

Alcir Pécora ist ordentlicher Professor für Literaturtheorie an der Staatlichen Universität Campinas (São Paulo, Brasilien) und Mitglied der Accademia Ambrosiana in Mailand. Unter anderem veröffentlichte er Maschine der Gattungen, Edusp 2001; Grundlagen des kollektiven Lebens, Ateliê 2002; Maß um Maß, e-galaxia 2020. Er besorgte folgende Ausgaben: Die Kunst des Sterbens von Padre Antonio Vieira, Nova Alexandria 1994; Historische und Politische Schriften von Padre Vieira, Martins Fontes 1995; Predigten I und II, Hedra 2000-2001; zusammen mit Stuart Schwartz Die Exzellenzen des Gouverneurs, Companhia das Letras 2002; Andenken an die Gegenwart, Cotovia 2006; Verzeichnis der denkwürdigsten Dinge, Hedra 2010; Warum Hilda Hilst lesen, Globo 2010; Apologie der Geisteswissenschaften, Edusp 2022 sowie In Studiosos Adolescentes, IHSI 2023, die beiden letzten in Zusammenarbeit mit Marina Massimi. Er ist Herausgeber der gesammelten Werke von Hilda Hilst (Globo), Roberto Piva (Globo / Companhia das Letras) und Plínio Marcos (FUNARTE). [A. d. Ü.: Siehe Originaltitel der zitierten Werke im portugiesischen Klappentext. Da diese nicht auf Deutsch veröffentlicht sind, ist die vorliegende Übersetzung lediglich eine Rohversion.]

No âmbito do programa editorial da Fundação Alexandre de Gusmão, a série *Grandes Autores Brasileiros* inaugura, de forma auspiciosa, a Coleção Cultura e Diplomacia. Idealizada pelo diplomata e escritor João Almino, a série reúne as reflexões de renomados escritores e críticos literários contemporâneos sobre autores que contribuíram para a construção da identidade nacional.

Fruto de parceria entre a FUNAG, o Instituto Guimarães Rosa e o Consulado-Geral em Munique, a série, em edições bilíngues, contribuirá para divulgar, no País e no exterior, a literatura, a arte e o pensamento brasileiro. Dessa forma, insere-se plenamente no propósito mais amplo que norteou a criação da Coleção Cultura e Diplomacia, a qual complementa e dialoga com as tradicionais coleções Relações Internacionais, História Diplomática, Direito Internacional e Política Externa Brasileira.

A FUNAG dá, assim, mais um passo no cumprimento de sua missão institucional de democratizar o acesso ao conhecimento, abrindo espaço para novos olhares e novas vozes e lançando luz sobre a diversidade regional e cultural do Brasil.

Embaixadora Márcia Loureiro
Presidente da Fundação Alexandre de Gusmão

Im Rahmen des Verlagsprogramms der Stiftung Alexandre de Gusmão wird mit der Reihe „Große Brazilianische Autoren“ die Sammlung Kultur und Diplomatie verheißungsvoll eingeweiht. Die von dem Diplomaten und Schriftsteller João Almino konzipierte Reihe vereinigt die Reflexionen renommierter zeitgenössischer Schriftsteller und Literaturkritiker zu Autoren, die zum Aufbau der brasilianischen nationalen Identität beigetragen haben.

Die Reihe ist das Ergebnis einer Partnerschaft zwischen FUNAG, dem Institut Guimarães Rosa und dem Generalkonsulat in München und wird in zweisprachigen Ausgaben zur Verbreitung der brasilianischen Literatur, Kunst und des brasilianischen Denkens in Brasilien und im Ausland beitragen. Auf diese Weise fügt sie sich voll und ganz in das breitere Ziel ein, das die Schaffung der Sammlung Kultur und Diplomatie geleitet hat, die ihrerseits die traditionellen Sammlungen internationaler Beziehungen, diplomatischer Geschichte, internationales Recht und brasilianische Außenpolitik ergänzt und mit ihnen in Dialog tritt.

FUNAG unternimmt damit einen weiteren Schritt zur Erfüllung seines institutionellen Auftrags, den Zugang zu Wissen zu demokratisieren, Raum für neue Perspektiven und neue Stimmen zu schaffen und die regionale und kulturelle Vielfalt Brasiliens zu beleuchten.

Botschafterin Marcia Loureiro
Präsidentin der Alexandre de Gusmão-Stiftung

Hilda Hilst – Uma Apresentação

Alcir Pécora

Hilda Hilst – Eine Betrachtung

Alcir Pécora

Série Grandes Autores Brasileiros Serie Große Brazilianische Autoren

Alcir Pécora é Professor Titular de Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e membro da Accademia Ambrosiana, de Milão. Entre outras obras, escreveu *Máquina de Gêneros* (Edusp, 2001); *Rudimentos da Vida Coletiva* (Ateliê, 2002); *Medida por Medida* (e-galaxia, 2020). É organizador de *A Arte de Morrer do Padre Antonio Vieira* (Nova Alexandria, 1994); *Escritos Históricos e Políticos do Padre Vieira* (Martins Fontes, 1995); *Sermões I e II* (Hedra, 2000-2001); *As Excelências do Governador* (Companhia das Letras, 2002), em coautoria com Stuart Schwartz; *Lembranças do Presente* (Cotovia, 2006); *Índice das Coisas Mais Notáveis* (Hedra, 2010); *Por que Ler Hilda Hilst* (Globo, 2010); *Apologia das Letras Humanas* (Edusp, 2022) e *In Studiosos Adolescentes* (IHSI, 2023), os dois últimos em coautoria com Marina Massimi. Editou as *Obras Reunidas* de Hilda Hilst (Globo), de Roberto Piva (Globo/ Companhia das Letras) e de Plínio Marcos (FUNARTE).



Hilda Hilst – Uma Apresentação

Alcir Pécora

Hilda Hilst – Eine Betrachtung

Alcir Pécora

Série Grandes Autores Brasileiros
Serie Große Brasilianische Autoren

Instituto Guimarães Rosa
Fundação Alexandre de Gusmão

Hilda Hilst – Uma Apresentação
Alcir Pécora

Hilda Hilst – Eine Betrachtung
Alcir Pécora

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES

Ministro de Estado	Embaixador Mauro Luiz Iecker Vieira
Secretária-Geral	Embaixadora Maria Laura da Rocha
Cônsul-Geral do Brasil em Munique	Embaixador João Almino
Diretor do Instituto Guimarães Rosa	Ministro Marco Antonio Nakata

FUNDAÇÃO ALEXANDRE DE GUSMÃO

Presidente	Embaixadora Márcia Loureiro
Diretor do Centro de História e Documentação Diplomática	Embaixador Gelson Fonseca Junior
Diretor do Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais	Ministro Almir Lima Nascimento

Conselho Editorial

Ana Flávia Barros-Platiau	Maitê de Souza Schmitz
Daniella Poppius Vargas	Maria Regina Soares de Lima
João Alfredo dos Anjos Junior	Maurício Santoro Rocha
Luís Cláudio Villafañe Gomes Santos	Rogério de Souza Farias

A Fundação Alexandre de Gusmão – FUNAG, instituída em 1971, é uma fundação pública vinculada ao Ministério das Relações Exteriores e tem a finalidade de levar à sociedade informações sobre a realidade internacional e sobre aspectos da pauta diplomática brasileira. Sua missão é promover a sensibilização da opinião pública para os temas de relações internacionais e para a política externa brasileira.

A FUNAG, com sede em Brasília, conta em sua estrutura com o Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais – IPRI e com o Centro de História e Documentação Diplomática – CHDD, este último no Rio de Janeiro.

Fundação Alexandre de Gusmão
Instituto Guimarães Rosa

Hilda Hilst – Uma Apresentação

Alcir Pécora

Série Grandes Autores Brasileiros



Brasília - 2024

MINISTERIUM FÜR AUSWÄRTIGE ANGELEGENHEITEN

Staatsminister: Botschafter Mauro Luiz Iecker Vieira

Generalsekretärin: Botschafterin Maria Laura da Rocha

Generalkonsul von Brasilien in München: Botschafter João Almino

Direktor des „Instituto Guimarães Rosa“: Minister Marco Antonio Nakata

ALEXANDRE DE GUSMÃO-STIFTUNG

Präsidentin der „Fundação Alexandre de Gusmão“ (Alexandre de Gusmão-Stiftung): Botschafterin Marcia Loureiro

Direktor des „Centro de História e Documentação Diplomática“ (Zentrum für Geschichte und diplomatische Dokumentation):
Botschafter Gelson Fonseca Junior

Direktor des „Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais“ (Forschungsinstitut für internationale Beziehungen):
Minister Almir Lima Nascimento

Redaktionsausschuss

Ana Flávia Barros-Platiau

Daniella Poppius Vargas

João Alfredo dos Anjos Junior

Luís Cláudio Villafañe Gomes Santos

Maitê de Souza Schmitz

Maria Regina Soares de Lima

Maurício Santoro Rocha

Rogério de Souza Farias

Die 1971 gegründete Stiftung Alexandre de Gusmão - FUNAG - ist eine öffentliche Stiftung, die eng mit dem Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten verknüpft ist, mit der Zielsetzung, die Gesellschaft mit Informationen über die internationale Realität und über Aspekte der brasilianischen diplomatischen Agenda zu versorgen.

Die FUNAG, die ihren Sitz in Brasilia hat, umfasst das Forschungsinstitut für internationale Beziehungen (IPRI) und das Zentrum für Geschichte und diplomatische Dokumentation (CHDD), letzteres in Rio de Janeiro.

Alexandre de Gusmão-Stiftung
Guimarães Rosa-Institut

Hilda Hilst – Eine Betrachtung

Alcir Pécora

Serie Große Brasilianische Autoren



Brasilien - 2024

Direitos de publicação reservados à / Veröffentlichungsrechte vorbehalten für die
Fundação Alexandre de Gusmão / Alexandre de Gusmão-Stiftung
Ministério das Relações Exteriores / Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten
Esplanada dos Ministérios, Bloco H, Anexo II, Térreo
70170-900 Brasília-DF
Telefones: (61) 2030-9117/9128
Site: www.gov.br/funag
E-mail: funag@funag.gov.br

Coordenação-Geral / Gesamtkoordination:
Henrique da Silveira Sardinha Pinto Filho

Equipe Técnica / Technisches Team:
Acauã Lucas Leotta
Alessandra Marin da Silva
Ana Clara Ribeiro Teixeira
Eliane Miranda Paiva
Fernanda Antunes Siqueira
Gabriela Del Rio de Rezende
Luiz Antônio Gusmão
Nycole Cardia Pereira

Programação Visual e Diagramação / Visuelle Gestaltung und Layout:
Denivon Cordeiro de Carvalho

Versão para o alemão dos textos / Deutsche Textfassung - Lektorat:
Sarita Brandt

Organização / Organisation:
Paulo Roberto da Costa Pacheco
Cônsul-Geral Adjunto do Brasil em Munique / Beigeordneter Generalkonsul von Brasilien in München

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

P369h Pécora, Alcir

Hilda Hilst: uma apresentação = Hilda Hilst: eine betrachtung / Alcir Pécora. - Brasília :
FUNAG ; Instituto Guimarães Rosa, 2024.
72 p. -- (Grandes Autores Brasileiros)

ISBN: 978-85-7631-994-8

1. Biografia. 2. Hilst, Hilda, 1930-2004. 3. Escritores brasileiros - Biografia. 4. Literatura
brasileira. I. Instituto Guimarães Rosa. II. Título. III. Série.

CDD-928.699

Depósito legal na Fundação Biblioteca Nacional conforme Lei nº 10.994, de 14/12/2004.
Elaborado por Sueli Costa - Bibliotecária - CRB-8/5213
(SC Assessoria Editorial, SP, Brasil)



© Fernando Lemos: Wikimedia Commons - Wikimedia Foundation.

Hilda Hilst, uma das grandes escritoras contemporâneas, nasceu em Jaú, interior do Estado de São Paulo, em 21 de abril de 1930 e faleceu em 4 de fevereiro de 2004, em Campinas (SP). Era filha da portuguesa Bedecilda Vaz Cardoso e do fazendeiro Apolônio de Almeida Prado Hilst, que era também escritor e poeta. Fez os estudos em colégios de elite, seguindo depois Direito na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, da Universidade de São Paulo.

Escrevendo poesia desde muito cedo, lança o seu primeiro livro, *Presságio*, em 1950, e, no ano seguinte, *Balada de Alzira*. Em 1955, é a vez de *Balada do festival* e, em 1959, de *Roteiro do silêncio*; em 1960, de *Trovas de muito amor para um amado senhor*. Em 1961, lança *Ode fragmentária*.

Em 1965, muda-se para a fazenda de sua mãe, em Campinas (SP), iniciando lá a construção de sua casa, que nomeou Casa do Sol, onde viveu até a sua morte, dedicada exclusivamente à literatura.

De 1967 a 1969, escreve um conjunto de oito peças de teatro, a saber: *A empresa* ou *A possessa*, *O rato no muro*, *O visitante*, *Auto da barca de Camiri*, *O novo sistema*, *As aves da noite*, *O verdugo* e *A morte do patriarca*.

Em 1970, tem início a sua produção em prosa de ficção, muito mais radical e experimental do que a sua poesia até então. O primeiro título é *Fluxo-floema*. O segundo, de 1973, é *Kadosh*. Em 1974, depois da experimentação em teatro e prosa, Hilda volta a escrever poesia, desta vez, num registro mais complexo e maduro do que até então. Publica *Júbilo, memória, noviciado da paixão*; em 1980, *Da morte. Odes mínimas*. No mesmo ano, publica a novela *Tu não te moves de ti*.

Em 1982, torna-se artista residente da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), universidade a que esteve ligada até a sua morte. Lança *A obscena senhora D*, que é talvez a sua obra-prima mais reconhecida. Em 1983, publica *Cantares de perda e predileção*; em 1984, *Poemas malditos, gozosos e devotos*; em 1986, *Sobre a tua grande*

Hilda Hilst, eine der großen zeitgenössischen Schriftstellerinnen, wurde am 21. April 1930 in Jaú im Innern des Bundesstaates São Paulo geboren und starb am 4. Februar 2004 in Campinas (SP). Sie war die Tochter der Portugiesin Bedecilda Vaz Cardoso und des Kaffeefarmers Apolônio de Almeida Prado Hilst, ebenfalls Schriftsteller und Poet. Ihre Schulzeit verbrachte sie auf Elite-Internaten. Anschließend absolvierte sie ein Studium der Rechtswissenschaften an der Juristischen Fakultät der Universität São Paulo am Largo de São Francisco.

Schon sehr früh begann sie, Gedichte zu schreiben. 1950 veröffentlichte sie ihr erstes Buch *Presságio* (dt. Vorahnung) und ein Jahr später *Balada de Alzira* (dt. Ballade der Alzira). 1955 folgten *Balada do Festival* (dt. Ballade des Festivals) und 1959 *Roteiro do silêncio* (dt. Drehbuch des Schweigens). 1960 erschien *Trovas de muito amor para um amado senhor* (dt. Minnelieder voller Liebe für einen sehr verehrten Herrn) und 1961 *Ode fragmentária* (dt. Unvollendete Ode).

Im Jahr 1965 zieht sie zu ihrer Mutter auf die Farm in Campinas (SP), wo der Bau ihres Hauses beginnt, das sie Sonnenhaus nennt. Dort lebte sie bis zu ihrem Tod, sich ausschließlich ihrem Schreiben widmend.

Zwischen 1967 und 1969 verfasst sie insgesamt acht Theaterstücke, und zwar *A empresa ou A possessa* (dt. Die Firma oder Die Besessene), *O rato no muro* (dt. Die Maus auf der Mauer), *O visitante* (dt. Der Besucher), *Auto da barca de Camiri* (dt. Geistliches Spiel des Camiri-Schiffes), *O novo sistema* (dt. Das neue System), *As aves da noite* (dt. Die Vögel der Nacht), *O verdugo* (dt. Der Scharfrichter) und *A morte do patriarca* (dt. Der Tod des Patriarchen).

