

BRUNA KALIL OTHERO FERNANDES

ALÉM DO PONTO G, O PONTO H
a pornocracia como projeto literário de Hilda Hilst

Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários

Faculdade de Letras

Universidade Federal de Minas Gerais

2020

BRUNA KALIL OTHERO FERNANDES

**ALÉM DO PONTO G, O PONTO H:
a pornocracia como projeto literário de Hilda Hilst**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury.

Belo Horizonte

2020

Ficha catalográfica elaborada bibliotecária Priscila Oliveira da Mata CRB/6-2706

H655c.Yf-a Fernandes, Bruna Kalil Othero.
Além do ponto G, o ponto H [manuscrito] : a pornocracia como projeto literário de Hilda Hilst / Bruna Kalil Othero Fernandes. – 2020.
145 f., enc.: il., fots, (color) (p&b)
Orientadora: Maria Zilda Ferreira Cury.
Área de concentração: Literatura Brasileira.
Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 115-125.
Apêndices: f. 126-145.

1. Hilst, Hilda, 1930-2004. – Caderno Rosa de Lori Lamby – Crítica e interpretação – Teses. 2. Hilst, Hilda, 1930-2004. – Contos d'escárnio – Crítica e interpretação – Teses. 3. Hilst, Hilda, 1930-2004. – Textos grotescos e cartas de um sedutor – Crítica e interpretação – Teses. 4. Pornografia na literatura – Teses. 5. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. I. Cury, Maria Zilda Ferreira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.341



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Dissertação intitulada *Além do ponto G, o ponto H: a pornocracia como projeto literário de Hilda Hilst*, de autoria da Mestranda BRUNA KALIL OTHERO FERNANDES, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Mestrado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Prof. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dra. Constância Lima Duarte - FALE/UFMG

Prof. Dra. Eurídice Figueiredo - UFF

Prof. Dra. Lyslei de Souza Nascimento
Subcoordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
FALE/UFMG

Prof. Dra. Lyslei de Souza Nascimento
Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 14 de fevereiro de 2020.

AGRADECIMENTOS

Tenho muitos nomes a lembrar por terem me ajudado nessa caminhada. O afeto é imenso, assim como a compreensão de que não se faz nada sozinho neste mundo — muito menos na literatura e na pesquisa, essas salas imensamente povoadas. Agradeço muita gente, a quem espero poder retribuir:

Primeiramente à CAPES, pelo financiamento. Como disse Woolf (e Hilst concordou), é preciso um quarto com tranca na porta e uma renda anual para se produzir pensamento.

A Maria Zilda Cury, minha orientadora, professora, e querida amiga. Pelo apoio incondicional em todas as etapas da pesquisa, pelas conversas esclarecedoras, pelas puxadas de orelha essenciais e pelo carinho de sempre.

Às professoras Constância Lima Duarte, Eurídice Figueiredo e Iara Barroca, por terem aceitado o convite de compor esta banca, e por serem figuras que admiro imensamente, cujos trabalhos iluminaram minha pesquisa.

A meus pais Antônio Othero e Mônica Kalil Othero, que sempre estiveram ao meu lado em todos os caminhos da vida acadêmica. Nosso amor, respeito e cumplicidade foi essencial para a execução desse trabalho. A minha irmã Beatriz Kalil Othero, pelo afeto e parceria ancestral que nos acompanhará até o fim da vida. A minha avó Selma Kalil, pelo constante estímulo e afeição. A Cleonice Queiroz e Juraci Soares Barbosa, pelo carinho no cotidiano.

Aos intelectuais incríveis, professoras e professores, com quem tive o privilégio de aprender durante os anos de pesquisa, em especial Luis Alberto Brandão, Eliane Robert Moraes, Marcos Antônio Alexandre, Leandro Garcia Rodrigues, Juliana Borges Moraes, Maria do Rosário Pereira, Ana Elisa Ribeiro, Sônia Queiroz, Reinaldo Marques, Lucia Castello Branco e Elen de Medeiros.

Aos hilstianos, companheiros incansáveis da jornada fúcsia em busca dessa mulher-pergunta, com quem tanto aprendi nas nossas trocas, Eliane Robert Moraes, Juarez Guimarães Dias, Suelen Trevisan, Rodrigo Cabide, Dheyne de Souza, Sílvia Avelar, Juliana Caldas, Lisiane Andriolli, Domingas Alvim, Arethuza Iemini, Luisa Destri, Laura Folgueira, Carol Magalhães, Diogo da Costa Rufatto, Luciana Veloso e Janine Avelar.

Aos funcionários da Faculdade de Letras da UFMG e do Pós-lit, pelo árduo trabalho em manter de pé o prédio e todos que o habitam.

À maravilhosa artista, ser humano e anfitriã Olga Bilenky, que me recebeu de braços abertos na Casa do Sol, e a Daniel Fuentes, presidente do Instituto Hilda Hilst, cujo trabalho é imprescindível à memória dessa mulher-pergunta.

