



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

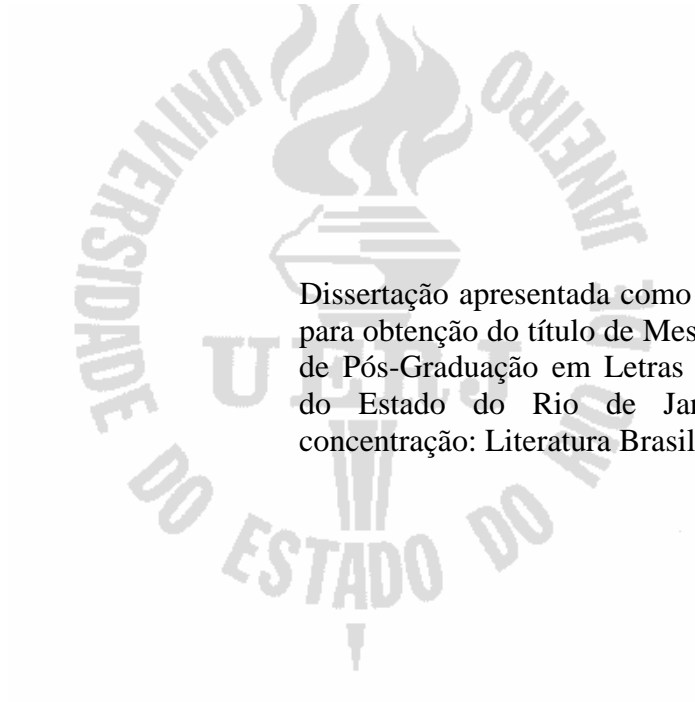
Fernanda Shcolnik

Hilda Hilst: “uma aventura obscena de tão lúcida”

Rio de Janeiro
2009

Fernanda Shcolnik

Hilda Hilst: “uma aventura obscena de tão lúcida”



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ana Cristina de Rezende Chiara

Rio de Janeiro
2009

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

H655 Shcolnik, Fernanda.
Hilda Hilst: “uma aventura obscena de tão lúcida” / Fernanda
Shcolnik . – 2009.
111 f.

Orientadora: Ana Cristina de Rezende Chiara.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Hilst, Hilda, 1930-2004 – Crítica e interpretação. 2. Análise do
discurso literário – Teses. I. Chiara, Ana Cristina de Rezende. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III.
Título.

CDU 869.0 (81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação

Assinatura

Data

Fernanda Shcolnik

Hilda Hilst: “uma aventura obscena de tão lúcida”

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovado em 9 de março de 2009

Banca examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Ana Cristina de Rezende Chiara (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof^ª. Dr^ª. Ana Lúcia Machado de Oliveira
Instituto de Letras da UERJ

Prof^ª. Dr^ª. Celia Pedrosa
Instituto de Letras da UFF

Rio de Janeiro
2009

AGRADECIMENTOS

À Ana Cristina de Rezende Chiara, minha orientadora, pela inspiração constante ao trabalho com a Literatura, pelo acompanhamento, suporte e disponibilidade dedicados a este trabalho.

Às professoras Ana Lúcia Machado de Oliveira e Celia Pedrosa, por comporem a banca examinadora, pela contribuição à minha formação acadêmica em diferentes momentos e para a realização deste trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras (Literatura Brasileira) da UERJ.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por conceder auxílio ao trabalho de pesquisa.

À Christina Bottari, bibliotecária do Centro de Educação e Humanidades da UERJ, e Marcelo dos Santos, pelo auxílio na formatação e ajustes finais do trabalho.

Aos colegas do grupo de pesquisa Corpo e Experiência, pela contribuição inestimável nas discussões em torno dos temas estudados.

À Silvia Valença Paiva e à professora Cristina Batalha (UERJ), pelo auxílio com o trabalho de tradução.

A Wilson Alves-Bezerra, Gustavo Moura Bragança, Camila Calviño, Marcio Ramos Junqueira, Raphael Salomão Khéde, Danusa Depes e Luciana di Leone, colegas e amigos, pela troca de experiências, pelo companheirismo ao longo do processo de pesquisa e de escritura e pelo apoio à pesquisa, ora sob a forma de conversas, ora como indicação de leituras e conselhos de trabalho.

RESUMO

SHCOLNIK, Fernanda. *Hilda Hilst: “uma aventura obscena de tão lúcida”*, Brasil. 2009. 111 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

Tendo em vista a aparente exclusão da obra de Hilda Hilst, por parte de um amplo mercado editorial e a dificuldade de sua leitura pelo grande público, o presente trabalho se propõe a investigar o modo como Hilda põe em prática procedimentos de profanação e de transgressão em sua obra e também esclarecer os possíveis elementos desencadeadores da condição de "escritora maldita". Utilizamos como base teórica os estudos de Georges Bataille, em "O erotismo", Giorgio Agamben, em "Elogio da profanação" e Julia Kristeva, em "Approche de l'abjection". A partir dessas bases, de um estudo preliminar sobre o trânsito de Hilda entre as esferas da consagração e da maldição e do estudo das obras "A obscena senhora D" e "Cartas de um sedutor", buscamos também responder à seguinte pergunta: podemos dizer que a literatura de Hilda Hilst continua a suscitar choque e escândalo frente ao leitor contemporâneo?

Palavras-chave: Ficção contemporânea. Hilda Hilst. Profanação. Transgressão. Obscenidade. Morte.

RÉSUMÉ

Étant donné l'apparente exclusion de Hilda Hilst, d'une large part du marché de l'édition et la difficulté de lecture de son oeuvre par le grand public, on propose, dans ce travail, l'investigation sur la façon dont Hilda y met en oeuvre des procédures de transgression et de profanation, aussi bien que l'élucidation des éléments possibles qui justifient sa condition d' « écrivain maudit ». Nous avons utilisé comme support théorique des études de Georges Bataille, dans « L'erotisme », de même que celles de Giorgio Agamben, dans « Éloge de la profanation », et celles de Julia Kristeva, dans « Approche de l'abjection ». À partir de ces apports, d'une étude préliminaire à propos de la circulation de Hilda dans les espaces de la consécration et de la malédiction et de l'étude des oeuvres « A obscena senhora D » et « Cartas de um sedutor », on cherche à répondre aussi à la question: Est-ce qu'on peut dire que la littérature de Hilda Hilst continue à susciter le choc et le scandale chez le lecteur contemporain ?

Mots-clé: Fiction contemporaine. Hilda Hilst. Profanation. Transgression. Obscénité. Mort.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
Capítulo 1. AS DUAS FACES DE HILDA HILST	11
1.1 Três ensaios de consagração	17
1.2 Hilda Hilst: a escritora maldita	26
1.3 A contrapartida	34
1.4 Estratégias de maldição e consagração	44
Capítulo 2. A <i>OBSCENA SENHORA D</i>	51
2.1 A Forma e a linguagem transgredidas	51
2.2 A busca de Deus: abstração e materialidade	55
2.3 A morte: a terrível face	60
2.4 O Transe e o delírio: a transgressão do pensamento	62
2.5 A Circularidade: a morte e os impasses do texto	65
Capítulo 3. <i>CARTAS DE UM SEDUTOR</i>	68
3.1 Profanar espaços e a mediação do lixo	73
3.2 Profanar o cânone literário	77
3.3 O erotismo sem limites: transgressão e libertinagem	85
3.4 A sacralidade pagã de Hilda Hilst	95
3.5 A aventura lúcida: ultrapassar as limitações da pornografia de mercado	99
4. CONCLUSÃO.....	105
REFERÊNCIAS	108

INTRODUÇÃO

Ao longo de sua carreira, a escritora Hilda Hilst (1930-2004) escreveu poesia, prosa, teatro e crônicas, tendo sua primeira publicação na década de 1950. Sua obra suscitou notáveis reações por parte do público. E quando dizemos público, nos referimos a um amplo espectro de recepção, dos leitores e da mídia, chegando até a crítica literária. Tais reações consistem em certa hesitação quanto ao modo de tratá-la, por causar perplexidade ou estranhamento. Cremos que é possível dizer que a obra de Hilda Hilst chama a atenção, num primeiro momento, pelo choque e pela polêmica que causa, dividindo opiniões entre a rejeição e a aceitação.

Entretanto, é preciso dizer que a rejeição é mais flagrante, e tornou-se uma marca da autora ao longo de sua vida e obra. A distância dos leitores, a fama que carregava ela própria ou sua literatura, de maldita e de difícil, respectivamente, tudo isso contribuiu para que ela se queixasse freqüentemente da falta de leitores e da baixa vendagem de seus livros, além da exclusão de sua obra de um circuito literário composto por grandes editoras. Vale destacar, no entanto, que em meio à crítica negativa, Hilda também foi aclamada ainda em vida, chegando mesmo a ganhar alguns prêmios literários¹ e a ter sua obra valorizada no circuito da crítica, vide suas participações em coletâneas e, ainda, as traduções de parte de sua obra para o francês, italiano, espanhol, inglês e alemão. A ambigüidade de tais aspectos problematiza o lugar de Hilda como escritora, entre os espaços da consagração e da maldição.

Se Hilda obteve prêmios, traduções e textos críticos a seu respeito, o maior problema enfrentado por ela consiste na repercussão de sua obra – o freqüente questionamento pela mídia e, assim, a construção da idéia de que possuía poucos leitores, gerando o estigma de maldita que acompanhou a carreira da escritora. Por outro lado, em contrapartida à ação midiática, cabe analisar a própria atuação de Hilda em tais abordagens, a fim de investigar a hipótese de que a própria autora possa ter contribuído para a construção de uma determinada auto-imagem.

¹ Em 1962, Hilda recebe o Prêmio Pen Clube de São Paulo, pelo livro *Sete cantos do poeta para o anjo* (1962). Em 1969, recebe o Prêmio Anchieta de Teatro pela peça *O Verdugo* (1969). Em 1977, recebe o Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), na categoria “Melhor Livro do Ano”, por *Ficções* (1977). Em 1981, ganha, do APCA, o Grande Prêmio da Crítica pelo conjunto da obra. Em 1984 recebe o Prêmio Jabuti, por *Cantares de perda e predileção* (1983). Em 1985, ganha o Prêmio Cassiano Ricardo, do Clube de Poesia de São Paulo, pelo livro *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984). Em 1994, recebe novo Prêmio Jabuti, por *Rútilo Nada* (1993). Em 2002, recebe, da Fundação Bunge, o Prêmio Moinho Santista pelo conjunto de sua obra poética. Recebe, ainda, da APCA, o Grande Prêmio da Crítica pela reedição de sua obra pela Editora Globo.

Se, após o estranhamento inicial, Hilda ganhou espaço e visibilidade, desde a crítica até a mídia, o fato é que sua produção literária e a imagem projetada acerca desta continuam dividindo opiniões e constituindo-se em objetos que convidam a serem desvendados. De uma forma ou de outra, a autora e sua instigante obra nunca passam despercebidas. Não há indiferença em relação a elas.

E, embora caminhe cada vez mais para a consagração, vide a divulgação da obra completa de Hilda a partir da reedição promovida pela editora Globo, na década de 2000, e a proliferação de trabalhos acadêmicos a seu respeito, algumas reações anteriormente suscitadas por sua produção literária nos levam a pensar sobre certos procedimentos que fazem sua literatura parecer, de algum modo, atípica, provocando certo incômodo. Cabe destacar que, apesar da maior aceitação entre leitores e críticos, tais aspectos que chamamos de atípicos ou incômodos permanecem em sua obra, daí a relevância de sua análise. Esses aspectos nos levam à investigação de procedimentos subversivos, a saber, a transgressão e a profanação em sua literatura, procedimentos que parecem ser o motivo das recorrentes reações suscitadas por sua obra e de seus efeitos, tanto na crítica quanto nos leitores e no circuito midiático.

A proposta desse trabalho consiste, por conseguinte, em compreender sob que aspectos e de que modo tais procedimentos se fazem presentes em parte da obra da autora estudada, para, por fim, responder à indagação: até que ponto a obra de Hilda Hilst provoca choque e escandaliza o leitor contemporâneo, e até que ponto tais efeitos poderiam ser apenas uma construção mítica em torno de sua imagem? Para tal, cabe traçar a delimitação dos conceitos de transgressão e profanação, suas possíveis diferenças e cruzamentos. Nosso intuito é ler parte da obra de Hilda Hilst tomando essa autora como profanadora e transgressora de alguns valores discursivos canônicos, analisando o modo como ela põe em prática tais processos em sua obra literária.

Gostaríamos de deixar claro que, na abordagem dos aspectos de transgressão e profanação, nossa intenção não é a de afirmar tais procedimentos na literatura de Hilda Hilst como atos inéditos. É sabido que diversos atos transgressores e profanatórios foram realizados por escritores e artistas ao longo da história, principalmente a partir do século XX, abrindo caminho para tais práticas. É o caso das vanguardas européias, que pregavam a ruptura com os valores da tradição, na esteira de outros movimentos de ruptura, que tiveram início na Idade Moderna – segundo Octavio Paz, desde princípios do século XVIII –, dando origem ao que o crítico chamou de “tradição da ruptura”. De acordo com Paz, “a época moderna (...) é a primeira época que exalta a mudança e a transforma em seu fundamento.” (PAZ, 1974, p. 34). Para ele, a modernidade é marcada pelo que chama de “paixão crítica”, consistindo numa

dupla negação: “Paixão vertiginosa, pois culmina com a negação de si mesma: a modernidade é uma espécie de *autodestruição criadora*” (PAZ, 1974, p. 19, grifo nosso). Essa contradição intrínseca ao moderno se explica pelo ciclo que se cria entre o novo e o velho, o nascimento e a morte. É que, tendo como principal fundamento a ruptura, *inovação* passa a ser a palavra de ordem. Entretanto, tudo que é novo torna-se logo obsoleto, dura pouco enquanto novidade, o que leva Paz a afirmar que a época da tradição da ruptura “exaltou a juventude e seus valores com tal frenesi [...]; contudo, nunca se envelheceu tanto e tão rápido como agora.” (PAZ, 1974, p. 22). Temos, portanto, um movimento de constante renovação, que deriva da paixão crítica e da paixão pelo novo que rejeita a tradição. Um exemplo dessa regularidade da mudança está na tradição da poesia ocidental. De acordo com Paz, enquanto “há épocas em que o ideal estético consiste na imitação dos antigos; há outras em que se exalta a novidade e o inesperado.” (PAZ, 1974, p. 19).

Embora os escritores dos tempos atuais sejam herdeiros da possibilidade de uma grande liberdade artística, o que leva muitos a acreditarem no esgotamento da novidade e da ruptura, ainda é possível nos depararmos com obras fundadas na transgressão e na profanação, passíveis de suscitar, ainda, polêmica e o efeito de choque. Cabe investigar de que modo e por quê tais procedimentos resultam ainda chocantes e provocativos, no contexto da contemporaneidade. Quanto a isso, o ensaio de Paz sobre a “tradição da ruptura” parece fornecer-nos algumas pistas. Tendo em vista a regularidade da mudança que, de acordo com Paz, não chega a ser cíclica, mas também não é casual, os valores estéticos como que se intercalam de tempos em tempos, o que gera um movimento de irrupção, ocaso e retorno. Isso faz com que certos princípios da arte retornem e, algumas vezes, renovados, em diferença.

Neste trabalho, temos como foco a obra de Hilda Hilst, dentro da qual determinamos um recorte que implicou a eleição de certos textos para trabalhar as referidas questões. Nossos objetos serão as obras de ficção *A obscena senhora D* (1982) e *Cartas de um sedutor* (1991). Em ambas encontramos as práticas da profanação e da transgressão. Além disso, consideramos estas obras representativas de dois tipos de texto produzidos por Hilda. Trata-se da escrita sublime e da escrita obscena. Embora componham, aparentemente, um par de oposição, podemos constatar similaridades entre estes tipos de escrita, e a própria Hilda enfatizava sua crença no encontro entre o aspecto da sublimidade e o da obscenidade. Enquanto *A obscena senhora D* apresenta fortes traços da escrita sublime praticada pela autora e, ao mesmo tempo, aspectos que indicam uma aproximação do baixo, em parte na linguagem e, principalmente, no conteúdo, *Cartas de um sedutor* é parte de uma trilogia em que Hilda radicaliza o rebaixamento da linguagem e onde predominam as práticas da ironia e

da paródia, permeadas por um forte viés crítico. A escolha deste último entre os livros da trilogia deveu-se ao fato de que, em *Cartas de um sedutor*, Hilda consegue reunir com maior clareza as questões que lhe interessa abordar na trilogia. Elas atingem o ápice na obra em questão, dada a complexa organização estrutural do texto, e a dupla contaminação entre o alto e o baixo, que se dá no âmbito da linguagem e do conteúdo.

No primeiro capítulo, traçamos um panorama do que há de mais relevante em termos de produção crítica e outras leituras a respeito de Hilda Hilst, numa tentativa de mapear seu lugar como escritora, entre os espaços da consagração e da maldição. Apresentamos, ainda, as principais bases teóricas utilizadas, que consistem fundamentalmente nos trabalhos de Georges Bataille e Giorgio Agamben, sobre a transgressão e a profanação, respectivamente, que funcionam como o que chamamos de estratégias de maldição e consagração no texto de Hilda. A delimitação das noções de transgressão e profanação vem pontuada por estudos de Octavio Paz e Julia Kristeva, cuja noção de abjeção relaciona-se intimamente com a teoria de Bataille, complementando-a. Por fim, os capítulos 2 e 3 trazem nosso estudo sobre a obra da autora, enfatizando seus aspectos profanadores e transgressores, que, acreditamos, nos permitem caracterizá-la como tal.

CAPÍTULO 1: AS DUAS FACES DE HILDA HILST

Quais os critérios para que alguém possa ser chamado de escritor? O que determina a consagração e a maldição na atividade artística? Neste capítulo, pretendemos analisar a posição de Hilda Hilst nesses dois espaços. Para tal, cabe tentar defini-los, tecendo uma reflexão preliminar sobre o assunto, para a qual o estudo de Nathalie Heinich, *Être écrivain: création et identité* (2000), resultou-nos bastante útil. Em “L’espace des possibles”, Heinich coloca em questão os aspectos que definiriam o escritor, as diferentes maneiras de sê-lo e os obstáculos ao exercício da atividade de escrever em seus diferentes modos.

Dedicar-se integralmente à escrita é o sonho de muitos escritores. Nessa profissão, o escritor é quem organiza e regula seu tempo e rotina de trabalho, de acordo com sua própria situação particular, e não com normas estáveis e externas, como nas demais ocupações. Como afirma Heinich,

pouvoir, à tous moments et en toutes circonstances, se mettre à écrire sans être arrêté par la nécessité de « faire autre chose pour vivre », c’est la marque par excellence du créateur, le gage de son authenticité en même temps que son privilège². (HEINICH, 2000, p. 27).

A crítica identifica dois diferentes modos de ser escritor, que envolvem a escolha entre profissão e criação. O profissionalismo prioriza a importância do trabalho, a consciência profissional e a regularidade, consistindo na “relative spécialisation de l’activité, par le fait qu’elle s’exerce à plein temps, et par son caractère rémunéré – assez du moins pour permettre d’en vivre³” (HEINICH, 2000, p. 26). Configura-se como o exercício de uma ocupação formal, em oposição ao amadorismo, em que o escritor prioriza “la recherche de soi-même comme seule justification de l’écriture⁴” (HEINICH, 2000, p. 24), e de acordo com o qual qualquer pessoa poderia ser considerada como um escritor. A partir de tais definições, a autora investiga os comportamentos de cada tipo de escritor, as vantagens e desvantagens de cada um deles e as tensões geradas por sua coexistência.

A despeito de seus pontos positivos, o profissionalismo do escritor está sujeito a alguns obstáculos. Em primeiro lugar, o trabalho em tempo integral não é uma condição ao

² Poder, a todo o momento e a toda circunstância, escrever sem ser interrompido pela necessidade de “fazer outra coisa para viver” é a marca por excelência do criador, a garantia de sua autenticidade, ao mesmo tempo que o seu privilégio.* (Todas as traduções assinaladas com * são de autoria da autora da dissertação).

³ Relativa especialização da atividade, pelo fato de ela ser exercida em tempo integral, e por seu aspecto remunerado – suficientemente para permitir a sobrevivência.*

⁴ A investigação de si mesmo como justificativa da escrita.*

exercício da atividade de criação, ao contrário das outras profissões. Ele é, de acordo com Heinich, um estado raramente conquistado, e que demanda um grande esforço. Isso porque os bens artísticos produzidos não estão, a princípio, a serviço de um mercado, de necessidades externas ao autor e anteriores à sua produção, mas, “tout au contraire, les oeuvres littéraires et artistiques doivent satisfaire à une aspiration personnelle, autrement dit à des nécessités propres à leur auteur.⁵” (HEINICH, 2000, p. 27). Soma-se a isso que a capacidade das obras artísticas de gerar renda é “altamente aleatória”, para tomar novamente as palavras de Heinich, o que torna a profissão de escritor uma atividade marcada pela incerteza e pela instabilidade financeira. Assim, temos, “d’un côté, le monde inspiré, où règnent l’antériorité et l’intériorité de la satisfaction engendrée par l’oeuvre; et de l’autre, le monde marchand, où le producteur s’adapte à la demande.⁶” (HEINICH, 2000, p. 28).

Cria-se, por conseguinte, um impasse: a dificuldade da conciliação da profissão de escritor e da subsistência do artista. A esse respeito, afirma Heinich:

Quant à l’effort nécessaire pour faire converger ces deux mondes hétérogènes, il prend soit la forme d’une réussite (ou d’un échec), lorsque le créateur parvient (ou ne parvient pas) à faire monter la généralité de la demande vers la singularité du produit, le marché vers l’inspiration, l’argent gagné vers le temps passé à créer ; soit la forme d’un compromis lorsqu’il se résigne à rabattre ses prétentions à « vivre de son art » sans pour autant le « prostituer »⁷. (HEINICH, 2000, p. 28).

Configura-se, assim, a incompatibilidade de valores entre a criação e a dupla exigência do profissionalismo formal, a saber, viver de seu próprio trabalho e exercê-lo em tempo integral, somando-se a isso as raras vezes em que um trabalho artístico é bem sucedido a ponto de permitir ao autor conciliar esses valores. Resta ao escritor a escolha entre o compromisso mercantil, que implica o rebaixamento da qualidade de sua obra em prol da generalidade da demanda mercadológica e coletiva, e a manutenção da autonomia de seu trabalho em relação ao mercado. No primeiro caso, ele passa a viver de sua produção, “mais au prix de ses chances de devenir un grand créateur⁸”. (HEINICH, 2000, p. 29). No segundo,

⁵ Ao contrário, as obras literárias e artísticas devem satisfazer a uma aspiração pessoal, dito de outro modo às necessidades próprias do autor. *

⁶ De um lado, o mundo inspirado, onde reinam a anterioridade e a interioridade da satisfação engendrada pela obra; e de outro, o mundo mercadológico, onde o produtor se adapta à demanda. *

⁷ Quanto ao esforço necessário para fazer convergir esses dois mundos heterogêneos, ele toma seja a forma de um êxito (ou de um insucesso), quando o criador consegue (ou não consegue) direcionar a generalidade da demanda à singularidade do produto, o mercado à inspiração, o dinheiro ganho ao tempo gasto na criação; seja a forma de um compromisso, quando ele se resigna a diminuir suas pretensões para “viver de sua arte” sem para isso a “prostituir”. *

⁸ Mas ao preço de suas probabilidades de se tornar um grande criador. *

ele “consent à réduire ses aspirations existentielles au profit de ses aspirations créatrices.”⁹ (HEINICH, 2000, p. 29).

A partir desses diferentes modos de ser escritor, surgem os estereótipos do escritor de sucesso e do escritor maldito. O primeiro está inserido no mercado e, para tal, sacrifica sua obra em detrimento da divulgação da mesma em revistas, além das altas vendagens conseguidas. O escritor maldito abre mão de sua qualidade de vida e de recursos materiais relativos à sua sobrevivência em benefício da obra, criada de acordo com seus princípios, a partir da manutenção de uma “pureza” da atividade e, por conseguinte, da imagem do escritor, uma idéia romântica do artista que abre mão de um padrão de vida confortável para seguir produzindo literatura.

Há, entretanto, alguns recursos apontados por Heinich, através dos quais os escritores podem conciliar atividade literária e subsistência, sem, com isso, se verem obrigados a se submeter às regras do mercado. Entre esses recursos, destaca-se a submissão a auxílios estatais, como bolsas concedidas pelo poder público, cujo recebimento pelo escritor garante sua sobrevivência, ao mesmo tempo em que, para tal, exige seu comprometimento com a qualidade da obra e com a aprovação por parte da recepção da mesma. Visto que a pesquisa de Heinich se realizou na França, e que no Brasil não há tantos auxílios como bolsas para escritores, podemos destacar, localmente, os prêmios literários, realizados tanto por grandes empresas privadas quanto por associações formadas por críticos literários e especialistas. A esses prêmios, concorrem alguns livros pré-selecionados, em diferentes categorias, e os escritores vencedores recebem o prêmio em espécie – um alto valor em dinheiro, muitas vezes responsável pela garantia da dedicação exclusiva do escritor à atividade literária a partir de então.

Isso porque a grande maioria dos escritores se dedica a uma outra profissão, não tendo na atividade de escritor o seu principal ofício. A manutenção de um segundo emprego é outro recurso destacado por Heinich para conciliar atividade literária e subsistência. De fato, podemos constatar que pouquíssimos escritores vivem de seu trabalho com a escrita, exercendo muitas vezes o ofício do magistério, podendo atuar também em editoras e jornais relacionados ao circuito literário. O exercício de um segundo emprego garante tranquilidade em relação ao acúmulo de recursos materiais para manter um padrão de vida e, por outro lado, obriga o indivíduo a sacrificar seu tempo, já que, dessa maneira, ele não poderá exercer seu ofício de escritor de modo integral, vendo-se obrigado a administrar seu tempo entre a

⁹ Consente em reduzir suas necessidades de sobrevivência em benefício de suas aspirações criativas.*

atividade da escrita e a atuação num segundo emprego. No entanto, ele pode gozar do benefício da independência frente ao mercado e, ainda, frente ao público, podendo produzir livremente, de acordo com seus próprios anseios e valores.

O desdobramento da atividade literária em outra ocupação acaba por fracionar a vida cotidiana do escritor, que precisa dividir seu tempo entre a profissão e a criação. Mas, como afirma Heinich, “le dédoublement peut également cliver une vie dans la continuité de sa trajectoire, coupée en deux dès lors qu’on abandonne une activité professionnelle pour « devenir écrivain ».”¹⁰ (HEINICH, 2000, p. 46). Podemos dizer que esse é o caso de Hilda Hilst, dado que a autora, formada em Direito, abandonou a vida em São Paulo para viver no interior, visando dedicar-se exclusivamente à literatura, sujeitando-se, assim, às condições materiais com as quais o escritor que opta pela literatura precisa lidar.

Esses diferentes desdobramentos geram um novo eixo de valores. Trata-se de, “d’un côté, l’unicité ou la cohérence identitaire de l’écrivain à plein temps [...]; de l’autre, la multiplicité ou, au moins, le dédoublement de l’écrivain pratiquant un second métier.”¹¹ (HEINICH, 2000, p. 48). Correspondendo à unidade, à coerência, estão os escritores que privilegiam seus princípios espirituais, podendo comprometer, para tal, suas condições materiais, exercendo o que Heinich chama de “morale de la morale”¹². Correspondendo à multiplicidade, temos aqueles que “privilégiaient [...] leurs capacités matérielles de résistance, au risque de compromettre leurs chances de survie spirituelle face au risque d’anéantissement moral”¹³ (HEINICH, 2000, p. 49), exercendo o que a autora chama de “morale de la survie”¹⁴. Evidentemente, Hilda Hilst enquadra-se no primeiro caso, mantendo a coerência com seus princípios e abrindo mão até mesmo da possibilidade de renda com um outro emprego.

Diante das tensões de um mundo tão heterogêneo como o literário, Heinich destaca a capacidade de manter a coerência de princípios como responsável pela “competência identitária” do escritor, permitindo-lhe orientar-se sem perder sua consciência artística em meio a tantos valores e possibilidades. Nesse aspecto, entram em questão os valores particulares de cada um. Frente à realidade das imposições do mercado, é preciso optar entre marginalidade e integração, entre isolamento e um comprometimento que se traduz em

¹⁰ O desdobramento pode igualmente cortar uma vida na continuidade de sua trajetória, separada em dois de modo que abandona-se uma atividade profissional para “se tornar escritor”. *

¹¹ De um lado, a unidade ou a coerência identitária do escritor em tempo integral; de outro, a multiplicidade ou, ao menos, o desdobramento do escritor exercendo um segundo emprego.*

¹² “Moral da moral”*

¹³ Privilegiam suas capacidades materiais de resistência, arriscando comprometer suas possibilidades de sobrevivência espiritual face ao risco de aniquilamento moral.*

¹⁴ “Moral da sobrevivência”*

assumir obrigações que envolvem o conflito com suas aspirações pessoais – trata-se, aí, de assumir concessões ao mercado. O escritor pode, ainda, dividir seu ofício entre a produção de obras direcionadas especificamente ao mercado, visando o lucro e podendo até ser resultado de encomendas, e, paralelamente, a produção de uma obra coerente com seus valores artísticos.

De acordo com o estudo de Heinich, podemos constatar, entre os modos de ser escritor, a construção de espaços tênues, correspondentes aos estados de consagração e maldição, quase interpenetráveis. Heinich chega a estabelecer a separação entre “l’*écrivain* – autodéterminé – et l’*homme de lettres* – déterminé par les instances extérieures de l’*éditeur* et du public¹⁵” (HEINICH, 2000, p. 58). Se, de um lado, podemos pensar que a consagração é determinada pelo público e pelo circuito do mercado de livros, podendo marginalizar o escritor que opta pela manutenção de seus princípios estéticos e por uma imagem “romântica” da figura do escritor, de outro, Heinich constata, através das entrevistas realizadas, que a maioria dos escritores que priorizam sua sobrevivência e qualidade de vida, exercendo, por exemplo, outros empregos, afirmam-se como, antes de tudo, escritores – quando perguntados sobre sua profissão. Seguem algumas das afirmações de escritores por ela entrevistados: “Je me présente plus volontiers comme *écrivain* que comme professeur. D’ailleurs les *écrivains* qui enseignent disent toujours que l’enseignement c’est leur second métier.¹⁶” (HEINICH, 2000, p. 52); e ainda: “Ah, si j’avais le choix. C’est-à-dire si je disposais des moyens matériels suffisants, je me consacrerai uniquement au travail d’*écrivain*.¹⁷” (HEINICH, 2000 p. 58). Tais afirmações levam à constatação de que, para os escritores, a “hierarquia literária”, relativa ao “mundo inspirado”, segundo as palavras de Heinich, é o que realmente conta como critério de consagração, a despeito das declarações em favor do profissionalismo. Assim, a vontade de ser e de se dizer escritor existe não só por uma questão de preferência pela atividade, como também pelo que isso significa para a imagem da pessoa, auratizando-a – herança, talvez, de uma concepção romântica da figura do artista.

De todo modo, Heinich não se posiciona em relação a nenhuma certeza, mantendo a questão em aberto. Ela afirma apenas que, diante de um mundo de vastas possibilidades e categorias tão heterogêneas, como é o mundo artístico e da literatura, torna-se difícil determinar uma esfera de consagração. Segundo Heinich, “la pluralité des paramètres interdit

¹⁵ O escritor – autodeterminado – e o homem de letras – determinado pelas instâncias exteriores do editor e do público.*

¹⁶ Eu me apresento mais como escritor que como professor. Frequentemente os escritores que ensinam afirmam o magistério como sua segunda profissão.*

¹⁷ Ah, se eu tivesse escolha. Quer dizer se eu dispusesse de meios materiais suficientes, eu me dedicaria unicamente ao trabalho de escritor.*

donc toute réduction à une légitimité.¹⁸” (HEINICH, 2000, p. 60). Há, de fato, uma multiplicidade de possibilidades quanto à forma do exercício da atividade de escritor, tanto que Heinich problematiza as categorias, ao afirmar:

la multiplication des activités apparaîtra alors non comme un manque de sérieux mais, au contraire, comme la garantie qu’en vivant avec l’écriture, et non pas grâce à elle, on assure son indépendance, de façon à être un auteur sans concession.¹⁹ (HEINICH, 2000, p. 59).

Mesmo assim, não podemos ignorar que entregar-se ao mercado torna-se praticamente uma obrigação, visto que ele se constitui em fator crucial para a circulação da produção literária e que, portanto, o escritor deve ter em mente em seu processo de trabalho. É claro que a opção pela marginalização e pelo isolamento existe, vide o caso de Hilda Hilst, mas o preço a pagar pode ser alto. Como afirma um dos escritores entrevistados por Heinich,

on ne peut pas se contenter d’être un artiste au sens éthéré du terme: il faut être un professionnel de l’écriture. C’est un métier. Et un métier ce n’est pas seulement le métier de la page blanche qu’il faut remplir, c’est tout ce dans quoi la page blanche va s’intégrer: les circuits journalistiques, les circuits de librairie, tout!²⁰ (HEINICH, 2000, p. 55).

Ao longo de décadas de sua carreira literária, Hilda Hilst nunca se entregou às exigências do mercado, e pagou o preço de seu isolamento, tendo sido marginalizada pelo circuito e distanciada até mesmo dos leitores, o que nos leva a constatar que sua condição de escritora em tempo integral não teria contribuído para situá-la no espaço consagrado. Podemos considerar Hilda como um exemplo de escritora marcada pela coerência de seus princípios criativos. Ao longo de sua carreira de escritora, ela permaneceu marginalizada em relação às grandes editoras, e, a despeito de sua vasta obra – toda uma vida dedicada à atividade literária –, parece não ter sido uma autora muito conhecida. Além disso, o caráter culto de sua literatura recebeu o rótulo de ilegível, afastando-a dos já escassos leitores, tornando essa distância um novo problema com que Hilda teve que lidar por muitos anos.

Mas é preciso notar que sua obra teve diferentes repercussões em variados circuitos. Pouco popular com os leitores, obteve respeitadas e elogiosas críticas, alguns prêmios e poucas, porém marcantes aparições na mídia, onde ficou marcada fundamentalmente pelo aspecto escandaloso de sua obra e ainda de sua personalidade, além de ter alguns fatos de sua

¹⁸ A pluralidade de parâmetros interdita então toda redução a uma legitimidade.*

¹⁹ A multiplicação de atividades aparecerá então não como falta de seriedade mas, ao contrário, como a garantia que vivendo com a escrita, e não graças a ela, assegura-se sua independência, de modo a ser um autor sem concessão.*

²⁰ Não podemos nos contentar em ser um artista no sentido etéreo do termo: é preciso ser um profissional da escrita. É um emprego. E um emprego não é somente a ocupação da página em branco que é preciso preencher, é tudo aquilo com que a página em branco vai se integrar: os circuitos jornalísticos, os circuitos de livraria, tudo!*

vida pessoal bastante destacados. Tudo isso nos leva a crer que Hilda foi mais conhecida do que aparenta, o que torna necessário investigar seu trânsito pelos espaços da consagração e da maldição, a fim de desvendar seu enigmático status de escritora. A seguir, apresento parte das manifestações a respeito de Hilda – sua obra e personalidade –, com ênfase para a crítica literária e para a mídia – onde se incluem reportagens sobre a autora e algumas de suas marcantes entrevistas –, na tentativa de demonstrar sua oscilação entre os circuitos e a ambigüidade de sua imagem como escritora.

1.1 – Três ensaios de consagração

Em 1999, o Instituto Moreira Salles publica a edição dos *Cadernos de Literatura Brasileira* em homenagem à Hilda Hilst. Hilda foi a oitava autora a ganhar uma publicação dos *Cadernos*, depois de nomes como João Cabral de Melo Neto, Jorge Amado e Ferreira Gullar. A publicação dedicada à Hilda traz, além de depoimentos sobre sua obra, de uma vasta entrevista com a autora e belas fotos do arquivo de Hilda e da Casa do Sol, quatro ensaios críticos sobre sua obra: um sobre a produção poética, outro sobre a ficção em prosa, o terceiro sobre a dramaturgia e, por fim, um texto sobre a sua obra erótica.

Elegi três desses ensaios, que considero adequados à introdução de sua obra, por nos permitir traçar um panorama da mesma, ao invés de apenas tratar da ficção, objeto de análise deste trabalho. Pontuando os ensaios críticos, acrescento também trechos do trabalho de Alcir Pécora sobre Hilda Hilst, incluídos em notas introdutórias às novas edições dos livros da autora, e em demais textos onde o crítico refletiu sobre sua obra.