1970 beginnt sie, Prosatexte zu schreiben, die sich als viel radikaler und experimenteller als die vorausgegangene Lyrik erweisen. Der erste Titel lautet *Fluxo-floema* (dt. Fluxus-Floem). Der zweite, aus dem Jahr 1973, *Kadosh* (dt. Heilig). Ab 1974, nach der experimentellen Phase in der Dramatik und der Prosaliteratur, kehrt Hilda zurück zur Lyrik, nun in einem komplexeren und reiferen Sprachregister als zuvor. Sie veröffentlicht *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (dt. Jubel, Erinnerung, Noviziat der Leidenschaft). 1980 folgen *Da morte. Odes mínimas* [A. d. Ü.: Vom Tod. Minimale Oden. Übersetzt von Curt Meyer-Clason. In: *Modernismo Brasileiro und die brasilianische Lyrik*

face e *Com os meus olhos de cão e outras novelas*, outra pequena obra-prima, que faz uma conexão importante entre o seu escrito anterior, e os textos mais desabridos a partir daí. Em 1989, lança o volume de poesia *Amavisse*, talvez o mais importante de sua produção poética.

Em 1990, publica *Alcoólicas*, seguida dos dois primeiros títulos da chamada “tetralogia obscena”: *O caderno rosa de Lori Lamby* e *Contos d’escárnio. Textos grotescos*. No ano seguinte, publica *Cartas de um sedutor*. Em 1992, é a vez de *Bufólicas*, que fecha a tetralogia, e de outro livro decisivo de sua produção poética, *Do desejo*. Em 1993, lança *Rútilo nada*, texto de ficção, e, em 1997, o seu último grande trabalho em prosa, *Estar sendo. Ter sido*.

Depois de já ter recebido praticamente todos os prêmios importantes da crítica brasileira, em 2002, recebe também o Grande Prêmio da Crítica, da APCA, pela reedição de sua obra pela Editora Globo, coordenada por Alcir Pécora.

der Gegenwart. Berlin 1997.] und noch im selben Jahr die Novelle *Tu não te moves de ti* (dt. Du kommst nicht von dir los).

1982 nimmt Hilda teil am Residenzprogramm (Artist in Residence) der Staatlichen Universität Campinas (UNICAMP), einer Universität, mit der sie bis zu ihrem Tod in Verbindung steht. Sie publiziert *A obscena senhora D* (dt. Die obszöne Frau D), das Meisterwerk, das ihr vermutlich die größte Anerkennung einbrachte. 1983 erscheinen *Cantares de perda e predileção* (dt. Gesänge von Verlust und Vorliebe). 1984 rücken *Poemas malditos, gozosos e devotos* (dt. Verdammte, freudenreiche und geistliche Gedichte) nach. 1983 erscheinen *Sobre tua grande face* (dt. Über dein markantes Gesicht) und *Com os meus olhos de cão e outras novelas* (dt. Mit meinen Hundeaugen und andere Novellen), ein weiteres kleines Meisterwerk, das eine wichtige Verbindung zu dem vorausgegangenen Buch und den anstößigen Texten, die dann folgen, darstellt. Im Jahr 1989 veröffentlicht sie den Gedichtband *Amavisse* (dt. Geliebt [zu] haben), vielleicht ihr wichtigstes lyrisches Werk.

1990 publiziert sie *Alcoólicas* (dt. Alkoholikerinnen), gefolgt von den zwei ersten Titeln der „obszönen Tetralogie“: *O caderno rosa de Lori Lamby* (dt. Das rosa Heft der Lori Lamby) und *Contos d'escárnio. Textos grotescos* (dt. Spottgeschichten. Groteske Texte). Im nächsten Jahr folgt der Band *Cartas de um sedutor* [A. d. Ü.: Briefe eines Verführers. Übersetzt von Mechthild Blumberg, *Stint. Zeitschrift für Literatur*. Nr. 27, S. 28–30, Bremen 2001.] und 1992 *Bufólicas* (dt. Possenspiele), mit dem die Tetralogie abschließt, sowie ein anderer entscheidender Gedichtband mit dem Titel *Do desejo* (dt. Vom Begehren). 1993 erscheint der großartige fiktionale Text *Rútilo nada* [A. d. Ü.: Funkelndes Nichts. Übersetzt von Mechthild Blumberg, *Stint. Zeitschrift für Literatur*. Nr. 29, S. 54–66, Bremen 2001.] und 1997 ihre letzte große Prosaschrift *Estar sendo. Ter sido* (dt. Noch immer sein. Gewesen sein).

Nachdem ihr fast alle wichtigen Preise der brasilianischen Kritik verliehen worden waren, erhielt sie 2002 für die von Editora Globo herausgebrachte Neuauflage ihres Gesamtwerks, herausgegeben von Alcir Pécora, auch den Großen Kritikerpreis des Verbandes der Kunstkritiker São Paulo (APCA). [A. d. Ü.: Da die meisten Werke von Hilda Hilst nicht auf Deutsch vorliegen, sind die oben angeführten Titel als Rohübersetzung zu betrachten.]

Hilda Hilst – Uma Apresentação

Apresentar Hilda Hilst (Jaú, 21 de abril de 1930 – Campinas, 4 de fevereiro de 2004) ao público alemão certamente não é mais difícil do que apresentá-la ao público brasileiro, como acabei fazendo enquanto organizador de suas obras reunidas, ao longo de toda a primeira década do século XXI, quando ela era ainda pouco conhecida e estudada mesmo no seu país natal. De fato, Hilda Hilst passou quase toda a sua vida ignorada pela crítica universitária e pelo público em geral. O seu verdadeiro sucesso de público e de crítica só veio, finalmente, quando ela já estava numa idade avançada e com a saúde bastante abalada. Me lembro ainda bastante bem de certo dia em que fui visitá-la, quando os seus livros já começavam a ter alguma repercussão, e ela me pediu que fosse representá-la na entrega de um prêmio importante da crítica brasileira, pois ela já não se sentia bem e tinha dificuldades de locomoção.

Enquanto conversávamos, brincando, sobre o que eu deveria dizer no discurso de agradecimento na tal cerimônia – que ela afinal resolveu com um simples “diga-lhes que mandei um beijo” –, ela também me disse, um pouco consternada, que era uma pena que apenas agora, quando já não podia gozar de coisa alguma, ela finalmente começasse a ser reconhecida. Em contraponto à observação que ela fizera e em que reconhecera alguma tonalidade melancólica, pouco usual nela, eu observei que, para alguém como ela, que falava com os espíritos dos mortos – o que foi objeto de vários experimentos físicos que ela fez, ao longo da vida – e que acreditava, portanto, na imortalidade da alma, o tempo de uma só vida não era nada: ela ainda tinha a eternidade para gozar da própria glória. Curiosamente, para quem sempre tinha uma piada pronta a desafiar qualquer queda fácil em sentimentalismos, ela me olhou de uma maneira nada irônica, e disse com os olhos postos fixamente em mim: “Mas eu acredito realmente na imortalidade?”.

Hilda Hilst – Eine Betrachtung

Hilda Hilst (geb. 21. April 1930 in Jaú – gest. 04. Februar 2004 in Campinas) einem deutschsprachigen Publikum vorzustellen, ist sicher nicht schwerer als sie einem brasilianischen Publikum nahezubringen, was ich als Herausgeber ihres Gesamtwerks im Verlauf der ersten zehn Jahre des 21. Jahrhunderts immer wieder versucht habe, als sie selbst in ihrem Heimatland weitgehend unbekannt und noch kaum erforscht war. Hilda Hilst blieb in der Tat fast ihr ganzes Lebens lang von den akademischen Kreisen und dem allgemeinen Publikum unbeachtet. Ihren wahren Erfolg beim Publikum und der Literaturkritik errang sie schließlich erst, als sie schon ein hohes Alter erreicht hatte und gesundheitlich stark angegriffen war. Ich erinnere mich noch gut an einen Besuch, den ich ihr eines Tages abgestattet hatte zu einer Zeit, als ihre Bücher bereits einen gewissen Anklang fanden. Bei der Gelegenheit bat sie mich, ich möge sie bei der Verleihung eines wichtigen brasilianischen Literaturpreises vertreten, denn sie fühle sich nicht wohl und das Gehen falle ihr zunehmend schwer.

Als wir scherzhaft unterschiedliche Möglichkeiten durchspielten, was ich in der Dankesrede bei besagter Preisverleihung sagen sollte, beendete sie das Gespräch schließlich mit einem lapidaren „Bestell ihnen einen dicken Kuss von mir.“ Zudem bemerkte sie etwas konsterniert, es sei doch schade, dass ihr erst jetzt, da sie nichts mehr davon habe, endlich ein wenig Anerkennung zuteilwerde. Um ihren Worten, aus denen ich für ihre Verhältnisse einen selten melancholischen Ton heraushörte, etwas entgegenzusetzen, sagte ich, dass für jemanden wie sie, die sie mit den Seelen der Verstorbenen spreche – was Gegenstand wiederholter physikalischer Experimente war, die sie ihr Leben lang durchführte –, und die demzufolge an die Unsterblichkeit der Seele glaube, die Dauer eines einzigen Lebens nicht ins Gewicht falle: sie habe noch die Ewigkeit vor sich, um sich in ihrem Ruhm zu sonnen. Es schien seltsam für jemanden wie sie, die, um jegliche Sentimentalität zu vermeiden, immer einen Witz parat hatte, aber sie schaute mir lange und keineswegs belustigt in die Augen und entgegnete: „Aber stimmt es denn, dass ich an die Unsterblichkeit glaube?“

A pergunta me perturbou, pois era duplamente estranha: primeiro, porque o *core* da obra de Hilda eram narrativas ensaísticas e versos em torno de uma espécie de mística poética; depois, porque, do modo como ela formulou a pergunta, me olhando muito seriamente nos olhos, parecia que ela realmente esperava de mim uma resposta sobre as suas crenças mais íntimas, o que era rigorosamente absurdo. Buscando então, na hora, uma maneira de dar seguimento ao diálogo, sem estacarmos nessa espécie de aporia enigmática, lhe disse qualquer coisa irrelevante, que ela aceitou de bom grado, talvez para não me constranger.

Mais tarde, entretanto, guiando de volta para casa e pensando sobre a conversa, me pareceu que aquilo que Hilda me confessou como sendo uma dúvida sobre a imortalidade incluía dialeticamente um gesto positivo de aceitação da morte, o grande problema que a assombrava em tudo, e que julgava que apenas a arte seria capaz de iluminar. E aqui cabe lembrar que um dos grandes autores de sua vida, a que recorria inúmeras vezes, era justamente o Ernst Becker de *A negação da morte*.

Diese Frage verstörte mich, denn sie war im doppelten Sinn merkwürdig: erstens, weil das Herzstück von Hildas Werk aus essayistischen Erzählungen und aus Gedichten, die von einer Art poetischer Mystik zeugten, bestand; und zweitens, weil ihre Fragestellung, begleitet von diesem durchdringenden und ernsten Blick, darauf hinzudeuten schien, dass sie tatsächlich von mir eine Antwort hinsichtlich ihres tiefsten Glaubens erwartete, was völlig absurd war. Um nicht in dieser Art verwirrender Aporie zu verharren, versuchte ich das Gespräch in Gang zu halten, indem ich etwas Belangloses sagte, was sie, vielleicht um mich nicht in Verlegenheit zu bringen, ohne Widerworte akzeptierte.

Später, auf der Fahrt nach Hause, als ich über das Gespräch nachdachte, schien es mir, als offenbarte das, was Hilda mir über ihre Zweifel an der Unsterblichkeit anvertraut hatte, in dialektischer Weise ihre uneingeschränkte Akzeptanz des Todes - ein großes Thema, das sie allerorts in Angst versetzte und das ihrer Meinung nach nur die Kunst zu erhellen vermochte. Apropos: Hier scheint es mir angebracht, auf einen der großen Autoren in ihrem Leben hinzuweisen, nämlich, auf Ernst Becker in *The Denial of Death*.

Algumas circunstâncias editoriais

Eu frequentava a casa de Hilda Hilst desde os inícios dos anos 1980, e posso me gabar frontalmente de ser um dos poucos críticos a considerá-la, desde sempre, como uma das maiores escritoras brasileiras, o que mais ou menos a desagradava, pois ela não admitia separação de sexo entre autores, e, por isso mesmo, não queria ser chamada de poetisa, preferia poeta. E, segundo ela, se era para ser o melhor, teria de ser entre todos, homens, mulheres e tudo o mais. Brincadeiras à parte, Hilda era uma autora única, culta e muito inteligente, cujo convívio era usualmente muito divertido, pois ela era também uma grande humorista. Digo isso no sentido escrachado do termo humor: ela era, de longe, a pessoa mais engraçada que já conheci, ainda que muitas vezes ela produzisse o riso com dor, aristotelicamente vetado. Não raro saía de sua casa, após passar a tarde com ela, com a nuca dolorida de tanto rir de seus comentários geralmente abstrusos, inconvenientes e constrangedores sobre todos os assuntos, enquanto assistia sem prestar muita atenção a programas de *mondo cane* na TV, esperando as 18h para abrir a garrafa de uísque ou de vinho, geralmente de baixo custo, caso não fossem presenteados por alguém. Antes dessa hora, ela não bebia, o que ela mesma considerava um gesto de muita contenção. Um amigo comum até me contou que, um dia, Hilda lhe perguntou se ele achava que ela era bêbeda, como usualmente diziam, e esse amigo, muito prudente, lhe respondeu que de modo algum, já que ela bebia há décadas e parecia sempre igual a si mesma, além de continuar viva.

Editorische Rahmenbedingungen

Ich habe Hilda Hilst seit Beginn der 1980er Jahre wiederholt besucht und kann ohne Übertreibung behaupten, einer der wenigen Kritiker zu sein, für die sie schon immer eine der wichtigsten brasilianischen Schriftstellerinnen war. Was ihr nicht unbedingt gefiel, denn sie widersetzte sich einer genderspezifischen Unterscheidung bei Autoren und zog es daher vor, nicht als Dichterin, sondern als Dichter bezeichnet zu werden. Und wenn es darum ginge, meinte sie, die besten Ergebnisse zu erzielen, dann müssten alle beteiligt sein: Männer, Frauen und all die anderen. Aber Spaß beiseite, Hilda war zweifellos eine außergewöhnliche, gebildete und sehr intelligente Frau, mit der man immer wieder fröhliche Stunden verbringen konnte, denn sie war zudem eine große Humoristin. Ich meine damit einen zotigen Humor: Sie war die witzigste Person, die ich je gekannt habe, obwohl das Lachen, das sie erntete, oft mit Schmerz erkämpft wurde, im Sinne von Aristoteles ein Widersinn. Nach meinen nachmittäglichen Besuchen bei ihr machte ich mich oft auf den Heimweg mit schmerzendem Hals vor lauter Lachen über ihre abstrusen, unpassenden und peinlichen Kommentare über alles und jedes, während sie gleichzeitig mit halbem Ohr einen Film der Serie *Mondo Cane* im Fernseher verfolgte und darauf wartete, dass es 18:00 Uhr wurde, um die Whisky- oder Weinflasche zu öffnen, meistens Billigprodukte, es sei denn, es handelte sich um ein Geschenk. Vor dieser Uhrzeit trank sie keinen Alkohol, was sie als äußerste Mäßigung empfand. Ein gemeinsamer Freund erzählte mir einmal, dass Hilda ihn gefragt habe, ob er sie für trunksüchtig halte, für eine Säuferin, wie man es ihr nachsagte. Behutsam habe er erwidert, keineswegs, denn sie trinke ja schon seit Jahrzehnten und scheine sich immer gleichgeblieben zu sein. Und sie sei ja quicklebendig.

