

ARQUITETURA DIALÓGICA: UMA ANÁLISE DO LIVRO *ESTAR SENDO. TER SIDO.*, DE HILDA HILST

MILENA K.S. WANDERLEY*
KELCILENE GRÁCIA-RODRIGUES**

RESUMO

Esse artigo é resultado de uma pesquisa realizada acerca de *Estar sendo. Ter sido.* (1997), última narrativa publicada pela escritora brasileira Hilda Hilst (1930 – 2004) em vida. Na pesquisa, procuramos investigar de que forma Hilst promove os processos de hibridização arquitetônica que fazem dessa obra ponto de retorno para as outras que ela escreveu. Além disso, observamos também como as massas literárias arquitetônicas são subvertidas, sobretudo no que diz respeito às categorias de narrador e autor, através dos diálogos externos que são articulados e que revelam boa parte da biblioteca de Hilst. Para tal, buscamos esteio nos estudos acadêmicos de Rubens da Cunha (2011) e José Antônio Cavalcanti (2010), sobre *Estar sendo. Ter sido.* (1997), em Crystiane Batista Leal (2012), num estudo desenvolvido acerca dimensão lírica no teatro hilstiano, em Bakhtin (2010) e em José Augusto Seabra (1988). Também tivemos acesso ao inventário da biblioteca da Casa do Sol fornecida pelo Instituto Hilda Hilst.

PALAVRAS-CHAVE: Hilda Hilst; formas composicionais; diálogo; hibridização formal.

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul / UFMS, Três Lagoas, Mato Grosso do Sul, Brasil.

E-mail: milena.wanderley@gmail.com

** Docente do curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul / UFMS, Três Lagoas, Mato Grosso do Sul, Brasil.

E-mail: kelcilenegracia@gmail.com

Estar sendo. Ter sido. (1997) marca o fim das publicações originais de Hilda Hilst (1930-2004), escritora brasileira cujo conjunto da obra revela o seu compromisso com uma ideia de literatura de ruptura, em que as vozes adquirem autonomia ao passo que as formas literárias típicas das macroestruturas arquitetônicas narrativa, lírica e dramática são ressignificadas por meio de um jogo dialógico único no seu tempo.

De *Presságio* (1950) até *Estar sendo. Ter sido.* (1997) foram quarenta e sete anos de produção literária, de experimentação formal e de diálogo com a tradição. As referências em Hilst, tanto no que tange aos paratextos editoriais quanto ao que se refere às intertextualidades, revelam que as raízes de sua experimentação estética estão fundadas em uma dialogia que recorre a referenciais de um passado imediato, como Drummond, e não tão imediato, como Fernando Pessoa, ambos presentes em dedicatórias de poemas em *Balada de Alzira* (1951), segundo livro publicado de Hilst, passando por Petrarca, que aparece na coletânea *Do desejo* (1992) e *Estar sendo. Ter sido.* (1997), e chegando aos poetas latinos como Catulo, citado em *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* (1974). Contudo, nem só de intertextualidades e paratextos é constituído o diálogo com a tradição articulado por Hilst, especialmente na sua poética, em que sobressaem também as referências a formas composicionais como elegia, ode, cantigas, trova, balada e soneto, normalmente numa perspectiva de ressignificação diante da forma e do conteúdo.

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 testamento 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, quanto o conteúdo dela, como afirma Cunha (2011, p. 86) acerca da narrativa em questão:

Essa obra, pelo contrário, justamente por ser o último livro, por se estabelecer nesse limite em que não haverá outro livro para ser chamado de último, ele se abre a infinitas leituras, em vez de terminar, concluir a trajetória literária de Hilda, ele inicia novas possibilidades, estabelece novos caminhos, não como um livro final, mas paradoxalmente, quase como um “livro inicial”.

Cunha (2011, p. 86), em sua pesquisa, diz que *Estar sendo. Ter sido*. “é uma narrativa inserida dentro da rede de elementos primordiais que constituem a obra em prosa de Hilda Hilst”. Tal visão não se aplica só a prosa, mas também a obra poética de Hilst, já que os poemas, que são parte integrante dessa narrativa, dialogam com a poética dela. Ou seja, o livro até pode ser predominantemente constituído por elementos da narrativa, mas é parte importante da poética de Hilst, considerando-se que as formas poemáticas são articuladas nesse romance não apenas como modo de articulação de voz da personagem, mas como modo de construir a caracterização volitivo-emocional dela através da ampliação de sua noção de ser que se confunde com a da própria autora. Os poemas nessa obra aparecem como parte das vozes que compõem o todo inacabado e caótico que é Vittorio, uma personagem construída para colocar sob suspeição as categorias de narrador e de autor. Haja vista que ele no plano diegético é um autor, assim como Hilst também é. Vittorio é um construtor de vozes que olha para si e recorta da sua memória as cenas que configuram a história que quer contar. Assim, os recursos da narrativa são sugados ao máximo em uma perspectiva experimentalmente consciente. Aqui a linguagem é trabalhada para articular a desconstrução e ressignificação das formas que se misturam num fluxo narrativo fendido, assim como é fendida a poesia e o próprio Vittorio.

Da página 13 até a 18, de *Estar sendo. Ter sido.* (1997), encontramos uma cena de diálogo entre Vittorio e seu filho Júnior cuja voz predominante é a de Vittorio. Há, nas falas de Vittorio, referência a James Joyce, René Descartes e Petrarca. Os dois primeiros são apresentados em situações corriqueiras, assemelhando-se a própria personagem; o terceiro é colocado em uma situação que é narrada como anedota, todavia, aparece como autor dos versos que são transcritos no texto: “*Amor che dentro a l’anima bolliva,/per rimembranza de le treccie bionde/caddi, non già come persona viva...*”¹ (PETRARCA apud HILST, 1997, p. 17).

Há nessa obra de Hilst um compêndio de referenciais que marcam não só um diálogo arquitetado pela voz de Vittorio com os escritores, mas também apontam as fontes arquitetônicas que constituem a própria obra. Nesses termos, temos um primeiro paradoxo que põe a categoria de “autor” e “personagem” em xeque: essas fontes que são resgatadas por Vittorio são dele ou de quem arquitetou a sua voz? Esse paradoxo vem a termo quando se analisa a presença da epígrafe atribuída a Apolonio de Almeida Prado Hilst² e o final da narrativa quando Vittorio afirma: “Aqui estou eu. eu Vittorio, Hillé, Bruma-Apolonio e outros. eu de novo escolheando com ternura e assombro Aquele: o Guardião do Mundo” (HILST, 1997, p. 110).