A todos os funcionários do CEDAE-UNICAMP, em especial Cristiano Diniz e Aníbal Carvalho, que me assistiram, com muita delicadeza e disponibilidade, durante meus dias felizes viajando no arquivo de HH.

A minhas melhores amizades, fulgores de êxtase, rutilantes abrigos, que me deram força e amor para vencer as tormentas: Felipe Cordeiro, Laura Gomes, Pablo Heinrich, Maria Thereza Pinel, Octavio Cardozzo, Laura Cohen, José Eduardo Gonçalves, Ana Flor, Camila Peres, Gustavo Henrique e Fernando Roque.

Às preciosas amizades que a UFMG me proporcionou, enfrentando comigo as dores e as delícias de uma vida devota à inquietação do pensamento: Luís Novais, André Magri, Beatriz Azevedo, Henrique Carvalho, Jéssica Ribas, Luisa Lagoeiro, Suelen Trevisan, Rodrigo Cabide, Nathália Valentini, Rafael Silva, Thiago Landi, Joana Andrade, Harion Custódio, Dayane Oliveira, Olívia Almeida, Sofia Pires, Luan Tadeu, Carol Schittini, Paloma Oliveira, Bruno Vinícius de Moraes e João Paulo.

A Julia Damas, cuja importância nesse processo foi imensa, agradeço pela escuta e por ter me lembrado da minha própria voz.

A meu companheiro Filipe Dias Vieira, que esteve comigo durante, antes, depois, e que diariamente inflama o fogo da minha existência.

*...vamos escrever a quatro mãos uma história porneia, vamos inventar uma pornocracia,
Brasil meu caro, [...] exaltar a terra dos pornógrafos, dos pulhas, dos velhacos, dos vis.
não posso. Literatura pra mim é paixão. Verdade. Conhecimento.
Matou-se logo depois.*

Hilda Hilst
em *Contos d'escárnio. Textos grotescos*

RESUMO

Entre prosa, poesia e dramaturgia, Hilda Hilst (1930-2004) construiu uma obra literária monumental, debatendo grandes temas da existência humana, e, entre eles, o sexo. Por mais que o motivo erótico sempre estivesse presente na sua poética, foi na década de 1990 que ele atinge seu ápice estético e temático, com a trilogia pornográfica, composta pelos livros *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, *Contos d'escárnio*. *Textos grotescos* e *Cartas de um sedutor* — parte essencial da sua obra e projeto, e não um ponto fora da curva, como alguns críticos afirmam. A partir das transgressões feitas pela autora em duas instâncias — a obra e o mito, sua persona literária —, fez-se, nesta dissertação, uma discussão teórica e analítica a respeito do seu projeto literário, segundo a nossa hipótese, uma *pornocracia*, o poder da pornografia. No fim do trabalho, há um apêndice literário autoral.

Palavras-chave: Hilda Hilst; literatura pornográfica; pornografia; projeto literário.

ABSTRACT

Through prose, poetry and playwriting, Hilda Hilst (1930-2004) built a monumental literary legacy, debating important themes of human existence, including sex. Although erotic motifs were always part of her poetics, in 1990's it comes to its aesthetic and thematic apex in the pornographic trilogy: *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, *Contos d'escárnio*. *Textos grotescos* and *Cartas de um sedutor*, essential part of her work and project. From the transgressions made by the author in two instances – work and myth, her literary persona –, a theoretical and analytical discussion has been made over her literary project, according to our hypothesis, a pornocracia (pornocracy), the power of pornography. At the end of the thesis, there is an authorial literary appendix.

Key-words: Hilda Hilst; pornographic literature; pornography; literary project.

Sumário

Considerações iniciais	11
Capítulo 1 — De <i>Presságio</i> (1950) a <i>Amavisse</i> (1989)	17
1.1. Impasses biográficos e possíveis soluções	17
1.2. A construção da obra	23
1.3. A construção do mito	35
Capítulo 2 — Além do ponto G, o ponto H	46
2.1. Um campo (literário) minado	46
2.2. Hilda Hilst dá uma banana ao mercado	57
Capítulo 3 — A pornocracia como projeto	67
3.1. A transgressão da obra	67
3.1.1. <i>O Caderno Rosa de Lori Lamby</i> : lambar e cuspir no mercado editorial	69
3.1.2. A gozação híbrida em <i>Contos d'escárnio. Textos grotescos</i>	82
3.1.3. Espiar pelos buracos: epistolografia pornográfica em <i>Cartas de um sedutor</i>	89
3.2. A transgressão do mito	99
Considerações finais	112
Referências bibliográficas	117
Apêndice: Hilda Hilst, heroína de Hilda Hilst	128

Considerações iniciais

*Read me, do not let me die*¹. O verso da poeta norte-americana Edna St. Vincent Millay sintetiza um desejo comum entre aqueles que assumem o ofício da escrita: a leitura feita pelo outro como vida além-morte, uma forma de perpetuação na terra, por meio da linguagem. Pode-se dizer que Hilda Hilst (1930-2004) radicalizou a ideia presente nesse verso. Poeta, prosadora e dramaturga, nunca escondeu que sua ambição mais ardente era alcançar legiões de leitores no Brasil e mundo afora, que a lessem com profundidade e devoção. O problema, entretanto, era que a obra hilstiana, se utilizando de hipertextos e complexos fluxos de consciência, foi, em certa medida, incompreendida pelos seus contemporâneos. Após quarenta anos de produção séria e incessante sem amplo reconhecimento ou debate público em torno de sua obra, Hilst lança, na década de 90, livros pornográficos, com o objetivo de vender e alcançar um espectro maior de leitores — criticando, ao mesmo tempo, o meio e o mercado literários.