Provavelmente por conta da nossa amizade, no final dos anos 1990, fui surpreendido por um convite gentil, e, no entanto, cheio de riscos, para organizar a edição das obras reunidas de Hilda Hilst para a Editora Globo, que tinha alcance nacional, embora fosse um braço menos que secundário da emissora de TV dominante no país. A edição seria importante porque, até então, Hilda apenas publicara as suas obras em pequenas editoras artesanais, e também porque sequer ela própria tinha consigo o conjunto da sua produção. Muitos de seus livros, com pequenas tiragens, acabavam desaparecendo de sua biblioteca – hoje felizmente depositada no Centro de Documentação Alexandre Eulalio da UNICAMP, junto com os seus manuscritos e primeiras edições. O descuido de Hilda se explicava em parte pelo seu temperamento anárquico, mas também, talvez ainda mais, porque morava numa espécie de *open house*, a Casa do Sol, que construía ainda nos anos 1960. A Casa do Sol, com vaga aparência de uma estância mexicana, com um *mood* hippie, estava permanentemente aberta para visitantes, sem preconceitos de homens, bichos ou alienígenas, desde que fossem vira-latas, isto é, que estivessem genuinamente livres e perdidos no mundo. Alguns desses visitantes apareciam, e não iam mais embora, ficando por lá várias temporadas, vivendo à sombra da generosidade sem par de Hilda. Com pessoas, o acumulado de convidados nunca chegou a ser tão grande quanto o de cães, os quais, a certa altura, chegaram a ser mais de 70. Alguns intelectuais e escritores conhecidos também viveram lá, como Caio Fernando Abreu e Bruno Tolentino, entre muitos outros, anônimos ou quase, como Mora Fuentes ou Edson Costa Duarte. Mas o certo é que, com a grande movimentação de idas e vindas no lugar, era difícil conservar o que quer que fosse, incluindo a própria estrutura da Casa do Sol, que decaía verão a verão, e assim também a sua biblioteca, de onde muitas das primeiras edições de seus livros haviam desaparecido.

Wahrscheinlich dank unserer Freundschaft bekam ich Ende der 1990er Jahre überraschend eine erfreuliche, wenn auch mit Risiken behaftete Einladung: eine Ausgabe der gesammelten Werke von Hilda Hilst für das Verlagshaus *Editora Globo* herauszugeben. Wenn auch landesweit bekannt, so war dieses, wenn es hochkam, doch nur ein sekundärer Arm von *TV Globo*, dem in ganz Brasilien führenden Fernsehkanal. Zweifellos handelte es sich um ein wichtiges Publikationsprojekt, denn Hilda Hilst hatte bis dato ihre Werke nur in kleinen unkonventionellen Verlagen veröffentlicht und war nicht einmal im Besitz ihrer gesamten Titel. Viele der nur in kleinen Auflagen erschienenen Bücher verschwanden nach und nach aus ihrer Bibliothek, die sich heute glücklicherweise zusammen mit den Manuskripten und Erstaussgaben im Dokumentationszentrum Alexandre Eulalio an der UNICAMP, der Universität Campinas, befindet. Die Nachlässigkeit Hildas erklärte sich zum Teil durch ihr anarchisches Temperament oder vielleicht eher noch durch die Tatsache, dass sie eine Art *open house* führte, das den Namen *Casa do Sol*, Sonnenhaus, trug und das sie bereits in den 1960er Jahren gebaut hatte. Es erinnerte vage an ein mexikanisches Farmhaus sowie an die Kultur der Hippies und stand stets allen Besuchern offen, ohne zwischen Menschen, Tieren und außerirdischen Wesen zu unterscheiden, vorausgesetzt, es handelte sich um Streuner, das heißt, sie waren wirklich frei und hatten auf der Welt keine feste Bleibe. Einige dieser Besucher quartierten sich im Sonnenhaus ein und blieben für mehrere Monate, wobei sie auf Kosten von Hildas beispielloser Großzügigkeit lebten. Die Zahl der Personen reichte jedoch nie an die der Hunde heran, die irgendwann die siebzig überstieg. Einige Intellektuelle und bekannte Schriftsteller wie Caio Fernando Abreu und Tolentino Duarte haben zeitweilig auch dort gelebt. Hinzu kamen viele andere, unbekannte oder kaum bekannte, wie Mora Fuentes und Edson Costa Duarte. Das übliche Kommen und Gehen machte es ohne jeden Zweifel schwierig, die Gegenstände, egal welcher Art, zu erhalten, was auch für die Bausubstanz des Sonnenhauses, das von Sommer zu Sommer verfiel, und für die hauseigene Bibliothek galt, aus der viele Erstaussgaben verschwanden.

Nessa época em que fui convidado para fazer a curadoria das suas obras reunidas, Hilda Hilst já tinha tido duas isquemias, um câncer no pulmão, ao menos uma queda grave para alguém de sua idade, além da companhia antiga do alcoolismo pós-18h. Ou seja, o seu estado de saúde era muito precário, além de ela e a casa padecerem de problemas financeiros crônicos, basicamente pelo fato de, devido ao crescimento da cidade de Campinas, as suas terras se tornarem urbanas, e, com isso, o imposto predial a ser pago por elas se tornar muito mais caro. Não era um problema exclusivo dela – vários dos antigos fazendeiros de café com terras em torno de Campinas se tornaram inadimplentes com o imposto tendo passado a valores aplicados na área urbana. A solução adotada por eles, em geral, era lotear as terras para casas e condomínios, e foi essa também a solução adotada por Hilda. A Casa do Sol ainda existe, mas as terras ao lado estão todas tomadas por condomínios de classe média. A antiga atmosfera de campo praticamente se perdeu, embora o terreno restante em torno da Casa do Sol ainda seja relativamente amplo.

Foi justamente nessas circunstâncias financeiras difíceis que Hilda Hilst decidiu vender os direitos autorais de toda a sua obra, e calhou de a Editora Globo se interessar pela compra, o que não era trivial, já que os seus títulos eram ainda pouco conhecidos. E assim, a partir de 1998, ao longo de quase uma década, organizei uma coleção de vinte livros de Hilda Hilst, nos quais redistribuí os quarenta que ela chegou a publicar em vida, além de textos esparsos, crônicas em jornal e peças de teatro, naturalmente ainda mais desconhecidos.

Als ich zu jener Zeit gebeten wurde, die Gesamtausgabe des Werkes von Hilda Hilst zu kuratieren, hatte sie bereits zwei ischämische Schlaganfälle, Lungenkrebs und mindestens einen in ihrem Alter fatalen Sturz hinter sich, ohne die Folgen ihres abendlichen Begleiters, des Alkohols, zu erwähnen. Mit anderen Worten, ihr Gesundheitszustand war äußerst prekär. Davon abgesehen, benötigten Hilda und das Sonnenhaus permanent Geldmittel, was im Grunde zusammenhing mit dem Wachstum der Stadt Campinas: Ihr Land war in Bauland umgewandelt worden und die Steuern schnellten in die Höhe. Dieses Problem betraf nicht nur Hilda: Viele der alteingesessenen Kaffeepflanzenbesitzer in der Umgebung von Campinas hatten auf einmal Steuerschulden, da ihr Grund und Boden mittlerweile als städtisches Bauland ausgewiesen war. Der Ausweg, den sie fanden, bestand größtenteils darin, ihre Ländereien in Grundstücke aufzuteilen und sie für den Bau von Häusern und *gated communities* zur Verfügung zu stellen. Das war auch für Hilda die Lösung. Das Sonnenhaus gibt es noch, aber auf den Grundstücken, die es umgeben, stehen überall großbürgerliche Wohnkomplexe. Die Idylle von früher ging praktisch verloren, obwohl das zu dem Sonnenhaus gehörende Grundstück noch immer recht groß ist.

Ausgerechnet unter diesen schwierigen finanziellen Umständen beschloss Hilda, die Autorenrechte an ihrem gesamten Werk zu verkaufen. Der Zufall wollte es, dass der Verlag *Editora Globo* sich dafür interessierte, was keineswegs irrelevant war, da Hildas Bücher immer noch weitgehend unbekannt waren. So begann ich im Jahr 1998 in einer fast zehnjährigen Arbeit, die Herausgabe einer Sammlung von zwanzig Bänden vorzubereiten, in denen ich die vierzig Titel, die Hilda im Lauf ihres Lebens veröffentlicht hatte, neu zusammenstellte und viele Einzeltexte, Feuilleton-Beiträge und Theaterstücke, die natürlich noch unbekannter waren, mit aufnahm.

Como a ideia geral de minha curadoria era a de apresentar a complexidade e a copiosidade dos escritos de Hilda Hilst aos brasileiros – tarefa análoga à de agora, em relação ao público alemão –, pensei basicamente em valorizar os melhores textos e fornecer um vocabulário crítico mínimo, quase um vocabulário de passagem, por assim dizer, que fosse adequado para abordar essas obras, sem apelar para os lugares comuns como “à frente do seu tempo” ou “escrita feminina” ou ainda “escrita do inconsciente”. Quer dizer, a meu ver, a edição implicava tanto em levantar criticamente as especificidades próprias de cada livro, como fazê-lo de modo a ampliar o público restrito de leitores que Hilda tinha até então.

Então, muito resumidamente, a situação que tinha diante de mim era aproximadamente a seguinte: em primeiro lugar, Hilda Hilst tinha já uma obra extensa, composta de quatro dezenas de livros diferentes, em quatro gêneros literários distintos – a saber, poesia, prosa de ficção, teatro e crônica –, embora fosse conhecida quase exclusivamente por coletâneas de poesia e de prosa, e sobretudo por um livro muito polêmico, *O caderno rosa de Lori Lamby*, chamado por ela mesmo de pornográfico, e que parecia significar o fim de sua carreira como escritora séria, que jamais havia decolado.

Um segundo ponto importante a considerar naquele momento era que a obra literária extensa e variada de Hilda Hilst era quase desconhecida, mas a autora detinha certa notoriedade pessoal, alcançada graças a entrevistas e reportagens que sobretudo davam conta de suas excentricidades: desde a de abandonar uma vida de quase *jet set* – ela dizia que tinha chegado a namorar Dean Martin, além de ter tentado em vão ter um caso com Marlon Brando, batendo à noite em seu quarto de hotel, o que sempre me pareceu parte de seu repertório infundável de piadas – para passar a morar numa fazenda do interior, até as declarações bombásticas que costumava fazer, repletas de palavrões e expressões de escárnio.

Da mein Ansatz als Herausgeber darin bestand, dem brasilianischen Leser die Komplexität und die Vielfalt von Hildas Schriften vorzustellen – analog zu meiner jetzigen Absicht gegenüber dem deutschen Leser –, versuchte ich, ihre besten Texte zu würdigen und sie zusätzlich mit einem überschaubaren kritischen Verzeichnis, sozusagen einem Einführungsglossar, zu versehen. Es war dazu gedacht, einen Beitrag zur Erschließung der Werke zu leisten, ohne auf Gemeinplätze wie „ihrer Zeit voraus“ oder „feminines Schreiben“ oder auch „Schreiben aus dem Unbewussten heraus“ zurückzugreifen. Meiner Meinung nach sollte die Gesamtausgabe sowohl dafür sorgen, die Besonderheiten eines jeden Buches kritisch zu beleuchten als auch die begrenzte Leserschaft Hildas zu erweitern.

Kurzum, die Situation, der ich mich gegenüber sah, war ungefähr folgende: Erstens verfügte Hilda bereits über ein umfangreiches Werk, das aus vierzig unterschiedlichen Büchern bestand und vier verschiedene literarische Gattungen – Lyrik, Epik, Dramatik und Feuilleton – umfasste, obwohl sie fast ausschließlich bekannt war durch ihre Poesie- und Prosawerke und vor allem durch ein sehr polemisches Buch, *O caderno rosa de Lori Lamby* (dt. Das rosa Heft der Lori Lamby), das sie selbst als Pornoliteratur bezeichnete. Vieles schien darauf hinzudeuten, dass diese Publikation das Ende ihres nie erfolgten Karrierestarts als seriöse Schriftstellerin einläuten würde.

Ein zweiter wichtiger Punkt, der damals berücksichtigt werden musste, bestand darin, dass das umfangreiche und vielseitige Werk von Hilda Hilst nahezu unbekannt war. Die Autorin hatte dennoch einen gewissen persönlichen Bekanntheitsgrad erlangt, und zwar aufgrund von Interviews und Reportagen, die vor allem ihr exzentrisches Verhalten im Blick hatten: beginnend bei einem vom Jetset geprägten Lifestyle, dem sie entsagt hatte – sie erzählte, sie sei sogar die Freundin von Dean Martin gewesen und habe erfolglos versucht, ein Verhältnis mit Marlon Brando anzuknüpfen, indem sie in der Nacht im Hotel an seine Tür geklopft habe, was mir wie einer ihrer ungezählten Witze vorkam –, um dann auf einer Fazenda im brasilianischen Hinterland zu leben, bis hin zu ihren mit Schimpfwörtern und Spöttereien gespickten bombastischen Äußerungen.

O que me parece importante, entretanto, seria tentar interpretar a causa dessa estranha predominância, ao longo de décadas, da imagem pública da artista, como tipo excêntrico e doido, sobre o conhecimento da sua obra, que continuava sem discussão, e quase inteiramente estranha ao ambiente acadêmico, que a ignorava de modo quase ostensivo. Algumas razões da recusa tácita de levar a sério a obra de Hilda são bem fáceis de apontar, a começar por seu comportamento liberado – hoje se diria “empoderado” –, que mantinha romances escandalosos dentro do proverbial provincianismo da sociedade paulista, sem grande preocupação de escondê-los; depois, a sua própria beleza incomum e o porte aristocrático, retratados em quadros e fotografias de artistas importantes da época, que passavam uma ideia dela muito longe daquela mais aceitável de um escritor com cara de intelectual preocupado com a situação do país. E ainda havia o machismo habitual, claro, que mantinha as escritoras mulheres usualmente em segundo plano. De resto, a reclusão de Hilda numa fazenda do interior de São Paulo, praticamente renunciando à participação nos ambientes culturais e intelectuais do país, obviamente não ajudava a consideração séria de sua obra.

Wichtig erscheint mir jedoch, die Ursache dieses seltsamen, Jahrzehnte währenden, Missverhältnisses zwischen dem öffentlichen Image der Künstlerin als exzentrische und spleenige Figur und der Auseinandersetzung mit ihrem Werk herauszufinden. Letzteres stand immer noch nicht zur Debatte und fand kaum Eingang in die akademische Welt, die es fast ostentativ ignorierte. Einige Gründe für die stillschweigende Ablehnung von Hildas Werk sind nicht schwer zu benennen, beginnend bei ihrem freizügigen Verhalten – heute würde man von Empowerment sprechen –, das für skandalöse und zumeist offen ausgelebte Romanzen in der ausgesprochen provinziellen Gesellschaft des Bundesstaates São Paulo sorgte. Dann die außergewöhnliche Schönheit Hildas und ihre aristokratische Körperhaltung, die auf Gemälden und Fotografien wichtiger zeitgenössischer Künstler festgehalten waren. Sie zeigten ein Bild, das alles andere war als das weitgehend verbreitete des Schriftstellers, der sich als geistreicher, um das Wohl seines Landes besorgter, Intellektueller darstellte. Und dann gab es da noch den üblichen Machismo, der die Frauen unter den Schriftstellern gern auf den zweiten Rang verbannte. Das Leben Hildas auf einer abgeschiedenen Fazenda im Innern von São Paulo und ihr Verzicht auf jegliche Beteiligung an der kulturellen und intellektuellen Szene des Landes trugen ebenfalls nicht dazu bei, ihren Schriften einen seriösen Stellenwert beizumessen.

Contudo, acima de todos esses motivos verossímeis para ignorar a sua obra, havia um que se assentava na própria configuração da crítica acadêmica no Brasil, a qual, desde pelo menos a criação da Universidade de São Paulo, tinha o movimento modernista paulista como eixo de elaboração histórica e crítica da literatura brasileira. E nada podia ser mais distante dos valores modernistas predominantes em São Paulo – que sinteticamente poderiam ser descritos como associados a matrizes iluministas, racionalistas e nacionalistas, de estilo realista, com engajamento político à esquerda, ou ao menos à esquerda liberal – do que a obra e a vida de Hilda Hilst. Os seus textos, usualmente herméticos, que exigiam alguma erudição literária, filosófica e até científica, eram, ademais, construídos como fluxos de consciência que tinham tanto um alto empenho místico, quanto uma expressão chula, eventualmente pornográfica. Em termos de posicionamento político, portanto, tratava-se de uma obra abertamente anárquica, além de não ter sequer sombra de nacionalismo. Quem lesse os seus textos e não soubesse de onde fosse a autora, possivelmente jamais identificaria a sua procedência nacional, pois eles estavam usualmente situados em regiões metafísicas, de tempo indeterminado, geralmente com viés arcaico, por vezes até orientalizantes.

