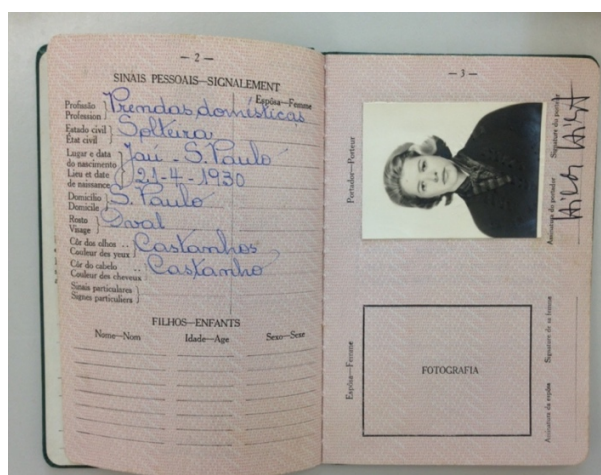
Essa convivência intensa com os cães, os amigos artistas e a dinâmica cotidiana da Casa do Sol revela não apenas um modo de vida comunitário, mas também a necessidade de criar para si um lugar de pertencimento diante das exigências familiares e sociais que marcaram sua trajetória como mulher e escritora. Foi nesse movimento de tentar conciliar seus afetos, sua liberdade e as responsabilidades impostas pelo contexto que Hilst acabou cedendo a um pedido da mãe.

Casou-se para apaziguar os conflitos com a mãe e às várias questões que envolvem ser uma escritora mulher na sociedade brasileira de 1950: “Minha mãe, no fim da vida, tinha tantos devaneios que, para cuidar dela, tive que me casar... para acalmá-la...Acho abominável a situação de ter um marido. Não tenho nada que se pareça com um marido. Amantes, sim, eu tenho. (Hilst, 2013, p. 40)¹⁰. Sendo assim, casou-se com o amigo Dante Casarini, um escultor que esteve com Hilst até 1980, compartilhando companhia, amigos, festas e vida. O ato formal do casamento em si parecia incomodar, alterando o que Hilda Hilst compreendia como parceria, vínculo amoroso, amizade ou como ela melhor explicou, “amantes”.

Hilst está imersa na segunda leva de feministas em nosso país, não declaradamente feminista, mas ousando apresentar-se como poeta, ou ainda arranhando os padrões estabelecidos às mulheres. Convém apresentar o documento de identificação nacional de Hilst para essa discussão:

Figura 1 – Identificação nacional de Hilda Hilst

¹⁰ 6 PISA, Clélia; PETORELLI, Maryvonne. *Brasileiras: Vozes, Escritos do Brasil*. In: Diniz, Cristiano. *Fico besta quando me entendem*. (Org.). 2. ed. São Paulo: Globo, 2013. p. 37-45.



Fonte: Acervo Hilda Hilst¹¹

Quando nossos direitos ainda estavam destinados, em sua maioria, às prendas domésticas e isso não as torna menos importantes. Intitular-se escritora, poeta, mulher, publicar livros, ser notícia nos jornais, em meio à efervescência política de 1950 a 2004 (ano de sua morte), ou, se quisermos dialogar com o ano de publicação dos livros em análise, 1970 e 1997, período em que tínhamos a ditadura militar instaurada, havia também Hilda Hilst politicamente nos representando em cada palavra publicada, enquanto Mulher, questionando o estabelecido socialmente ou ainda problematizando o que nos é imposto. E isso se dava na sua própria categoria, ao refletir sobre a posição do (a) escritor (a).

Convém citar Carla Rodrigues¹², no artigo publicado no site¹³ do Instituto Moreira Salles:

Hilda talvez tenha sido feminista antes de o feminismo se estabelecer como militância política, antes mesmo de o termo feminismo vir a designar essa ampla gama de reivindicações de direitos das mulheres sobre seus corpos, seus sexos, suas vidas, seus amores e seus trabalhos, que sempre foram explorados nas mulheres pobres, negras e escravas, e proibidos para as mulheres ricas, brancas e mesmo assim oprimidas naquilo que então se chamava de condição feminina. As feministas da geração anterior a de Hilda haviam sido chamadas de sufragistas e, no rastro dos movimentos internacionais, conquistaram o direito a voto em 1937. As feministas que vieram na geração subsequente a de Hilda foram protagonistas da chamada segunda onda feminista, que começa no início dos anos 1970, ecoando os movimentos de Maio de 1968 na Europa, e forma o chamado campo de estudos de gênero a partir daí. A geração de Hilda ficou imprensada, quase esquecida, mas é formada, no Brasil, principalmente por escritoras e intelectuais que, no rastro do Movimento Modernista de 1922, tomam como óbvio aquilo que na

¹¹ CEDAE (Centro de Documentação Alexandre Eulálio) do IEL (Instituto de Estudos da Linguagem) da Unicamp.

¹² Professora de Ética do Departamento de Filosofia da UFRJ. Fez especialização, mestrado e doutorado em Filosofia na PUC-Rio e pós-doutorado no IEL/Unicamp. É coordenadora do laboratório de pesquisa *Escritas – filosofia, gênero e psicanálise*.

¹³ <https://blogdoims.com.br/era-hilda-hilst-feminista-carla-rodrigues/> Acessado em 06 de Maio de 2025.

verdade era ainda muito estranho: que mulheres ocupassem o espaço público e, sobretudo, o lugar do pensamento, da arte e da escrita. (Rodrigues, 2018)

Enfrentar o espaço público através da arte, mostrar-se ou ainda amostrar-se frente à institucionalização da condição mulher, repercute em toda a elaboração literária de Hilst. Feminista mesmo antes do próprio ato em si, temos uma mulher que escreve desde 1950 e que por várias razões do campo negligenciado a mulher, poderia não estar entre os intelectuais da época. Convém, é claro, dizer que estamos nos direcionando a uma mulher branca e estabilizada financeiramente, mas não por isso, automaticamente aceita. Afinal, trata-se de uma mulher, e mulheres foram, por muito tempo, sistematicamente negadas em nossa sociedade.

Aline Leal Fernandes Barbosa (2002), pesquisadora de Hilda Hilst, escreve um artigo¹⁴ que também incluía diálogos com o texto de Carla Madeira, propõe uma discussão crítica sobre como Hilda Hilst e Carolina Maria de Jesus elaboram o deslocamento frente a produção literária. A metáfora da torre de capim, torna-se, nesse contexto, um questionamento quanto à lógica canônica e sua estética pré-estabelecida de produção literária institucionalizada, bem como elabora um olhar sobre a literatura escrita por mulheres numa ótica das discussões também versadas sobre o erotismo, loucura, morte, Deus ou a nossa própria condição: mulher.

Morar longe da capital não fez da nossa escritora uma artista isolada e solitária, mas deu ao seu lar a possibilidade de acolhimento; outros escritores, a exemplo de Caio Fernando Abreu, que morou na Casa do Sol, ou Lygia Fagundes Telles, que frequentou assiduamente, ambos amigos de Hilda Hilst.

Desse modo, essa tese inicia com um fragmento que melhor apresenta a origem de sua escrita: através do poema reafirma o comentário crítico, é a partir dos poemas que Hilst começa seu trabalho. Aqui, a conversa é feita com um fragmento de um poema do livro *Cantares* (1983) dedicado à sua mãe, Bedecilda Vaz, entendida aqui com prática obsessiva que se entrelaça ao tempo feita aos personagens-escritores de Hilda Hilst.

O poema *I* de *Presságios* (1950) se dá pelo interesse em dialogar com o tempo dentro da tessitura aqui defendida. Trata-se da primeira obra poética publicada e em uma segunda publicação, pela editora globo, chamada *Baladas*, em 2003, vem

¹⁴ BARBOSA, Aline. L. F. Da torre de capim à favela do Canindé? a mulher em deslocamento em Hilda Hilst e Carolina Maria de Jesus. In: Olinda Kleiman; Eliane Robert Moraes. (Org.). *Sexe et sexualité - de la pratique sociale à la représentation dans les lettres et les arts visuels*. 1ed.Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2022, v. 1, p. 151-166.

acompanhado de mais dois outros livros, *Balada Alzira* (1951) e *Balada Festiva* (1955), e ao trocar de editora, agora Companhia das Letras, torna-se uma antologia com todas as obras poéticas de Hilst, intitulada *Da poesia*, em 2017:

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, 2023, p.414)

Uma escrita no passado, uma composição que chama as lembranças, um atraso na nossa contemporaneidade se pensarmos em estrelas, permanecer no tempo povoa um espaço, irriga-o. Permanecer arrasta um peso, um contínuo, e coloca-nos em meio à ânsia do instante no tempo. É ainda uma coragem, fazer parte do tempo, entranhada, presente, no instante já.

Hilda Hilst dedicou-se à poesia e, pouco tempo depois, o projeto de lar recebeu o nome de Casa do Sol, onde produziu toda a sua obra poética, composta por 25 livros, desde *Presságios* (1950) até *Cantares do Sem Nome e de Partida* (1995).

Somente em 1970, surgem as publicações em prosa, organizadas até 1999, então escreveu 11 obras em prosa, entre contos e crônicas, ou como melhor explica a autora, “são textos” a primeira e a última são estudadas nesta tese (*Fluxo-Floema* (1970) e *Estar Sendo. Ter Sido* (1997) e 8 peças teatrais entre 1967 e 1969.

Convém citar Anatol Rosenfeld, crítico muito comentado por Hilda Hilst e também autor do prefácio da primeira edição: “É raro encontrar no Brasil e no mundo escritores, ainda mais neste tempo de especializações, que experimentam cultivar os três gêneros fundamentais de literatura — a poesia lírica, a dramaturgia e a prosa narrativa — alcançando resultados notáveis nos três campos.” (Rosenfeld, 1970, p.10) Rosenfeld compreende a produção da Hilda Hilst dentro de uma singularidade que consegue mostrar-se rara frente ao ato de passear pelos gêneros com maestria, e demandar um alto respaldo quanto a sua produção.

A vontade de dizer, de quebrar esquemas de escrita com o intuito de “rebatizar a palavra” e reformulá-la para criar uma linguagem que desafiasse a “ninharia” do tempo diante da existência conduziu Hilst a criar a palavra fora do seu conforto significativo, removendo-a do senso comum, conferindo-lhe novos significados e

sensações. Tal escolha deu à sua literatura a fama de ser incompreensível, devido às temáticas e à linguagem abordadas em sua construção textual.

Então com suas obras publicadas sob quatro gêneros, a crítica surge tímida devido a pouca circulação da sua produção. Sabendo que grande parte dos estudos surgem após sua morte como comprova o volume de trabalhos acadêmicos disponíveis nas diversas áreas de sua escrita em links no catálogo da Capes.

Foram publicados estudos que nos ajudam a compreender o universo da casa em meio a personagem de si. Exemplo disso é o livro *“Eu e não outra” a vida intensa de Hilda Hilst* (2018), que abraça esse estudo com informações biográficas quanto ao cotidiano vivenciado por nossa escritora ou o livro *Fico besta quando me entendem* (2013) de Cristiano Diniz, obra que une várias entrevistas da autora em meio as várias publicações de seus livros. Há ainda o diálogo com entrevistas dos amigos no *Caderno de Literatura Brasileira – Hilda Hilst*, número 8, do Instituto Moreira Salles contando como falar da amiga Hilda em meio a produção literária e eventos na casa do Sol.

Segundo Cristiano Diniz¹⁵ (2018), em sua obra sobre a fortuna crítica da autora¹⁶, houve um avanço na aquisição da produção na década de 90, com a publicação e repercussão das obras de teor pornográfico, além de sua inclusão em uma editora de maior porte dentro do cenário brasileiro, visto que antes havia uma produção pouco comerciável devido ao fato de sua obra ter tido pouca tiragem, publicada em uma editora quase artesanal, de seu amigo Massao Ono.

Ao ser publicada pela Globo Editora, Alcir Pécora, professor de teoria literária na Unicamp, formulou o plano de edição e organização a partir de 2001 a 2008, o mesmo contribui com prefácios que analisaram as obras aqui estudadas, sob a perspectiva da linguagem e nos oferta o que ele chama de “ofício” ou “cavalo narrador”, quando nos explica o ato de narrar em *Fluxo- Floema* e *Estar sendo. Ter sido*¹⁷ ao intitular “cenar de possessão” analisando como o narrador parece ser uma mula, termo utilizado por Hilda Hilst, ao carregar o ato de contar. Em 2016 os direitos

¹⁵ DINIZ, Cristiano. *Fortuna crítica de Hilda Hilst: levantamento bibliográfico atualizado (1949-2018)*. Campinas, SP: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações; UNICAMP/IEL/CEDAE, 2018. Material disponível a partir do link: <https://publicacoes.iel.unicamp.br/fortuna-critica-de-hilda-hilst-levantamento-bibliografico-1949-2018/>

¹⁶ Esta obra inclui textos sobre Hilda Hilst escritos pela professora orientadora desta tese, também estudiosa da obra hilstiana, Kelcilene Grácia Rodrigues, bem como minha dissertação de mestrado sobre as obras da Hilda Hilst defendida em 2018.

¹⁷ PÉCORA, Alcir. Prefácio. In: Hilst, Hilda. *Fluxo-Floema*. São Paulo, Editora Globo, 2003. (p.9 - 13 [páginas do prefácio]).
PÉCORA, Alcir. *Nota do organizador*. In: Hilst, Hilda. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Globo, 2006. (p.7 - 10 [páginas do prefácio])

para publicação passam para a companhia das Letras, Pécora continua como organizador (curador) das obras mesmo após a alteração da editora. Sendo assim, organiza uma coletânea – *Da poesia (2017) e Da prosa (2018)*. Também organizou o livro *Porque ler Hilda Hilst (2005)*, reunindo ensaios de vários pesquisadores da obra da autora.

Assim, antes poucos leitores tinham acesso a seu texto. Hilda Hilst expressava desconforto com essa condição, dado seu enorme interesse em ser lida. No entanto, quando a crítica surge, ela esteve enviesada a apresentação sua escrita. A exemplo de Léo Gilson Marcondes Ribeiro, crítico e amigo da nossa autora, escreveu sobre a escrita radical de Hilst aproximando sua produção de Clarice Lispector e Guimarães Rosa dada a linguagem que opera rompendo eixos tradicionais de criação, bem como a aproximação filosófica de sua produção. Em *Ficções no Caderno de Literatura Brasileira*, Instituto Moreira Salles cita: “Desde meu primeiro contato com ela, através de seus versos há 40 anos, e mais tarde, ao conhecer as suas Ficções, senti e seus textos uma vivacidade passional, radical, um desmesurado êxtase pela possibilidade do amor, uma tristeza que não faz alarde de si.” (Ribeiro. p.80, 1999)

A história da publicação de *Estar Sendo. Ter Sido* evidencia não apenas os caminhos materiais da obra: amigos, editores, esforços para garantir que o texto chegasse ao mundo, mas também revela o quanto Hilda Hilst dependia dessa circulação para sustentar o próprio gesto criador. Ser lida, apesar dos obstáculos, fazia parte de sua ética de escrita. No livro *Eu e não outra: a vida intensa de Hilda Hilst (2018)*, é possível compreender como se deu a publicação do seu último livro:

Hilda lançou *Estar Sendo. Ter Sido*, a estreia da editora Nankin no mercado editorial. Um ano antes, o poeta Fabio Weintraub havia sugerido a seu amigo Valentim Facioli, professor de literatura, que criassem a editora com o livro que a amiga Hilda estava escrevendo. O sócio topou na hora. Em novembro de 1996, ela recebeu o adiantamento. No início do ano seguinte, a novela estava publicada. (Fogueira; Destri, 2018, p. 182)

É justamente nesse ponto que a publicação encontra a criação: se a obra chega ao leitor por mediações externas, a ficção nasce, entretanto, de uma relação íntima com o tempo. Perdurar através da escrita, sem fuga, comunicar-se com outro, criando personagens que precisam acionar a palavra para lidar com o tempo, na mesma medida que o texto em prosa surge, opera o esforço ao construí-lo, temos então o uso desse tempo vital para o ficcional. A ficção atravessa a vida e dela surge a literatura de Hilda Hilst, a criação literária está relacionada ao alimentar-se do nascer dos

personagens, de modo inesperado, já que a ficção é uma escrita do desconhecido. A obsessão direcionada ao tempo, alimenta a tarefa de ter um período hábil.

Ao completar seu processo de produção literária (próximo ao ano de sua morte em 2004), adentrar o universo da produção literária e explorar a profunda relação com a obsessão que a envolve Hilda Hilst apresentamos também a escritora da prosa que constrói uma personagem de si na Casa do Sol, em Campinas, iniciando um ciclo de textos que mostram como o tempo se torna um dos elementos centrais da linguagem nessa análise. Com quarenta e sete anos de trajetória, essa produção se dedica a comunicar-se através da literatura, onde o tempo, de maneira ficcional, se transforma na força vital desse laboratório de escrita.

Propor o caráter da paixão ou obsessão destinada a ficção, compomos um mote ficcional do dia a dia de um escritor fictício de Hilst: “[...] ao mesmo tempo ser dominada e possuída por uma experiência muda que é, em suma, o silêncio que reveste o ato de criar, escrevendo. Resulta assim, exemplificando, na odisseia do cotidiano.” (Hilst, 2013, p.78)

A expressão “odisseia do cotidiano” permite refletir sobre a busca pelo êxito em sua tarefa, dar a vida por um propósito que precisará ser narrado. Enfatiza-se, assim, as batalhas e experiências do vivido, circular e endereçado a extrapolar temáticas, desgastá-las, como um touro avançando em direção ao ato provocativo, violentando a palavra, desde seu primeiro toque na linguagem.

Violentar a palavra como ato de consumi-la, esgarçar seu uso e, de modo órfã de sentido, fazer-se aurora. Essa expressão metafórica, elaborada a partir da hipérbole, se dá como necessária para que possamos explicar a orfandade da palavra, pressupondo novos sentidos para sua recorrência, tirá-la do conforto do lar das suas significações para reabitá-la operando em outros sentidos/ significados. Palavras que imperam a partir do encanto, da efervescência do ato criativo e a partir do contar, se mostram enquanto narração.

Octávio Paz, poeta e tradutor, em *o Arco e a Lira* ao discutir a perspectiva e Rudolf Otto sobre a ideia de sagrado, disposto como uma categoria *a priori* que se organiza em duas perspectivas: racionais e irracionais, propõe sobre a aproximação entre religião e poesia e discorre sobre a perspectivas da orfandade:

Estritamente, o sentimento de orfandade é anterior a noção de maternidade ou de paternidade [...] O fato de ter nascido. O homem foi lançado, jogado ao mundo. E, ao longo da nossa existência, se repete a situação do recém-nascido: cada minuto nos joga no mundo, cada minuto nos engendra nus e desamparados, o desconhecimento e o estranho nos rodeia em toda parte. (Paz, 2012, p.151)

Tal condição do poeta, o deixa prestes a criar vidas ficcionais, exposto ao mundo, mãos que criam e elaboram tempos outros, mundos outros e, por isso, órfãs quando presas ao nosso tempo, porque dele escapa como síntese de vida. Matéria prima, criar, única veia pulsante de todo escritor que usa a palavra poética para olhar o seu tempo e dele alinhar-se a vários outros.

A orfandade não está para a carência, falta, renúncia ou, por assim dizer, renegado, mas estará no ato de compreender esse ser órfã como motor propulsor da criação, a partir da falta, compreendo-a e enxergo mundos possíveis, criar desvios para desestabilizar a ideia de abandono do criador, este que é o deus de um mundo outro, ficcional. O desamparo estará na própria palavra e se esvai à medida em que essa é consumida pelo próprio criador.

Em suas entrevistas, Hilda Hilst recorre à expressão “satanás do encantamento” para nomear o ímpeto incontrollável da criação literária. Essa metáfora sugere não apenas o fascínio, mas também a inquietação e o risco contidos no ato de escrever. Na prosa ficcional da autora, especialmente em *Fluxo-Floema* e *Estar Sendo. Ter Sido.*, esse encantamento assume uma forma de disciplina rigorosa: a personagem-escritora submete-se a um processo de criação que exige entrega total à linguagem.

A palavra, nesse contexto, é violentada, não no sentido destrutivo, mas como gesto de ultrapassar, ela é arrancada do senso comum, esvaziada de significados herdados e reconfigurada por novas forças poéticas. A “orfandade” da palavra, como insinua a narradora, torna-se condição para seu renascimento: desprovida de origem fixa, ela passa a habitar uma zona de intensidade criativa, onde o sentido se constrói de forma provisória, instável e profundamente sensorial.

Ao tensionar os limites da linguagem, Hilst não propõe uma negação do significado, mas uma reinvenção contínua dele gesto que articula a ficção como experiência de mundo e a escrita como modo de existência radical. As sensações que surgem amiúde a cada dia de trabalho correspondem a criação da escritora, bem como explica Lygia Fagundes Teles em *Da amizade* no Caderno de Literatura Brasileira, Instituto Moreira Salles:

A legenda da Hilda reclusa guarda um segredo que é ao mesmo tempo seu projeto de vida. Ela buscou a reclusão por opção, não por temperamento. O deboche que Hilda usa como recurso social não passa de uma antítese necessária à espécie de santidade que ela

pratica diariamente na casa do sol, escrevendo ou não, dando ou não sequência a sua obra já definida. (Telles, p. 19, 1999)

A construção em prosa estende-se no tempo, demandando uma maior preocupação com a temática acionada na discussão que estava a criar. Desse modo, inicia-se sua primeira obra em prosa, questionando o uso da palavra para o escritor, modos de convertê-la em outra sensação. Apresentar vários personagens que, por hora, se convertem em apenas um; o escritor usa da sua expertise para que a ficção se faça enquanto ofício.

O dilacerar da paixão pelo ato de criar mostra a existência da escritora, que escolhe estar na e para a escrita. Desse modo, há a construção de uma linguagem que apresenta segundo a autora¹⁸: [...] uma pulsão interna enlouquecedora. [...] Deu aquilo, o vírus: estou contaminada. É como as paixões. E é sobre esses estados extremos que eu quero escrever. (Hilst, 2013, p.97)

Continuamente, Hilda Hilst enfatiza a paixão pela escrita e, de modo metafórico, fala de um certo vírus. Poderíamos aqui elencar as várias palavras que circundam a produção literária da escritora: apaixonada, encantada, amada, amedrontada, sofredora ou contaminada e todas elas, nos contam da escrita -vida.