A autora reclamava de não ser lida, e de não ter a atenção do mercado editorial, que lhe fechava sistematicamente as portas. Seu maior editor, Massao Ohno, por mais que fosse um entusiasta hilstiano, via os livros mais como objetos artísticos do que como produtos, tornando-os obras de difícil circulação, com baixas tiragens e pouca distribuição. Por achar que a literatura deve ter um viés de comunicação, de diálogo com o leitor, Hilst resolveu radicalizar: depois de *Amavisse* (1989), seu último livro “sério”, disse que somente escreveria “bandalheiras”, “sacanagens” e “pornografias”. Dessa forma, pensava ela, os livros seriam distribuídos, comprados, e sua obra, finalmente, teria muitos leitores. Esse seu mal-estar relativo ao mercado resultou no lançamento de *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d’escárnio. Textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991), produções escolhidas como *corpus* da presente pesquisa, levantando a hipótese de que a chamada trilogia pornográfica² seja um projeto literário transgressor e consciente da autora.

Essa tríade de Hilda Hilst possui um traço comum: ter, como personagens em evidência, escritores e editores fracassados, assediados e associados a situações de miséria, pobreza e prostituição. Dessa forma, a hipótese aqui abordada é de que o lançamento desses livros seja uma provocação voltada ao próprio mercado editorial brasileiro, e à forma com que ele trata o escritor não explicitamente comercial. O aparecimento de figuras relacionadas à literatura,

¹ “Leia-me, não me deixe morrer.” [tradução nossa]

² Há uma discussão se essa reunião é uma trilogia, composta pelos três livros citados, ou tetralogia, com a adição de *Bufólicas* (1992). Como esse último é um livro de poesia, e o objetivo aqui é trabalhar a prosa, chamaremos o conjunto de textos de trilogia pornográfica.

portanto, nos interessa: em *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, a protagonista escreve o caderno rosa inspirada no seu pai, escritor e gênio incompreendido, assediado pelo vulgar editor Lalau. Stamatius, de *Cartas de um sedutor*, é um escritor-mendigo que perdeu tudo devido à literatura e passou a morar nas ruas; e Hans Haeckel (HH, como Hilda Hilst), encarna a figura trágica do escritor suicida em *Contos d'escárnio. Textos grotescos*.

Duas particularidades compartilhadas a caracterizar esses personagens são o dinheiro e o sexo. A literatura, assim como o corpo, se torna produto, e pode ser vendida. Tal situação reverbera, em diálogo, na condição da própria escritora Hilda Hilst, que lança a sua pornografia com o intuito de *entrar no jogo* do mercado editorial. O objetivo deste trabalho é, portanto, verificar em que medida a prosa pornográfica de Hilda Hilst é transgressora em duas instâncias: a estética e a editorial; e como essa transgressão pode se configurar como um projeto literário, a partir da criação de uma *pornocracia* — o poder da pornografia. Essa reflexão parte de análises detidas dos textos literários em questão, sobretudo da aparição metalinguística (e sexual) de personagens relacionados à edição e à escrita; e de investigações acerca da década de 90, momento crucial da edição da obra hilstiana, quando os textos pornográficos são lançados.

A provocação feita pela autora escandalizou os críticos do momento, sobretudo devido ao fato de que aquela escritora sublime, já reconhecida na historiografia literária, estivesse explorando caminhos considerados inferiores, baixos, indignos. Humberto Werneck, em reportagem para o *Jornal do Brasil*, em 1990, faz um panorama da reação geral da época:

Se seu objetivo era chocar, foi alcançado em cheio, a julgar pela reação das pessoas a quem mostrou os originais. Um amigo, ela conta, o pintor Wesley Duke Lee, achou *O Caderno Rosa* “um lixo absoluto”. Outro, o médico José Aristodemo Pinotti, ex-secretário da saúde do estado de São Paulo, considerou que “uma poetisa nunca deveria enveredar pelo pornô”. A escritora Lygia Fagundes Telles, com quem troca confidências e produção literária desde os anos 1950, admite que ficou “meio assustada, aturdida”. O editor Caio Graco Prado, da Brasiliense, gostou do que leu, mas, temendo o escândalo, não se aventurou a publicar. “Não tive coragem”, confessa. Mesmo o crítico Leo Gilson Ribeiro, há muitos anos uma voz solitária na defesa de Hilda, não pareceu entusiasmado com a mudança de rumos (WERNECK, 2014, p. 245-246).