Outros fatores ainda contribuíram para que a imagem pessoal de Hilda Hilst recebesse mais atenção da imprensa e da crítica do que os seus textos. Um deles acontecia por conta de um equívoco dela própria, que, ao lançar *O caderno rosa de Lori Lamby*, adotou a estratégia escandalosa de proclamar aos quatro ventos uma suposta adesão ao registro pornográfico, e um igualmente suposto e fingido abandono da literatura.

Abgesehen von all diesen objektiven Gründen, ihre Arbeit zu übergehen, gab es einen weiteren, der mit der ureigenen Struktur der akademischen Kritik in Brasilien zusammenhing: Spätestens seit der Gründung der Universität São Paulo war die modernistische Bewegung in dieser Stadt die Achse, um die sich die historische Entwicklung der brasilianischen Literaturkritik drehte. Und nichts war den in São Paulo vorherrschenden modernistischen Werten ferner als das Werk und das Leben von Hilda Hilst. Zusammenfassend ließen diese Werte sich beschreiben als einer Matrix aus Aufklärung, Rationalismus und Nationalismus entstammend und einem realistischen Stil sowie einem linksorientierten, oder zumindest linksliberalen, politischen Engagement verpflichtet. Hildas überwiegend hermetische Texte setzten ein bestimmtes Maß an literarischer, philosophischer und auch wissenschaftlicher Bildung voraus und waren außerdem als Bewusstseinsströme konstruiert, die sowohl eine tiefe mystische Bindung als auch eine vulgäre, wenn nicht gar pornografische, Ausdrucksform implizierten. Was ihren politischen Charakter betraf, so handelte es sich unverkennbar um anarchistische Texte ohne die geringste Spur einer nationalen Gesinnung. Wer die Schriften gelesen hätte, ohne zu wissen, aus welchem Land die Autorin stammte, hätte wahrscheinlich niemals ihre Staatsangehörigkeit erraten, denn Hildas Texte siedelten meistens in metaphysischen Sphären, waren zeitlich unbestimmt und wiesen einen archaischen und sogar orientalisierenden Beiklang auf.

Weitere Faktoren trugen dazu bei, dass in der Presse und der Kritik der persönliche Ruf der Autorin eher Beachtung fand als ihre Texte. Einer davon ist auf ein Missverständnis zurückzuführen, das sie selbst zu verantworten hatte: Als *Das rosa Heft der Lori Lamby* erschien, folgte sie der skandalträchtigen Strategie, lauthals zu verkünden, nunmehr schreibe sie Pornografie, ein Versuch, ihre vermeintliche Abwendung von anspruchsvoller Literatur vorzutäuschen.

Ainda houve outros eventos a conspirar contra a sua obra. Por exemplo, Hilda Hilst tinha uma produção prolífica em gêneros literários diversos, como já ficou dito, o que tornava difícil a sua caracterização como especialista em qualquer um deles. Mais do que isso, Hilda Hilst produzia sistematicamente uma mistura perturbadora de vários gêneros no interior de cada texto, o que mais ou menos dificultava a sua inserção em uma ou outra rubrica da produção literária do período.

Além disso, a publicação de quase toda a sua obra, até então, havia sido feita em edições artesanais, por vezes, devidas ao talento de um editor dotado de extraordinário senso poético, como Massao Ohno, mas sem qualquer capacidade ou interesse em distribuição nacional, ou mesmo profissional. Enfim, para não me estender indefinidamente a respeito das razões de ela ser reconhecida tardiamente, teria de referir também a falta de habilidade de Hilda Hilst para tudo o que dissesse respeito ao aspecto prático das edições e de seu acompanhamento posterior, o que também contribuiu para restringir o alcance de suas obras extraordinárias. E ainda será preciso incluir nesse quadro um tanto deceptivo da recepção de Hilda Hilst a imagem de “louca” ou de “velha louca” que vinha se cristalizando a respeito dela, não importa o que escrevesse. E se a lessem, possivelmente essa imagem não ia melhorar, já que a sua literatura radical e desbocada, para quem a interpretasse superficialmente, apenas reforçava essa mesma imagem. A única vantagem dessa mesma imagem tresloucada, se é que podemos achar alguma vantagem aí, é que ela acabou sendo sedutora para leitores mais jovens: Hilda, aos 70 anos, parecia ter algo de uma garota *punk*.

Es gab auch noch andere Faktoren, die der Anerkennung ihrer Arbeit entgegenstanden. Hilda Hilst konnte, wie bereits erwähnt, zahlreiche Schriften vorweisen, die verschiedenen literarischen Gattungen angehörten. Dies erschwerte es, sie als Koryphäe im Bereich eines einzelnen Genres anzusiedeln. Mehr noch, Hilda sorgte in einem jeden ihrer Texte systematisch für eine verwirrende Genremischung, was es kaum erlaubte, sie einer bestimmten Tendenz in der Literatur ihrer Zeit zuzuordnen.

Abgesehen davon war fast ihr ganzes Werk bislang in kleinen alternativen Verlagen erschienen, was manchmal dem Talent eines Verlegers mit einer besonders ausgeprägten poetischen Vorliebe zu verdanken war, wie im Fall von Massao Ohno, der jedoch keine Kapazitäten besaß, einen landesweiten oder gar professionellen Vertrieb zu organisieren. Damit ich mich nicht endlos über die Gründe der späten Anerkennung von Hilda Hilst ausbreite, möchte ich noch ihr mangelndes Geschick erwähnen, was die praktischen Aspekte der Verlagstätigkeit und die Nachbetreuung von Publikationen betrifft, auch dies ein Grund für die beschränkte Reichweite ihrer außergewöhnlichen Werke. Zu diesem recht enttäuschenden Bild der Rezeption von Hildas Werk kommt noch das Image der „Verrückten“ oder der „verrückten Alten“, das sich, unabhängig von dem, was sie schrieb, immer stärker herauskristallisierte. Wären ihre Bücher gelesen worden, hätte sich möglicherweise ihr Image dennoch nicht verbessert, da ihre radikale und freche Literatur nach der Auffassung derjenigen, die sie oberflächlich beurteilten, besagtes Image geradezu bestärkte. Der einzige Vorteil von diesem schrägen Bild, wenn hier überhaupt von einem Vorteil die Rede sein kann, war der, dass sie allmählich für jüngere Leser attraktiv wurde: Mit 70 Jahren schien Hilda etwas von einem *punk girl* zu haben.

A minha preocupação fundamental, portanto, ao conceber a curadoria das suas obras reunidas, ainda largamente desconhecidas, foi, de um lado, insistir sobre a qualidade literária delas; de outro lado, impedir que os seus textos mais divulgados como “pornográficos” fossem lidos como isolados do conjunto da obra, e, ainda mais, como rebaixamento de suas exigências de autora de primeira grandeza no cenário nacional e mesmo internacional. Pois, como deve ficar claro no final desta apresentação, a questão do obsceno é o melhor viés de sua obra.

Em suma, o que precisei fazer como curador da sua primeira edição de alcance nacional foi ensaiar a construção de um vocabulário alternativo para tratar de seus textos difíceis para o leitor brasileiro. E foi o que fiz. Refiro então, nas próximas páginas, alguns dos pontos principais presentes em sua obra a que dei destaque, e que, com poucas alterações, são os que, espero, esclareçam igualmente o público alemão.

Als Herausgeber ihres noch weitgehend verkannten Gesamtwerks bestand mein Hauptanliegen folglich darin, einerseits ihre literarische Qualität hervorzuheben und andererseits zu verhindern, dass ihre als „pornografisch“ geltenden Schriften von ihrem Gesamtwerk getrennt gelesen und, mehr noch, ihre Ansprüche als erstklassige Autorin in der nationalen und sogar in der internationalen Literaturwelt abgewertet wurden. Wie am Ende dieser Betrachtung klar sein sollte, bietet die Frage des Obszönen den besten Zugang zum Werk von Hilda Hilst.

Summa summarum: Als Herausgeber von Hildas erster Werkausgabe mit nationaler Reichweite versuchte ich, einen korrelativen Wortschatz zu erstellen, um ihre für den brasilianischen Leser schwer verdaulichen Texte zu begleiten. Das habe ich getan. Auf den nächsten Seiten spreche ich einige der wichtigsten Punkte ihres Werkes an, die ich herausgestellt habe und die, so hoffe ich, mit wenigen Abweichungen auch für das deutsche Lesepublikum hilfreich sein können.

1. Anarquia dos gêneros

Nos vários livros de Hilda Hilst, de qualquer gênero, aparece uma grande mistura de gêneros literários. Não como se desdenhasse as suas diversas tradições, como se elas já não importassem, mas, ao contrário, como se essas diferentes tradições favorecessem diferentes estilos fortes que ela queria trazer para dentro de cada texto. Ou seja, ela considerava perfeitamente as matrizes canônicas de diferentes gêneros da tradição, como os cantares bíblicos, a cantiga galaico-portuguesa, a canção petrarquista, a poesia mística espanhola, o idílio árcaico, a novela epistolar libertina etc., e os aplicava adequadamente, embora sem purismo. Por exemplo, fazia-os dialogar com questões de autores decisivos do século XX, como a imagética sublime de Rilke, o fluxo de consciência de Joyce, a cena minimalista de Beckett, o sensacionismo de Pessoa, os ensaios em torno do obscuro e da morte feitos por Freud, Ernst Becker ou Georges Bataille. Se quisermos pensar os cruzamentos intempestivos de gêneros poéticos produzidos por Hilda Hilst, em termos de comparação com os procedimentos aplicados por autores de língua alemã, creio que seria justo lembrar de nomes como os de Broch ou Musil, por exemplo.

1. Mischung der Textgattungen

In den vielen Büchern von Hilda Hilst, egal, welcher Textgattung sie zuzuordnen sind, kommt es zu einem großen Mix an literarischen Gattungen. Nicht, dass sie die entsprechenden Traditionen, so als würden sie nicht zählen, geringschätzte. Im Gegenteil, es scheint, als begünstigten diese unterschiedlichen Traditionen diverse Stilrichtungen, die sie unbedingt in einem jeden ihrer Texte verankern wollte. Mit anderen Worten: Sie schätzte durchaus die kanonischen Matrizes verschiedener traditioneller Genres wie die biblischen Gesänge, das galizisch-portugiesische Lied, die petrarkistische Kanzone, die mystische Poesie Spaniens, das arkadische Idyll, die libertine Briefnovelle et cetera und wandte sie, wenn auch ohne jeden Purismus, gekonnt an. Sie verknüpfte sie beispielsweise mit Aspekten, die bei wichtigen Autoren des 20. Jahrhunderts zum Tragen kommen, wie die erhabene Bildsprache bei Rilke, der Bewusstseinsstrom bei Joyce, die minimalistische Szene bei Beckett, die Betonung der Empfindungen bei Pessoa, die Essays über das Obszöne und den Tod bei Freud, Ernst Becker und Georges Bataille. Wenn wir uns mit den unerwarteten Kreuzungen poetischer Gattungen bei Hilda Hilst im Vergleich zu dem Vorgehen deutscher Autoren auseinandersetzen, sollten wir vielleicht an Namen wie Hermann Broch und Robert Musil erinnern.

Por vezes, num só texto, Hilda dispunha todos os gêneros que praticava: incluía versos na narrativa, compunha prosa ritmada, isto é, uma prosa com predominância do ritmo elocutivo sobre a sequência narrativa, e ainda diálogos que eram ostensivamente teatrais, seja pela sucessão de réplicas, seja pelos cenários bem delimitados. Hilda também fazia entrar crônicas em pleno coração de uma passagem metafísica, seja esfumando personagens históricos numa nebulosa mística e fabulosa, seja, ao contrário, ancorando parábolas bíblicas em acontecimentos que envolviam personagens históricos em situações bem datadas. Em *Contos d'escárnio. Textos grotescos*, por exemplo, Hilda faz concorrerem entre si trechos de romance memorialístico, diálogos soltos intercalados à história, imitação de certames poéticos à moda das antigas academias, apóstrofes aos leitores, contos e minicontos, crônicas políticas, comentários etimológicos e eruditos, crítica literária etc. Não é obviamente um livro que agrade quem tem uma ideia de romance como a de uma narrativa romântica ou realista de tipo francês, que foi sempre muito predominante no Brasil.

Manchmal breitete Hilda in ein und demselben Text sämtliche Literaturgattungen aus, die sie zu verwenden pflegte: Sie fügte lyrische Verse in den Erzähltext ein, komponierte rhythmische Prosa, das heißt, eine Prosa, in der der Rhythmus des Textes wichtiger als die erzählerische Reihenfolge ist, und nutzte zudem Theatertexte, sei es aufgrund der vielen Dialoge, sei es aufgrund der eng begrenzten Schauplätze. Hilda fügte auch feuilletonistische Texte in den Kern einer metaphysischen Passage ein, indem sie historische Persönlichkeiten in einen mystischen und märchenhaften Nebel hüllte oder aber biblische Gleichnisse in datierten Ereignissen, die sich um historische Persönlichkeiten rankten, verortete. In *Contos d'escárnio. Textos grotescos* (dt. Spottgeschichten. Grotteske Texte) zum Beispiel lässt Hilda Textauszüge aus Erinnerungsromanen, lose in die Geschichte eingestreute Dialoge, nachgestellte Dichterwettbewerbe im Stil der antiken Akademien, direkte Ansprachen an den Leser, Geschichten und Kurzgeschichten, politische Kommentare, etymologische und wissenschaftliche Anmerkungen, Literaturkritik und so weiter und so fort miteinander wetteifern. Es handelt sich dabei nicht unbedingt um ein Buch, das einer Leserschaft gefällt, die sich unter einem Roman eine romantische oder realistische Erzählung französischer Prägung vorstellt, ein Modell, das in Brasilien stets vorherrschend war.

2. Fluxo de consciência

O fluxo de consciência é o principal recurso discursivo empregado por Hilda Hilst nos seus textos em prosa. Nela, entretanto, o fluxo não produz um flagrante realista dos eventuais pensamentos do narrador ou da personagem, como é usualmente descrito no registro modernista. O procedimento é bem diverso, gerando uma sequência reflexiva dialógica vertiginosa: é como se várias personagens falassem em sequência, por vezes sobrepondo as várias vozes, e, ao mesmo tempo, comentando o que acabaram de dizer, num jogo constantemente metalinguístico. Mais do que consciência, uma categoria psíquica, o fluxo hilstiano se compõe de textos, fragmentos e comentários de textos. É como se o ato de consciência não se produzisse sem a interpelação crítica do texto concreto no qual ela se manifesta.

Na aplicação hilstiana, o fluxo tampouco está a serviço da profundidade psicológica: são mais falas reflexivas, pensamentos representados em cena aberta, e diante de uma plateia que Hilda supõe como sendo genericamente hostil. Assim, em cada parágrafo de Hilda, irrompem falas alternadas de diferentes personagens, que depois se multiplicam entre si e, finalmente, disputam lugares incertos e instáveis, na cadeia discursiva.

2. Bewusstseinsfluss

Der Bewusstseinsfluss ist das wichtigste diskursive Mittel, das Hilda in ihren Prosatexten verwendet. In diesem Bewusstseinsfluss lassen sich die hypothetischen Gedanken des Erzählers oder der Romanfigur, wie sie normalerweise im modernistischen Register beschrieben werden, jedoch nicht in flagranti ertappen. Das Vorgehen ist ein anderes und es generiert einen schwindelerregenden reflexiven Dialogverlauf: Es klingt, als ob sukzessiv verschiedene Figuren sprächen, wobei sich ihre Stimmen manchmal überlagern und sie gleichzeitig ihre vorausgegangenen Aussagen kommentieren, und all das in einem permanenten metalinguistischen Spiel. Der Fluss bei Hilda Hilst besteht nicht nur aus Bewusstsein, einer psychischen Kategorie, sondern auch aus Texten, Fragmenten und Textkommentaren. Es ist, als ob der Bewusstseinsakt sich nicht ohne ein kritisches Hinterfragen des konkreten Textes, in dem er sich niederschlägt, vollziehe.