Nesse trecho vemos: Vittorio é voz em multiplicidade. E ele e tantos outros, concomitantemente, são vozes que habitam outro ser. Esse processo, em Hilst, podemos chamar de autoficcionalização, ou seja, ela própria reconhece que suas personagens são atravessamentos que fazem parte de vozes que vêm dela, mas não correspondem completamente ao

¹ “O amor que dentro da alma ferveu, / por lembrar-se das tranças loiras / escorridas, já não são como pessoa viva...” (Tradução nossa).

² Poeta e entusiasta do Modernismo Brasileiro da década de 20. Filho de produtores de café de Jaú, interior do estado de São Paulo, interessou-se cedo por literatura e correspondia-se por carta com os precursores das inovações estéticas inspiradas pelas vanguardas. Gostava, especialmente, da proposta do futurismo. Chegou a escrever artigos acerca do movimento modernista para o *Correio de Jaú*. Mais informações sobre o papel de Apolonio de Almeida Prado Hilst no modernismo no estado de São Paulo podem ser encontradas em *Os rapazes d’Onda e outros rapazes* (1991), de Eustáquio Gomes.

todo que a constitui como sujeito. Hilst dá vazão às vozes que a habitam; dá-lhes corpo, oferece-lhes a existência por meio do universo ficcional literário como se as palavras fossem a materialidade capaz de vivificar e articular existência. Contudo, é necessário dizer que esse procedimento é fruto de toda uma intenção arquitetônica que procura desestabilizar elementos formais. Ao trabalhar com essas vozes, Hilst as manipula com a finalidade de que não lhes falte um aspecto teleológico que as apregoe a um determinado corpo arquitetado para possuí-las. Alicerça-as com atravessamentos literários que constituem a multiplicidade das características volitivo-emocionais de suas personagens e recorre ao que há de si para arquitetar essas vozes.

Tal técnica pode ser encontrada também em *Tu não te moves de Ti* (1980), quando Hilst toma emprestada uma fala da entrevista, que deu em 1975 a Delmiro Gonçalves, reproduzida na coletânea de entrevistas *Fico besta quando me entendem* (2013), organizada por Cristiano Diniz, e põe na voz da personagem Tadeu, da primeira parte da narrativa: “[...] Se eu falasse com a voz do mundo como falaria? Se eu falasse com a voz dos ancestrais, sangue, o sêmen do mundo em mim, a refulgência de uma nova voz [...]” (HILST, 1980, p. 29) e “[...] se eu falasse com a voz do mundo, como falaria? Se eu falasse com a voz dos ancestrais (que representa o sangue e o sêmen dentro de mim) haveria refulgência de uma nova voz? [...]” (DINIZ, 2013, p. 34).

Embora *Tu não te moves de ti* (1980) não seja diretamente mencionado em *Estar sendo, Ter sido*. (1997), os recursos de hibridização formal já são perceptíveis nele. No livro de 80, a segunda voz, um Tadeu projetado, ele mesmo enxergando-se como um “outro”, utiliza-se da linguagem poética para traçar sobre si um novo destino. A poesia liberta a personagem de si mesma. Há um Tadeu que nasce naquele momento. Um que passa a habitar uma casa contornada de ideias, que se relaciona com personagens projetadas em sua própria criação. Essa pulsão metanarrativa é, em Hilst, o argumento que permite não só o aprofundamento das personagens diante das vozes, mas o espaço em que “O vocábulo se desprende / Em longas espirais de aço.” (HILST, 1967, p. 15) e desestabiliza as estruturas

arquitetônicas literárias assim como a conhecemos. Seguindo essa perspectiva, encontramos um Vittorio que toma emprestado de Hilst as suas personagens, as suas vozes, os seus referenciais e se transforma em uma “personagem-máscara de Hilda” (MACHADO; DUARTE, 1997, p. 119).

À conclusão semelhante chega Cunha (2011, p. 107), quando afirma que “*Estar Sendo. Ter sido.* é um dos livros mais profícuos nas referências implícitas e explícitas a textos alheios. Parte da biblioteca de Hilda Hilst vem à tona nesse texto”, e também Cavalcanti (2010, p. 91), ao dizer que “Esta é uma das marcas fundamentais do estilo hilstiano: a incessante referência a autores, livros e personagens (reais ou fictícios) do mundo da arte e da cultura”.

Para aprofundar as questões em relação à dialogia articulada no plano dos referenciais trazidos para *Estar sendo. Ter sido.* na voz de Vittorio, fizemos um levantamento, de acordo com nosso aporte de leitura, dos escritores que são citados na obra. Após esse levantamento, procuramos averiguar junto ao Instituto Hilda Hilst, que funciona hoje na Casa do Sol e resguarda parte do acervo da escritora, se havia obras sobre os escritores citados ou obras escritas por eles na Biblioteca da Casa do Sol³, ocasião em que nos foi fornecida uma lista em PDF intitulada *Inventário Geral com estado de conservação Biblioteca Acervo IHH.* Por ela pudemos cruzar os dados e verificar se, de fato, havia a relação dialógica que suspeitávamos existir. Assim, compõem nossa lista⁴ de referenciais os nomes daqueles que já publicaram alguma obra em

³ O contato com o IHH foi feito no dia 13 de julho 2017 por meio de e-mail e respondido no dia 24 de julho 2017 na pessoa de Mariana Payo que, gentilmente, nos cedeu a lista para que dêssemos andamento a nossa pesquisa. Incluímos aqui agradecimento aos administradores do Instituto Hilda Hilst funcionando hoje na Casa do Sol que nos cedeu a lista do Inventário Geral com estado de conservação da biblioteca do Acervo Hilda Hilst, bem como agradecemos também o trabalho dos arquivistas que participaram dessa catalogação.