Em *Da poesia*, Nelly Novaes Coelho apresenta a poética de Hilda, expondo os caminhos percorridos pela autora e as transformações que determinaram diferentes fases e dicções de sua poesia. O ensaio tem início com a menção à compilação de poemas intitulada *Do amor* (1999), na qual, segundo Coelho, “vemos sintetizada a paixão desmesurada com que a poeta se entregou, desde sempre, ao corpo-a-corpo com a Vida – luta gerada pela ânsia incontida de um *eu* em busca da fusão plena com o *outro*.” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1999, p. 66, grifos da autora). A crítica destaca o amor como “o tema-eixo, em torno do qual vem-se tecendo a obscura / luminosa poesia hilstiana” (IMS, 1999, p. 66).

De acordo com Coelho, a poesia de Hilda traz “algumas das interrogações mais radicais do pensamento contemporâneo” (IMS, 1999, p. 67), por ela descritas como:

uma, de natureza física (psíquico-erótica), centrada na Mulher, cujo *eu*, através da fusão amorosa com o *outro*, busca em si a verdadeira imagem feminina e seu possível novo lugar no mundo; e outra, de natureza metafísica (filosófico-religiosa), centrada no além-aparências, ou melhor, no espaço limiar entre o profano e o sagrado, tenta redescobrir o ser humano, as forças terrestres e a própria Morte, como elementos indissociáveis e integrantes do grande mistério da vida cósmica (Deus, o Absoluto, o Princípio primeiro...) (IMS, 1999, p. 67, grifos da autora).

Para a referida crítica, essas interrogações surgem, na obra de Hilda, “de uma tríplice voz: a do ser humano, a da mulher e a da poeta”. (IMS, 1999, p.67). Ao assumir o que Coelho define como “tarefa nomeadora” de poeta, Hilda intensifica sua reflexão temática, abrindo espaço cada vez maior à “experiência existencial-religiosa”, para tomar novamente as palavras da crítica, que explica que o desdobramento, na poética de Hilda, dessa tarefa de nomear é a busca incessante de Deus nas coisas terrenas.

Ao traçar uma análise cronológica da obra de Hilda, mencionando alguns livros que determinam “fases” da autora, a crítica ressalta, de início, a presença do silêncio, indicada pelo título *Roteiro do silêncio* (1959). Esse silêncio, de acordo com Coelho, “se impunha aos poetas nos anos 50” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1999, p. 68) em função do contexto da Guerra Fria. A crítica esclarece que não se tratava de se calar, mas sim de abordar o não-falar ou a inutilidade da fala, dentro das circunstâncias daquele momento. Hilda se encontrava, portanto, em sintonia com a produção poética de sua época, que Coelho ilustra com o exemplo de Carlos Drummond de Andrade, no poema “Canto Órfico”. Ela ressalva que Hilda não tem “nada de drummondiana”, mas que sofre “a pressão das mesmas forças” (IMS, 1999, p. 68), referindo-se ao contexto histórico que, por conseguinte, determina o contexto poético-cultural de meados do século XX.

Um aspecto marcante na poesia de Hilda são as referências clássicas tanto no âmbito formal quanto no temático, o que leva a autora a produzir com um rigor na forma e, ao mesmo tempo, abordar principalmente a temática do amor, nessa fase mais eloqüente e grave de sua poesia. Deus, um elemento presente ao longo de quase toda a obra, passa, aos poucos, a figurar em seus poemas e, assim como a temática amorosa, caracteriza-se, inicialmente, pela aura de elevação e distanciamento, que podemos observar em *Exercícios para uma idéia* (1967). Hilda situa o amor e o ente divino hierarquicamente acima do poeta, que canta para eles, num tom de louvor.

Posteriormente, essa dicção se modifica, num movimento em que o racionalismo e a idealização do objeto abordado cedem lugar a temáticas de cunho metafísico e abordagens que privilegiam o aspecto intuitivo. Hilda demonstra um amadurecimento dos temas

abordados, que determina a transformação do tratamento dos mesmos. Nesse novo momento poético, Coelho destaca – e apropriadamente – a relação passional de Hilda com a vida, um aspecto de muita relevância, já que se reflete no conjunto de seus textos, cuja escrita é visceral e apresenta paixão notável em relação à vida, ao mergulho nos temas escolhidos e à própria escrita. Essa paixão e vivacidade se intensificam ainda mais em sua produção ficcional em prosa, como veremos adiante.

Antes que Hilda consolidasse sua escrita pela via metafísica, houve uma fase de transição. Nesse momento, que pode ser considerado um divisor de águas na produção da autora, Hilda se encontra “dividida entre o apelo do *eu intimista*, lírico, confessional, e o apelo do *real-objetivo*, onde a vida se decide” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1999, p. 70, grifos da autora). Para “fugir da dor do saber e do pensamento” (IMS, 1999, p. 70), Hilda volta-se à natureza, de acordo com a poesia de Fernando Pessoa em seu heterônimo Alberto Caeiro – “aspirando”, como afirma Coelho, “diluir-se no estágio anterior à consciência crítica que faz sofrer” (IMS, 1999, p. 70). Estes aspectos figuram, por exemplo, em *Ode Fragmentária* (1961).

O movimento de afastamento do pensamento crítico pela aproximação da natureza ocorre em função da limitação do saber racionalista, da impossibilidade, imposta pelo espírito crítico, de “fruir com plenitude” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1999, p. 70). Como destaca Coelho, Hilda procura a plenitude da vida e da poesia na essência camoniana do amor, apropriando-se de autores e dicções que remontam às origens da poesia ocidental, tais como a lírica trovadoresca e camoniana. Tal movimento ocorre marcadamente na década de 1960, a partir da publicação de *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960). Entretanto, o amor está ainda envolvido pela idealização, que fica clara na escolha de Hilda pelo soneto como forma poética – escolha que indica, simultaneamente, a persistência do racionalismo em sua poesia e a sintonia com “um dos imperativos da poesia do momento (a volta às origens da literatura)” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1999, p. 70), já que, como esclarece Coelho, a forma do soneto “foi criada por Petrarca e recriada por Camões” (IMS, 1999, p. 70).

A partir do caminho poético traçado por Hilda, Coelho caracteriza sua poesia pela presença de um “racionalismo que busca equilíbrio com o que transcende a Razão.” (IMS, 1999, p. 72), tornando claro o processo reflexivo de Hilda acerca de temáticas e matérias fugidias, de cunho espiritual ou místico. Se, num primeiro momento, a poesia de Hilda apresenta um Deus ligado à luminosidade, abordado mediante um enunciado racionalista, apolíneo, posteriormente esse Deus associa-se às trevas, à obscuridade do misticismo, assim como o racionalismo dos enunciados, que tende para a intuição, de inspiração dionisíaca.

Passam a conviver, no texto de Hilda, razão e misticismo. Essa constatação é interessante, pois veremos esses mesmos processos agravados na literatura de ficção da autora, que surge como nova linguagem em sua obra por permitir um alargamento formal, lingüístico e experimental, na busca de uma aproximação da forma e dos temas que Hilda persegue. Ao analisar sua ficção, veremos que os temas abordados por Hilda levam a autora a romper com o racionalismo, sendo obrigada a transcender essa lógica do pensamento para tratar dos temas que eleger de forma mais intuitiva, como apontado por Coelho.

Entre os anos de 1967 e 1974, Hilda busca uma nova linguagem através da prosa, que lhe permite expandir sua aventura temática acompanhada pela inovação lingüística e também formal. Ao produzir ficção, Hilda “aprofunda sua sondagem do *eu* situado no mundo, em face do *outro* e do *mistério* cósmico / divino que o limita” (IMS, 1999, p. 73, grifos da autora). Nesse novo momento literário, Coelho destaca o rompimento de Hilda com a exterioridade da vida cotidiana para se voltar a um “*eu-desconhecido*”, que na verdade transcende o *eu* anteriormente presente em sua poesia, tornando-se o que Coelho define como um “*eu-outro*”, que atende à investigação da autora acerca do enigma da existência humana e de um plano divino que Hilda agora persegue de um modo mais intenso e constante. Junto da esfera divina, que se torna um aspecto central na obra de Hilda, Coelho destaca como parte do enigma essencial que instiga a aventura literária da autora também a Morte, a sexualidade, a finitude e a eternidade, temas bastante presentes em sua obra de ficção. Podemos resumir a mudança de tratamento de Hilda em relação às temáticas abordadas como uma transformação do platonismo, do louvor idealista anterior em uma busca mais concreta, que faz com que a poeta se aproxime e olhe com mais atenção e profundidade os assuntos que lhe interessam.

Após sete anos sem publicar poesia, o retorno de Hilda a esse gênero literário ocorre com a publicação, em 1974, de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* e, em 1980, de *Da morte, odes mínimas*. Em cada um deles, temos a presença de dois temas já anteriormente presentes, mas com os quais Hilda passa a lidar de uma maneira diferente, após sua pausa poética e sua incursão pelas novas possibilidades abertas pela escrita em prosa. Trata-se do erotismo e da morte, aspectos que ela desenvolve com mais acuidade principalmente na produção em prosa e que, como vemos, aparecem também em sua poesia mais madura.

Em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, Coelho destaca uma mudança no eixo temático, onde o erotismo toma lugar. Ela define a obra como “um chamamento erótico” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1999, p. 74), caracterizando o erotismo como “a experiência de comunhão plena *eu-outro* que, partindo do corpo, atinge as raízes metafísicas do ser e o faz sentir-se participante da *totalidade*.” (IMS, 1999, p. 74, grifos da autora). Já em

Da morte, odes mínimas, Hilda estabelece um diálogo com a morte, fazendo-a de interlocutora da voz poética. Com isso, há a anulação da distância entre a poeta e a morte, já que a primeira “entra na intimidade dessa temerosa figura, revelando-a essencialmente participante da Vida” (IMS, 1999, p. 75).

Como podemos ver, a partir do movimento de transformação das fases poéticas de Hilda, intensifica-se a densidade de sua escrita. Ao mergulhar cada vez mais fundo nos temas mencionados, Hilda passa a, como afirma Coelho, “interrogar o além-das-aparências – da Morte ao Sagrado.” (IMS, 1999, p. 76). A partir daí, nas publicações subseqüentes, apenas se agravam as indagações da autora acerca do mistério da vida, da morte, da existência, da passagem do tempo. De acordo com a crítica, a busca de Hilda pelo *eu* e pelo sagrado resulta na supressão das fronteiras entre erotismo e misticismo – ambos se tornam próximos pela sensação de êxtase que são capazes de suscitar.

Embora seja significativa a contribuição crítica de Nelly Novaes Coelho, é preciso frisar, por outro lado, sua insuficiência. É que a crítica, ao abordar a poesia de Hilda Hilst, parece atrelar o aspecto místico-existencial do texto da autora a uma idéia religiosa, no que se refere à concepção de existência dos seres e à presença de Deus. Embora utilize termos também utilizados por outros críticos, e que consideramos apropriados, para caracterizar a poética de Hilda, tais como experiência “mística” e “existencial”, é preciso atentar à utilização de expressões como “experiência existencial-religiosa”, “experiência filosófico-religiosa”, “eternidade” e “totalidade”, que parecem inscrever-se no campo de significação relativo à religião católica. Isso pode tornar problemática a abordagem do universo de Hilda Hilst, visto que este não se reduz nem se baseia na concepção católico-cristã, indo além desta e até desvirtuando-se da mesma quando, de um lado, amplia tal perspectiva, “superando-a” e, de outro, profana. Isso nos leva a crer tratar-se mais de uma teologia negativa²¹.

No segundo ensaio dos *Cadernos*, intitulado *Da ficção*, Leo Gilson Ribeiro desenvolve uma análise mais detida sobre alguns aspectos já mencionados por Coelho em *Da poesia*, mas que na obra em prosa são aprofundados por Hilda. O crítico enumera alguns temas abordados pela autora, entre eles a já referida presença de Deus, à qual ele acrescenta

²¹ De acordo com Jacques Derrida, no anexo "Prière d'insérer" ao livro *Passions*, "Il y a du salut. Deux interlocuteurs s'entretiennent un jour d'été, c'est une autre fiction, de ce qui tourne autour du nom. Singulièrement du nom de nom, du nom de Dieu et de ce qu'il devient dans ce qu'on appelle la théologie négative, là où le SurNom nomme l'innommable, soit à la fois ce qu'on ne peut ni ne doit nommer, définir ou connaître, parce que d'abord ce qu'on surnomme alors se dérobe, sans y tenir, au delà de l'être." (DERRIDA, 1993, p. 2) [Há uma saudação. Dois interlocutores conversam num dia de verão, é uma outra ficção, daquilo que gira em torno do nome. Singularmente do nome de nome, do nome de Deus e daquilo que Ele se torna no que chamamos a teologia negativa, lá onde o SobreNome nomeia o nomeável, seja ao mesmo tempo aquilo que não podemos nem devemos nomear, definir ou conhecer, porque a princípio aquilo que apelidamos então se furta, sem ligar-se a ele, além do ser.*]

“a solidariedade entre os humanos, o nojo, a humildade, a volúpia, a não diríamos religiosidade, porque se trata mais de um difuso misticismo panteísta, a miséria dos marginalizados, o martírio, o mistério, o terror” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1999, p. 80), elementos que passam a integrar os temas já presentes na poesia de Hilda a partir de sua escrita em prosa, em que apresentam novas perspectivas e formas de abordagem

Ao comparar Hilda ao dramaturgo Samuel Beckett, uma das maiores referências literárias da autora, Ribeiro menciona duas questões essenciais da obra da autora, e que, particularmente, nos interessam no estudo sobre a transgressão em sua literatura. Trata-se da maneira como Hilda coloca a relação humana com Deus e também da linguagem que passa a ser utilizada a partir de suas experiências na ficção em prosa. Hilda põe em dúvida a existência de Deus, oscilando, como aponta Ribeiro, entre a esperança de uma explicação para a vida humana e o niilismo descrente. Quanto à linguagem, ele enfatiza o que chama de “aliança corajosa entre as palavras chulas e termos de elevada beleza e profunda meditação filosófica.” (IMS, 1999, p. 80). Podemos afirmar, ainda, a utilização da linguagem chula como resultado do aprofundamento, por Hilda, de questões temáticas complexas e muitas vezes repulsivas, das quais a autora não se esquivava – ao contrário, aproxima-se delas cada vez mais, até alcançar a experiência limite, tanto no que se refere à linguagem quanto aos temas normalmente interditados e postos à margem da vida cotidiana e da reflexão.

Há ainda a preocupação de Hilda com a questão do tempo, que se desdobra na reflexão sobre a velhice, o esquecimento, a pobreza e a solidão. Ribeiro define o processo de reflexão acerca de questões de cunho essencial e fugidio, que já referimos, como “um entrelaçamento da ciência com uma justiça transcendente, atemporal, quase que uma forma de salvação espiritual” (IMS, 1999, p. 82) desejado por Hilda.

Outro elemento de fundamental importância na ficção de Hilda é a radicalidade experimentada por ela na forma do texto. É freqüente na prosa da autora, por exemplo, a presença da temporalidade fragmentada e das complexas manifestações subjetivas, sendo estas últimas expressas por personagens que se apresentam imersos em questões existenciais, muitas vezes em torno do desamparo que sentem em relação a um Deus ausente, que eles tentam com freqüência alcançar, numa busca complexa e árdua que envolve os chamados fluxos de consciência, intercalados a outros planos do texto. Embora Ribeiro não especifique este aspecto no ensaio em questão, ele aponta a construção formal e a linguagem dos textos de Hilda como elementos determinantes do afastamento dos leitores. De acordo com o crítico,

Talvez o escasso número de leitores que a autora paulista encontrou em seu País e em sua própria língua se deva à mediocridade da maioria acachapante da humanidade, que opta sempre pelo fácil, senão pelo *kitsch*, em vez do que lhe pareça críptico e enfadonho, porque de difícil decodificação. (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1999, p. 81).

Ele situa Hilda no circuito do que chama de “Grande Literatura²²”, a qual

estabelece uma hierarquia e só é acessível a uma “casta”, que se mostra disposta a decifrar a linguagem mais complexa de um autor que focaliza temas abissais, o que demanda a cooperação do intelecto, da fantasia, da curiosidade, numa verdadeira obra aberta. (IMS, 1999, p. 83).

Como exemplos de escritores inseridos em tal circuito, Ribeiro menciona Proust, Eça de Queiroz, Beckett, Galdós, Shakespeare, Goethe, Dante, Cervantes, Tolstoi e Dostoiévski.

Voltando à construção formal da literatura de Hilda, é notável, ainda, a anarquia de gêneros instaurada pela autora em sua ficção em prosa. Segundo afirma Alcir Pécora, no artigo *Hilda Hilst: Call for papers*, a autora funde “num só texto todos os gêneros que pratica” (PÉCORA, 2005, s.p.) e é comum em sua obra em prosa a “predominância do ritmo elocutivo sobre a narração” (PÉCORA, 2005, s.p.). Isso mostra que, em se tratando de texto em prosa, Hilda não segue nenhum modelo narrativo, e qualquer expectativa de linearidade cronológica ou narrativa é logo frustrada, assim como a estabilidade de seus narradores, que, como afirma Pécora, “sistematicamente se recusam a narrar” (PÉCORA, 2005, s.p.).

Esses textos de Hilda, classificados como prosa, apresentam uma lógica muito particular, elaborada através de experimentalismos cuidadosos, que compõem uma forma que, além de fragmentária, conta com a presença de palavras novas que estilizam o texto e lhe conferem características próprias. Dentre os recursos utilizados por Hilda nesse sentido, está a utilização de neologismos e a “mescla proposital de formas orais, dialetais, com os termos do português culto” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1999, p. 85).

Ribeiro destaca ainda a presença, no texto de Hilda, de “premissas filosóficas, religiosas, de alta erudição” (IMS, 1999, p. 84) e menciona as referências a autores diversos, cuja literatura se enquadra no mesmo circuito que a de Hilda, o da alta literatura – “grandes escritores e muito pouco lidos”, que o crítico chega a chamar de “náufragos eruditos” (IMS, 1999, p. 85). Entre os autores que servem de referência à escrita de Hilda Hilst, podemos

²² Ao longo deste trabalho, mencionaremos a oposição entre “alta literatura” e “baixa literatura”. Enquanto no circuito da alta literatura situam-se as obras e autores de valor consagrado no circuito das Letras, sendo determinados por especialistas da área e alvo de prêmios, resenhas e ensaios, a baixa literatura consiste naquela desprezada por tais especialistas e de circulação restrita ao circuito do mercado de livros. A esse respeito, afirma Leo Gilson Ribeiro: “É fundamental delinear duas áreas conflitantes da Literatura. Existem os grandes escritores e poetas (...). E há a literatura de entretenimento, que pode abranger desde excelentes peças de teatro, novelas policiais, livros de viagens e biografias, até se degradar quando tem um propósito meramente comercial – são os best-sellers sem estilo, de confecção primitiva e biodegradáveis.” (IMS, 1999, p. 82)

destacar Samuel Beckett, James Joyce, Franz Kafka e Georges Bataille – alguns dos “eleitos” da autora que, entre outros nomes, figuram eventualmente em seus textos mediante menções explícitas.

Em *Da medida estilhaçada*, Eliane Robert Moraes aborda a obra erótica de Hilda Hilst. A crítica destaca três elementos que ela considera fundamentais no imaginário literário de Hilda, a saber, o desamparo humano, o ideal do sublime e a bestialidade. Esses elementos, de acordo com Moraes, geram uma tensão insuperável que passa a ser explorada por Hilda a partir de sua escrita em prosa.

Moraes retorna à poética de Hilda dos primeiros anos de produção literária, na qual Hilda perseguiu o sublime e onde “a Idéia predomina sobre a experiência” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1999, p. 117), como já referimos. A crítica afirma que essa dimensão idealizada da primeira poesia de Hilda permanece na sua escrita em prosa, embora sofra algumas transformações, sendo perturbada quando Hilda “se dispõe a realizar uma inesperada incursão pelos domínios mais baixos da experiência humana” (IMS, 1999, p. 117).

Moraes parte então para a análise do modo como ocorre tal perturbação do idealismo anteriormente vigente. Segundo ela, há uma ampliação da idéia de transcendência, que passa a ser submetida aos aspectos materiais. Com isso, o recato anterior dá lugar à violência com que Hilda passa a se dirigir ao ente divino, “uma alteridade que, tornada plural, passa a ser referida através de uma multiplicidade de termos estranhos e contraditórios” (IMS, 1999, p. 117). Trata-se da grande variedade lexical explorada por Hilda em sua tentativa de alcançar um Deus distante, do qual ela parece querer dar conta, entre outros modos, através do recurso da nomeação. Moraes destaca alguns dos nomes com os quais Hilda se refere a Deus em sua obra a partir de então: “Aquele Outro, o Nada, o Luminoso, o Grande Obscuro, o Nome, o Sem Nome, o Tríplice Acrobata, o Cão de Pedra, o Máscara do Nojo, o Infundado, o Grande Louco, o Cara Cavada, a Grande Face, o Guardião do Mundo...” (IMS, 1999, p. 17), aos quais podemos acrescentar o importante nome Porco, que se desdobra em Porca, e também Menino Porco, que encontramos em *A obscena senhora D*, obra que examinaremos mais à frente.

Como se pode ver, essa grande variedade de nomes que tentam definir o ente divino situa-se entre os extremos do racional e do sublime, de um lado, e da loucura e do baixo, de outro. A crítica afirma, por conseguinte, que a tarefa de definir essa alteridade leva à subversão da disposição inicial da poeta, e que a multiplicação de nomes “resulta na fragmentação da unidade que constituía a idéia” (IMS, 1999, p. 118), o que evidentemente configura um procedimento profanatório em relação à figura divina, que é deslocada do lugar de sublimidade e desprovida do seu aspecto intocável, como especificaremos adiante.

Diante do desamparo e da constatação da ausência de salvação, Moraes aponta para a importante contrapartida da saída cômica pela qual Hilda opta em alguns momentos. Trata-se da oscilação entre a esperança de salvação e o total niilismo, já abordados por Ribeiro. No caso da opção pelo cômico, em que temos a abordagem das mesmas questões essenciais através do recurso humorístico e da ironia, cabe destacar principalmente a “trilogia sacana”, tomando as palavras de Alcir Pécora. A trilogia é composta por *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d’escárnio / Textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991), aos quais pode-se acrescentar o livro *Bufólicas* (1992), compondo uma tetralogia. Cabe destacar também a comicidade com que nos deparamos nas crônicas da autora, reunidas em *Cascos e Carícias* (1998), resultado do seu trabalho para o jornal *Correio Popular*, de Campinas, entre os anos de 1992 e 1995.

A consciência da passagem do tempo, que se torna bastante presente na prosa de Hilda, faz com que ela aborde o aspecto provisório e perecível do corpo. Para Moraes, uma das formas com as quais Hilda aborda a questão é através da forte presença de figuras de animais domesticáveis, próximos ao homem. Como afirma a crítica, “o animal ostenta esse corpo às avessas que obedece apenas ao regime intensivo da matéria, deixando a descoberto as marcas imponderáveis do tempo.” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1999, p. 122).

Mas o aspecto perecível do corpo não se dá apenas na condição animal. Ele também se faz presente na própria consciência humana acerca das marcas do tempo, temática explorada através de personagens que se deparam com a experiência da velhice, como é o caso de Hillé, em *A obscena Senhora D*, Crasso, em *Contos d’escárnio*, entre outros. A esse respeito, a crítica tece ainda um interessante paralelo entre a escrita em prosa de Hilda, que se faz num fluxo demorado e denso, e o “provisório ‘tempo do corpo’, ao qual a escrita convulsiva de Hilda Hilst se abandona.” (IMS, 1999, p. 122).

A inexorável problematização do corpo, decorrente da consciência da passagem do tempo, é um aspecto com o qual os personagens de Hilda lidam constantemente através do questionamento, da indagação. Ao experimentarem a velhice e as transformações que ela promove no corpo, esses personagens são levados a considerar este último em suas faces mais ocultas, aquelas que repudiamos e ignoramos, mas que a velhice não nos deixa ignorar. Trata-se da parte interna, das funções vitais, que passam a figurar nos textos junto à exterioridade do corpo degradada pelo tempo. A proximidade da morte traz ao foco, portanto, o que Moraes chamou de “avesso do corpo”:

visto assim de dentro, e portanto pelo avesso, o corpo se reduz à convulsão interna dos órgãos – ‘sangue, mexeção’ –, cuja extensão visível, no lado de fora, é dada pelas matérias que se repõem em constante movimento. (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1999, p. 123).

1.2 – Hilda Hilst: a escritora maldita

Como podemos ver, para os ensaios abordados, a obra de Hilda Hilst se situa dentro da categoria da alta literatura, desde os poemas, cujas referências formais remontam à poesia clássica e cujos temas tratam de questões filosóficas de cunho essencial e metafísico, até sua ficção em prosa, que se destaca pela sofisticação formal e por um processo de elaboração cuidadosa da linguagem, além da intensificação da exploração de temas complexos já presentes em sua poesia. A literatura de Hilda afirmou-se pelo alto grau de dificuldade atribuído a ela, o que levou a autora a enfrentar problemas como a baixa vendagem de seus livros e até a recusa de grandes editoras em publicá-los, deixando-a à margem do circuito de grandes escritores e das prateleiras de livrarias. Numa entrevista concedida já nos anos 2000²³, Hilda afirma: “Graças à Lori [protagonista do livro *O caderno rosa de Lori Lamby*], muita gente procurou meus outros textos. Só que aí, não os encontravam nas livrarias.” (HILST, s.d).

A consolidação do rótulo de “escrita difícil” para a literatura de Hilda tornou-a ainda mais distante e inacessível em relação aos leitores. Apesar da qualidade e extensão de sua obra, que abrange dezenas de livros passando por toda a diversidade de gêneros literários, a distância entre Hilda e os leitores tornou-se um aspecto marcante na imagem da autora e de sua obra. Isso fez com que suas queixas pela falta de leitores se tornassem frequentes em suas aparições públicas, passando a constituir uma marca do discurso de Hilda no espaço midiático, especialmente nas entrevistas. A autora não escondia sua revolta e mágoa com a baixa vendagem dos livros e fazia questão de rebatê-la, frisando a qualidade do que escreveu:

Eu me considero excelente! Sempre! Porque eu não sou fingidona, não digo que meu livro poderia ter sido melhor. Eu chego e digo, tranqüilamente, que você vai ler uma literatura de excelente qualidade como, talvez, nunca tenha lido na sua vida. Porque eu sei que é. (HILST, 1994, p. 48).

²³ Vide a abordagem do relançamento da obra completa de Hilda pela editora Globo.

Hilda chegou mesmo a abordar a dificuldade de estilo de sua literatura, como na declaração: “Sei que não escrevo do jeito que a grande maioria dos leitores está acostumado (sic) a ler. A forma é inovadora, mas não incompreensível, dizer que sou incompreensível é bobagem. Eu escrevo em português.” (TIMM, 2002, s.p.).

O ressentimento de Hilda se estendia também aos editores, já que a autora teve toda a sua obra publicada por editoras menores, permanecendo excluída do grande mercado editorial, o que desfavorecia sua divulgação e o acesso do público à sua obra. Em entrevista à revista *Elle*, a autora afirma: “os editores têm horror de mim, já que eu não vendo. Um dos meus editores, o Pontes, me disse que vai picotar meu livro inteirinho e vender por quilo, para não ter prejuízo.” (HILST, 1994, p. 48). Sua revolta com o mercado editorial chega a aparecer em alguns de seus livros, nos quais ataca os editores de diferentes modos. Em sua trilogia “pornográfica”, cuja criação foi justificada pela autora por sua exclusão do mercado editorial ao longo de décadas, ela transforma o editor em personagem e vilão da história. Nas crônicas, apresenta críticas nada cautelosas, atacando a figura do editor de modo mais direto.

Em seus últimos anos de vida, entretanto, a autora pôde ver sua obra republicada por uma editora de grande porte, a editora Globo, sob a organização de Alcir Pécora, professor de Teoria Literária da Unicamp e grande conhecedor da obra de Hilda Hilst. A reedição completa ainda está em curso, e acabou contribuindo para a maior divulgação e para a sua (re)inserção no circuito literário, além de desencadear algumas aparições da autora na mídia, onde, certa vez, quando perguntada sobre a iniciativa da editora, declarou:

Eu só posso responder que parece evidente que todo escritor se alegre de ter seu trabalho publicado. Só acho uma pena que comigo tenha demorado tanto, teria sido ótimo se tivesse acontecido quando era mais moça. Aos 72, a gente fica contente, mas, ao mesmo tempo, isso já não importa tanto. (TIMM, 2002, s.p.)

Por provocar algumas aparições de Hilda em matérias e entrevistas para revistas, jornais e *sites* da internet, a reedição de sua obra traz a autora de volta à cena – fato que não ocorria desde a polêmica publicação da trilogia “pornográfica”, na década de 1990, e do lançamento dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, em 1999 –, ao mesmo tempo em que dá oportunidade à imprensa a suas típicas abordagens que muitas vezes fogem da obra do autor para abordar aspectos de cunho sensacionalista a seu respeito. De todo modo, é inegável que a escritora tenha ganhado, nesse momento, certa visibilidade dentro da mídia. E a iniciativa da editora Globo, ainda que tardia, surge como um fato inédito na carreira de Hilda, prometendo pôr fim ao rótulo de maldita carregado pela escritora. A esse respeito, cabe mencionar o título de uma matéria de revista: “Depois de ficar aprisionada à pecha de maldita, impingida pelas

grandes editoras, Hilda Hilst vê sua obra completa ser relançada” (CHAGAS, 2002, s.p.). Em um dos trechos da reportagem, pode-se ler: “Ela, que durante décadas involuntariamente carregou a pecha de maldita, agora alimenta o desejo de *finalmente ser lida e não apenas comentada.*” (CHAGAS, 2002, s.p., grifo nosso).

A matéria se refere explicitamente ao distanciamento do público leitor em relação à obra de Hilda, mencionando o acesso restrito e indireto dos leitores a essa obra, sempre mediado por comentários e artigos midiáticos. Isso também remete à freqüente prática da mídia de estimular a curiosidade do leitor sobre aspectos a partir dos quais se criou um mito em torno da figura de Hilda (sejam eles autobiográficos ou referentes a polêmicas suscitadas por sua obra), ao invés de destacar sua riquíssima literatura, que acabava quase sempre resumida à sua suposta ininteligibilidade. Por conta disso, podemos afirmar que o nome de Hilda foi mais conhecido devido ao foco da mídia em determinada imagem pública da autora do que pela própria literatura que produziu. E que muitos leitores assimilaram uma idéia estereotipada a seu respeito, sem sequer conhecê-la.

Para muitos deles, o nome de Hilda remete, por exemplo, à pornografia, devido aos livros, mais paródicos e irônicos do que efetivamente pornográficos, lançados na década de 1990. Eles a têm como escritora de literatura erótica devido à fama que também a levou à mídia, embora desconheçam totalmente a sua obra tão vasta, que de modo algum se resume ao erotismo apenas, e onde o erotismo – que difere da sexualidade – exerce um papel central de relação com a esfera divina e com a morte.

Cabe dizer que não tivemos acesso à recepção primária da obra da autora para afirmar com exatidão e certeza a dificuldade de leitura suscitada nos leitores e sua possível rejeição por eles. É preciso atentar ao fato de que o rótulo de maldita que acompanhou Hilda ao longo dos anos é mais produto de um conjunto de abordagens na imprensa – textos, entrevistas, reportagens –, em torno da autora, baseado na baixa vendagem de seus livros, do que de um conjunto de leitores reais a cujas impressões teríamos tido acesso.

A esse respeito, é preciso pontuar a ação da mídia no sentido de construir a imagem pública de “escritora maldita” em torno de Hilda. Para demonstrar esse processo, daremos ênfase às entrevistas, que serviram de canal para algumas aparições da autora na imprensa, mas mencionaremos também alguns trechos de reportagens de jornais e revistas, que contribuíram para a divulgação, construção e consolidação da referida imagem de Hilda Hilst.

Em seu estudo sobre as entrevistas midiáticas, Leonor Arfuch (2002) destaca o papel desse tipo de abordagem na invenção de uma *persona* em torno da personalidade entrevistada, mediante alguns recursos próprios à linguagem da entrevista. Além de mencionar a ilusão de

verdade e a ilusão de presença passadas pela entrevista, por tratar-se de um discurso confessional e marcado pela dicção da oralidade, forjando a espontaneidade de uma conversa, Arfuch destaca a atuação de um importante elemento nesse tipo de abordagem: o entrevistador. Isso porque a entrevista não é exatamente como uma conversa comum. Embora ela se constitua num gênero dialógico, suscitando grande interesse e credibilidade de seus receptores, cabe atentar à diferença que há entre sua prática e uma conversa comum, já que os dois interlocutores presentes na entrevista exercem papéis bem marcados. Ao invés de uma conversa livre, o que ocorre é o esquema pergunta-resposta, no qual o entrevistador ocupa lugar de autoridade, mediante o controle do rumo da “conversa”, impondo ao entrevistado as questões que lhe interessam.

Na entrevista concedida por Hilda ao Instituto Moreira Salles, publicada nos *Cadernos de Literatura Brasileira*, encontramos uma estratégia utilizada pelo entrevistador para suscitar a sensação de “abarcamento biográfico” da autora pela entrevista. Trata-se de perguntas e comentários do tipo: “Bem, consta que suas visões continuaram na infância” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1999, p. 35); “E a vontade de ser santa em vez de escritora? Houve isso mesmo?” (IMS, 1999, p. 30); “E sua mãe? Qual era a formação dela? Consta que a sra., ainda bem jovem, levou para a escola um livro de Darwin que era de sua mãe.” (IMS, 1999, p. 27). Essas perguntas apresentam uma espécie de fórmula: o modo como são construídas, com a utilização da palavra “consta”, evoca algum fato extraído de outra fonte, provavelmente alguma declaração anterior da autora, para a qual o entrevistador solicita a confirmação ou não por parte de Hilda. A evocação de tais fatos tem o intuito de trazê-los à cena, esclarecendo-os como verdadeiros ou falsos, já que tal esclarecimento virá das próprias palavras do entrevistado, conferindo credibilidade às informações.

Outro aspecto interessante levantado por Arfuch consiste no fato de que, quando um escritor dá inúmeras entrevistas, não importando o espaço entre as mesmas, elas acabam exercendo o interessante papel de construção de “retratos”, que ora se atualizam a cada entrevista e ora são reafirmados, dependendo do conteúdo trazido por cada nova abordagem. Esse processo de construção constante de uma imagem aproxima-se do conceito de autorretrato: uma definição de si criada pelo próprio *eu*, de caráter fragmentado e cambiável, já que se modifica a cada atualização. No caso de Hilda Hilst, há vários registros de entrevistas com a autora, promovidas por diferentes fontes, mas nas quais é comum a veiculação de determinada imagem pessoal da autora que foi sucessivamente reafirmada e reforçada, mediante a recorrência de determinadas perguntas e respostas.

Um fator marcante na carreira de Hilda e para sua mitificação como escritora maldita foi sua decisão, na década de 1960, de se afastar do espaço urbano, transferindo-se para uma chácara que herdou da mãe, no interior de São Paulo, que Hilda batizou de Casa do Sol. A motivação declarada pela autora para tal mudança ocorreu em função da literatura, no intuito de se dedicar exclusivamente a ela, o que de fato provoca certo interesse em relação à sua carreira literária. Além disso, há diversos registros em que Hilda e até mesmo alguns de seus amigos, em geral também artistas, alegam que a decisão foi conseqüência da leitura de *Carta a El Greco*, do escritor grego Nikos Kazantzakis, onde ele defenderia a idéia da necessidade do isolamento do artista como condicionamento à produção de sua arte.

A mudança de Hilda para a Casa do Sol provocou a curiosidade alheia em torno de sua vida privada, efeito expresso no fato de que, até os seus últimos anos de vida, esse era um tema recorrente, sempre colocado para Hilda. Além da mudança para a Casa do Sol, outro tema recorrente e relativo à sua vida particular eram as experiências da autora com assuntos metafísicos, quando Hilda investigava a provável imortalidade da alma através de ondas emitidas por rádio e telefone, influenciada pela leitura de um físico estrangeiro. A abordagem recorrente desses aspectos evidencia a importância imposta pela mídia em relação a esses fatos, convertidos em elementos decisivos para a construção de uma imagem maldita da escritora pelos jornais e revistas e tomados de uma forma próxima ao sensacionalismo – constituindo-se numa estratégia apelativa por parte da mídia para atrair leitores.

Em duas entrevistas, ambas realizadas já na década de 2000, encontramos as seguintes questões: “Como foi deixar todo o convívio social que a senhora tinha em São Paulo nos anos de 1960?” (HILST, s.d); “Como é a sua rotina no sítio?” (HILST, s.d.) e “Por que a senhora resolveu morar afastada, nessa chácara, em Campinas? Como é sua rotina?” (FARINA, 2000, s.p.).