Im Schreiben von Hilda Hilst dient der Bewusstseinsfluss auch nicht dem psychologischen Tiefgang: Es geht eher um einen reflexiven Diskurs, um Gedanken, die offen dargelegt werden gegenüber einem Publikum, das sie als generell ablehnend betrachtet. So tauchen in jedem Absatz bei Hilda alternierende Diskurse verschiedener Figuren auf, die sich anschließend miteinander multiplizieren und schließlich ungewisse und instabile Orte in der Gesprächskette einzunehmen versuchen.

Também é possível descrever o fluxo hilstiano como um drama de metaposicionamento do narrador diante do que ele escreve. Isto é, como uma busca constante de externalidade face a todo evento narrativo, que é examinado e contraexaminado, gerando para cada acontecimento uma espécie de rebote, ou ainda, uma série de reflexos, proliferações, incapazes de se conter numa unidade narrativa. Pensei nisso, por vezes, como uma espécie de possessão demoníaca: o narrador se torna uma espécie de cavalo, montado por diversos entes, pouco definidos, aparentados entre si, incapazes de conhecer a causa ou o sentido de sua coexistência múltipla e dolorosa no mesmo texto escrito. Isso fica ainda mais nítido quando percebemos que as personagens que proliferam, e que tomam a palavra, têm sempre nomes esquisitos e inverossímeis, a maioria iniciada com H. Por exemplo, na novela “O projeto”, de *Pequenos discursos. E um grande*, aparecem Hamat, Hiram, Hakan, Herot, Hemin etc. Não são personagens, nem compõem uma unidade psicológica, são como flexões do nome de Hilda, como também o são Hilde ou Hillé (de *A obscena senhora D*) etc. Enfim, o fluxo hilstiano é como uma dramatização das vozes que assombram o narrador.

Man kann auch diesen Fluss bei Hilda Hilst als ein Metapositionierungs-drama des Erzählers gegenüber dem, was er schreibt, sehen. Das heißt, als eine permanente Suche nach Externalität gegenüber dem narrativen Ereignis, das analysiert und gegenanalysiert wird, was für jedes Ereignis eine Art Rückstoß generiert oder aber eine Reihe von Reflexen, von Auswüchsen, die sich in einer narrativen Einheit unmöglich eindämmen lassen. Manchmal gewann ich den Eindruck, es handle sich um eine dämonische Besessenheit: Der Erzähler wird zu einer Art Pferd, das geritten wird von verschiedenen, nicht klar definierten, artverwandten Wesen, die unfähig sind, die Ursache oder den Sinn ihrer vielfältigen und schmerzhaften Koexistenz in ein und demselben schriftlichen Text zu erkennen. Das wird noch klarer, sobald wir merken, dass die sich vermehrenden und wortführenden Figuren stets seltsame und unglaubwürdige Namen tragen, die meistens mit einem H beginnen. In der Novelle „O projeto“ (dt. Das Projekt) aus *Pequenos discursos. E um grande* (dt. Kleine Diskurse. Und ein langer) kommen unter anderem Hamat, Hiram, Hakan, Herot, Hemin vor. Es handelt sich weder um Figuren noch bilden sie eine psychologische Einheit. Sie kommen wie Beugungen des Namens Hilda daher, was auch der Fall ist zum Beispiel bei Hilde oder Hillé in *A obscena Senhora D* (dt. Die obszöne Frau D). Wie dem auch sei, der Wortfluss bei Hilda Hilst kommt einer Inszenierung von Stimmen gleich, die mit dem Erzähler ihr Unwesen treiben.

3. Antinarrador, antinarrativa

Usualmente, o narrador de Hilda se recusa a narrar ou a contar uma história. Por exemplo, no já citado *Contos d'escárnio. Textos grotescos*, o narrador, Crasso, afirma pretender escrever à maneira dos verbos chineses, sem marcação temporal, bem longe de qualquer ideia de um romance romântico-realista, com ações conduzidas articuladamente no tempo. O antinarrador também constrói discursos que misturam línguas, que sobrepõem tempos e registros linguísticos, e que lançam mão de instruções ao leitor, à maneira dos procedimentos da poesia Fluxus, que se aproximam de práticas teatrais ou da performance, praticamente abandonando o enunciado narrativo. Por exemplo, no texto “Pequenas sugestões e receitas de Espanto Anti-Tédio para senhores e donas de casa”, ela escreve: “Pegue uma cenoura. Dê uns tapinhas para que ela fique mais rosadinha” etc.

O antinarrador hiltiano, ademais, tende a parodiar todo tipo de texto tradicional que lhe cai à mão, como, por exemplo, textos didáticos, fábulas recolhidas da tradição popular, piadas escabrosas, novelas de gênero epistolar, excertos filosóficos, até textos psicografados, isto é, ditados por mortos. E tudo o que pode ser parodiado também pode ser imediatamente misturado entre si, em sucessões dinâmicas, que ora são mais lentas, ora mais aceleradas. O antinarrador também poderia ser nomeado como uma espécie de máquina Dada – o Turbo-Liquidificador Instantâneo HH –, no qual tudo o que é atraído para dentro dele é imediatamente triturado e servido ao leitor de forma paródica, cômica, desconstruída, e mais ou menos ofensiva.

3. Anti-Erzähler, Anti-Narrativ

Normalerweise weigert sich der Erzähler bei Hilda Hilst, eine Geschichte wiederzugeben oder zu erzählen. In den bereits erwähnten *Spottgeschichten. Grotteske Texte* behauptet Crassus, der Erzähler, er wolle wie die chinesischen Verben schreiben, ohne Zeiten, weit entfernt von jeder Vorstellung eines romantisch-realistischen Romans, in dem die Handlungen zeitlich verzahnt sind. Der Anti-Erzähler entwirft auch Diskurse, in denen menschliche Sprachen zusammengewürfelt werden, linguistische Zeiten und Sprachregister sich überlagern und dem Leser Anweisungen geben – ähnlich wie in der Aktionskunst Fluxus –, die sich Theateraufführungen oder Performances annähern und praktisch auf die narrative Aussage verzichten. In dem Text „Pequenas sugestões e receitas de Espanto Anti-Tédio para senhores e donas de casa“ (dt. Kleine Anregungen und verblüffende Rezepte gegen die Langeweile für Herren und Hausfrauen) schreibt sie: „Man nehme eine Karotte. Man tätschele sie ein wenig, damit sie noch tiefer erröte“ und so weiter.

Der Anti-Erzähler bei Hilda Hilst tendiert auch dazu, eine jede traditionelle Textform, die ihm in die Hände fällt, zu parodieren: didaktische Texte, gesammelte Fabeln aus der volkstümlichen Überlieferung, unflätige Witze, Briefnovellen, philosophische Exzerpte, sogar spiritistische, von Toten einem Schreibmedium diktierte Texte. Und alles, was parodiert werden kann, kann auch sofort in dynamischen Abfolgen, manchmal schneller und manchmal langsamer, durcheinandergewürfelt werden. Darüber hinaus kann der Anti-Erzähler als eine Art Dada-Maschine bezeichnet werden, als der Turbo-Instant-Mixer HH, der alles in sich hineinzieht und sofort zerkleinert und es dem Leser als parodistisches, komisches, dekonstruiertes, mehr oder weniger verträgliches Gericht serviert.

Claro, também é possível interpretar o antinarrador hilstiano como uma resposta irônica, à maneira de Georges Perec, à literatura banal de mercado que é ordinariamente construída sob o domínio da sequência ordenada e previsível das ações. O narrador-personagem Crasso, citado acima, é um narrador chulo (“crasso”, isto é, tosco, grosseiro, rudimentar), mas é o autor de uma “narração crassa” (“densa”, “espessa”). Por isso, convém notar que o lixo mercadológico, em Hilda, é também ocasião de conquista autoral própria, de impulso de construção real e original. Diz ela, por exemplo: “[...] ao longo de minha vida tenho lido tanto lixo que resolvi escrever o meu”; ou então: “É tanta bestagem em letra de forma que pensei, porque não posso escrever a minha?”

4. Esquematismo narrativo

Em geral, as narrativas de Hilda Hilst partem de situações simplistas, polarizadas, maniqueístas, e evoluem até implodirem as duas pontas da oposição. Penso nelas como narrativas de forma livre, porque nem o romance, nem o conto são gêneros que definem adequadamente a sua prosa de ficção, e ainda menos se concebidos na chave usual da articulação entre profundidade psicológica, tensão narrativa, verossimilhança histórica, e desenvolvimento unitário e progressivo das ações.

Natürlich kann man den Anti-Erzähler bei Hilda Hilst auch als eine ironische, à la Georges Perec erteilte Antwort auf die triviale Marktliteratur sehen, die gewöhnlich unter der Fuchtel einer geordneten und voraussehbaren Handlungsabfolge steht. Bei der oben erwähnten Erzählfigur „Crassus“ handelt es sich um einen vulgären Erzähler („crassus“ bedeutet ungehobelt, grob, primitiv), aber er ist der Verfasser einer „krassen“ („dichten“, „verdickten“) Erzählung. Erwähnenswert ist daher, dass der auf dem Markt grassierende Müll Hilda auch Möglichkeiten für eigene schriftstellerische Errungenschaften bietet und den Anstoß für eine reelle und originelle Dynamik liefert. So schreibt sie zum Beispiel: „[...] weil ich im Lauf meines Lebens so viel Mist gelesen habe, dass ich beschloss, meinen eigenen zu schreiben.“ oder: „So viel dummes Zeug wird gedruckt, dass ich gedacht habe, wieso soll ich nicht mein eigenes schreiben?“

4. Narrativer Schematismus

In der Regel geht der erzählerische Diskurs bei Hilda Hilst von vereinfachten, polarisierten, manichäischen Situationen aus, die sich entwickeln bis die zwei entgegengesetzten Pole implodieren. Ich betrachte ihn als eine freie Erzählform, denn weder der Roman noch die Kurzgeschichte sind Gattungen, die ihre Prosaliteratur exakt beschreiben, und dies umso weniger, wenn sie dem gängigen Muster der Verknüpfung von psychologischer Tiefe, zunehmender Spannung, historischer Glaubwürdigkeit und einheitlicher Handlungssteigerung entsprechen.

Um exemplo que me ocorre para demonstrar o processo de narrar típico de Hilda Hilst é o que se apresenta na novela *Tu não te moves de ti*, que está programaticamente dividida em três partes, como numa operação dialética. Na primeira parte, está evidente uma oposição bem maniqueísta e esquemática: de um lado, Tadeu, um executivo em crise, que subitamente passa a sofrer de depressão e a ser tomado por anseios poético-metafísicos; de outro, Rute, sua mulher, rica, frívola, idêntica a outros objetos compráveis no mundo dos negócios. Na segunda parte, já não há sinal desse mundo de Rute. As ações se passam num *locus amoenus* bucólico, cuja atmosfera é penetrada de poesia antiga, tanto a dos cantares bíblicos como a de amores pastoris vagamente renascentistas. Nesse lugar, que é já um *topos* literário, vive o casal Maria Matamoros e Meu, que têm uma relação amorosa intensamente correspondida, mas cujas delícias amorosas não duram muito: Matamoros, horrorizada, começa a suspeitar que está sendo traída pela própria mãe. A partir daí, o lugar ameno poético se transforma inteiramente, e já não há sinal da alegria ou do transporte amoroso. A personagem Meu, que é uma emanção poética de Tadeu, parece insuficiente para sustentar a dimensão da utopia poética entrevista por ele. Ou melhor, a aspiração do sublime que ele pressupunha no desejo de poesia não conduzia à superação platônica dos graus mais baixos do amor e do corpo, mas, ao contrário, à instauração do obsceno e do interdito no cerne da existência. Por fim, na última parte, a personagem principal é Axelrod, um professor de história política, socialista ortodoxo, que volta à casa dos pais, que vivem na mesma região de Maria Matamoros. Enquanto se move o trem, Axelrod se aperta no seu corredor estreito, esbarrando nos outros passageiros, para tentar chegar ao banheiro. Nesse trajeto curto e demorado, percebe que a existência permanece irresolvida na utopia revolucionária em que ele acreditara.

Ein Beispiel, das mir einfällt, um den typischen Erzählprozess von Hilda Hilst zu beschreiben, ist der, der sich in der Novelle *Tu não te moves de ti* (dt. Du kommst nicht von dir los) findet. Sie ist in drei Teile gegliedert, wie bei einem dialektischen Vorgang. Im ersten Teil sticht eine manichäische und schematische Opposition ins Auge: auf der einen Seite Tadeu, ein Manager, der in einer Lebenskrise steckt, plötzlich an einer Depression erkrankt und lyrisch-metaphysische Anwandlungen verspürt; auf der anderen Seite Rute, seine Frau, reich, frivol, ein Objekt wie andere, die sich in der Geschäftswelt erwerben lassen. Im zweiten Teil sind sämtliche Anzeichen von dieser Welt von Rute verschwunden. Die Handlung spielt an einem idyllischen *locus amoenus*, die Stimmung ist durchwirkt von klassischer Poesie, die sowohl an biblische Gesänge als auch vage an die Schäferdichtung der Renaissance erinnert. An diesem Ort, bereits ein literarischer Topos, lebt das Ehepaar Maria Matamoros und Meu, die eine intensive Liebesbeziehung unterhalten. Ihre Zuneigung beruht auf Gegenseitigkeit, doch die Freuden der Lust währen nicht lange: Entsetzt schöpft Maria Matamoros Verdacht, von ihrer eigenen Mutter betrogen zu werden. Von diesem Zeitpunkt an verändert sich der poetische *locus amoenus* grundlegend und es gibt keine Anzeichen von Freude oder gegenseitiger Hingabe mehr. Die Figur Meu – der Name ist eine poetische Herleitung von Tadeu – scheint ungeeignet, um die Dimension der lyrischen Utopie, auf die er einen Blick erhascht hatte, aufrechtzuerhalten. Besser gesagt, das Streben nach dem Erhabenen, das er in seiner dichterischen Lust vermutet hatte, führte nicht zu der platonischen Überwindung der niederen Sinne und körperlichen Gelüste, sondern im Gegenteil zur Einnistung des Obszönen und des Verbotenen im Kern der Existenz. Im letzten Teil schließlich ist die Hauptfigur Axelrod, ein Lehrer für politische Geschichte und orthodoxer Sozialist, der zurückkehrt in das Haus seiner Eltern, die in der gleichen Gegend wie Maria Matamoros leben. Während der Zug rollt und er versucht, zur Toilette zu gelangen, stößt Axelrod in dem engen Gang mit anderen Passagieren zusammen. Auf diesem kurzen, wenn auch lang andauernden, Weg wird er sich dessen bewusst, dass die revolutionäre Utopie, an die er geglaubt hatte, keine Lösung für das menschliche Dasein bietet.

Não penso, aqui, em interpretar o romance, mas apenas deixar claro que o andamento narrativo fragmentário – cuja primeira parte apontava as contradições entre o capitalismo e a vida amorosa, e depois, na segunda, parecia inicialmente resolver o dilema pela entrega ao desejo e ao gozo acendidos pela poesia, para depois perceber que outros dilemas sobrevinham, ainda mais radicais –, ao final, na terceira parte, como uma espécie de síntese das outras duas, não conduz senão à falta de saída e à aporia dolorosa da existência. A única equação que fica demonstrada é a de que não há descanso possível na poesia, a não ser como expectativa ingênua, assim como tampouco o trem da história chega a descobrir qualquer fundamento seguro para a esperança e a utopia.

5. Centralidade do obsceno

A noção primitiva de obsceno, enquanto referente àquilo que não pode ser dito ou mostrado, é pertinente e se aplica ao conjunto da obra de Hilda Hilst, não apenas à tetralogia usualmente referida como pornográfica (vale dizer, *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos d'escárnio*, *Textos grotescos*, *Cartas de um sedutor* e *Bufólicas*). Foi essa a razão de eu ter sempre procurado evitar a publicação conjunta desses quatro textos, assim como evitei dar partida à coleção das obras reunidas curada por mim com qualquer um deles, pois eu não queria provocar o mesmo tipo de apelo escandaloso que acabou diluindo a compreensão de que a noção de obsceno é adequada à totalidade da produção hilstiana.