O estudo de Eliane Robert Moraes, cita em um de seus textos, *Da medida estilizada*: “O que resta é o jogo irreconciliável (199, p.115).” Há nesta citação o agenciamento do tempo, em meio a medida fraturada, despedaçada que se dá na linguagem do texto ficcional de Hilst, Moraes elenca nesse texto como a prosa hilstiana se dá entre o humilde e corajoso ato de se apresentar febril quanto a dimensões que consegue alcançar ao rebatizar a palavra. Esbarrar-se na escrita à medida em que o ciclo se fecha: a comunicação desejada aconteceu; a colisão de entendimento se finda para um personagem que estará ligado aos anteriores em um encontro de vozes ficcionais que caminham juntas nas obras em estudo de 1970 e 1997.

Nosso diálogo com a fortuna crítica se estabelece a partir de uma pesquisa minuciosa ao Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, importa dizer que Cristiano Diniz, deixa disponível um link¹⁹, exposto nesta tese em nota de rodapé, da

¹⁸ ABREU, Caio Fernando. *Deus pode ser um flamejante sorvete de cereja*. In: Diniz, Cristiano. **Fico besta quando me entendem**. (Org.). 2. ed. São Paulo: Globo, 2013. p. 95-101.

¹⁹ DINIZ, Cristiano. *Fortuna crítica de Hilda Hilst: levantamento bibliográfico atualizado (1949-2018)*. Campinas, SP: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações; UNICAMP/IEL/CEDAE, 2018. Material disponível a partir do link: <https://publicacoes.iel.unicamp.br/fortuna-critica-de-hilda-hilst-levantamento-bibliografico-1949-2018/>

fortuna crítica comentada da autora, até 2018. No entanto, para o conteúdo aproximado a nossa discussão, nossa pesquisa se instaura a partir das seguintes palavras-chave: Hilda Hilst; tempo; escrita; *Fluxo-Floema*; *Estar Sendo. Ter Sido*. Tal condição reduziu a quantidade de trabalhos que versem sobre uma vertente aproximada desta tese.

A pesquisa combinou seis resultados²⁰, quatro dissertações e duas teses, incluindo minha dissertação defendida em mestrado, aos quais convergem para linhas críticas que se aproximam do que se orienta esta tese, no entanto, nenhuma centrada no mesmo objetivo dessa tese que está na obsessão pela escrita no tempo dos personagens-escritores Ruiska (*Fluxo-Floema*) e Vittorio (*Estar sendo. Ter sido.*) como mostra nota de rodapé.

Todas as teses e dissertações citadas e defendidas versam de maneira individualizada e não aproximadas sobre as obras em análise nesse texto. Rubens da Cunha defendeu, na UFSC em 2011, discute a perspectiva do caminho traçado em *Estar Sendo. Ter Sido*, em o diálogo com todas as obras anteriores da Hilst, conferindo a esta uma síntese da finalização de sua escrita, articulando a escrita de Vittorio com o silêncio e a linguagem em delírio.

Já Davi Andrade Pimentel, da UFC, defende em 2009, uma aproximação entre o discurso poético da Hilst em toda sua prosa unido a linguagem e conceitos de Blanchot. Em sua tese, há a possibilidade de diálogos no corpo da nossa discussão, visto que, o capítulo três dialoga como tempo em uma outra obra da Hilda Hilst, Kadosh, e faz possíveis combinações com o que discutimos junto a Blanchot.

Deslimites da prosa ficcional em Hilda Hilst: uma leitura de "*Fluxo*", *Estar Sendo. Ter Sido, Tu Não Te Moves de Ti e A Obscena Senhora D*, José Antoni Cavalcanti defende, em 2010 na UFRJ, e elabora a aproximação entre quatro obras, discutindo a fronteira dos gêneros textuais e o discurso na construção do fluxo de consciência das personagens.

Nilze Maria De Azevedo Reguera, defende em sua tese "Hilda Hilst e o seu pendular em *Fluxo-Floema*" em 2011, como a linguagem inaugural de *Fluxo-Floema* se dá de maneira pendular a movimentar a escrita a ponto de romper a linearidade da

²⁰ CUNHA, Rubens da. *Retirar-se. Escrever. Uma leitura de Estar Sendo. Ter Sido*. 2011; PIMENTEL, Davi Andrade. *A literatura de Hilda Hilst na perspectiva de Maurice Blanchot*. 2009; CAVALCANTI, José Antoni. *Deslimites da prosa ficcional em Hilda Hilst: Uma leitura de "Fluxo", Estar Sendo. Ter Sido, Tu Não Te Moves de Ti e A Obscena Senhora D*. 2010; REGUERA, Nilze Maria de Azevedo. *Hilda Hilst e o seu pendular em Fluxo-Floema*. 2011; DIAS, Juarez GUIMARÃES. *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em "Fluxo-Floema"*. 2005; SILVA, Malane Apolonio da. *Jogos do narrar em Fluxo-Floema de Hilda Hilst*. 2017.

narrativa. No entanto, Juarez Guimarães Dias em “O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em *Fluxo-Floema*” estuda o método narrativo desempenhado por Hilda, também em sua primeira obra de ficção, refletindo sobre o processo da metanarratividade, conceito que não se aproxima do estudo dessa tese. Já no campo das experimentações narrativas a dissertação “Jogos do Narrar em *Fluxo-floema* de Hilda Hilst” defendida pela mesma discente dessa pesquisa, na UEFS em 2018, analisa como os mecanismos da recepção crítica podem atuar junto à compreensão do narrador em *Fluxo- Floema*.

A explicação das teses e dissertações convém a este estudo para explorar objetivos de análise que se aproximem, intuindo diálogos com investigações de outros pesquisadores. Considera-se que a problemática acionada nesta tese propõe uma análise inovadora no campo de estudos já consolidados sobre a produção em prosa de Hilda Hilst.

Após a morte da autora, foi produzido, em 2018, *Hilda Hilst pede contato*, filme que aborda parte da trajetória sensorial de Hilda Hilst, dirigido por Gabriela Greeb. No ano seguinte, foi lançado *Unicórnio* (2019), inspirado em dois contos da escritora, *Unicórnio* e *Matamoros*, e dirigido por Eduardo Nunes, também responsável pelo roteiro. Ainda em 2018, o curta-metragem *Apocalíptico futuro poeticamente primitivo*, de Leandro Lopes, foi apresentado no festival de cinema independente, foi igualmente inspirado em obras da autora.

A Casa do Sol tornou-se um instituto, acolhendo pesquisadores e elaborando projetos voltados à manutenção da memória e da obra de Hilda Hilst, em parceria com o Programa de Residências Criativas do próprio Instituto. O espaço preserva parte da biblioteca pessoal da escritora, bem como toda a estrutura que remete à ficção e à “personagem de si mesma” construída por Hilda Hilst. O local é coordenado por Daniel Fluentes, presidente do instituto e responsável pelo legado da escritora, juntamente com sua mãe, a artista Olga Bilenky, anfitriã da Casa.

É a escrita, enquanto profissão, trabalho e pertencimento, dentro da Casa do Sol, que entendemos como laboratório da escritora. Em um de seus poemas do livro *Cantares do sem nome e de partidas* (Hilst, 2004, p. 24), ela afirma: “Pertencente é não ter rosto. É ser amante / De um Outro que nem nome tem. Não é Deus nem Satã”. São contatos com a palavra em suas várias manifestações, quanto às sensações que ela pode oferecer; testá-la no universo criado; fazê-la agir, nascer e existir como personagem, em meio ao acesso à palavra enquanto sangue da existência ficcional.

1.2 O tempo da escrita: Personagens da Hilda Hilst e a obsessão pela escrita

Ruiska, personagem da narrativa *Fluxo*,²¹ presente em *Fluxo-Floema* (1970), figura como um escritor atravessado pela urgência de produzir, ainda que em tensão com as expectativas do mercado editorial. Sua voz narrativa é marcada pela obsessão em escrever aquilo que escapa ao controle racional, o que ele denomina como “as coisas de dentro”: “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” (HILST, 2003, p. 20). Tal enunciado sintetiza o conflito entre o desejo de expressão subjetiva e o imperativo externo da publicação, estabelecendo desde o início o embate entre criação literária e exigências editoriais.

Em contrapartida, Ruiska nos apresenta sua suposta família Ruisis (esposa) e Rukah (filho), e vê nascer uma certa discrepância em que o tempo da escrita se sobrepunha à existência em família, construindo um certo distanciamento. Dessa maneira, nos diz:

— Ruiska sou eu, eu me chamo Ruiska para esses que se fazem agora, para os que se fizeram, para a multidão que se fará, e para não perder tempo devo dizer que minha mulher se chama Ruisis e meu filho se chama Rukah. Não me percam de vista, por favor. Olhe aqui, Ruiska, você não veio ao mundo para escrever cavalhadas, você está se esquecendo do incognoscível. O incognoscível? É, velho Ruiska, não se faça de besta. Levanto-me e encaro-o. Digo: olhe aqui, o incognoscível é incogitável, o incognoscível é incomensurável, o incognoscível é inconsumível, é inconfessável. (Hilst, 2003, p.23)

Explicando ao leitor seu processo de criação, Ruiska nos fala da escrita do não dito: palavras lascivas, inquietas, gestantes de outras vidas, criadas em meio à sacralidade do silêncio. Sua escrita põe em xeque, as várias possibilidades da criação, ao reelaborar a língua a ponto de esgarçá-la retirando-a de seus sentidos usuais.

Para tanto, dentro da noção de um tempo outro²², como percebê-lo agindo sobre Ruiska? E o que seria esse tempo outro? Suspenso. Interrompido. Um tempo que não flui, mas vibra nos vãos da narrativa. Ruiska, em sua percepção das palavras e das sensações agenciadas no ato de criar uma nova linguagem, se deixa atravessar por esse tempo que se revela no olhar, no encontro com o outro, no instante que se

²¹ Hilda Hilst diz em entrevista “*Hilda Hilst explica Fluxo- Floema*” ao jornal O Estado de São Paulo (1970) pasta de arquivos 32 CEDAE – Unicamp, explica: -- Fluxo- transbordamento, preamar; Floema uma palavra da botânica designando o conjunto de vasos liberianos, condutores de seiva elaborada; Fluxo-Floema é, pois, expansão, tentativa de autoconhecimento, porque só através de nós mesmos é que se torna possível o conhecimento do outro.

²² Iremos discutir essa expressão de Blanchot de modo enfático na nossa próxima seção.

prolonga e logo retorna, remetendo-se ao passado. Um tempo que se suspende, se dobra, e se escreve.

O tempo se apresenta como artimanha literária, recusando a continuidade cronológica. Em *Fluxo*, o tempo é vivenciado no outro, criado ficcionalmente. Ele se manifesta na presença dos personagens que acionam a memória e constroem pontes com outras obras de Hilst. Criar é existir. E existir, aqui, é contar. Somos movidos por histórias, nossa existência carrega a inscrição da narrativa, a nossa marca enquanto pensantes, se dá no contar.

Há tempo no uso das palavras, um tempo que transcorre entre a calma e a tensão da narração. Desapegada de estruturas fixas quanto à elaboração dos gêneros, Hilst dá a Ruiska a possibilidade de iniciar o texto por uma fábula, mas uma fábula com moral desfeita, destituída de soluções, em que a escrita é risco, espera e entrega:

CALMA, CALMA, também tudo não é assim escuridão e morte. Calma. Não é assim? Uma vez um menininho foi colher crisântemos perto da fonte, numa manhã de sol. Crisântemos? É, esses poludos amarelos. Perto da fonte havia um rio escuro, dentro do rio havia um bicho medonho. Aí o menininho viu um crisântemo partido, falou ai, o pobrezinho está se quebrando todo, ai caiu dentro da fonte, ai vai andando pro rio, ai ai ai caiu no rio, eu vou rezar, ele vem até a margem, aí eu pego ele. Acontece que o bicho medonho estava espiando e pensou oi, o menininho vai pegar o crisântemo, oi que bom vai cair dentro da fonte, oi ainda não caiu, oi vem andando pela margem do rio, oi que bom bom vou matar a minha fome, oi é agora, eu vou rezar e o menininho vem pra minha boca. Oi veio. Mastigo, mastigo. (Hilst, 2003, p.19)

Uma estrutura fabular que nos diz sobre estarmos imersos na vida, com a condição da não haver salvação. Na mesma medida em que se morre, há a possibilidade de matar, velar com crisântemos, nos afastarmos dos perigos de modo sorrateiro. Experimentar a leveza, a tensão e o acelerar da leitura, talvez como um teste do tempo para a constância de se fazer manipulável dentro do mesmo.

Há uma expectativa ao final, saborear o pirulito enquanto há tentativa de persuadir o editor a aceitar uma escrita que se propunha as coisas de dentro, ou como melhor explica Ruiska “escrever com dignidade”. Escrita essa que irá falar das sensações inconfessáveis, do corpo que escreve em convulsão, extirpando toda a matéria viva para fora a ponto de se formular-se em linguagem literária a partir da narração.

Ao tempo cronológico, há uma amostra calendário, ou ainda física nas marcas que o nosso corpo oferece a este, no entanto, este está para o real. Expor, gastar o

tempo ficcional na criação literária de Hilda Hilst se faz presente enquanto força narrativa e irá ocorrer no modo como Ruiska cria esposa e filho dentro da narrativa, respondendo a expressão “suposta família” citada no início dessa seção.

Uma metaficção do seu próprio ato de criar, Ruiska vivendo dentro da sua própria narrativa, bem como cita a seguir:

Os laços de carne me chateiam. São laços rubros, sumarentos, são laços feitos de gordura, de náusea, de rubéola, de mijo, são laços que não se desatam, laços gordos de carne. O galo está cantando, o carneiro está balindo, a vaca está mugindo, Ruisis está chorando e meu filho está deitado mudo, no seu pequeno caixão, no centro do pátio de pedras perfeitas.

[...]

é muito bom, eu sou mesmo assim, tu vês, me presenteei com Ruisis, eliminei Rukah, dei vida a ti, dei-te vida, te dei, oh Senhor, eu tão pobrinho com a minha calça de flanelinha cor de caramelo, meus fundilhos puídos, eu tão pobrinho te dei vida, dei-te vida, te dei. Vou mergulhando no poço. (Hilst, 2003, p. 28 – 43)

Ruiska, personagem de Hilda Hilst, estará dentro da própria ficção de si, narrar e criar sua própria vida de escritor da ficção, como o mesmo diz em citação se “presentear” com a criação da sua mulher enquanto personagem, criar um filho que pouco viverá e desejará se livrar o quanto antes. A vida humana sangra em sua disritmia e o nosso narrador não tem interesse em laços carnavais, havia então a necessidade de elaborar personagens para que a produção fosse entregue ao editor, incluindo um processo de escrita direcionada ao corriqueiro: “pedimos novelinhas amenas, novelinhas para ler no bonde, no carro, no avião, no módulo, na cápsula.” (Hilst, 2003, p. 31).

No entanto, Ruiska não tinha esse interesse, havia a escrita endereçada ao próprio ato de elaboração da linguagem literária, expandi-la, sendo vários de si mesmo a ponto de ver nascer o próprio ato da linguagem. Por um instante ele diz: “Preferiria calar mas vou dizer que é preciso descobrir o tempo. Se descobrirem o tempo vão ver que é fácilimo ter uma claraboia e um poço, que as coisas de fora e as coisas de dentro são transitáveis.” (Hilst, 2003, p. 38)

Há um escritório de produção constituído em meio a uma claraboia e o poço que se organiza em eixo, ambos abertos para que o processo de criação esteja liberto para seus “guias protetores de escrita”, como se esse fosse um modo de falar da inspiração do escritor. De lá surgem Ruisis, Rukah, o anão e palavra rara que irão mostrar ao seu escritor modos outros de elaborar as sensações no corpo do texto.

Cada um com uma perspectiva de história para contar sustentando-se no tempo ficcional proporcionado por Ruiska.

O tempo dos personagens, cada um munido da prosa para existir, à medida que Rukah comia papeis, pouco durou. Ruisis não conseguia ampliar o campo de criação de Ruiska e logo foi deixada de lado, o anão conseguiu a partir da contação de história dar a Ruiska o inesperado encontro com o instante antes da própria linguagem literária nascer, na mesma medida em que ele desce ao poço, que aqui de modo metafórico poderá estar relacionado ao aprofundamento dos pensamentos do personagem escritor Ruiska, ele se encontra com seus cadáveres (suas memórias) bem como cita: “Mas as memórias não deixam mais amar, compreendes? Tudo termina e fica muito para memorizar” (p.48) Ações-las estará direcionada a compreensão temporal, tocar no ato passado, que já não é mais, no entanto, em um outro tempo, foi possível enquanto vida.

Descobrir o tempo, é antes de tudo notar a existência do mesmo no outro, na semelhança encontrada no anão que por vezes fazia-o lembrar do filho, ou ainda, o corpo de pai de Ruiska que logo mostra sua aproximação fisionômica. Desse modo, citamos Hilda Hilst com a chegada de Ruiska ao poço (2003):

Há cadáveres por aqui. Ah, isso há. Não queria chegar a tanto. Dizer que há cadáveres é chegar a tanto, é chegar aonde eu não queria. Cadáveres de quem, Ruiska? Oh, não me obrigues, anão. Oh, sim, velho Ruiska, chega perto, vamos, olha os verdolengos fios de carne desse corpo, foste tu que o mataste, não foste tu? Foste tu. Têtu. C'est un homme têtu. Responde, vê como ele tem coisas que se parecem às tuas coisas, olha a boca levantada dos lados, olha o nariz chanfradinho, olha o olho, Ruiska, o olho é teu, não há dúvida, o olho é desses olhos alagados, olho que viu toda vileza do mundo, olho que suplicou, olho que. Quem é ele, Ruiska, hi, como ficaste menino de repente, que brejeirice, que correcorre. É meu pai, anão, meu pai amadíssimo. Como ele era na víscera, hein? Ele era eu, anão, ele era todo pra fora e ao mesmo tempo era todo pra dentro. (Hilst, 2003, p. 44)

A memória contempla o tempo e todas as vezes que este é acionado, se fará concreto, visível, notável. Os cadáveres em memórias são a ascensão do tempo todas as vezes voltamos nosso olhar para ele. Falar de cadáver não estará aqui direcionada a morte do corpo, mas a morte da presença. Dessa maneira ela ocorrerá de maneira involuntária em Ruiska, ela precisará ser lembrada, e somente quando entregue ao poço nosso escritor se depara com vários de si, suas criações sucumbidas ao poço.

Ver aquele que deixei morrer, assim operam os cadáveres de Ruiska, eles são a escolha do escritor, e o personagem anão entrelaçado às outras criações fará

Ruiska experimentar a condição tripartida: “Eu sou três. Eu amo Ruisis e amo Ruiska, odeio Ruisis e odeio Ruiska, amodeio Rukah. Amor feito de vísceras, de matérias várias, de mel, amo tudo o que pode ser, amo o que é, amodeio tudo o que pode e é.” (Hilst, 2003, p.50)

Interpretar o signo a ponto de criar uma linguagem estará para o escritor Ruiska, no entanto, as artimanhas da produção mostram a necessidade de nos desapegarmos do processo apenas interpretativo para nos atentarmos a própria linguagem da ficção que exige desprender-se do óbvio, encarando a alteração do tempo, o momento da escrita, exigindo a agilidade da leitura, prestes a passar despercebido o nascer do personagem por meio da palavra no tempo ficcional.

Estar sendo. Ter sido (1997) dá continuidade ao mesmo tempo radicalizado da experimentação do tempo unido a linguagem. O narrador -personagem Vittório, escritor de 65 anos, vive entre os manuscritos e devaneios, junto a seu filho, Júnior e, Matias, irmão mais novo de Vittório. A história inicia contando as dificuldades apresentadas pelo pai e pelo filho quanto a nova moradia. Há também a escrita de um roteiro de filme, ao qual havia nele o interesse em fazer a personagem mulher matar um homem: “como vai o roteiro? um nojo. onde é que você parou? não consigo fazer aquela idiota matar o homem? ela tem mesmo que matar? o diretor quer isso. que ela mate. (Hilst, 2006, p.18)

Quebrando a barreira estrutural entre os gêneros de escrita literária, notamos em primeira leitura a aproximação com uma das características do teatro, o diálogo, que de maneira exacerbada, acentua o não uso das letras maiúsculas após a pontuação e exagero do uso de pontos continuativos dando um certo corte de intensidade da leitura, bem como a presença de poemas no corpo da narração, endereçada a voz questionadora de Vittório, quanto a integridade da sua ex esposa ou, comentando como seria bom um cadáver na sala, o escritor segue o percurso narrativo com tom de desconforto frente a família, a sua própria literatura e as ocorrências do lar. Por vezes, apresentando outra língua em meio à fala, a exemplo do espanhol e italiano constantemente acionados e, apresentando de modo intertextual o diálogo a leitura de vários autores clássicos a exemplo de Joyce, Petrarca e Catulo.

O estudioso José Antônio Cavalcante enfatiza em seu texto *A palavra desmedida* (2014) cita:

A aventura iniciada com *Fluxo- Floema* tem seu término em *Estar sendo. Ter Sido*, derradeira publicação em prosa ficcional da autora e espécie de suma de seus textos narrativos, seja pela presença de

temas e motivos já explorados anteriormente, seja pela presença de personagens que já circulam em outros livros. Por suma, neste caso, não se entende que a última narrativa ficcionalize como um filtro depurador de todos os processos literários de Hilda Hilst, muito menos que seja um texto capaz de esgotar sua obra, marcada justamente por uma irreducibilidade à leitura unificadora e por uma acentuada riqueza hermenêutica. O termo deve ser compreendido antes como uma referência ao fato de a prosa derradeira permitir a ampliação e o aprofundamento de múltiplos aspectos que atravessam toda a sua trajetória ficcional. (Cavalcante, 2014, p.76)

Cavalcante enfatiza o caráter amplo e inovador quanto aos aspectos já acionados em outras obras da Hilst, para tanto, essa tese de modo simultâneo também se propõe a discutir dentro dos possíveis aspectos estudados pelo autor, porém norteadas pela obsessão direcionada ao tempo, mostrando como ele se fará presente.