Na entrevista concedida pela autora aos *Cadernos de Literatura Brasileira* (1999), embora possamos encontrar várias questões em torno de sua obra, é notável a inclusão de assuntos de cunho pessoal, para os quais os entrevistadores direcionam a “conversa”. Já no início da entrevista, nos deparamos com uma primeira pergunta que, ainda que traga alguma ligação com a obra de Hilda, promove inegavelmente um desvio à esfera de sua vida privada. A pergunta diz respeito à relação de Hilda com o pai – que, aliás, é um assunto fortemente presente nessa entrevista:

Parece-nos inevitável começar pela figura de seu pai, Apolonio de Almeida Prado Hilst. Implícita ou explicitamente, ele está presente em alguns de seus melhores livros – de dedicatórias aos poemas e textos ficcionais propriamente ditos. De que modo seu pai foi assumindo essa dimensão no interior de sua obra? (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1999, p. 26)

Na mesma entrevista, encontramos também a abordagem da transferência de Hilda para a Casa do Sol. Após mencionar como obra marcante na vida da autora o livro de Kazantzakis, o entrevistador do Instituto Moreira Salles pergunta: “Na sua opinião, existem as conversões súbitas?” (IMS, 1999, p. 30), ao que Hilda responde: “É verdade. Eu acredito nisso. [...] Quando li esse livro, *Carta a El Greco*, resolvi mudar para cá. Resolvi mudar minha vida.” (IMS, 1999, p. 31). O entrevistador insiste: “Era preciso essa renúncia mesmo, essa vida reclusa para poder produzir?” (IMS, 1999, p. 31).

Num outro momento, o entrevistador traz o tema das experiências de Hilda com rádios, em que a autora alegou ter feito contato com algumas pessoas mortas, na Casa do Sol:

CADERNOS: E hoje, as visões continuam?
 Hilda Hilst: Não. Agora não mais. Eu fiquei vários anos vendo tudo isso; agora não vejo mais. Agora eu tenho medo.
 CADERNOS: Nem visões dos amigos mortos continuaram?
 Hilda Hilst: Bom, eu reví o Caio Fernando Abreu no dia da morte dele. Eu já contei isso. Ele morreu à 1 hora e veio se despedir às 10 da noite. A gente tinha combinado isso. Ele veio com um cachecol que tinha uma fita vermelha. A gente tinha combinado: o vermelho ia significar que estava tudo bem. Eu abracei o Caio, muito, e disse: “Nossa, como você está bonito! Está jovem!” Mas ninguém acredita. Falam: “A Hilda é uma bêbada, uma alcoólatra, está sempre louca”. É assim que falam. (IMS, 1999, p. 35)

A partir dos trechos acima, fica claro o esforço por parte dos entrevistadores em trazer determinados temas acerca da vida de Hilda e em manter o desenvolvimento dos mesmos, mediante a insistência nos assuntos com o intuito de fazer com que Hilda fale mais sobre eles e fazendo com que se tornem aspectos marcantes na imagem da escritora. Neste último trecho dos *Cadernos*, a insistência do entrevistador no assunto das visões passa a impressão de insuficiência da resposta concedida à pergunta inicial.

A construção da imagem de escritora maldita para Hilda não se resume à recorrência de certos temas trazidos pelas entrevistas. Numa reportagem de revista, pode-se ler:

Hilda Hilst sempre agiu de modo *surpreendente*. Em 1966, aos 36 anos e no auge de uma beleza nocauteadora do meio literário e da sociedade da época, ela abandonou a capital paulista. Mudou-se para a Chácara do Sol. (CHAGAS, 2002, s.p., grifo nosso).

Este trecho demonstra o investimento da imprensa em uma imagem maldita para Hilda, vide a caracterização de seu comportamento como “surpreendente”, que se soma a outros adjetivos de sentido similar que aparecem com frequência em matérias sobre a autora,

tais como “inovadora”, “extravagante” e “controvertida”, inscrevendo-a na esfera da maldição ao enfatizar propositadamente tais aspectos. O subtítulo da entrevista feita pela revista *Elle* rotula Hilda pelo seu aspecto de escândalo: “Seus livros não freqüentam a lista dos mais vendidos. Mesmo assim, ela incomoda, seduz e provoca escândalo. Você tem que conhecer...” (HILST, 1994, p. 47), seguido do título principal, em letras garrafais: “Hilda Hilst: uma senhora nada comportada” (HILST, 1994, p. 47). Com isso, pode-se ter uma idéia do modo como a mídia se refere à autora, muitas vezes seguindo a mesma linha apelativa, apresentando Hilda pela via do escândalo e da provocação.

Na década de 1990, pela falta de leitores em função do caráter culto de sua literatura e da mencionada “ilegibilidade” atribuída a ela, Hilda decide apresentar ao público “o que ele queria ler”. Ela surpreende público e crítica, ao apresentar uma trilogia dita pornográfica, caracterizada pela presença de sexualidade mediante linguagem obscena, dentro de construções ficcionais na forma da chamada escrita de si, ou discursos da intimidade – cartas, diários e memórias. *O caderno rosa de Lori Lamby*, livro que abre a trilogia, consiste num “diário de uma menina de oito anos de idade”, que traz relatos chocantes por envolverem experiências sexuais que são descritas em linguagem infantil e sob o olhar ingênuo da criança que desconhece as normas sociais e que se inscreve num campo de busca pelo prazer sem limites. Em *Contos d’escárnio / Textos grotescos* é a vez de um homem de 60 anos escrever suas memórias, destacando fundamentalmente aventuras sexuais ao longo de sua vida. O último livro da trilogia, *Cartas de um sedutor*, traz as cartas de um homem para a própria irmã, abordando também questões sexuais em linguagem explícita, envolvendo diversas relações incestuosas, permeadas pela forte sugestão da relação sexual entre pai e filha, que ao final é confirmada com revelações chocantes.

Estava dada ao público a resposta irônica de Hilda Hilst. Se antes sua linguagem e construções formais eram julgadas “difíceis”, agora elas teriam se tornado “fáceis”, e a acessibilidade do leitor médio não seria alvo de dúvidas. Tratava-se, na verdade, de uma grande provocação à lógica de mercado, através de uma literatura aparentemente sórdida, que atenderia aos anseios de editores e público no contexto da cultura de massa. Soma-se a editores e público também a crítica, já que os três livros da trilogia, embora aparentem sordidez à primeira vista, apresentam uma sofisticação formal e temática típica da literatura hilstiana, e que pode ser percebida numa leitura atenta.

Os efeitos da trilogia aparentemente frustraram os objetivos da autora, já que os livros não chamaram a atenção do público de um modo significativo, o que demonstra a manutenção da situação anterior de distância entre Hilda e o público leitor. Visto que a trilogia não

provocou sucesso em termos de vendas, soma-se à rejeição pelos leitores a rejeição por parte das grandes editoras em relação à obra de Hilda, o que determina a permanência da situação marginal da autora.

A “repercussão” da trilogia na imprensa merece destaque. Surgem reportagens abordando o lançamento dos três livros, em títulos que destacam o abandono de Hilda da “literatura séria”, referindo-se à mudança brusca da escrita da autora e enfatizando o caráter “baixo” de seus lançamentos. Outras vezes, jornalistas fazem com que Hilda discorra sobre sua literatura “pornográfica”, em colocações como “Fale um pouco (...) sobre a polêmica que envolveu a peça ‘O caderno Rosa de Lori Lamby’” (FARINA, 2000, s.p.) e “Sua obra erótica provocou sempre *vários escândalos*. Mesmo alguns de seus amigos fizeram críticas a ela. Como a senhora encara essas reações atualmente?” (HILST, s.d, grifo nosso). Em entrevista à revista *Elle*, Hilda é referida como “a autora da trilogia cult-pornô *O Caderno Rosa de Lori Lamby, Contos de Escárnio e Cartas de um Sedutor*” (HILST, 1994, p. 47).

Ao ganharem espaço na mídia como trilogia pornográfica, os três livros passam a constituir um novo elemento aproveitado pela imprensa para a espetacularização da imagem de Hilda, dessa vez tratada como “escritora pornográfica” ou “erótica” – afirmações que contrapõem as novas produções às anteriores, situadas no mundo sacralizado da arte culta, e que agravam sua imagem como escritora maldita. Com isso, os objetivos de Hilda e sua aposta num novo estilo parecem, à primeira vista, ter sido marcados pelo fracasso.

Mas a dificuldade de assimilação de sua obra pelos leitores e grandes editoras indica um aspecto fundamental da literatura “pornográfica” de Hilda Hilst: a permanência do caráter culto. Embora tragam outra temática, rompendo com uma certa “tradição hilstiana” fundada no sublime, esses livros carregam ainda uma linguagem sofisticada, na medida em que apresentam-se como construções paródicas de textos pornográficos, como uma sátira a esse tipo de literatura celebrada pelo mercado e execrada por Hilda Hilst. A sofisticação da linguagem fica patente quando percebemos o estilo da pornografia de mercado como construção, mediante aspectos hiperbólicos que explicitam o caráter satírico do texto de Hilda. Por isso podemos considerar a guinada na obra da autora como uma mudança calcada principalmente num olhar crítico sobre o cenário da literatura de mercado, mantendo sua linguagem sofisticada, mas ao mesmo tempo carregando o rótulo, estrategicamente atrativo,

de pornográfico, supondo um caráter mais popular que viabilizaria o interesse do público – embora não passasse de violenta ironia²⁴, compreendida apenas no âmbito da crítica literária.

1.3 – A contrapartida

É com a questão marcante da rejeição em torno de Hilda Hilst que José Castello (1999) dá início ao ensaio “A maldição de Potlatch”, onde parte do problema da grande lacuna existente entre a obra literária de Hilda e seus possíveis (ou improváveis?) leitores para discorrer sobre a maldição que a autora acreditava atingir sua obra. Trata-se da Maldição de Potlatch, que Hilda conheceu na leitura de *A parte maldita* (1949), de Georges Bataille, na qual o filósofo explica tratar-se de um procedimento, identificado pela primeira vez por etnólogos em tribos indígenas americanas, que consiste em livrar-se das próprias riquezas de forma aparentemente gratuita, mas consistindo, na verdade, num modo de atingir a glória. Tal processo foi identificado por Hilda com a situação de rejeição de sua obra, parte da riqueza literária brasileira, pelo público do país. Castello constata a coerência da argumentação de Hilda, que fala “da solidão pessoal em que, quase sempre, está lançada. Depois, do imenso desprezo que relega sua obra não só ao esquecimento, mas, o que é mais grave, à negação, como se os livros de fato não existissem.” (CASTELLO, 1999, p. 95).

Ao confirmar o desprezo e a incompreensão que cercam a obra de Hilda, Castello sugere a possibilidade de que tal forma de tratamento, ao invés de prejudicar a autora e sua obra, daria origem à força de ambas, sendo o desprezo convertido em fonte de energia para permanecer escrevendo e encarando tal embate com o público. Tornada condição para a própria obra, a maldição se converteria, contraditoriamente, em bênção. Ao perceber a inexorabilidade de sua condição como autora, enfrentando a falta de dinheiro e de reconhecimento, e da condição de sua desprestigiada obra com o lugar obscuro que lhe acabou sendo imposto, Hilda teria acatado todos esses aspectos como seus e de sua literatura, “como se fossem uma escolha.” (CASTELLO, 1999, p. 101).

Castello explica que nunca foi uma preocupação da autora se adequar a normas literárias vigentes, o que resulta em sua indiferença em relação às exigências de clareza do

²⁴ Indo além do que poderia ser chamado de mera pornografia de mercado e até mesmo da crítica a esse tipo de texto, a trilogia de Hilda Hilst apresenta caráter culto não só no que diz respeito à linguagem, mas também às reflexões trazidas no âmbito de seu conteúdo. Estes aspectos serão abordados mais detidamente no capítulo 3 do presente trabalho.

discurso literário. Seguindo seu próprio caminho, Hilda intensificou cada vez mais as temáticas de cunho essencial que perpassam sua obra e trabalhou com uma linguagem obscura, rebuscada e completamente estranha às expectativas do leitor e às “exigências ‘profissionais’ de legibilidade” (CASTELLO, 1999, p. 102). Sua literatura e as temáticas em que se lançava não deixavam garantia alguma ao leitor que se propusesse a lê-la. Por tudo isso, Castello relaciona o sentido da maldição de Potlatch com o trabalho de Hilda, como se este fosse a origem de tal maldição. O crítico considera que Hilda sempre trabalhou com o fracasso, parecendo sugerir, além do próprio modo e material com que a autora trabalha, uma justificativa para a resposta do público, ao expor essa incompatibilidade entre o trabalho da autora e certas normatividades vigentes num circuito literário que, além de impor as regras, impõe também certas expectativas ao trabalho literário.

Segundo Castello, “Hilda sabe que a literatura só serve para algo quando deixa de lado os protocolos letrados e se oferece como instrumento de sobrevivência²⁵” (CASTELLO, 1999, p. 102). Para ela, a literatura é uma questão vital. Embora seus textos passem a impressão de serem pouco trabalhados, o que ocorre é bem o contrário – a preocupação de Hilda com a forma, a “extrema vigilância para não embonecar a ficção, não decorá-la, e nem facilitá-la.” (CASTELLO, 1999, p. 103).

De fato, podemos dizer que a forma de atuação de Hilda, tanto por seu isolamento pessoal quanto pela literatura que produziu, contribuiu para o que ela acreditava ser a ação da Maldição de Potlatch. Por outro lado, a idéia de que a maldição teria se convertido em bênção também é coerente com o comportamento de Hilda diante da rejeição de sua obra. A partir dessa perspectiva, pode-se dizer que não houve propriamente a frustração da autora em decorrência do “fracasso”, tanto da trilogia “pornográfica”, mencionada anteriormente, quanto do conjunto de sua obra. Se Hilda trabalha com o fracasso, como indica Castello, pode-se pensar que o resultado “fracassado” de seu trabalho compõe justamente o que Hilda espera, como se ela tivesse realmente acatado esse rótulo, que em princípio seria originário de taxações externas, principalmente por parte da mídia. Ao assumir o fracasso, Hilda promove uma inversão da lógica que então envolvia seu trabalho, convertendo o fracasso em aspecto intrínseco à sua produção literária. Dentro desse contexto, as queixas e declarações da autora em entrevistas não passariam de encenação, dado que Hilda acaba acatando a imagem de escritora maldita como estratégia para envolver as atenções para si e para sua obra.

²⁵ O sentido do termo “sobrevivência” utilizado por José Castello difere daquele indicado por Nathalie Heinrich, ao utilizar o mesmo termo. Enquanto Heinrich se referia à aquisição de bens materiais para a sobrevivência, Castello refere-se à relação de necessidade, relação vital / visceral que Hilda estabelece com a Literatura.

A idéia do trabalho com o fracasso nos remete à noção de dispêndio desenvolvida por Georges Bataille (1987). Trata-se do movimento característico da vida, movimento de excesso, de gasto incontido de energia. De acordo com o filósofo, a superação da angústia está diretamente relacionada ao movimento, pois é ela que nos move em direção a nossos desejos, fazendo-nos, assim, caminhar em direção ao perigo. E é da natureza do homem buscar o perigo e, portanto, pôr em prática movimentos dispendiosos: “Na medida em que podem fazê-lo [...], os homens procuram as maiores perdas e os maiores perigos.” (BATAILLE, 1987, p. 81). Bataille esclarece que

a vida é em sua essência um excesso, é a prodigalidade da vida. Ilimitadamente, ela esgota suas forças e seus recursos; ilimitadamente, ela aniquila o que criou. A multidão dos seres vivos é passiva nesse movimento. Todavia, em última instância, desejamos fortemente o que põe nossa vida em perigo. (BATAILLE, 1987, p. 80).

Tal como ocorre na atividade erótica, esse gasto, o movimento da vida, em que os homens caminham para o perigo, é, contraditoriamente, movimento em direção à morte. Para Bataille,

a sexualidade e a morte são apenas os momentos intensos de uma festa que a natureza celebra com a multidão inesgotável dos seres, uma e outra tendo o sentido do desperdício ilimitado que a natureza executa contra o desejo de durar que é próprio de cada ser. (BATAILLE, 1987, p. 58).

Ao mesmo tempo em que caminha para a morte, contra o desejo de durabilidade do ser, esse movimento é o que permite também a renovação da própria vida, já que a morte de um ser determina o nascimento de outro, a continuidade, num eterno ciclo. Como afirma Bataille, “quanto mais os procedimentos que criam a vida são dispendiosos, mais a produção de organismos novos é cara, mais a operação é bem-sucedida!” (BATAILLE, 1987, p. 57). Assim, o filósofo nos leva a concluir que a continuidade da vida reside justamente no gasto, fundado pelo movimento.

Em *Stella Manhattan* (1985), Silviano Santiago também apresenta a noção de dispêndio, a partir do exemplo do despejo excessivo e incontido de leite na xícara:

Às vezes acontece que, quando vou enchendo de leite uma xícara, a mão deixa de me obedecer e continuo a despejar o leite vendo que a xícara já está cheia, que o pires está transbordando pelas beiradas e que o líquido branco está escorrendo pela mesa ensopando a toalha, emporcalhando tudo, e só paro – se é que se pode dizer que *parei* – quando a çarola em que esquentei o leite fica vazia na minha mão, pendente (SANTIAGO, 1985, p. 68, grifo do autor).

Ele esclarece o caráter transgressor da prática do dispêndio, gasto gratuito de energia, que subverte a imposição das normas estabelecidas, ao dizer que “o que sai da norma é

desperdício de energia” (SANTIAGO, 1985, p. 70). E estende tal afirmação à arte, afirmando seu caráter dispendioso e subversivo. De acordo com Santiago,

Arte não é e nem pode ser norma, é energia desperdiçada mesmo, é alguma coisa [...] que a energia humana produz num rompante e que transborda num vômito pelo mundo do trabalho, pelo universo do útil. (SANTIAGO, 1985, p. 70).

Assim, se esclarece o sentido de gasto aplicado ao trabalho de Hilda Hilst, ao acatar o fracasso. “Estar livre para fracassar”, frase de Georges Bataille tomada pela autora, consiste numa atitude em relação às normas que, pode-se dizer, mais que indiferença, envolve uma força maior do que a consciência das normas e de preceitos utilitários reinantes e que, portanto, as supera. Fazer arte, produzir literatura, torna-se atividade vital, e sua visceralidade produz o gasto de energia. De acordo com Santiago, nas ações que canalizam um excesso de energia por não “cederem” à “ordem de *basta*, silenciosa e obscura” (SANTIAGO, 1985, p. 69, grifo do autor), resultando num “transbordamento inevitável de energia”, o fim é tornado imprevisível. O dispêndio leva à ação “cega” e desenfreada e, “sem um fim conveniente que lhe é imposto, de repente a ação sai do plano do real e prático para entrar nas terras do acaso.” (SANTIAGO, 1985, p. 69). A explicação do crítico – e ficcionista – esclarece a força que movia o trabalho de Hilda com a literatura, permitindo-nos melhor compreendê-la.

Tomando como gancho essa idéia, interessa destacar a ação da autora para a construção de sua imagem pública, em contrapartida à ação da mídia. Como é sabido, a presença de autores de literatura nos meios de comunicação de massa constitui atualmente um ponto importante para os estudos literários, que passam a incluir em suas análises as aparições públicas dos autores, considerando seu discurso nesses espaços como parte de sua obra, por lhes considerar processo de construção de uma imagem ou até de um personagem do escritor – trata-se da chamada “invenção de si”. Esse novo modo de os estudos literários tratarem o *eu* e a subjetividade, “conseqüência da desconfiança das ontologias substancialistas”, como afirma Chiara (2007, p.149), resulta numa nova concepção desse *eu*, onde entram em cena os conceitos de encenação e performance.

Assim, as falas dos autores nos meios midiáticos, seus discursos extratextuais, sofrem uma reconfiguração, passando também a ser considerados construções ficcionais. Se, de um lado, a mídia manipula a imagem do autor, como demonstramos anteriormente, em contrapartida, o autor passa a “se inventar”, já que alguns deles fazem de suas aparições públicas momentos marcados por respostas carregadas de ironia e humor, jogando com a possibilidade de promover a auto-invenção. Esse comportamento tornou-se cada vez mais

comum por parte das personalidades abordadas, como resposta ao processo de mitificação em torno de sua imagem através de aspectos eleitos pela mídia.

Também nas entrevistas, como afirma Arfuch (2002), temos, além do poder de controle do entrevistador, o poder do autor, que pode optar por como interagir com tais abordagens. Com isso, muitos escritores, a partir do que seriam confissões, ou mesmo partindo de dados biográficos, fazem de suas declarações ação performativa a seu favor. A utilização da entrevista como espaço para a construção de uma *persona* literária ocorre tanto por parte da mídia quanto da própria personalidade entrevistada, numa via de mão dupla em que essas duas forças atuam simultaneamente e, por vezes, em direções opostas.

Com Hilda Hilst, não foi diferente. Ao contrário do que pode parecer, ela não permanece passiva diante da manipulação de sua imagem pelos meios de comunicação de massa, visto a sua postura nas aparições em jornais, revistas, entrevistas e até mesmo em fotografias. Ao invés de fugir dos recorrentes temas trazidos por entrevistadores e jornalistas, Hilda parece optar pela adesão a eles, patente em suas respostas e na aceitação em falar sobre determinados assuntos. Desse modo, ela faz da falsa adesão aos interesses da mídia uma estratégia para manipular, ela própria, sua imagem pública, mediante os desvios efetivados por ela nos assuntos, em favor próprio. Hilda serve-se do poder que tem nas entrevistas, através da posse da palavra – ferramenta de que sabia fazer excelente uso –, para provocar o público e a própria mídia, e quem sabe assim chamar a atenção, através de sua tão enfocada imagem pessoal, também para sua obra.

Em suas respostas às entrevistas, é notável como Hilda se aproveita do espaço que lhe dá voz para manipular o rumo da conversa. Seus depoimentos carregavam freqüentemente alta carga de ironia e de senso de humor, e suas palavras certamente causavam espanto, pelo fato de a autora não ter receios de dizer de modo claro o que realmente pensava, ou o que *desejava aparentar*, sem temores pela sua imagem, que acabou se tornando marcada pelo cunho provocativo. É interessante notar que Hilda se utiliza das atribuições de maldita e mesmo do assunto da loucura para fazer de si uma mulher enigmática, marcada pela obscuridade, por um ar de mistério e por discursos instigantes, como, por exemplo, em torno do tema da loucura. Mais do que propriamente desviar-se dos pontos enfatizados pela mídia, Hilda parece subscrever muitas das afirmações alheias a seu respeito, indicando aprovar o rótulo de maldita que se criou em torno de sua imagem pública.

Quando Hilda se transferiu para a casa do Sol, muito se disse sobre o contraste da vida pacata do campo com a vida agitada que ela levava na cidade, onde dava muitas festas e atraía muitos homens, tendo sido marcante a sua beleza na juventude. Em contrapartida, em

entrevista à revista *Elle*, Hilda lança a seguinte afirmação: “Não quero maquiagem e meu cabelo é assim mesmo. Não sou modelo! Sabia que faz 30 anos que não vou ao cabeleireiro?” (HILST, 1994, p. 47). Diante da pergunta “O isolamento fez teu trabalho crescer em qualidade?” (HILST, 1994, p. 47), a resposta de Hilda mantém o foco em sua imagem física, enfatizando e reafirmando a renúncia à beleza que acompanhou a renúncia ao ambiente urbano:

Sim, porque eu resolvi ficar feia! Puxei meu cabelo para trás, usava túnicas rasgadas... Porque se eu encontrasse um homem e estivesse bonita, ele logo ia se sentir atraído e eu iria ficar com vontade de começar um romance. Essas coisas te desviam. (HILST, 1994, p. 48).

A forma humorística com que optava lidar com alguns problemas ou assuntos delicados foi uma grande marca das declarações de Hilda. Podemos encontrar várias dessas ocorrências, relacionadas a assuntos também diversos. Nessa mesma entrevista à revista *Elle*, Hilda promove um desvio para a questão da falta de dinheiro decorrente de sua opção pela entrega total à atividade literária. Ao ser perguntada sobre a vontade de ter filhos, sua resposta desemboca na questão financeira, quando afirma que seu ex-marido era quem cuidava de tais questões. Hilda afirma:

Eu tenho horror a banco, não posso ver um na minha frente. A não ser que depositem 1 milhão de dólares na minha conta. Como o Ricardo Fiúza, que não se lembra de onde veio todo aquele dinheiro na conta dele. Adoraria que isso acontecesse comigo. (HILST, 1994, p. 48).

Visto que o entrevistador dá continuidade ao tema “proposto” por Hilda, esta se encoraja e continua a discorrer sobre a questão do dinheiro:

Acho dinheiro delicioso. Fico alegérrima com dinheiro. Ele muda completamente a minha vida. [...] Quando uma pessoa está triste, não adianta fazer um discurso. Chega e diz: “Quanto você está precisando?” Era assim que eu gostaria de ser tratada. (HILST, 1994, p. 48).

A ambigüidade de tais declarações é notável, constituindo-se em elemento constitutivo do comportamento de Hilda em público e de sua encenação como escritora maldita. Ao mesmo tempo em que, deliberadamente, decidiu afastar-se da agitada vida urbana para se dedicar integralmente à literatura, Hilda contesta as conseqüências de sua escolha. Soma-se a isso que, ao se queixar a respeito, por exemplo, da questão financeira, sacrificada em nome da atividade literária, Hilda lida com a questão de forma irônica, ao destilar declarações carregadas de humor e, ao mesmo tempo, de crítica, seja à corrupção reinante entre políticos

do país ou aos valores sociais que desprivilegiam a ocupação de escritor. Hilda coloca a questão e a dimensiona mediante uma encenação debochada, mas que dá conta de expressar com firmeza o assunto que ela deseja enfatizar. Diante de dificuldades, como a entrega ao mundo literário sem fazer concessões ao mercado, Hilda recorre usualmente ao humor, como podemos constatar nas declarações apresentadas.

Em outra entrevista, ao ser novamente questionada sobre a mudança para o interior de São Paulo, Hilda esclarece, ironizando a exagerada ênfase da mídia no tema: “Não foi um isolamento absoluto. As pessoas imaginam que entrei em clausura, me vesti de monge e fiquei jogando cinzas na cabeça, mas não foi assim (risos). [...] Eu me afastei da vida da cidade mas não do mundo e nem das pessoas.” (HILST, s.d.). Perguntada sobre a Academia Brasileira de Letras, ela não hesita em opinar, de maneira sintética e irônica: “Acho saudável que as pessoas queiram fazer parte da Academia. Talvez eu não seja tão saudável... (risos)” (FARINA, 2000, s.p.).

A freqüente associação de Hilda ao erotismo, promovida pela mídia após a publicação da trilogia “pornográfica”, constitui outro fator do qual a autora se apropriou a seu modo, servindo-se dele para construir sua performance em entrevistas. Hilda não poupava tiradas irônicas, aproveitando-se de algumas perguntas de entrevistadores para reforçar o caráter provocativo sob o qual sua imagem era comumente veiculada. Ainda que, em certas ocasiões, abordasse a questão da sexualidade de forma mais sutil e sugestiva, por vezes Hilda não hesitava em abordar o tema de modo bem direto. Ao falar sobre as eleições de 1989 à presidência do Brasil, por exemplo, ela admite ter votado em Collor, e se justifica:

Votei, porque me enganei. Eu também me sentia uma brasileirinha coitada e vi aquele homem lindo, aquela virilidade... [...] Collor era excitante para uma mulher, o único presidente que dava para a gente pensar e se masturbar. Com o Lula não dá! (HILST, 1994, p.50).

Sobre a polêmica em torno de sua trilogia da década de 1990, Hilda afirma sua surpresa com as reações suscitadas pelos livros, “como se mesmo hoje as mulheres não pudessem ter sexualidade ou não devessem nunca pensar nisso” (HILST, s.d.), afirma. E completa: “O que é uma besteira enorme, porque a gente pensa muito nisso, não é? (risos)” (HILST, s.d.).

Ainda quanto à associação de sua imagem pública à provocação, pela via do aspecto erótico, independente de sua obra, é imprescindível mencionar as declarações feitas por Hilda a respeito de seu pai, na entrevista concedida aos *Cadernos de Literatura Brasileira*. Inicialmente, podemos notar em suas palavras sobre o pai a presença de um sentimento de

extrema idolatria, como sugere a afirmação: “Meu pai era um homem brilhante, escreveu muitas coisas, publicava textos em jornais [...]. O Mário de Andrade escrevia para ele.” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1999, p. 26).

Em meio à expressão de grande admiração pela figura paterna, começa a surgir a surpreendente exposição de uma carga erótica. Hilda parece querer deixar clara a dimensão dessa admiração, que vai além da relação pai e filha, e que na entrevista é construída gradativamente, ao longo de seus relatos sobre a relação com Apolonio de Almeida Prado Hilst. Um primeiro sinal desse aspecto está presente no trecho: “Um dia meu pai, que morava em Jaú, foi para Santos me ver. Eu tinha três anos [...]. Era um homem muito alto, fiquei o tempo todo olhando pra cima.” (IMS, 1999, p. 26). A descrição do pai com tamanha ênfase em sua figura, mediante a evocação de uma lembrança tão antiga, chama a atenção e demonstra o quão marcante foi esse primeiro encontro de Hilda com o pai, descrito como uma figura provida de superioridade e que desde então provocou o fascínio da autora.

Ao falar abertamente sobre a relação com seu pai, Hilda permite que o entrevistador continue atuando nesse campo temático, através da pergunta: “Sua ligação com seu pai é, portanto, uma construção da memória, uma transformação literária da memória?” (IMS, 1999, p. 26). Ainda que a questão relacione a figura do pai com a obra literária de Hilda, a autora segue relatando aspectos de sua atípica relação com o pai, sem mencionar sua obra, como é notável na resposta:

É. Mas eu voltei a vê-lo quando tinha 16 anos. [...] Meu pai ficou muito agressivo com as irmãs porque elas não tinham ido me receber. Eu fiquei vermelha demais, era muito jovenzinha. Mas comigo meu pai era diferente. Mandava me servir café da manhã. Às vezes, pegava na minha mão, acho que me confundia com minha mãe, e então dizia para eu dar três noites de amor para ele. Era uma coisa terrível, constrangedora. Eu ficava morta de vergonha, sem jeito, imagine: “Só três noites de amor”, ele pedia, “Só três noites de amor, só três noites de amor”, ele implorava. Eu ficava muito atrapalhada com tudo isso. (IMS, 1999, p. 26)

Após relatar casos autobiográficos, Hilda fala da importância de seu pai em sua obra, colocando-o como principal motivo de seu trabalho como escritora: “Quase todo o meu trabalho está ligado a ele porque eu quis. [...] trabalhei muito porque eu escrevia basicamente para ele.” (IMS, 1999, p. 26). Como vemos, Hilda fala do pai com um tom apaixonado, e o situa constantemente em posição de modelo, ao afirmar pretender atingi-lo com sua obra, dando o máximo para alcançar uma literatura de excelência perante alguém tão culto e “inatingível”. A força da presença do pai no discurso de Hilda se faz presente até mesmo quando a autora é perguntada sobre sua mãe. Em sua resposta, é inevitável para Hilda a comparação, incluindo sempre o pai, que se torna presença constante, vide a declaração:

Minha mãe era uma mulher muito curiosa. Ela não era tão brilhante quanto meu pai, ele foi um gênio. Os próprios amigos diziam isso para mim. Voltando para minha mãe: apesar de não ter a mesma inteligência extraordinária do meu pai, ela se interessava por tudo e lia muito. (IMS, 1999, p. 27)

Ao falar de seu pai, Hilda carrega as respostas com adjetivos hiperbólicos, como a genialidade e a “inteligência extraordinária” atribuídas a ele. Com tudo isso, Hilda constrói sobre si mesma um mito calcado fundamentalmente na figura do pai, que emerge nessa entrevista com uma dimensão tamanha, de modo a torná-la mais um aspecto marcante, tanto em sua vida como em sua obra, em suma, na imagem que tecia sobre si mesma nas aparições públicas e oportunidades de falar. Toda a paixão que nutria em relação ao pai culmina na intrigante afirmação de Hilda que fecha a entrevista aos *Cadernos*:

Eu às vezes penso que quando chegar em Marduk, um planeta que está encostado na Terra [...], não sei se vou encontrar o papai com a mamãe. Eu queria tanto ficar com ele... Ele era lindo! Minha mãe adorava o meu pai. E eu também, entende? (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1999, p. 41).

No ensaio **Estou sentado diante de teu texto....: Hilda Hilst e Sylvia Plath, as filhas engendram os pais** (2006), Ana Chiara apresenta uma análise das obras das duas poetisas, associando-as à forte relação de Sylvia e Hilda com seus pais, uma relação afetiva calcada fundamentalmente na memória – visto que ambas perderam seus pais precocemente. Assim, para Chiara, a escrita dessas duas mulheres

converte-se numa experiência de “engendramento dos pais”, a palavra pai pensada tanto no sentido biológico-denotativo do termo, quanto no de herança, de família poética, de construção *a posteriori* de uma origem, bem como do “gendramento”, de feminização da escrita delas. (CHIARA, 2006, p. 12).

De acordo com a crítica, o texto de Hilda se faz numa tentativa de suprir uma falta constitutiva, de buscar a “linguagem perdida, simbolicamente situada na figura paterna.” (CHIARA, 2006, p. 12). Ela acredita que, em decorrência de ter construído sua poesia em função de uma falta ligada à figura do pai e à linguagem, Hilda teria criado uma linguagem própria. Também a um modo próprio, diferenciando-se de dicções e tendências de sua época, Hilda acaba “refazendo caminhos, performatizando as vozes masculinas (sob as formas tradicionais de poesia) e dialogando com esse destinatário ideal (ou idealizado) presente nos poemas das décadas de 50 e 60.” (CHIARA, 2006, p. 12).

Quanto à relação com seu pai e a influência que ela teve sobre sua obra, Hilda afirma, na entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*:

Eu pude fazer toda a minha obra através dele. Meu pai ficou louco, a obra dele acabou. E eu tentei fazer uma obra muito boa para que ele pudesse ter orgulho de mim. [...] Então eu me esforcei muito, trabalhei muito porque eu escrevia basicamente para ele. (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1999, p. 26).

A partir da declaração de Hilda, podemos estender as afirmações de Chiara em relação à poesia, para toda a obra da autora, que teria tido a inspiração da relação ou mesmo da idealização do pai como um brilhante e genial artista, porém privado de construir, difundir e concluir sua própria obra. Chiara enfatiza, ao mencionar a presença de outras vozes na constituição dos poemas de Hilda – escritores e outras leituras da autora –, que “Não se trata aqui de estudo de influência, mas de interlocução” (CHIARA, 2006, p. 23), e completa:

Esses interlocutores ocultos, poetas amados e homens amados, parecem desembocar todos na boca do pai de Hilda, o poeta Apolonio de Almeida Prado Hilst. A relação conflituosa de Hilda com o pai funda a sua experiência com a palavra. (CHIARA, 2006, p. 23).

Assim, “trabalhando sob o comando do princípio do sangue, da herança, o poder do arquivo, da tradição” (CHIARA, 2006, p. 29), Hilda teria sido obrigada, contraditoriamente, a, através da lembrança do pai, da sua quase presença, esquecê-lo, abrindo caminho para traçar sua própria dicção poética e construir seu trabalho literário. Chiara lembra ainda que o pai de Hilda tornou-se conhecido através da obra da filha, mediante instigantes presenças masculinas em sua poesia, como o destinatário nomeado como “um amado senhor”, ao qual podemos acrescentar figuras masculinas de pais, que são alvo da adoração dos filhos e filhas, como ocorre em *O caderno rosa de Lori Lamby* e *Cartas de um sedutor*. Isso leva a crítica a concluir que, na relação de Hilda Hilst com o pai, “o engendramento [...] deu-se às avessas, elas [Hilda Hilst e Sylvia Plath] pariram seus pais.” (CHIARA, 2006, p. 29).

Voltando aos trechos expostos anteriormente, da entrevista dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, a partir dos relatos de Hilda Hilst sobre a figura paterna, podemos constatar que Hilda se aproveita da oportunidade de falar, que lhe é concedida no espaço da entrevista, para discorrer sobre fatos que lhe interessam como marca em torno de sua imagem para o público. Ao invés de se negar a abordar alguns assuntos, mesmo que, por vezes, fatos autobiográficos concernentes à sua intimidade, a autora opta por não se esquivar a eles, conduzindo a entrevista, a partir das perguntas que lhe são lançadas, de acordo com seu próprio interesse. O fato de a escritora abordar a própria vida, permitindo-se a auto-exposição através de depoimentos que fornecem detalhes instigantes sobre sua intimidade familiar, demonstra como a entrevista se tornou um espaço que permite que o próprio autor se construa ficcionalmente, já que ele tem o poder de selecionar o que revela e o que não revela.