⁴ Além desses nomes colocados na nossa lista, na pesquisa realizada por Rubens da Cunha são encontrados os seguintes nomes: Paul Nizan, Virgínia Wolff, Jonathan Swift, Horácio, Camile Desmoulins, Homero, Jorge Coli, Rosvita de Gandersheim, Platão, São Sebastião, Mishima e Kurosawa. O pesquisador elaborou a sua lista mediante citações diretas e indiretas.

formato livro, visto que constam também referências a músicos e artistas plásticos em *Estar sendo. Ter sido.* (1997). Eis a lista:

FIGURA 1: RELAÇÃO DE LIVROS DE HILDA HILST E OCORRÊNCIA NA OBRA

Diálogos com obras e escritores	Ocorrências na biblioteca do acervo da Casa do Sol
1. Apolônio de Almeida Prado Hilst, epígrafe.	Pai de Hilda Hilst, a quem ela dedica muitas de suas obras e com quem ela dialoga em muitas obras.
2. Katsushida Hukosai, epígrafe.	Nenhuma ocorrência.
3. James Joyce, p. 13 e 57.	São três livros sobre ele, incluindo a biografia escrita por Richard Ellmann (1989), todos com anotações, e nove livros de James Joyce, incluindo duas versões das <i>Cartas escogidas</i> , uma de 75 e outra de 82 e duas versões de <i>Ulisses</i> , uma de 67 e outra de 66. Dentre as obras de Joyce, quatro possuem anotações.
4. René Descartes, p. 14	Um livro, <i>Discurso do método</i> . Sem anotações.
5. Édipo Rei – Sófocles, p. 16	Um livro sobre Édipo como personagem metaforizado para descrição do complexo: <i>Édipo: mito e complexo: uma crítica da teoria psicanalítica</i> . (1978), de Patrick Mullahy. Com anotações.
6. Petrarca, p. 17	Um livro, <i>Los sonetos</i> . Grifado.
7. Stéphane Lupasco, p. 19	Sete obras são encontradas, todos os títulos escritos em língua francesa. Quatro delas com anotações.
8. Jorge de Lima, p. 19	Nenhuma ocorrência.
9. Francis Bacon, p. 20	Nenhuma ocorrência.
10. Donatien Alphonse François de Sade, p. 21	Três livros sobre ele, um com anotações e outro grifado. Quatro livros dele, um com dedicatória.
11. Lucio Apuleio, p. 22	Uma obra com anotações, <i>O asno de ouro</i> (1963).
12. Bíblia, p. 22	Uma bíblia em espanhol e duas em língua portuguesa, ambas de 1993, uma com dedicatória.

(continua)

Diálogos com obras e escritores	Ocorrências na biblioteca do acervo da Casa do Sol
13. Sartre, p. 30	Três obras sobre Sartre, todas com anotações. Nove obras, três delas com anotações, sendo que uma delas, <i>Esboço de uma teoria de emoções</i> (1972), além de anotações, possui também poemas.
14. Fernando Pessoa, p. 35	Uma obra sobre ele e dezoito obras de Fernando Pessoa. Dentre elas, seis obras completas, o volume quatro, <i>Odes de Ricardo Reis: seguidas de Fernando Pessoa e os seus heterônimos em textos selecionados do poeta</i> , repetido em edições de 1946 e 1952 (os dois com anotações). Os outros dois livros com anotações são: o volume 6 das obras completas, <i>Poemas Dramáticos de Fernando Pessoa</i> (1952), e <i>O eu profundo e os outros eus</i> (1980).
15. Shakespeare, p. 36	São dez obras de Shakespeare, nenhuma com anotações e uma obra sobre ele: <i>Tales from Shakespeare</i> , 1963, também sem anotações.
16. Karl Kraus, p. 36	Nenhuma ocorrência.
17. Gonçalves Dias, p. 49	Há um livro apenas: <i>Gonçalves Dias na Amazônia: relatórios e diário da viagem ao Rio Negro</i> . (2002), sem anotações.
18. Euclides da Cunha – Os Sertões, p. 49	Três obras, nenhuma delas com anotações.
19. Claude Guillion e Yves De Boniee, p. 51	Nenhuma ocorrência.
20. Ovídio, p. 53	Duas obras, nenhuma com anotações.
21. Mora Fuentes, p. 55, 59, 80 e 95	Duas obras. Uma delas com anotações: <i>O cordeiro da casa: ficções</i> .(1975)
22. Frinéia – Baudelaire,p.57	Uma obra sobre Baudelaire e cinco obras dele. Uma delas, <i>As flores do mal</i> (1985), com anotações.

(continua)

Diálogos com obras e escritores	Ocorrências na biblioteca do acervo da Casa do Sol
23. Frinéia – Rilke, p. 57	Quatro obras sobre ele, duas com anotações e onze obras dele, uma com dedicatória, <i>Cartas a um poeta</i> s.d., e duas com anotações.
24. Arthur Conan Doyle, p. 60	Nenhuma ocorrência.
25. Flaubert, p. 62	Duas obras sobre ele, ambas com anotações e uma obra dele sem anotações.
26. Balzac, p. 62	Uma obra sobre e duas dele. Nenhuma delas possui anotações.
27. Oscar Wilde, p. 72	Sete obras de Oscar Wilde, três com anotações. Nenhuma obra sobre ele.
28. Padre Antônio Vieira, p. 74	Quatro livros de Vieira, nenhum deles com anotações. Não há na biblioteca livros sobre Vieira.
29. Antônio Feijó, p. 74	Nenhuma ocorrência.
30. Cruz e Souza, p. 74	Nenhuma ocorrência.
31. Rimbaud, p. 77	Duas obras sobre ele, uma com anotações e duas obras dele sem anotações.
32. Jorge de Lima, p. 79	Nenhuma ocorrência.
33. Margarete Buber-Neumann, p. 81	Uma ocorrência com anotações: <i>Milena</i> , 1987.
34. Roland de Lassus, p. 51	Nenhuma ocorrência.

Fonte: Acervo da Casa do Sol.

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 outras 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 ressignificação de forma composicional, mas não nessa quantidade.

Na lista acima, observamos também uma grande variedade de escritores que articularam as mais diversas formas composicionais. Há escritores, que, como Hilst, possuem obras fundadas nas formas narrativas, líricas e dramáticas; ou seja, quando esses referenciais são trazidos para a narrativa, há dois tipos de diálogos que se fundam: um interno diante das formas composicionais que são utilizadas na arquitetura do romance, sinalizando que esses escritores atravessam *Estar sendo. Ter sido.* (1997) por intermédio da forma e do conteúdo, uma vez que alguns deles são citados pelas notas biográficas; e outro diálogo externo que pode ser articulado se esses referenciais forem buscados nas outras obras de Hilst, tanto as que são citadas mais explicitamente nessa obra por meio de personagens resgatadas das outras narrativas e que interagem com Vittorio, quanto naquelas em que os diálogos são mais sutis. Sobre as obras de Hilst que são resgatadas nessa obra cujas personagens aparecem interagindo com Vittorio, elaboramos a seguinte lista:

FIGURA 2: HILDA HILST (1997) CITA OUTRAS OBRAS SUAS

Autorreferência
1. <i>Com meus olhos de cão</i> (1986), p. 31
2. <i>Obscena Senhora D</i> (1982), p. 36
3. <i>Cartas de um Sedutor</i> (1991), p. 48
4. <i>Contos d' escárnio/Textos grotescos</i> (1992), p. 50
5. <i>Caderno Rosa de Lori Lamby</i> (1990), p. 53
6. <i>Qadós</i> (1973), p. 81 e 97

Fonte: Elaborado pelas autoras (2017).