Nossa primeira ênfase temporal estará no diálogo relacionado a Hermínia sua ex - esposa, através dela é possível contemplar a obsessão ao criar no tempo, experimentando outras vidas, bem como outros personagens que surgem no decorrer da narração. Como convém em citação: “Não deveria ter inventado Hermínia, ela me aborrece, tem pouquíssimo a ver comigo mesmo, vejo-a quase seca, alta, distanciada.” (Hilst, 2006. p.69).

Todo o cotidiano do personagem Vittório é ficcionado por ele, desse modo, bem como em Ruiska de *Fluxo- Floema*, o processo literário funciona como produtor de existências literárias, dando a experimentação do tempo, uma perspectiva de vivência. Os primeiros momentos da narração vão apresentar as criações das personagens mulheres, as relações sexuais, a perspectiva poética em diálogo com as mesmas. Junior e Matias acompanham, os devaneios, o discurso direcionado a própria morte do narrador Vittório e por vezes um humor drástico relacionado as memórias.

As histórias narradas contemplam uma realidade que não compactua com as vivências acionadas por Junior ou Matias. Para tanto, há um momento na história em que ele será internado em uma clínica, após um colapso, e é nesse período, distanciada da família, que ocorrerá o processo de encontro com outros personagens das obras de Hilda Hilst.

Os encontros garantem o diálogo crítico sobre outros personagens a exemplo de Stamatius e suas dificuldades com editores, primeiro personagem citado por Vittório: O Stamatius é que tinha ódio de editor; quebrou a cara de um, foi quebrando até o infeliz jurar que sim, que ia editá-lo em papel bíblia e capa dura” (Hilst, 2006, p.71). Percorrer as demandas dos outros personagens irá repercutir em um caminho

de ênfases quanto suas obsessões, sendo eles escritores ou não, e neste processor intitulado de modo geral como laboratório de escrita, propõe um encontro intitulado pela autora como “no sem tempo” (Hilst, 2006, p.99).

Elaborar o tempo dentro do processo literário e imiscuir-se dentro dele compõe o ato extremo, pois o sem tempo é exatamente o tempo morte, esse que é indecifrável, incalculável não temporal, como esclarece Maurice Blanchot em sua obra *O espaço Literário* (2011) ao explicar como Kafka entende a arte relacionada a morte: “A morte é o extremo. Quem dispõe dela, dispõe extremante de si, está ligado a tudo o que pode. É integralmente poder. A arte é a senhora do momento supremo” (p.93).

Refletir sobre a ideia do “sem tempo” para o processo de criações literárias, condiciona o olhar para o tempo da morte desses escritores que findam seu ato comunicativo pois, não haverá mais publicações e estas estão prestes a alcançar a morte ficcional. Trazer personagens outros para seu transe mental, refletir suas trajetórias e elaborar a ideia temporal como experimentação de vida faz nosso escritor Vittório dizer: “há sonhos que devem permanecer nas gavetas, nos cofres, trancados até o nosso fim e por isso passíveis de serem sonhados a vida inteira.”

Nosso narrador- personagem dispõe de sua vida para abrir espaço as suas memórias, dando a estas o tom de ficção, elaborando-as enquanto sensações para que a crítica ao ato, escolha da qual não haveria saída e por isso paradoxal, trabalho e ainda modo de vida se faça possível a partir da acentuada vida de escritor.

Convém problematizar a estratégia de Hilda Hilst neste seu último texto, ao fazer um encontro de personagens a partir da narração de Vittório, destacando a necessidade de comunica-se dos mesmos. Os encontros com os personagens se dão nas seguintes obras da autora²³: *Com meus olhos de cão* (1986), *Obscena Senhora D* (1982), *Cartas de um Sedutor* (1991), *Contos d’ escárnio/Textos grotescos* (1992), *Caderno Rosa de Lori Lamby* (1990), *Kadosh* (1973). Há vários trabalhos que dialogam com o caráter testemunhal²⁴ da obra agregando um processo interpretativo e reflexivo que também se aproxima das nossas discussões. Para tanto, os mecanismos literários manipulam o domínio do tempo e a estes nos alinhamos nesta análise.

²³ Páginas organizadas de modo respectiva a ordem dos livros citados: p. 31/ p. 36/ p. 48 /p. 50 / p. 53/ p. 81 e 97

²⁴ WANDERLEY, Milena K.S. e Grácia-Rodrigues, Kelcilene. *Arquitetura dialógica: uma análise do livro Estar sendo. Ter sido., de Hilda Hilst*. Texto Poético, ISSN: 1808-5385, v. 14, n. 24, p. 101-126, jan./jun.

Vittório usa os personagens disponíveis em sua familiarização com a criação de Hilda Hilst, visto que, nosso narrador também nasce das mãos hilstiana e de maneira metaficcional explica seu próprio processo de escritor a medida que tenta apresentar como cada personagem estive diante de uma das temáticas desenvolvidas por Hilst nesse processo circular da autora.

O agora e contando-te, tremo. não contes a ninguém o que te escrevo. Se souberem disso, as gentes, hão de ficar tão desamparadas como tua amiga Hillé, aquela de quem tanto gostavas. soube por uma sua vizinha, uma destrambelhada, Luzia, que Hillé se deixou morrer embaixo de uma escada. e que sua última amiga foi uma porca. Hillé chamava-a apenas com este nome: senhora P disse-me também Luzia que a senhora P morreu com Hillé, à mesma hora, e no mesmo dia.

[...]

ele não morreu como Kraus, o amigo do Karl e primo do Tom que acabou morrendo mesmo de tanto rir. consta que ela mandou o proctologista dar um talho ali no dela, mas o Matias, ou o Mora, dizia: ora essa, por quê?."

[...]

" meu amigo Crasso chateou-se bastante com uma dessas chamadas cultas-togadas, essas refinés metidas a sebo que só comem rouxinóis e sovacos de pomba, "um trabalhão, uma mão de obra, Vittorio, se pintar alguma, livra-te dela". (Hilst, 2006, p. 19, 23).

A tentativa de unir de modo ficcional, o tempo dos personagens, ou melhor, o tempo subjetivo, possibilitam a Vittório trazer vidas: Crasso, Kraus e Hillé e de modo subjetivo estarem imiscuídas no seu tempo enquanto texto sendo criado, para que a criação de outrora, se faça outra.

O título do livro carrega o contato com os encontros, "estar sendo" emerge dentro do processo de criação e "ter sido" aciona a memória do próprio ato de criar de sei escritor. Narrar nos apresenta o tempo dominado pela palavra que o captura, engole e a regurgita enquanto ficção.

1.3 Aproximações teórico-filosóficas e a literatura de Hilda Hilst

A ficção de Hilst exige, para esta análise, leituras no campo da teoria literária em diálogo com a filosofia, especificamente, por estarmos estudando a noção de tempo experimentado, distante dos relógios e da cronologia dos calendários. Importa dizer que, para além das obras que analisamos *Fluxo-Floema* (1970) e *Estar sendo. Ter sido*. (1997), Hilda Hilst criou mais personagens-escretores, reafirmando a centralidade da escrita como obsessão temática, a exemplo das obras *Kadosh* (1973), *A Obscena Senhora D* (1982), *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (1990), *Cartas de um*

Sedutor (1991) e *Rútilo Nada* (1993), respectivamente com seus personagens: Ruiska, Vittório, Kadosh, Hillé, Lori Lamby, Karl e Rútilo.

Examinar outras obras funciona aqui como estratégia analítica quanto as aproximações que o texto *Esta Sendo. Ter sido* (1997) nos produz em sua análise. Kadosh, personagem homônimo ao título do texto, se mostra a partir de uma linguagem sensível, ou melhor delicada na mesma medida em que se apresenta convulsiva enquanto escrita:

[...] uma noite eu lia sobre as estruturas políticas, o corno das ditaduras no ventre dos humildes, a anatomia intrincada dos homens do Poder e pensei que uma palavra devia chegar aos homens, que era inútil ficar olhando para cima e para baixo te buscando e então sentei-me e escrevi durante dez noites a palavra amor, cem mil páginas, cem mil, coloquei o calhamaço num caixote com rodinhas, postei-me numa esquina e a todo aquele que passava eu entregava uma folha e dizia Amor Amém. Cão de Pedra, como a cidade riu. (Hilst, 2018, p.187)

O exagero da escrita surge como uma das tentativas, dentro do contexto geral do texto, de conversar com Deus. A narrativa que se instaura entre o divino e a condição humana da personagem apresenta cem mil páginas, direcionadas à vontade de estabelecer contato com o sagrado. Em uma repetição obsessiva da palavra “amor”, o gesto se torna uma tentativa desesperada de fé na linguagem. No entanto, a Kadosh não é concedida a crença social: torna-se uma chacota. Rejeitado pelos seus, desconcertado, aquele que escreve espera, ainda assim, o toque do sagrado, afim de profaná-lo por meio da palavra como ponte ou mote, sendo ela, a palavra, o grande divino.

Já em *A obscena Senhora D* (1983), temos Hillé tentando compreender o sentido das coisas, após a morte de Ehud, acionando memórias em um vão de escada:

Escute senhora D, se ao invés desses tratos com o divino, desses luxos do pensamento, tu me fizesses um café? [...] Senhora D, é definitivo isso de morar no vão da escada? você está me ouvindo Hillé? olhe, não quero te aborrecer, mas a resposta não está aí, ouviu? nem no vão da escada, nem no primeiro degrau aqui de cima, será que você não entende que não há resposta? Não, não compreendia nem compreendo, no sopro de alguém, num hálito, num olho mais convulsivo, num grito, num passo dado em falso, no cheiro quem sabe de coisas secas, de estrume, um dia um dia um dia (Hilst, 1982, p.17)

Antes, Ehud chamava Hillé para o retorno a casa, mas já havia uma espécie de casa ao morar no vão da escada, que imperava sob as lembranças de Ehud. A personagem precisava continuar em meio à insegura condição de estar viva e saber que se morre. Viver esperando Deus, que este responda as perguntas da personagem, que lhe diga como é isso de viver. É certo que no extrapolar insistente da linguagem, nessa tentativa de aproximação de Deus, Hillé usa a escrita para invadir o sagrado, e usufruir da condição de nascer novamente a partir da palavra poética.

Há uma pertença poética, ou melhor, modos poéticos de criação que se relacionam com a modos de estar o tempo, e em Hilst este se dá em comunhão com a presença/ sensação do estar no tempo da criação.

Outra obra que dialoga com a problemática deste estudo, é a narrativa epistolar de *Cartas de um Sedutor* (1991), organizado em momentos distintos. Inicialmente, acompanhamos Stamatius, escritor que cata livros da lixeira, vive daquilo que é dispensável e neste movimento irônico, entre livros do Nietzsche, Tostói ou vários outros, encontra as cartas escritas por Karl, endereçadas para sua irmã, Cordélia. Em um segundo momento, há o movimento de ler essas cartas para Eulália, irmã do escritor marcados pela não linearidade do tempo, enviesados pela espera das cartas, sentimentos em suspenso, esperando até que seja entregue.

Dentre os incestos da família, temos o modo peculiar com que se narra Cordélia, em diálogo com Karl, seu irmão. Notamos como as artimanhas dela, apresentam uma personagem usando da expertise para ousar e usar sobre o discurso do irmão. Nos interessa dizer do êxtase compulsivo do escritor que é também leitor na mesma intensidade em que produz, os mostrando um campo metaficcional, despreocupado com acionar a erudição, para dar lugar a uma proposta intertextual citando escritores como José Silvério Trevisan, Tostoi, Nietzsche, Kafka, Lawrence, Freud, Jung, Kierkegaard, Karl Marx, Albert Camus, Otto Rank, Foucault, Genette, Koestler, Ovídio, Brontë, Virginia Woolf, Simon Schama, Sade, James Joyce, Gilbert Keith.

Em *O caderno Rosa de Lori Lamby* (1990), temos uma narração infantil, Lory, escritora-personagem de 8 anos, decide resolver o impasse do pai, que só sabia escrever coisas subjetivas, as quais comprometiam o pedido do editor, a escrita de bandalheiras:

Eu quero falar um pouco do papi. Ele também é um escritor, coitado. Ele é muito inteligente, os amigos dele que vêm aqui e conversam muito e eu sempre fico lá em cima perto da escada encolhida

escutando dizem que ele é um gênio. Eu não sei direito o que é um gênio. [...] Ele estudou muito e ainda estuda muito, e outro dia ele brigou com o Lalau que é quem faz na máquina o livro dele, os livros dele, porque papai escreveu muitos livros mesmo, esses homens que fazem o livro da gente na máquina têm nome de editor, mas quando o Lalau não está aqui o papai chama o Lalau de cada nome que eu não posso falar. 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. Aí o papi disse pro Lalau: então é só isso que você tem pra me dizer? E falou uma palavra feia pro Lalau, mesmo na frente dele. Agora tenho que continuar a minha história, mas vou deixar pra continuar amanhã. Papi não está mais triste não, ele está é diferente, acho que é porque ele está escrevendo a tal bananeira, quero dizer a bandalheira que o Lalau quer. (Hilst, 1990, p. 107-108)

Lory e sua escrita, estremecendo a moral pré-estabelecida, parte da trilogia obscena de Hilda Hilst, narrativa que abala a expectativa e fala do sagrado como ato profano de uma escrita ficcional aos olhos de uma criança, o interdito, o corpo de uma criança como mote das bandalheiras, todas contadas a partir da memória de uma criança atenta ao que se diz.

Escolher a escrita ficcional a partir dos personagens Ruiska e Vittório, trata-se do interesse em investigar a palavra que emerge do estrago, do esvaziamento da linguagem e da presença, instaurando-se no instante como claraboia e urgência. É nesse ponto que o tempo se entrelaça à escrita: não como continuidade, mas como ruptura, intervalo e espera. Para compreender essa demanda analítica, esta seção propõe um diálogo entre Gaston Bachelard e Maurice Blanchot, com base, respectivamente, nas obras *A intuição do instante* (2010), *Poética do Espaço* (1957), *A parte em fogo* (2011) e *O espaço literário* (2011).

Gaston Bachelard elabora uma discussão do tempo a partir de uma perspectiva poética e descontínua, elegendo a intuição como prática de resistência ao contínuo. Sua análise do instante é construída com base na compreensão das obras de Roupnel²⁵, para quem o tempo só pode ser compreendido a partir do instante, considerada como a única realidade possível. Nesse contexto, a duração surge apenas como um ponto de vista secundário.

Poderíamos nos aproximarmos da condição gerúndio, dada ao verbo, palavra emprestada da nossa gramática e metáfora dessa discussão, nela ocorre a ação do instante: ele se dá no tempo do “estar acontecendo”, na solidão do que está prestes a findar. É nesse ponto que nasce a “violência criadora” (Bachelard, 2010, p. 16). O

²⁵ Gaston Roupnel (1871–1946) foi um historiador, geógrafo e filósofo francês que escreveu o livro *Siloë* (1927), ele propõe uma concepção do tempo a partir do instante.

instante é definido pelo filósofo como a própria solidão do tempo, já morto, e por isso mesmo, prestes a renascer. A solidão do ato criador reside justamente em sua não repetição: um encontro, ou melhor, um ato poético, em que a criação nasce da morte instaurada, essa morte que é o instante, aberto ao que vem do criar.

Bachelard analisa a criação como inseparável da lógica do instante, dada a ideia do acontecimento enquanto ação instantânea. Como cita a seguir:

Para construir um instante complexo, para atar, nesse instante, simultaneidades numerosas, que o poeta destrói a continuidade simples do tempo encadeado. Em todo poema verdadeiro, podem-se, então, encontrar os elementos de um tempo interrompido, de um tempo que não segue a medida, de um tempo que chamaremos de vertical para distingui-lo de um tempo comum que foge horizontalmente com a água do rio, com o vento que passa. (Bachelard, 2010, p.94)

O tempo é, portanto, apresentado na contramão da cronologia: instantes simultâneos colidem na descontinuidade, no esfacelamento do tempo linear. Trata-se de um tempo que finda para logo renascer, reelaborado nas sobras de um instante outro, um tempo morto que se reinscreve como impulso criador.

Se Bachelard nos apresenta o instante como tempo descontínuo, Maurice Blanchot orienta nossa compreensão e nos permite aprofundar o vínculo entre escrita e tempo, mote dessa tese. Na obra *Espaço literário* (2011) podemos compreender como o termo recolhimento está endereçado a solidão do escritor, estando este fora do tempo presente ao escrever. Assim compreendemos Ruiska e Vittório, imersos “num sem tempo” expressão citada pela personagem Hillé em *A obscena senhora D* (p.99, 1982) também da Hilda Hilst.

Começamos a pensar concomitante ao que ele enfatiza no capítulo *A solidão essencial* para compreendermos a escrita dentro da noção de tempo para um escritor. Segundo este é neste tempo que encontramos a solidão propriamente dita, entendida como fascínio a medida que se torna possível enxergar em meio a cegueira. É da impossibilidade de ver que surge a visão infinita dentro desta solidão que não opera no campo do real, mas nos apresenta a condição de estar fascinado.

Os dois personagens-escritores de Hilda Hilst nos mostram a tessitura da criação, instaurada a partir da morte no tempo, não se trata da morte de um corpo biológico, mas de um recolhimento ao silêncio que não permitirá tomar decisões, agir, ou ter presença.

Sobre esse processo de escrita, cita:

A obsessão que o vincula a um tema privilegiado, que obriga a redizer o que já disse, por vezes com o poder de um talento enriquecido mas outras vezes com a prolixidade de um redito extraordinariamente

empobrecedor, sempre com menos força, sempre com mais monotonia, ilustra essa necessidade em que aparentemente se encontra de retornar ao mesmo ponto, de voltar a passar pelos mesmos caminhos, de preservar no recomeço do que para ele jamais começa, de pertencer à sombra dos acontecimentos, não à sua realidade, à imagem, não ao objeto, ao que faz com que as próprias palavras possam tornar-se imagens, aparências- e não signos, valores, poder de verdade. (Blanchot, 2011, p.15)

Obsessão com espiral girando em torno de um ponto fixo, sempre endereçado à mesma perspectiva, cuidando dos pontos que lhe direcionam sempre a um recomeço, arrastando a palavra para fora do contínuo, usual. Destituí-la de um significado outro, para redizê-la a partir de um recomeço que não beira o começo anterior, pois antes este já é o fim, morte no tempo.

Convém, neste ponto, citar o texto *A literatura e o direito à morte*, capítulo do livro *A parte do fogo* (2011) de Maurice Blanchot. O autor produz a discussão em relação a como literatura se inicia a partir de uma questão endereçada ao próprio ato de escrever, uma pergunta que se reproduz continuamente em sua obra bem como em *O espaço Literário* (2011), e que o escritor deposita na mente do leitor, que também poderá vir a se indagar.

Ao refletir sobre o que vem a ser literatura, questão recorrente no campo da teoria literária, Blanchot descreve seu perfil como condicionado à irreabilidade e, por isso, marcado pela nulidade, ilegitimidade e por isso excepcional. A literatura não se apresenta como realidade, nem se ancora em um discurso de verdade, mas afirma-se pelo desvio, pela suspensão e pela recusa de funcionar como instrumento. Sua compreensão reside no gesto que se afasta da significação imediata, abrindo-se à indeterminação, à sombra, ao fragmento e à interrupção, elementos que, na tessitura da escrita, rompem com o tempo linear e instauram a criação como experiência-limite.

Ao iniciar um diálogo sobre a compreensão de Hegel, filósofo que pensou a arte da literatura pertencente ao “reino do espírito” (2011, p.313) Blanchot faz sua análise compactuando com a seguinte percepção, o ato da escrita cria o escritor e só a partir desse momento entendemos a existência do texto posto ao mundo e a inexistência daquele que escreve, pois o mesmo só existe enquanto está em seu ofício de produção, apresentando um mundo outro que opera nas frestas do confronto com o real.

O que faz um escritor divagar pelo senso comum, dando a literatura a inutilidade necessária para que ela seja a nossa consciência extraordinária? Parafraseando Blanchot (2011, p.326) o escritor seria o senhor de tudo, criador dentro do infinito e por essa razão, privado do finito. É a partir dessa condição que o mundo

real não lhe convém, substituirá pela criação de um mundo outro, subvertendo o já mentalmente instaurado, criado e manipulado dentro do mundo das coisas. Assim, a literatura nos incita à ação de caminhar unida ao senhor do imaginário, revolucionário: o escritor.

É nessa perspectiva que nasce o terror como base estrutural e subjetiva do escritor, imerso no ato da liberdade, desvinculado do tempo real, inoperante aos turnos, manhãs, tardes ou noites, escreve com o clarão da criação, em um ato liberto a medida que nasce da efusão das palavras enquanto história contada, “o ultimo ato” (2011, p. 328). A liberdade, enquanto esgotamento da palavra, consiste também em exumá-la só para contá-la de um modo outro. Depois disso é morte. O esvaziamento da linguagem que já se fez em obra, após caminhar junto a nulidade dos sentidos e por isso a morte se dá como abstrata, literária, inventada. Morremos de vários modos, sob várias perspectivas, e de um modo científico, a carregamos biologicamente, como ato ou melhor, proeza de quem existe.

Blanchot usa a Revolução Francesa como mecanismo de diálogo junto a literatura de Sade, para que a lógica de liberdade apareça:

Cada homem cessa de ser um indivíduo trabalhando numa tarefa determinada, agindo aqui e somente agora: ele é a liberdade universal, que não conhece alhures nem amanhã, trabalho nem obra. Nesses momentos ninguém tem mais nada a fazer, pois tudo está feito. Ninguém tem mais direito a uma vida privada, tudo é público, e o homem mais culpado e suspeito é aquele que tem um segredo, que guarda somente para si um pensamento, uma intimidade. E, finalmente, ninguém tem mais direito à sua vida, a uma existência efetivamente separada e fisicamente distinta. Esse é o sentido do Terror. Cada cidadão tem, por assim dizer, direito à morte: a morte não é sua condenação, é a essência do seu direito; ele não é suprimido como culpado, mas necessita da morte para se afirmar cidadão, e é no desaparecimento da morte que a liberdade o faz nascer (Blanchot, 2011, p. 328).