A atenção e o espaço dedicados por Hilda a temas de importância, como é o caso da relação com o pai, fazem com que esses sejam fatores marcantes em sua *persona* literária, constituindo sua imagem pública não por acaso, mas pela própria opção da autora, muito mais calculada do que ingênua. Assim, pode-se atribuir dupla responsabilidade à construção da sua imagem, já que a própria Hilda contribuiu para a invenção de si como escritora polêmica e maldita. Se, de um lado, a mídia enfatizava tal imagem da autora, de outro, seus depoimentos reforçavam essa idéia a seu respeito.

1.4 – Estratégias de maldição e consagração

No ensaio *Elogio da profanação*, o filósofo italiano Giorgio Agamben explica que, para haver profanação, é preciso que tenha havido, previamente, consagração, ou seja, o processo que determina “a saída das coisas da esfera do direito humano” (AGAMBEN, 2007, p. 65), transferindo-as à esfera do sagrado. Visto que a elevação de objetos à esfera divina é uma operação relativa à religião, profanar é restituir essas coisas separadas por preceitos religiosos “ao livre uso dos homens”, como afirma o filósofo. Sendo assim, a profanação consiste num deslocamento, numa mudança de lugar de um objeto anteriormente instituído na distância do “lugar sagrado”, que é, pelo ato de profanação, devolvido ao uso e desprovido de sua aura sacralizante.

Se a profanação remonta, em suas origens, à esfera da religião, Agamben pontua que ela pode ocorrer em diversas outras esferas, e enfatiza sua relação com o sistema capitalista. De acordo com o filósofo, o capitalismo é uma religião que se funda no improfanável, na impossibilidade de uso duradouro, determinada pela vigência da espetacularização e do consumo – de corpos, objetos e discursos. Assim, Agamben afirma que,

como, na mercadoria, a separação faz parte da própria forma do objeto, que [...] se transforma em fetiche inapreensível, assim agora tudo o que é feito, produzido e vivido – também o corpo humano, também a sexualidade, também a linguagem – acaba sendo dividido por si mesmo e deslocado para uma esfera separada [...] na qual todo uso se torna duravelmente impossível. Esta esfera é a do consumo. (AGAMBEN, 2007, p. 71)

Agamben enfatiza a possibilidade, ainda assim, de profanar. Para tal, é preciso ter em vista

que a profanação não restaura simplesmente algo parecido com um uso natural, que preexistia à sua esfera religiosa, econômica ou jurídica. A sua operação [...] não se limita a abolir a forma da separação para voltar a encontrar, além ou aquém dela, um uso não contaminado. (AGAMBEN, 2007, p. 74)

Com isso, Agamben afirma que não se trata do cancelamento dos usos, mas sim de uma espécie de reformulação, da ativação de novas possibilidades de uso.

Visto que “qualquer improfanável” – afirma Agamben, referindo-se à forma de ação do sistema capitalista – “baseia-se no aprisionamento e na distração de uma intenção autenticamente profanatória [...] é importante toda vez arrancar dos dispositivos – de todo dispositivo – a possibilidade de uso que os mesmos separaram.” (AGAMBEN, 2007, p. 79).

Em *O erotismo*, Georges Bataille, ao afirmar que o domínio do erotismo é o da violência e da violação, desenvolve esse tema tendo como base os conceitos de *interdito* e *transgressão*. Pela via antropológica, Bataille explica que os interditos surgem como restrições impostas pelo homem a elementos relativos à morte, e que acabaram se estendendo à atividade sexual. Ele afirma que, sem o interdito, não poderia existir a transgressão, que consiste no rompimento das barreiras impostas pelo interdito. Vale dizer que o objeto interdito é objeto sagrado, atingido na transgressão mediante o erotismo ou a crueldade, ambos carregados da violência elementar existente nos homens, que é controlada socialmente pelos interditos.

O raciocínio de Bataille nos conduz à relação de interdependência desses pólos, que, sendo opostos, não existem um sem o outro, exigindo-se mutuamente. Ele enfatiza que a ação transgressora “difere da ‘volta à natureza’: *ela suspende o interdito sem suprimi-lo.*” (BATAILLE, 1987, p. 33, grifo do autor). Esse dado é de crucial importância, já que é preciso ter em mente as ações do interdito e da transgressão dentro dessa polaridade, agindo sempre como uma dupla cujos elementos, embora opostos, são interdependentes e caminham juntos, coexistindo em tensão. A imposição do interdito como proibição que suscita o medo e a sensação de pecado no ato da transgressão precisa ser mantida para que exista a transgressão. Do contrário, esta perderia o seu sentido, visto que o fascínio e o desejo de transgredir residem na consciência da proibição, do interdito, enquanto ocorre a transgressão. Como afirma Bataille, “o interdito observado fora do medo não tem mais a contrapartida de desejo que é o seu sentido profundo” (BATAILLE, 1987, p. 34). E esclarece: “o interdito fundado pelo medo não nos propõe somente observá-lo. Derrubar uma barreira é, em si, algo de atraente, a ação proibida adquire um sentido que não tinha antes.” (BATAILLE, 2007, p. 44). A existência da transgressão está totalmente condicionada à dos interditos. Assim como a transgressão perde o seu sentido sem a existência do interdito, também este perde a razão de

ser sem o ato de transgredi-lo. Segundo Bataille, “o interdito não significa a abstenção, mas a prática em forma de transgressão. Ele não pode suprimir atividades vitais, mas pode lhes dar o sentido da transgressão religiosa. Ele a submete a limites.” (BATAILLE, 1987, p. 69). Assim, na mesma medida em que são impostos interditos, surge o desejo de transgressão, que é cercado pelos sentimentos contraditórios de medo e desejo que regem a vida dos homens.

Cabe acrescentar que, ainda de acordo com Bataille, a transgressão não é instintiva, mas sim consciente. Ela ocorre de uma *intenção* de praticá-la a serviço da violência que nos funda, já que, embora sejamos regidos pela razão, “há violência em nós, algo que excede os limites” (BATAILLE, 1987, p. 37). Há em nós um excesso de energia que se manifesta quando a violência prevalece sobre a razão. Bataille pensa essa violência elementar no âmbito do que chama de *experiência interior*. O erotismo é uma experiência dessa ordem. De acordo com o filósofo, o homem “procura um objeto fora, mas que responde à interioridade do desejo. O erotismo do homem difere da sexualidade animal por pôr a vida interior em questão.” (BATAILLE, 1987, p. 27). É que, nesse caso, não se trata apenas de um instinto biológico determinado pelo senso de preservação da espécie que leva à prática reprodutiva, como é o caso dos animais. No erotismo, temos o extravasamento da violência interior, provocando a prática transgressora que transcende a mera necessidade biológica.

Assim como em Bataille há uma relação de interdependência entre interdito e transgressão, que são mutuamente determinantes, Agamben expõe relação semelhante entre consagração e profanação. Se a existência de interditos inspira e até exige a transgressão dos mesmos, o livre uso a que são devolvidas as coisas sagradas, quando profanadas, não aparece como algo natural, mas sim como consequência da profanação. Tal idéia fica clara na afirmação de Agamben de que as operações de consagração e profanação “devem prestar contas, cada vez, a algo parecido com um resíduo de profanidade em toda coisa consagrada e a uma sobra de sacralidade presente em todo objeto profanado.” (AGAMBEN, 2007, p. 68). Essa afirmação esclarece a condição de coexistência das esferas do sagrado e do profano.

A relação dos conceitos de transgressão e profanação com a religião também constitui um ponto de contato nas elaborações dos dois filósofos. No caso de Agamben, sua reflexão se insere já no campo relativo à religião. Ele coloca o sagrado e o religioso em pé de igualdade: segundo a tradição em que Agamben busca suas bases teóricas, “sagradas ou religiosas eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses” (AGAMBEN, 2007, p. 65). O filósofo acrescenta ainda que a subtração, o deslocamento de coisas ao âmbito do sagrado, que

consiste na consagração, são realizações próprias à religião, sendo sempre atos religiosos²⁶. E a regulação de tais procedimentos se dá mediante a prática do sacrifício, que, “através de uma série de rituais minuciosos, [...] estabelece, em todo caso, a passagem de algo do profano para o sagrado, da esfera humana para a divina.” (AGAMBEN, 2007, p. 66). Agamben destaca o ato de profanar como uma espécie de negligência, um ato que não consiste em ignorar a separação do objeto, mas em fazer dele um uso particular, agindo como que de modo indiferente ao lugar ocupado por ele.

Um dos modos de profanar destacados pelo filósofo é o contágio. Ele explica que nos sacrifícios ocorrem ambos os processos: o objeto sacralizado, que está sendo deslocado para o âmbito divino, tem parte de si degradada pelo contágio com o mundo profano. Desse modo, fazem parte do mesmo sacrifício a consagração e também a profanação, aspecto que sugere proximidade e cooperação semelhante à relação entre interdito e transgressão descrita por Bataille. Voltando ao sacrifício em Agamben, parte do objeto é deslocada para a esfera divina, enquanto outra parte é devolvida à esfera dos homens. O contágio ocorre mediante o toque dos participantes do rito, como afirma Agamben: “basta que os participantes do rito toquem essas carnes para que se tornem profanas e possam ser simplesmente comidas.” (AGAMBEN, 2007, p. 66). E completa: “Há um contágio profano, um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado.” (AGAMBEN, 2007, p. 66). É nesses casos que as operações opostas de consagração e profanação carregam a mencionada ambigüidade, pois, ao se referirem a um mesmo objeto, a parte consagrada carrega um resíduo de profanidade e a parte profanada carrega um resíduo de sacralidade.

Em Bataille, a religião é freqüentemente associada ao erotismo. Ele afirma que o sacrifício religioso pode ser comparado à ação erótica, pois ambos promovem a dissolução dos seres, revelando-lhes a continuidade desejada, da qual os homens, em sua condição de seres descontínuos e finitos, cultivam nostalgia. Nos ritos de sacrifício, há um jogo entre a vida e a morte também presente no erotismo. Assim como nos sacrifícios religiosos o sagrado é revelado àqueles que atingem a continuidade, no erotismo o sagrado é revelado pelo alcance dos seres a essa mesma continuidade, vislumbrada num momento de explosão que é consequência da fusão dos corpos, que cedem ao desejo e liberam a violência essencial já mencionada. Esta se manifesta no gasto de energia decorrente da fusão erótica.

²⁶ A esse respeito, Agamben esclarece: “O termo *religio*, segundo uma etimologia ao mesmo tempo insípida e inexata, não deriva de *religare* (o que liga e une o humano e o divino), mas de *relegere*, que indica a atitude de escrúpulo e de atenção que deve caracterizar as relações com os deuses, a inquieta hesitação (o ‘reler’) perante as formas – e as fórmulas – que se devem observar a fim de respeitar a separação entre o sagrado e o profano. *Religio* não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos.” (AGAMBEN, 2005, p. 66)

Bataille situa a religião, juntamente ao erotismo, no campo do que chama de experiência interior, a qual só existe claramente se considerarmos o pólo interdito / transgressão: “o conhecimento do erotismo, ou da religião, exige uma experiência pessoal, igual e contraditória, do interdito e da transgressão. [...] As imagens eróticas, ou religiosas, suscitam em uns os comportamentos do interdito e em outros comportamentos contrários.” (BATAILLE, 1987, p. 33).

Tanto o sacrifício religioso quanto o ato erótico aproximam-se da experiência da morte, primeiro elemento a que o homem direcionou o interdito. Se o homem tem horror à morte e a mantém afastada, enterrando seus cadáveres para evitar a terrível realidade de sua condição descontínua, como diz Bataille, há também um movimento contrário, decorrente da experiência interior, do desejo que nutrimos pela morte, desencadeado pela violência elementar presente em nós, que transgredir o interdito em relação à morte e rompe com a lógica de preservação da vida. De acordo com Bataille, “tanto na sexualidade quanto na morte o que é sempre visado é a violência, que assusta e que fascina.” (BATAILLE, 1987, p. 48). Esse fascínio é o que leva a transgredir. Ele é produto da imposição do interdito, que suscita o desejo. Como afirma Bataille, “a morte e a violência excedem a vida calculada. A morte conclui um caráter de transgressão que é próprio do animal” (BATAILLE, 1987, p. 77), do qual o homem se aproxima quando transpõe um interdito. Se, de um lado, a negação da morte tem como objetivo a manutenção vital, de outro, nos deixamos corromper por movimentos essencialmente violentos, tais como o ato erótico e o assassinato, este último presente no sacrifício. Assim, a morte se faz presente em vida através da prática erótica entre os homens, impulsionados pelo desejo de transgredir as interdições que lhe são impostas.

Para melhor compreendermos o caráter ambíguo dos aspectos interditos, entre a repulsa e o fascínio, cabe abordar a noção de abjeção, fornecida por Julia Kristeva, e que nos será útil no sentido de complementar o raciocínio de Bataille, especificando ainda o caráter da morte, aspecto que muito nos interessa para a análise da obra de Hilda Hilst. O “isolamento” da morte – e do ato erótico – pelo homem mediante a interdição não é vão. Trata-se de aspectos abjetos, insuportáveis aos homens. Em *Approche de l'abjection*, Julia Kristeva estabelece o conceito de abjeção, determinando sua existência a uma topografia espacial, que envolve as dicotomias eu/outro; dentro/fora. Kristeva define a abjeção como um deslizamento, por estar sempre entre os elementos que compõem as mencionadas polaridades. Assim, explica a teórica, “Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures revoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant,

jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable.²⁷” (KRISTEVA, 1980, p. 9). Não se trata de um objeto exterior, tampouco do desejo. Trata-se mais de uma reação do *eu* a algo que está “tout près mais inassimilable²⁸” (KRISTEVA, 1980, p. 9), como o real – de impossível captação. Desestabilizadora do desejo, a abjeção está naquilo que, a um só tempo, repele e atrai. Trata-se de um aspecto que atrai o *eu*, mas cujo efeito de atração é rompido por este último por não querer se identificar com aquilo. Pelo seu caráter simultaneamente repulsivo e atraente, o abjeto instala a desordem.

O nojo, de acordo com Kristeva, é sua manifestação mais arcaica, suscitada também mais arcaicamente pelo desgosto alimentar, exemplificado com a nata do leite. Bataille também aborda o abjeto, e alega que o campo do nojo é construído pelo homem. De acordo com o filósofo,

nossas matérias fecais não são o objeto de um interdito formulado por regras sociais meticulosas, análogas às que atingiram o cadáver ou o sangue menstrual. Mas, no conjunto, por deslizamentos, formou-se uma área de imundície, da corrupção e da sexualidade cujas conexões são muito sensíveis. Em princípio, contigüidades de fato, de origem externa, determinaram a sua formação. Mas sua existência não tem menos um caráter subjetivo: a náusea varia conforme as pessoas, e sua razão de ser objetiva desaparece. (BATAILLE, 1987, p. 54).

É um espaço pré-determinado, no qual se insere tudo aquilo com o que, pela sua insuportabilidade, não sabemos como lidar, e de que, por isso, nos afastamos. Esse isolamento a que destinamos o abjeto remete ao obsceno, que consiste em aspectos que recalamos. Eles estão sempre presentes, mas são deslocados a esse espaço do nojo, da sujeira. A abjeção, por conseguinte, determina também o espaço do obsceno, faz com que a obscenidade exista.

São aspectos que nos desorientam, suscitando vertigem, transtorno, uma espécie de perda da razão. Ao ser repellido pelo *eu*, o abjeto afirma-se em relação ao sujeito, dado que se torna um *outro* em relação ao *eu*, resultado da quebra da identificação deste último com tal aspecto insuportável. Como afirma Kristeva, “de l’objet, l’abject n’a qu’une qualité – celle de s’opposer à *je*.²⁹” (KRISTEVA, 1980, p. 9).

Se os efeitos do abjeto sobre nós são desgosto, nojo, repulsa, transtorno, Kristeva enfatiza o despertar intenso de tais reações em relação à morte, aspecto mais insuportável ao homem. De acordo com a teórica, “le cadavre (*cadere*, *tomber*), ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort, bouleverse plus violemment encore l’identité de celui qui s’y

²⁷ Há, na abjeção, uma dessas violentas e obscuras revoltas do eu contra aquilo que o ameaça e que lhe parece vir de um fora ou de um dentro exorbitante, lançado à margem do possível, do tolerável, do pensável.*

²⁸ Muito próximo, mas inassimilável.*

²⁹ De objeto, o abjeto não tem senão uma qualidade – aquela de se opor ao *eu*.*

confronte comme un hasard fragile et fallacieux.³⁰” (KRISTEVA, 1980, p. 11). O horror que sentimos para com a morte não diz respeito à morte simbolizada, mas ao seu estado de “insignificação”. Como afirma Kristeva,

une plaie de sang et de pus, ou l’odeur douceuse et âcre d’une sueur, d’une putréfaction, ne signifient pas la mort. Devant la mort signifiée – par exemple un encéphalogramme plat – je comprendrais, je réagirais ou j’accepterais.³¹ (KRISTEVA, 1980, p. 11).

A ambigüidade da abjeção confere sentido à dicotomia interdito/transgressão: sua face repulsiva suscita a criação do interdito; já a face atraente impulsiona o ato da transgressão.

Dada a impossibilidade de lidarmos com a abjeção vislumbrada na imagem da morte, afastamos tal idéia, de modo a poder seguir vivendo. A reação suscitada pela morte é a causa do isolamento do cadáver, como enfatizou Bataille., ao que Kristeva acrescenta: “Le cadavre, le plus écoeurant des déchets, est un limit qui a tout envahi. Ce n’est plus moi qui expulse, ‘je’ est expulsé. La limite est devenue un objet.³²” (KRISTEVA, 1980, p. 11). Sendo assim, temos na morte o auge do não-sentido, da ausência de significação, delimitando-se aí um espaço onde não conseguimos pensar e com o qual somos incapazes de viver. Em torno da morte encerra-se, portanto, a imagem última da abjeção. Como conclui Kristeva,

le cadavre – vu sans Dieu et hors de la science – est le comble de l’abjection. Il est la mort infestant la vie. Abject. Il est un rejeté dont on ne se sépare pas, dont on ne se protège pas ainsi que d’un objet. Étrangeté imaginaire et menace réelle, il nous appelle et finit par nous engloutir³³. (KRISTEVA, 1980, p. 11)

³⁰ O cadáver (*cadere*, cair), esse que tombou irremediavelmente, cloaca e morto, repele mais violentamente ainda a identidade daquele que com ele se confronta como uma casualidade frágil e falaciosa.*

³¹ Uma ferida de sangue e de pus, ou o cheiro enjoativo e acre de um suor, de uma putrefação, não *significam* a morte. Diante da morte significada – por exemplo um encefalograma plano – eu compreenderia, eu reagiria ou eu aceitaria.*

³² O cadáver, a mais angustiante das perdas, é um limite que tudo toma. Não sou mais eu quem expulsa, o ‘eu’ é expulso. O limite se torna um objeto.*

³³ O cadáver – visto sem Deus e fora da ciência – é o ápice da abjeção. Ele é a morte infestando a vida. Abjeto. Ele é um rejeitado de que não nos separamos mais, de que não nos protegemos, por conseguinte, que de um objeto. Estrangeirismo imaginário e ameaça real, ele nos convoca e acaba por nos devorar.*

CAPÍTULO 2: A *OBSCENA SENHORA D*

Publicado originalmente em 1982, *A obscena senhora D* é um livro que segue um estilo bastante aprimorado por Hilda ao longo de sua obra em prosa, uma escrita densa e de forte carga poética, com abordagem de questões existenciais e metafísicas – ou mesmo místicas, como prefere o crítico Leo Gilson Ribeiro –, ligadas principalmente a Deus e à morte, elementos cruciais na literatura de Hilda e que podem ser considerados os fios condutores de sua vastíssima obra.

Na leitura de *A obscena senhora D*, podemos constatar procedimentos transgressores e profanadores em diferentes aspectos. No âmbito estrutural, identificamos a transgressão no aspecto formal do texto e na linguagem utilizada, mediante um modo de escrita muito próprio e criativo que Hilda põe em prática, e que expomos no primeiro sub-tópico a seguir.

Passando ao conteúdo da obra, identificamos a transgressão e a profanação de alguns elementos temáticos. Primeiro, a relação essencialmente profanatória da personagem Hillé com a entidade divina. Em seguida, a transgressão relativa à temática da morte, que constitui um interdito fundamental imposto pela cultura dos homens e cujas barreiras Hilda transpõe.

Por fim, retornamos ao aspecto estrutural do texto, num sub-tópico que se relaciona com o primeiro, sobre forma e linguagem, mas que não faz exatamente parte dele, daí a organização de ambos em tópicos separados. É que, neste último, mostramos como Hilda transgride, além da forma, linguagem e aspectos temáticos do texto, toda uma lógica que rege o pensamento da sociedade ocidental, a lógica da razão, na qual Hilda promove uma inversão radical, vigente em seu texto.

2.1 – A forma e a linguagem transgredidas

A obscena senhora D foi a quinta obra em prosa de Hilda Hilst. Logo, a autora já havia explorado, a essa altura, as possibilidades formais com esse gênero textual, no qual, como já referimos, Hilda realizou experimentações e pôde ser mais ousada em sua criação literária. No romance em questão, o aspecto formal e a linguagem do texto chamam a atenção, e é neles que identificamos os primeiros atos transgressores de Hilda Hilst.

Quanto à linguagem, é impossível não notar a beleza do texto, com a qual Hilda constrói uma prosa atípica, não convencional, pois a linguagem utilizada apresenta forte carga poética, incluindo-se aí recursos sonoros e rítmicos e, ainda, a estilização de palavras – mudanças no modo de escrever algumas delas e invenções de palavras novas –, o que gera uma intensa carga emotiva ao leitor. Hilda sabe escolher as palavras e manter a característica poética de sua obra nessa nova fase de escrita em prosa, fazendo com que permaneça, através da linguagem, e não só da forma e do tratamento dos temas, o aspecto sublime buscado por sua poesia. Esse aspecto é enfatizado por Pécora, nas notas introdutórias à última edição de *A obscena senhora D* (2005), onde acrescenta: “o próprio andamento narrativo, que mescla os diálogos aos fluxos de consciência, atinge ritmos poéticos precisos, requintes de cursivo.”³⁴ (HILST, 2005, p. 13).

A utilização de linguagem poética em sua obra de ficção em prosa nos remete ao cruzamento dos conceitos de poesia e erotismo, abordado por Octavio Paz. O que chamamos de sublimidade na linguagem que Hilda utiliza em sua prosa é associado por Paz ao aspecto erótico, que ele acredita ser intrínseco à linguagem da poesia. Para o teórico, os conceitos de erotismo e poesia são feitos de uma oposição complementar: “o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal”. (PAZ, 1993, p. 12). Ambos carregam em comum a ação da imaginação. É dela que nascem as relações particulares entre poesia e linguagem, de um lado, e erotismo e sexualidade, de outro, já que ambos – poesia e erotismo – promovem desvios em relação aos termos com que estão associados: enquanto a linguagem tem função comunicativa num texto em prosa, “a poesia” – explica o teórico – “já não aspira a dizer, e sim a ser.” (PAZ, 1993, p. 13). Do mesmo modo, o erotismo interrompe a reprodução, função primordial da sexualidade, para também “apenas ser”. Trata-se da sexualidade transformada pelo ato da imaginação, e com fins apenas ao prazer, como ocorre na poesia, em que a linguagem torna-se um fim em si mesma. Paz afirma, ainda, que “poesia e erotismo nascem dos sentidos, mas não terminam neles. Ao se soltarem, inventam configurações imaginárias – poemas e cerimônias.” (PAZ, 1993, p. 14).

Assim, a utilização de linguagem poética na prosa de Hilda Hilst, a “poetização” da linguagem prosaica efetivada pela autora, configura o primeiro ato de transgressão em *A obscena senhora D*, visto que ela rompe com um preceito textual que delimita os gêneros literários, tornando a linguagem simultaneamente prosaica e poética, a exemplo do trabalho emblemático de Guimarães Rosa. A interferência de elementos poéticos no texto em prosa,

³⁴ Retirado das *Notas do organizador*.

em *A obscena Senhora D*, nos permite, portanto, classificar tal texto como uma escrita híbrida, na medida em que Hilda promove deslocamentos na normatividade canônica acerca de diferentes tipos de texto literário.

Quanto à forma textual, o que chama a atenção em *A obscena senhora D* é a maneira como Hilda constrói seu texto – e, aqui, já entramos no conteúdo da obra em questão, já que forma e tema estão intimamente conectados, sendo que o tema parece aqui determinar uma forma adequada para expressá-lo. *A obscena senhora D* apresenta-se como um grande fluxo verbal, acompanhando a experiência escatológica por que passa sua protagonista e narradora, Hillé, que vive e que tenta narrar, em função da velhice e da proximidade da morte, um processo de questionamento da existência das coisas e do ser diante de um ente maior e impalpável, a figura fugidia de Deus, que ao longo do texto ela tenta compreender e captar. Assim, o texto se apresenta como uma massa, uma espécie de vômito, como um momento de epifania permanente.

O processo tem início quando Hillé, uma mulher de sessenta anos, se depara com a experiência da velhice, que a faz mergulhar em perguntas acerca de aspectos essenciais como a existência das coisas, de Deus e da própria morte. Tal processo se agrava com a perda do companheiro EHUD, que faz com que Hillé tenha que encarar de frente e de maneira mais profunda a existência da morte, a partir da experiência do luto. Essa experiência intensifica o estado em que se encontrava Hillé, o que resulta num estar no mundo caracterizado por uma espécie de transe, uma experiência próxima do delírio e da loucura.

Ao imergir em tão intenso processo, Hillé se afasta das coisas concretas, do mundo exterior, e passa a viver em isolamento em dois âmbitos: dentro de si mesma e dentro de sua casa. Ela suprime por completo a convivência social, cortando a comunicação com o mundo exterior, aqui representado pelos vizinhos que, por vezes, aparecem no texto, tentando falar com ela, e que recebem como resposta apenas palavras delirantes, quando não urros e grunhidos assustadores, nos momentos em que Hillé aparece em sua janela com máscaras grotescas que confecciona e que, como a personagem esclarece, apresentam feições correspondentes ao seu humor. Dentro da casa em que vive, seu isolamento se realiza em função do luto pela perda de EHUD, que faz com que Hillé abandone os demais espaços e cômodos para viver apenas no estreito vão da escada. A escolha do vão da escada como o único espaço habitável demonstra a necessidade de interiorização, desencadeada pelo estado da personagem. Hillé não apenas se fecha em sua própria casa, mas, dentro desta, se acolhe num refúgio. O vão da escada radicaliza a interiorização, a idéia de “morada do ser”, já

indicadas pela figura da casa³⁵. Há ainda a recusa à vivência da sexualidade com o parceiro no fim da vida, que aparece em alguns diálogos entre Hillé e Ehud no plano memorialístico do texto, e que demonstra o gradativo processo de isolamento da personagem.

Visto que a forma acompanha o conteúdo, ela acaba por romper com a linearidade regular típica da escrita em prosa, fazendo-se mediante curvas e deslizes que se dão não só em consequência do fluxo de consciência da narradora-protagonista, mas também da constante interferência de demais personagens, no que antes se organizava como um monólogo a partir da voz da personagem Hillé. Tais interferências se dão por meio da invasão súbita e desavisada de outras vozes no texto. Essas vozes, ora de Ehud e ora dos vizinhos interagindo com Hillé, compõem uma polifonia que remete ao texto dramático, teatral, pela sucessão de diálogos que quase “se atropelam”, devido à proliferação de vozes instaurada por Hilda em seu texto. O trecho a seguir demonstra como Hilda organiza a estrutura do texto, de modo a criar o efeito dramático a que nos referimos:

um dia a luz, o entender de nós todos, o destino, um dia vou compreender, Ehud
compreender o quê?
isso de vida e morte, esses porquês
escute, Senhora D, se ao invés desses tratos com o divino, desses luxos do pensamento, tu me
fizesses um café, hen? E apalpava, escorria os dedos na minha anca, nas coxas, encostava a
boca nos pêlos, no meu mais fundo, dura boca de Ehud, fina úmida e aberta se me tocava
(HILST, 2005, p. 18)

A prática da fusão, em um só texto, de todos os gêneros que pratica é enfatizada por Pécora justamente em *A obscena senhora D*,

texto no qual se encontram trechos de poesia lírica (seja pela inclusão de versos na narrativa, seja imprimindo ritmo à prosa, o que adquire dicção particularíssima nela), de teatro (fazendo com que, por exemplo, o chamado fluxo de consciência tome forma dialógica) e mesmo de crônica (ao comentar acontecimentos ou personagens históricos conhecidos). (PÉCORA, 2005, s.p.)

A respeito das interferências no monólogo interior da protagonista, Pécora afirma, nas notas introdutórias de *A obscena Senhora D*: “os fluxos ditos de consciência não negam a potência dramática dos diálogos. (...) De modo algum me parece acaso que *A obscena senhora D* tenha recebido mais de uma bem-sucedida adaptação teatral.”³⁶ (HILST, 2005, p. 14). Essa potência dramática a que Pécora se refere é reforçada pela ausência de letras

³⁵ Conferir capítulo “Cronotopías de la intimidad”, em *Pensar este tiempo: Espacios, afectos, pertenencias* (2005), no qual Leonor Arfuch, ao abordar a questão dos espaços público e privado, associa a casa à esfera íntima, como espaço emblemático da interioridade. Ao percorrer diacronicamente o sentido da intimidade e do íntimo, Arfuch apresenta a casa, o lar, em sua dupla função de abrigo doméstico e proteção do íntimo.

³⁶ Retirado das *Notas do organizador*.

maiúsculas no início das frases, e pela ausência de ponto final em algumas delas, o que gera um efeito de continuidade, numa sucessão de diálogos sem marcações muito claras de início e fim de cada fala, o que provém ao leitor a impressão de uma conversa, como na oralidade, em que as vozes dos falantes interferem inadvertidamente na fala de seu interlocutor. A partir das rupturas e deslizamentos efetivados na estrutura do texto, Hilda faz dele um extenso fluxo, “disforme”, determinado pelo estado da personagem Hillé e permeado pelas interferências de vozes proliferantes, as quais interrompem inesperadamente o monólogo da personagem principal, gerando o caráter de radicalidade desse texto.

2.2 – A busca de Deus: abstração e materialidade

Ao tomar consciência da existência da morte, por ter que vivê-la ainda em vida através do luto e da própria degeneração física, Hillé tenta entender o mistério da existência, e o fio condutor de seus questionamentos passa a ser a existência de Deus, já que, em relação ao ente divino, ela se sente abandonada, motivo pelo qual adquire o nome de Senhora D. O novo nome, criado por Ehad, remete à palavra *derrelição* – abandono, desamparo –, em função tanto do abandono em que Hillé deixa o mundo à sua volta quando se esquiva, quanto ao desamparo que ela sente em relação a esse Deus ausente que ela passa a buscar.

Ao abordar o pensamento de Bataille em “O Acéfalo”, Eliane Robert Moraes menciona o estudo do filósofo sobre algumas obras de Andre Masson. Nelas, Bataille constata uma aspiração à totalidade que pode “ao mesmo tempo seduzir e inspirar aversão” (BATAILLE apud MORAES, 2002, p. 223), o que nos remete à noção de abjeção fornecida por Julia Kristeva, já mencionada no capítulo 1. Segundo Bataille, na modernidade,

o desejo de “ser totalmente” tem seu fundamento último no drama do homem diante da morte de Deus. Dele resultam dois possíveis sentidos: de um lado a emancipação, que permite ao ser humano libertar-se de Deus para “servir” unicamente ao mundo humano; de outro, sem se opor ao primeiro, está a decisão de “sentir – e viver – o vazio deixado por essa morte”. (MORAES, 2002, p. 224).

Em *A obscena senhora D*, a consciência da morte de Deus resulta no segundo sentido apontado por Bataille, pois Hillé vivencia intensamente o vazio deixado por um Deus ausente. A consciência dessa falta faz de Deus o mote central das reflexões de Senhora D, somando-se à reflexão acerca do caráter efêmero das coisas terrestres. Como Deus se faz presente,

paradoxalmente, pela ausência, o desamparo de Hillé a deixa sem chão, deslocada de um centro, como ela mesma explicita na primeira frase do texto, que abre o livro e insere o leitor em seu universo:

Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome, nem porisso (sic) irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por Ehad A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas. (HILST, 2005, p. 17).

A partir da situação de “afastamento do centro de alguma coisa a que não sabe dar nome”, Hillé segue vorazmente em busca da compreensão desse objeto fugidio, como indica o trecho a seguir: “a vida foi isso de sentir o corpo, contorno, vísceras, respirar, ver, mas nunca compreender. Porisso (sic) é que me recusava muitas vezes, queria o fio lá de cima, o tenso que o OUTRO segura, o OUTRO, entendes? [...] DEUS DEUS” (HILST, 2005, p. 53). Nessa fala, a personagem faz menção à abstinência sexual que coincide com esse momento de “crise”, em que ela se entrega por inteiro ao ato da reflexão, em detrimento de “sentir o corpo”. Se a vida foi viver e sentir através do corpo, importa agora vivenciar um outro nível de coisas. A oposição do aspecto físico do corpo à natureza divina demonstra que Hillé situa Deus num plano abstrato, imaterial: “desesperada, Ehad, porque todas as perdas estão aqui na Terra, e o Outro está a salvo, nas lonjuras, en el cielo, a salvo de todas as perdas e tiranias, [...] a salvo pela eternidade” (HILST, 2005, p. 75). Esse plano inalcançável é caracterizado, fundamentalmente, como podemos ver, pela distância em relação ao plano terrestre que ocupamos.

No entanto, é possível notar no texto que sua busca pelo ente divino se dá mediante vários modos. Neles, a entidade divina não se situa apenas num plano abstrato, mas também – e predominantemente – num plano material, aproximando-se das coisas concretas, como já haviam apontado Coelho e Moraes, nos ensaios críticos dos *Cadernos de Literatura Brasileira*. A proximidade de Deus do cotidiano e dos objetos materiais se explicita na passagem a seguir, em que a personagem descreve a procura do ente divino em lugares concretos, como se ele fosse igualmente um objeto material, passível de habitar fisicamente espaços e cantos da casa:

tateava cantos, vincos, acariciava dobras, quem sabe se nos frisos, nos fios, nas torçuras, no fundo das calças, nos nós, nos visíveis cotidianos, no ínfimo absurdo, nos mínimos, um dia a luz, o entender de nós todos o destino, um dia vou compreender (HILST, 2005, p. 17).

Diante da permanência do vazio que Hillé tenta preencher, ela não apenas vasculha cantos remotos da casa, como também se deixa possuir, transformando-se em bicho, um ser-

outro, um corpo-outro, que busque talvez um alargamento imenso para que caiba em si esse sentir tão largo, a permanente premonição, o pressentimento de Deus. É da ordem de um sentir fundo, cuja origem confunde *dentro e fora*, vem de dentro mas se complementa com o fora, assume corpos de bichos para experimentar um sentir de bicho, um sentir-outro:

procuo a caminhada sem fim, te procuro, vômito, Menino-Porco, ando galopando desde sempre búfalo zebu girafa, derepente (sic) despenco sobre as quatro patas e me afundo nos capins resfolegando, sou um grande animal úmido, lícido [...], agora eu búfalo mergulho, uns escuros [...], deslizo para dentro de mim [...], eu búfalo sei da morte? eu búfalo rastejo o infinito? (HILST, 2005, p. 25).

Tal experiência escapa à ordem do humano porque a supera. Transborda. O corpo já não é suficiente, por isso ele se expande e se mistura com o exterior, ficando tudo um só. Hillé se entrega a um estado de possessão, onde, paradoxalmente, se singulariza. Trata-se, como afirma Deleuze, da descoberta, sob as aparentes pessoas, da

potência de um impessoal, que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: um homem, uma mulher, um animal, um ventre, uma criança... As duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu. (DELEUZE, 1997, p. 13).

No caso de Senhora D, Hillé se coloca como Outra para também como Outra sentir as coisas, tentando aproximar-se do que procura. Ela se distende, se desdobra, tornando-se matéria instável, corpo volúvel, mutante, por se converter nesse outro mencionado por Deleuze, transfigurando-se. O processo é semelhante àquele chamado, por Silviano Santiago (2004), de “parasitismo”, ao abordar a obra de Clarice Lispector no ensaio *Bestiário*. De acordo com o crítico,

o parasitismo recíproco – da vida animal pela vida humana, e vice-versa – serve de belvedere lírico-dramático, de onde narradores e personagens olham, observam a eles e ao(s) outro(s), intuem, fantasiam, falam e refletem sobre o mundo, os seres e as coisas. (SANTIAGO, 2004, p. 198).