Criando livros que incomodaram desde amigos muito próximos e editores que poderiam ajudá-la a publicar, até críticos que a exaltavam intensamente, a trilogia pornográfica foi lida como um *corpo estranho*, o que pode ser relacionado ao conceito formulado por Jean-Luc Nancy:

Chama-se “corpo estranho” toda espécie de objeto, peça, pedaço ou substância introduzida de maneira mais ou menos fortuita no interior de um conjunto ou de um meio que, mesmo não sendo propriamente orgânico, se considera ao menos

homogêneo e dotado de uma regulação própria à qual o “corpo estranho” não se deixa submeter. [...] O “corpo estranho” — tanto por sua expressão como pela imagem imprecisa que induz — reúne a violência de uma intrusão com a malignidade senão de uma intenção, ao menos de uma disposição. Nela mesma, a intrusão é porém portadora de uma malignidade potencial. De maneira mais ampla, mesmo a penetração é ou pode tornar-se suspeita: dificilmente fala-se de penetrar num corpo, num território ou num pensamento sem que um ar de ameaça ou de agressão emane dessas palavras (NANCY, 2013, p. 41-42).

A aproximação dessa noção ao texto de Hilst pode ser feita de diversas formas. Ao considerar a obra anterior à produção pornográfica, chamada pela autora de “literatura séria”, pode-se pensar que as publicações da década de 90 são, elas mesmas, um corpo estranho que penetrou na obra hilstiana. Essa consideração é ainda mais eficiente devido à palavra *penetração*, que remete a sexualidade e corpo, assuntos tratados de forma bastante intensa nos textos aqui analisados. Segundo Nancy, a penetração traz consigo a violência de uma intrusão maligna em um corpo mais ou menos homogêneo “dotado de uma regulação própria” — a chamada obra “séria” —, o que pode ser corroborado pela rejeição da crítica na época, por considerarem que os textos pornográficos estariam “violando”, “manchando” e até “sujando” a trajetória lírica de Hilda Hilst. Além disso, outra ponderação a se fazer é sobre a *penetração* da sua produção pornográfica no mercado editorial brasileiro, já que, segundo a escritora, a publicação desses livros foi “um ato de agressão”. Dessa forma, o texto pornográfico hilstiano pode ser lido como um corpo estranho que penetra/viola diversas instâncias: na própria obra da autora, no mercado editorial brasileiro, e também no leitor, retirado bruscamente da sua zona de conforto.

Contudo, esse *corpo estranho*, diferentemente do que grande parte da crítica insiste em afirmar, é uma espécie de estranho familiar, pois já era embrião na obra anterior de Hilst. Lembremos de Bento Santiago, que, escrevendo suas memórias no fim da vida, pensa no desenvolvimento de personalidade de sua amada Capitu. Nós, leitores, já o conhecendo como o velho Dom Casmurro, desde o início somos apresentados à dona dos olhos de ressaca pela perspectiva do seu marido, que escreve o livro crendo plenamente na traição, o que enche sua narração de subjetividade. No último capítulo, ele reflete: “[...] se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca” (ASSIS, 2010, p. 198). O objetivo dessa cartada final do advogado, sedento para convencer seu júri de leitores, é provar que, desde o começo, a dissimulação da mulher estava presente na menina, uma semente nascendo pouco a pouco. Discussões machadianas à parte — apenas isso

renderia outra dissertação —, podemos transpor essa ideia, da *fruta dentro da casca*³, para imaginar como a obra pornográfica de Hilda Hilst se insere no seu projeto literário geral. O sexo como motor basilar sempre esteve ali, contudo, é apenas nos anos 90 que a fruta extrapola a casca e mostra sua face mais pornográfica: molhada, transgressora e suculenta.

A metodologia desse trabalho contou com duas etapas: além da leitura crítica dos textos escolhidos como objeto, somada a artigos, ensaios e livros sobre a autora e as temáticas debatidas, houve uma imersão no arquivo de Hilda Hilst, presente no CEDAE — Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, da Universidade de Campinas. A pesquisa de campo também compreendeu uma residência de alguns dias feita na Casa do Sol, espaço onde a escritora morou dos anos 60 até sua morte. A investigação feita nesses ambientes foi crucial para que a dissertação tomasse forma, pois lá tivemos acesso a diversos documentos, reportagens, fotografias, manuscritos e cartas que se mostraram essenciais para a escrita deste trabalho.