Cavalcanti (2010) já aponta para as semelhanças arquitetônicas existentes entre essas narrativas no que diz respeito à desvirtuação dos gêneros, bem como o diálogo articulado com escritores como James Joyce, um dos listados nos referenciais. Segundo o pesquisador,

Outra faceta notável da obra é a proximidade da técnica narrativa hilstiana com os procedimentos dos grandes autores associados a concepções vanguardistas do século XX. Entre outros possíveis e prováveis

diálogos (Joyce, Kafka), é importante assinalar semelhanças com a linhagem beckettiana. (p. 91)

Segundo o estudioso, é de Beckett que Hilst herda a tendência de construir personagens que “vivem sempre uma situação-limite, responsável pelo ar deslocado que exibem e por sua estranheza: estão obcecadas por uma angustiante e angustiada reflexão sobre a própria existência” (CAVALCANTI, 2010, p. 92). De acordo com ele, Hilst chega a dialogar com Beckett na epígrafe da primeira edição de *Fluxo-floema* (1970) retirada da narrativa *Molloy*⁵. De fato, *Estar sendo. Ter sido.* (1997) possui uma das personagens mais fragmentadas e caóticas que podemos encontrar dentre as obras de Hilda Hilst, seja pela fluidez formal, seja pelos fluxos reveladores de sua consciência múltipla e difusa. Vittorio é uma personagem que se autoficcionaliza, oculta “intenções” e “desejos” das outras personagens. Ele emula o próprio sofrimento diante das situações que ele mesmo constrói, diante das vozes que o atravessam.

Considerando a heterogeneidade dialógica um traço da arquitetura literária de Hilst, pode-se observar que, nessa obra, ela é maximizada para que as possibilidades de leitura, tanto no que tange aos diálogos internos quanto no que se refere aos diálogos externos, sejam ampliadas, fazendo desse texto uma espécie de livro-prisma-caleidoscópio cujos significados se constroem de acordo com os gestos de leitura desenvolvidos ante os atravessamentos que lhe dão densidade. Como dissemos anteriormente, esse é também um livro átomo, nele não há completude ou conclusão. Aqui a narrativa funciona como um dorso de onde surgem ramificações dialógicas que marcam tanto forma quanto conteúdo. A consciência criadora de Vittorio é fragmentada. Vittorio-imagem é dorso que não se conclui, ao contrário, ele se amplia diante da poesia e transgride as massas arquitetônicas que, como as vozes dele, passam a constituir “Uma só múltipla matéria” (HILST, 1997, p. 72).

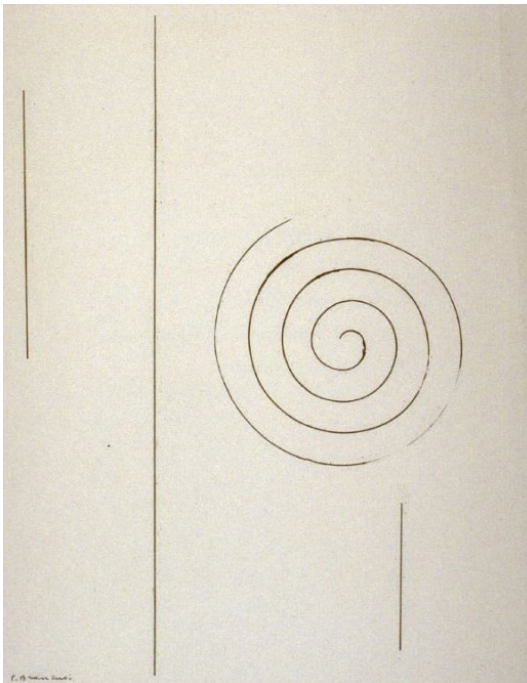
⁵ Na lista do acervo da Biblioteca da Casa do Sol, há oito livros de Samuel Beckett, dentre eles, duas versões de *Molloy*, uma em língua portuguesa de 1964 e outra em francês, de 1977, com anotações.

De acordo com Clara Silveira Machado e Edson Costa Duarte, “o texto hilstiano é construído em vários níveis, ignorar essa dimensão é permanecer na superfície” (MACHADO; DUARTE, 1997, p. 121). Nessa perspectiva, as personagens na obra de Hilst nunca serão constituídas apenas de corpo externo, e suas vozes, se alcançadas em profundidade, construirão a percepção de um mundo cindido que nos leva “inexoravelmente à decomposição de nós mesmos, à degradação de nós mesmos, à morte e ao esquecimento do que realmente somos ou poderíamos ter sido” (HILST, 2013, p. 59). Há sempre em Hilst um além que normalmente é alcançado por intermédio do aprofundamento proporcionado pela dimensão lírica, pela poesia, técnica que ocorre nas narrativas e nas peças teatrais da escritora. Segundo Leal (2012, p. 55), os “elementos concernentes à lírica, como a ausência de nitidez no contorno das personagens, o descarte da lógica espaço-temporal, a musicalidade das falas, a repetição e a interrupção do discurso linear são encontráveis nos dramas de Hilda Hilst.”

São os miasmas poéticos que levam o leitor ao mergulho em si mesmo, a se enxergar diante do caos, do absurdo, da esquizofrenia que é a vida, segundo a escritora. Ainda de acordo com Hilst, é no decurso desse choque que a pessoa alcança “essa hiperlucidez de se compreender livre em um mundo esquizofrênico” (DINIZ, 2013, p. 59), e é aqui que ela questiona “quem poderá sobreviver a essa iluminação interior ameaçadora?”, “Até onde se pode ser realmente livre?”, “Se você sentir que o teu ‘eu’ está sofrendo uma deterioração na sua parte mais funda e autêntica, no seu âmago álmico – o que poderia acontecer depois?” (p. 59-60). Nesse sentido, pode-se considerar que a “hiperlucidez” em Hilst é um exercício de busca eterna, é a consciência da impossibilidade de fechamento, de conclusão. Diante de si, da caoticidade que é existir, é que se amplia a fenda abismática da existência, nela é que conseguimos vislumbrar a multiplicidade de vozes que nos constitui. E nessa dimensão múltipla, os vários níveis são arquitetados diante das formas poéticas que, em Hilst, assumem outra dimensão estética.