Há uma superfície composta de invisível, de indizível, para a qual Senhora D procura espaço para abarcar, compreender, e ela o faz mediante a materialização de tal abstração, tentando dar-lhe forma e corpo. A metamorfose da personagem de Hilda Hilst é motivada pelo mesmo aspecto apontado por Santiago na obra de Clarice: “A metamorfose é ouriçada pela insatisfação e o mal-estar, cuja conseqüência é o desejo de ser outro, de o *eu* ser, como anunciou o poeta Arthur Rimbaud, um outro (*‘je est un autre’*)”. (SANTIAGO, 2004, p. 200, grifos do autor). Por conseguinte, “a automodelagem do ser humano como animal [...] aponta para (*aponta para*, e não *determina*) o caminho do apaziguamento interior, o sossego do ser

no mundo. É sinal de vida despreocupada e plena.” (SANTIAGO, 2004, p. 194, grifos do autor). Silviano se refere ao intuito de contemplar, esclarecendo o sentido da experiência de Hillé de experimentar um ponto de vista para, a partir dele, sentir o mundo – ou, apenas, “estar” nele.

Outro modo pelo qual Hillé busca captar o divino é mediante sua nomeação. Na esperança de que um nome possa prover a tal abstração uma existência concreta, Hillé tenta nomeá-la, daí o seu desdobramento em um leque variado de nomes, como “Menino Precioso, Luzidia Divinóide Cabeça” (HILST, 2005, p. 37). Figuram, ainda, as nomeações “Menino Louco”, “Senhor”, e as formas mais comuns em *A obscena Senhora D* – “Menino-Porco” e sua variante, “Porco-Menino”. Trata-se da proliferação do nome, mecanismo de artificialização do texto que, como explica Severo Sarduy (1979),

consiste em obliterar o significante de um significado dado, substituindo-o não por outro, por distante que este se encontre do primeiro, mas por uma cadeia de significantes que progride metonimicamente e que termina circunscrevendo o significante ausente, traçando uma órbita ao redor dele, órbita de cuja leitura – que chamaríamos leitura radial – podemos inferi-lo. (SARDUY, 1979, p. 62)

É preciso nomear essa coisa que Hillé procura, para dela se aproximar: “o nome das coisas, quem tem o nome das coisas?” (HILST, 2005, p. 58), indaga a personagem. Entre os efeitos provenientes da proliferação do nome descritos por Sarduy, podemos identificar, simultaneamente, dois, em *A obscena senhora D*. Primeiro, a nomeação proliferante da figura divina “permite e suscita uma leitura radial de atributos, e esta variedade de atribuições que o distingue vai enriquecendo nossa percepção do mesmo” (SARDUY, 1979, p. 64). Assim, o leque de nomes em que se desdobra o significante Deus, na obra de Hilda Hilst, nos permite vislumbrá-lo em suas diversas facetas.

Ao mesmo tempo, o nome nunca basta. Por mais que Senhora D chegue a um nome, a vários deles, nunca alcança a coisa almejada. Ela sabe que não é do nome que depende a existência: “deve haver muita coisa sem nome, milhares de coisas sem nome, e nem porisso (sic) elas deixam de ser o que são” (HILST, 2005, p. 43). Assim que, ao desdobrar o nome de Deus em uma vasta cadeia de significantes, surge um segundo efeito descrito por Sarduy: a anulação do significado correspondente aos significantes diversos, já que

a cada nova tentativa de constituição, de plenitude, [os significantes] conseguem invalidá-lo, alterar retrospectivamente o sentido esboçado, o projeto sempre inconcluso, irrealizável, da significação. (SARDUY, 1979, p. 64)

A exaustiva nomeação de Deus se encerra, portanto, na irrealização, frustração de alcançar aquilo que deseja.

A materialidade atribuída à transcendência está presente em todo o texto, pois, na obra em questão, é nessa via que Hilda insiste ao abordar a difícil temática de Deus. Assim, após aparecer em corpos de bichos ou em tantos nomes, ela surge na atribuição de aspectos terrestres a Deus, mediante sua associação à sujeira, deslocando-o a um plano eminentemente baixo. Esse deslocamento se explicita em algumas passagens, como quando Hillé pensa a presença de Deus em todas as coisas, “no punhal, nas altas matemáticas, no escarro, na pia, [...] no meu vão de escada, nesta palha” (HILST, 2005, p. 37) e, portanto, “em Ehud morto. [...] Ehud morto possuído de Deus é um todo de carne repulsiva, um esgarçoso de brilho e imundície” (HILST, 2005, p. 37).

O deslocamento de Deus à esfera terrestre se vê agravado quando a personagem atribui a ele aspectos relativos ao humano, em que Deus praticamente se iguala aos homens ao ter sua imagem concretizada através de uma idéia física e corporal. Isso ocorre quando Hillé sugere a possibilidade de existência de um corpo para o ente divino, com ênfase em suas partes mais baixas e obscuras:

Ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco? Escondido atrás mas quantas vezes pensado, escondido atrás, todo espremido, humilde mas demolidor de vaidades [...] Ó buraco, estás aí também no teu Senhor? Há muito que se louva o todo espremido. Estás destronado quem sabe, Senhor, em favor deste buraco (HILST, 2005, p. 45).

Como podemos ver, a tentativa incessante de tornar material a figura de Deus resulta na radicalização do rebaixamento da mesma, ocorrência profanatória na literatura de Hilda Hilst que nos interessa evidenciar. Ela consiste na destituição, da divindade, do lugar idealizado que anteriormente ocupava, instaurando uma nova lógica em que ela não ocupa mais um lugar distante, um lugar de superioridade perante os homens e, portanto, sagrado, mas sim um lugar profano, que permite a aproximação dos homens de um ser freqüentemente envolto por uma aura de inacessibilidade.

Quando pensamos que Hilda atingiu os limites da profanação, rebaixando a divindade até o nível mais fundo, somos surpreendidos por uma radicalização da atitude profanatória, que se dá quando, além de humanizar esse Deus e aproximá-lo da sujeira mais baixa e terrena, a personagem expressa sua intensa vontade de fundir-se a ele. Essa vontade permeia todos os deslocamentos que já expomos, só que, em dado momento, ela se escancara e se agrava no texto, irrompendo em algumas falas de Hillé, tais como: “Engolia o corpo de Deus como quem sabe que engole o Mais, o Todo, o Incomensurável” (HILST, 2005, p. 19) e “Engulo-te

homem Cristo no caminho das águas” (HILST, 2005, p. 67). A ânsia de encontrar o Deus ausente radicaliza-se, então, pela vontade de fusão a essa entidade desconhecida. Por conta disso, a personagem recorre à deglutição – mais que encontrar Deus, há o desejo de devorá-lo, senti-lo em seu corpo, dentro de si, como um preenchimento que gera plenitude –, e a boca é o canal para o êxtase, sendo também a via da oralidade, o que remete ao trabalho com as palavras – a fala, a escrita – e também ao prazer pela ingestão da comida, de alimentos. Trata-se do mesmo êxtase experimentado na fusão erótica dos corpos. Assim, Hilda situa Deus no plano do erotismo, ao desejar sua fusão a ele, que, a despeito de sua invisibilidade, ausência e inacessibilidade, consistiria numa experiência física, onde ela pudesse senti-lo pela via carnal, a via do corpo.

Cabe dizer que o deslocamento de Deus a um plano material e terreno, em *A obscena senhora D*, não exclui o seu aspecto distanciado, regido por uma concepção idealista que o situa em posição superior ao mundo terreno. É que, ainda que o rebaixamento da figura divina exista de um modo predominante no texto e seja a forma de abordagem que interessa Hilda de fato, as sucessivas frustrações em encontrar esse objeto fazem com que ele, por outro lado, permaneça como uma Idéia. Sua ocorrência como idéia, entretanto, ocorre aqui de forma mais branda, pois existe apenas como consequência do insucesso em alcançar Deus. Dado que este sempre escapa, a distância do lugar sagrado parece ser, de algum modo, reposta. Seu escapamento acaba por reafirmar a distância suprimida por Senhora D.

Ainda assim, o esforço de Hilda se faz, a todo o momento, no sentido de subverter o lugar canônico de Deus, provocando fortemente a comodidade da idéia sacralizada que determina a entidade divina. Por agir dessa forma, Hilda promove rompimentos e abalos que invertem uma determinada lógica, gerando deslocamentos que inscrevem tais procedimentos sob o signo da profanação.

2.3 – A morte: a terrível face

A perda do centro, pela consciência da inacessibilidade de Deus, se desdobra na questão da existência das coisas no mundo terreno e da sua limitação, devido à passagem do tempo que nos aproxima cada vez mais da inexorável experiência da morte. Ao indagar sobre o cunho perecível da existência, Hillé reflete sobre a natureza da morte e da própria existência dos seres após a morte, na qual ela convictamente acredita: “por não acreditar na finitude me

perdia no absoluto infinito” (HILST, 2005, p. 19). Sua imersão no questionamento acerca de Deus e da morte se faz quase constantemente a partir da reflexão acerca do estado das coisas após a morte.

Do mesmo modo como trata a figura de Deus em duas “frentes” – de um lado, como abstração; de outro, materialidade –, a figuração da morte em *A obscena Senhora D* se dá também nesses dois aspectos. Como abstração, a morte aparece mediante a crença de Senhora D na existência do espírito e da alma, que dizem respeito ao ser essencial, que perdura além da vida e além do corpo, existindo, portanto, após a morte. Esse aspecto se faz presente em alguns diálogos com Ehad, que aos poucos percebemos tratar-se de um plano pós-morte. Já como materialidade, a morte aparece por meio da abordagem do aspecto corporal no fim da vida e mesmo após a morte – os efeitos degradantes do tempo sobre nosso aspecto físico. Essa abordagem fica clara em diversos trechos, como este que se segue: “Memórias, velhice, [...] meu olho morrendo antes de mim, a pálpebra descida, crestada, os ralos cabelos, os dentes que parecem agrandados, as gengivas subindo, procuro um naco de espelho e olho para Hillé sessenta.” (HILST, 2005, p. 71).

A face abstrata da morte, caracterizada pela distância e pela difícil inteligibilidade, não deixa de existir: coexistem no texto. No entanto, cabe frisar a ênfase que Hilda impõe sobre a abordagem da morte em seus aspectos materiais. Assim, o que antes era uma reflexão de cunho metafísico acerca da abstração da alma dos seres após a morte, culmina num pensar a morte que passa a envolver a matéria, o próprio corpo.

A partir do momento em que situa o problema da morte no plano material, Hilda alcança os seus aspectos mais terríveis, abjetos, entregando-se de forma voraz a um tema delicado que envolve imagens repulsivas e freqüentemente evitadas. O corpo, que aparenta ser apenas exterioridade, pele coesa, fechada, passa a aparecer em sua parte interna: os órgãos, as vísceras, a podridão que existe no interior da pele, da carne visível a olho nu, como no diálogo a seguir:

Por que tudo deve morrer hen Ehad? Por que matam os animais hen? Pra gente comer. É horrível comer, não? Tudo vai descendo pelo tubo, depois vira massa, depois vira bosta. Fecha os olhos e tenta pensar o teu corpo lá dentro. Sangue, mexeção. Pega o microscópio. Ah, eu não. Que coisa a gente, a carne, unha e cabelo, que cores aqui por dentro, violeta vermelho. Te olha. Onde você está agora? To olhando a barriga. É horrível Ehad. E você? To olhando o pulmão. Estufa e espreme. Tudo entra dentro de mim, tudo sai. (HILST, 2005, p. 42)

A reflexão sobre as mudanças sofridas pelo corpo e pelo organismo com a velhice leva à exploração desse interior horrível e interdito, de que, tal como a morte, parecemos (ou

fingimos?) nos esquecer. Isso porque as transformações do corpo com o tempo, as deformações e mudanças em seu funcionamento e disposição, não passam da própria morte mostrando sua face inevitável, cada vez mais próxima. Trata-se novamente da abjeção, anteriormente referida. O aspecto podre, nojento, asqueroso e sujo do corpo é trazido por Hilda em *A obscena senhora D* quando a personagem Hillé desloca sua reflexão para este plano físico, já que ele não é composto apenas da alma, mas também do corpo que se decompõe, e no qual se evidenciam os efeitos da passagem do tempo.

Tal relação com a morte constitui um importante elemento transgressor em *A obscena senhora D*, dado o lugar excludente em que os homens situam a morte, a qual constitui um dos interditos construídos pela cultura, como mostra o estudo de Bataille (1987). Sabemos que todos os seres e todas as coisas inevitavelmente passam pela experiência da morte, da qual, entretanto, não nos lembramos com frequência ao longo da vida – ao contrário, os homens, como esclarece Bataille e como aponta Kristeva, se esquivam da morte desde os primórdios. O ritual de isolamento dos cadáveres traduz o sentimento de horror diante dessa experiência, que, embora tenhamos que encarar algum dia, não desejamos lembrar ao longo da vida, ou melhor, mais que não desejar, trata-se talvez da incapacidade de suportar tão intrigante destino. A morte é uma experiência terrível talvez pelo seu aspecto misterioso e inexorável, e diante de tal mistério e inexorabilidade, optamos por apenas deixá-la de lado enquanto vivemos.

Em *A obscena senhora D*, Hilda transgride essa interdição, pois, para abordar a morte e na tentativa de entendê-la, a autora não se esquivava nem se contenta com seu mistério. Ela opta por mergulhar fundo no tema, ultrapassando seus limites e levando a reflexão a extremos radicais. Ao trazer à cena principal o processo de degeneração e decomposição corporal, Hilda escancara a obscenidade de Senhora D referida no título da obra. Trata-se de uma entrega ao aspecto atraente do abjeto, ao invés de repeli-lo. Tal forma de ação demonstra como Hilda percorre um tema tão delicado sem receios, trazendo-o à tona com uma força de quem se mostra capaz de ir além dos limites.

2.4 – O transe e o delírio: a transgressão do pensamento

Outro aspecto transgressor no texto em questão diz respeito às vias pelas quais Hilda traz o conteúdo abordado. Já vimos que ela trata de maneira transgressora o tema da morte,

mediante uma exploração gradativa que leva à minuciosa abordagem da existência através das transformações do tempo em nossos corpos. Quanto à forma utilizada para dizê-lo, já enfatizamos o seu caráter excessivo, que comparamos a um vômito, um “fluxo de consciência”. No entanto – e a palavra consciência, da expressão anterior, nos serve aqui de mote para a idéia que se segue –, cabe especificar um procedimento posto em prática pela autora que é exatamente o causador da massa textual disforme de que a escrita se constitui em *A obscena senhora D*.

Refiro-me à ultrapassagem dos limites, operada por Hilda, do pensamento racionalista que rege a sociedade ocidental. Isso porque o que, de início, aparenta ser um processo reflexivo lúcido e racional escorre cada vez mais para o campo do irracional, até o momento em que alcança um estado próximo à loucura e ao transe, uma espécie de delírio que passa a ser o fundamento do mergulho de Senhora D na morte, o alicerce norteador do seu pensamento nesse processo de busca por respostas impossíveis.

Com isso, somos levados novamente ao pensamento de Bataille, caracterizado justamente pela proposta de ir além da lógica ocidental racionalista através de um pensamento que se faz livre de amarras para apenas se deixar fluir, deixando-se levar pelos sentidos e deles tornando-se cada vez mais próximo. Trata-se da lógica desenvolvida por Bataille a partir da figura do acéfalo, criatura que tem a cabeça rebaixada ao centro do corpo, apresentando, no lugar do sexo, uma caveira. Como afirma Moraes,

Em *L'expérience intérieure*, [...] encontramos a mesma exigência em manter o pensamento numa posição instável, apresentando uma forma de reflexão igualmente pautada pelo inacabamento. “O homem não pode, de forma alguma, escapar de sua insuficiência” – diz ele [Bataille] no livro, sugerindo que a única decisão humana que efetivamente conta, tanto no plano ético quanto no estético, é a de reivindicar uma atitude soberana diante desse inacabamento. Por certo é essa soberania que o acéfalo de Bataille busca traduzir no seu corpo mutilado; se a cabeça representa a forma perfeita e acabada através da qual o ser humano constrói as certezas ilusórias sobre si mesmo, é precisamente dela que ele deve escapar: “o homem fugirá de sua cabeça como o condenado à prisão”. (MORAES, 2002, p. 219)

Escapando da cabeça e vendo-se dominado pela instabilidade, o pensamento deixa que os sentidos venham à tona, em contrapartida ao desvio a que são submetidos pelo pensamento ocidental, que os relega a um campo de exclusão, assim como no corpo temos a disposição “hierárquica” representada pelas posições da cabeça e das “partes baixas”. Em *A obscena senhora D*, podemos dizer que a personagem perde a cabeça, visto que há um processo que se faz mediante um sentir, ou um pressentir, profundo, no qual a instabilidade ocupa lugar dominante, constituindo-se em lógica norteadora do texto.

Hillé se entrega às funduras do pensamento, mas, por permanecer constantemente em aguda sensibilidade para o impalpável, o pensamento acaba por abandonar – numa contradição – as suas propriedades racionais para se fazer por um sentir em estado apurado. Ainda assim, não há a supressão completa da lucidez quando a personagem divaga. Seu estado envolve uma aguda consciência do mundo, que contraditoriamente a leva ao plano das sensações mágicas de algo sobrenatural e secreto. Hillé deseja a compreensão, mas uma compreensão de uma matéria a que só se pode chegar por esse sentir agudo. Assim, seus canais de sensibilidade estão abertos, e seus poros captam o que a cerca e que os olhos não vêem. O processo diz respeito ao pensar, mas a um pensar que se concretiza pelo sentir, já que tudo o que ela persegue ultrapassa a limitada possibilidade da razão.

Nesse sentido, Hilda “perde a cabeça” e se deixa levar pela lógica labiríntica mencionada por Bataille. Ao abordar algumas obras de artes plásticas, o filósofo relaciona a imagem do labirinto a esse pensamento que se baseia na entrega do homem aos seus pontos de fuga, ao deixar fluir esse pensar acerca das coisas mais obscuras a nosso respeito. Quanto à importância do labirinto no pensamento de Bataille, Moraes esclarece:

Metáfora de intensa significação na obra batailliana, o labirinto representa, no plano arquitetônico, a “forma informe”, posto que dissolve os eixos de orientação, dispersa os sentidos de direção, fazendo o homem perder o norte e, assim, perder a cabeça. Nesse sentido, como observa Hollier, o labirinto devolve o ser humano ao plano horizontal, compondo uma estrutura anti-hierárquica que se contrapõe à verticalidade da pirâmide. (MORAES, 2002, p. 219).

Na verdade, Bataille é levado a desenvolver esse modo de pensar em decorrência da natureza dos temas que o interessam – assim como Hilda, questões essenciais como o mistério da morte e da existência –, temas relativos ao homem e que escapam às limitações do pensamento racional. Tanto que, ainda de acordo com Moraes, Bataille estende a metáfora do labirinto da composição arquitetônica para a estrutura do homem:

o autor associa o labirinto à própria composição dos seres, uma vez mais enfatizando a “complexa arquitetura humana”. Reitera-se aqui a idéia de um espaço sem saída – ou, como bem definiu Hollier, de um “excesso sem saída” – que, para Bataille, se constitui como a única saída do homem.³⁷ (MORAES, 2002, p. 220).

É, portanto, dentro desse espaço sem saída que Hilda trabalha seu texto. Sua reflexão se situa no inacabamento, ao tratar de questões tão difíceis, ao mesmo tempo fortes e

³⁷ Embora o pensamento de Hilda Hilst seja comparável ao de Georges Bataille, e embora possamos afirmar a influência de Bataille sobre Hilda, dado que a autora foi leitora do filósofo, é preciso ter em mente os diferentes contextos de produção de ambos os autores. O pensamento de Bataille surge num momento conturbado, dentro do contexto de guerra e do surgimento de movimentos artísticos como o Surrealismo, que questionam o sentido da arte diante da atrocidade da guerra.

delicadas, como a morte, um dos grandes interditos impostos pela cultura, e que Hilda, aos poucos, desconstrói. Podemos dizer que é por tratar de tais temas que Hilda é levada a desfazer as amarras da lógica vigente, até que chegue ao limite da transgressão, num salto profundo em direção às experiências interditas, nas quais é necessário “meter a cabeça e o nariz” sem pudores, como faz Hilda, a exemplo de Bataille, para quem a regra do pensamento só pode ser “jamais sair do labirinto, jamais abrir mão do impasse.” (MORAES, 2002, p. 224). Assim, se Hilda começa apenas tateando em seus temas, termina na obscuridade mais profunda, na qual ela promove um deslocamento radical, trazendo-a de volta à luz.

A respeito dessa escrita fluida e instável, cabe ainda mencionar a visceralidade que sobressai no texto de Hilda, relacionada à obsessão da autora com a literatura. A intensidade da relação que Hilda estabelece com seus temas se estende inexoravelmente à sua relação com a linguagem, da qual podemos apreender certa volúpia com a palavra escrita, o prazer de Hilda em confeccionar seu texto, em explorar a linguagem até o seu mais fundo, experimentando os limites da palavra. Nessa relação visceral que a autora estabelece com a linguagem, Chiara (2007) identifica um aspecto sagrado, que surge “como uma manifestação do ardor e da sensibilidade do feminino para com os mecanismos criativos da língua.” (CHIARA, 2007, p. 141). A crítica menciona ainda Alcir Pécora, que, no prefácio de *Fluxo-Floema* (2003), de Hilda Hilst, se refere à força e importância do trabalho de Hilda com a linguagem como uma “liturgia de consagração da Língua”.

2.5 – A circularidade: a morte e os impasses do texto

O fato de todos os recursos aos quais apela Hillé não desvendarem nada é consequência da presença central de matérias permeadas pelo secreto, que constitui a essência do objeto almejado e que se caracteriza exatamente pela impossibilidade. O secreto não se diz, não se capta, não podemos pegá-lo. E todo o livro se inscreve sob o signo do secreto. Hillé tenta constantemente se aproximar de algo de que não pode, por situar-se num plano inacessível, um outro plano de existência que não o seu. Algo que está, é, existe, que de algum modo é sentido ou pressentido por Senhora D, mas que não se permite totalmente, como a poesia-ouriço descrita por Derrida (1992). Para o teórico francês, a poesia consiste em “un secret partagé, à la fois public et privé, *absolument* l’un et l’autre, absous de dehors et de

dedans, ni l'un ni l'autre³⁸” (DERRIDA, 1992, p. 304, grifo do autor). Temos acesso à sua exterioridade, mas há sempre a perda de uma parte do sentido, que se resguarda. Derrida compara a poesia com o movimento do ouriço, que, assustado, enrola-se sobre si mesmo, “l’animal jeté sur la route, absolu, solitaire, roulé en boule *auprès de soi*.³⁹” (DERRIDA, 1992, p. 304, grifo do autor). Desse modo, ele se torna outro, mas permanece o que é. Exposto em armadura de espinhos, impede o acesso externo a seu conteúdo, resguardando-se. Trata-se, como explica Derrida, de

cette chose qui du même coup s’expose à la mort et se protège [...]. On voudrait le prendre dans ses mains, l’apprendre et le comprendre, le garder pour soi, auprès de soi. [...] Garder cela dans sa forme singulière, on dirait dans l’irremplaçable *littéralité du vocable* si on parlait de la poésie et non seulement du poétique en général. Mais notre poème ne tient pas en place dans des noms, ni même dans des mots. Il est d’abord jeté sur les routes et dans le champs, chose au-delà des langues, même s’il lui arrive de s’y rappeler lorsqu’il se rassemble, roulé en boule auprès de soi, plus menacé que jamais dans sa retraite: il croit alors se défendre, il se perd.⁴⁰ (DERRIDA, 1992, p. 305, grifo do autor).

Dáí que na tentativa de apreensão do sentido da poesia há um esforço que se caracteriza pela perda. O abarcamento total é marcado pela interdição. Permanece limitado ao desejo de saber. Dentro dessa concepção de poesia se encontram as explicações procuradas por Hillé, que também lida com um material de acesso restrito.

Além de lidar com material secreto, a própria linguagem torna-se um problema. Hillé está envolvida por uma vivência das coisas cuja expressão se torna impossível, pois, como afirma Leonor Arfuch (2002), a experiência pode ser narrada, mas não comunicada. Arfuch enfatiza a existência como o aspecto íntimo, secreto, incomunicável, diferenciando os processos de *comunicar* e *narrar*: “*comunicar* aparece utilizada en la acepción latina de ‘estar en relación – comunión – con’, ‘compartir’, como un paso más allá del *narrar* – ‘contar un hecho’, ‘dar a conocer’ – que denotaría una cierta exterioridad.⁴¹” (ARFUCH, 2002, p. 100, grifos da autora).

Desse modo, fica claro que o isolamento de Senhora D não ocorre apenas em decorrência do luto. Soma-se a ele a distância entre Hillé e seus (im)prováveis interlocutores,

³⁸ Um segredo compartilhado, ao mesmo tempo público e privado, *inteiramente* um e outro, absolvido por dentro e por fora, nem um nem outro.*

³⁹ O animal lançado à estrada, absoluto, solitário, enrolado *sobre si mesmo*.*

⁴⁰ Essa coisa que ao mesmo tempo se expõe à morte e se protege. Gostaríamos de pegar nas suas mãos, entendê-lo e compreendê-lo, guardá-lo para si, junto a si. Conservá-lo em sua forma singular, poderíamos dizer, na *literariedade do vocábulo* se falássemos da poesia e não somente da poética em geral. Mas nosso poema não permanece no lugar de nomes, nem mesmo das palavras. Ele é lançado à estrada e aos campos, coisa além das línguas, mesmo se lhe acontece de lembrar-se delas quando ele se volta, enrolado sobre si mesmo, mais ameaçado do que nunca no seu retiro, ele acredita se defender, ele se perde.*

⁴¹ *Comunicar* aparece utilizada na acepción latina de “estar em relação – comunhão – com”, “compartilhar”, como um passo mais além do *narrar* – “contar um feito”, “dar a conhecer” – que denotaria uma certa exterioridade.*

que resulta da abertura de uma lacuna feita dessa impossibilidade de dizer. A impossibilidade de comunicar uma experiência nos remete ainda à abordagem de Walter Benjamin sobre a tradução: “C’est en traduction seulement que le langage des choses peut passer dans le langage du savoir et du nom”⁴² (BENJAMIN, 1971, p. 92), pois o sentido do objeto a ser abarcado nunca é reproduzível de todo, fica sempre incompleto, tornando-se outro. Cabe aqui diferenciar os sentidos de *segredo* e de *secreto*. Enquanto o *segredo* é aquilo que se conta, que pode ser dito e narrado, ao *secreto* corresponde o impasse descrito por Derrida ao abordar a poesia. O *segredo* pode existir na literatura, dada a possibilidade de abarcamento do mesmo pela linguagem. Já o *secreto* encerra-se na impossibilidade de comunicação, que cria impasse no texto. Com tudo isso, a interação de Hillé com as pessoas de fora se torna algo insólito, a comunicação é interrompida. O livro todo se constitui numa tentativa eterna de *encontrar* respostas e ao mesmo tempo de *dizer* algo que já está perdido.

Talvez por lidarem com o secreto, as palavras de Hilda Hilst se façam em linguagem-ouriço, podendo apenas construir essa massa informe e essencialmente poética, resultado do ruminar em torno da própria linguagem, que se faz beleza indevassável, poesia para sempre alcançada mas inalcançável, tradução. O interlocutor poderá acessá-la apenas até um dado limite, permanecendo excluído em parte. Visto que a experiência diz respeito ao instante, ela é sempre fugidia. Com isso Hillé permanece num eterno processo que não se concretiza.

Dada essa impossibilidade de decifração que permeia tudo, a própria análise de tal material complexifica-se. Ao ato de escrever sobre *A obscena senhora D* impõem-se obstáculos que temos que ultrapassar. A escrita sai empedrada, e não num fluxo corrente. Essa dificuldade, que resulta na circularidade presente tanto no processo por que passa Hillé quanto no processo de escrita sobre o romance de Hilda Hilst, se dá exatamente por lidar com material essencialmente secreto, da ordem do poético descrito por Derrida.

⁴² É em tradução somente que a linguagem das coisas pode passar à linguagem do saber e do nome.*

CAPÍTULO 3: *CARTAS DE UM SEDUTOR*

Cartas de um sedutor, de 1991, é o terceiro livro de Hilda Hilst do conjunto que Alcir Pécora chamou de “trilogia sacana”. A trilogia aumentou a fama de Hilda como autora maldita e polêmica, por somar a esses rótulos o de escritora pornográfica. Lançada na década de 1990, é composta, ainda, por *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) e *Contos d’escárnio. Textos grotescos* (1990). Caracteriza-se, como já mencionamos, pela presença de linguagem chula e obscena, dentro de construções ficcionais inseridas na categoria chamada escrita íntima ou escrita de si – cartas, diários e memórias –, com personagens-autores pervertidos que confessam ter na sexualidade sem limites o ponto central de suas vidas.

De acordo com Hilda, a trilogia teve como motivação sua situação de exclusão tanto do mercado editorial quanto entre os leitores. Apresenta-se, portanto, como “resposta” às atribuições de escritora maldita, que recebeu por parte da mídia, e às alegações a respeito de sua linguagem e construções formais, julgadas “difíceis”. A trilogia surge, assim, como uma grande provocação à lógica do mercado, constituindo-se de um texto aparentemente sórdido, de linguagem obscena e leitura “fácil”, que atenderia aos anseios de editores e do público. Com isso, encontramos duras críticas à figura do editor, sempre apresentado como vilão, em oposição ao escritor literato⁴³, cujas preocupações escriturais apresentam uma profundidade que desinteressa completamente ao mercado de livros. O Brasil também não escapa da crítica da autora, sendo referido freqüentemente como “país bandalho”, por não ser um país de leitores e por acatar a imagem de uma cultura altamente sexualizada, o que explicaria a escassa quantidade de leitores da qual Hilda costumava se queixar. As críticas ao Brasil também ocorrem no sentido de enfatizar tanto o descaso político quanto as questões sociais.

Mas a trilogia de Hilda não se resume apenas à crítica ao mercado. Embora esta se faça presente de forma incisiva nos três livros, há questões maiores, especialmente em *Cartas de um sedutor*, que transcendem em muito o que poderia ser encarado como mera pornografia de mercado, embora a utilize como ponto de partida. Hilda constrói sua crítica de forma sofisticada, o que significa que ela não se desfaz de sua marca culta. Em *Cartas de um sedutor*, recorre, por exemplo, ao recurso da intertextualidade, já que o livro consiste numa

⁴³ A já mencionada oposição entre “alta literatura” e “baixa literatura” constitui aspecto crucial para a análise de *Cartas de um sedutor*. Tendo em vista tal oposição, o que chamamos escritor literato ou escritor culto é aquele cuja produção literária se situa no circuito da alta literatura.

espécie de adaptação livre de *Diário de um sedutor* (1843), romance libertino de Aabye Soren Kierkegaard do qual Hilda se apropria, como indica o título de seu *Cartas de um sedutor*.

A intertextualidade com o livro de Kierkegaard demonstra a permanência de Hilda na esfera culta, da alta literatura, já que os romances libertinos oitocentistas, a despeito de seu caráter lúbrico, apresentavam consistência filosófica e linguagem formal. Trata-se, como esclarece Sergio Paulo Rouanet, de uma relação de complementaridade entre as idéias dos filósofos iluministas e as dos escritores libertinos:

os filósofos forneceram os argumentos teóricos de que os romancistas libertinos precisavam para justificar a legitimidade do erotismo, e estes retribuíram o favor, funcionando como linha auxiliar na crítica do antigo regime, e difundindo, em suas novelas, as idéias políticas e sociais da Ilustração. (ROUANET, 1990, p. 168).

Ainda quanto à intertextualidade com o romance de Kierkegaard, temos, em *Cartas de um sedutor*, um personagem cuja ação se assemelha à do sedutor Iohanis. Os personagens carregam os mesmos nomes dos de *Diário de um sedutor*, embora Hilda modifique os papéis que cabem a cada um deles, com exceção de Cordélia que, em ambos os livros, é a vítima do sedutor. Em *Diário de um sedutor*, há também a menção ao circuito literário que inclui escritor e editor, vide o encontro, por um editor, de manuscritos de um diário que apresenta relatos em primeira pessoa a respeito da vida lúbrica do narrador. Tais manuscritos são publicados pelo editor, configurando-se, aí, o livro dentro do livro, estrutura semelhante à que encontramos na obra de Hilda, já que, para a construção de *Cartas de um sedutor*, a autora recorre a uma complexa composição estrutural, mediante a presença de dois planos: o das cartas, cujo remetente é o personagem Karl, e aquele exterior às cartas, em que o narrador é Stamatius. As cartas, que dão título ao livro, são a tentativa de Stamatius, um escritor falido, de inserir-se no mercado mediante a produção de uma literatura “baixa”, uma obra regida pela baixa pornografia⁴⁴. Assim, as Cartas de um Sedutor, indicadas pelo título, não passam de um livro dentro do livro, e são escritas por Karl, personagem inventado por Stamatius.

Karl se caracteriza, em princípio, pela devassidão constante, e por aparentar ausência de conteúdos que não os relatos de experiências sexuais nas cartas, em oposição ao seu criador, o escritor que ousa pensar, ainda que em meio à sujeira em que vive: “Como pensar o gozo envolto nestas tralhas?” (HILST, 2005, p. 15), indaga ele. A pergunta, que abre o livro, é seguida pela reflexão de Stamatius que expressa o dilema do escritor culto, que se vê obrigado

⁴⁴ Cabe aqui distinguir os termos baixa pornografia e estética pornográfica, que utilizaremos ao longo do texto. Por baixa pornografia entendemos o texto erótico desprovido de conteúdo filosófico, a pornografia de mercado, enquanto, por estética pornográfica ou alta pornografia, entendemos o texto também de cunho erótico, mas com valor artístico. O romance libertino se enquadra nesta última categoria.

a dispensar a reflexão em função de um mercado editorial que valoriza obras vendáveis: “Este desconforto de me saber lanoso e ulcerado, longos pêlos te crescem nas virilhas se tu ousas pensar, e depois ao redor dos pêlos estufadas feridas, [...], ousa pensar, me digo e isso não perdoam.” (HILST, 2005, p. 15). Alcir Pécora aborda tal dilema, e explica:

por artes do editor, agente de um mundo ordinariamente reduzido a comércio, o livro tem deslocada a questão do seu valor da qualidade da criação para a quantidade da venda. Diante do *fait accompli* de tal deslocamento, o autor se vê num dilema: ou desistir do livro, ou fazer do obsceno a condição de sua criação. Não há outra possibilidade aqui: ignorar o obsceno é apenas se entregar cinicamente a ele. (PÉCORA, 2005, s.p.)

Assim como Hilda, Stamatius parece não ter escolha, a não ser entregar-se ao trabalho com o obsceno, lançando-se na escritura de uma obra regida por princípios com os quais discorda. A seguinte fala precede a escritura das cartas: “Gozo grosso pensando: sou um escritor brasileiro, coisa de macho, negona. Vamos lá.” (HILST, 2005, p. 19) – demonstrando a adesão do escritor à lógica do mercado. É preciso observar, entretanto, que Hilda não “se entrega cinicamente ao obsceno” – como de início pode parecer –, dado o distanciamento sarcástico com que a autora lida com o problema da vigência do mercado na produção de literatura. Ao invés de aderir, poderíamos dizer que Hilda forja uma falsa entrega, que se constitui, na verdade, mais em denúncia dessa lógica, que a autora quer combater, do que a mera adesão a ela e, por outro lado, estratégia com a qual Hilda, uma vez mais, experimenta atrair a atenção para si e para sua obra pela via da maldição.

Além das vinte cartas, o livro é composto por alguns contos, terminando com as seções *De outros ocos* e *Novos antropofágicos*. Enquanto *Novos antropofágicos* apresenta uma nova reunião de contos de Stamatius, *De outros ocos* é “uma espécie de monólogo do artista em crise” (SOUZA, 2008, p. 97). De acordo com Souza, em *A (des)construção irônica da pornografia na trilogia obscena de Hilda Hilst*,

A narrativa pretende ser a estilização de uma fala interior que se desenvolve durante o ato da escrita ficcional, ou seja, procura representar o que passa na mente do escritor no momento em que tenta escrever para o mercado. Como esta opção lhe é imposta, a recriação dos movimentos de sua consciência revelará ao leitor a crise desse autor que segue demandas que lhe são totalmente exteriores e não condizem em absoluto com seu projeto artístico. (SOUZA, 2008, p. 100).

Por conta disso, *De outros ocos* intercala lampejos criativos da inconsciência do artista – “Eu despencando num caos laranja. Pinceladas ruivas dentro de um caos laranja” (HILST, 2005, p. 134) –, reflexão existencial – “Penso em todas as tripas. Na cloaca deste embrulho que é o corpo. Bela máquina, dizem os fantasistas. E aí te lembrás do pacote de merda que é o

teu corpo. (...) A azáfama de querer ser alguém.” (HILST, 2005, p. 126) – e momentos de reflexão acerca de seu conflito – “Prefiro isso, o não ser ninguém, a conviver com aqueles pulhas. Que nojo todos! Se tu não lambes o rabo dos canalhas estás frito.” (HILST, 2005, p. 124) e “Continuo dizendo o que não queria.” (HILST, 2005, p. 125).