Blanchot salienta como as revoluções estão no cerne do nosso desejo de liberdade, assim aquele que escreve, elabora os caminhos de um mundo próprio. Ambos, o revolucionário e o escritor, caminham livres da condenação, na mesma medida em que se esfacelam na morte. A morte como irrevogável, nosso direito, que finda nos vários caminhos desumanos e por isso criamos, inventamos como gesto.

Assim, “Se a literatura não está realmente no mundo, trabalhando para fazer o mundo, é porque, por falta de ser de realidade inteligível), ela se relaciona com a existência ainda desumana. (Blanchot, 2011, p.347) Dentro dessa elaboração ética da criação, o escritor fere o real, apresentando o improvável, o que costumeiramente

está fora de cena. Escreve convivendo com a necessidade do esvaziamento do real, instaurado pela morte das palavras no tempo, deslocado, pausado, um tempo outro, da criação desumana, até o momento em que o nascimento ocorre e o ofício da criação se cumpre, a ficção.

Ruiska e Vittório, compõem o desespero de uma linguagem que por vezes se aproximam do dramático, elaborando a obsessiva preocupação quanto a escrita enquanto lente do dia, é no ato de escrita que está a vida de ambos os personagens, impulsionados pela necessidade de narrar, criar presenças, estancar lacunas e adentrar num tempo instaurado pela ficção, contando como se dá o diálogo com sua própria escrita, com o nascimento da palavra que os constitui como escritores.

Da estrutura fabular *Fluxo* começa com a palavra “Calma” (Hilst, 2003, p.19), no entanto, o que ocorre enquanto narração entre o menino, o crisântemo e bicho medonho nos pede pressa e uma certa reflexão, morremos por que estamos junto a morte. É possível reinventar vários caminhos, mas a criação, como deseja o editor, longe de uma produção que fale “das coisas de dentro” instaura a inflexão, mas é na sala com portas de ferro que se dá o descontínuo do tempo, ou melhor, a mesóclise como diz Rukah, mulher de Ruiska.

Ruiska e Vittório acolhem seu leitor com questionamentos sobre o tempo e é a partir dessa perspectiva que conversaremos com Gaston Bachelard em *Poética do Espaço* (1957), ao elaborar uma compreensão sobre o espaço a partir de como o tempo é capturado no espaço, para que haja, através do devaneio, a criação de uma imagem poética. O filósofo compreende a produção do devaneio em contato com o irrigar das lembranças de modo alegre.

Devaneio compreendido a partir de a *Poética do espaço* (1957) e dá continuidade em *Poética do devaneio* (1960) entendido como um devaneio poético, alegre, que difere da expectativa pensada para o devaneio:

O devaneio é uma fuga para fora do real, nem sempre encontrando um mundo irreal consistente. Seguindo a "inclinação do devaneio" — uma inclinação que sempre desce —, a consciência se distende, se dispersa e, por conseguinte, se obscurece [...] O devaneio que queremos estudar é o devaneio poético, um devaneio que a poesia coloca na boa inclinação, aquela que uma consciência em crescimento pode seguir. Esse devaneio é um devaneio que se escreve ou que, pelo menos, se promete escrever. Ele já está diante desse grande universo que é a página em branco. (Bachelard, 1960, p.10)

O devaneio como possibilidade de criação, assim essa análise consegue sentir em ambos personagens, tantas vezes expostos a necessidade de criar. É a

partir do que se escreve que o devaneio age, extrapolando as forças. O devaneio, em Bachelard, caminha unido à composição de uma poética para que se elabore a compreensão do tempo imerso no espaço, instaurado pelo devaneio.

Para o tempo imerso no espaço:

Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer "suspender" o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso[...] E todos os espaços de nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são em nós indelévels. E é o ser precisamente que não quer apagá-los. (Bachelard, 1989, p.202)

Na prosa de Hilst, unida ao que define Bachelard, especificamente no fragmento "Calma, Calma," temos uma provocação sobre como o tempo se dá em fixações, de uma escolha que permite a permanência num tempo outro. Para tanto, o tempo está comprimido no espaço, de certa maneira, guarda a lembrança no tempo que exige espaço.

O espaço como guardião do tempo, oferecendo a chancela de retorno, que se dá no devaneio, na possibilidade de atravessá-lo em busca do instante íntimo. Assim, o escritor-narrador como um possível retorno, na expectativa de uma criação de imagem poética, que se define no instante do contato com o devaneio. O momento em que se recupera o íntimo na lembrança, o retorno ao que não se faz presente, o que não é a ação, mas está condensado e permanece em um determinado instante.

Na metáfora pensada por Bachelard, há uma criação a partir de um conceito que demarca a existência de uma presença falsa, nesse caso para suprir outra já existente. A imagem expande a criação do devaneio, e como diz: "Para uma simples imagem poética, não há projeto, e não lhe é preciso mais que um movimento da alma. Numa imagem poética a alma acusa sua presença" (1989, p.187).

No ato de devaneio, para que haja a imagem poética, é necessário o devir, experimentar o contato com o que se constituem enquanto tom íntimo de contato, num acontecimento inesperado, sem ordem de organização, mas no mais forte interesse de fazer parte da imagem que se cria, contagiada pela palavra poética. Devir, utilizando a linguagem de Deleuze e Guattari em *Capitalismo e esquizofrenia 2* (2012), esse contágio que não é uma imitação, mas a própria experimentação. Ou nas palavras dos filósofos: "Devir é um rizoma[...]. Devir não é certamente imitar, nem identificar-se, nem regredir-progredir: nem corresponder, instaurar relações

correspondentes; nem produzir, produzir filiações, produzir por filiação. Devir é um verbo tendo toda sua consistência.” (2012, p. 20)

O modo como o devaneio é acionado atinge o contato com o acúmulo no tempo e o que se constrói como imagem está no objeto elencado como íntimo. Desse modo, Bachelard cita:

O poeta vive um devaneio que vigia e acima de tudo seu devaneio permanece no mundo, diante dos objetos do mundo. Ele acumula o universo em torno de um objeto, num objeto. O devaneio abre os cofres, condensa as riquezas cósmicas num pequenino cofre. Se no cofre há jóias e pedrarias, é um passado, um longo passado que atravessa gerações que o poeta vai romancear. As pedras falarão de amor, certamente. Mas também de poder, mas também do destino. Tudo isso é tão maior que uma chave e que uma fechadura! No cofre estão as coisas inesquecíveis, inesquecíveis para nós, mas inesquecíveis para aqueles a quem daremos nossos tesouros. O passado, o presente, um futuro estão aí condensados. E, assim, o cofre é a memória do imemorial. (Bachelard, 1989, p.252)

O devaneio como parceiro dos objetos que costumam criar um “sem tempo” no qual a criação desata do social e opera na presença da imagem poética, na possibilidade de estar imiscuído na imagem criada a partir de um personagem-escritor que se faz da uma experimentação de si próprio.

Nesse “sem tempo”, haja vista passado, presente e futuro se unirem quebrando a cronologia, tem-se a alegria de sentir a criação. É nessa quebra conceitual da ideia de tempo que demarcaria um movimento ao favor de seu acontecimento. O personagem-escritor vive na mesma intensidade.

Para uma compreensão de um “sem tempo” Maurice Blanchot em *Espaço Literário* (2011):

Escrever é entregar-se ao fascínio da ausência de um sem tempo. Neste ponto, estamos abordando, sem dúvida a essência da solidão. A ausência de tempo não é um modo puramente negativo. É o tempo em que nada começa, em que a iniciativa não é possível, em que, antes da afirmação, já existe o retorno da afirmação. [...] O tempo da ausência de tempo é sempre presente, sem presença. Esse sem presente não devolve, porém a um passado. [...] a força atuante do agora. (Blanchot, 2011, p. 21)

O “sem tempo” não trará para o narrador uma quebra de tempo; o que há é o tempo do agora. É possível experimentar o tempo a partir do devaneio, mas dele não é possível fazer parte. A imagem criada permite experimentar a sensação. De modo paradoxal, o *sem tempo* contém tempo, no entanto, não dentro de um tempo linear: o tempo do cotidiano, fora de operação, traz a suspensão desse tempo. Nesse ínterim,

analisamos os dois textos de Hilst, imersos na suspensão do tempo e adentrando no tempo instaurado pelo ato de criar dos personagens-escritores.

Tais filósofos, dialogam com a nossa compreensão sobre *Fluxo* encenar em meio a prosa, o tempo social sendo abalado pelo agora em presença, exposto ao uso da palavra, estuando sua morfologia e a contextualizado dentro da sintaxe ficcional. Ruiska usa os mecanismos da produção desse a linguagem imersa no jogo gramatical ao uso aproximado da filosofia como a elaboração do pensamento.

2 CRIAÇÃO LITERÁRIA COMO SOBREVIVÊNCIA EM *FLUXO*

2.1 Fluxo: efervescência ficcional da palavra

Fluxo, primeiro texto da obra *Fluxo- Floema* (1970), inicia alinhando-nos a uma calma da linguagem. Estamos imersos na necessidade de ler palavras com tons tranquilos, mesmo em meio a uma narrativa que pede pressa. A tensão surge no contraste entre a serenidade e as múltiplas possibilidades abertas à nossa condição de vida. Seguindo uma fábula distante da expectativa de moral, poderíamos sugerir que o tempo do cotidiano parou:

Mas pensa, se você é o bicho medonho, você só tem que esperar menininhos nas margens do teu rio e devorá-los, se você é o crisântemo polpudo e amarelo, você só pode esperar ser colhido, se você é o menininho, você tem que ir sempre à procura do crisântemo e correr o risco. De ser devorado. Oi aí. Não há salvação. Calma, vai chupando o teu pirulito. (Hilst, 2003, p.19)

Ruiska nos imbuí da certeza de que não poderemos sair ilesos, “correr o risco” dentre tantas possíveis histórias, aceitar ser devorado em meio ao ciclo de vida. Ainda assim, nosso personagem-escritor engole o pirulito, como um ato de repúdio a tentativa de moldar a sua escrita, preservando o território do risco, arriscar-se a criar. Ruiska nos narra o tempo do agora, descontínuo, no qual a ameaça e o prazer coexistem, dando ao ato de narrar a insistência de usar a intuição como mote para perceber o instante da vida, que é também a morte da sensação experimentada.

Saborear, há uma ameaça de riso irônico em meio ao uso da palavra pirulito, artifício presente na linguagem de todo o texto. Tal escolha de cunho estratégico beira o ingênuo e elabora o deslocamento temático. Visto que o leitor se depara com a iminência do instante se dissolvendo, indo para o fim, na mesma medida em que nasce.

Logo, o que Ruiska está prestes a narrar, está fora do ponteiro do relógio, inscreve-se dentro de um tempo interno, descontínuo, prestes a se perceber no território do risco, pois iniciará a discussão com o editor, quanto ao ato de escrever de modo “complicadíssimo”. Temos uma escrita que devora o sentido, instantaneamente se pondo ao perigo, por não ser conveniente ao editor e as expectativas de vendas em alta quantidade.

Lemos Ruiska como fluxo: passagem, deslizar de corpos a medida que cria. Ao fechar a porta de aço do seu escritório, há a solidão povoada da produção, esperando que ocorra a efervescência de personagens adentrando seu eu, discutindo, autoelaborando-se, vivos enquanto palavra em ficção.

Há várias tentativas quanto a escrita da palavra, dando a ela um outro sentido, na mesma medida em que chacoteia a fala com o editor.

Respira um pouco, vai escrevendo que a coisa vem. Primeiro fica de pé. Abre os braços. Boceja. Olha através das vidraças. Olhei. Agora escreve... Espera, eu preciso sentar. Então senta. Agora escreve: meus guias protetores, os de cima e os de baixo, por favor entrem em harmonia. Abre depressa o armário e veste a batina preta com frisos vermelhos. Pronto. Agora escreve: dentro de mim, este que se faz agora, dentro de mim o que já se fez, dentro de mim a multidão que se fará. Alguns eu os conheço bem. Mostram a cara, assim é que eu gosto, me enfrentam, assim é que eu gosto, cospem algumas vezes na minha boca, assim é que eu gosto. Gosto de enfrentar quem se mostra. Olhe aqui, Ruiska — Ruiska sou eu, eu me chamo Ruiska para esses que se fazem agora, para os que se zeram, para a multidão que se fará, e para não perder tempo devo dizer que minha mulher se chama Ruisis e meu filho se chama Rukah. Não me percam de vista, por favor. Olhe aqui, Ruiska, você não veio ao mundo para escrever cavalhadas, você está se esquecendo do incognoscível. O incognoscível? (Hilst, 2003, p.26)

Incognoscível, modo de exemplificar o incompreensível dentro da perspectiva social, em uma escrita que contempla a criação como o nascer da palavra, rebatiza-la em uma atitude repentina do que Ruiska precisa mostrar, o escritor e o ofício da ficção, por vezes encenando, cantando, lutando, devaneando junto a sensação da palavra como via de mão dupla para a sobrevivência do mesmo, vivo no momento em que está ficcionalizando um mundo.

Dialogamos novamente com Blanchot em *A literatura e o direito a morte* (p. 337, 2011) ao negar o dia cotidiano e reconstruí-lo como fatalidade, pois a noite é compreendida em uma outra lógica, obsessiva. Uma noite sem repouso e por isso se desfaz. Pensa-se no que vem antes da noite, pré-diurna, o dia nos agarra para a rejeição ao que deixou de ser luz. Ruiska estaria aniquilado se soubesse quem era,

daria a si próprio um nome, invariável, nomeado: “[...] eu sou três. Eu amo Ruisis e amo Ruiska, odeio Ruisis e odeio Ruiska, amodeio Rukah.” (Hilst, 2003, p.50) De outro modo, ele ensina, existir dentro da elaboração de uma palavra, riscado no papel, vários, vantajosamente ficcional.

Esperando ser atravessado pela escrita, como quem espera uma inspiração transfigurada em trabalho de criação. Assim, Ruiska inicia o processo de escrita, combatendo com sua própria rotina de produção, investindo na expectativa da conversa em fluxo, entrecortada por muitas camadas dos personagens a se formarem.

Poderíamos dizer que não há um interesse em apaziguar as emoções dentro do tempo, temos um conflito do corpo texto com a palavra encarnada. Fazer da palavra, o próprio corpo e assim como discute Blanchot (2011), tocar na experiência entranhada da linguagem que se dá na operação do corpo impessoal, não afim de negligenciar o corpo biológico, mas de sentir o neutro da fisicalidade em prol do enfrentamento da obviedade contra a palavra que se transfigura em poética, move-la, altera-la, elaborando um sentido outro em seu esboço de produção.

Assim, temos o laboratório aberto, exposto, acompanhamos como a palavra vai se descamando, emergindo da tentativa de se esgaçar a ponto de emergir em um contexto de nascimento para uma significação outra, constituída da sensação.

Como lembra Octávio Paz, em *a Revelação Poética* da obra *o Arco e a Lira* (p. 144, 2012) ao elabora um diálogo contemplando a fronteira entre poesia e religião, ambas brotam da mesma fonte, da revelação, no entanto, a palavra poética não necessita da autorização divina e por isso é interna, já a religião exige revelar um mistério, externo, não há uma conceituação de ambas, mas a tentativa de compreender como se dá o ato poético por vezes aproximado do religioso.

Ruiska está de batina, preta de frisos vermelhos, de modo teatral apresenta o drama do alto escalão religioso, a religião da escrita, de maneira ritualizada aproxima escrita e sagrado e por isso conversamos com Paz: “A experiência poética é um abrir as fontes do ser. Um instante e jamais. Um instante e para sempre. Instante no qual somos o que fomos e o que seremos. Nascer e morrer: um instante. Nesse instante somos vida e morte, isto e aquilo. (Paz, 2012, p.163)

Dentro do jogo da linguagem, o personagem-escritor narra como se da sua escrita e reafirma a sua múltipla condição, Ruiska vários de si mesmo, instantaneamente se dissipando, nascendo e morrendo, entre as vozes ficcionais que cria, conversa, questiona e luta dentro do seu próprio corpo textual.

A metaficção se apresentando enquanto caminho da obsessão instaurada entre a necessidade de criar no tempo, com ênfase, sempre acionado pelo escritor. Ruiska conversa com os vários de si:

Quem é você, Ruiska? Hein? Está bem, está bem, sou um porco com vontade de ter asas. Quem é que te fez porco? O incognoscível. Agora sim ele perdeu a paciência, está quebrando o meu lápis, está escarrando em cima da minha mesa, ah que trabalhão para limpar tudo estou pensando, e estou pensando como é possível que esses que se fazem em mim, que se fizeram e que se farão, não compreendam a impossibilidade de responder coisas impossíveis. Ora vejam só, existo apenas há alguns minutos, essa ninharia de tempo, e é claro que não posso responder o que sou. Porque não sei. (Hilst, 2003, p.25)

Ser um porco com asas, animal não domesticável, reelaborado, voando. Distante da razão, diríamos de uma anedota extremamente ficcional, impossível de ser compreendido, no entanto, foi criado. Existir dentro do instante, apaziguar as relações entre vida e morte, pois a vida contém a morte e nesse tempo, mínimo, que se dá o ato, instauramos o instante agindo, instante criador.

As coisas impossíveis, incognoscível, a escrita como assaltante do tempo, irreconciliável como o mesmo, distante do tempo cronológico, despreocupado com o calendário, relógio, imiscuído no tempo da palavra que está em mesóclise, no futuro do presente, prestes a acontecer para logo se compreender como ato, acontecimento e por isso, não mais.

Acometido pelo excesso de mesóclises:

Porque não sei. Até que eu gostaria de dizer, por exemplo: olha, meu amigo, é tão simples responder o que sou, sou eu. E ele ficaria muito contente, ele colocaria a grande cruz de rubi sobre o meu peito e ir-se-ia. A mesóclise é como uma cólica no meio do discurso: vem sempre. E não é só isso, a mesóclise vem e você fica parado diante dela, pensando nela, besta olhando pra ela. Leva muito tempo pra gente se recompor. É. Leva muito tempo. Agora, por exemplo, dormi durante duas horas depois de olhar para a mesóclise. E olhem que foi pouco, normalmente eu durmo durante dois dias depois de uma mesóclise. Durmo e quando acordo digo para Ruisis, pelo telefone interno: me corta o saco se eu usar outra vez a mesóclise. (Hilst, 2003, p.25)

A mesóclise como um entrave criativo, acompanhando exagero ao pensa-la, ela estará na compreensão do que vem, no entanto, Ruiska está para o instante já, acontecendo. Com o tempo surrupiado pela mesóclise, ela também se mistura ao tempo ativo do personagem-escritor, desse modo ele nos apresenta como a pausa que se dá de modo violento, igual a um soco no estômago, pode ser comparado a

uma mesóclise, uma linguagem pouco usual, conjugando o verbo na instancia do corpo texto.

O corpo texto se apresenta enquanto existência através do movimento feito com a palavra, reabita-la de modo obsessivo, nos diz como Ruiska retoma a jogo criativo. Incumbido de não voltar ao estado de mesóclise, se ampara na palavra, criando corpos outros a fim de habita-los, a exemplo de Rukan, o filho, Ruisis a esposa “Os laços de carne me chateiam. São laços rubros, sumarentos, são laços feitos de gordura, de náusea, de rubéola, de mijo, são laços que não se desatam, laços gordos de carne.” (Hilst, 2003, p.28)

Como em um escape ao corpo físico, Ruiska cria, ampliando o território da sua linguagem, corpos obsessivamente sobrevivendo dentro da ficção do escritor, produção do incognoscível, termo de Ruiska que nos explica a temática de sua ficção. Experimentar da escrita, todo o processo de elaboração da palavra ficcional, pôr à mostra a condição: escritor.

Ruiska nos conta do anão, esse que surge em seu escritório, mediando a discussão a respeito da claraboia enquanto fluxo criativo: É duro, é duro ser constantemente invadido, nem com a porta de aço não adianta, eles se fazem, se materializam. Ora, ora, Ruiska, você abre uma claraboia, abre um poço, e não quer que ninguém apareça? (Hilst, 2003, p.34) Temos mais uma vez, a conversa com o entrave criativo, o drama da produção, múltiplos corpos, invasões, como elementos da memória de Ruiska, que sugerem personagens se personificando em seus medos, dúvidas, ânsias, ou ainda uma certa necessidade de materializar a palavra em carne viva.

A memória variando quanto as ordens dos acontecimentos, antes ou depois da morte de Rukah, Ruiska não sabia ao certo. Quando surge o anão? Sabemos que ele opera na compreensão do tempo de criação, visto ser ele um letrado, caminhando junto da claraboia para o poço, sendo ele experimento da memória de Ruiska, o que ali já estiveram, histórias de personagens outros em busca do momento em que a palavra chegará, esta que se faz em criação/compreensão instaurada na escrita do incognoscível.

Investigar o escritório de Ruiska, afim de acompanhar a efervescência da palavra, permite um diálogo com a teoria de Gaston Bachelard, em *Poética do espaço* (1957), na qual a casa é concebida como um lugar íntimo e de experimentação, sobretudo da perspectiva poética. O filósofo produz em sua teoria modos de interação

com a sensação da casa, pensando-a como corpo de imagens poéticas, distantes da proposta descritiva, mas da relação via de mão dupla com o escritor.

Nesse sentido, o espaço ficcional de Ruiska, protegido pela porta de aço, entre a claraboia e o poço, compreendida aqui como casa ou escritório poético, estará enquanto modos poéticos íntimos com a lembrança da casa a partir das noções de refúgio. Assim diz Ruiska: “Rejuvenesço. Fecho a minha porta de aço e rejuvenesço apesar das companhias imundas, das outras menos imundas, das companhias beatificantes, das outras que eu ainda não lhes falei.” (Hilst, 2003, p.42)

Essa expressão “Rejuvenesço” intensifica a vida do personagem-escritor a partir da escrita, vitalidade, diante da casa refúgio, protegendo-o da inoperância do poeta frente ao distanciamento do labor criativo, obsessivamente entranhado na artimanha da sustentação a partir da literatura.