A poesia é a projeção da própria essência de ser que se articula nas várias possibilidades do ver. É essencial como exercício e, principalmente, como contemplação. É a vivificação da própria noção de humanidade e nela circulam nossos limites éticos, proféticos e estéticos. Mergulhamo-nos nas palavras e nela nos banhamos nus. Porque só completamente despidos de aparências, o mistério acontece. Entretanto, não nos cabe o desvelamento do mistério interior de cada indivíduo ao ser tocado pela dimensão poética, cabe-nos, primeiro, dar-mo-nos conta da existência dele e assim procurar desvelar os caminhos que possibilitam a sua existência. E se existe um desenho que simboliza esse caminho de busca pela “hiperlucidez” é a espiral, assim como está colocada na biografia de James Joyce tecida por Ellmann (1982) como representação do próprio Joyce, segundo o escultor abstracionista Constantin Brancusi :

FIGURA 3: A ESPIRAL DA “HIPERLUCIDEZ”



Diante das aspirais que conduzem ao mergulho proporcionado pelo poético e levam a experiência narrativa a outros níveis, *Estar sendo. Ter sido.* (1997) se constrói. No nosso tempo, essa verticalização articulada pela poesia é o que vai tornar rarefeitas as estruturas composicionais macroestruturais típicas da narrativa, do texto dramático e da própria dimensão lírica. O poeta, segundo Giorgio Agamben (2009), “enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra” (p. 61) do tempo, para ele “O poeta – o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo [...] para ele perceber não as luzes, mas o escuro” (p. 62). Seguindo esse percurso, “Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (p. 63). Nesses termos, frente à poesia, tanto Hilst quanto Vittorio cabe na caracterização de contemporaneidade de Agamben. Ambos são fraturas e são fraturados pelas diversas vozes com as quais dialogam em dimensões diferentes, mas na mesma busca pela “hiperlucidez” libertadora, pela face multifacetada de um deus devorador de miasmas, cujo corpo é múltiplo, assim como é múltipla sua residência.

Estar sendo. Ter sido. é iniciado, como dissemos anteriormente, pela articulação de falas diretas em que aparecem: Vittorio, Junior, seu filho, e, mais à frente, Matias, seu irmão. O discurso que se constrói nessa parte inicial não possui interferência de uma terceira voz, uma que poderia narrar a cena, pelo menos até chegar à página 18, momento em que se encontra a primeira irrupção discursiva que muda o tom e o formato do discurso. Todavia, isso não é articulado por alguém que está alheio ao evento enunciativo construído na primeira parte da obra. É Vittorio quem faz isso e é só nesse momento que se descobre a quem, de fato, pertence o discurso:

[...] galinha? a da verruga. mas aquela puta fodeu com você, Matias? mas eu já te contei isso duas vezes... não senhor, eu nunca soube que você tinha comido essa mulher, até estava dizendo aqui pro Júnior que se eu pudesse mandava buscar aquela mulher. aquela?!! e por que esse espanto? era engraçada. mas pra quê você quer uma mulher engraçada? há névoas dentro de mim, Matias. ah, pára com isso, que

névoa? não começa de novo, é aquilo outra vez? é isso ó. (tira rapidamente o revólver da cintura e dá um tiro na têmpora).

(eu poderia ter escrito tudo isso e agora dava um tiro na têmpora. mas não fiz. então tenho que continuar, dizendo é isso ó)

mas que estranho! ele não tinha que matar a mulher? pois é, mas matou-se. Esquálido e cheio de nós, assim é que anda o meu espírito. apalpo osatatura e esqualidez, apalpo os nódulos, eles se achatam como azeitonas descaroçadas, olho a manhã, os pássaros continuam por aqui [...]
(HILST, 1997, p. 18)

Essa irrupção discursiva articulada no decurso dos usos dos parênteses é o que vai ancorando tanto o pertencimento de voz quanto a atividade de articulação literária a Vittorio. A grande questão é que é ele o narrador, tudo passa pelo seu filtro. Nessa obra, Vittorio é voz que se projeta, é entidade que emula a própria arquitetura literária hilstiana: caótica, transgressora, metafísica, metalinguística, metafórica. Feixe de palavras que desafia a conclusão da própria forma literária.

Nessa passagem há que perceber o diálogo articulado entre as formas típicas da estrutura dramática: discurso direto e sugestão de ação por uma voz externa ao momento de enunciação, e a narração de si mesmo marcada no segundo parênteses: “(eu poderia ter escrito tudo isso e agora dava um tiro na têmpora. mas não o fiz. então tenho que continuar dizendo é isso ó)” (HILST, 1997, p. 18). Essa mudança abrupta de foco narrativo desestabiliza a própria noção de foco. A experimentação literária de Hilst, no que tange a construção das vozes de suas personagens, multiplica os movimentos de leitura que precisam ser feitos para que se construam os pontos axiológicos que caracterizam cada personagem, mesmo que essa personagem seja ele e tantas outras (a espiral). A outra passagem: “mas que estranho! ele não tinha que matar a mulher? Pois é, mas matou-se”, retoma o formato dialógico disforme da primeira parte da narrativa e faz referência ao fato de Vittorio estar escrevendo um roteiro em que uma personagem precisava matar a outra. Nesse momento da narrativa reside uma ambiguidade: quem dá um tiro na têmpora é a personagem do

roteiro que ele estava escrevendo ou ele mesmo projetado numa cena que ele mesmo inventou? No segundo caso, o mais provável, as vozes que são trazidas à superfície das cenas são invocadas por ele que também recorre às formas do lírico para imergir dentro de si mesmo:

*un viejo loco, um viejo perdido
crapuloso viejo
tan dolorido.*
(HILST, 1997, p. 15, grifo da autora)

há apenas a névoa agora
e uma luz *naranja* – laranja
e *unos amarillos*
e um fosco brilhoso nun canto
olha aquele canto ali
com um espigação de milho prodigioso...
(HILST, 1997, p. 16, grifo da autora)