Mas a contraposição do mercado ao projeto de Stamatius se dá mais claramente, nesta seção do livro, mediante a evocação de Karl, o devasso também escritor, cujas fórmulas para o sucesso intervêm no processo reflexivo de Stamatius. Como afirma Souza, “O objetivo principal da recriação literária do espaço mental desse autor é opor o trabalho intelectual de Tiu à utilização de fórmulas semi-prontas de seu personagem Karl” (SOUZA, 2008, p. 100). No trecho a seguir, Stamatius reproduz a voz de Karl e seus conselhos de escritor:

Tiu, não tem essa não de ascese e abstração. Escritor não é santo, negão. O negócio é inventar escroteria, tesudices, xotas na mão, os caras querem ler um troço que os faça esquecer que são mortais e estrume. Continua: Tiu, com a tua mania de infinitude quem é que vai te ler? (HILST, 2005, p. 138)

Podemos notar que, com essa fala de Karl, Hilda profana *Diário de um sedutor*, de Kierkegaard, trazendo à cena a questão da concessão de valores do escritor literato ao mercado, que implica a supressão do valor filosófico e questionador do romance libertino e, por conseguinte, a descida da alta para a baixa pornografia. Essa descida determina a utilização de palavras de baixo calão, como demonstra o trecho acima mencionado, que profana uma vez mais o romance libertino, dado que este se caracteriza por uma linguagem “polida”, e não explícita, como é o caso da pornografia de mercado.

Na série de contos que compõe a seção *Novos Antropofágicos*, que fecha *Cartas de um sedutor*, nos deparamos com escritos livres das pressões comerciais, em que o escritor se permite a total liberdade criativa e apresenta contos em que a violência humana ganha destaque. Trata-se de textos curtos que apresentam uma crueldade e uma tragicidade que se desdobram em efeito cômico, caracterizando-se pelo agravamento do tom irônico utilizado por Hilda ao longo de *Cartas de um sedutor*.

Entre os enredos, temos, por exemplo, o homem formado em Letras, casado com uma mulher “autodidata”, que vive apontando-lhe o dedo e dizendo “veja bem”, ditando-lhe regras formais de comportamento. Um dia, farto das imposições da mulher, “enterra-lhe a faca no peito”. Em seguida, corta-lhe o corpo em pedaços, apontando o dedo indicador da vítima ao próprio rosto, dizendo: “Veja bem, senhora, no que dá um autodidatismo da vida.” (HILST, 2005, p. 152). O conto termina com a seguinte fala do narrador-personagem: “São atos como esse, veja bem, que fazem dessa vida o que ela é: sórdida e imutável.” (HILST, 2005, p. 153).

Há ainda o conto em que o editor, ao receber os textos do escritor, insiste na alegação da ausência de fôlego: “tu não tens fôlego, meu chapa, tudo acaba muito depressa, tu não desenvolve o personagem, o personagem fica por aí vagando, não tem espessura, não é real.” (HILST, 2005, p. 154). Ao final, quando ambos vão à praia e o escritor convida o editor para um mergulho, o editor se afoga. Diante da cena, relata o narrador:

Gritei-lhe antes de vê-lo desaparecer: fôlego é isso, negão. Estou em paz. E dedico-lhe este meu breve texto, leve, conciso, apressado de si mesmo, livre de dados pessoais, muito mais vivo do que ele morto. (HILST, 2005, p. 155).

Num outro conto, o marido repreendia a mulher por usar “essas blusas fininhas”, permitindo que apareçam os bicos dos seios. Um dia, foram a um bar, e ele permitiu que ela usasse a tal blusa: “cintilante, fininha, a blusa mostrava não somente os bicos, mas as duas tetas firmes redondas trêmulas. Ela pediu cerveja. Ele pediu sorvete. Os homens do bar olhavam a mulher miúda como se ele não estivesse ali.” (HILST, 2005, p. 158). Indignado, o homem extravasa seu ciúme e sua raiva numa explosão de violência, decepando-lhe o bico do seio esquerdo e depositando-lhe na ponta do sorvete de creme. Desde então, o bar passou a se chamar Bar do Bico. A permissividade da violência e da crueldade e a abordagem de temas abjetos nestes contos suscitam desconforto no leitor, ignorando um limite demarcado pela observação de certas interdições.

No jogo de variação de tipos de textos e planos enunciativos que compõem *Cartas de um sedutor*, Hilda constrói um texto em que baixa pornografia e alta literatura se intercalam, ou, melhor dizendo, se mesclam, o que, de um lado, determina a manutenção da sofisticação da literatura de Hilda e, de outro, contamina essa sofisticação com aspectos opostos – coexistência do alto e do baixo. Assim, Hilda constrói um meta-texto, já que permeado constantemente pela reflexão acerca dessa oposição. Há um constante e não menos complexo jogo textual que cabe ao leitor resolver, e que se faz mediante a ironia com que é tratada a pornografia de mercado, com seu repertório banal, de um lado e, de outro, temas existenciais característicos da extrema lucidez que Hilda passa a seus personagens.

A baixa pornografia desconstruída por Hilda Hilst constitui uma peça chave em *Cartas de um sedutor*, por ser utilizada como ponto de partida para diversos processos profanatórios e transgressores, já presentes em *A obscena senhora D*, mas que a autora aprofunda e experimenta por outras vias. Primeiramente, utiliza o lixo como importante espaço ao trânsito de objetos entre as esferas do sagrado e do profano, além de, através dele, profanar o lugar do pensamento intelectual. Mediante a anarquia de gêneros e o trabalho com o obsceno, Hilda

profana o cânone literário. No âmbito temático, a autora transgride um interdito essencial imposto pelos homens em prol da manutenção da vida em sociedade, aquele direcionado à sexualidade. Os preceitos cristãos também são profanados por Hilda, mediante o rebaixamento de temas sacros. Por fim, a autora transgride a própria pornografia de mercado, através da linguagem formal e da eloquência que perpassam a obscenidade explícita, e, ainda, pelo caráter filosófico de seu texto, com reflexões de alta profundidade que soariam absurdas num texto de pornografia banal e que determinam o retorno à abordagem de questões metafísicas, tão cara à autora em toda sua obra. Esses aspectos de *Cartas de um sedutor* serão abordados a seguir.

3.1 – Profanar espaços e a mediação do lixo

O processo da profanação tem início, em *Cartas de um sedutor*, apresentando o lixo como peça chave para o trânsito de objetos entre as esferas do sagrado e do profano. A idéia do lixo como espaço de exclusão, separação e descarte de objetos é aproveitada por Hilda para apresentar temas que serão desenvolvidos ao longo de *Cartas de um sedutor*, a partir dos objetos encontrados pelo personagem Stamatius. O espaço do lixo fará um contraponto com o espaço do livre uso a que o personagem devolve os diversos objetos que retira de lá. Desse modo, Hilda reorganiza alguns valores socialmente instituídos, de acordo com uma lógica que os inverte, a começar pela lógica da cultura de massa, que envolve um mercado que intenta lucrar, a partir de obras vendáveis.

O lixo torna-se, assim, lugar carregado de riqueza simbólica, tendo sempre em vista o questionamento da dicotomia entre alta e baixa literaturas, que consiste na primeira das questões evocadas por Hilda a partir da figura do catador. Entre os objetos encontrados, estão livros de autores e pensadores canônicos:

Que leituras! Que gente de primeira! O que jogaram de Tolstói e Filosofia não dá para acreditar! Tenho meia dúzia daquela obra prima *A morte de Ivan Ilitch* e a obra completa de Kierkegaard. [...] Seis Bíblias e duzentos e dez *O capital*. (Jogaram fora muito esse último, parece que saiu de moda, creio eu.) (HILST, 2005, p. 16).

A partir das obras encontradas, Stamatius relativiza a dicotomia entre consagração e maldição, remetendo aos valores do mercado, cuja lógica Hilda parece querer evidenciar como equivocada. Ao situar no espaço do lixo autores representativos do cânone literário e

filosófico da cultura ocidental, muitos deles referências para a própria Hilda, evidencia-se a vigência de uma inversão de valores. Cabe observar que, ao mencionar Kierkegaard, Hilda remete ao recurso da intertextualidade a que recorre, mediante a apropriação de *Diário de um sedutor*, para a criação de seu *Cartas de um sedutor*. Na esteira do questionamento crítico da lógica de mercado e da oposição que esta configura com a alta literatura, Hilda expressa, ainda, através dos numerosos volumes de *O capital* encontrados no lixo, a queda da ideologia marxista como indício do triunfo da economia de mercado, diante da qual o escritor é levado a se entregar, abrir mão de seus princípios, abandonando a “literatura séria” e aderindo a projetos vendáveis.

Ao retirar os livros do lixo, Stamatius lavava e reutilizava-os, resgatando-os do esquecimento e devolvendo-lhes o valor de uso de que haviam sido desprovidos. A partir daí, identificamos um deslocamento dos objetos encontrados, jogando, às avessas, com a possibilidade do trânsito dos valores literários entre a esfera do sagrado e a do profano.

A imposição de um lugar sacralizado e intocável, distanciado, para o pólo da literatura culta, e a imposição do rebaixamento àquela tida como lixo, são relativizadas sarcasticamente por Hilda mediante a exploração da intercambialidade entre as esferas. Isso porque a própria literatura de Hilda ocupa simultaneamente dois espaços, o da consagração e o do rebaixamento. Embora sua posição seja a de repudiar os valores da literatura de mercado, que rejeita a literatura culta, Hilda demonstra a possibilidade da vigência também desses valores, numa crítica ao caráter excludente e autoritário do circuito da alta literatura.

Além de relativizar os valores concernentes à literatura, Hilda demonstra a relativização de valores e espaços em relação ao próprio ato de pensar, princípio regente da filosofia ocidental e da alta literatura. Ao apresentar como personagem um escritor culto convertido em mendigo, Hilda transfere ao lixo o lugar em que se produz reflexão, já que desse espaço o personagem produz um discurso crítico e reflexivo, deslocando o espaço da atividade intelectual da esfera sacralizada das Instituições Literárias.

Há um paralelo interessante entre o lixo e a morte, já que ambos são lugar de degradação, do apodrecimento do corpo – o corpo dos objetos e também o corpo humano. Tanto o lixo quanto a morte caracterizam-se como espaços de imobilidade, já que os objetos “submetidos” ou destinados a eles atingiram o auge de sua inutilidade. Os objetos atirados ao lixo estão mortos, descartados. O lixo é o fim da linha, a etapa final de um percurso, tal como a morte, que se encarrega dos corpos quando a vida acaba. É questão de tempo para que exalem o mau cheiro e para que adquiram a imagem da decomposição. Por isso os homens os

repelem, eximindo-se de sua sujeira num trabalho de limpeza que consiste no deslocamento do material morto.

A ação e o espaço de onde atua Stamatius são abordados por Chiara, no ensaio *O intelectual em transe* (2008), em que esclarece: “Eu foco neste intelectual que fala do lixo, espaço de onde fala, e que fala sobre o lixo.” (CHIARA, 2008, p. 7). Os por ela chamados intelectuais delirantes são aqueles “que experimentaram o áspero da vida, [...] que trafegaram pelo lixo, vivenciaram ser o refugio, o resto, [...] que provaram o drama existencial da solidão, do desamparo, da pobreza.” (CHIARA, 2008, p. 10). Chiara completa: “suas intervenções se dão de forma assimétrica, desarticulando hierarquias, dão-se como desafio ao poder, como resistência, como intervenções na crise de uma linguagem.” (CHIARA, 2008, p. 10). É o caso de Hilda, a escritora culta rejeitada pelo circuito da alta literatura, optando pelo isolamento e retirando dela toda a força criadora para, através da própria literatura, fazer sua crítica, pondo em questão valores.

Na ficção, a experiência da exclusão do personagem Stamatius é desencadeada por uma espécie de epifania: “É uma espécie de iluminação, entende? [...] o fato é que entendi o que devo fazer daqui por diante. [...] Isso foi o começo do fim.” (HILST, 2005, p. 129). Stamatius passa a viver entre o lixo, catando seus restos, tornando-se um intelectual mendigo. Vivencia constantemente o conflito entre os espaços do alto e do baixo, da consagração e da maldição, dividindo-se entre a imposição da entrega ao mercado e, de outro lado, os lampejos criativos e existenciais que o acometem invariável e vertiginosamente:

Há uma orgia de fosfenas no [olho] direito e no esquerdo, alguém grita: escuta! tudo vem do espírito! E luzes rosadas, luzes violetas se chocam nos bastões de prata, cometas de ouro sobre as arcas, algumas se abrem e lá dentro arabescos, letras, sons vindos do tanto que se esbatem, e um rio de bizarras encontra um mar de langorosas serpentes (HILST, 2005, p. 131).

O personagem oscila entre o estado de vertigem e lucidez. A exemplo do trabalho com Senhora D, Hilda promove um quadro de contaminação entre os estados, que faz com que o ato de pensar transite por ambos. Assim, a reflexão se transforma em vertigem, a qual, por sua vez, se desdobra em reflexão, sucessivamente. O pensamento envolve uma alta carga de sensibilidade. A extrema lucidez do personagem, por sua vez, desemboca na consciência existencial do seu caráter vulnerável e perecível enquanto ser mortal: “Ter consciência é *bewusstseiniano*⁴⁵. Pesado, chumboso, ardente. Estou em chamas. Sou mortal e fundo e

⁴⁵ Do idioma alemão, o termo *bewusstsein* significa *consciência*. No trecho citado, Hilda criou um neologismo, adaptando a palavra germânica ao processo de derivação lusitano. Com isso, suscita o efeito humorístico, tendo em vista a reconotação do

consciente e ainda assim devo acabar a vassouradas, num canto, igual a um rato.” (HILST, 2005, p. 134). No ato sexual, Stamatius vê agravado seu duplo estado de consciência e vertigem. O trecho a seguir demonstra a contaminação de estados, evidenciando o ato de pensar sobre seu processo criativo e a condição da existência como efeito da vertigem, aqui desencadeada pelo ato erótico:

e vou metendo, morrendo, encharcado de luz e suor, [...] e eu olho o fio do horizonte, envesgado, embaçado vou olhando [...], e eu tentando apenas inventar palavras, eu tentando apenas dizer o impossível. [...] E deveria ter procurado os cocos e os palmitos. Mas fico a escrever com este único toco e quando acabar o toco troco um coco por outro toco de lápis lá na venda do Boi (HILST, 2005, p. 123).

Através de seu personagem, Hilda “faz a crítica da cultura, satiriza a sociedade do excesso, do acúmulo, da banalização.” (CHIARA, 2008, p. 16). Assim, afirma Chiara, sobre *Cartas de um sedutor*,

trata-se de um livro que pensa os limites do pensamento. Pensar além do limite da palavra [...]. Respirar fundo a vida é metáfora do pensar e coloca-se como um complexo de interdições, de limites, de irrespiráveis. O limite da própria linguagem – dizer o impossível – limite do próprio Real, limite da realidade social de um país desigual e com desníveis de poder, mas também, sobretudo no caso de Hilda [...], um limite de gênero. Como declarou Hilda numa entrevista: ‘Sabe, uma mulher pensando-se nunca é muito levada a sério. Por mais que você seja brilhante, uma filósofa. Por isso, é difícil você encontrar uma grande pensadora’⁴⁶. (CHIARA, 2008, p. 16).

Como podemos ver, o deslocamento do pensamento crítico, no caso de Hilda, se dá em dois níveis: deslocamento do espaço canônico da intelectualidade e, ainda, o deslocamento de gênero, já que, ao passo que Stamatius desloca para o lixo a reflexão intelectual, Hilda transcende o lugar destinado às mulheres, invadindo um terreno consagrado ao mundo masculino. Como “mulher pensante”, desafia os limites, os quais não passam de construções e imposições culturais, mas cuja força ainda podemos constatar no mundo contemporâneo.

Através da metáfora do lixo, Hilda apresenta ainda as temáticas da sexualidade e da religiosidade como elementos a serem repensados. Entre as “tralhas” encontradas pelo mendigo, há

um pé de Cristo do século 12, metade do rosto de Tereza Cepeda e Ahumada do século 18, um pedaço de coxa de São Sebastião (com flecha e sangue) do século 13, uma caceta de plástico cor-de-rosa toda torcida (...), uma barriga de Buda, três pedaços de asa de anjo, seis *Bíblias* e duzentos e dez *O capital*. (HILST, 2005, p. 16).

termo por Sigmund Freud, que recontendizou a palavra com os significados psicanalíticos criados por ele. A chamada da palavra em alemão por Hilda Hilst evoca, portanto, Freud e as complicações da consciência.

⁴⁶ HILST apud CHIARA, 2008. <http://www.nankin.com.br/imprensa/Materias_jornais/hilda_seus_person.htm>. HILST, Hilda. “Hilda e seus personagens não param de pensar.” Entrevista concedida a Luiza Mendes Faria.

Mediante a abordagem da sexualidade e do plano divino, Hilda antecipa desdobramentos apresentados em seu texto, além de novamente demonstrar a fluidez dos objetos em seu trânsito entre as esferas do sagrado e do profano. Desse modo, evidencia a relatividade da valoração de espaços, fazendo do lixo elemento crucial desse jogo.

O estado em que os objetos são encontrados por Stamatius, todos em fragmentos, indica sua condição de dejetos, que o próprio espaço do lixo sugere, mas que a fragmentação reforça. Essa condição é o ponto que une todos esses objetos, os quais encenam temáticas do interesse de Hilda. Tendo como ponto em comum sua localização no lixo, tanto a religiosidade como a Literatura e a Filosofia são apresentados deslocados de um lugar de uso, à situação de decadência.

3.2 – Profanar o cânone literário

Em *Cartas de um sedutor*, como já dissemos, a profanação do cânone literário se dá em relação à forma e linguagem do texto. Quanto à forma, trata-se da anarquia de gêneros, aspecto mencionado por Alcir Pécora no artigo *Hilda Hilst: Call for papers*. Ao contaminar o suposto romance por uma sobreposição de variados tipos de textos – seções de prosa e o gênero epistolar, entrecortados por contos e poemas –, transpõem-se categorias já consolidadas, violentando a normatividade canônica.

Na seção de cartas, antes mesmo de dar início ao texto tradicional do gênero epistolar, Hilda ironiza a linguagem poética, ao começar a primeira carta com um poema de tom eloqüente e conteúdo erótico, combinação que desemboca na comicidade. O poema traz a saudação do remetente ao seu interlocutor, típica do gênero epistolar, e aborda a sexualidade com linguagem obscena explícita, mas sob um tom de formalidade que ridiculariza a própria eloqüência da linguagem formal. Trata-se do recurso da paródia. No ensaio *Paródia*, Agamben fornece as duas características canônicas deste gênero, a saber, “a dependência de um modelo preexistente, que de sério é transformado em cômico, e a conservação de elementos formais em que são inseridos conteúdos novos e incongruentes.” (AGAMBEN, 2007, p. 38). Segue abaixo o poema com que Hilda abre a primeira carta:

Cordélia, irmã, sai do teu claustro. / O campo envelhece vacas e mulheres. / Alimenta de novo os teus buracos / Com mastruços gentis, rombudas picas / Ou se conas quiseres para tua língua / Consigo-te às dezenas: conas maduras / Conas juvenis, conas purpúreas / Para teus represados sentimentos vis. // Foste antanho puríssima, celeberrima. / Talvez senhora em alguns parcos segundos. / Mas agora me vejo furibundo pois suspeito / Que figaste o paterno caralho / Nos teus buracos fundos. Traidora. Megera. / Amada Musa ainda. Hei de te arreentar as rebembelas. // Retornarás mui breve à vida impura / Pois se há no mundo picas e querelas / A respeito de tudo, ah, Palomita, vem... / Aqui te espera um valhacouto imundo. (HILST, 2005, p. 20)

O tom eloqüente do poema é um dos aspectos próprios ao romance libertino. Trata-se de um recurso de persuasão relacionado à retórica. Herdeira da arte oratória, a arte da eloqüência pretende “se apoderar dos corações, excitar ou apaziguar os movimentos da alma e levar o ouvinte de um sentimento a outro.” (LEMOS, 2008, p. 49). A arte da oratória é apropriada por teóricos da música no intuito de esclarecer, nesta última, o mesmo objetivo de envolver o ouvinte. Já no século XVIII, ao tecer tal relação, Johann Mattheson afirma que

aquele [...] que pretende tocar os outros deve saber exprimir todas as inclinações do coração por meio de simples sons, por uma associação hábil destes, sem palavras, de tal maneira que o ouvinte possa entendê-los perfeitamente e compreender claramente sua inclinação, seu sentido, seu pensamento, sua intensidade, como se se tratasse de um verdadeiro discurso, com todas as suas partes e cesuras correspondentes. (MATTHESON apud LEMOS, 2008)

Tendo em vista os efeitos da arte da eloqüência, fica claro que sua utilização no discurso libertino não é vã. Seu sentido reside no mesmo intuito de persuasão, tendo em vista o seu principal objetivo, o de seduzir sua vítima. Como esclarece Rouanet, a respeito da ação do libertino, “ninguém ataca uma mulher sem ter formulado um plano de ataque. O objetivo não é o prazer, é a conquista e a submissão da mulher.” (ROUANET, 1990, p. 169).

O processo de sedução desempenhado pelo libertino, muitas vezes, resulta longo, o que não constitui, entretanto, um problema para o sedutor, cujo ofício está em viver esse processo até atingir o sucesso da conquista. Para tal, investe em ações cuidadosamente premeditadas e, ainda, no recurso da oratória, como poderosa arma de sedução. Com base nos efeitos conseguidos pela eloqüência, que transmitem e mobilizam afetos, podemos entender sua presença no poema com o qual Hilda abre a primeira carta de seu personagem sedutor.

Além de se apropriar da linguagem eloqüente no poema mediante a paródia, gerando o inevitável efeito do humor, Hilda introjeta na forma cômica um duplo sentido que, além de consistir num procedimento de sofisticação de uma literatura que poderia ser apenas “baixa” – tendo em vista seu conteúdo e a linguagem obscena –, aponta para a duplicidade de todo o *Cartas de um sedutor*. No poema acima, a autora anuncia não apenas o motivo da troca de correspondências entre Karl e Cordélia, a suspeita do incesto, como também a interlocução da própria língua, essa que Hilda explora, torce, retorce, vira do avesso, no esforço de extrair

todo o seu potencial comunicativo, imagético, verbal, superando limites. A possibilidade de referência à língua se evidencia nos trechos “Ou se conas quiseses para tua língua” e “Amada Musa ainda”, sendo o segundo trecho o momento exato em que podemos identificar a dupla menção, à língua e à Cordélia.

Nesse sentido, a ambigüidade do poema é notável, já que explora uma gama de significações cuja duplicidade serve, de um lado, para caracterizar uma mulher e, de outro, a língua. Os termos utilizados por Hilda dão conta de uma dupla de oposição que oscila entre pureza e impureza – mulher e língua puras e impuras, prostitutas e comportadas, vulgares e sofisticadas. Ao traçar um paralelo entre estados possíveis da mulher e da língua, que podem ir de recatadas a depravadas, preservadas a devassadas, “puríssima, celeberrima / Talvez senhora” a “Traidora. Megera.”, Hilda anuncia o processo de rebaixamento a que pretende submeter a língua literária em *Cartas de um sedutor*: “Foste antanho puríssima, celeberrima. / (...) Hei de te arrebentar as rebembelas. // Retornarás mui breve à vida impura”.

Ao analisar a produção poética seiscentista, João Adolfo Hansen esclarece o sentido da obscenidade, assim definido-a:

Legalismo do crime, que a instituição prescreve, a obscenidade é o efeito de total exposição discursiva de algo que, propriamente, deveria permanecer invisível: atos fisiológicos, fluidos e resíduos do corpo, gosto reiterado de tematizar as funções excretoras etc. (HANSEN, 1989, p. 337).

Em *Cartas de um sedutor*, tal exposição discursiva de aspectos que deveriam permanecer invisíveis apresenta-se de forma hiperbólica, mediante a imensa variedade lexical que Hilda se esforça em apresentar, principalmente para se referir aos órgãos sexuais, ao ato em si e, algumas vezes, para tematizar a função excretora, como indicado por Hansen. Esses nomes aberrantes aparecem desde o princípio, em Stamatius, o escritor culto, que nos fornece uma vasta gama de exemplos, como nos trechos iniciais do livro: “Seguro a xiruba da minha barrigã” (HILST, 2005, p. 15) e “Mas o bagre está aqui inteiro, rijozão, a língua também, e vou lambendo a pombinha de Eulália, a rosquinha [...] Depois enfio o mastruço.” (HILST, 2005, p. 17). É notável a presença de uma proliferação de descrições de partes do corpo, enfatizando suas funções sexuais, como nos trechos: “Era gorducha e alta. E que ternura no rego dos seios, nos meios, na mata, nas rebembelas. Que nádegas!” (HILST, 2005, p. 17); e ainda:

aí pego a pena de papagaio, uma daquelas com pluminhas verdes amarelas, e assoviando o hino nacional vou espenando sua bundinha, espeto a pena no anel, devagarinho vou alisando a lombada das nádegas e Eulália se ergue e se arreganha lassa, então vou entrando na mata, e deixo as polpas pra pena, bonita ali enfiada. (HILST, 2005, p. 18).

Karl, o remetente das cartas, não sente pudores quanto a tais nomeações, e a proliferação descritiva se intensifica visivelmente. No trecho a seguir, o personagem não apenas menciona seios, nádegas e vagina, como os carrega de um excesso de adjetivos que resulta em imagens poéticas e irônicas, pelo tom eloqüente mesclado com a linguagem baixa nomeando órgãos sexuais:

E reconheço que te esforçaste para que eu pensasse em mamãe na hora de te chupar os formosos seios. [...] Como os tiveste belos, minha querida. Teus bicos escuros, adocicados. O que esfregavas nos formosos bicos? Posso dizer o que era porque te vi certa vez frente ao espelho passando “mel rosado” na língua [...]. Teu cuzinho também sabia a mel rosado, tua vagina no entanto era um misto de abius e nêsporas. (HILST, 2005, p. 22).

A engenhosidade discursiva com que Karl descreve corpos e relata as situações mais diversas é freqüente nas cartas, de modo que seu discurso parece compor um tratado sexual, que inclui a ode ao corpo, exaltado a todo o momento, e descrições de posições ou práticas sexuais de sua preferência, além daquelas as quais rejeita. Vale citar um extenso trecho da segunda carta, em que Karl esclarece:

Perdoa-me, Cordélia, mas a não ser tu, minha irmã e tão bela, não tive um nítido e premente desejo por mulher alguma. Mas sempre gosto de ser chupado. Então às vezes seduzo algumas de beijolinha revirada. Mas o falo na rosa, nas mulheres, só *in extremis*. Há em todas as mulheres um langor, um largar-se que me desestimula. Gosto de corpos duros, esguios, de nádegas iguais àqueles gomos ainda verdes, grudados tenazmente à sua envoltura. Gosto de pés compridos, alongados, odeio esses pés de mulheres mais para os fofos ou estufados-gordinhos até quadrados e redondos eu vi. Gosto de cu de homem, cus viris, uns pêlos negros ou aloirados à volta, um contrair-se, um fechar-se cheio de opinião. E as mulheres com seus gemidos e falações e grandes cus vermelhuscos não me atraem. As nádegas quase sempre volumosas, meio desabadas por mais jovens que sejam, me fazem sempre pensar na Pascoalina lá de casa, te lembras? Lavava os linhos de mamãe, a bundona branca, úmida, pastosa, uns balanceios nojosos. [...] Voltando às nádegas. As tuas. Douradas e frescas. [...] Firmes, altas, perfeitas como as de um rapaz. Quanto a Albert. [...] Se tu o visses, teus grandes e pequenos lábios intumesceriam de prazer, assim como intumesciam sob os meus dedos quando eu os tocava fingindo esmigalhar as polpinhas rosadas. Estás molhada? Não desejarias o pau de Albert indo e vindo no teu abiu-nêspora buraco? (HILST, 2005, p. 25)

Como se pode ver, na exposição detalhada de suas preferências, Karl se detém em descrever separadamente algumas partes do corpo, colocando-as em evidência e configurando um procedimento do obsceno mencionado por Hansen em seu estudo sobre a sátira seiscentista. Tal procedimento consiste em “autonomizar órgão ou função deslocando-os de sua ‘natureza’ pela hipérbole [...]. A autonomização do órgão e da função decompõe a ordem corporal, alegorizando-se com a desintegração a ordem política.” (HANSEN, 1989, p. 337).

Hansen se refere à correspondência entre desconstrução da ordem corporal e da relação hierárquica do poder político, de acordo com o imaginário seiscentista. Trata-se de uma hierarquia “regida pela doutrina do ‘corpo místico’ do Império. [...] Como um sistema de normas, a hierarquia classifica os corpos distribuindo-os por lugares sociais do ‘corpo místico’ da República.” (HANSEN, 1989, p.85). De acordo com essa lógica, todos são considerados, perante Deus, uma unidade, do ponto de vista moral. Há uma associação metafórica entre os estratos sociais e as partes do corpo humano. Desse modo, esclarece Hansen,

a cabeça está para o corpo assim como Deus está para o mundo. Politicamente, o Rei está no reino assim como a cabeça no corpo: razão dos membros, o Rei os dirige em função de sua integração harmônica [...]. O poder da cabeça sobre os membros, ou do Rei sobre os súditos, justifica-se como *pactum subjectionis*. (HANSEN, 1989, p. 81)

É importante ter em mente que a sátira seiscentista, ao apresentar aspectos obscenos, alegorizando organização corporal com hierarquia política, intenta destacar as faltas de indivíduos viciosos – certos personagens-tipos identificados na sociedade –, denunciando os mesmos, numa crítica de caráter moralizante.

Em *Cartas de um sedutor*, a ênfase e fragmentação praticados na descrição dos órgãos sexuais mediante linguagem obscena apresenta-se na voz de um personagem lascivo que propõe a transgressão radical da normatividade social imposta pelos homens, ao contrário da moralidade a que a sátira seiscentista, por sua vez, está a serviço. Tal procedimento se dá mediante a busca e a pregação do prazer sem limites, visando atingir o êxtase erótico. Assim, o personagem de Hilda transgredir a lógica social determinada pela cultura moderna, pois o mundo obsceno em que vive é calcado na transgressão de alguns interditos fundamentais que regem a vida humana, dos quais trataremos detidamente mais adiante. Ao mesmo tempo em que Karl transgredir os interditos, Hilda profana a linguagem literária através da linguagem chula expondo aspectos obscenos relativos ao corpo.

Além da grande variedade lexical para se referir ao ato e aos órgãos sexuais, vale enfatizar a presença hiperbólica da obscenidade, a frequência com que ela figura no texto. Trata-se, aí, de outro procedimento do obsceno mencionado por Hansen, o “da reiteração obsessiva, que faz com que todos os espaços do corpo discursivo sejam invadidos pela imagem autonomizada, aos pedaços” (HANSEN, 1989, p. 337).

Uma leitura atenta às sutilezas e à complexidade da construção de *Cartas de um sedutor* permite perceber a outra face da utilização hiperbólica da linguagem obscena, que consiste em criticar a lógica do mercado de livros. Através de sua obra, Hilda combate os

valores do mercado, que obrigam o escritor a “prostituir-se”, abandonando seus princípios em prol do culto ao baixo, a uma literatura esvaziada de qualquer conteúdo e sofisticação, em função de sua alta vendagem e rentabilidade financeira. Para engendrar essa crítica, Hilda ironiza a baixa pornografia. De um lado, a abundância de nomes e descrições de corpos e do ato sexual acaba por escancarar a banalidade da pornografia de mercado, cuja proliferação excessiva de descrições resulta no efeito de saturação de imagens de corpos e do ato erótico. Tal efeito fica claro no trecho a seguir, em que, como afirma Souza, “Tiu não perde a oportunidade, mais uma vez, de ironizar o caráter descritivo da pornografia” (SOUZA, 2008, p. 94):

Comi-a na posição que chamo “A Degolada”. É assim: a cabeça totalmente fora da cama [...], a perna direita lá no alto. É preciso ser delicado para não destroncar o pescoço do parceiro ou parceira. Fui grosso. Além dos gemidos restou-lhe um suave torcicolo. (HILST, 2005, p. 53)

De acordo com Bataille (1987), a utilização de palavras grosseiras para designar órgãos ou atos sexuais introduz no texto o rebaixamento. Segundo o filósofo,

essas palavras são interditos, pois normalmente é proibido nomear esses órgãos. Nomeá-los de uma maneira desabrida faz passar da transgressão à indiferença que põe num mesmo plano o profano e o mais sagrado. (BATAILLE, 1987, p. 127).

De outro lado, como afirma Pécora,

os textos de Hilda Hilst ditos pornográficos simplesmente contrariam a regra de ouro da pornografia banal, isto é, eles revertem todo o tempo para si mesmos e chamam a atenção do leitor para a sua composição literária ao invés de seu conteúdo sexual, destruindo todo efeito de simulação de realidade. (PÉCORA, 2005, s.p.)

O crítico se refere ao volteio entre a reflexão metalingüística e a volúpia discursiva que podemos identificar nos discursos de Stamatius e Karl, que refletem acerca do modo de dizer pela literatura e relatam obscenidades através da palavra, do discurso, ganhando voz mediante a escrita. Podemos perceber o prazer que nutrem pela descrição profusiva dos corpos por si só, carregada de uma riqueza de detalhes. Essa volúpia com a palavra aponta para a ênfase mais na própria literatura, no discurso, na língua, contrapondo-se à simples banalidade contudística. Trata-se, como afirma Chiara (2003) a respeito de *O caderno rosa de Lori Lamby*, de uma obra que “se volta para a consideração do que seja a relação da linguagem com o mundo.” (CHIARA, 2003, p. 69). De acordo com a crítica, ainda se referindo ao *Caderno Rosa*, mas cujos apontamentos podemos estender a *Cartas de um sedutor*,

nele [n’*O Caderno Rosa*] o sexo não pode mais ser tomado numa relação de mera referencialidade; não diz respeito à materialidade das coisas [...]; o sexo se depura num conjunto de imagens verbais e visuais. E se, num nível, as imagens oferecem modelos de realidade, em outro, tornam evidente que perderam a crença inocente na representação direta das “coisas do mundo”. (CHIARA, 2003, p. 70)

Frente à impossibilidade de se representar a experiência sexual, cuja perseguição pelo discurso se frustra sempre pela falta, “a linguagem rompe os limites com que se pensa usualmente a linguagem da pornografia pois, ao contrário do que se espera, explodindo o caráter designativo, escorpionicamente gira sobre si mesma.” (CHIARA, 2003, p. 70). Caberia, assim, ao leitor perceber o jogo textual de Hilda, e realizar uma leitura adequada, adotando o ponto de vista irônico do qual fala a autora. Como conclui Chiara,

esta disposição do leitor, ainda que não atenua a temperatura erótica dos textos, opera um deslocamento do erotismo para o circuito da linguagem, recuperando nela o vigor estético, ou seja, a capacidade de afetar mais do que a de excitar como seria comum nos textos pornográficos da cultura de massa. (CHIARA, 2003, p. 72).

Tal aspecto de *Cartas de um sedutor* nos remete à mesma importância da linguagem na obra de Marquês de Sade. Ao abordar sua obra, Roland Barthes (1979) destaca o caráter imaginário como resultado da vigência discursiva. Ele afirma que “a palavra confunde-se completamente com a marca confessada do libertino, que é (no vocabulário de Sade): a *imaginação*: quase se poderia dizer que *imaginação* é a palavra sadiana equivalente a *linguagem*.” (BARTHES, 1979, p. 35, grifos do autor). O relevo da linguagem na obra de Sade faz com que, “no interior do próprio romance sadiano”, pontua Barthes, haja “um outro livro, livro textual, tecido de pura escrita, e que determina tudo o que se passa imaginariamente no primeiro: não se trata de contar, mas de contar que se conta.” (BARTHES, 1979, p. 38).

Mas não só nesse aspecto a literatura de Hilda se assemelha à de Sade. A vigência do discurso extrapola a ênfase na própria linguagem, para também promover a transgressão. Sade e Hilda agem, portanto, no mesmo sentido, ao ativar a transgressão em várias frentes: de um lado, contaminam a “intocável” linguagem literária, profanando sua “sacralização”; de outro, a erótica, como afirma Barthes:

A sua tarefa, que realiza com sucesso e escândalo constante, é contaminar reciprocamente a erótica e a retórica, a palavra e o crime, introduzir de modo repentino nas convenções da linguagem social as subversões da cena erótica, na mesma época em que o “valor” dessa cena é retirado do tesouro da língua. (BARTHES, 1979, p. 37).