O primeiro capítulo é dividido em três subcapítulos: inicialmente, fez-se um debate teórico sobre os limites e as confluências entre vida e obra, considerando o caso de Hilda Hilst. Para tal, utilizou-se o trabalho de autores clássicos como Bakhtin (2003), Barthes (1988, 2005, 2017) e Lejeune (2014), além de contemporâneos como Carlos Souza (2010), Eurídice Figueiredo (2013, 2014) e Eneida Maria de Souza (2011). Em seguida, propôs-se a discussão acerca de duas construções feitas pela autora de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*: a da obra e a do mito, escolhendo como recorte sua atuação anterior à trilogia pornográfica, de *Presságio* (1950) a *Amavisse* (1989). A análise, bastante breve, da chamada obra “séria” foi feita a partir de trechos selecionados de livros significativos de poesia e prosa, além de declarações feitas por Hilst em entrevistas. Lançamos mão do suporte teórico relativo à parte da fortuna crítica hilstiana, representado por Pécora (2003), Rosenfeld (1970) e Cunha (2012). Seguimos adiante investigando a construção da persona literária que Hilda Hilst fez de si mesma, o “mito”, por meio das entrevistas reunidas em *Fico besta quando me entendem* (2013), obra organizada por Cristiano Diniz, e dos depoimentos presentes em relatos biográficos sobre a escritora, como em Destri e Folgueira (2018). Contamos, também, com o extenso volume de reportagens e artigos jornalísticos sobre lançamentos e livros de Hilst desde os anos 1950 até os 1990, aos quais tivemos acesso no CEDAE-UNICAMP.

³ Agradeço à profa. Dra. Eurídice Figueiredo pela excelente sugestão de relacionar a proposição machadiana à minha análise.

O capítulo dois, “Além do ponto G, o ponto H”, busca se debruçar sobre a complexa inserção de Hilda Hilst no mercado editorial brasileiro, seguido de uma análise da escolha da autora pelo gênero pornográfico. Com a finalidade de refletir sobre o campo literário e o mercado editorial, foram utilizadas as produções de Bourdieu (2004, 1996), Maingueneau (2001), Woolf (1985) e Tabarovsky (2017). Em relação à pornografia como opção transgressora e consciente dentro da obra hilstiana, citamos sobretudo os trabalhos de Moraes e Lapeiz (1985), Maingueneau (2010) e Cardoso (2007), além de inúmeras referências a reportagens e entrevistas consultadas no arquivo da escritora no CEDAE-UNICAMP.

O terceiro e último capítulo conta com as análises propriamente ditas do *corpus* literário, os livros da trilogia pornográfica. Após a discussão, feita no primeiro capítulo, sobre as construções da obra e do mito, esta etapa da dissertação debateu as transgressões da autora nesses dois âmbitos, feitas a partir da opção pela pornografia. Dividido em três subcapítulos, um para cada livro da trilogia, o pensamento sobre a transgressão da obra amparou-se tanto em especialistas na autora, como Cardoso (2007), Cavalcanti (2010) e Borges (2009); quanto em pesquisas relacionadas aos gêneros híbridos usados por ela em sua obra, como Villa-Forte (2019), Harouche-Bouzinac (2016), Guimarães (2004), entre vários outros. Logo após, no que tange à transformação da artista mística em “a santa que levantou a saia”, houve a discussão de diversas entrevistas da autora, sobretudo a cedida à TV Cultura em 1990 no lançamento de *O Caderno Rosa e Amavisse*, e de suas crônicas publicadas no *Correio Popular* entre 1992 e 1995, hoje reunidas no volume *Cascos & Carícias*. Comentamos também algumas reações — muitas vezes, indignadas — dos leitores do jornal aos textos da cronista, assim como os depoimentos presentes nos textos biográficos acerca de Hilst.

Após as considerações finais, que discorrem sobre a importância em tratar da pornografia de Hilda Hilst na atualidade, trazendo questões políticas e sociais, há um apêndice que conta com um texto literário/ensaístico de minha autoria, narrando a imersão na Casa do Sol e no arquivo da escritora na UNICAMP. Ao final, separamos algumas imagens que ilustram essas experiências, como registros documentais e artísticos. Como em todo texto que se escreve, inscreve-se o escritor, algumas dessas imagens são retratos meus na Casa do Sol.

Por conseguinte, pensando na relevância das temáticas e das estéticas aqui abordadas, esta dissertação propõe um trabalho de análise e reflexão teórico-crítica sobre a trilogia pornográfica, e os diálogos possíveis entre as polêmicas levantadas na obra e questões do mercado editorial. Segundo Eneida Maria de Souza, “o estatuto paradoxal da teoria — e da literatura — investe-se contra o raciocínio binário e exclusivo das definições, dilui a separação

entre polos considerados distintos, como ficção e teoria, arte e ciência, obra e vida, com vistas a redimensioná-los e repensá-los” (SOUZA, 2016, p. 217). Dessa forma, a proposta aqui é redimensionar e repensar o que seria o projeto literário por trás dos livros pornográficos de Hilda Hilst, e como ele transgrediu, a partir do que um de seus personagens chama de *pornocracia*, os ideais puristas do que é a literatura.

Capítulo 1

De *Presságio* (1950) a *Amavisse* (1989)

1.1. Impasses biográficos e possíveis soluções

*Sou fiel aos acontecimentos biográficos.
Mais do que fiel, oh, tão presa!*⁴
Ana Cristina Cesar

Antes de iniciar a discussão relativa a vida e obra de Hilda Hilst, é necessário fazer uma breve argumentação teórica acerca dos tortuosos caminhos da crítica biográfica. Afinal, Hilst criou-se como persona literária à medida que construía uma vasta obra de ficção — a qual, com certa frequência, é entremeada pela ficcionalização de cenas que remetem à sua vida pessoal. Discutiremos, assim, os impasses que permeiam a escrita (e a construção) ficcional de si, previamente à análise literária propriamente dita.