Essas duas passagens são falas de Vittorio na construção da cena dialógica. Elas são falas que sugerem a construção de uma voz que, nesse momento lírico, se desprende de si mesmo e imerge na sua condição de ser na existência. Seguindo essa perspectiva, o discurso direto na construção das cenas revela as vozes que estão na superfície da narrativa. Mas, só conseguimos ter um vislumbre das estratégias arquitetônicas utilizadas em *Estar sendo. Ter sido.* (1997), se considerarmos os mergulhos arquitetados por Vittorio como fraturas no processo de manipulação das vozes. Ou seja, quando ele imerge em si mesmo através da utilização dos fluxos embebidos em poesia, ele fratura a cena, e quando ele desconstrói a forma encadeada da prosa pelo do verso, ele fratura a narrativa ampliando as dimensões dele mesmo e da própria obra, tendo em vista que as relações construídas entre essa obra e as poesias de Hilst são mais sutis. O diálogo construído na página 25 dá uma dimensão desse movimento de permanência na superfície, enquanto o discurso que marca a quebra da cena na página 27 articula uma imersão no interior de Vittorio, nas vaguezas, nas vozes que o habitam:

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

A solidão tem cor, é roxo escuro e negro... é como se você fosse andando... uma vasta planície, vai andando, vai andando, é tardezinha, há até uma certa euforia, um vínculo entre você e aquela extensão... de início parece areia, brilha um pouco, vai anoitecendo, e você vê rostos na amplidão, vagezas, máscaras, umas se parecem... não, umas desmancham-se assim que aparecem, perfis também... flores também, você conhece uma flor cor-de-rosa que tem tudo da margaria mas é maiorzinha, toda achatada, toda esparramada, vou logo me lembrar, pois é, ela é cor-de-rosa. mas vai ficando escura... agora ele vem vindo. quem? deus, Matias. onde? no meio dessa flor, como é mesmo o nome? gérbera, é isso! gérbera!

o sinhô não pode pará de bebê, dotô?

olha a Oroxis, vem cá dá um abraço

tá vendo deus nosso sinhô?

tô vendo sim, Orô. já fez o rango pros bichos?

sim sinhô... a gente só vê deus nosso sinhô quando estica as canela, dotô
você que pensa, Orô

(HILST, 1997, p. 27)

Lendo o final do discurso desse trecho, percebe-se a entrada de outra voz: a de Oroxis. Ela aparece como a doméstica que trata do bem-estar dos muitos animais que são referenciados por Vittorio como habitantes do mesmo espaço que ele, Júnior e Matias. A voz de Oroxis, assim como as outras, emerge na narrativa para desacreditar Vittorio, para colocá-lo na categoria de ser disforme, de voz dissonante, delirante, fora do eixo, se a régua para medi-lo for composta pela superfície de um homem de sessenta e poucos anos que está perdendo a sua sanidade diante da proximidade da morte. Essa é a superfície de Vittorio, e ela é construída quase que completamente pelo discurso de outrem que ele invoca. Salvo os momentos da narrativa que ele mesmo se lamenta de seu corpo, da sua deterioração (p. 18). Outro dado que auxilia a construção dessa percepção em relação a Vittorio, é o largo uso de linguagem escatológica e a referência às dimensões

do pornográfico, do grotesco, que ele articula nos momentos em que dialoga com Matias. Este que funciona na narrativa como uma âncora de superfície, considerando-se que quando Vittorio imerge em si mesmo mediante os fluxos e, mais gravemente, por meio dos poemas da página 66 em diante, ele se revela como indivíduo multifacetado, abissal, prismático, além de si, do espaço e do tempo que habita. Internamente, Vittorio é vasto assim como são vastas as personagens de Hilst e suas projeções.

Tratando do diálogo que *Estar sendo. Ter sido.* articula com as personagens das narrativas anteriores de Hilst, a primeira a ser resgatada (p. 31) é Amós Kéres, de *Com meus olhos de Cão* (1986): “[...] um certo brilho uma certa cara, a descoberta de ter escrito: ‘Deus? uma superfície de gelo ancorada no riso’. Um frio comediante o tal Deus. Gostei quando escrevi isso. Ancorado no riso, isso é bom.” (HILST, 1997, p. 31, grifo da autora).

Atenção para o enunciado “gostei quando escrevi isso” porque é ele que propõe a desestabilização da categoria de autor e narrador. É esse enunciado que denuncia como as vozes de Vittorio-máscara e Hilst-autora estão imbricadas em um diálogo que põe a narração dessa obra de Hilst na contracorrente. Aqui, a autora não está morta. Ela vive, se transmuda em outras vozes e dialoga com elas no espaço ficcional porque no processo de arquitetura discursiva ela emula sua própria voz, assim como Vittorio. Eis novamente a imagem da espiral.

No entanto, é pelas massas líricas que Vittorio aprofunda essa relação de ampliação. Ele, que se perde de si nas múltiplas dimensões da poesia, ao articular esse mergulho, articula também um retorno a Hilst quando, ao buscar o essencial de si, ele constrói um poema dividido em XIII cantos cujo último verso do último canto parece condensar em si a chave para o entendimento não só dessa narrativa, mas de toda poética de Hilst. O verso “Uma só múltipla matéria” (HILST, 1997, p. 72) condensa em si três dados essenciais para o alcance dos níveis mais profundos da estética hilstiana: a polifonia, o dialogismo múltiplo e a perversão das estruturas linguísticas.

Em relação à estratégia da projeção das vozes internas por meio das massas arquitetônicas líricas, podemos encontrá-la também em *Com meus olhos de Cão* (1986) e *Qadós* (1973). Esse recurso em Hilst emerge como

um modo de arquitetar um corpo para as vozes líricas que estão nessas narrativas. Ou seja, há uma busca por construir uma autonomia discursiva nos poemas que compõem as narrativas. O que faz das personagens máscaras específicas cujos traços arquitetônicos permitem a articulação de linguagem poética específica nos âmbitos em que ela se fenomenaliza. Entretanto, essa plurivocalização poética encontrada nessas narrativas não existe como substância dentro do universo ficcional que habita. Não raro, os poemas da narrativa articulam diálogo com os poemas publicados por Hilda Hilst em outras obras. Desse modo, os poemas encontrados na voz de Vittorio podem dialogar com a temática e a estrutura do *Da morte. Odes mínimas* (1980) e com *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984), enquanto os poemas encontrados na voz de Amós Kéres dialogam com a série de poemas “Exercícios para uma ideia”, publicada pela primeira vez na coletânea *Poesia 1959/1967* (1967). Essa série que fecha a primeira coletânea de poemas publicada por Hilst, além de trabalhar com uma temática metafísica de procura por Deus (que atravessa toda obra de Hilst), trabalha fortemente com noções geométricas, matemáticas, assim como Amós Kéres, em *Com meus olhos de cão* (1986).