A afirmação de Barthes mostra que, ainda que a arte literária ganhe ênfase e tome o espaço do texto supostamente pornográfico, a descida da alta para a baixa literatura através da

linguagem obscena não deve ser anulada no seu aspecto profanatório, e aí reside um dos aspectos determinantes da alta complexidade do texto de Hilda Hilst. Embora *Cartas de um sedutor* se situe, ainda, no circuito da arte culta, a despeito das críticas e da rejeição que enfrentou junto aos demais livros da trilogia, ele experimenta ultrapassar os próprios limites. A profanação da alta literatura é um dos aspectos constituintes do recurso da ironia. É preciso observar a utilização da linguagem obscena como um aprofundamento da experimentação de Hilda com a linguagem, explorando seus limites, de um lado e, de outro, como questionamento também da própria alta literatura.

Quando Hilda corrompe a linguagem, “violentando-a”, ela profana a sacralização da literatura, a idéia da sofisticação da linguagem literária e poética. Desse modo, ela dialoga com o cânone, com as regras estabelecidas no circuito das Letras, trazendo à tona elementos que se encontravam interditados ao “uso comum”, que aqui pode ser relacionado à produção dos escritores e à recepção das obras, ao consumo das mesmas. É importante frisar que o ato de profanar é ativado de dentro do circuito a que diz respeito a profanação. Hilda se encontra dentro do espaço literário, especificamente no da alta literatura, e é nesse espaço que ela ativa os deslocamentos referidos. A autora transita constantemente entre o alto e o baixo, num jogo complexo de construção discursiva.

Extrapolando a questão lingüística, é preciso observar, ainda, que a obscenidade na obra de Hilda reside essencialmente nas questões temáticas trazidas pela autora, que enfrenta constantemente aspectos abjetos dos quais nos esquivamos, por não suportá-los, como mostraremos a seguir. Nesse sentido, Alcir Pécora afirma: “a noção de obsceno que conta, aqui, pouco tem em comum com a idéia de literatura erótica, ao contrário do que tantas vezes se tem publicado.” (PÉCORA, 2005, s.p.). Pécora enfatiza que “cabe perceber que a noção de obscenidade se aplica com justeza ao conjunto da obra de Hilda Hilst, e não apenas à trilogia em prosa dita pornográfica” (PÉCORA, 2005, s.p.). E esclarece:

Foi o que me fez, na edição das *Obras Completas* de Hilda Hilst, evitar cuidadosamente qualquer publicação conjunta desses 4 textos [refere-se à trilogia e ao livro *Bufólicas*], assim como evitei dar partida à coleção com um deles para não provocar o mesmo tipo de apelo escandaloso que acabou diluindo a compreensão de seu interesse para a leitura da totalidade da produção hilstiana. (PÉCORA, 2005, s.p.).

Como vimos no capítulo 1, a maior abjeção está na morte, e é em direção a ela que Hilda caminha constantemente, assim como em *A obscena senhora D*. Só que, em *Cartas de um sedutor*, Hilda lança mão da descida do alto para o baixo, num novo mergulho que faz

dela uma profanadora até o limite mais extremo possível. Assim, como bem observa José Castello,

ao se defrontar com a escrita suculenta de Hilda, o leitor anorético se sente denunciado; é também destituído dos anteparos aconchegantes que envolvem o leitor clássico, aquele senhor de robe acomodado no calor de sua poltrona e isolado dos perigos do mundo, sendo nessa ruptura que o medo do obsceno aparece. Pois o que é obsceno, a rigor, senão aquilo que fere nossa suposta pureza e que, por isso, não suportamos ver? [...] Todos nos tornamos um pouco tolos e abestalhados quando deparamos com o essencial. Hilda Hilst, por princípio, só trabalha com essências, condição que a torna mesmo inconveniente e ameaçadora. (CASTELLO, 1999, p. 104).

3.3 – O erotismo sem limites: transgressão e libertinagem

Quando a escrita em prosa é invadida pelas cartas, Stamatius cede o lugar da narração ao personagem Karl, invenção do escritor. Karl é o remetente das cartas, enviadas à sua irmã, Cordélia. Na tentativa de escrever um livro que atenda à demanda mercadológica, Stamatius produz uma escritura pornográfica, por meio da *persona* de um homem devasso, lascivo. Desse modo, configura-se, em princípio, uma oposição desse personagem em relação a Stamatius. Enquanto este último é um escritor falido, que vive na sarjeta com uma mulher iletrada, catando objetos e comida do lixo para sobreviver, e nutrindo uma revolta em relação a editores e aos valores do mercado de livros, Karl é um homem rico e desocupado, contando com criados para lhe servir, enquadrando-se no perfil da figura do libertino. Quando não vive suas aventuras sexuais, se ocupa com a escritura de cartas para a irmã, a quem relata toda a sorte de experiências sexuais.

Assim, podemos considerar a situação de Stamatius uma alegoria da posição dos escritores cultos – aí incluindo-se a própria Hilda – frente ao mercado editorial, apresentando em seu discurso preocupações com questões de valor estético-existencial, priorizadas por Hilda em sua obra. Em contrapartida, na esteira das exigências mercadológicas de uma literatura vendável, Stamatius cria um personagem como Karl, a quem se refere como “nojoso”⁴⁷, por tratar-se de um homem que se dedica apenas aos prazeres carnavais, ou ao relato de tais experiências nas cartas para Cordélia. É fundamentalmente através desse personagem

⁴⁷ O termo “nojoso” é utilizado algumas vezes por Hilda Hilst em *Cartas de um sedutor*. É preciso ter em vista a dupla acepção do termo, que, de acordo com o *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, refere-se tanto ao sentimento de repulsa, de nojo (“nojento”), quanto ao estado de luto (“desgostoso, pesaroso”). O terceiro sentido apontado pelo *Dicionário* une ambas as acepções: “Vestido de nojo ou luto” (FERREIRA, 1999, p. 1413). Embora o primeiro sentido seja mais óbvio nas menções de Hilda, devemos observar a relevância também do segundo. Hilda soma ao sentido de nojo pela baixa pornografia o sentido do luto do escritor, pela constatação da vigência dos valores de mercado e pela imposição de sua lógica de produção literária.

que Hilda põe em prática a transgressão de um dos interditos fundamentais impostos pelo homem: aquele direcionado à sexualidade. A transgressão desse interdito é constantemente intensificada e reafirmada pelo discurso devasso de Karl.

Em *A dupla chama: amor e erotismo* (1993) e *Um mais além erótico: Sade* (1999), Octavio Paz aborda a sexualidade e o erotismo, deixando clara uma diferenciação também estudada por Georges Bataille, em *O erotismo* (1987): todos os seres, homens e animais, apresentam sexualidade, que consiste no ato sexual instintivo que ambos praticam com vias à reprodução da espécie, sendo, portanto, uma prática que atende ao instinto de preservação, um instinto natural de vida, em contrapartida à inexorabilidade da morte. Já que vamos morrer, e a morte pode nos levar à extinção, procriamos e, assim, mantemos ativo o ciclo da vida.

Para entender o erotismo, é preciso ter em mente que “na sociedade humana o instinto enfrenta um complicado e sutil sistema de proibições, regras e estímulos, desde o tabu do incesto até os requisitos do contrato de casamento.” (PAZ, 1999, p. 23). Trata-se da imposição de interditos, da normatividade social característica da cultura, criação humana. Com isso, continua Paz, “a sexualidade, sem deixar de servir aos fins da reprodução da espécie, sofre uma espécie de *socialização*.” (PAZ, 1999, p. 23, grifo do autor). Trata-se de um confisco da energia vital que habita os homens, em prol da manutenção da vida em sociedade, já que a prática sexual se constitui numa ameaça; é, como afirma Paz, “criação e destruição. É instinto: tremor, pânico, explosão vital. É um vulcão, e cada um de seus estalos pode cobrir a sociedade com uma erupção de sangue e sêmen. O sexo é subversivo.” (PAZ, 1993, p. 17).

Ao mesmo tempo em que exerce um importante papel social, que consiste na regulação da prática sexual, direcionando-a a certos momentos e espaços e contribuindo para a preservação da espécie, o erotismo, contraditoriamente, tem o prazer como único fim, à medida que ele separa o ato sexual do ato reprodutivo. Assim, Paz afirma o erotismo como um produto da imaginação humana, definindo-o como “desejo sexual e alguma coisa mais; e esse algo mais é o que constitui sua própria essência. Esse algo se nutre da sexualidade, é natureza; e ao mesmo tempo a desnaturaliza.” (PAZ, 1999, p. 22).

Em *O erotismo*, como já mencionamos, Bataille (1987) esclarece que, no momento em que o homem estabelece a interdição, surge a possibilidade da transgressão, contrapartida do interdito, e que consiste em burlar este último momentaneamente, tendo sempre em vista a existência das regras, que leva ao retorno da ordem instaurada. Ele afirma ainda o sentido transgressor do erotismo na sua faceta que anula a necessidade da reprodução, interrompendo o ciclo da vida e obrigando-nos a encarar a morte – alvo da interdição criada pelo homem. Ao mesmo tempo em que somos impelidos ao ato erótico no sentido de recriá-lo sempre, já que

ele é produto também da imaginação, há uma ação natural, que transcende o instinto, e que Bataille atribui ao que chama de experiência interior. Sua ação está associada a uma energia que nos habita e que determina uma alta carga de violência a ser canalizada. A ação dessa energia violenta, que corresponde ao “algo mais” do erotismo a que se refere Paz, potencializa a busca pela realização da experiência erótica e nos faz caminhar constantemente para a maior das abjeções e, por isso, a maior das interdições da espécie humana: aquela, como vimos, relativa à morte. Daí o caráter transgressor do ato erótico.

Em *Cartas de um sedutor*, as cartas de Karl à irmã têm como motivação a reclusão de Cordélia, que fora morar no campo, mantendo-se casta, em princípio, devido a uma traição. Karl escreve para persuadi-la a voltar à vida sexualmente ativa que mantinha antigamente, daí o nome “cartas de um sedutor”, que esclarece a intenção de Karl de seduzir seu interlocutor, a exemplo da ação de Iohanis, em *Diário de um sedutor*, de Kierkegaard, que seduz a personagem de mesmo nome, Cordélia⁴⁸. Como já dissemos, o processo de sedução de uma vítima é um dos aspectos característicos do comportamento do libertino. Rouanet esclarece que “o libertino é um homem dissoluto que consagra sua vida ao prazer, principalmente o prazer erótico.” (ROUANET, 1990, p. 167). Sua ação caracteriza-se por um racionalismo calculista, que implica o empenho constante, visando fundamentalmente a conquista de seu “objeto”. Sendo a conquista a maior motivação do empenho do libertino sobre sua vítima, sua consumação resulta no total desinteresse por parte do sedutor, que abandona o então objeto de desejo, cultivando aversão à criação de relações estáveis, como esclarece o prefácio de *Diário de um sedutor* (1989):

Il s'agit de se garder de tout ce qui est lien et devoir, [...] d'éviter par exemple l'amitié, le mariage, l'attachement à une profession. Toute répétition émousse le sentiment. Il faut constamment chercher le changement et prendre une attitude arbitraire en face des problèmes de l'existence.⁴⁹ (KIERKEGAARD, 1989, p. 11).

Assim, encontramos com frequência, nas cartas, além de relatos e lembranças de experiências sexuais, expressões e argumentos apelativos que Karl utiliza no intuito de persuadir Cordélia, tais como: “Anima-te. Há singulares rapazolas tresudando singulares

⁴⁸ Na última carta revela-se o verdadeiro motivo da partida de Cordélia, que teve um filho do próprio pai, a quem chamou Iohanis e por quem é apaixonada, mantendo com ele uma relação incestuosa. Isso se explicita na seguinte passagem: “Então Cordélia-Mirra, Iohanis é teu filho e nosso irmão. (...) Nunca compreendi porque te foste. Agora sim. Vinte e quatro anos e apaixonada. E grávida do pai. Tem então quinze o irmão? E dizes que nunca posso vê-lo. Tu o queres só para ti, Palomita. (...) E a cada dia te olhas nos teus quarenta nos espelhos... e estás ainda mais bela. Torturas-me. Que ele te ama e só conhece a tua cona... Na verdade te alimentas de uma seiva jovem a cada dia...” (HILST, 2005, p. 88).

⁴⁹ Trata-se de se livrar de tudo aquilo que é ligação e dever, de evitar por exemplo a amizade, o casamento, o vínculo a uma profissão. Toda repetição embota o sentimento. É preciso constantemente buscar a mudança e tomar uma atitude arbitrária face aos problemas da existência.*

desejos.” (HILST, 2005, p. 23); “Sinto a tua falta. Frau Lotte ainda vive e está comigo. Franz, o motorista, também. Casa e carro muito bem cuidados. Não virias?” (IDEM, p. 29); ou simplesmente “Aviva-te.” (HILST, 2005, p. 40) e “Vem” (HILST, 2005, p. 86). Para abordar a transgressão quanto ao interdito à sexualidade, em *Cartas de um sedutor*, nos interessa ter em mente a ação da figura do libertino, a partir da qual podemos traçar alguns paralelos com a ação de Karl, no que tange ao seu intuito de sedução das vítimas e à pregação e vivência da sexualidade que ultrapassa limites.

Nas cartas, há vários exemplos deste último aspecto, mediante a exposição de diferentes idéias e valores vividos por Karl, que compõem um conjunto de práticas para uma vida desregrada, fundada na liberdade absoluta, no desconhecimento, na supressão – uma espécie de negligência – de convenções culturais – regulamentos e interdições. Não podemos, entretanto, equivocarnos: não se trata do desconhecimento das normas, mas sim da transgressão das mesmas. Dados os interditos impostos pela sociedade, surge o ato e a vontade de transgredir. Como afirmou Bataille, anteriormente mencionado, sem a interdição, a transgressão perderia o seu sentido.

A respeito da sociedade libertina construída por Marquês de Sade em sua obra, Roland Barthes (1979) afirma ocorrer “a repetição de uma essência, a do crime” (BARTHES, 1979, p. 21). Assim como na sociedade idealizada por Sade, nos deparamos, em *Cartas de um sedutor*, com um personagem que vive dentro da lógica da transgressão, tal como os personagens que o rodeiam, por ele referidos em suas cartas. De acordo com Barthes,

para Sade, só existe erotismo quando se *discute o crime*; discutir quer dizer filosofar, dissertar, arengar, em resumo, submeter o crime (termo genérico que designa todas as paixões sadianas) ao sistema da linguagem articulada; mas também quer dizer combinar, segundo regras precisas, as ações específicas da luxúria, de modo a fazer dessas sequências e agrupamentos de ações uma nova língua, que já não é falada mas praticada; a língua do crime, ou novo código do amor, tão elaborado como o código da cortesia. (BARTHES, 1979, p. 31, grifo do autor).

Embora o texto de *Cartas de um sedutor* não apresente a mesma rigidez e a organização metódica encontradas nas descrições de Sade, podemos observar descrições de diversos atos luxuriosos e, ainda, dos corpos, como expomos anteriormente. Tais descrições, como as de Sade, compõem sequências que determinam a “nova língua” mencionada por Barthes, calcada na transgressão da moralidade vigente. As idéias e valores que compõem essa “nova língua” podem ser identificados no discurso de Karl figurando entre, de um lado, a intensidade com que ele relata vivenciar a sexualidade e, de outro, a “naturalidade” com que aborda as freqüentes relações incestuosas entre os irmãos na adolescência, e ainda o desejo

que ambos nutriam pelo pai, num plano memorialístico da enunciação, que envolve variadas situações de incesto.

A primeira das ocorrências de transgressão diz respeito justamente ao incesto, que se escancara já na primeira carta, em que nos deparamos com a saudação de Karl: “Irmã amantíssima: gostaria de tocar-te. Mas se isso é impossível, gostaria que nos escrevêssemos” (HILST, 2005, p. 21). A presença do incesto consiste numa das tantas apropriações de aspectos do romance libertino, por Hilda Hilst e pelo personagem Stamatius. Como afirma Rouanet, “o mundo libertino abole esse tabu, nos romances e na vida real. O regente, por exemplo, tinha relações incestuosas com sua filha” (ROUANET, 1990, p. 170). Tal abolição está diretamente relacionada ao combate à moralidade do regime aristocrático. A moralidade dos filósofos iluministas, divulgada nos romances libertinos, baseia-se nas leis da natureza. Segundo Rouanet, “a moralidade da Ilustração era em geral francamente eudemonista, e advogava [...] a libertação do prazer nos limites impostos pelo interesse coletivo.” (ROUANET, 1990, p. 173). Por conseguinte, afirma o crítico, em todos os romances libertinos,

o tema principal é a inocência dos sentidos, a naturalidade do prazer. Cedendo a nossos impulsos, não fazemos outra coisa senão satisfazer paixões e apetites que a natureza colocou em nós. Todas as formas de erotismo são admissíveis, nenhuma é contra a natureza, porque todas derivam de desejos implantados em nossa organização psíquica e física pela própria natureza. (ROUANET, 1990, p. 173).

Karl evidencia de imediato e sem rodeios a permissividade das relações incestuosas entre ele e a irmã e, ainda que de forma indireta, entre a irmã e o pai:

Sabes também o quanto nos amávamos, tu e eu, o quanto te fiz feliz, gritavas, choravas até, quando meu pau aquilo. Não ignoras o quanto fui competente fazendo o impossível para que tu pensasses (quando estavas comigo) que na realidade fodias com nosso querido pai. (HILST, 2005, p. 21).

Nos relatos relativos ao desejo que os filhos nutriam pelo pai, a maior intensidade do sentimento de Cordélia fica clara, embora Karl não deixe de mencionar a atração que ele próprio sentia pelo pai, o que demonstra sua preferência por homens desde a época da adolescência, e que figura também nas cartas. Em contrapartida, as relações incestuosas se estendem de filhos com o pai – e, principalmente, de filha com pai – para filho com mãe: “Penso que o pai me queria afastado de mamãe. Sabia que eu a amava mais do que devia. [...] Tinha ciúmes de mim o espertalhão!” (HILST, 2005, p. 77). Mas a adoração de ambos os filhos pela figura paterna sobressai:

Lembras-te que aos 14 eu ia às noites beijar os pés de papai e algumas vezes chupava-lhe o dedão? [...] Como era belo o pai, não? Que coxas! Tu, aos 24, vivias masturbando-te nos fins de semana quando ele começava as intermináveis partidas de ténis. Papai: que te acontece, Cordélia, todos os fins de semana tens uma cara, umas olheiras, um cansaço como se fosses tu a jogar ténis e não eu. E te abraçava. Aí gozavas. Ele nunca entendia aquele teu desmontar-se no momento do abraço. (HILST, 2005, p. 27).

Karl continua: “Pobre pai, se soubesse dos teus arroubos noturnos, das cuecas que tu lhe roubavas.” (HILST, 2005, p. 28). A evocação das relações que Karl mantinha com a irmã ocorre diversas vezes, e não é raro que envolva a figura do pai, como argumento e apelo para seduzir Cordélia, como mostra o trecho a seguir, incluído na décima oitava carta:

Ah! se fosses tu, Cordélia! Poríamos a fotografia de papai na nossa frente (tenho algumas lindas! Posso mandar ampliá-las...), e nos chuparíamos, de cada lado uma fotografia de papai. Depois eu derramaria champanha na tua cona, [...] e chuparia teus dedinhos do pé, um por um, os buraquinhos das tuas orelhas [...] e o buraquinho da frente e o buracão de trás... (HILST, 2005, p. 85).

A menção à satisfação sexual com Cordélia, a quem Karl deseja seduzir – “vem, irmã, penso que te negas ilusões e as ilusões são os sustentáculos da vida” (HILST, 2005, p. 85) –, demonstra não só a liberdade, mas principalmente a naturalidade com que ambos Karl e Cordélia lidam com a experiência da transgressão, já que, no caso da citação acima, Karl não relata uma experiência vivida por eles, mas faz uma suposição – “Ah! *Se fosses tu, Cordélia!*” (grifo nosso) – passível de se realizar.

Nas cartas, fica patente como esse modo de Karl e Cordélia lidarem com a sexualidade tem origem em sua genealogia. Isso porque, à medida que Karl evoca o plano memorialístico da vida em família, evidencia-se comportamento semelhante e recorrente por parte da figura do pai: “a aparência juvenil, o ar esportivo, eram máscaras muito bem construídas... o pai era um sedutor perfeito, um vencedor, amoldava-se como água para obter o que queria.” (HILST, 2005, p. 58). Em um determinado momento, Karl revela ainda a existência de um amante do próprio pai, um negro nordestino – “Encontrou-o não sei onde, se em Olinda ou Salvador” (HILST, 2005, p. 60) – de vinte anos de idade. A semelhança dos atos do pai com os de Karl, que também tem um caso com um jovem rapaz, pode levar o leitor a inferir a relação do comportamento homossexual do filho com o de seu pai, além de associar a ausência de limites para a vivência da sexualidade à permissividade reinante no ambiente doméstico, conforme esclarece Karl: “Que família! Que mentiras! E todos tão *collet-monté* e elegantes!” (HILST, 2005, p. 77).

Mas não é apenas pelo incesto que Hilda promove transgressões. O comportamento devasso dos personagens se estende a diversas outras situações. Na primeira carta, entra em

cena o motivo aparente da reclusão de Cordélia, uma traição que, logo ficamos sabendo, envolve o próprio Karl, seu irmão. A partir de tal revelação, nos deparamos com outra prática transgressiva de Karl que envolve um tabu na sociedade ocidental contemporânea e remete a práticas comuns no romance libertino. Trata-se da sodomia, que se constitui num ato erótico transgressivo por excelência. João Adolfo Hansen esclarece que “o que determina a abominação da sodomia é, basicamente, sua absoluta esterilidade.” (HANSEN, 1989, p. 345). A abjeção de tal ato fica, assim, esclarecida, visto que a relação sodomita caracteriza-se pela impossibilidade do ato reprodutivo – em consequência, por sua relação com a morte. A adesão de Karl a tal prática se evidencia na seguinte fala:

gostaria que nos escrevêssemos novamente e esquecesses aquela minha pequena falcatura sentimental [...], aquela bobagem do teu jovem amante num momento de extremada concupiscência: lambeu-me a rodela (deliciosa lingüinha inexperiente mas cálida). [...] A culpa (houve culpa?) não foi do moço. Tu sabes das minhas artimanhas para conseguir aquele régio prazer. (HILST, 2005, p. 21).

Na segunda carta, Karl esclarece o que pensa a respeito de tais práticas, aludindo ao interdito que recai sobre elas: “Como os machos se amam uns aos outros! Por que fazem desse fato tamanho mistério e sofrimento?” (HILST, 2005, p. 24). Outro episódio relatado por Karl, que evidencia a permanência da prática da sodomia com outros homens, diz respeito ao seu interesse por um rapaz jovem e humilde, um mecânico da cidade, que trabalha para sustentar os oito irmãos, e em cuja aproximação Karl investe, visando seduzi-lo. De acordo com Souza (2008), configuram-se aí “duas tentações caras ao libertino: a atração pelo jovem e o prazer pela corrupção do virtuoso.” (SOUZA, 2008, p. 93). Tal evento nos remete ainda ao caráter educativo da filosofia às avessas dos libertinos. Alguns romances libertinos se assemelham a romances de formação, em que um não iniciado é introduzido às práticas libertinas. Para tal, há educadores. Como afirma Barthes (1979), “trata-se, essencialmente, de uma sociedade educativa, ou, mais exactamente, de uma sociedade-escola” (BARTHES, 1979, p. 29), e esclarece:

mas a educação não tem a mesma função nas vítimas e nos seus senhores e mestres. Por vezes, as primeiras são submetidas a cursos de libertinagem, que são, se assim se pode dizer, cursos de técnicas (lições de masturbação todas as manhãs, em Silling) e não de filosofia [...]. Para os libertinos, o projecto educativo tem uma outra amplitude: trata-se de conseguir o absoluto da libertinagem. [...] O domínio que aqui se procura é o da filosofia; mas não pretende educar este ou aquele personagem, o que importa é a educação do leitor. (BARTHES, 1979, p. 29).

Karl descreve o processo em que se dá a conquista do jovem mecânico, cujo sucesso tem início quando Albert aceita encontrá-lo uma noite, em um bar. É aí que Karl dá início à

sua ação: “Escolhi um bar brega (coisa de macho aos olhos do bofe) e aí passou por perto uma ancudinha gostosa, ele olhou muito e eu também, fingi me interessar e comecei um papo bordelesco só falando de mulheres.” (HILST, 2005, p. 42). Segue-se a isso a conversa sobre masturbação, permeada por instantes em que Karl se aproveita para tocar Albert, toda a ação tendo sido previamente calculada pelo sedutor: “de vez em quando passava-lhe fortemente a mão na coxa assim como um homem muito do viril, do simpático, do solto.” (HILST, 2005, p. 43). Em meio a piadas e a descrições de experiências sexuais, Karl direciona a ação de forma mais direta ao foco de seu interesse – a concretização da experiência erótica: “Continuei temas afins mas insisti largamente na masturbação, dizendo-lhe também que a fantasia é a melhor amiga do homem (ele ri) e de repente na quinta cerveja fui incisivo: vamos depenar o sabiá por aí?” (HILST, 2005, p. 43). Com a resposta positiva de Albert, Karl o leva, em seu carro, a uma rua escura. Ele relata: “Caí de boca. Foi se largando todo. Depenei meu sabiá enquanto chupava aquele magnífico bastão. Ele suave e gemia abandonado”, e exclama, comemorando a vitória: “Beleza! Rosado! Lustroso orvalhado!” (HILST, 2005, p. 44).

O episódio da tentativa de conquista do mecânico Albert, além de constituir mais um exemplo da presença de prática transgressiva de Karl e de seguir a linha de conduta da figura do libertino, apresenta o viés contra-ideológico do remetente das cartas, caracterizado pela desculpabilização, pela livre ação no campo do erotismo e da sexualidade. Além disso, é preciso ter em mente o principal prazer do libertino, que consiste, como já mencionamos, menos no ato erótico em si do que na conquista da vítima. A relação de poder entre sedutor e vítima envolve a permanente submissão da segunda. Como afirma Barthes (1979), “a educação nunca permite passar de uma classe para a outra” (BARTHES, 1979, p. 29). Quanto à consideração, pelos filósofos iluministas, dos limites da liberdade erótica de acordo com o interesse coletivo, cabe demarcar a diferenciação apresentada pela ideologia de Sade. Ao contrário dos demais libertinos, para ele “a natureza não quer o bem, quer a crueldade. [...] A natureza não nos recomenda a benevolência, mas o egoísmo.” (ROUANET, 1990, p. 181). Tal idéia de natureza pode ser identificada no comportamento de Karl, em *Cartas de um sedutor*. Ele vive a liberdade erótica, como pregam os filósofos libertinos, mas lida com a natureza de acordo com o conceito de Sade, visto que tudo gira em torno de seu próprio prazer, não importando a vontade e a condição da vítima. Assim, depois de seduzida e iniciada nas práticas de luxúria, a vítima conserva sua condição de vítima, de objeto sobre o qual o libertino exerce sua manipulação. Para ele, importa apenas a consumação do seu prazer. Ainda no que tange às relações de poder da sociedade idealizada por Marquês de Sade, Rouanet esclarece que

as linhas hierárquicas do universo sádico não coincidem necessariamente com as hierarquias sociais. A grande partilha é entre os grandes libertinos, que podem tudo, porque são soberanos, e o resto da humanidade, que tem de se submeter aos primeiros. [...] O princípio da igualdade não funda, como para os filósofos [iluministas], uma ética da tolerância e do respeito mútuo, mas uma antiética da injustiça legítima, fundada na própria natureza: seria ferir o princípio da igualdade de todos os homens dar preferência aos interesses de quem é lesado sobre os interesses de quem lesa. (ROUANET, 1990, p. 187).

Sade opera uma estranha inversão relativa ao ideal de igualdade pregado pelos filósofos iluministas. Ele propõe uma relativização de princípios que desemboca em uma idéia de supremacia que se dá constante e contraditoriamente contra a vítima e a favor do libertino. Como explica Rouanet,

no fundo, mesmo essa concepção rigorosamente egoísta da igualdade é inaceitável para o grande libertino. Ele supõe que todos os homens têm direitos iguais na busca do seu prazer. Ora, o prazer do grande libertino está em negar o prazer do outro. O igualitarismo sádico desloca-se então do sujeito para o objeto: todos são iguais diante do desejo do libertino, todos devem estar permanentemente disponíveis como objeto do seu prazer. É a igualdade das vítimas, a igualdade na abjeção, a igualdade dos súditos num Estado tirânico, uniformemente sujeito à vontade absoluta do déspota. (ROUANET, 1990, p. 188).

Após ceder aos apelos de Karl, Albert tem uma crise de consciência, e afirma: “nunca deixei um macho me chupar a pica.” (HILST, 2005, p. 44). A partir da crise de Albert, que chega a chorar, Karl encena um discurso conciliador, de acordo com a máscara que o libertino assume: “Comecei uma falação teatral meio babaca, mais pro sentimental, pro sem jeito, pro acanhado (sou comovente quando faço o gênero) do que pro racional” (HILST, 2005, p. 45). Ainda que Karl encene, sua ação o entrega, por manter-se em correspondência com seu desejo de ganhar Albert para si mediante a via do sexo, do corpo: “Coloquei, como sempre com naturalidade, minha mão sobre sua coxa, e arrisquei um deliquescido ‘perdoa-me’, e em seguidinha um ‘acho que te injuriei’.” (HILST, 2005, p. 45). Em seus relatos para Cordélia, Karl enfatiza o cunho de encenação de suas ações e de suas falas, e o caráter premeditado de ambos, quando tenta ganhar a confiança de Albert. O caráter performativo fica claro mediante as expressões “como sempre com naturalidade” e “falação teatral meio babaca”. Na ocasião do segundo encontro com Albert, Karl aborda de maneira mais direta o que pensa, na tentativa frustrada de persuadir o mecânico, que termina novamente chorando, frente à agressividade que Karl não consegue conter, e que demonstra a natureza egoísta e sádica em que baseia seus atos:

concluí aos gritos que acabasse com aquilo de resguardar cus e caralhos, que eu não tinha mais tempo para ficar fazendo o *grand seigneur* [...], que o urro da vida se grudara ao meu peito, assim, garotão, em cores vivas, e mostrei-lhe o mangará duro, enfezado, segurei-lhe os bagos e... vê, Cordélia, começou a chorar novamente. Irritei-me (HILST, 2005, p. 53).

Além das experiências sexuais do próprio Karl, seus relatos incluem uma gama de outros personagens, que vão desde conhecidos de amigos até os empregados de sua própria casa e da casa antiga, em que viveu com a família. Cada um desses casos apresenta experiências sexuais variadas, de acordo com as perversões de cada personagem.

Um primeiro exemplo está no relato de Karl sobre “uma amiga de Tom, que é primo do Kraus, que chorou copiosamente porque o Kraus não a deixou lambe-lhe o aro” (HILST, 2005, p. 49). Trata-se de uma mulher “viciada em lambe pregas” (HILST, 2005, p. 49), como define Karl, e que, por isso, foi apelidada “Cuzinho”. Karl descreve a perseguição de Cuzinho a Kraus: “O outro dia a mulher encrespou: ou tu me deixa te lambe o buraco ou nada feito, não fodo mais contigo, me mando.” (HILST, 2005, p. 49), ao que Kraus conseguia reagir apenas com o riso desenfreado.

Há ainda os empregados de Karl: a jovem Gretchen, que “vomita quando vê a bosta do Cachorro [...] e à noite lambe o buraco do namorado, um tal de Zé Piolho que traz as compras da mercearia” (HILST, 2005, p. 40), e Franz e Frau Lotte, o motorista e a governanta alemães que comentam sobre a vida sexual do patrão, mas que também mantêm relações entre si, como relata Karl, que escutou às escondidas os sussurros na ala dos empregados: “Fui saindo pé ante pé e ainda pude ouvir as risadas de Franz e os soluços-riso-traques de Frau Lotte.” (HILST, 2005, p. 34). Soma-se ao vasto quadro de personagens apresentado por Karl a criada da antiga casa, Pascoalina, com quem Cordélia relata ter vivido experiências sexuais quando os pais saíam e ela ficava sob seus cuidados, ao que Karl reage:

E brincava contigo de quê? De ladrão? E que isso vem a ser aquilo que imagino um beliscarte a xereca vagarinho... o ladrão vem andando, vem andando e de repente o ladrão entra na casa, isto é, o dedão da Pascoalina dentro da sua xoca. Estás a me dizer que a nojosa da Pascoalina te masturbava, tu tão menininha? (HILST, 2005, p. 70).

De acordo com a lógica que rege os valores e as ações de Karl, podemos observar que a transgressão converte-se em ação corriqueira, norteadora de seu comportamento, visto que o personagem parece ser movido pelo desafio constante à normatividade social vigente e seus dispositivos reguladores. Isso faz com que Karl promova uma inversão do esquema instaurado pelos homens, pela cultura, que divide o comportamento humano entre o mundo do trabalho, caracterizado pela imposição dos interditos, e o mundo da festa, em que os interditos são provisoriamente suspensos para que reine a transgressão. Ao se deixar levar constantemente pelos instintos e ao permitir-lhes agir livremente, deixando que a explosão da violência essencial que nos habita oriente seu comportamento, Karl permanece na esfera da festa, fazendo dela não o estado temporário das coisas, mas o permanente. Com isso, a transgressão

se converte em norma, e os interditos existem unicamente para serem constantemente transgredidos, jamais respeitados. Nesse sentido, Karl aproxima-se da lógica dos romances libertinos de Marquês de Sade, em que reina a lógica do crime, como afirmou Barthes. De acordo com Octavio Paz, a afirmação central de tais romances reside no prazer. Segundo o teórico, pela lógica de Sade, “o prazer é o agente que guia e move os atos e pensamentos dos homens e das mulheres; e o prazer é intrinsecamente destruidor” (PAZ, 1999, p. 99). Mas não podemos perder de vista que, em *Cartas de um sedutor*, a lógica do prazer desconhece a dor, ao contrário de Sade, que, segundo Paz, pregava um prazer masoquista, porque tomado no seu extremo, onde a dor torna-se sua condição.

3.4 – A sacralidade pagã de Hilda Hilst

Em *Cartas de um sedutor*, ao transcender a mera pornografia de mercado ou a crítica a ela, Hilda acaba pondo em evidência um erotismo que serve como mediação para a elevação, para o êxtase. É aí que surge uma ocorrência da profanação, no âmbito temático, no que tange à relação do homem com a entidade divina. Ao expor um caminho para o sagrado que passa pela via do corpo, Hilda promove um deslocamento em relação aos preceitos estabelecidos pela religião cristã, aos lugares instituídos por ela ao sagrado e ao profano. De acordo com Bataille (1987), o cristianismo inverte os valores do sagrado e do profano, opondo-se, assim, ao espírito da transgressão em seu sentido religioso mais arcaico. De acordo com filósofo,

o cristianismo nunca abandonou a esperança de reduzir, no final, este mundo da descontinuidade egoísta no reino da continuidade inflamado pelo amor. O movimento inicial da transgressão foi assim desviado, no cristianismo, para a visão de uma superação da violência, transformada em seu contrário. (BATAILLE, 1987, p. 111).

A operação cristã consiste na organização de algo por essência desordenado, a saber, a transgressão. Como afirma Bataille, o cristianismo

reduziu o sagrado, o divino, à pessoa descontínua de um Deus criador. Bem mais, ele fez, geralmente, do além desse mundo real o prolongamento de todas as almas descontínuas. Povoou o céu e o inferno de multidões condenadas junto com Deus à descontinuidade eterna de cada ser isolado. (BATAILLE, 1987, p. 112).

Em suma, os homens tornam-se seres permanentemente descontínuos, individuais, regidos pelo princípio do sentimento do amor, que levaria ao céu, e não mais pela violência

essencial que os leva à transgressão. Com isso, há um desligamento em relação à transgressão, que lhes proporcionava o sentimento do sagrado e da continuidade. Como afirma Bataille, “o que nessa totalidade atomizada se perdia era o caminho que leva do isolamento à fusão, do descontínuo ao contínuo, a via da violência que a transgressão tinha traçado.” (BATAILLE, 1987, p. 113).