Bachelard (2008), apresenta a casa refúgio:

Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz. Somente os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. Ao devaneio pertencem os valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização. Ele desfruta diretamente seu ser. Então, os lugares... onde o devaneio se constitui por si mesmos num novo devaneio. É justamente porque as lembranças das antigas moradias são revividas como devaneios que as moradias do passado são em nós imperecíveis. (Bachelard, 1957, p 201)

O devaneio, não depende da descrição minuciosa do espaço físico, mas da aproximação sensível com imagens que se abrem ao *devir em experimentação da criação*. Em Ruiska, o escritório é o abrigo: o lugar onde as vozes narrativas irrompem e se multiplicam, onde o escritor é invadido por personagens e presenças, como o anão. Nesse refúgio, a imobilidade física contrasta com o fluxo interior, atravessando o dia na elaboração do texto.

Narrativas enviesadas ao tom interrogativo, perguntas feitas as lembranças contidas no espaço do escritório de Ruiska em um tempo outro. O refúgio está a partir do domínio daquele que detém a casa, contempla o habitar ou ainda a proteção. Para Bachelard, o poeta é penetrado por sua casa, conduzido, endereçado ao abrigo e seguro em meio aos seus devaneios, conforme nos diz: “Quando a casa se complica um pouco, quando tem um porão, um sótão, cantos, corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados. A eles regressamos durante toda a vida, em nossos devaneios” (1957, p. 27).

Em meio a esse refúgio se dá a invasão corpórea, a criação chegando ao corpo, invadido, e por isso se comunica, nosso escritor conta como se dá a conversa com o anão e a mais à frente com Palavrarara, personagem a ser discutida na próxima sessão. O refúgio do escritório para contemplar a inercia frente ao tempo, atravessando o dia na elaboração do texto.

O incognoscível surge como força estruturante da produção, a qual Ruiska não pode se esquecer, não se trata de um processo de revelar-se escritor, mas de mostrar o que faz o escritor, pondo a palavra a frente, despida de sentido e trazendo ela para o contexto da criação em instante, experimentar a matéria da escrita. Discutindo com as elaborações conceituais e reafirmando a inoperância para a produção ficcional, que não estará articulada com o real, mas com a necessidade de construção de um real fora das artimanhas biológicas e ideológicas fixas, a literatura produzida por Ruiska, nos mostra como sobreviver a partir e tão somente do ato de criar mundos outros para que o parece ser e necessariamente precisa estar no campo da incompreensão primeira, pois esse exigiria contato com o ideal presente.

O devaneio ao qual comentamos inicialmente, insere-se dentro da repetição em que se experimenta a memória de corpos poéticos outros, a ideia do pai, filho, esposa, criações que se mostram frente a necessidade de criação como veículo de sobrevivência, pois é somente dentro do texto, na palavra enviesada a vidas que existe o personagem-escritor.

Como em um ritual se faz o retorno ao papel em branco, tantas vezes engolido com cola pela ideia viva de Rukah, filho de Ruiska. Devaneios para propor um mundo outro, engolindo a realidade e fazendo dela desvio para o próprio ato de criar. A metaficção se insere nesse propósito, contando a si, habilitando o leitor a perceber o ofício, a tessitura da produção, os entraves, o tempo suspenso para o próprio ato de elaboração ficcional. Sentimos o texto acontecendo, não se trata de descrição, mas do próprio ato criativo ebulindo, prestes a morrer, para logo estar de outro modo, sob outra matéria, forma.

Ruiska é a experimentação de si próprio dentro do ato criativo, desde o momento em que instaura a ideia de infância com a escolha de chupar um pirulito em meio a discussão um tanto dramática quanto ao modo como vai-se constituído enquanto corpo-texto, despindo-se teatralmente do corpo biológico que ocupava para compreende-se dentro da palavra, ficcionista que boceja, troca de roupa, fecha a porta, e espera seus guias para que a escrita surja, alongando, tentando esticar o tempo criativo em meio a vários rituais para o que seria sua obra.

Maurice Blanchot em *O interminável, o incessante*, capítulo do livro *O Espaço Literário* (2011) explica:

A solidão que acontece ao escritor por força da obra revela-se nisto: escrever é agora interminável, o incessante [...] escrever é quebra o vínculo que une a palavra ao eu[...] escrever é romper esse elo. É, além disso, retirar a palavra do curso do mundo, desinvesti-la, do que faz dela um poder pelo qual, se eu falo, é o mundo que se fala, é o dia que se identifica pelo trabalho, a ação e o tempo. (Blanchot, 2011, p.17)

Assim, experimentamos o processo criativo, não haverá um limite, e por isso perde a capacidade de ser o criador. A solidão da escrita é carapaça da criação, o escudo estará pronto e o “eu” está separado do que se entende como senso comum da palavra, o corpo biológico perdeu força para a chegada do corpo-texto, por isso essa solidão interfere no tempo, pois a palavra foi surrupiada das concepções primeiras, é preciso fazer surgir um sentido novo, imerso na ação fora do tempo comum.

Essa tensão, se materializa em Ruiska, deixando convergir entre o poço e a claraboia, ambos disponíveis para que surja da terra ou da luz um jeito outro de revestir a palavra. Um modo de escrever pensando a profundidade ou a calma da chegada leve da luz revestida em palavra. Então ele irá caça-la entre o já dito e criado, desinvestindo ou reelaborando a morfologia a ponto de deixar fluir enquanto força outra.

Há no poema a seguir, momento em que o anão solicita a declamação de Ruiska, a criação como fenda que divide o personagem-escritor, entre mundos:

Reses, ruídos vão
vertigem sobre as pastagens
ai que dor, que dor tamanha
de ter plumagens, de ser bifronte
ai que reveses, que solidões
ai minha garganta de antanho
minha garganta de estanho
garganta de barbatanas e humana
ai que triste garganta agônica. (Hilst, 2003, p.40)

Neste poema temos uma amostra do que compete ao escritor na palavra “bifronte” dupla existência, transpassada de vertigem e plumagens, encoberto. A narrativa segue elaborando a estética de produção, caminhando junto a tessitura poética, o personagem-escritor tenta mostrar a instância do trabalho e toda a sensação da elaboração da palavra criadora do por vir.

Sobrevivendo, entre dias preso ao entrave da escrita, mesóclise, ou contemplando as palavras ao se esfacelarem, sem preservar significados frente as várias possibilidades dentro da sua formação ideológica, Ruiska se ancora a escrita junto ao devir. Vários de si, em matilha, forjando em meio a solidão do escritor, à solidão do poeta, muitos de si. Criações, que se vingam da linguagem pré-estabelecida.

Nos unindo a Deleuze em *A literatura e a vida* (1997, p 14): “A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Pertence à função fabuladora inventar um povo. Não se escreve com as recordações, a menos que se faça delas a origem ou o destino coletivo de um povo.” Criar uma coletividade que ainda não existe, se dizer escritor, acionar o olhar para o poeta, ambicionar a criação, formular mundos e chamar o coletivo para a claraboia em motim. Um escritório povoado de criações, corpos outros, vindos do descaminho da palavra.

Há ainda o som de uma voz musical chegando de longe, como uma história contada na materialização de Ruisis. Subindo a colina, Ruiska pede para que o Anão tome nota, não perca os detalhes e toda história contada vai se materializando no que o personagem-escritor compreende como chave de sensações para a produção.

Anão, escuta aqui, não ouves um canto? Não ouves um canto que me soa, que ressoa a alguma coisa minha [...] glória teria Ruiska se continuasse a cantar como cantava mas depois disseram coisas tão, disseram coisas, e ele todo sábio na poesia cou na boca dos que menos valiam, ele todo onipotente na poesia, todo amor, foi comparado a poetazinhos-pipi, a chazinhos de losna, a lambisgoias, ai goi goi, se é verdade que amor vincit omnia, Ruiska deveria sair vencedor em todas as causas, causa longínqua, causa propínqua, causa. (Hilst, 2003, p.50)

O anão é a configuração do mundo ficcional atento, sendo a própria criação ativa imiscuída na produção de Ruiska. Ser três, vários, toda uma sociedade amparada pela palavra, escrita, acendendo no ato de ser escritor. Por a lume o que se vê como possível em uma poética da aporia, conduzindo o olhar a enxergar palavras que modelam vidas a partir de sensações instauradas na existência ainda inexistente, até que se diga que o texto, a obra foi criada.

A efervescência está no surgir do texto, indiscreto e convidativo, voz poética contando passo a passo, a arte interna da criação, desde o abrigo da mente ao desabrigo do corpo que estará sempre ansiando pela história que ainda não se finaliza, crescendo, sob óticas outras, no entanto, obsessiva quanto a sua temática

primeira, as demandas do escritor no seu tempo ficcional, lutando contra o escasso tempo para aquele que pretende construir uma história, e incessantemente se repete enquanto mote de criações outras, vindas de confabulações com outros personagens.

2.2 A busca da palavra no ato de criar

O que fazer com a palavra? Outros modos para a escrita que se contrai para nascer novamente, assim *Fluxo* (1970) nos apresenta a busca pela palavra, esta que se mostra ainda infértil a sua criação, desconecta, o que faltará a ela? Encontrar dentro de sua própria significação, um sentido outro. Há uma tentativa de experimentar o limite da palavra e desse modo o personagem-escritor tende a instaurar a fricção da palavra. A tensão se estabelece ao narrar, não um enredo de personagem específico, mas a narração de si.

Desse modo, Ruiska cita suas primeiras indagações quanto a palavra:

Esperem, ela está batendo na porta de aço. Abro. Ela diz: tive uma ideia, querido, se você escrever uc? Não, não adianta, essa é a primeira possibilidade que ocorre a qualquer um, invente... invente novas, novas possibilidades em torno do. Já estou falando como o cornudo. Vai, vai. Sento-me. Vamos, pense, digo para mim mesmo, olhe para esse cavalo de jade que o teu amigo trouxe da China especialmente para você. Olho. Há alguma coisa a dizer sobre esse cavalo? É um cavalo de jade que o meu amigo trouxe da China para mim. Você já disse isso. Não há mais nada a dizer? É um belo cavalo. Olhe para essa caixinha de metal dourado com uma pedra roxa na tampa. Olhei. Não há nada a dizer sobre essa caixinha? Meu Deus, estou me desviando das proposições do cornudo. Meu querido — é a minha mulher novamente — e então? Então esquece, mulher, vai, vai, vai ferver duas abóboras pra gente caçar tubarões amanhã. Ela já sabe que quando eu digo isso é porque não há solução. E o menino? Que menino? O nosso filho. Ah, vê se ele não morre até amanhã. Está bem. Agora estou livre, livre dentro do meu escritório. É absurdo minha gente, estudei história, geografia, física, química, matemática, teologia, botânica, sim senhores, botânica, arqueologia, alquimia, minha paixão, teatro, é, teatro eu li muito, poesia, poesia eu até fiz poesia mas ninguém nunca lia, diziam coisas, meu Deus, da minha poesia, os críticos são uns cornudos também, enfim, acreditem se quiserem, não sei nada a respeito do. (Hilst, 2003, p.22)

O processo da palavra que se esgota dentro da caça ao uso da língua como matéria viva da produção, indomável, a palavra que está na própria liberdade do escritor, tomado pela tensão e espera quanto a utiliza-la em circunstâncias outras. A previsibilidade aparece como primeiro descontentamento, diante de tanto estudo e poemas feitos, a palavra no contexto ficcional, expande uma outra vivência, ainda é a primeira habilidade a ser encontrada.

Assim, a palavra ficcional, torna-se a guerra a ser travada, declarada contra às várias versões de si. Assim Ruiska tensiona o pensamento, enquanto escritor, tentando a partir de variáveis repetição, usar a palavra. Nessa batalha, não se estabelece exclusivamente na vitória ao encontrar a palavra, mas também sobreviver a quebra criativa, aos impasses da crítica sob si, ou ainda a articulação com o tempo, visto que esse se insere, dentro da ficção, sendo assim um tempo outro, em que as badaladas do relógio são ditadas pelo escritor e estas não interferem no tempo social e real.

O cavalo de jade, a caixinha de metal dourado, objetos chaves, pontos norteadores da memória, inspiração ou gatilho para ser anfitriã da palavra, prestes a se perceber parte, coparticipe do ritual de indagações para a criação literária surgir. Ou ainda se preparar, ferver abóboras, deixando-as moles, para em seguida se direcionarem a batalha do improvável, caçar tubarões, e nunca os capturar, assim entendemos, caçar a palavra e ainda assim nunca a dominar.

Sendo assim, o personagem-escritor estará em um campo minado, paradoxalmente, junto a sua maior ferramenta literária, a palavra, talvez estéreo ainda, e precisará torna-se fecunda em vidas outras a partir da escrita. Para tanto cita Blanchot diz:

O escritor parece senhor de sua caneta, pode tornar-se capaz de um grande domínio sobre as palavras, sobre o que deseja fazê-las exprimir. Mas esse domínio consegue apenas colocá-lo e mantê-lo em contato com a profunda passividade em que a palavra, não sendo mais do que aparência e a sombra de uma palavra, nunca pode ser dominada nem mesmo apreendida, mantém-se inapreensível, o momento indeciso da fascinação. (Blanchot, 2011, p. 16)

A linguagem, dada a possível instabilidade de seu uso ou esgotamento, infere em como a palavra se tornará possível, mesmo que acredite ser o escritor “o senhor da palavra”, está não se delata facilmente, exigindo do corpo-texto que se torna metafictional em *Fluxo*, fazer com que ofício, rítmico, excessivo de criar se torno um exercício de vida, endereçada ao território obsessivamente contestado para a ficção.

Ao escritor não será ofertada uma realidade nova, mas este tem a possibilidade de caminhar pelo mundo questionável, crítico, vingativo, cruel, amoroso, alegre ou desejante que ele poderá criar para si em meio a batalha estabelecida com a palavra.

Por essa razão, o personagem-escritor estará sempre à deriva, ou melhor sempre na inércie da impossibilidade de domínio da palavra, pois ao nascer esta já está morta e foragida do campo de sensações e sentidos formulados e destinado a sua significação dentro de uma linguagem contextual.

Ao pensar o efeito da batalha com a palavra, dialogar com Barthes permite uma discussão sobre o texto, este que, em Ruiska, está no campo da solicitação de um editor ou da própria estética de criação do personagem-escritor. Sendo assim, em *O prazer do texto* (1973), temos um ponto de vista imerso no prazer e/ou da fruição, distante de uma categorização da leitura que o destine a formulações pré-concebidas.

Desse modo, o texto de Barthes apresenta a instabilidade conceitual, para travar uma leitura possivelmente prazerosa e distante de uma mentalidade rotulada quando o ato de ler. Usar esta obra dialoga com o texto de Hilst, por termos um personagem-escritor que vai se formulando enquanto corpo-texto e, por essa razão, convém dizer desse corpo que não estará endereçado a canalizar conceitos, mas utilizá-los como ponto questionamento literária.

O autor afirma:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. Ora, é um sujeito anacrônico aquele que mantém os dois textos em seu campo e em sua mão as rédeas do prazer e da fruição, pois participa ao mesmo tempo e contraditoriamente do hedonismo profundo de toda cultura (que entra nele pacificamente sob a cobertura de uma arte de viver de que fazem parte os livros antigos) e da destruição dessa cultura: ele frui da consistência de seu ego (é seu prazer) e procura sua perda (é a sua fruição). É um sujeito duas vezes clivado, duas vezes perverso. (Barthes, 1973, p.24)

Como um exercício duplo, o texto poderá dialogar de modo pertinente com ambas perspectivas, por ser esta a leitura que se encaminhará de modo leve e não menos intelectual ao prazer do corpo-texto, podendo ser este ambicionado como campo do saber. Para tanto, duas vezes perverso, por beber do real para dele sorver mecanismos de criação, outra que podem elevar ou questionar o social.

Pensar a ideia anacrônica é entender como se dá o endereçamento do poeta junto a estar no seu tempo, compreende-lo e ainda assim se sentir fora, em um desencaixe de seu tempo. O tempo será a artimanha de compreensão do seu próprio tempo e por isso afasta-se deste.

Ruiska, em determinado momento do texto, é solicitado a escrever uma literatura despreocupada com questões que demandem uma maior intensidade ou problematização na leitura. Para tanto, responde:

É para teu bem que te pedimos novelinhas amenas, novelinhas para ler no bonde, no carro, no avião, no módulo, na cápsula. Agora ela tirou uma lima de ouro do bolso e começou a limar as unhas. Eu digo: pare de limar as unhas no meu lindo sofá de couro preto. Oh, Ruiska, por que você é assim? E continua. Eu digo: pare. Ela diz: você é antissocial, é burguesinho besta. Muito bem, abro a braguilha e começo a me masturbar. Ninguém se mexe. Sorriem obliquamente. Guardo a coisa. Levanto-me. Grito: bando de inúteis, corja porca, até que inventei uma bela sonoridade, muito bem, corja porca, mas essa gente não percebe nada, eu poderia ter dito creme de leite, caju, caguei, anu, são uns analfabetos, uns intrujões, uns estrujões, uns intru, uns estru, os corjaporcagueicajuanu. Todo esse esforço me faz chorar. Caminho com lentidão. Peço a Ruisis minha bengala de jacarandá com aquela cara na ponta, e vou saindo. Gerúndio. Gerundivo. Bem, bem. Bonito o gerundivo. Eu sei gerundivo? Existe gerundivo? Bem, bem. Passemos. (Hilst, 2003, p.31)

Ao se mostrar gerundivo, teatral, corporalmente falando, segue como quem tem uma missão, que estará ocorrendo mesmo que em desacordo com expectativa do editor. A linguagem mais uma vez se constrói beirando o humor, ao alfinetar a ideia de escrita direcionada somente aos caminhos do prazer. Sabe-se que esta é a maior demanda de Ruiska, saber lidar com a escrita que está somente para o conforto do leitor. Em todo o seu percurso de criação, tornando-se o desconforto do escritor, frente às demandas que operam em um mal estar.

Ruiska elabora uma atitude exagerada para as críticas e sua produção, tentando expandir a insatisfação a partir de gestos provocativos, assim se masturba na frente dos possíveis convidados, mostrando como o próprio corpo incita, irrita e provoca, pois é este corpo que caça e ao encontrar acolhe a palavra, sendo corpo-texto de si.

Há que se salientar uma crítica instaurada no processo de questionamento quanto ao que se formula com a palavra em seu ultimo movimento de busca. A criação literária de Ruiska aparece como estética, ética de produção e caminhos ideológicas traçados como ponto referencial do que produz, cria, busca, defende e estabelece como arte necessária.

Desse modo, todo o desejo de negação corporal, aqui posta como um ritual, é elencada como resposta a criação literária solicitada como produto, distante do que se compreende como maneiras de criar a partir da literatura como agente ativo no processo de existência, sensações, crítica e elaboração da palavra viva, base de experimentação do corpo-texto do escritor se autoapresentando, metaficcional, dentro do seu tempo ficcional.

O texto de Hilda Hilst, a partir da criação apresentado por Ruiska se dá dentro do embate com a palavra, na tentativa de esgarçar-la. Assim, Blanchot nos ajuda a compreender como a palavra está para o encontro com o silêncio do escritor, sempre ocioso, esperando o momento em que se inicia o instante ficcional.

O instante ficcional se estabelece como contemplação da fruição unida ao prazer, ambos modos de interação ditas por Barthes, possíveis para o dialogado frente a insatisfação de Ruiska. A ficção nasce como discordância ao que se espera ou define para o escritor. A palavra não estará para o molde, mas para a instabilidade de sua sustentação rotulada, enquanto tentativa de inseri-la como mecanismo de poder, direcionado ou manipulado. É justamente nesta instabilidade que se insere a escrita, alimentando-se do conflito travado entre palavra, corpo e tempo.

2.3 Ruiska e o Tempo da Escrita

A escrita que precisa alinhar-se ao tempo do autor, e por essa razão, descobrir a palavra requer o ofício cuidadoso do artesão. A “caça” elencada no tópico anterior, nos mostra como o personagem-escritor compõe sua trajetória de produção até encontrar Palavrarara:

Presta atenção. Eram três tartaruguinhas de carapaça luzidia, as patinhas plúmbeas, as cabeças oblongas. Que palavras são essas, anão? Ouviste anal? Sim, Ruiska, serão alvíssaras? Presta atenção. Faze-te ao largo. Em arco. Dobra-te. Estende. Solta. Lança a que perfura e mata. Arranca do dorso agora a seta. Asceta. Acerta a direção da seta. Lança. Meu Deus, quem é essa que assim fala? Ruiska, meu nome é Palavrarara. Palavrarara! Recebe, anão, Palavrarara. Sentai-vos, senhora, reclinai-vos. O poder de dizer sem ninguém entender. Compreendo muito bem, senhora. O poder de calar. A oferenda. O altar. Quereis uma almofada, de peito de pomba forrada? Aqui está. Vosso desejo satisfeito. (Hilst, 2003, p.55)

Tentando nos mostrar o encontro, Ruiska inicia falando da voz que canta um tempo outro, não cronológico, no passo da tartaruga, dos sentidos. E por isso a palavra encontrada, compreendida como Palavrarara, expressa entre a paronomásia, para acionar o fluxo maleável, do personagem-escritor tanto procurava. Entre os imperativos “Presta atenção, Faze-te, Dobra-te, Lança, Acerta” temos a linguagem do corpo se movendo em rito para o que seria o corpo-texto, expressão interpretativa que estabelecemos nessa análise.

O corpo em rito, a palavra agindo e Ruiska experimentando toda a sintonia criativa, desse modo: “Palavrarara está para nascer que eu conheça pisando na minha

arca preta.” (Hilst, 2003, p.55) Assim, Ruiska contempla o encontro do tempo, esse tempo que agora estará imerso na elaboração ficcional, divagando entre leituras outras, encontrando na Palavrarara intertextualidades com Catulo, Petrarca.