Mikhail Bakhtin pensa nos textos autobiográficos como “[...] uma forma transgrediente imediata em que posso objetivar artisticamente a mim mesmo e a minha vida” (BAKHTIN, 2003, p. 139), e postula que o autor deve se tornar um “outro em relação a si mesmo”, com o intuito de se distanciar da sua própria história para observá-la melhor. Carlos Souza, ao analisar a obra de Ana Cristina Cesar, também traz uma visão similar sobre o tema: “Em posse da(s) máscara(s) da própria personagem autobiográfica, o autor identifica em si não o herói de sua biografia, mas um outro: o autor de sua própria biografia” (SOUZA, 2010, p. 82). Esses conceitos são significativos na medida em que entendem a produção literária como pertencente ao campo da linguagem e, portanto, diferente da vida em movimento. Ao afirmar que o texto autobiográfico é uma maneira “transgrediente” de se “objetivar artisticamente”, Bakhtin conclui que a passagem de um acontecimento vivido para a narração é feita pelo intermédio da arte — ou seja, da ficção. O pensamento de Carlos Souza vai rumo a essa mesma direção, a partir de uma *máscara* autobiográfica que constrói esse(a) autor(a) como *personagem*. Dessa forma, o gesto de *tornar-se outro*, quando entra nos domínios da escrita literária, passa a fazer

⁴ Trecho do segundo poema de *A teus pés* (1982), sem título. Uso Ana Cristina Cesar como epígrafe por entender que a sua obra, assim como a de Hilda Hilst, também levanta os pontos a serem trabalhados neste subcapítulo, sobretudo em relação à escrita de si, como é discutido no livro *A Lírica Fragmentária de Ana Cristina César: autobiografismo e montagem* (2010), de Carlos Eduardo Siqueira Ferreira de Souza, utilizado aqui como suporte teórico.

parte daquela estética em questão. Apesar desse “eu” não ser *eu* (por ser outro), nas narrativas em primeira pessoa do singular, ainda corresponde ao *eu*, o(a) narrador(a).

Tratando-se do assunto, um dos debates mais intensos é sobre a tensão entre *autor(a)* e *texto*, se essas duas instituições devem ser separadas ou não. Em “A morte do autor” (1967), Roland Barthes escreve que “o autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade” (BARTHES, 1988, p. 66), e critica a adoração exagerada pela imagem do artista em detrimento de suas produções:

O *autor* reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões [...]: a *explicação* da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, que nos entregasse a sua “confidência” (BARTHES, 1988, p. 66, grifos do autor).

Barthes defende, portanto, o distanciamento entre a figura do(a) autor(a) e o texto produzido, buscando entender esse último como originário e pertencente ao campo da linguagem. Assim, ele se coloca contra a “voz absoluta” da autoria, “preferindo privilegiar, como Mallarmé e Valéry, a linguagem, ou seja, como o sujeito é falado pela linguagem” (FIGUEIREDO, 2013, p. 15). Poucos anos depois, estabelece, em *Sade, Fourier, Loyola* (1971), a noção de biografema:

[...] se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolvido, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada [...] (BARTHES, 2005, p. 16-17).

Esses fragmentos da vida do autor, chamados *biografemas*, podem ser lidos como aspectos pontuais biográficos que surgem, de forma subjetiva, no texto de uma vida narrada. São, portanto, traços da biografia relacionados à narrativa, como átomos que pontuam a escrita — conscientes de seus buracos e imprecisões. Esse conceito nos interessa pois, mais à frente, nos aproveitaremos dele ao discutirmos a presença de traços biográficos de Hilda Hilst em sua obra de ficção.

Interessado pelos caminhos confluentes entre essas duas instituições — escritor(a) e texto —, em *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), o autor radicaliza essa autorreflexão e escreve um livro fragmentado sobre ele mesmo, falando de si predominantemente na terceira pessoa, uma vez que “há um certo pudor” no gesto da autoescrita, “como se não fosse realmente

autorizado a fazê-lo, como se isso fosse reservado ao espaço do diário (ou do romance, quando mediatizado por uma personagem)” (FIGUEIREDO, 2013, p. 13). Talvez por isso, a primeira frase da obra — “Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance” (BARTHES, 2017, p. 11) — apareça escrita à mão, trazendo explicitamente o rastro do corpo da pessoa física Roland Barthes, buscando confundir os limites entre vida e ficção. Assim, ao se apresentar como uma personagem de romance, Barthes constrói sua persona literária pela linguagem (aqui compreendida tanto o texto escrito, quanto suas fotografias que aparecem no livro). Além disso, segundo Eurídice Figueiredo, “ele toma distância de si, ou melhor, pede que o leitor tenha um recuo em relação à identidade autor-narrador-personagem” (FIGUEIREDO, 2014, p. 189).