Ich gedenke hier nicht, den Roman zu interpretieren, möchte aber gern deutlich machen, dass der fragmentarische Verlauf der Erzählung am Ende, im dritten Teil, eine Art Synthese der beiden anderen darstellt – der erste Teil bezieht sich auf die Widersprüche zwischen Kapitalismus und Liebesleben, der zweite zunächst auf die Lösung des Dilemmas in einer durch die Poesie entfachten Lust und Freude, um dann festzustellen, dass sich andere Dilemmata in einer noch extremeren Form ankündigen –, was lediglich zu einer Ausweglosigkeit und einer schmerzlichen Aporie der Existenz führt. Die einzige Gleichung, die als bewiesen gilt, ist die, dass die Seelenruhe nicht in der Poesie zu finden ist, es sei denn, aus einem naiven Blickwinkel heraus. Ebenso wenig wie die Eisenbahn der Geschichte ein sicheres Fundament für Hoffnung und Utopie bietet.

5. Zentralität des Obszönen

Die primitive Auffassung von Obszönität als das, was nicht ausgesprochen oder gezeigt werden darf, ist zutreffend und durchzieht Hildas gesamtes Werk und nicht ausschließlich die Tetralogie, die in der Regel als pornografisch gilt. (Es handelt sich um *O caderno rosa de Lori Lamby* – dt. Das rosa Heft der Lori Lamby; *Contos d'escárnio. Textos grotescos* – dt. Spottgeschichten. Groteske Texte; *Cartas de um sedutor* – dt. Briefe eines Verführers [A. d. Ü.: Übersetzt von Mechthild Blumberg. *Stint. Zeitschrift für Literatur*, Nr. 27, S. 28-30, Bremen 2001] und *Bufólicas* – dt. Possenspiele). Genau aus dem Grund habe ich stets zu verhindern versucht, dass diese vier Titel als kompaktes Paket veröffentlicht wurden. Um skandalöse Reaktionen zu vermeiden, habe ich als Herausgeber der verschiedenen Bände des Gesamtwerks ebenfalls dafür gesorgt, dass keines der genannten Bücher in den ersten Bänden erschien, denn jeder erneute Eklat hätte die Auffassung, dass die Dimension des Obszönen sich in allen Schriften von Hilda Hilst niederschlägt, in Frage gestellt.

Para entendê-lo, o primeiro passo é descartar qualquer ideia de literatura erótica, em seu sentido corrente de produzir excitação física ou genital no leitor. Desse ponto de vista, pode-se mesmo dizer que a tetralogia obscena é a parte menos erótica de toda a sua escrita. Uma ideia de erotismo, no sentido sensual do termo, não ficaria mal, por exemplo, em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*; em *Cantares, Amavisse*, ou mesmo em *Poemas malditos, gozosos e devotos*. Há aí um diálogo com matrizes tradicionais da *poesía a lo divino*, como a de Sór Juana Inés, San Juan de La Cruz ou Santa Teresa, na qual o tema místico do *raptus* do poeta por Deus se manifesta, por vezes, de forma intensamente sexual.

Um das zu verstehen, sollten an erster Stelle sämtliche Vorstellungen von erotischer Literatur im herkömmlichen Sinn, und zwar als Mittel, eine körperliche bzw. genitale Erregung beim Leser hervorzurufen, ausgeschlossen werden. In dieser Hinsicht kann man sogar sagen, dass die obszöne Tetralogie der unerotischste Teil des gesamten Werks von Hilda Hilst ist. Eine Vorstellung von Erotik in der sinnlichen Bedeutung des Wortes träfe beispielsweise eher zu auf *Júbilo*, *memória*, *noviciado da paixão* (dt. Jubel, Erinnerung, Noviziat der Leidenschaft), auf *Cantares* (dt. Gesänge), auf *Amavisse* (dt. Geliebt [zu] haben) oder auch auf *Poemas malditos, gozosos e devotos* (dt. Verdammte, freudreiche und geistliche Gedichte). Es besteht hier ein Dialog mit traditionellen Matrizen der *poesía a lo divino*, der geistlichen Dichtung, wie sie bei Sor Juana Inés de la Cruz, Johannes vom Kreuz oder der Heiligen Teresa von Ávila zu finden ist. Das mystische Thema des von Gott veranlassten *raptus* des Dichters ist dabei oft ausgesprochen sexuell konnotiert.

Mas não há nada em comum entre a poesia de Hilda e a pornografia banal, cuja regra de ouro é a simulação realista ou verossímil de uma situação de sexo. Em Hilda, os textos escancaram sempre a sua condição de composição literária, de reflexão metalinguística, e esvaziam com isso qualquer ideia de conteúdo sexual verista. O que, neste último caso, deveria ser efeito dos hormônios, em Hilda torna-se exclusivamente exuberância vernacular. Tentei demonstrar isso mesmo de várias maneiras, mas acho que nenhuma foi mais bem sucedida do que a enumeração de termos hilstianos empregados, por exemplo, em relação ao órgão sexual feminino. Apenas em *Cartas de um sedutor*, Hilda lhe aplica os seguintes termos, segundo o levantamento exaustivo que fiz: “cona”, “biriba”, “rosa”, “xiruba”, “xerea”, “tabaca”, “mata”, “perseguida”, “xereca”, “pomba”, “cabeluda”, “prexeca”, “gaveta”, “garanhona”, “vulva”, “choca”, “xirica”, “pataca”, “caverna”, “gruta”, “fornalha”, “urinol”, “chambica”, “poça”, “xiriba”, “maldita”, “brecheca”, “camélia”, “bonina”, “nhaca”, “petúnia”, “babaca”, “os meios” e “crica”.

Para o órgão masculino, Hilda não é menos copiosa, nem menos hilariante: “bagre”, “mastruço”, “bastão”, “quiabo”, “rombudo”, “gaita”, “taco”, “ponteiro”, “sabiá”, “malho”, “verga”, “mangará”, “um não sei quê”, “cipa”, “farfalho”, “chourição”, “picaço”, “cipó”, “estrovenga”, “toreba”, “besugo”, “porongo”, “envernizado”, “mondrongo”, “trabuco”, “bimbinha”, “fuso”, “mango”, “manjuba”, “pau-barbado”, “chonga”, “vara” e, enfim, “ganso”.

Es gibt jedoch keinerlei Berührungspunkte zwischen der Dichtung von Hilda Hilst und der gewöhnlichen Pornografie, deren goldene Regel in dem realistischen und glaubwürdigen Vortäuschen einer Situation besteht, in der es um sexuelle Handlungen geht. Bei Hilda offenbart der Text immer seine Natur als literarische Komposition, als metalinguistische Reflexion. Jeder Gedanke an einen konkreten sexuellen Inhalt verliert dabei seine Daseinsberechtigung. Das, was in letztgenanntem Fall auf die Hormone zurückzuführen sein dürfte, entpuppt sich bei Hilda Hilst ausschließlich als volkstümliche Überschwänglichkeit. Ich habe versucht, dies auf vielfache Weise zu belegen, glaube aber, dass keine davon mehr Erfolg hatte als die Aufzählung der Bezeichnungen, die in Hildas Werk beispielsweise für das weibliche Geschlechtsorgan verwandt werden. Allein in *Briefe eines Verführers* benutzt Hilda nach meiner präzisen Auflistung folgende Bezeichnungen [A. d. Ü.: Aufgrund ihrer kulturellen Eigenarten konnten diese Bezeichnungen zum Teil nur annähernd ins Deutsche übertragen werden.]: „Möse“, „Mimi“, „Rose“, „Gezierte“, „Eingang“, „Kätzchen“, „Buschige“, „Gejagte“, „Vulva“, „Täubin“, „Zottige“, „Täschchen“, „Schieblade“, „Rossige“, „Schlitz“, „Brutstätte“, „Vagina“, „Silbermünze“, „Höhle“, „Grotte“, „Glutofen“, „Mitternachtsvase“, „Spalt“, „Pfütze“, „Plätzchen“, „Verflixte“, „Scheide“, „Kamelie“, „Ringelblume“, „Miefige“, „Petunie“, „Muschi“, „die Mitten“ und „Pflaume“.

Um das männliche Organ zu benennen, ist Hilda genauso erfinderisch und sicher nicht weniger witzig: „Wels“, „Stinker“, „Schlagstock“, „Okraschote“, „Eindringling“, „Ziehharmonika“, „Queue“, „Zeiger“, „Singvogel“, „Keule“, „Rute“, „Bananenblüte“, „Dingsda“, „Glied“, „Zipfel“, „Fleischwurst“, „Pferdeschlauch“, „Gewächs“, „Gemächt“, „Spielzeug“, „Seebrasse“, „Kalebasse“, „Lackpinsel“, „Ständer“, „Kolben“, „Schniedelwutz“, „Klöppel“, „Dreschflegel“, „Prügel“, „bärtiger Stock“, „Schlappteil“, „Stecken“ und schließlich „Gänserich“.

Hilda também considera a região fisiológica comum aos dois sexos como ampla área de recreio sexual, a propósito da qual é igualmente eloquente: “anel”, “rosquinha”, “buraco”, “rebembela”, “rodela”, “o meu”, “pretinho”, “of”, “oiti”, “prega”, “rosquete”, “aro”, “regueira”, “cifra”, “mucumbuco”, “ó”, “mosqueiro”, “roxinho”, “pregueado”, “botão”, “borboleta”, “cibazol”, “jiló”, “cabo”, “bozó”, “besouro”, “chibiu”, “furo”, “porvarino”, “figo” e, por último, “babau”.

Ou seja, precisaria ser um rematado fetichista da linguagem para ter qualquer tipo de excitação sexual com a proliferação desses nomes, em sua maior parte, cômicos e antissexy por natureza.

Mas não apenas esse tipo de vocabulário pitoresco e hilariante impede que o leitor leve a sério qualquer ideia de erótica verista ao tratar de Hilda Hilst. As narrativas da tetralogia obscena têm sempre um viés metalinguístico, que debate as contradições entre a invenção genuína de um autor, os interesses usualmente venais do editor e o consumo de entretenimento costumeiramente suposto no leitor. Ou seja, a ideia de obsceno aplicada por Hilda Hilst conduz necessariamente a uma reflexão sobre a experiência da destruição que ela parece pressupor na criação genuína. Por exemplo, em *O caderno rosa de Lori Lamby*, a obscenidade está evidenciada na própria ideia de livro, que é tratado como objeto que, paradoxalmente, não pertence ao talento do seu autor, ao ato de invenção investido nele, mas sim a uma espécie de apropriação indébita promovida pelo editor-mercador que, por sua vez, se escora numa suposta maioria dos leitores-consumidores, que não falam senão através da compra do objeto vendido. Quer dizer, na formulação de Hilda, o próprio livro testemunha a transformação da arte em mercadoria, e se constitui na aporia mais óbvia do obsceno.

Hilda lässt sich auch wortreich über die physiologische Zone aus, die den beiden Geschlechtern zu einem intimen großen Spielplatz wird: „Ring“, „Feingewinde“, „Loch“, „Rebell“, „Scheibchen“, „der Meine“, „der kleine Schwarze“, „Of“, „Oiti-Frucht“, „Falte“, „Kringel“, „Reifen“, „Afterfurche“, „Null“, „Popo“, „Guck mal“, „Fliegenneest“, „Veigelein“, „Faltiger“, „Knospe“, „Schmetterling“, „Heilmittel“, „Jiló-Tomate“, „Hinterer“, „Pupe“, „Mistkäfer“, „Ersatzteil“, „Poloch“, „Rosette“, „Feige“ und zuletzt „Futsch“.

Mit anderen Worten, nur ein eingefleischter Sprachfetischist würde sich durch die Fülle dieser Bezeichnungen, die größtenteils amüsant und von Natur aus alles andere als antörnend sind, auf irgendeine Weise sexuell erregt fühlen.

Aber nicht nur dieser groteske und derbkomische Wortschatz verhindert es, dass der Leser, der sich mit Hilda Hilst auseinandersetzt, tatsächlich eine Vorstellung von Erotik bekommt. Der Diskurs in der obszönen Tetralogie weist stets eine metalinguistische Qualität auf, die die zwischen der genuinen Schöpfung des Autors, den herkömmlichen Verkaufsinteressen des Verlegers und dem Anspruch des Lesers auf Unterhaltung bestehenden Widersprüche zur Diskussion stellt. Die Idee des Obszönen bei Hilda Hilst führt zwangsläufig zu einer Reflexion über die Erfahrung von Destruktion, die sie bei einer genuinen Schöpfung voraussetzen scheint. In *Das rosa Heft der Lori Lamby* zum Beispiel kommt die Obszönität ans Licht durch das zum Objekt gewordene Buch selbst, das paradoxerweise nicht dem Talent des Autors und seiner in das Werk eingeflossenen Kreativität zu verdanken ist, sondern einer Art unzulässiger Aneignung durch den Verleger und Buchhändler, gestützt ihrerseits auf eine mutmaßliche Mehrheit von Lesern und Kunden, die sich lediglich durch den Kauf des angebotenen Objekts bemerkbar macht. In der Formulierung Hildas legt also das Buch selbst Zeugnis ab von der Verwandlung der Kunst in Ware und geriert sich so als offenkundige Aporie des Obszönen.

Isso talvez explique também a proliferação de “cadernos” que ocorre dentro do “livro”: ao “caderno rosa”, segue-se um “caderno negro”, e a este, segue-se ainda o hilariante “caderno do cu do sapo Liu-Liu”. Nesse contexto do obsceno mercadológico, o “caderno” é ainda a forma rascunhada e provisória, em posse exclusiva do autor, que permanece aquém do “livro”, quando o editor mete as patas, por assim dizer, na criação original. O “caderno” evolui como uma espécie de forma de vida límbica onde o criador se move sem ter de fazer a entrega definitiva de sua obra ao editor, quando então tudo começa a fugir de suas mãos. Assim, o caderno rosa se escreve na antecâmara do que apenas pode conduzir ao Livro Vermelho, vale dizer, um livro comercial e pornográfico. Nesta mesma linha interpretativa, o fato de a autora do caderno ser apresentada como uma criança é fundamental, pois esclarece o impulso criador antes do freio social e mercadológico, antes da submissão ao Estado, aquém da Lei, fora das instituições, incluindo as das Letras, que são as diferentes formas de catástrofe para as quais está fadada.

Enfim, para resumir, a forma geral dos textos obscenos dramatiza um confronto entre a arte mais radical da palavra, no limite da legibilidade, quase sem possibilidade de partilha, e as expectativas dos leitores, as contas dos editores, e até os ridículos próprios do autor, cuja vaidade ou amor-próprio invariavelmente o trai. O mais importante a observar, contudo, é que o cenário esboçado aqui não é exclusivo dos livros obscenos. Não dá para isolar a parte de sua obra acusada de pornográfica da outra julgada séria ou literária. Os escritos obscenos apenas manifestam, com a crueza do calão, do sarcasmo ou do bestialógico, o que está em absolutamente todos os textos hilstianos.

Das erklärt vielleicht die ausufernde Vielfalt der „Hefte“, die in dem „Buch“ vorkommen: Auf das „Rosa Heft“ folgt das „Schwarze Heft“ und danach noch das urkomische „caderno do cu do sapo Liu-Liu“ (dt. Heft zum Arsch des Frosches Liu-Liu). Im Kontext dieser marktbestimmten Obszönität ist das „Heft“ vorerst eine Art provisorischer Skizze, die ausschließlich dem Autor gehört, das heißt, noch diesseits des „Buches“ angesiedelt ist, bei dem der Verleger bereits in die ursprüngliche Schöpfung eingreift. Das „Heft“ entwickelt sich wie eine Art limbischer Lebensform, in der der Schöpfer sich bewegt, ohne vorerst sein Werk vollständig an den Verleger abtreten zu müssen, der Moment, ab dem ihm alles zu entgleiten droht. So wird das *Rosa Heft* in einer Art Vorhölle dessen geschrieben, was zwangsläufig zu dem *Roten Buch* führen muss, das heißt, zu einem kommerziellen und pornografischen Werk. Folgt man dieser Interpretationslinie, so ist die Tatsache entscheidend, dass die Schreiberin des Heftes als Kind vorgestellt wird, denn das zeigt den schöpferischen Akt noch vor dem Einrasten der sozialen und marktorientierten Bremse, vor dem Gehorsam gegenüber dem Staat, diesseits vom Gesetz, abseits von den Institutionen einschließlich der Literatureinrichtungen, die allesamt die verschiedenen Katastrophenarten ausmachen, denen der Autor ausgesetzt ist.