Ruiska já havia avisado ao leitor sobre:

Agora não sei se digo as coisas que preferiria calar ou se calo as coisas que preferiria dizer. Preferiria calar mas vou dizer que é preciso descobrir o tempo. Se descobrirem o tempo vão ver que é fácil ter uma claraboia e um poço, que as coisas de fora e as coisas de dentro ficam transitáveis. (Hilst, 2003, p.38)

Assim Ruiska diante da hesitação expõe como compreender o tempo, endereçado ao encontro com a ficção. De modo ético conta como a chegada da palavra irá estar no lugar do silêncio desse que a recebe na mesma medida em que sua expectativa não poderá estar contemplando o não imediatismo da palavra. Sendo assim, Ruiska se diz habitante da claraboia e o do poço, ferramentas temporais, entre o interior e o exterior, agindo como válvula entre o íntimo da criação e o social.

A chegada da Palavrarara instaura a compreensão do instante, este que logo se dissipa, finda, morre. Porém no seu próprio tempo, está agindo na estética e ritmo do nascer. Bachelard cita:

Como o luto mais cruel é a consciência do futuro traído e, quando sobrevém o instante lancinante em que um ente querido fecha os olhos, imediatamente se sente com que novidade hostil o instante seguinte "assalta" nosso coração. Esse caráter dramático do instante é talvez suscetível de fazer pressentir sua realidade. O que gostaríamos de sublinhar é que, nessa ruptura do ser, a ideia do descontínuo se impõe de forma incontestável (Bachelard, 2010, p.17)

Como se o instante pudesse constituir o tempo, uma ação inesperada, possibilita um corte no tempo, suspenso, parado. O “instante lancinante” nos conta como a variável estará no campo do inesperado, e por isso assertivo quando a sua existência desconecta da pontualidade cronológica. Sendo assim, experimentamos o instante, na mesma medida em que o perdemos no coletivo de instantes que compõe o tempo.

É nesse tom do descontínuo do tempo que se instaura a vida ficcional, nosso mote teórico, está que por si só já é morte, encabeçada pela palavra que já foi dita, proferida, sentida e contextualizada. Depois disso, ela divagaria, invariavelmente no mesmo sentido, já posto.

Para dialogar com essa demanda do instante no tempo, a criação de Ruiska quando presa dentro de uma trava de criação do tempo, na expectativa, inerte, faz este perder personagens:

Morreram todos? Abro a porta. Ruisis está sentada num banquinho, ainda bem, não morreu. Como é, mulher, ferveu as abóboras? Ela diz: Ruiska, o nosso filho morreu. Morreu? Tão depressa? Ela diz: você usou a mesóclise, não foi? Sim. Ela diz: bati na porta feito louca, disquei para o telefone interno. Ah. Onde é que ele está? Ela não me responde, apenas olha para o bellissimo pátio de pedras perfeitas. Rukah está deitado no seu minúsculo caixão doirado. Castiçais de bronze, de prata, de lata. No centro do pátio de pedras perfeitas. Que harmonia. Eu sempre disse a Ruisis que não devíamos ter filhos. Que fatalmente morreriam. Não sei, de encefalite, de tédio, não sei. Ruiska, por que você inventou esse filho? E por que resolveu matá-lo tão depressa? (Hilst, 2003, p.28)

O “instante lancinante” acontece: “Ruiska, o nosso filho morreu” assim contamos com a suspensão do tempo. O antes e o depois imersos no uso da mesóclise, no quanto a produção e ânsia por produzi-la Ruiska a inoperância, preso no escritório, porta de aço, descendo no poço, esperando ver a luz da claraboia.

Há a vontade de criar, nascer, junto ao desejo de matar, findar o excesso da ficção elaborada. A dor beira o riso ou o irônico de Ruiska, “Morreu? Tão depressa? Assim a alegria de sair da mesóclise toma seu lugar, pois está se dá enquanto previsão, sair dela é aciona-la. O que houve no instante já morte, está prestes a se perder na inconstância do tempo, movediço e lacunar. Há pouco tempo para elaborar uma ficção, no entanto, paradoxalmente abrir a porta e entrar, é estar em contato o mundo sendo criado por si próprio.

Assim Blanchot diz:

A obra de arte, a obra literária – não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é– e nada mais. Fora disso não é nada. Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime. Aquele que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão do que só a palavra se exprime: palavra que a linguagem abriga dissimulando-a ou fazer aparecer quando se oculta no vazio silencioso da obra. (Blanchot, 2011, p.12)

O entremeio que se encontra a obra, está também o escritor, imerso no silêncio da criação e por isso instável. Longe de uma utilidade concreta e por isso importante, a obra está para ao escritor como o escritor está para ela, obsessivamente tentado a escrever, no deslimite e por isso, posto ao perigo.

Estar na solidão da obra, para Ruiska e seu único ofício, é viver sob o regime do próprio da escrita, estar incessantemente produzindo, desde a mesóclise, essa pausa drástica, ao encontro com Palavrarara explica o ato da criação ficcional em si e sua elaboração dentro do tempo que implícito, descontínuo e usurpador do tempo do personagem-escritor. Este percebe como a ficção em si, vai criando um tempo que confabula com a ficção dizendo o que não poderia fazer parte, o excesso e por isso há necessidade do corte ou morte. Todavia, essa é a rotina de sobrevivência do escrito-personagem, experimentar os instantes, sendo escritor diante do tempo ao qual ele não domina.

TRANSE DO ESCRITOR

3.1 *Estar sendo. Ter sido: ponto de encontro dos personagens*

O projeto que move Vittório é: dar conta, de um roteiro, da morte de um homem, assassinado por uma mulher. A empreitada exige “árido tempo” e, ao mesmo tempo, sabota esse tempo: quanto mais ele tenta dominar a escrita, mais esta se revela em seu fracasso produtivo.

Não por acaso, a abertura do livro dispara o foco sobre o feminino: “Sua mãe, sua mãe, uma boa bisca sua mãe” (Hilst, 1999, p.17). Desde a primeira linha, a narrativa apresenta Hermínia como entrave e incomodo, e aqui podemos interpretar como uma leitura crítica das experiências de mulheres, não ilesas, no país e na literatura. O desconforto que ela provoca torna-se fio condutor: Vittório narra uma mulher que não busca sua aceitação, e, por isso mesmo, desestabiliza o regime de controle da criação.

Estar sendo, o instante já, o uso do tempo na escrita, não se trata mais da caça a palavra, mas sim do próprio transe em criar uma obra ficcional. Não há espaço que agrade Vittório, mudança de lar, estratégia do filho, Junior, nada anseia aceite de Vittório. Entre o incomodo do filho e a presença de Matias, irmão de Vittório.

Assim, ambos tornam-se memória anterior da casa, são com chaves de acesso ao que já foi vivenciado, uma reunião de instantes se estabelecendo enquanto tempo passado, para que se configure como experimentação do instante já.

Assim, diz Bachelard em *A Poética do Espaço* (1997):

“E quando nos lembramos das "casas", dos "apostos", aprendemos a "morar" em nós mesmos. Vemos logo que as imagens da casa seguem nos dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nelas.” (Bachelard, 1997, p.197)

Pensar a casa como refúgio do escritor-personagem, essa casa que é também desamparada do tempo cronológico ou da materialidade da mesma. Vittório mostra ao leitor a elaboração de vários outros personagens, estes que podem se encontrar dentro do universo ficcional, falar destes é construir um território ficcional, apresentara as instancias dos personagens criados, convém dizer que todos estão sob o viés da obsessão criativa. Sendo assim, a este território ficcional de Vittório, temos uma reelaboração do sentido das palavras, dando a elas um lar compartilhado com outras criações ficcionais.

Quanto a esse lar compartilhado, temos o artigo *Arquitetura dialógica: uma análise do livro Estar sendo. Ter sido.*, de Hilda Hilst produzido por Milena K.S. Wanderley e Kelcilene Grácia Rodrigues, o artigo contempla a leitura das obras citas em *Estar Sado. Ter Sido* (1997) e diz o seguinte:

A última obra publicada em vida por Hilst mantém esse mesmo traço dialógico. Porém, nela, essas relações são aprofundadas de forma que os eixos de articulação de diálogo são ampliados. Em *Estar sendo. Ter sido* (1997), a escritora dá um passo mais adiante e faz o narrador autodiegético Vittorio dialogar com personagens de outras narrativas anteriores: como Amós Kéres, de *Com meus olhos de cão* (1986), e Hillé, de *A obscena senhora D* (1982). Isso faz de *Estar sendo. Ter sido*. mais do que um livro fundado nas lembranças de um Vittorio caótico. A multiplicidade vocal encontrada nele confunde-se com a da própria Hilst, tornando-se, nesse sentido, um livro testemunho no qual a essência da poética hilstiana está atomizada. No entanto, não se trata de uma obra que inscreve um final, mas como ampliadora das redes de significação articuladas por meio de uma teia dialógica que atravessa tanto as formas encontradas na narrativa. (Wanderley e Rodrigues, 2018, p.102)

Os eixos de articulação citados acima, funcionam em nossa análise como dispositivos do transe de escrita, competem ao encontro das questões que envolvem personagens de outras obras, bem como a citação de vários outros autores, estes servem como canalizadores das memórias de Vittório. Convergindo para um encontro de vozes ficcionais e confabulações no momento de produção de Vittório.

Nessa chave, o espaço refugia e resguarda o tempo: nos recantos, o quarto, a mesa, o corredor, a casa antiga e a casa nova, o tempo cronológico se enfraquece e dá lugar a um tempo psicológico de devaneio, em que o passado retorna como presença operante do ato de escrever. É nesse regime que Vittório trabalha: lembrar

de Hermínia, ironizar Matias ou discutir com Júnior não são apenas eventos narrados, mas dispositivos de acionamento temporal que reúnem instantes dispersos e os condensam no agora da escrita.

Assim, o “lar compartilhado” que acolhe vozes e personagens de outras obras funciona como arquitetura do transe: um espaço que dobra o tempo, permitindo que o “ter sido” se inscreva dentro do “estar sendo” da criação.

Há ainda o diálogo com os textos lidos por Vittório fazendo parte do enredo intertextual do autor, Wanderley e Rodrigues, nos explicam:

O que esses dados nos dizem é que, de fato, o derradeiro livro de Hilst não articula um final, mas uma volta, um resgate do todo que a compõe frente às formas composicionais com as quais trabalha para arquitetar as desestabilizações literárias que a inscrevem como um caso sui generis na Literatura Brasileira. É importante que se diga que essa é a única narrativa de Hilst que articula esse percurso dialógico de referenciais em demasia. As obras, tanto as narrativas quanto as líricas, articulam diálogo com a maioria dos escritores que estão citados na lista no que tange à paratextos editoriais, intertextualidade e resignificação de forma composicional, mas não nessa quantidade. (Wanderley e Rodrigues, 2018, p.109)

Conversar com personagens outros na perspectiva de Vittório, surge como encontro no tempo, apresentando domínio no campo da leitura bem como produção individual do próprio escritor

Desse modo, tempos de modo metaficcional, Vittório se apresentando enquanto escritor, aos 60 anos, imerso nas memórias e todo o ritual de criação que contempla experimentar enredos.

Transitando entre o a criação literária e a conversa com Matias e Junior, ele conduz o ritual de elaboração literárias, apresentando memórias da juventude de modo por vezes burlesco ou irônico, sempre alinhando-se ao contato com o uso da palavra como atitude crítica e linguagem ficcional, esta que se elabora de artimanhas alinhadas a suas estratégias de escrita, desde o olhar incisivo e irônico ao que está sendo criado, a própria apresentação de suas memórias, relacionando-as com suas criações.

Vittório de modo teatral diz:

Vittorio: me sinto tão amarelo, Matias, não aquele amarelo nobre que pretendo às vezes, aquele, você sabe, pode sair Júnior, pode ir nadando Júnior, e se puder, me traz um linguado, você já viu um linguado?

Júnior: o peixe mesmo?

Vittorio: claro, idiota

Júnior: não, não vi, só o lé

Vittorio: pois o linguado é todo achatado, tem dois olhos de um lado só... Matias, não estou bem, às vezes vejo o mundo do jeito do linguado...

Júnior: meu deus! tô indo, pai

Matias: não começa de novo, Vittorio (Hilst, 1997, p.32)

Várias metáforas, desde o linguado, lógica da linguagem do que ele deseja para a sua obra, nobre, ou melhor, “amarelo nobre”, caminhando junto ao peixe como metáfora da multiplicação. Vittorio criando vários de si, delegando a Junior, o ofício como encontro da palavra e, ainda assim, Matias tenta quebrar o ciclo de repetições do bloqueio criativo, enfatizando a necessidade de não começar tudo outra vez.

Podemos pensar junto a Bachelard, quando este se refere aos cantos da casa, acionado o contato com o olhar do poeta preocupado com o mundo. O “lar compartilhado” de vozes e lembranças é, portanto, uma obra do transe: ele dobra o espaço para refugar e guardar o tempo do escrever.

Já para Blanchot, a repetição marcada por outra entrada no portal da ficção e por isso expõe a obsessão da obra. A peça que Vittorio quer dominar acontece como falha performada: nem acabada nem inacabada, simplesmente é enquanto repete o gesto de tentar e falhar, modo próprio de existir da escrita no seu transe.

3.2 O obsessivo tempo de criação de Vittorio

A obsessão pela escrita, presente em *Estar Sendo. Ter sido* (1999), articula-se ao modo como os personagens atravessam a prosa hilstiana e lutam com a palavra sob a pressão do próprio ofício de criação. Em Vittorio, a tarefa de escrever se converte em experimento de tempo, repetir, voltar, até que o instante do criar se inicie.

Laura Foguera e Luíza Destri em *Eu e não outra: a vida intensa de Hilda* (2018) discorrem:

[...] Em suas entrevistas, Hilda conta cm criou Vittorio, o personagem central, e de que forma ela mesma se expressa por meio dele: Vittorio é a procura que eu sempre tive em toda minha vida, em todos os meus livros. Desde o primeiro momento, tudo o que eu escrevi foi busca de Deus, da perfeição. [...] Quando Vittorio sente que aquele Deus existe, aquele Deus que ele nunca compreendeu e nunca vai compreender, ele fica a mula de deus, um ser mortal, definitivo, pronto para morrer, mas humilde diante da incompreensão vastíssima desse Deus. (Fogueira; Destri, 2018, p. 182)

Perpassar no tempo, caminhar em ficção a ponto de entender o que se persegue obsessivamente. Vittorio existe dentro desse intervalo: o tempo da escrita é sua morada possível. Escrever converte-se em modo de existência, em uma tentativa

insistente de aproximar-se do indizível, ainda que o próprio gesto o devolva sempre ao mesmo vazio que o impele a continuar.

As personagens que ele convoca parecem fadadas à espera: a episteme que move as mãos de Vittório depende do tempo de criação. Sabe-se que Hermínia, mãe de Júnior, é criação de Vittório; e o próprio narrador admite: “Eu te criei, para que eu exista” (Hilst, 1997, p. 69). Vittório liga-se a uma constelação de protagonistas hilstianos: Hillé, Ruiska, Lori, entre outros, que propagam a obsessão do desejo de escrita e encontram na palavra uma condição de sobrevivência.

Por fim, aquilo que Júnior qualifica como “delírio” do pai não é mero desvario, mas o efeito de leitura de um trabalho obsessivo: a descrença do filho sinaliza o deslocamento que a obra produz. A obsessão multiplica formas de aparecer ao leitor e, ao fazê-lo, cronometra o texto: cada retorno, cada carta, cada variação lexical não é ornamento, é métrica de um tempo outro.

Nesse íterim Vittório tenta e falha, e de novo tenta, desejando fixar o instante em que a morte feita por uma mulher se converta em palavra: como é que vai o roteiro? um nojo. onde é que você parou? não consigo fazer aquela idiota matar o homem. e ela tem mesmo de matar? o diretor quer isso. que ela o mate” (Hilst, 1999, p.18) ou escreve uma carta:

Meu deus, vou escrever a dom Deo, meu amigo bispo. no colégio era só Deozinho, magrela, espinhudo, triste. o cajado de Deozinho era mínimo, uma bimbina de nada. no banho sempre depois de ver o meu lambaio ele chorava e dava umas taponas na bimbina dele: fedelho, tu não serves pra nada. chegou a amortilhar a bimba num trapo roxo, olhava lúgubre para o grão de milho e dizia solene: non habeo usum, era inteligentíssimo. e que memória! sabia Vieira de cor (Hilst, 1997, p.85)

Obstinado em comunicar-se, dizer o que *Tem Sido*, Vittório escreve e nesse momento consegue alinhar as necessidades que vinham enfatizando desde o início da narração. O ato obsessivo de repetir, realinhar, capturar novamente e sentir os instantes no tempo para reavivar a escrita como ofício.

Vittório, em seu laboratório mental, subjetivo se arma a partir de uma carta recebida contando sobre personagens de outros universos ficcionais, como se o protagonista convocasse uma genealogia de vozes para sustentar o próprio ato de escrever:

Carta de Dom Deo

Só vejo o dorso de Deus, Vittorio. tem listras. nunca lhe vejo o rosto. certa vez tentou acariciar-me, e fez-me uma ferida. Aqui em Itiquira tudo é fome. o lugar foi esquecido. eu e meus pobres também. há um leprosário a 5 km daqui e plantamos o dia inteiro numa terra que não é nossa. ajudamos os doentes. há uma pequena capela. e gentes e muitos cães, todos magros e tristes. eu canto às vezes. a canção do sol. diz o estribilho que “o sol ilumina aquele que capina”. quando há fome a poesia é também pobre. por que me escreves? dizes que precisas da minha bênção. minha alma é mais magra do que a tua, Vittorio. Deus ama a indiferença e a aspereza. descobri há pouco. também é possível domar Deus dentro de nós. blasfemando somos um pouco santos, sabias? excitamos o OUTRO para que não durma tanto. tu és melhor do que eu. acaricio tanto a meu Deus, tanta volúpia que hoje tenho as mãos feridas e muitas vezes sangro. temos a mesma idade, Vittorio, eu e tu, eu e Deus. e um velho também, Ele. mas forte como um tigre-menino. tem horror que se lhe saiba o nome. certa noite, intuí, então chamei-O. lanhou-me todo o ventre. as coxas. a semente. uma voz delicada e sonolenta vinda das folhas altas de umas árvores negras se expressou assim: Dom Deo, se repetires Meu Nome ainda que às escondidas, dentro da pedra, ou dentro da tua própria barriga, hás de perder a vida. e entendi que não se refe-ria a esta vida, esta aqui da Terra, não Vittorio, ia perder para sempre a mais remota possibilidade de voltar a ser. temo-O agora e contando-te, treme. não contes a ninguém o que te escrevo. Se souberem disso, as gentes, hão de ficar tão desamparadas como tua amiga Hillé, aquela de quem tanto gostavas. soube por uma sua vizinha, uma destrambelhada, Luzia, que Hillé se deixou morrer embaixo de uma escada. e que sua última amiga foi uma porca. Hillé chamava-a apenas com este nome: senhora P disse-me também Luzia que a senhora P morreu com Hillé, à mesma hora, e no mesmo dia. caríssimo: lembra-te se puderes, de nós daqui. roupas e comidas são bem-vindas. e cuidado! não tentes adivinhar o rosto Daquele Dorso. guarda-te de geometrias e luzes. a mais ínfima busca ao redor dessas duas... cuidado! guarda-te. (Hilst, 2006, p.86)

A carta aciona o contato com outros personagens, é Dom Deo quem rememora os caminhos que se encontram enquanto narrativas, desse modo, reconduz Vittório a obsessão do escritor que se dá em refazer-se pela escrita: criar para redescobrir o que uma personagem mulher pode propor no meio do caos de um escritor que não consiga dominá-la. Para existir, ele tenta se reconciliar com a memória, carregando como uma “mula”, pesos de vivências e dores alheias, na mesma intensidade em que insiste na imagem do poeta como espaço de amor e abertura.

O correio não é gratuito e as cartas são sem dúvidas sensações prestes a chegar, mas ainda em atraso diante do corpo a enviar: ao trazer para dentro da carta personagens que já experimentaram o abandono, a loucura e o desejo, Dom Deo reinscreve Vittório numa premissa errante, todos marcados por uma mesma força de criação que nasce também de uma força de destruição. O gesto obsessivo, aqui, torna-se gesto de filiação: escrever é herdar, carregar, deixar-se contaminar pelo que

os outros personagens viveram antes. A carta devolve a Vittorio aquilo que o texto inteiro anuncia, não há escrita que se faça sem fantasma, sem passado, sem o peso de outras vidas.

Assim o tempo age como contrassenso, acionamento do horário da palavra quando escrita de modo ficcional. Abrindo a memória pra o que Vittorio acredita ser Mula de Deus. O que está prestes a ser alimentado enquanto experimentação se dá no devaneio, seguindo o encontro com memórias, ambas conectas a instantes outros.

A obsessão, demandou a insistência em reascender memórias, investigar corpos da memória e instaurar a elaboração de corpos ficcionais agindo dentro da tentativa de construção de um roteiro, assim o texto se encaminha para a estrutura de um poema, acionando uma outra voz, Luís Bruma:

[...]já deus usou muitas palavras complicadas e o sobrinho disse: por que você não faz um rabo de papel com todas essas palavras complicadas escritas nele? deus achou boa ideia e por isso até hoje temos um rabo de papel, tropeçamos nele a cada dia, nas palavras também. [...] sou apenas poeira. poeira que às vezes se levanta e remoinha e depois sobe e levita, procurando o Pai. sou apenas cadela-poeira, às vezes fareja o que não vê, ficou cega e velha e nem sabe do existir desses muitos porquês. cadela vinda de lá: de uma esteira de luz que se desfez na Terra.

Poemas de Vittorio com máscara de Luís Bruma, que foi Apolonio, pai de Hillé

I

Apaga-te.
O rio não está diante de ti
Como imaginas.
Há apenas o fosso
E a mesa inundada de papéis:
Conjeturas lassas
Sobre a aspereza das palavras.
O rio não está diante de ti.
Está além. Viaja.