O primeiro fragmento é chamado “Ativo/reactivo”:

No que ele escreve, há dois textos. O texto I é reativo, movido por indignações, medos, desaforos interiores, pequenas paranoias, defesas, cenas. O texto II é ativo, movido pelo prazer. Mas ao escrever-se, ao corrigir-se, ao submeter-se à ficção do estilo, o texto I se torna ele próprio ativo; perde então sua pele reativa, que só subsiste por placas (em minúsculos parênteses) (BARTHES, 2017, p. 55).

Ao postular a sua escrita como formada por dois textos, um ativo e um reativo, Barthes a entende como constituída por um constante movimento, em que ora o texto I é reativo, ora ele é ativo — e vice-versa. Outro ponto relevante é como ele coloca, em nível de igualdade, os verbos “escrever-se” e “corrigir-se”, remetendo ao gesto de curadoria na escrita de si, na qual o autor precisa selecionar os fatos a serem contados, o que pode ser lido como uma *correção*, uma adaptação a partir da sua visão individual e subjetiva.

Outro fragmento, “O escritor fantasma”, discute sobre a imagem criada acerca da figura do escritor:

Com certeza não há mais nenhum adolescente que tenha este fantasma: *ser escritor!* De que contemporâneo querer copiar, não a obra, mas as práticas, as posturas, aquele modo de passear pelo mundo, com uma caderneta no bolso e uma frase na cabeça (assim eu via Gide, circulando da Rússia ao Congo, lendo seus clássicos e escrevendo seus apontamentos no vagão-restaurante enquanto esperava os pratos; assim eu o vi realmente, num dia de 1939, no fundo da cervejaria Lutétia, comendo uma pera e lendo um livro)? Pois aquilo que o fantasma impõe é o escritor tal como podemos vê-lo em seu diário íntimo, é *o escritor menos sua obra*; forma suprema do sagrado: a marca e o vazio (BARTHES, 2017, p. 91-92, grifos do autor).

Expondo a sua visão juvenil sobre o grande escritor André Gide, Barthes discorre sobre a tensão entre autor e texto, pensando na pessoa física do(a) escritor(a) como uma construção também literária. A influência sobre os jovens não viria, portanto, apenas pela obra, mas também pelas práticas e posturas, o “modo de passear pelo mundo, com uma caderneta no bolso

e uma frase na cabeça”, remetendo a uma visão idealizada dos leitores acerca dos artistas da palavra. Logo, esse fantasma seria “o escritor menos sua obra”, o que remete a uma marca e um vazio. Mais à frente, esse pensamento é reiterado: “[...] você se constitui fantasmaticamente como ‘escritor’, ou ainda pior: você se *constitui*.” (BARTHES, 2017, p. 95, grifo do autor). Isso corrobora a criação de uma persona literária feita pelos próprios escritores, a partir de uma constituição fantasmagórica e, sobretudo, ficcional.

Retomando a primeira frase do romance, Barthes continua:

Tudo isso deve ser considerado como dito por uma personagem de romance — ou melhor, por várias. Pois o imaginário, matéria fatal do romance e labirinto de redentes nos quais se extravía aquele que fala de si mesmo, o imaginário é assumido por várias máscaras (*personae*), escalonadas segundo a profundidade do palco (e no entanto *ninguém* por detrás). O livro não escolhe, ele funciona por alternância, avança por lufadas de imaginário simples e de acessos críticos, mas esses mesmos acessos nunca são mais do que efeitos de repercussão; não há imaginário mais puro do que a crítica (de si) (BARTHES, 2017, p. 136, grifos do autor).

Dessa forma, há uma multiplicidade no eu que se *autoescreve*, a partir, mais uma vez, das máscaras — associadas à ideia de *personae*, figura do teatro, usada pelos atores para complementar a atuação. Assim, quando Barthes afirma que “não há imaginário mais puro do que a crítica (de si)”, condensa e resume sua ideia geral de que também a escrita sobre si é uma forma de ficção, imaginativa, tanto a partir da curadoria do que irá ser contado, quanto pela própria condição ficcional da escrita inserida em uma linguagem.

Refletindo sobre o *status* ficcional da escrita de si, é preciso discutir a *autoficção*, termo que “contribuiu para embaralhar ainda mais a questão, ao juntar, de maneira paradoxal, numa mesma palavra, duas formas de escrita que, em princípio, deveriam se opor” (FIGUEIREDO, 2013, p. 13). No ensaio “Autoficções & cia: peça em cinco atos” (1992), apresentado na abertura do Colóquio *Autofictions & cie*, realizado na Universidade de Nanterre, Philippe Lejeune estabelece a trajetória da autoficção até então, retomando cinco datas cruciais. No Ato I, de 1973, discorre sobre a sua produção em *O Pacto Autobiográfico*, na qual, “ao falar de pacto, põe ênfase na recepção, portanto no ato de leitura, que leva em consideração também os dados que formam o extratexto ou paratexto (prefácio, posfácio, quarta capa, entrevistas)” (FIGUEIREDO, 2013, p. 26). Esse pensamento nos será útil durante a análise dos textos de Hilda Hilst, uma vez que, na primeira edição de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, a autora testa os limites da sua própria ficção ao publicar, na quarta capa, uma foto de si mesma quando criança, buscando aproximar-se da personagem criada. Lejeune continua:

[...] dois elementos do compromisso que pode assumir um autor: a declaração quanto ao *gênero* praticado (romance/nada/autobiografia) e o nome que dá ao personagem

principal (diferente do seu/nenhum/seu próprio nome). [...] O herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor? Nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna que produziria efeitos interessantes. Mas, na prática, nenhum exemplo vem à mente... (LEJEUNE, 2014, p. 21-22).