De acordo com a normatividade cristã, há uma oposição entre as esferas do sagrado e do profano, de modo que o sagrado, anteriormente carregado de um sentido de transgressão, associa-se, no cristianismo, somente à profanação. Ele torna-se profanação, passando a carregar a acepção apenas do sagrado impuro. Como afirma Bataille, “no estágio pagão da religião, a transgressão fundava o sagrado, cujos aspectos impuros não eram menos sagrados que os aspectos contrários.” (BATAILLE, 1987, p. 113). O cristianismo delimitou uma divisão no sentido do sagrado, separando as faces do puro e do impuro em aspectos diferentes – o Bem e o Mal. Desprezados pelo cristianismo, o impuro, a mácula, passam a ser tidos como o Mal, relativos ao plano da profanidade. Como esclarece Bataille,

ele [o cristianismo] definiu à sua maneira os limites do mundo sagrado: nessa definição nova, a impureza, a mácula, a culpabilidade eram colocadas fora desses limites. O sagrado impuro foi desde então relegado ao mundo profano Nada pôde subsistir, no mundo sagrado do cristianismo, que mostrasse claramente o caráter fundamental do pecado, da transgressão. [...] A morte nas chamas era prometida a quem recusasse obedecer e tirasse do pecado o poder e o sentimento do sagrado. (BATAILLE, 1987, p. 114).

A profanação no sentido cristão, o Mal, associa-se, portanto, à transgressão. Os aspectos interditados são situados pelo cristianismo no campo da proibição, da falta. Entretanto, e paradoxalmente, por estar próxima da transgressão, a profanação cristã, enfatiza Bataille, “atingia o sagrado essencial, atingia o domínio interdito. Mas esse sagrado em profundidade era para a Igreja ao mesmo tempo o profano e o diabólico.” (BATAILLE, 1987, p. 115).

Por conseguinte, o lugar do erotismo em tal sistema passa a ser a esfera do profano, o que inscreve o ato erótico como “objeto de uma condenação radical”. (BATAILLE, 1987, p. 116). De acordo com Bataille, o desvio do erotismo ao campo da impureza e do Mal se deve ao desconhecimento de seu caráter sagrado:

enquanto esse caráter foi comumente sensível, a violência do erotismo era capaz de criar angústia, e até nojo, mas não era assimilada ao Mal, à violação das regras que garantem razoavelmente, racionalmente, a conservação dos bens e das pessoas. Essas regras, que um sentimento de interdito sanciona, diferem das que procedem do movimento cego do interdito à medida que elas variam em função de uma utilidade pensada. (BATAILLE, 1987, p. 116).

Com as mudanças instauradas pelo cristianismo, o interdito passa a ser total, absoluto, diferenciando-se da lógica anterior, segundo a qual ele poderia ser suspenso pelo ato da transgressão, desde que observados os seus limites, havendo um retorno ao estado anterior à transgressão, ao estabelecimento do interdito. Dessa forma, conclui Bataille, “o cristianismo salientou, no plano religioso, este paradoxo: o *acesso ao sagrado é o Mal*; ao mesmo tempo o *Mal é profano*.” (BATAILLE, 1987, p. 118, grifos do autor).

Em *Cartas de um sedutor*, a descrição exaustiva de experiências e desejos sexuais por Karl faz de seu discurso uma espécie de exaltação ao sexo, que acaba culminando na pregação do corpo como fonte de elevação. Esse aspecto fica evidente no trecho a seguir, em que Karl diz à irmã: “Angustiada? Alguém muito ilustre escreveu: ‘fora do corpo não há salvação.’” (HILST, 2005, p. 23). Podemos dizer que esta frase, tomada de empréstimo de Manuel Bandeira, é emblemática da atitude de Hilda em relação ao corpo na obra em questão. O discurso de Karl e Stamatius (e, ainda, de Hilda), tece gradativamente uma lógica que tem origem na profanação, a partir do deslocamento da figura divina para o “mundo dos homens”, convertendo-se quase numa teoria sobre o sagrado, regida pelo corpo e pelos prazeres mundanos, que servem de canal para um gozo redentor, que eleva, permitindo o contato com Deus: “Quando gozo espio a amplidão. A minha amplidão aqui de dentro.” (HILST, 2005, p. 17).

Para que Hilda possa promover essa lógica, é crucial o papel da pornografia, que, como afirma Pécora, é “manifestação irreprimível, vertiginosa e anárquica dos interditos básicos, costumeiramente ideologizados em imperativos morais e de ordem pública.”⁵⁰ (HILST, 2005, p. 8). A escrita pornográfica na qual Hilda se baseia para a construção de *Cartas de um sedutor* abre caminho para a abordagem explícita da sexualidade. E tal abertura permite que Hilda instaure no texto uma lógica que a interessa, que inclui a celebração do corpo e que estabelece, gradativamente, nas malhas do texto, o papel da satisfação carnal como um canal para encontrar o que em tantos livros de Hilda aparece como objeto de uma incessante busca: Deus.

Para Pécora (2005), Hilda utiliza a linguagem pornográfica, em *Cartas de um sedutor*, como aposta existencial. A evidência dessa “aposta” encontra-se em vários trechos das cartas, como o transcrito a seguir: “O que nos resta é a orfandade. Não é que sentimos falta de pai e mãe. Somos órfãos desde sempre. Órfãos d’Aquele.” (HILST, 2005, p. 61). Esclarecida tal orfandade, a falta essencial referente à figura de Deus, símbolo máximo da figura paterna e da

⁵⁰ Retirado das *Notas do organizador*.

origem, no mundo Ocidental, não faltam exemplos de manifestações da busca por Ele, mas de forma blasfematória em relação à normatividade cristã. Tal processo – a constatação da falta e a constante busca de Deus – assemelha-se claramente à problemática de *A obscena senhora D*, que analisamos anteriormente.

A elevação por meio do baixo, que diz respeito ao plano terreno e ao baixo corporal, relacionado à sexualidade, ao erotismo e, ainda, à função excretora do organismo, fica clara nas primeiras páginas do livro, onde Hilda nos fornece algumas chaves de leitura. No trecho inicial, temos a menção à explosão de uma igreja, seguida da fala do protagonista: “Deus? Aqui ó, só sei de Deus quando entro na boca cabeluda da biriba” (HILST, 2005, p. 15), deixando clara a observação dos preceitos cristãos para, em contrapartida, rejeitá-los, buscando a mesma elevação prometida por tais preceitos, mas por outros meios, que envolvem o corpo e a sexualidade, os quais, no cristianismo e na cultura vigente, são objetos interditados e taxados como pecaminosos.

Nas cartas, a primeira menção de Karl a Deus, relacionando-o ao baixo corporal, ocorre quando ele relata a crise de consciência de Albert e o choro do rapaz, e afirma: “Eu só choraria se Deus não quisesse o meu sim-sinhô. Ou se apenas me mostrasse a língua sem me deixar sugá-la.” (HILST, 2005, p. 53). Configura-se, aí, novo elemento blasfematório, de deslocamento em relação ao cristianismo, já que este último assombra os fiéis com a culpa, que permeia o ato da transgressão, considerado como falta. Diante da crise de Albert, Karl tenta persuadi-lo, revertendo esse quadro: “Bem, comecei dizendo a Albert que isso de meter no mosqueiro ou dar o roxinho não tem nada a ver com consciência. Sim, porque ele dissera antes: to com a consciência pesada.” (HILST, 2005, p. 52).

A ausência de culpabilidade permeia ainda a prática do incesto e constitui-se em fator crucial para o exercício da plena liberdade dos personagens para viver em constante estado de libertinagem. Sobre as sugestões de que Cordélia teria de fato consumado a relação sexual com o pai, Karl indaga: “Sentes culpa de quê? A que pecados te referes? Aquelas siriricas inocentes pensando em papai?” (HILST, 2005, p. 38). E afirma ainda:

Quanto às terríveis recordações que tens de papai acho muito estranho. Terríveis por quê? Porque te sentes culpada de tê-lo desejado? Isso tudo me parece tão demodê e tão chato. Eu mesmo o desejei. (HILST, p. 39).

Em outro trecho, a ausência de culpa por viverem com plenitude a sexualidade se torna ainda mais clara, visto que Karl expõe de forma mais direta o que pensa: “Cordélia, pensas

que somos odiosos e malditos por termos sido o que fomos? Todos, aliás, devem pensar que sim, pois não leram o Rank⁵¹” (HILST, 2005, p. 28).

Posteriormente, Karl associa Deus ao mundo devasso ao relatar à Cordélia um sonho, em que Ele aparece como um Deus do sexo, mediante a ênfase em seu imenso órgão sexual e na relação que consuma com o próprio Karl:

ontem sonhei que te chupava a cona e subias aos céus com uma harpa entre as coxas [...] Depois, o próprio Deus com face de andarilho ou daquele vadio do pneu e todo chagoso, me colocava um pneu no pescoço à guisa de colar, e exibia um não sei quê (como chamar o farfalho de Deus?), um chourição rosado e bastante *kitsch*, enfeitado de estrelinhas. Fui todo arrebatado por dentro. Vi estrelas (perdão). (HILST, 2005, p. 62).

Ao relacionar a divindade ao erotismo, Hilda desfaz a inversão promovida pelo cristianismo e devolve ao sagrado seu sentido anterior, que inclui o puro e o impuro, podendo ser acessado mediante a transgressão. Em *Cartas de um sedutor*, os personagens encontram no êxtase erótico o vislumbre da continuidade, a que, no cristianismo, só se pode chegar mediante a supressão da transgressão. Enquanto o cristianismo anula a transgressão como via ao sagrado, carregando-a do sentido de proibição e do sentimento de culpa e pecado, Hilda mantém seu sentido sagrado. Pode-se dizer, portanto, que a autora trabalha dentro da lógica de sacralidade relativa ao estado mais arcaico da religião, anterior à reorganização imposta pelo cristianismo.

3.5 – A aventura lúcida: ultrapassar as limitações da pornografia de mercado

Ao mesmo tempo em que, como vimos, Hilda profana a linguagem culta, mediante a utilização da linguagem obscena, por outro lado, ela transgride outras regras, relativas à própria pornografia de mercado. Um dos aspectos que determinam a transgressão desse tipo de texto pornográfico em *Cartas de um sedutor* reside no próprio léxico e no tom do texto. É que, ao ler as cartas de Karl, podemos notar, acompanhando a linguagem obscena que

⁵¹ Otto Rank (1884-1939), psicanalista e psicólogo austríaco. Atuou como analista, tendo atendido artistas como Henry Miller e Anaïs Nin, com a qual viveu uma relação amorosa. Estudioso da neurose, desenvolveu “o conceito de vontade como força guia no desenvolvimento da personalidade e que deu origem ‘à terapia da vontade’. No seu entender, a vontade podia ser um elemento positivo para controlar e usar a actividade instintiva da pessoa, libertando-se da sensação de culpa que a domina.” (Otto Rank. In *Infopédia* Porto: Porto Editora, 2003-2009. Disponível em www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$otto-rank](http://www.infopedia.pt/$otto-rank)> Acesso em 9 jan. 2009). Rank é aludido por Hilda na voz de um personagem que pretende justificar a desculpabilização que rege seus atos.

predomina em quase todo o texto, a presença de um tom elevado que é determinado pela utilização de um léxico característico da linguagem formal, que contrasta com o léxico habitual dessas produções. Essa formalidade tem relação com a apropriação, por Hilda – e, ainda, por Stamatius – da literatura libertina produzida no século XVIII, na Europa, dado o caráter formal e filosófico destes romances, e o seu interesse pela arte da retórica, como referimos anteriormente. Para melhor compreendermos a diferenciação entre a alta pornografia libertina e a baixa pornografia de mercado, que vigora atualmente, cabe evocar uma vez mais as palavras de Rouanet (1990), que esclarece:

no século XVII, o termo *libertino* designava, simplesmente, o livre pensador. Era o homem emancipado dos preconceitos religiosos [...]. No final do século, o termo começou a deslocar-se para o seu sentido moderno. O libertino não era mais um epicurista apenas no sentido filosófico, mas também na acepção vulgar. Era um homem fino e culto, mas também um apreciador do bom vinho e das mulheres amáveis. (ROUANET, 1990, p. 167, grifo do autor).

Assim, o termo *libertino* passa a designar, a partir do século XVIII, “um homem dissoluto que consagra sua vida ao prazer, principalmente o prazer erótico.” (ROUANET, 1990, p. 167). O surgimento da baixa pornografia está diretamente relacionado ao deslocamento de sentido sofrido pela figura do libertino e por tais romances. Ela surge exatamente em função da paulatina perda do sentido culto do romance libertino. Se, anteriormente, esses romances exerciam o importante papel de contestação da ideologia do Antigo Regime, sendo a sua circulação restrita ao ambiente letrado, no século XIX, eles perdem o seu caráter crítico e começam a tornar-se o que conhecemos hoje – uma estética que utiliza o sexo para atender às expectativas do mercado. Enquanto a escrita pornográfica produzida por filósofos e literatos iluministas lidava com a proibição, por ser considerada heresia e subversão política – dada a instauração de leis contra a obscenidade –, a pornografia esvaziada do cunho político desta que lhe deu origem se constituiu a partir de sua regulamentação, destacando-se pelo caráter essencialmente afrodisíaco e pela total supressão do viés de contestação política. Tendo em vista, no século XX, o interesse meramente afrodisíaco, que garantiria o intuito lucrativo do mercado, a pornografia passa a se constituir por uma variedade de cenas e episódios sexuais que, na verdade, caracterizam-se fundamentalmente pela repetição de tais ocorrências, pela mesmice oriunda da tentativa de exploração máxima do ato sexual, que acaba resultando na redundância.

Em *Cartas de um sedutor*, Hilda ironiza a pornografia de mercado, quando narra, pela voz de Karl, as situações mais diversas de relacionamentos e relações sexuais, a partir dos quais descreve uma imensa gama de posições, diferentes gostos e modos de variados

parceiros, assim como as diversas possibilidades de preferência sexual. Ao mesmo tempo em que demonstra a banalidade da baixa pornografia, Hilda acrescenta ao ato sexual aparentemente “vazio” uma profundidade, que consiste justamente nas irrupções de reflexões, que contrastam com o discurso “meramente” devasso do personagem Karl. Assim, a presença da problemática metafísica, marca da obra de Hilda Hilst, ressurge em *Cartas de um sedutor* e, ao contrário do que parece, não apenas na voz de Stamatius, o escritor culto, mas também na voz de Karl, o personagem devasso do livro “pornográfico”. Se Stamatius tente criar um personagem marcado pela libertinagem e pela lascívia, sem nenhuma profundidade psicológica além do que se refere à perversão, ele não consegue evitar que suas próprias preocupações de cunho metafísico-existencial irrompam na voz de Karl. Com isso, a afirmação de Souza (2008), para quem Karl seria “um personagem alienado e venal, para quem o sexo está destituído de qualquer potencial reflexivo, seja na esfera existencial, política ou filosófica” (SOUZA, 2008, p. 90), pode ser contestada, à medida que identificamos aspectos reflexivos, ainda que estes possam ser marca de Stamatius, o autor dentro da ficção de Hilda. Além de possível marca deste autor, a presença da reflexão na voz de Karl pode ser considerada de inspiração libertina, já que, como vimos, o romance libertino não consistia em uma estética pornográfica meramente afrodisíaca, indo muito além, justamente por seu caráter literário e filosófico, que determinava sua marca culta. Cabe frisar, entretanto, que a reflexão libertina era de cunho mais moral e político, enquanto a de Hilda se apresenta mais marcadamente como reflexão existencial.

As irrupções do pensamento metafísico não ocorrem de imediato, nas primeiras cartas. Por muitas delas, Karl apenas narra suas aventuras sexuais e tece argumentos para seduzir Cordélia, o que faz dele um personagem, até então, desprovido de reflexão. Esta tem início quando o personagem expressa sua opinião sobre a vida na cidade, como ocorre neste trecho, em que diz a Cordélia: “Se fosse profundo, nítido, conclusivo esse teu estar aí, estarias contente de tua própria solidão, ativa é que te sentirias de estar longe da caterva, do lixo da civilização, da cloaca do progresso” (HILST, 2005, p. 35). A crítica ao Brasil como país medíocre, iletrado e altamente sexualizado também se faz presente na voz de Karl:

Tu sabes quanto o sacana do Heliodoro (!!! meu dentista) me cobrou por uma jaqueta da frente? Quarenta mil dólares. Agora é tudo na base do dólar no nosso país de polpas pombas ponteiros e pregas. [...] Brasil!!! ô terra safada! [...] Bem, esses assuntos me enjoam, nada a ver. Voltemos a Albert. (HILST, 2005, p. 41).

Tais comentários evidenciam o caráter crítico de Karl. O trecho a seguir demonstra claramente a face culta do personagem devasso: “Se eu tivesse alguém que me desse casa

comida roupa lavada e ainda me pagasse, ia chupar-lhe a verga ou a xereca até o final dos tempos. Isso das hierarquias sempre existiu.” (HILST, 2005, p. 47). Ele prossegue, desenvolvendo seu raciocínio:

Diferenças... bolas, nunca ninguém resolveu. Napoleão tentou. Acabou com o feudalismo. Deu terrinhas para muitos. Mas que catástrofe anos depois! E pensar que a monarquia voltou depois da Revolução Francesa! Toda aquela sangüera pra nada. Pois é. E não há até anjos arcanjos querubins potestades? E lá no alto sentado na poltrona de ouro não há Aquele? Hierarquias até nos microorganismos. Leia o Koestler⁵² inteiro e vais entender tudo. O Arthur. Aquele “Das Razões da Coincidência”. (HILST, 2005, p. 48).

De algumas menções como as citadas acima, passam a figurar processos reflexivos mais intensos e de maior profundidade, que abordam a existência, a vida e a morte – reflexões que se relacionam diretamente ao pensamento de Bataille. Vale lembrar que Hilda fora leitora do filósofo, e a influência de tais leituras é patente em sua obra. Na décima terceira carta, surge a primeira reflexão entre as mais complexas, que envolve a morte e sua terrível face. O mais interessante é que, nesse episódio, Hilda parte de uma situação em que explora ao máximo o aspecto cômico e o humor, para chegar no tema da morte, que posteriormente é tratado com gravidade. Tudo começa quando Karl relata o já referido episódio sobre o amigo Kraus, alvo da obsessão de uma mulher apelidada Cuzinho, por sua predileção por “lamber o botão”, de acordo com a definição do personagem. Indignada com o apelido que lhe fora dado por sua estranha “mania”, Cuzinho invadiu a casa de Kraus “com o linguão de fora, e alguns dizem que o perseguiu pela casa inteira uma boa meia hora, escobilhando a comprida.” (HILST, 2005, p. 68). Como se não bastasse a comicidade de toda a situação e da cena da perseguição, o desfecho se dá com a morte, muito mais cômica do que trágica, de Kraus: “Consta que o Kraus tapava o aro morrendo de rir literalmente. E acredita? Morreu.” (HILST, 2005, p. 68). A morte de Kraus serve de gancho para a reflexão de Karl a respeito da morte, que se segue ao relato e cujo tom grave contrasta com a comicidade anterior. Além disso, podemos perceber a interessante relação estabelecida pelo personagem com a morte, ao caracterizá-la como mulher, tentando seduzi-la e destacando seu aspecto atraente, uma das faces do abjeto que Hilda explora de maneira intensa. Esse aspecto tem relação com a abordagem de Bataille, que explicita a relação entre erotismo e morte que Hilda toma em sua obra, ao enfatizar a face erótica da morte:

⁵² Arthur Koestler, jornalista, escritor e ativista político judeu. Nascido em 1905, na Hungria, destacou-se pelo ativismo político e pela produção de obras de forte cunho psicológico, mesclando ficção e experiência, sendo a mais notória *Darkness at noon* (1940), uma crítica ao despotismo stalinista.

Estou doente por tudo isso e porque não posso pensar na morte, nem na minha nem na do Kraus nem da barata, tenho medo da pestilenta senhora e imagino-me puxando-lhe o grelo, esticando-lhe os pentelhos até ouvir sons tensos arrepiantes. Hoje gritei demente: vem, Madama, vem [...]. Se pudesse seduzir a morte, lambe-lhe as axilas, os pêlos pretos, babar no seu umbigo, entupir-lhe as narinas de hálitos melosos, e dizer-lhe: sou eu, gança (sic), sou eu, mariposa, sou Karl, esse que há de te chupar eternamente a borboleta se tu lhe permitires longa vida na olorosa quirica do planeta. (HILST, 2005, p. 68).

Na décima sexta carta, nos deparamos com a divagação de Karl: “Os ossos. Os ovos. A sementeira. Essas coisas me vêm de repente num tranco. Ando cuspidando nas rodela. Estou lixoso, áspero comigo mesmo e com o mundo. E confuso, Cordélia.” (HILST, 2005, p. 76). Este trecho sugere, novamente, a presença da voz do escritor, Stamatius, que tenta sufocar as preocupações que o acometem para escrever um texto satisfatório em termos mercadológicos – uma obra lucrativa financeiramente. Assim, podemos constatar que as questões que inquietam Stamatius transcendem o plano extratextual e invadem, por conseguinte, o discurso do personagem Karl na ficção de Stamatius. Isso faz com que Karl se torne um personagem de maior consistência psicológica, como podemos ver na continuação da fala que acabamos de citar:

Uma vontade louca de escrever na língua fundamental. Aquela. Te lembras. A do Schreber⁵³. Vontade de não dar sentido algum às coisas, às palavras e à própria vida. Assim como é a vida na realidade: ausente de sentido. (HILST, 2005, p. 76).

Aqui, Karl reflete sobre o próprio ato de escrever, já que, como é evidente, seu discurso se dá integralmente mediante a escrita, visto que é por meio das cartas que fala o personagem. Ao pensar o ato de escrever, uma força interior, que podemos supor novamente ser a voz de Stamatius, o impele a pensamentos contrastantes com seu intuito, com a lógica segundo a qual ele encara a vida e as coisas. Escrever “na língua fundamental” pode ser lido como escrever de forma “delirante”, a exemplo de *A obscena senhora D*.

Na décima sétima carta, a reflexão existencial se torna ainda mais profunda, complementando o pensar sobre a morte e sobre Deus com a questão do erotismo. Primeiro, Karl discorre sobre a relação erótica: “comer bozó é dilacerante mesmo, dilacerante para o outro e bom para os dois. Na verdade o que queremos é dilacerar o outro. Dão o nome de desejo a essa comilança toda.” (HILST, 2005, p. 78). Em seguida, aborda a relação entre vida e morte, dando ao erotismo o sentido também de vida e de morte, de regulação do movimento

⁵³ Hilda refere-se a Daniel Paul Schreber (1842-1911), juiz alemão que sofria de uma patologia de sintomas físicos e psíquicos, como fraqueza, dificuldade de locomoção, delírios e paranóia. Ela foi por ele abordada em suas *Memórias de um doente de nervos* (1903). Sigmund Freud realizou estudos sobre esta patologia tendo como base o relato autobiográfico de Schreber, onde encontram-se descrições detalhadas de seus delírios. O livro tornou-se a principal fonte para a determinação do que posteriormente denominou-se *psicose*. Ao atribuir a Schreber o que chama de “língua fundamental”, Hilda faz referência ao delírio, fundador e resultado da escrita das mencionadas memórias.

natural dos seres e da existência, como esclarece o trabalho de Bataille. Assim, Karl prossegue sua fala:

Na natureza tudo come. Do leão à formiga. Até as estrelas se engolem umas às outras. Tenho cagaço do cosmos. O Criador deve ter um enorme intestino. Alguns doutos em ciências descobriram que quanto maior o intestino, mais místico o indivíduo. E quem mais místico do que Deus? Grande Intestino, orai por nós. (HILST, 2005, p. 78).

Após esse breve momento de reflexão, Karl retoma os relatos sexuais que predominam nas cartas: “Falando em comilanças devo dizer que comi de novo a Petite.” (HILST, 2005, p. 79).

Configura-se, assim, um personagem muito mais complexo do que aparenta. Seu discurso ultrapassa o caráter banal para aprofundar-se filosoficamente. Ao pensar as coisas, acaba por conectar erotismo, vida, morte, em suma, existência. Com isso, enfrenta seus próprios medos, os medos de todo ser humano – “Tenho cagaço do cosmos” –, afastados pelos interditos, mas que, mediante a transgressão, Hilda e seus personagens devassam, vasculham, investigam, indagam, na impossível tentativa de desvendamento que só pode constatar a finitude e a morte. A maior transgressão, em *Cartas de um sedutor*, está, portanto, na lucidez que impulsiona os personagens a enfrentarem o desafio do desconhecido e do abjeto mediante o pensamento. Nesse sentido, a frase de senhora D, “a vida foi uma aventura obscena de tão lúcida” (HILST, 2005, p. 71), parece resumir de forma adequada a profundidade da experiência atingida por Hilda Hilst através da literatura.

CONCLUSÃO

A partir do trânsito ambíguo de Hilda Hilst entre as esferas da consagração e da maldição, em que parecia situar-se, entretanto, predominantemente na segunda, o intuito deste trabalho foi o de investigar os prováveis desencadeadores de tal posição e da relação de rejeição que editores e público mantiveram, ao longo de décadas, com Hilda Hilst. Mediante o estudo de *A obscena senhora D* e *Cartas de um sedutor*, demonstramos a presença marcante dos aspectos da transgressão e da profanação na literatura da autora. Expomos, também, os diferentes modos como Hilda ativa tais procedimentos. Ainda que apresente um viés subversivo, que a inscreve sob o signo da maldição, pudemos observar que Hilda não permite a estabilização de sua obra em nenhuma das esferas, pois transita entre elas. De um lado, sua literatura apresenta aspectos sofisticados essencialmente literários, no que tange à forma e conteúdo. De outro, ela retira esses aspectos de seu lugar consagrado, contaminando-os com o erótico, com o obsceno. Desse modo, escapa tanto ao enquadramento como escritora consagrada quanto como escritora maldita. Podemos dizer que Hilda transgride a própria lógica desses espaços, ao assumir uma postura de escritora maldita e, pela via da maldição, consagrar-se.

Após constatar a presença da transgressão e da profanação na obra de Hilda, que podemos considerar responsáveis pela dificuldade de confronto do leitor com seu texto, caberia indagar até que ponto essa literatura exerce um efeito de choque, tendo em vista o contexto sócio-cultural contemporâneo. Trata-se de responder à seguinte pergunta: Em que medida poderíamos constatar a força proveniente da ativação da profanação e da transgressão na literatura de Hilda Hilst, nos dias de hoje? No referido ensaio *Elogio da profanação*, Agamben afirma que, a despeito da apropriação e neutralização que o capitalismo promove nos processos de profanação, absorvendo todo o tipo de deslocamento, ainda seria possível “profanar o improfanável”, retirando dele uma nova possibilidade de uso, o que o leva a concluir: “A profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem.” (AGAMBEN, 2007, p. 79). Tendo em vista tal reflexão, podemos afirmar que Hilda concretiza essa “tarefa”?

Ao verificarmos os processos da profanação e da transgressão em seu texto, podemos dizer que a literatura de Hilda Hilst encontra novos usos, de um lado, em relação a objetos consagrados, quando fere o texto mesclando gêneros que se contaminam, inventando palavras e, ainda, utilizando linguagem ora excessivamente poética, ora excessivamente obscena. De

outro, Hilda promove uma nova possibilidade de uso para o maior dos “improfanáveis” mencionados por Agamben, a saber, a pornografia. Ao utilizar a pornografia de mercado como recurso de crítica e provocação, Hilda suscita reações de repúdio ao seu texto. Mas, na verdade, a autora renova o sentido da pornografia banal, ao incluir nela uma reflexão existencial que incomoda. Acreditamos residir neste aspecto a principal pista para compreender a literatura de Hilda Hilst e os efeitos que suscita.

Este ponto crucial, a constante reflexão sobre a existência, constitui uma zona de contato entre *A obscena senhora D* e *Cartas de um Sedutor*. Se os dois livros não apresentam semelhanças à primeira vista, nossa análise demonstra que, em ambos, o que está em jogo é a obscenidade e a transgressão. Neles, Hilda engendra um texto obsceno de modo constante. Dado que o obsceno denota aquilo que omitimos, o que não desejamos mostrar, constatamos que Hilda percorre o caminho inverso, rumando em direção à maior das abjeções e, por conseguinte, à maior das obscenidades: trata-se da morte, aspecto em que desemboca toda a reflexão sobre a existência. Por constituir-se, cada vez mais, numa “aventura obscena de tão lúcida”, a literatura de Hilda renova suas forças, reinventa-se em si mesma, de *A obscena senhora D* a *Cartas de um sedutor*, do alto ao baixo, do sublime ao terreno, por conseguir abordar o aspecto mais repulsivo da existência de diferentes modos que experimentam a proximidade com o abismo e com o estado delirante de quem pensa o estar no mundo.

Soma-se a isso que os temas percorridos pela autora evocam um determinado modo de dizer que também provoca. Hilda retira a abjeção da esfera da obscenidade, fora da cena, trazendo-a a primeiro plano, o que provoca repulsa. Diante da consciência quanto a temas relegados à esfera do nojo, da sujeira, e por isso afastados da vida cotidiana, da esfera da vida pública, tal qual não existissem, sentimos desconforto, conforme fomos ensinados. Assim como, diante de um discurso fundado no delírio, que remete à loucura, ao transtorno, contrariando totalmente o discurso “são” a que estamos habituados – a linguagem polida da ciência, fundada na clareza, na síntese, na objetividade –, a primeira sensação suscitada é a de estranhamento. Pela escrita da volúpia, do dispêndio, da proliferação, Hilda ensaia modos de flertar com a morte, e quanto mais se aproxima de sua terrível face, mais escandaliza. Como afirmam José Castello (1999) e Leo Gilson Ribeiro (IMS, 1999), sua literatura acaba restrita, inscreve-se como maldita, pois não é para qualquer leitor. É preciso ter estômago para uma leitura do peso desta de Hilda.

Diante desse quadro, não seria pertinente tentar desviar a literatura de Hilda Hilst, maquiando-a de uma suportabilidade que supostamente venha a suscitar uma maior aceitação. Acostumar-se com o incômodo, com a transgressão, com a profanação, seria torná-los

improfanáveis e neutralizar seu potencial transgressor, seria tornar habitual aquilo que é estranho, a exemplo da absorção capitalista de tais processos. Se Hilda fez claramente a sua escolha, demarcando um território de ação, tanto no que se refere ao discurso quanto ao conteúdo de seus textos, e se fez a escolha, antes de tudo, pela Literatura, como demonstram sua vida e obra, talvez possamos dizer apenas que resta aos leitores optar quanto a se permitir ou não embarcar nesta aventura de obscenidade e lucidez, deixando-se levar por essa obra que poderíamos caracterizar como “de desconforto”. Tal qual o abjeto, atrai e repele, e por isso a relegamos para fora da cena. Enquanto o modo – o mais fácil – que encontramos para viver foi delimitar espaços de separação para o sagrado “intocável” e, ao mesmo tempo, àquilo que rejeitamos, por não suportá-lo, temos sempre a possibilidade de profaná-los, como mostrou Agamben. E isto demonstra Hilda em sua literatura, que revira o mais fundo que pode os locais interditados, desenterrando “cadáveres” e abrindo ainda mais a “funda ferida da vida” (HILST, 2005, p. 87), tomando uma vez mais as palavras de Senhora D.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 85-79.

_____. Paródia. In: _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 37-48

ARFUCH, Leonor. Cronotopías de la intimidad. In: _____ (Org.). *Pensar este tiempo: Espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2005. p. 239-287.

_____. Devenires biográficos: la entrevista mediática. In: _____. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica de Argentina S.A., 2002. p. 117-156.

_____. La vida como narración. In: _____. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica de Argentina S.A., 2002. p. 87-115.

BARTHES, Roland. Sade In: _____. *Sade, Fourier, Loiola*. Lisboa: Edições 70, 1979. p. 9-41.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987. 255 p.

BENJAMIN, Walter. Sur le langage en général et sur le langage humain. In: *Oeuvres. vol. I Mythe et violence*. Préface de Maurice Gandillac. Paris: Les Lettres Nouvelles, 1971.

CASTELLO, José. A derrota das palavras. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 dez. 2003. Caderno B, p. 1.

_____. Hilda Hilst: A maldição de Potlatch. In: _____. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 91-108.

CHAGAS, Luiz. Brinde ao talento. *Istoé*. 08 mar. 2002. Artes e espetáculos. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoe/1693/artes/1693_brinde_talento.htm> Acesso em 14 jun. 2007.

CHIARA, Ana Cristina de Rezende. Estou sentado diante do teu texto...: Hilda Hilst e Sylvia Plath, as filhas engendram os pais. In: SANTOS, Francisco Venceslau dos; MONTEIRO, Maria Conceição; SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). *A Literatura dos anos de 1950*. Rio de Janeiro: Caetés, 2006, v.1, p. 11-30.

_____. Fim da festa de hormônios. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (Org.). *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003. p. 240-248.

CHIARA, Ana Cristina de Rezende. O intelectual em transe. In: SANTOS, Francisco Venceslau dos; NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate (Org.) *O intelectual, a literatura e o poder*. Rio de Janeiro: Caetés, 2008. p. 7-23.

_____. Lori lambe a memória da Língua. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate (Org.). *Armadilhas ficcionais: modos de desarmar*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2003. p. 68-80.

_____. O segredo, o secreto e o sagrado na escrita de Adélia Prado e Hilda Hilst. In: *Sigila*. nº 19. cladestinités-clandestinidades. printemps-été, 2007. primavera-verão. France: Paris: Grice, 2007. p. 139-150.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida In: _____. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 11-16.

DERRIDA, Jacques. Che cos'è la poesia? In: *Points de suspension*. Entretiens. Choisis et présentés par Elisabeth Weber. Paris: Galilée, 1992. p. 303-308.

_____. Prière d'insérer. In: _____. *Passions*. Paris : Galilée, 1993.

FARINA, Domitila. Mulheres em destaque: Entrevista com Hilda Hilst. *WMulher*. 28 jun. 2000. Disponível em: <http://www.wmulher.com.br/template.asp?canal=mulheres&id_mater=621&parte=1> Acesso em: 14 jun 2007.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio: o dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. 2128 p.

HANSEN, João Adolfo. Os lugares do lugar. In: _____. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria de Estado da Cultura, 1989. p. 305-393.

_____. A murmuração do corpo místico. In: _____. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo : Companhia das Letras, Secretaria de Estado da Cultura, 1989. p. 71-142.

HEINICH, Nathalie. L'espace des possibles. In: _____. *Être écrivain: Création et identité*. Paris: Éditions de la découverte, 2000. p. 21-60.

HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2005. 107 p.

_____. [Entrevista com Hilda Hilst]. *Revista E*. s.d. Disponível em: <<http://www.vejau.com.br/hilda01.htm>> Acesso em: 14 jun. 2007.

_____. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2005. 194 p.

_____. Hilda Hilst: uma senhora nada comportada. *Elle*, São Paulo, jun. 1994. p. 47-50. Entrevista.

_____. *Poesia (1959-1979)*. São Paulo: Quíron, 1980. 325 p.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira: Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999. 139 p.

KIERKEGAARD, Sören. *Le journal du séducteur*. Paris: Gallimard, 1989. 252 p.

KRISTEVA, Julia. Approche de l'abjection. In: _____. *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*. Éditions du Seuil, 1980. p. 7-39.

LE MOS, Maya Suemi. Retórica e elaboração musical no período barroco: condições e problemas no uso das categorias da retórica no discurso crítico. In: *Per Musi*. Belo Horizonte, n. 17, 2008, p. 48-53. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/17/Num17_cap_06.pdf> Acesso em 18 dez. 2008.

MORAES, Eliane Robert de. O acéfalo. In: _____. *O Corpo Impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 205-227

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1993. 196 p.

_____. A tradição da ruptura. In: _____. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974. p. 15-35.

_____. *Um mais além erótico: Sade*. São Paulo: Mandarim, 1999. 119 p.

PÉCORA, ALCIR. Hilda Hilst: call for papers. In: *Germina: revista de literatura e arte*. Maio 2005. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/literatura_ago2005_pecora.htm> Acesso em maio de 2007.

PIRES, Paulo Roberto. O mistério Hilda Hilst. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 dez. 1999. Prosa e Verso, p. 1.

ROUANET, Sergio Paulo. O desejo libertino entre o Iluminismo e o Contra-Iluminismo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das letras, 1990. p. 167-196.

ROUSÉ, Jean; CARDOSO, Ersílio. *Dicionários Bertrand: Francês-Português*. Portugal: Bertrand, 1989. 886 p.

SANTIAGO, Silviano. Bestiário. In *Cadernos de literatura brasileira: Clarice Lispector*. São Paulo: IMS, 2004. p. 192-223.

_____. *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. 275 p.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. O Ocidente, modelar. In: BERNARDI, Heleno. *Apology of Socrates*. Amsterdam: Doors Galery: H2O, 2006.

SARDUY, Severo. Por uma ética do desperdício. In: *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 57-79.

SOUZA, Raquel Cristina de Souza e. Cartas de um sedutor. In: _____. *A (des)construção irônica da pornografia na trilogia obscena de Hilda Hilst*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008. p. 82-106.

TIMM, Nadia. Furacão Hilda. *Scream&Yell*: cultura pop. 2002. Disponível em: <<http://www.screamyell.com.br/literatura/hildahilst.htm>> Acesso em: 4 jun. 2007.