II

Finas farpas, vastas redes

Por que te fazes ausente, Loucura
Há tantos meses
E dás lugar à torpe lucidez
Ao nojo do existir
E do me ver morrer?
Por que me atiras
À desordem de ser
E à futilidade do mover-se?
Carpas crispadas
Na torçura das redes.
Por que te ausentas, amada
Se estou atado, permissivo e luzente
Ao corpo do teu corpo que é o lago?

III

Tranca-me. Teus ares de luta
 Têm o corpo dos pátios devastados
 Esses que se sonharam cordas
 E por que não cadeados de volúpia?
 Deita-te.
 Faça-me os pés. Beija-me os passos
 Para o cárcere da minha volta.
 Sonha navios. Ocasos.
 Sonha-me trancado. Teu.

IV

Hás de viver um tempo, morte minha
 Como se fosse o tempo do viver.
 E carantonhas, fogos-fátuos, foices
 Hão de reverdecer em azul e ocre
 E banhado de luz volto a nascer.
 Hás de viver um tempo, morte minha
 Como se fosses noite apenas.
 E haverá pássaros do dia
 E nunca mais e nunca mais coiotes.
 E nunca mais o sangue em nossos corpos
 Só luz, entropia, e o riso deslavado
 De não ser.

V

Aquiesce. Vem ver o barco.
 Toca as velas de seda
 E o opalino do casco:
 O asco do adentrar-se na vertigem
 Essa, onde navegas.
 Toca teus verdes, esses
 Que parecem amanhecer

E à noite são memórias
 Descompasso, perdas.
 Vem ver o barco
 Carregoso de sombras de teus atos.
 Vem ver o barco partir para morrer.
 Aquiesce. Vem te ver.
 sobras que me ficaram da Hillé que se foi e permanece em mim.

I

Dizes que dou nomes singulares
 A coisas alcunhadas desde muito.
 E distorcendo planícies e outeiros
 Penso éguas rosadas
 E girassóis e juncos penso negros.
 Que há em mim um desdizer-se antigo
 E vícios de carícias e rudeza.
 E me vês íntima dos incompreensíveis
 E mais adiante...
 O quê?
 Que sou rainha e feirante.
 Que sim, desdigo.
 Então me visto do finito que me pensas
 E me desfaço
 Da fome do infinito que desejas.

II

E pensei geometrias

Mas nasceram jacintos encorpados
 Dentro do peito casto
 Porque me tocaste.
 Me pensaste tardia
 E te fiz mais jovem do que merecias.
 Me soube peregrina
 Quando me vi colada a teu passo.
 E me soube menina
 Quando te vi cansado.
 III
 Perdição e sombra.
 E farrapos de luz
 Sobre os nossos retratos.
 Aqui, tintas apagadas
 Sobre a minha cara.
 Ali, o esboço da tua frente

E nossas mãos, teu rosto
 Estriado, composto
 Dos invisíveis noemas
 Da emoção.
 E olhamos o que fomos:
 Sumos
 Ligaduras terrenas
 Mosaicos pontilhados de Loucura.

IV
 Tanto de ti em mim
 Que os outros em me vendo
 Te veem
 Ainda que desatentos.
 Estranho, dizem, és aquele
 E és tu, és mais espaço
 E menos banimento.
 E agora há mais janelas
 Entre mim e os outros:
 Lutuosa que era
 Fiz-me arroubo. (Hilst, 2006, p.118)

O poema veste-se o pseudônimo do pai de Hilda Hilst, o caminho autobiográfico por vezes atíça a escrita, no entanto, como estética de elaboração disso que se entende como caminhos do escritor, o pseudônimo é também uma elaboração ficcional. Convém citar Marcos Visnadi (2011) em *Líquida semente: sobre a herança entre Apolonio e Hilda Hilst*:

Vittorio é a voz predominante em *Estar sendo*. Ter sido, um escritor velho que se isola para beber e escrever; Luís Bruma foi pseudônimo literário de Apolonio Hilst; Hillé é a personagem-título de *A obscena senhora D* (1982), a quem Hilda foi identificadas inúmeras vezes por críticos e pela imprensa, especialmente desde o lançamento de seus livros pornográficos, no começo dos anos 1990. O jogo de máscaras causa uma profusão de nomes, histórias e personalidades, fundindo ficção e realidade na atribuição da autoria dos poemas. Entre nomes civis, apelidos, pseudônimos e heterônimos, Hilda sobrepõe suas

máscaras as máscaras do pai. Mais do que nas lágrimas da jovem registradas por Victor Azevedo, aqui, sim, vemos uma homenagem. Estar sendo. Ter sido traz também, como epígrafe, um trecho de poema de Apolonio (autoral, tudo indica). (Visnadi, 2011, p.10)

A carta de Dom Deo, ao reativar um passado que insiste e retorna, encontra no poema assinado de modo máscara como Luís Bruma, apresenta o que demanda as várias camadas de uma mesma obsessão: a escrita como herança, como corpo transmitido, como gesto que ultrapassa o sujeito que escreve.

O poema, apresentado como máscara do pai de Hillé, costura memória e ficção, instaurando um território onde a voz de Vittório já não é apenas dele, mas uma dobra que abriga outras vozes, paternas, divinas, femininas, alheias, esquecidas. Essa pluralidade é o próprio modo de existir do escritor hilstiano: escrever é abrigar fantasmas de vários. Assim, ler Vittório é compreender que seu tempo criativo se funda nesse entrecruzamento de vozes; ele escreve para manter vivas as presenças que retornam, para lidar com a ausência da esposa, com a mudança de casa, com o peso de uma genealogia que o antecede.

Estar fadado ao tropeço entre as palavras, Deus/ linguagem, podendo ser compreendido aqui como o ato de criar, nosso rabo, rasteiro, prestes a se desmanchar, apagar-se, rasgar, pois o que há para a ficção está nos restos de real, aquilo que podemos usar para criar um outro mundo, outra força, corpo, existência ou cor.

Vittório, agora Luís Bruma, nos diz na estrofe IV: “Hás de viver um tempo, morte minha / Como se fosse o tempo do viver.” (Hilst, 2006, p.118). Doar tempo à morte é instaurar um tempo outro: não o cronológico, mas o suspenso, aquele que só existe porque é ficção. A morte, tratada como ente íntimo, recebe uma espécie de empréstimo temporal e é justamente essa inversão que revela o gesto obsessivo: criar para adiar o fim, escrever para estender o instante.

Quando o poema avança para: “Como se fosses noite apenas. / E haverá pássaros do dia / E nunca mais e nunca mais coiotes / E nunca mais o sangue em nossos corpos / Só luz, entropia, e o riso deslavado / De não ser” (Hilst, 2006, p.118), a imagem se complexifica. A morte-noite abre espaço para a promessa de dia, instaurando uma travessia entre escuridão e luminosidade. O desaparecimento dos “coiotes” e do “sangue” indica a suspensão do corpo e da dor, substituídos pela “luz” e pela “entropia”, isto é, pelo esgarçamento final das formas.

Ali, a escrita realiza aquilo que Vittório persegue desde o início: transformar o desespero do existir em matéria de criação. O poema projeta a experiência da morte

não como fim, mas como expansão obsessiva, um estado vibrátil em que a subjetividade se dissolve (“o riso deslavado / de não ser”). Nesse ponto, a poesia se torna o lugar onde o corpo do escritor-personagem pode experimentar o impossível: viver a morte, permanecer no limiar, afirmar-se justamente na perda de si.

Assim, ao encenar esse pacto entre morte e linguagem, o poema confirma o movimento obsessivo que atravessa toda a narrativa: escrever é sempre habitar a fronteira entre ser e não ser, entre o que resta e o que se desfaz. A estrofe IV, portanto, dialoga com a medida que reverbera a própria lógica de *Estar Sendo. Ter Sido*, onde a ficção se torna o único espaço possível para dar forma ao indizível, e onde Vittório, como Ruiska antes dele, encontra na escrita a única maneira de continuar existindo.

A escrita é o modo que encontra para sobreviver ao excesso: insistindo, repetindo, convocando, até que o texto finalmente o escreva também. Ler Vittório é compreender como ele se instala no tempo criativo, usando o tempo social e cronológico somente como viés interativo a sua produção. Desse modo, o ato de escrever torna-se a chancela de vida de, agora tentando se adaptar-se a nova casa, a ausência da esposa bem como o fluxo de leituras e compreensões instauradas por leituras anteriores.

Podemos compreender o ato de escrita em obsessão junto a Maurice Blanchot, quando este elabora um diálogo com a necessidade incontestável da criação. Imersa no ofício solitário da escrita, sempre a espera do escritor prestes a se compreender dentro desse tempo que é também a chave para a liberdade outra, em um mundo ficcional, endereçado as demandas do escritor.

Sendo assim, Barthes quando nos cota da fruição, estabelece um diálogo com a criação endereçada a questionar lógicas pré-estabelecidas:

Um espaço de fruição fica então criado. Não é a “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo. (Barthes, 1987, p. 8)

O espaço instaurado como vivência da fruição, sendo este o próprio estado de compreensão das coisas de uma maneira política e não menos crítica, e então a fase do jogo começa, o momento de se posicionar quanto a história ficcional a ser criada. Vittório nos conta partes de uma vida que esteve ficcionalmente acontecendo, a elaboração de uma história ainda prestes a pertencer a suas produções.

A obsessão se torna um método de composição do personagem- escritor, assim a literatura estará no ato de elaboração da sua própria instancia criativa,

endereçada a compreensão de sua temática como causa, problemática, e por isso obsessiva.

3.3 De Ruiska a Vittório: obsessão pela escrita

Entre Ruiska e Vittório não há um caminho linear, mas uma dobra, um círculo que se fecha sobre si mesmo e que, ao mesmo tempo, se abre para o infinito. A obra em prosa de Hilda Hilst não começa em um ponto e termina em outro, mas gira, retorna, insiste, como se o gesto literário fosse sempre atravessado por uma pulsação obsessiva.

Há uma equivalência quanto a obsessão de Vittório e Ruiska, ambos escritores personagens analisados nessa tese, o laboratório do narrador-protagonista (o excesso da escrita e o trabalho da escrita), as particularidades de cada modo de narrar (epistolar, lírico, dramático), acionadas conforme a obsessão de cada livro.

O que nasce em *Fluxo-Floema* ressoa em *Estar Sendo. Ter Sido* e aquilo que se encerra no último livro já estava anunciado no primeiro. O que há é uma circularidade em que o escritor-personagem, seja Ruiska ou Vittório, se encontra sempre diante do mesmo vazio, assim convém citar:

Velho Ruiska, tu não sabes nada da minha escuridão, encontrei no caminho, espera um pouco, antes vou comer o amarelo, esse redondo gordo da goiaba. Come. Velho Ruiska... encontrei a serpente... era de prata esverdeada... e... boa essa goiaba. E... enrabou- me. Hein? Pois foi. Fiquei preso no covil e o rabo de prata entrava na minha víscera, estufava, olha, cheguei a dar dez gritos de prazer, dormi, acordei, e o rabo não saía nem por nada. Disse para a serpente: obrigada amiguinha pelo prazer, pela alegria de ter o teu rabo na minha caverninha, mas agora devo seguir o amigo lá de cima, deixa-me partir, gozei esplendorosamente, obrigadinha. E a serpente nada. Não saía? Pelo contrário, mais entrava. Fiquei assim alguns dias, comi minhocas, cascudinhos que não sei bem o nome, de vez em quando eu olhava para trás para ver até onde eu estava metido, quero dizer, até onde ela se metia em mim, e quando eu olhava ela silvava redonda de alegria, até que inventei de meter o meu próprio rabo, esse ocre que vês, naquela gargantinha, foi o que me valeu, Ruiska, enquanto ela tossia eu tossia também e num espasmo medonho desligamo-nos, espera Ruiska, ainda não acabei. (Hilst, 2003, p. 63)

A continuidade simbólica acende entre as obras, revelando a circularidade da escrita hilstiana. O diálogo entre Ruiska e a serpente condensa o movimento obsessivo de mergulho e desprendimento que caracteriza o processo de criação em Hilda Hilst. A serpente, figura arquetípica, aparece aqui não como mera tentação, mas

como metáfora da linguagem: algo que penetra, invade e não se deixa expelir, fundindo prazer e dor ou ainda um aprisionamento ao próprio ato de escrita, chegando, pulsando e elaborando dentro de si a alegria do encontro com a ponte do criar o instante do texto.

Quando Ruiska agradece “pelo prazer, pela alegria de ter o teu rabo na minha caverninha”, o humor produz um riso que desestabiliza o leitor e o coloca diante da materialidade da linguagem: o corpo do texto, que goza e sofre. A imagem do “rabo que não saía nem por nada” traduz o gesto de escrita que não se desfaz, que insiste: o escritor-personagem é possuído pela própria palavra, sendo atravessado por ela como por uma força viva.

Assim, a circularidade mencionada anteriormente, o escritor-personagem se encontra sempre diante do mesmo vazio, se confirma aqui como uma repetição produtiva: o vazio é também a condição da escrita. Ruiska e Vittório encarnam o mesmo sujeito criador às voltas com o desejo e a impossibilidade da linguagem, com o prazer e o desespero da criação.

A narração visceral da serpente remete, portanto, à experiência do verbo em seu estado mais carnal: o texto invade, penetra e transforma o corpo do autor-personagem. O contato torna-se uma via de revelação, um modo de dizer o indizível. Como um modo de pensar o limite entre o ser e o dizer, entre o corpo e a palavra.

Assim, a impossibilidade de dizer plenamente, a necessidade de escrever como condição de sobrevivência ou como delírio terminal. Ruiska é o início, mas também já contém o fim; Vittório é o fim, mas retorna ao início. Entre eles há quase trinta anos de prosa, mas o tempo que percorre essa distância não é cronológico, é suspenso, é o tempo da obsessão.

Ruiska surge como escritor em luta, em conflito com o editor, com a família fictícia, com a leveza que lhe é exigida e que ele rejeita. Ele recusa a transparência, a linearidade, o enredo que agrada ao mercado. Em um de seus manifestos iniciais declara:

“Não quero novelinhas amenas, não quero o raso. Quero as coisas de dentro, quero o turvo, o obscuro, o que se esconde. Quero o que não se dá a ver, o que permanece no fundo como lodo de rio, como sombra de parede. Quero escrever não para agradar, mas para permanecer no que resiste. Quero o que me fere e o que não me deixa em paz” (Hilst, 2003, p. 21).

Esse gesto inaugural não é apenas literário, mas existencial. As “coisas de dentro” de Ruiska são, como Freud nomeia, os restos do inconsciente, aquilo que retorna, que insiste, que se repete. Freud escreve em *Recordar, repetir e elaborar* que

“o obsessivo não progride: ele repete, ele gira em torno do mesmo, como se estivesse condenado a reencontrar o ponto perdido” (Freud, 1998, p. 66). Em Hilst, esse ponto perdido é o vazio ao redor do qual a literatura circula.

Ruiska funda sua escrita nesse entre-lugar figurado por duas imagens: a claraboia e o poço. Ele confessa:

“No fundo do poço, eu me escuto. É ali que minha voz se multiplica em ecos, mas não encontra saída. O poço me devolve o que sou, mas fragmentado, partido, desfeito. No clarão da claraboia, eu me perco. A claridade me cega, me dissolve em excesso. Entre ambos, escrevo. Entre ambos, busco. Se desço demais, não volto. Se subo demais, não enxergo. Resto suspenso entre poço e claraboia, e nesse intervalo escrevo” (Hilst, 2003, p. 37-38).

A claraboia e o poço constituem, como lembra Bachelard em *A poética do espaço*, os eixos verticais do devaneio: subir é aspirar ao céu, descer é enfrentar a sombra. “Cada imagem vertical carrega em si uma metafísica do ser: a altura evoca o leve e o claro, a profundidade o peso e a escuridão” (Bachelard, 1999, p. 145). Ruiska escreve suspenso entre esses dois polos. Sua obsessão é não escolher, mas permanecer no intervalo, no lugar onde a palavra se torna respiração precária.

Essa escrita é também órfã. Octavio Paz, em *O arco e a lira*, lembra que “a orfandade é a condição do poeta: cada minuto nos engendra nus e desamparados” (Paz, 2012, p. 151). Ruiska é órfão de sentido e de tempo, órfão de uma narrativa que dê ordem ao mundo. Escreve porque está só diante da claraboia e do poço. A obsessão é seu modo de sobreviver: repetir não é falhar, é resistir.

Se Ruiska encarna a obsessão inaugural, Vittório encena a obsessão terminal. Em *Estar Sendo. Ter Sido*, a escrita já não é sustentação, mas vertigem. Ele não escreve para salvar-se, mas para perder-se. Sua declaração é radical:

“Quero inventar uma mulher que mate um homem. Quero dar-lhe a força de atravessar sua vida e dissolvê-lo até o fim. Quero que dele nada reste: nem carne, nem memória, nem tempo. Quero que cada palavra seja corte, que cada frase seja desmembramento. Quero que minha escrita seja o ato mesmo de matá-lo, que o texto seja lâmina e sangue, que o livro seja cadáver” (Hilst, 1997, p. 44-45).

Nesse ponto, a literatura torna-se vivência. A criação e a destruição se confundem. Blanchot, em *O espaço literário*, observa: “O escritor é aquele que se aproxima do silêncio absoluto, mas sem jamais tocá-lo; escreve como quem se desfaz no limite de si mesmo” (Blanchot, 1999, p. 25). Vittório escreve exatamente nesse limiar: sua palavra é excesso e dissolução, vida e morte.

O tempo de Vittório já não é o da claraboia ou do poço, mas a suspensão radical, o sem-tempo da internação, do transe. Escritor com uma demanda, Vittório personagem de *Estar sendo. Ter sido* (1997), conduz sua produção atrelada a necessidade de morte, criar uma mulher que consiga matar um homem. Nesta obra há o encontro de personagens anteriores da Hilda Hilst, um encontro de obras que questionam entre si como se vive em ficção. Assim ele afirma:

“Escrevo sem saber se ainda sou. Escrevo sem saber se já fui. O tempo me escorre pelos dedos como areia que não posso segurar. Não há começo, não há fim. Há apenas o estar sendo. Escrevo no instante que se desfaz, escrevo no instante que não existe. Escrevo porque não há outro modo de existir senão dissolver-me no que escrevo” (Hilst, 1997, p. 90-91).

Aí se cumpre o paradoxo do título: estar sendo e já ter sido. O sujeito se desfaz, a temporalidade se abole. Deleuze e Guattari, lembram que “a literatura é sempre uma saúde, mas uma saúde paradoxal, uma saúde que se inventa à beira do abismo” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 15). Vittório é essa saúde precária, febril, obsessiva, que só existe porque escreve e escreve sabendo que a palavra o consome.

A mulher inventada por Vittório é abjeta: força de destruição que se confunde com a escrita. Bataille, em *A literatura e o mal*, afirma que “a literatura começa no ponto em que a vida não se basta” (1987, p. 29). Em Hilst, a literatura começa onde a vida se desfaz. Vittório é escritor do excesso, da transgressão, da obsessão que atravessa limites.

Entre Ruiska e Vittório não há contradição, mas o ato da refração. O que se apresenta em um retorna no outro. Ambos são escritores obsessivos, narradores que encenam sua própria escrita. Hutcheon define a metaficção como narrativa que tematiza o ato de narrar: “a metaficção revela a construção do texto e obriga o leitor a perceber a literatura como processo” (1991, p. 158). Ruiska e Vittório são essa autorreflexividade encarnada: escrevem sobre escrever, repetem o gesto de escrever como destino.

A circularidade entre os dois é também temporal. Bachelard insiste que “o devaneio não repete: ele reinventa” (1999, p. 180). A prosa de Hilst retorna, mas cada retorno é intensificação, radicalização. Ruiska e Vittório são dois polos da mesma dobra: sobrevivência e vertigem, claraboia e poço, estar e já ter sido.

Por isso, a obsessão não é apenas tema, mas método literário em Hilst. É ela que sustenta a fragmentação de *Fluxo-Floema* e o fluxo delirante de *Estar Sendo. Ter Sido*. É ela que suspende o tempo, que dissolve fronteiras entre personagem e autor,

entre vida e literatura. É ela que repete, que insiste, que retorna até o esgotamento. Hilst nomeia esse ímpeto de “satanás do encantamento”: a força que move a escrita como destino inescapável.

Octavio Paz afirma que a poesia é “entrelaçamento de tempo e consciência” (Paz, 2009, p. 42). Em Hilst, esse entrelaçamento assume forma obsessiva, circular, repetitiva. Ruiska escreve para resistir, Vittório escreve para dissolver-se. Hilst começa onde termina e termina onde começa. Sua prosa é claraboia e poço, luz e sombra, sobrevivência e vertigem. É obsessão que inaugura e obsessão que consome. É destino literário.

O palco para alavancar o que entenderemos aqui como o que motiva a obsessão nos textos da nossa escritora, contemplam nossa análise a sua ficção, escrita enquanto modo possível de comunicação. Pensando na própria Hilst e seus editores sempre houve um grande desentendimento quanto às concepções do que, para o editor, era compreendido como vendável. Anatol Rosenfeld, com quem a escritora contemplava uma amizade, fez sua primeira ficção ganhar a estrutura física do livro, por ser amigo de editores. Convém enfatizar considerações de uma de suas entrevistas:

Eu sabia que as coisas e o que eu ia dizer não estavam dentro das normas e tudo mais, foi muito difícil arranjar editor, entende? Por exemplo, Fluxo-Floema foi editado pela Perspectiva, mas foi por causa do Anatol Rosenfeld, que morreu, que gostava muito de mim, era um crítico e tudo, mas com dificuldades, porque me pediram um pagamento inicial, depois minha mãe morreu e eu não pude pagar, daí eles foram muito, muito agressivos, foi uma coisa muito desagradável, demais, eles diziam assim: “Isso é muito bom, só que ninguém vai ler, porque você escreve como se estivesse drogada o tempo todo.” Foi isso o que o editor falou. (Diniz 2013, p. 78).