Zusammenfassend wäre zu sagen, dass die allgemeine Form der obszönen Texte zu einer dramatischen Auseinandersetzung führt zwischen einer ausgeprägten Kunst des Wortes – an der Grenze zur Lesbarkeit, fast ohne die Möglichkeit, sich darüber auszutauschen – und den Erwartungen des Lesers, den Berechnungen des Verlegers und sogar den Torheiten des Autors, dessen Eitelkeit und Eigenliebe ihn zwangsläufig entlarven. Das Wichtigste jedoch ist, dass das hier umrissene Szenario nicht ausschließlich für die obszönen Werke gilt. Es ist unmöglich, den als pornografisch angeprangerten Teil von Hildas Werk von dem anderen, dem als seriös oder literarisch geltenden, zu trennen. Die obszönen Schriften manifestieren mit ihrem groben Jargon, ihrem Sarkasmus und ihrem bestialischen Charakter lediglich das, was sich durchgehend in den Texten von Hilda Hilst wiederfindet.

Ainda nessa linha, mas aplicando-a à conjuntura política, é possível dizer que, na perspectiva de Hilda Hilst, o próprio Brasil é clara metáfora do obsceno. Ou seja, a negatividade do narrador de Hilda Hilst face à indústria cultural e a adoção, em contrapasso, de um registro obsceno devem ser entendidas como resistência à indústria cultural, e ainda como crítica à bandalheira do país, que se expressa pelo triunfalismo nacional-popular-carnavalizante (“Temos tudo nas mãos/ Bolas cricas gingas e tretas!/ Temos a pica mais dura do planeta!/ Viva o Brasil!”; ou ainda: “É um país do futuro!/ O oráculo acaba de dizer!/ [...] Que vai ser um gigante!/ [...] Esse país só vai ter picas bolas cachaças e cricas”).

Assim, em terra de pornógrafos, o que cabe ao escritor é produzir a evidência de uma “pornocracia”, isto é, da violência hegemônica da identidade bandalha do país, que, a rigor, também recobre o mundo. É nesse ponto que a obra de Hilda Hilst ganha contornos de moralística, ainda que na forma de um exercício bem-humorado de destruição das indulgências desonestas compartilhadas.

In Übereinstimmung mit dieser Argumentation, doch bezogen auf die politische Konjunktur, könnte man sagen, dass aus Hildas Blickwinkel Brasilien selbst zu einer eindeutigen Metapher des Obszönen wird. Anders gesagt, die negative Einstellung des Erzählers zur Kulturindustrie und im Gegenzug dazu die Wahl eines obszönen Registers müssen als Widerstand gegen diese Kulturindustrie verstanden werden sowie als Kritik an der im Land herrschenden Ehr- und Schamlosigkeit, die in eine national-populäre karnevaleske Überheblichkeit mündet („Wir haben alles in der Hand / Bälle Mösen Hüften List und Tücke! / Wir haben die steifsten Schwänze der Welt! / Hoch lebe Brasilien!“; oder aber: „Es ist ein Land der Zukunft! / Das Orakel hat gesprochen! / [...] Dieses Land wird zum Koloss! / [...] dort wird's nur Schwänze, Schnäpse und Mösen geben.“).

In einem Land der Pornografen obliegt es also dem Schriftsteller, die eklatante „Pornokratie“, besser, die hegemoniale Gewalt der im Land herrschenden Liederlichkeit, die, genau genommen, die gesamte Welt erfasst, sichtbar zu machen. An diesem Punkt bekommt das Werk von Hilda Hilst moralistische Konturen, wenn es sich dabei auch um eine humorvolle Übung zur Beseitigung der Lässigkeiten handelt, die allen gemein sind.

6. Poesia devota

É possível dizer que, em certa medida, a poesia de Hilda Hilst se constitui como uma reiterada apóstrofe a Deus, ou seja, é constituída por versos que o interpelam diretamente. Trata-se de um interlocutor privilegiado do poeta, ainda que se trate de um interlocutor retraído ou ainda inexistente face ao intenso desejo que o busca. Por isso, me parece justo dizer que a poesia de Hilda seja “devota”, em função dessa sincera e empenhada interrogação de um sentido senão de Deus, de uma ideia de Deus, e, mais ainda, do sentido dessa ideia na determinação da sua poesia. Entretanto, tal interrogação jamais é pacífica, pois ela jamais toma a forma da fé, e ainda menos a forma do discurso do crente satisfeito com o que conhece ou intui do seu Deus. Nos poemas de Hilda Hilst, Deus não é senão dúvida, dor, ameaça de esvaziamento: um oco do ser. Na hipótese menos negativa, Deus toma a forma de um mistério no qual as poucas respostas obtidas estão dependentes da interpretação de sinais difíceis, ocultos, que comumente apenas manifestam a insuficiência essencial do ser face ao desejo dele. Ou seja, os poemas hilstianos em busca do divino estão sempre a tatear o vazio.

6. Gott zugeneigte Poesie

Es ist möglich, die Poesie von Hilda Hilst in gewissem Sinne als wiederholtes Apostrophieren Gottes zu verstehen, das heißt, es geht dabei um Verse, die sich direkt an Gott wenden. Er ist ein privilegierter Gesprächspartner des Dichters, wenn er auch für den sehnlich nach ihm Verlangenden ein zurückgezogener oder inexisterter Gesprächspartner ist. Von daher scheint es mir angemessen, Hildas Poesie als eine „Gott zugeneigte“ zu bezeichnen, und zwar aufgrund ihrer ehrlichen und engagierten Frage nach dem Sinn eines Gottes oder zumindest nach der Vorstellung eines Gottes oder, mehr noch, nach dem Sinn dieser Vorstellung als bestimmendes Element ihrer Dichtkunst. Eine solche Frage spendet jedoch nie Trost, denn sie wird niemals zu einem Glaubensbekenntnis, und noch weniger zum Diskurs eines Gläubigen, der zufrieden ist mit dem, was er von seinem Gott weiß oder was er sich intuitiv unter ihm vorstellt. In den Gedichten von Hilda Hilst ist Gott nichts weiter als Zweifel, Schmerz, drohende Leere: das ausgehöhlte Sein. In einer weniger negativen Variante nimmt Gott die Form eines Mysteriums an, wobei die selten erlangten Antworten abhängig sind von der Interpretation schwieriger und verborgener Zeichen, die nur die grundlegende Unzulänglichkeit des Seins gemessen an seinem Verlangen zeigen. Besser, Hildas Gedichte auf der Suche nach dem Göttlichen sind immer ein Tasten im Dunkeln.

É exatamente por isso que são poucos, mínimos na verdade, os “mistérios gozosos” percorridos pelos poemas. É possível dizer que eles dão ensejo a uma erótica, mas ela é sempre ostensivamente vicária, pois o corpo do homem apenas evidencia a reserva e o fechamento de Deus, avaro de comunicação de seu ser, pleno apenas na indiferença face ao desejo. Por isso também, os poemas devotos de Hilda parecem trazer consigo uma espécie de maldição, decorrente da frontalidade com que perseguem o Deus que os abandona e se fecha para eles. Quando o acesso ao divino está vedado, a persistência de sua busca implica necessariamente numa empresa interdita, propriamente obscena, numa viagem repleta de armadilhas, de trevas e ocos. O mapa dessa viagem se escreve tão somente como desejo e dor da incompletude. Ou, dizendo de outra maneira: a esperança do ser apenas pode residir na destruição, na dor, nos sinais temíveis de um Deus sanguinário: “Vive do rito/ De seus animais feridos/ Vive do sangue/ De poetas, de crianças”. Um Deus que se revela como “punho” que “estilhaça”, que é “quase sempre assassino”, senhor apenas “de carnes e ossos”, cujas mãos apenas sabem dar “coronhadas exatas”. Tais são os sinais de um Deus que, fora da violência e da perversão, apenas dorme, em frio recesso, em crua impassibilidade.

Isto dito, fica claro porque a forma mais abrangente do mistério divino nos poemas de Hilda Hilst é a dos “mistérios dolorosos”. É para eles que se inclina o poeta quando reconhece cabalmente que o pensamento de Deus é essencialmente uma entrega à mais apavorante solidão. Pensar Deus é tatuar na própria carne um discurso de ausência, de desejo jamais correspondido. Nesse pensamento radical, análogo ao de uma teologia negativa, a melhor esperança é a de que o Deus que se nega expanda a perpetuidade do seu ser na dor de quem o deseja.

Genau aus diesem Grund sind die wenigen – die äußerst spärlichen – Mysterien, von denen die Gedichte handeln, „Freudenreiche Geheimnisse“. Man könnte sagen, dass sie zwar auf einer Art Erotik fußen, doch diese wird stets betont als Ersatz, denn in seinem gierigen Verlangen nach Verbindung als Sein, das erfüllt ist nur von Gleichgültigkeit gegenüber diesem Verlangen, offenbart der Körper des Menschen nichts als die Zurückgezogenheit und die Verslossenheit Gottes. Auch von daher scheinen die Gottesgedichte Hildas eine Art Verdammnis zu bergen, die entsteht durch die Beharrlichkeit, mit der darin ein Gott verfolgt wird, der sich zurückzieht und sich ihnen verschließt. Wenn der Zugang zum Göttlichen verwehrt ist, wird die Hartnäckigkeit bei der Suche nach ihm zwangsläufig zu einem verbotenen, regelrecht obszönen, Unterfangen, zu einer Reise voller Fallen, Düsternisse und Leerräume. Die entsprechende Reisekarte beschreibt nichts als das Verlangen sowie den Schmerz der Unvollständigkeit. Oder, anders ausgedrückt, die Hoffnung des Seins kann nur in der Auflösung bestehen, im Schmerz, in den gefürchteten Zeichen eines blutrünstigen Gottes: „Er lebt vom Ritus / von seinen verletzten Tieren / Er lebt vom Blut / der Dichter, der Kinder.“ Es ist ein Gott, der sich als „Faust“, die „zerschmettert“, erweist, ein Gott, der „fast immer ein Mörder“ ist, ein Herr nur über „Fleisch und Knochen“, der mit seiner Hand nur „gezielte Kolbenhiebe“ versetzt. Dies sind die Zeichen eines Gottes, der, sieht man von seiner Gewalt und Perversion einmal ab, nichts anderes tut als in kalter Zurückgezogenheit und gnadenloser Gleichgültigkeit zu schlafen.

An diesem Punkt scheint klar geworden, dass die allumfassende Form des göttlichen Mysteriums in den Gedichten von Hilda Hilst sich denen der „Schmerzhaften Geheimnisse“ annähert. Ihnen wendet sich der Dichter zu, wenn er unweigerlich anerkennt, dass der Gedanke an Gott im Wesentlichen eine Hingabe an die schrecklichste aller Einsamkeiten bedeutet. Gott zu denken heißt, in das eigene Fleisch ein Narrativ der Abwesenheit, des nie erwiderten Begehrens einzutätowieren. In diesem radikalen Denken, analog zu einer negativen Theologie, ist die beste Hoffnung die, dass der sich verweigernde Gott die Beständigkeit seiner Existenz im Schmerz dessen entfaltet, der nach ihm dürstet.

A grande questão que resta, portanto, ao poeta metafísico da estirpe de Hilda Hilst é: quem é o Deus que se nutre exclusivamente da dor da poesia? Que ser especioso e perverso palpita ali? Não hesito em dizer que a intensidade das questões metafísicas da poesia de Hilda ultrapassa mesmo a capacidade de sua resolução formal, o que digo como elogio, não apenas como restrição.

7. Batalhas nupciais

Outra forma recorrente da poesia de Hilda Hilst é a que celebra as núpcias dos amantes. Aqui, ela toma muitas vezes as fórmulas conhecidas dos “cânticos” ou “cantares” bíblicos, cuja matéria é o amor dos esposos. Menos como celebração sensual, porém, do que como registro de batalhas onde se alternam o tom elegíaco, pesaroso, e o idílico, cheio porém de armadilhas belicosas. Assim, são poemas que se passam num *locus* rico em árvores e frutos, mas embaçado por espécies de véus (“fibras”, “tecidos”, “lençóis”, “sedas”, “cambraias”, “lãs”, “listras” etc.). Nesse contexto arcaico e abstratizante, a elocução de Hilda Hilst aplica tópicos antigas como as do *tempus fugit* e do *ubi sunt*, onde despontam “calendários sumidiços”, “fatos roídos”, “negativos”, “fotos em branco e preto”, “rolos na gaveta”, em meio a gostos estancados, vidas esmorecidas etc. A ideia de efêmero se efetua por meios catastróficos e violentos: presságios de golpes, instrumentos de corte, alusões a tortura (“tensor”, “lança”, “facas”, “agulhas”, “espadas”, “ponta”, “talhos”, “incisor”, “puncturas”, “lanhos”, “retalhos”, “forquiha”, “tranco”, “simetrias”, “justezas”, “fissura”) que tensionam e assombram o *locus*, que nunca é ameno. Seria talvez o caso de lembrar aqui que Hilda Hilst viveu todo o período do golpe militar que implantou a ditadura no Brasil por 21 anos, embora ela esteja longe de qualquer militância partidária.

Die große Frage, die also bei einem metaphysischen Dichter vom Format Hildas offenbleibt, ist folgende: Wer ist dieser Gott, der sich ausschließlich vom Schmerz der Poesie nährt? Welch verschlagenes und perverses Sein pulsiert da? Ich zögere nicht zu behaupten, dass die Intensität der metaphysischen Fragen in Hildas Dichtkunst sogar die Fähigkeit ihrer formalen Auflösung übersteigt, was ich als Lob ansehe, nicht nur als Einschränkung.

7. Liebeskämpfe

Eine andere Form, die sich in der Dichtung von Hilda stets wiederholt, würdigt das Bündnis der Liebenden. Hier übernimmt sie oftmals die bekannten, von der Liebe der Ehegatten handelnden, Formeln der biblischen „Gesänge“ oder „Lieder“. Es geht jedoch weniger um das Fest der Sinne, denn um die Wiedergabe der Kämpfe, in denen sich eine elegische, schwermütige Stimmung abwechselt mit einer idyllischen, allerdings vor kriegerischen Fallstricken starrenden Atmosphäre. Es handelt sich daher um Gedichte, die an einem *locus* mit vielen Bäumen und Früchten spielen, der jedoch hinter verschiedenen Schleiern verblasst („Fasern“, „Stoffe“, „Leintücher“, „Seide“, „Batist“, „Wolle“, „Streifen“ und so weiter). In diesem archaischen und schwer fassbaren Kontext fällt Hildas Wortwahl auf klassische Ausdrücke wie *tempus fugit* und *ubi sunt*, in denen unter anderem „verschwundene Kalender“, „blanke Tatsachen“, „Negative“, „Schwarz-Weiß-Fotos“, „Filmrollen in der Schublade“ zwischen abgewürgten Vorlieben und zerrinnenden Lebenszeiten auftauchen. Die Idee des Flüchtigen entsteht mithilfe desaströser und gewalttätiger Mittel: Vorzeichen von Putschversuchen, Schneidgeräte, Anspielungen auf Folter („Spannschraube“, „Lanze“, „Messer“, „Nadeln“, „Schwerter“, „Spitze“, „Hiebwunden“, „Schneidezahn“, „Punktionen“, „Schnittwunden“, „Fetzen“, „Gabel“, „Riegel“, „Symmetrien“, „Präzision“, „Fissur“), die an dem *locus*, der nie *amoenus* ist, Angst vor Gewalt und Verfolgung auslösen. Hier gilt es darauf hinzuweisen, dass Hilda Hilst den Militärputsch und die gesamten einundzwanzig Jahre der darauffolgenden Militärdiktatur in Brasilien miterlebt hat, wenngleich sie weit entfernt von jeder parteipolitischen Militanz war.