“Via espessa”, poema que se assemelha a uma égloga, publicado pela primeira vez em *Amavisse* (1989) dialoga tanto com *A obscena senhora D* (1982), pela presença da porca de Hillé, senhora P., quanto com *Com meus olhos de cão* (1986), na figura de Isaiiah (HILST, 1986, p. 28), que possui uma porca chamada Hilde, figura que aparece no sétimo verso do canto XV desse poema dialógico-narrativo:

XV

Eram azuis as paredes do prostíbulo.
Ela estendeu-se nua entre os arcos da sala
E matou-se devassada de ternura.

“Que azul insuportável”, antes gritou.
“Como de adulta um berço me habitasse”
Foi essa a canção de Natal cantada pelo louco

Quando e deu a Hilde: a porca que levava sobre o dorso.
(HILST, 2017, p. 459-460)

O que esses percursos dialógicos de Hilst nos mostra é que nada nela está dissociado. Os atravessamentos intra e intertextuais que são maximizados em *Estar sendo. Ter sido.* fazem parte do conjunto da sua obra, de toda ela. Nesses termos, podemos encontrar na poética hilstiana: 1) Diversos poemas atravessados por massas arquitetônicas típicas da narrativa; 2) Um conjunto narrativo atravessado por formas líricas e dramáticas; e 3) Um teatro cuja dimensão lírica já está sendo estudada. Assim, na derradeira obra de Hilst, encontramos um Vittorio que se perde da superfície que o constitui e se verticaliza em imersão por intermédio das massas líricas:

Encontrei pedaços esparsos de mim. Ali um braço, beíçola, baço, aqui um laço de fita negra na tíbia, cúbito, rádio da vida, “invidia”, todo luzente, oh, eis-me aqui:

Ai como eu queria AGORA
Existir em Veja, Canopus
E ser um feixe, um eixo
Um seixo.
Negro? sépia? rosado?

I

Era uma vez dois e três.
Era uma dez um corpo
E dois pólos: alto muro
E poço. Três estacas
De um todo que se fez
Num vértice, diáfano,
Noutro espessura de rês
Couro, solo cimentado
Nem águas, ne ancoradouro.
(HILST, 1997, p. 66)

De acordo com José Augusto Seabra,

A heterotextualidade inscreve-se, enquanto expressão da transtextualidade, numa prática significativa translinguística, pondo em causa as estruturas da língua, que se manifestam ao nível do fenotexto, mas que o genotexto atravessa, redistribuindo as suas unidades segundo uma outra lógica: a lógica poética, que é uma lógica da contradição, ou da *coincidentia oppositorum*, em que uma negatividade generalizada opera. (SEABRA, 1988, p. 18, grifo do autor)

Essa negatividade operante da qual trata Seabra (1988) é justamente a capacidade desestabilizadora dos significados que reside no trabalho linguístico, o qual caracteriza o discurso poético, seja no nível do fenotexto, enunciado concreto estruturado em registro, ou do genotexto, enunciado significativo, movente, infinito, cujos atravessamentos discursivos ampliarão as possibilidades de significação do que está aparente no fenotexto⁶. O heterotexto, nesse sentido, seria um texto fendido pela linguagem poética que opera essa negação/desestabilização a qual chamamos de caoticidade semântica. Assim, a heterotextualidade ocorre quando “múltiplos discursos dramaticamente se cruzam, através do dialogismo da escrita e da leitura intertextualmente permutadas, o sujeito dispersa-se e pluraliza-se – descentra-se, diria Lacan” (SEABRA, 1988, p. 18). Considerando a definição de heterotexto, desenvolvida por Seabra (1988), para explicar os atravessamentos que caracterizam os hererônimos pessoais como vozes poéticas construídas mediante outras vozes literárias⁷ e que, dialogicamente, auxiliam no processo de arquitetura das vozes de Reis, Campos e Caeiro, é que tomamos o termo “heterotextualidade” para procurar entender a arquitetura das vozes em Hilst.

⁶ De acordo com: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6404/geno-textofenotexto/>> . Acesso em: 05 ago. 2017.

⁷ (Horácio e Epicuro para Reis, Whitman e Marinetti para Campos, Cesário Verde e Pascoaes para Caeiro)” (SEABRA, 1988, p. 20).

Nessa perspectiva, face ao procedimento adotado por Pessoa para a arquitetura das múltiplas vozes que se ampliam diante na manipulação das massas arquitetônicas líricas, pode-se observar que esses mecanismos também foram utilizados por Hilst, principalmente, quando os poemas habitam a voz de suas personagens. A diferença entre o escritor português e a brasileira é que ela amplia os recursos da heterotextualidade. Contudo, de tal forma que as massas arquitetônicas narrativa, lírica e dramática são manipuladas também pelos suas personagens em uma dialogia arquitetônica. Mas dificultando, inclusive, a construção de suas antologias, tendo em vista que nenhuma antologia de poemas, por exemplo, estará completa se não trazer os poemas que também compõem as narrativas de Hilst, sobretudo, quando ela declara que uma personagem funciona como se fosse a sua própria máscara, como acontece em *Estar sendo. Ter sido.* (1997).

Conforme vimos anteriormente, o dialogismo arquitetônico articulado em *Estar sendo. Ter sido.* (1997) faz dele um ponto de retorno a obra de Hilda Hilst, bem como a todo um conjunto de referenciais que a formaram como escritora e que, inevitavelmente, se fazem presentes ao longo de sua atividade literária.

A quantidade de substantivos para significar esse livro é, dessa forma, tão vasta quanto vasta é a obra de Hilda Hilst e os diálogos perceptíveis em sua arquitetura. Livro-testamento, livro-átomo, livro-dorso, livro-espiral, livro-ponto-de-retorno. *Estar sendo. Ter sido.* (1997) é bibliografia essencial para quem busca ter um vislumbre do conjunto da obra de Hilda Hilst. Dado que, no âmbito dos hibridismos, das massas arquitetônicas que se misturam para dar corpo às vozes hilstianas, vê-se a articulação de um jogo linguístico que desestabiliza, ressignifica, subverte e transgride os elementos da narrativa. De modo que, os gestos de leitura que permitem a percepção dessas fraturas são aqueles que impelem ao retorno, às anotações, ao questionamento. Perceber os diálogos engendrados, bem como as múltiplas possibilidades de leitura por trás deles, só é possível se o desafio de urdir a rede dialógica for aceito. Contudo, mesmo tecida com atenção, essa rede é só a superfície dos aprofundamentos possíveis ante a multiplicidade das vozes que habitam o universo hilstiano.