Contemplamos uma das dificuldades para publicação, ligada a interesses financeiros por parte da editora, com ênfase também no conteúdo ficcional; no entanto, Hilst afirmou estar ciente do caminho para o qual estava a encaminhar-se sua literatura, considerado por ela como um ato necessário para a comunicação junto ao leitor. Porém, como estratégia comercial, sua obra não tratava de questões que fossem de cunho popular, como explicou o editor: “Isso é bom, só que ninguém vai ler” (Diniz, 2013, p. 78).

Para além da política editorial nos encaminhamos para a tessitura do texto, já citada pelo editor da Perspectiva, Hilda Hilst comenta sobre sua ficção na entrevista, a qual contou como mais um ponto crítico, quando se tratava de recepção/produção. No entanto, a ficcionista enfatiza o porquê de sua literatura não alcançar de imediato

o público-leitor, ao ponderar a dinâmica de valores que se esbarram entre duas vertentes sobre a vida: organizada ou de sensações causadas pelo ato de pensar:

As pessoas estão lá vivendo as suas vidas bem arrumadas, com filhos, compromissos – e de repente venho eu e começo a fazer várias perguntas inquietantes. Kierkegaard dizia: “viver é sentir-se perdido”. Por que eu não posso dizer isso? Eu acho que talvez o leitor não tenha uma couraça pra enfrentar esse tipo de questionamento. Por que ele deveria se abalar com a loucura que me deu quando eu vi uma avenca negra? (Diniz, 2013, p. 98).

A escritora salienta o quanto pensar, ou mesmo questionar-se é uma atitude dolorosa, desconcertante e, por vezes, intragável à organização do homem na contemporaneidade. Seria um caminho de remodelações atribuídas aos seus textos, pois neles o leitor, como participante ativo, irá percorrer uma gama de perguntas com as quais poderá ou não estar disposto a desfazer as reservas da experiência cotidiana para questionar a si, diante das inúmeras posturas culturais imersas nas instâncias de legitimação do ser social.

Acredita-se nas estratégias que carregam este livro, há aqui, um encontro marcado a partir de cartas com personagens outros de seus textos ficcionais, Vitória nosso protagonista, anseia por uma escrita que dê conta da morte de um homem e este precisa ser morto por uma mulher. Bem, essa é a tarefa que o escritor Vitória demanda árduo tempo a ponto de não conseguir tal empreitada.

Vincula-se a hipótese de que há uma equivalência entre os textos narrativos de Hilst, que se subdividem entre o laboratório de produção do narrador em sua maioria protagonista e as particularidades construídas para os vários modos de narrar. Para tanto, a possível subdivisão sugere uma estratégia para superar a crise do narrar a partir das próprias inquietações imersas nas vozes dos personagens, Júnior filho de Vitória e Matias seu irmão.

Não por acaso a primeira expressão do livro se dá do seguinte modo “Sua mãe, sua mãe, boa bisca sua mãe” fazendo das mãos ficcionais de Vitória, um primeiro momento de crítica ao acionar o olhar para a vivência de mulheres em nosso país. Estas não saíram ilesas da literatura. Para tanto, propagamos o incomodo inicial quanto a Hermínia, primeira mulher a ser citada na narrativa, está irá se tornar um continuo em todo texto, diria um incomodo ao escritor. Mas porque? Ranger o perfil recluso de mulher narrada acredito. Sim, Vitória narrará essa mulher que não busca sua aceitação.

Implica dizer que Vitória é criado por uma mulher, que o coloca enquanto exclusivo para isso que é, a insana impossibilidade de experimentar agradar o seu

editor. O que marca nosso olhar crítico, opera sobre: quais implicações encontramos para essa produção de mulher? Haverá para a literatura de Hilst a obsessiva vontade de se refazer enquanto escrita, criar redescobrimdo o que poderia propor uma personagem mulher em meio ao caos de um escritor que nunca conseguirá dominá-la, mas para existir esse que escreve (escritor) Vitório tentará, reaver-se com as memórias, somente para entender em meio ao que este carrega, como uma “mula”, vivências e dores outras, empréstimo de Hilst.

Elenco ainda como a obsessão está para a sobrevivência dos personagens e reorganizo a pergunto: Qual a obsessão de Vittório? A escrita ficcional diria de modo aligeirado. Mas é preciso saber que suas personagens estão fadadas a esperar: pois a episteme que está por traz das mãos do narrador, estão para serem galgadas por mãos de uma mulher.

Sabe -se que Hermínia dita como mãe de Junior, trata-se de uma criação de Vitório e o mesmo dirá: “Eu te criei, para que eu exista”. Para tanto, a contragosto, modos de escrita permanecem: de Hilst para Vittório, Hillé, Ruiska, Lory, dentre outros. Personagens que propagam a obsessão pelo desejo de escrita, todos estes amparados por palavras que acessam o que acredito ser a crua e calma sensação efervescente de vida a partir da escrita.

Utilizando ainda uma expressão de Eliane Robert Moraes “a prosa degenerada” que para cada protagonista que citei acima, haja vista, garantirem modos outros de escrita chamados por Hilst de textos, que para nós leitores estão apresentados em meio a interação entre os gêneros para cada produção, em específico o texto aqui em análise que dispões de cartas, poemas, peças e a própria narração em si.

O que seria considerado delírio do Vitório, marcado na fala de seu filho Junior propõe a descrença, ou ainda o deslocamento do mesmo em meio a obsessão pela produção, dando a ela vários modos de apresentar-se ao leitor. Em entrevista Hilst explica e logo em seguida citação de seu livro:

Eu acho que o que você chama de obsessivo eu diria que mais ou menos cada escritor caminha em círculo. Ele tem determinados assuntos ou determinadas problemáticas que ele repete, então, seria uma obsessão, mas não uma morbidez evidenciada. Ele quer ir até o fim daquela questão, então ele contorna aquela questão de várias maneiras...

Mula e poeta. (Hilst, 2003, p. 88.)

Na voz de Hilda unida a sua própria produção em Vittorio entendemos a carta que apresenta a preocupação quanto a uma outra personagem Hillé. Ou ainda, o momento em que Stamantius é lembrado, revisitar e problematiza-las perpassando o que Hilst afirma: “o que eu tinha para dizer já foi publicado” como em um círculo, em meio ao que aqui especificamos enquanto obsessão intrínseca a escrita atravessando o tempo de vida do escrito que empresta sua própria obsessão a seus personagens, pois também não escapam a isso que Vittorio diria ser um roteiro que atravessa toda a sua história.

Em entrevista Hilst fala de sua obsessão: Deus, este que para ela existe enquanto orfandade para os seus, não é possível como diria Vittorio dizer sua cor, ou ainda ver Deus, como medo e ainda assim como maior vontade de Hillé, mas se sabe que a obsessão permite trazê-lo para isso que seria sua criação, pontuando a cada texto anterior aqui citado, uma carga que carrega a poeta, mula por assim dizer, e poeta como espaço de amor.

É possível dizer que a obsessão torna-se o ritmo das prosas aqui discutidas. Na elaboração da ficção, Ruiska e Vittorio inscrevem o tom narrativo, embebidos na fonte do ato de criar, ao contemplarem modos outros de agir nos rastros da experiência imbricada à criação literária. Há, nesse gesto, uma pulsação que não pretende resolver nada, mas sustentar o próprio movimento do texto, como se cada imagem ou frase retornasse para afirmar que ainda há algo por dizer. A obsessão aparece assim como ritmo, como cadência que não se interrompe, quase uma respiração própria das narrativas, porque a escrita não avança em linha reta: ela insiste, ela repete, ela retorna ao ponto que a funda.

Nas vozes desses personagens, a escrita se move como corpo. Há um latejar que acompanha cada aproximação do poço e da claraboia, imagens que anunciam o movimento de descida e ascensão que marca o devaneio. O texto não segue rumo, vibra. E é nesse vibrar que a experiência obsessiva se dá: voltar ao mesmo lugar, reencontrar o que não se encerra, abrir de novo aquilo que parecia resolvido. Cada repetição ilumina uma fissura entre o ser e a palavra, dando ao leitor a sensação de que a narrativa respira por conta própria, sustentada pela insistência. A obsessão, enquanto ritmo, expõe esse movimento contínuo de busca e perda, aproximação e recuo, como se escrever fosse permanecer nesse círculo que nunca fecha, mas se amplia ao redor da linguagem.

Pensar Vittorio no espaço da produção é também estar atravessada pelas criações desse escritor, também narrador, que proporciona elaboração de vida, tanto

para si quanto para seu filho. Juntos, eles produzem o que pensaremos aqui a partir dos afetos que vão se ampliando ao passo que burilamos as peculiaridades desse que narra. Podermos então citar Regina Dalcastagné que problematiza a posição do narrador, primeiro na literatura pensada moderna, para logo encaminhar-se para o que pensa o contemporâneo, nos caminhos da narração:

Se a narrativa nos serve para dar sentido à vida, para dar ordem ao tempo e escapar à morte, e se ela pressupõe sempre a existência daquele que ouve ou lê, sem o qual não poderia se efetivar, não há como deixar de se indagar quais recursos estão sendo utilizados pelo narrador para conquistar a atenção e, em última instância a adesão de seu leitor. Um leitor, ou uma leitora que desconfia e que, imbuído (a) das novas categorias para se pensar e narrar o mundo a sua volta – como uma ideia de compreensão espaço-temporal, a percepção da descontinuidade do real e da própria ilusão biográfica, exige, de algum modo, sua incorporação em textos que se proponham a dizer o presente. (Dalcastagné, 2012, p. 92)

Como pensar esse espaço do desconfiar? agir sobre o texto, recebê-lo de um outro modo, agenciar formas outras para sentir seus impactos, pausar, problematizar, atravessar e ser atravessada para escutar não somente Vittorio, mas todos os outros que vivem do experimentar. Assim, Vittorio deseja contar tudo sobre o que foi a vida, chacoteia da morte, talvez se suicide, mas talvez não, modos outros de sentir.

Pensar Vittorio no espaço da produção é também reconhecer que sua escrita prolonga, de outro modo, aquilo que já se anunciava em Ruiska: a necessidade de dizer mesmo quando a palavra falta, de insistir mesmo quando o sentido se rompe. Ambos se movem sob essa respiração inquieta que funda a prosa hilstiana, marcada pela repetição que não devolve ao mesmo lugar, mas abre frestas, rompe superfícies, desloca o gesto de narrar. É nesse intervalo entre o que retorna e o que se desfaz que a obsessão se afirma como modo de existir na linguagem.

Ruiska e Vittorio, cada um a seu tempo, encenam a escritura como destino, destino de quem não pode recuar diante do vazio, de quem faz do poço e da claraboia não um dilema, mas um território de criação. Na voz dos dois, a escrita é sempre uma travessia: dolorosa, por vezes cômica, sempre desmedida. Eles escrevem porque precisam sobreviver ao excesso, mas também porque só existem enquanto escrevem.

O que se delineia entre eles não é apenas continuidade temática, mas uma operação estética que atravessa toda a produção de Hilst: a reafirmação da literatura como espaço de risco, lugar onde o corpo do texto lateja, onde a palavra penetra, desloca, destrói e refaz. A obsessão, então, não se apresenta como desvio, mas como

ritmo, matéria e método. É ela que sustenta o gesto de narrar e que transforma cada retorno em intensificação, cada fragmento em permanência.

Desse modo, ao percorrermos a dobra que vai de Ruiska a Vittório, percebemos que a escrita hilstiana não busca resolver o que a inquieta, mas manter vivo o movimento que a origina. Escrita que nasce do estremecimento, que se repete para não cessar, que se desfaz para continuar. Escrita que, em sua circularidade, funda o que chamaremos aqui de sua ética: insistir no indizível, tocar o limite e permanecer. Entre sobrevivência e vertigem, entre poço e claraboia, entre estar sendo e ter sido, está a obsessão, esse fio que amarra, acende e conduz toda a prosa de Hilda Hilst.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese contou com o entrelaçamento entre a obsessão pela escrita no tempo dos personagens-escritores, das obras em prosa que abrem e fecham o período de produção literária de Hilst. Para tanto, compreender a pesquisa como possível, ocorreu no analítico das obras, bem como a elaboração do tempo como coparticipe do laboratório de escrita presente nesse estudo.

No primeiro movimento, *Fluxo* expõe a escrita inaugural desse tempo como método. A perseguição da palavra, dramatizada pelas imagens da claraboia e do poço, pelos tropeços da mesóclise, pela irrupção de Palavrarara, instala um tempo do instante: descontínuo, intermitente, feito de cortes e súbitas iluminações. Esse instante, tal como o intuído por Bachelard, não é mero ponto cronológico: é o evento em que a palavra se dá e, ao se dar, já se desfaz, exigindo nova busca. Em outras palavras: a narrativa não “conta” um enredo externo; ela encena o próprio nascimento e imorredouro da palavra, convertendo o processo de escrever na sua principal matéria de ficção.

Esse tempo de instantes é também uma ética da linguagem. Ao ironizar o previsível (a receita do editor, a legibilidade “amena”), Ruiska afirma uma política do risco: a escrita se justifica quando recusa servir a moldes utilitários e se abre à fricção. A presença de Palavrarara cristaliza a lição: a palavra não pertence ao escritor; ela exige dele um corpo-texto capaz de suportar a tensão entre dizer e calar. Daí a inevitável solidão que Blanchot descreve: escrever é entrar no regime do incessante, onde nada se conclui de modo pacífico porque o que importa é sustentar o “ser” da obra.

No segundo movimento, *Estar sendo. Ter sido* (1997) radicaliza essa cena ao transformar a obsessão de Vittório numa métrica do tempo. Cartas, retornos, listas, variações, interrupções: cada gesto repetido não é ornamento, é compasso de um tempo outro. O “transe” do escritor coincide com o trabalho de montagem em que memórias e leituras são trazidas para o presente da escrita. Aqui, o feminino (Hermínia) deixa de ser objeto para funcionar como força de desestabilização, impondo ao projeto do roteiro uma cadência que o protagonista não controla. Se em *Fluxo* a palavra se figura como nascimento efêmero, em *Estar sendo* o tempo é insistência trabalhosa: fabrica-se demora para que o acontecimento, a morte por uma mulher, possa altera-se como linguagem.

Em ambos os livros, os espaços de escrita (casa antiga, casa nova, mesa, quarto, escritório, porta de aço) funcionam como dispositivos do tempo. A casa não é cenário, mas refúgio de devaneio: nela, o passado retorna como presença operante, e o “ter sido” se inscreve dentro do “estar sendo”. Por isso, quando a narrativa circula entre cômodos e lembranças, não está apenas mudando de paisagem; está dobrando o tempo para poder criar. O arquivo vivo de leituras e personagens a “arquitetura dialógica” que convoca Hillé, e outros amplia essa dobra, fazendo com que a obra última de Hilst reúna, sem fechar, linhas de força de sua própria poética.

A partir desse percurso, propusemos nomear de tempo-operador da escrita o modo como a prosa hilstiana organiza sua metaficcionalidade. Trata-se de um tempo que suspende, reordena e condensa; um tempo que tanto instrui a forma (ritmo sincopado, paronomásias, rituais, cartas) quanto orienta a leitura (fruição e perda, no sentido barthesiano). Nessa chave, a obra não “representa” a escrita; ela se torna a cena de sua própria produção. E é por isso que o erro, a hesitação, o cômico e o indecoroso são estruturais: são procedimentos de tempo e não meros desvios.

Estar sendo. Ter sido (1997), o tempo dos escritores-personagens é o eixo que enlaça narração de si e prática criativa, instaurando uma metaficção de sobrevivência. A escrita, aqui, não é ilustração de um mundo; é o modo de existir num mundo que se desfaz: cada palavra inventa o tempo em que pode viver. Por isso, a experiência de leitura que Hilst propõe não promete reconciliação, mas trabalho, o trabalho de habitar o presente como obra, um presente que sabe de seu fracasso e, exatamente por saber, cria.

Em suma, estas páginas resolvem “como a literatura de Hilst faz o seu tempo?”, a resposta é: fazendo de seus escritores-personagens a máquina temporal da narrativa. Eles cronometram o texto, sustentam o vazio, arriscam o riso e o excesso, convocam a memória e a espera, até que algo, breve, cortante, inventivo possa acontecer como linguagem. É nesse acontecer que a obra afirma a sua força e nos devolve ao leitor o que ela própria aprendeu: que escrever é a forma mais radical de durar.

Pensar os textos de Hilda Hilst, em tempos de resistência, é ainda um ato político, escolher falar dos textos de Hilda Hilst torna-se necessariamente uma proposta de força, haja vista, falarmos de vida, quando temos efetivamente produção de afetos, ou melhor, falar dos encontros que propiciam pensar a vida em diálogo com o tempo, como uma teia de forças, a aporia da vida e da morte como um encontro de produção de afetos no tempo da escrita.

Afetos que são narrados e por essa pesquisa o tempo todo questionada, duvidar dos que narram pois, estão atravessados pela produção de vida, do experimentar viver, na e pela literatura.

Arranhar a vida, manchar a morte, roer vida e morte, contando, falando dos encontros com mulheres, com Deus, com a artéria de si, o pulsar, a vida, esses movimentos estão nos textos escolhidos como gatilho para acionar uma avalanche de sensações da obsessão, por isso, justifica-se pensar que os textos de Hilda Hilst pedem modos outros de sentir essa leitura.

REFERÊNCIAS

ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: **Fluxo-Floema**. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 10-17.

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante**. Trad. Antonio de Pádua Danesi (2a ed.). Campinas/SP: Verus Editora, 2010.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

DINIZ, Cristiano (Org.). **Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst**. 2. ed. São Paulo: Globo, 2013.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: HILDA HILST. São Paulo: Instituto Moreira Salles. N. 8, out. 1999.

COELHO, Nelly Novaes. **Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea**. Rio Claro (SP): GRD/ Arquivo Municipal de Rio Claro, 1989.

BECKER, Ernest. **A Negação da Morte**. Rio de Janeiro, Record, 1974.

Folgueira, Laura; Destri, Luisa. **Eu e não outra: a vida intensa de Hilda Hilst**. São Paulo: Tordesilhas, 2016.

WANDERLEY, Milena K. S.; RODRIGUES, Kelcilene Grácia. **Arquitetura dialógica: uma análise do livro *Estar sendo. Ter sido.*, de Hilda Hilst.** *Revista texto poético* v., n., p. 101–109, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica.** Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Capitalismo e esquizofrenia.** São Paulo: Ed. 34, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção.** Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

FILHO, Deneval Siqueira de Azevedo, OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira de & ALMEIDA Júlia (Eds.), *Revista Contexto*, nº 18 – **Dossiê Hilda Hilst.** Espírito Santo: Edufes, 2010.

HILDA, Hilst. **Estar sendo. Ter sido.** São Paulo: Globo, 2006.

_____. **Tu não te moves de ti.** São Paulo: Globo, 2004.

_____. **Fluxo-Floema.** São Paulo: Globo, 2003.

_____. **Balada Festiva.** Rio de Janeiro: Globo, 2003.

_____. **Da morte. Odes mínimas.** Rio de Janeiro, Globo 2003.

_____. **Rútilos.** São Paulo: Globo, 2003

_____. **Cartas de um sedutor.** São Paulo: Globo, 2002.

_____. **Kadosh.** São Paulo: Globo, 2002.

_____. **O caderno rosa de Lori Lamby.** São Paulo: Globo, 2002

_____. **Ficções.** São Paulo: Quíron, 1977.

KAZANTZAKIS, Nikos. **Testamento para el Greco.** Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

DINIZ, Cristiano. **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. Disponível em: <https://publicacoes.iel.unicamp.br/fortuna-critica-de-hilda-hilst-levantamento-bibliografico-1949-2018/>. Acesso em: 29 set. 2025.

MORAES, Eliane Robert. **Da medida estilhaçada: a obra em prosa de Hilda Hilst.** *Revista Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 55, p. 67-83, 1999.

PÉCORA, Alcir (org.). **Da poesia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

PÉCORA, Alcir (org.). **Da prosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

PÉCORA, Alcir. **Porque ler Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2005.

PIMENTEL, Davi Andrade. **A literatura de Hilda Hilst na perspectiva de Maurice Blanchot**. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

REGUERA, Nilze Maria de Azevedo. **Hilda Hilst e o seu pendular em Fluxo-Floema**. 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

ROSENFELD, Anatol. Prefácio. In: HILST, Hilda. **Fluxo-Floema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

RODRIGUES, Carla. **Hilda Hilst: corpo e transcendência**. Instituto Moreira Salles, 2018. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br>. Acesso em: 29 set. 2025.

DALCASTAGNÈ, Regina (2012). **Literatura brasileira contemporânea: Um território contestado**. Vinhedo: Horizonte; Rio de Janeiro: EdUERJ.

Teses, artigos e dissertações

BARBOSA, Aline Leal Fernandes. *Da torre de capim à favela do Canindé? a mulher em deslocamento em Hilda Hilst e Carolina Maria de Jesus*. In: Olinda Kleiman; Eliane Robert Moraes. (Org.). **Sexe et sexualité - de la pratique sociale à la représentation dans les lettres et les arts visuels**. 1ed.Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2022, v. 1, p. 151-166.

BARBOSA, Aline Leal Fernandes. **Hilda Hilst leitora: uma introdução à biblioteca da Casa do Sol**. Texto Poético, v. 16, n. 30, p. 142-160, fev./maio 2020. DOI: 10.25094/rtp.2020n30a695

CAVALCANTI, José Antonio. **Deslimites da prosa ficcional em Hilda Hilst: uma leitura de “Fluxo”, Estar Sendo. Ter Sido, Tu Não Te Moves de Ti e A Obscena Senhora D**. 2010. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

CUNHA, Rubens da. **Retirar-se. Escrever. Uma leitura de Estar Sendo. Ter Sido**. 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

DIAS, Juarez Guimarães. **O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em “Fluxo-Floema”**. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.

SILVA, Malane Apolonio da. **Jogos do narrar em Fluxo-Floema de Hilda Hilst**. 2017. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2017.

VISNADI, Marcos. **Líquida semente: sobre a herança entre Apolonio e Hilda Hilst.** *Revell*, v. 1, n. 28, 2021. ISSN 2179-4456.