Ecoss das batalhas nupciais estão por todo lado de seus “cantares”, nos quais a poesia lírica do amor dos esposos é transposta em oxímoros de “Ódio-Amor”. Pode-se tentar definir esse complexo de amor e ódio como um desejo do sublime que esbarra, por toda parte, em movimentos furiosos e emboscadas. Nelas, ressalta o narcisismo do amado, que toma o amante como parte da sua própria fantasia, e já não é capaz de distinguir paixão de crueldade. A figura paradoxal do “Ódio-Amor” também está presente no desengano do amante que se entrega ao martírio, ao sacrifício voluntário da carne machucada, no pedido da graça do castigo. Nesse ponto, a poesia lírica de Hilda Hilst ritualiza as oferendas do amante como vítima imolada em favor da crueza do amado, ou então como besta a ser amansada. Em qualquer caso, ela não celebra a comunhão dos amantes nas núpcias, mas a separação irreparável e a dor decorrente dela.

Numa forma mais tardia da poesia de Hilda, essas batalhas de amor tomam aspecto menos furioso e vingativo, embora permaneçam atormentadas. Apenas que agora, o tormento é menos violência do que prolongamento da existência no descontentamento, na fadiga, na interdição da vontade e finalmente no luto. Pode-se dizer que, em oposição às formas mais belicosas, os cantares tardios se voltam sobre si mesmos, se encolhem e atrofiam. Os excessos possíveis são os da “pompa”, da “santidade”, da “penitência”, do “pecado” e, enfim, da “negação”. O amante agora se destrói na agressão que promove, como um tigre com desejo de seu avesso manso, como a tentativa vã de inscrição da perpetuidade no efêmero. A eloquência da paixão é breve e usualmente cômica, como cantares de devassa e de louca, que assume para si o desejo da ilusão da eternidade, o sopro de esperança que se levanta do pó e do nada.

Der Wiederhall der Liebeskämpfe taucht überall in ihren „Gesängen“ auf, in denen die lyrische Poesie der liebenden Ehegatten ausgedrückt wird durch Oxymora der „Hassliebe“. Man kann diesen Komplex der Hassliebe als ein Streben nach dem Erhabenen definieren, das überall an die Grenzen wütender und hinterhältiger Kräfte stößt. In diesen Fehden ist der Narzissmus des Liebenden hervorzuheben, der die geliebte Person für einen Teil der eigenen Fantasie hält, und schon nicht mehr in der Lage ist, Leidenschaft von Grausamkeit zu unterscheiden. Die paradoxe Figur der Hassliebe ist auch zugegen in der Enttäuschung des Liebenden, der sich dem Martyrium, dem willentlichen Opfer des verletzten Fleisches, hingibt im Flehen um die Gnade der Strafe. In dieser Hinsicht ritualisiert die lyrische Poesie von Hilda Hilst die Gaben des Liebenden als Marteropfer zugunsten der Brutalität des Geliebten oder der zu bezähmenden Bestie. Sie zelebriert jedenfalls nicht die Verbindung der Liebenden bei der Vermählung, sondern die irreparable Trennung und den daraus entstehenden Schmerz.

In den späteren Gedichten von Hilda weisen diese Liebeskämpfe einen weniger wütenden und rachsüchtigen Charakter auf, obwohl sie weiterhin von Qual durchzogen sind. Doch nun bedeutet die Qual nicht so sehr Gewalt, sondern eher die Verlängerung des Daseins in Unzufriedenheit, gepaart mit Erschöpfung, unfreiem Willen und schließlich mit Trauer. Im Gegensatz zu den ausgesprochen kämpferischen Formen wenden sich die späten Gesänge sich selbst zu, schrumpfen dann und verkümmern. Die möglichen Exzesse sind der „Prunk“, die „Heiligkeit“, die „Buße“, die „Sünde“ und schließlich die „Negation“. Der Liebende zerstört sich nun durch die Aggression, die er auslöst, wie ein Tiger in dem Wunsch nach seiner zahmen Kehrseite, ein vergeblicher Versuch, sich in der Fortdauer des Flüchtigen einzurichten. Die Beredsamkeit der Leidenschaft ist kurzlebig und meistens grotesk, wie die Gesänge einer Schamlosen oder Verrückten, die für sich die Illusion der Ewigkeit, den aus dem Staub und dem Nichts emporsteigenden Hauch Hoffnung beansprucht.

Também o álcool e as drogas operam, para Hilda Hilst, como vias vetustas previstas na poesia nupcial. Isto é, são experiências viscerais que, por um lado, buscam resistir ou fugir à mediocridade da vida contemporânea (“Te amo, Líquida, descendo escorrida/ Pela víscera, e assim esquecendo// Fome/ País/ O riso solto/ A dentadura etérea/ Bola”); de outro, elevam o poeta a uma altura trágica, na qual o desejo é uma espécie de engano que necessariamente conduz à destruição (“Em minhas muitas vidas hei de te perseguir/ Em sucessivas mortes hei de chamar este teu ser sem nome/ Ainda que por fadiga ou plenitude destruas o poeta/ Destruindo o Homem”).

8. Poesia fúnebre

Se na vertente da poesia devota, o interlocutor principal de Hilda Hilst é Deus, em outra, é a morte. Não é difícil pensar nesses interlocutores privilegiados como análogos, isto é, seres da ausência e da destruição. Mas, em termos mais específicos, a morte interpelada por Hilda Hilst é sobretudo a morte pessoal, seja na forma da imaginação da sua hora da morte, enquanto aplicação da tópica tradicional do *memento mori*, seja enquanto manifestação fúnebre no próprio cerne da existência falhada. Apostrofar a morte significa, em primeiro lugar, encontrar um vocabulário para ela, reconhecer os seus “nomes percíveis”. Hilda os busca sobretudo em áreas semânticas que referem o intrincado e o indiscernível: “trançados”, “teias”, “avencas”, “feixes”, “passadiços”, “linhas”, “caracóis”, “palhas” etc. São todos elementos que se apresentam em movimentos de torção, que imprimem um deslocamento em negativo, que abrem fissuras que dão passagem ao vazio.

Auch der Alkohol und die Drogen agieren bei Hilda Hilst wie archaische, in der Liebeslyrik vorgesehene, Mittel. Dies bedeutet, dass es sich um viszerale Erfahrungen handelt, die einerseits versuchen, dem Mittelmaß des Lebens zu widerstehen oder zu entkommen („Ich liebe dich, o Flüssige, die du hinabfließt / Den Bauch und so vergisst // Hunger / Heimat / Gelächter / Blendendes Gebiss / Ball“) und andererseits den Dichter in eine tragische Höhe katapultieren, auf der das Begehren eine Art Betrug ist, der zwangsläufig auf Zerstörung hinausläuft („In meinen vielen Leben werde ich dich verfolgen / in sukzessiven Toden werde ich dein namenloses Sein rufen / Auch wenn du den Dichter durch Müdigkeit oder Überfülle zerstörst / Und so den Menschen zerstörst“).

8. Dem Tod zugeneigte Poesie

Ist in der Gott zugeneigten Poesie der wichtigste Gesprächspartner Gott, so ist in anderen Gedichten der Dialogpartner der Tod. Es fällt nicht schwer, sich diese privilegierten Partner als eine Analogie vorzustellen, also als Wesen der Abwesenheit und der Auflösung. Doch, genauer gesagt, ist der von Hilda angesprochene Tod vor allem ihr eigenes Sterben, sei es in ihrer Vorstellung von der Stunde ihres Todes, sei es als bewusste Erinnerung an den antiken Brauch des *Memento mori* oder als Offenbarung des Todes im Kern der eigenen gescheiterten Existenz. Den Tod zu apostrophieren, bedeutet an erster Stelle, den entsprechenden Wortschatz zu finden, seine „verderblichen Namen“ zu erkennen. Hilda Hilst findet diese vor allem in semantischen Bereichen, die auf das Verworrene und Verwickelte hinweisen: „Verflochtenes“, „Netze“, „Farne“, „Garben“, „Abkürzungen“, „Zwirne“, „Schneckenhäuser“, „Strohhalme“ und so weiter. All dies sind Elemente, die sich als Windungen darstellen, die eine negative Verschiebung ausdrücken und Spalten öffnen, die das Nichts durchlassen.

Lado a lado com esses tramados, surgem paisagens desérticas, praias, animais monstruosos de tempos arcaicos, vestígios ou despojos de uma imaginação fatigada. No final, a interpelação da morte apenas reflete a insipidez congelada em meio à aparente espessura da existência. Construir a interlocução da morte significa, para Hilda, permanecer atenta ao seu trote de cascos enfaixados, que trabalham em silêncio pela aniquilação, pela lenta consumação da vida, à imagem da ferrugem, que não dorme nunca. O efeito dessa investigação das sombras da morte nos eventos da vida poderia ser paranoia e histeria, mas creio que, em Hilda, o fenômeno psíquico é outro: o de uma presença assombrada que se instala dentro de casa, a ponto de se tornar doméstica, de ser chamada ternamente pelo apelido.

Em todos os seus livros, de qualquer período, nada é mais presente nos poemas de Hilda Hilst do que o nexos entre a morte e a poesia. A sua poesia é gerada a partir da morte, não da origem: é o fim que dimensiona o ser, não a identidade com que nasceu. É mesmo possível dizer que, para Hilda Hilst, a mortalidade é a condição da poesia, o que não exclui um tipo peculiar de esperança, a de que a poesia opere como um exercício espiritual depois do fim. A imagem mais elucidativa dessa poesia fúnebre é a de um barco que está sendo pacientemente bordado nas vestes de um moribundo. Que viagem tal barco pode empreender senão a de retorno ao pó e ao nada?

Eng mit diesen Verflechtungen verbunden erscheinen Wüstenlandschaften, Strände, Ungeheuer aus archaischen Zeiten, Spuren oder Überreste einer erschöpften Vorstellungskraft. Am Ende spiegelt die Frage nach dem Tod nur die eisige Einförmigkeit in der anscheinend massiven Vielfalt des Daseins wider. Den Dialog mit dem Tod einzugehen, bedeutet für Hilda das aufmerksame Verfolgen dieses seines Trabens mit den bandagierten Hufen, die ohne einen Laut am Zerfall, am allmählichen Verlöschen des Lebens, arbeiten, so als handele es sich um einen Rostpilz, der niemals schläft. Diese Erkundung der Schatten, mit denen der Tod die Ereignisse des Lebens verdunkelt, könnte zu Paranoia und Hysterie führen, doch ich bin überzeugt, dass bei Hilda das psychische Phänomen ein anderes ist, nämlich, die Anwesenheit eines Gespensts, das sich im Haus einnistet und so zum Hausgeist wird und zärtlich beim Namen genannt werden kann.

In all ihren, aus verschiedenen Zeiten stammenden, Büchern ist nichts in den Gedichten Hildas so präsent wie die Verbindung zwischen Tod und Poesie. Ihre Lyrik nimmt Anlauf beim Tod, nicht beim Anfang: Sie ist das Ende, das dem Sein Größe verleiht, nicht die Identität, mit der dieses auf die Welt gekommen ist. Man kann sogar sagen, dass für Hilda Hilst die Voraussetzung für die Poesie die Endlichkeit ist, was jedoch eine besondere Art der Hoffnung einschließt, nämlich, dass die Poesie als geistige Übung über das Ende hinaus weiterzuwirken vermag. Das anschaulichste Bild dieser dem Tod zugewandten Lyrik ist das eines Bootes, das geduldig auf das Totenhemd eines Sterbenden gestickt wird. Welche Reise kann dieses Boot antreten, wenn nicht die der Heimkehr zum Staub und zum Nichts?

Enfim, deixo aqui essas oito pistas de acesso à prosa de ficção e à poesia de Hilda Hilst. Como disse no início, não são muito diferentes das que apresentei ao leitor brasileiro que, até dez ou quinze anos atrás, também ignorava a complexidade de sua obra, vasta, diversa, indigesta. Talvez sejam capazes de atrair a atenção também do *nouveau lecteur* alemão.

Hiermit endet mein Exkurs über die acht Zugangswege zur Prosa und zur Lyrik von Hilda Hilst. Wie eingangs bereits erwähnt, unterscheiden sie sich kaum von denen, die ich dem brasilianischen Leser vorgeschlagen habe, dem vor zehn oder fünfzehn Jahren die Komplexität des umfassenden, vielseitigen, unverdaulichen Werks der Autorin ebenfalls fremd war. Vielleicht sind sie ja dazu geeignet, die Aufmerksamkeit des neuen deutschen Lesers zu gewinnen.

Copyright © desta edição: Fundação Alexandre de Gusmão
Copyright © dieser Ausgabe: Alexandre de Gusmão-Stiftung



Impresso em Brasília
pela Fundação Alexandre de Gusmão - FUNAG

600 exemplares
Exemplar n°. /600

Gedruckt in Brasilia
Fundação Alexandre de Gusmão

600 Exemplare
Exemplar Nr. /600

Impressão: Gráfica e Editora Qualytá Ltda.
Papel da capa: cartão duplex 250g/m²
Papel do miolo: pólen similar 90g/m²

No âmbito do programa editorial da Fundação Alexandre de Gusmão, a série *Grandes Autores Brasileiros* inaugura, de forma auspiciosa, a Coleção Cultura e Diplomacia. Idealizada pelo diplomata e escritor João Almino, a série reúne as reflexões de renomados escritores e críticos literários contemporâneos sobre autores que contribuíram para a construção da identidade nacional.

Fruto de parceria entre a FUNAG, o Instituto Guimarães Rosa e o Consulado-Geral em Munique, a série, em edições bilíngues, contribuirá para divulgar, no País e no exterior, a literatura, a arte e o pensamento brasileiro. Dessa forma, insere-se plenamente no propósito mais amplo que norteou a criação da Coleção Cultura e Diplomacia, a qual complementa e dialoga com as tradicionais coleções Relações Internacionais, História Diplomática, Direito Internacional e Política Externa Brasileira.

A FUNAG dá, assim, mais um passo no cumprimento de sua missão institucional de democratizar o acesso ao conhecimento, abrindo espaço para novos olhares e novas vozes e lançando luz sobre a diversidade regional e cultural do Brasil.

Embaixadora Márcia Loureiro
Presidente da Fundação Alexandre de Gusmão

Im Rahmen des Verlagsprogramms der Stiftung Alexandre de Gusmão wird mit der Reihe „Große Brasilianische Autoren“ die Sammlung Kultur und Diplomatie verheißungsvoll eingeweiht. Die von dem Diplomaten und Schriftsteller João Almino konzipierte Reihe vereinigt die Reflexionen renommierter zeitgenössischer Schriftsteller und Literaturkritiker zu Autoren, die zum Aufbau der brasilianischen nationalen Identität beigetragen haben.

Die Reihe ist das Ergebnis einer Partnerschaft zwischen FUNAG, dem Institut Guimarães Rosa und dem Generalkonsulat in München und wird in zweisprachigen Ausgaben zur Verbreitung der brasilianischen Literatur, Kunst und des brasilianischen Denkens in Brasilien und im Ausland beitragen. Auf diese Weise fügt sie sich voll und ganz in das breitere Ziel ein, das die Schaffung der Sammlung Kultur und Diplomatie geleitet hat, die ihrerseits die traditionellen Sammlungen internationaler Beziehungen, diplomatischer Geschichte, internationales Recht und brasilianische Außenpolitik ergänzt und mit ihnen in Dialog tritt.

FUNAG unternimmt damit einen weiteren Schritt zur Erfüllung seines institutionellen Auftrags, den Zugang zu Wissen zu demokratisieren, Raum für neue Perspektiven und neue Stimmen zu schaffen und die regionale und kulturelle Vielfalt Brasiliens zu beleuchten.

Botschafterin Marcia Loureiro
Präsidentin der Alexandre de Gusmão-Stiftung