E diante delas, das vozes que habitam os interiores das personagens de Hilst, das que escrevem, especialmente, nota-se que elas se inscrevem como múltiplas, que suas caracterizações volitivo-emocionais, suas imagens, estão fundadas na heterotextualidade e na metalinguagem. Ao passo que as massas líricas são trabalhadas mais por meio do verso como unidade atômica, e também em prosano discurso direto, oferecendo uma verticalização multiplicadora de sentidos sem precedentes na Literatura Brasileira. A elas Hilst empresta, no plano axiológico das vivências, o próprio corpo e os sentidos num compartilhar de referenciais que articula um diálogo de proximidade declarado, todavia, suspeito por ser atravessado pela sua consciência criadora. Ou seja, Hilst, quando empresta suas referências para Vittorio, suas pulsões existenciais a Hillé, seu arcabouço de arquitetura lírica a Amós Kéres, passa a habitar o plano das ideias junto com eles. Assim, a face de Hilst nesse processo também é uma máscara, a da autora-personagem, que é consciência criadora, porém criada, mais como projeção do que como voz autônoma, e apartada de um criador que se anula para dar vida ao outro.

Estar sendo. Ter sido. (1997) é um livro que não se esgota. Por isso advertimos: o que procuramos fazer nesse breve estudo foi traçar um mapa relacional que permita futuros aprofundamentos possíveis frente às múltiplas leituras que se articularão diante do arcabouço de cada leitor. Essas, que podem ser feitas a fim de que as vozes de Hilst sejam ampliadas, cada uma a seu modo, e operem as trocas álmicas apontadoras dos infinitos caminhos de busca pela “hiperlucidez”. Que ela não tenha cantado em vão.

.....

DIALOGIC ARCHITECTURE: AN ANALYSIS OF THE BOOK *ESTAR SENDO. TER SIDO.*, BY HILDA HILST

ABSTRACT

This article is the result of research conducted about *Estar sendo. Ter sido.* (1997), last narrative published by the Brazilian writer Hilda Hilst (1930 - 2004) in life. In the research, we try to investigate how Hilst promotes the processes of

architectural hybridization that make this work a point of return for the other works that she wrote. In addition, we also observed as the architectural literary masses are subverted, especially with regard to categories of narrator and author, through the external dialogues that are articulated and that reveal much of Hilst's library. Therefore, we seek the support of the academic studies of Rubens da Cunha (2011) and José Antônio Cavalcanti (2010), about *Estar sendo. Ter sido.* (1997), Crystiane Batista Leal (2012), in a study about the lyric dimension in the Hilstian theatre, in Bakhtin (2010) and José Augusto Seabra (1988). We also access the inventory from the Casa do Sol library provided by the Hilda Hilst Institute.

KEYWORDS: Hilda Hilst; compositional forms; dialogue; formal hybridization.

ARQUITECTURA DIALÓGICA: UNA LECTURA DE *ESTAR SENDO. TER SIDO.*, DE HILDA HILST

RESUMEN

Este artículo resulta de una investigación acerca de *Estar sendo. Ter sido.* (1997), última narrativa publicada por la escritora brasileña Hilda Hilst (1930 – 2003). En la pesquisa, buscamos investigar de qué forma Hilst promueve los procesos de hibridación arquitectónica que hacen de esta obra un punto de retorno hacia las otras que escribió. Además de este aspecto, observamos también como las masas literarias arquitectónicas se subvierten, sobre todo en lo que respeta a las categorías de narrador y autor, a través de los diálogos externos que se articulan y que revelan una buena parte de la biblioteca de Hilst. Para ello, tomamos como base los estudios académicos de Rubens da Cunha (2011) y José Antônio Cavalcanti (2010), sobre *Estar sendo. Ter sido.* (1997), en Crystiane Batista Leal (2012), en un estudio desarrollado acerca de la dimensión lírica en el teatro hilstiano, en Bakhtin (2010) y en José Augusto Seabra (1988). Contamos también con la lista del inventario de la biblioteca de la Casa do Sol disponible en el Instituto Hilda Hilst.

PALABRAS CLAVE: Hilda Hilst; formas composicionales; diálogo; hibridación formal.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- CAVALCANTI, José Antônio. *Deslimites ficcional em Hilda Hilst: uma leitura de “Fluxo”, *Estar sendo*. *Ter sido*, *Tu não te moves de ti* e *A obscena senhora D**. 2010. 239 f. Tese (Doutorado em ciência da Literatura – Poética) – Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- CUNHA, Rubens da. *Retirar-se. Escrever. Uma leitura de *Estar sendo*. *Ter sido**. 2011. 167 f. Dissertação (Mestrado em Literatura – Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.
- DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2013.
- ELLMANN, Richard. *James Joyce*. New and Revised Edition. New York, Oxford, Toronto: Oxford University Press, 1982.
- GOMES, Eustáquio. *Os rapazes d’a onda e outros rapazes: modernismo, tecnica e modernidade na provincia paulista (1921-1925)*. 1991. 200 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1991.
- HILST, Hilda. *Baladas*. São Paulo: Globo, 2003.
- _____. *Com meus olhos de cão e outras novelas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- _____. *Da morte. Odes Mínimas*. São Paulo: Globo, 2003.
- _____. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- _____. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Nankin Editorial, 1997.
- _____. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. 2. reimp. São Paulo: Globo, 2008.
- _____. *Poesia (1959/1967)*. São Paulo: Livraria Sal, 1967.
- _____. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2014.
- _____. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1980.

LEAL, Cristyane Batista. *Configurações Líricas do Teatro de Hilda Hilst*. 2012. 105 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística – Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

MACHADO, C. S.; DUARTE, E. C. A vida: uma aventura obscena de tão lúcida. In: HILST, Hilda. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Nankin Editorial, 1997. p. 119-124.

SEABRA, José Augusto. *O heterotexto pessoano*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1988.

Submetido em 05 de agosto de 2017

Aceito em 03 de outubro de 2017

Publicado em 26 de janeiro de 2018