Após essa provocação, ele parte para considerações evocando um o segundo ato, quando, em 1977, Serge Doubrovsky aceita o desafio e lança *Fils*, romance cujo protagonista tem o próprio nome do autor. Assim, ele cria o conceito de *autoficção*, proposto na quarta capa do livro: “Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se preferirem, *autoficção*, por ter-se confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, avessa ao bom comportamento, avessa à sintaxe do romance, tradicional ou novo” (DOUBROVSKY apud LEJEUNE, 2014, p. 23).

A partir do termo proposto por Doubrovsky, o terceiro ato, de 1984, tematiza a ampliação do seu sentido feita por Jacques Lecarme (o que, segundo Lejeune, “afrouxa a definição” de Doubrovsky), que lembra o nome de vários outros autores que se utilizaram desse recurso estético, englobando diversos tipos de textos. Prosseguindo, em 1989, recorda como Vincent Colonna volta à origem da proposta e vai à raiz da letra:

No que tange ao nome próprio, nenhum problema. No que tange à ficção, ele [Colonna] dá à palavra, com muita legitimidade, um sentido completo e amplo abrangendo tanto o ficcional (a forma literária) quando o fictício (a *invenção* mesma do conteúdo). [...] uma autoficção é uma obra literária através da qual um escritor inventa para si uma personalidade e uma existência, embora conservando sua identidade real (seu nome verdadeiro) (LEJEUNE, 2017, p. 25-26).

Para encerrar o ensaio, Lejeune escreve, no quinto e último ato, sobre o momento presente do discurso, percorrendo acerca do próprio Colóquio *Autofictions & cie*, explicando que ele e os organizadores escolheram manter a palavra no plural justamente para deixar o debate aberto, compreendendo a multiplicidade que envolve o termo. Ou seja, não há um consenso sobre o que *autoficção* significa, mas há alguns traços comuns na maioria das discussões: trata-se de uma escrita de si; o nome do autor pode coincidir com o nome do personagem; uma “autoescrita” pressupõe, com mais ou menos intensidade, o uso da fabulação e da ficção, seja pela curadoria dos episódios a serem narrados, seja pela diferença entre o suporte de linguagem — o texto — e o suporte original dos acontecimentos: a vida em movimento.

Partindo de tudo isso, é preciso, para encerrar a discussão, refletir acerca do nosso próprio ofício nesta dissertação: pensar sobre a crítica biográfica. Segundo Eneida Maria de Souza:

No que diz respeito à abordagem mais pontual da crítica biográfica, é preciso distinguir e condensar os polos da arte e da vida, por meio do emprego do raciocínio substitutivo e metafórico, com vistas a não naturalizar e a reduzir os acontecimentos vivenciados pelo escritor. Não se deve argumentar que a vida esteja refletida na obra de maneira direta ou imediata ou que a arte imita a vida, constituindo seu espelho. A natureza artificial da arte recebeu do *dandy* e decadentista Oscar Wilde a definição primorosa: a vida imita a arte (SOUZA, 2011, p. 19).

Dessa forma, deve-se pensar na complexidade dos textos que se aproveitam de acontecimentos vividos, e é preciso tomar cuidado para não analisar essa relação como um espelho que reproduz diretamente a vida. Além disso, a lembrança de Wilde remete à autora aqui estudada: como será abordado mais à frente, Hilda Hilst constrói-se como a um personagem, e quase faz com que a sua vida se torne, também, um romance, no qual ela é a heroína injustiçada.

Alinhamo-nos, portanto, à posição adotada por Souza, quando afirma:

A crítica biográfica não pretende reduzir a obra à experiência do autor, nem demonstrar ser a ficção produto de sua vivência pessoal e intransferível. As relações teórico-ficcionais entre obra e vida resultam no desejo de melhor entender e demonstrar o nível de leitura do crítico, ao ampliar o polo literário para o biográfico e daí para o alegórico (SOUZA, 2011, p. 21).

Assim, não pretendemos reduzir a ficção hilstiana às suas experiências como pessoa Hilda Hilst, mas buscar compreender a complexa relação vida/obra por duas perspectivas principais: como os biografemas, para retomar o conceito de Barthes, aparecem na sua literatura; e como a sua própria constituição de persona literária também pode ser lida como parte de sua obra.

Para encerrar a discussão, retomamos as ideias de Doubrovsky:

[...] mesmo que todos os detalhes sejam exatos, o relato é sempre reinvenção do vivido [...] Não se lê uma vida, lê-se um texto. [...] Uma vez mais, nenhuma autobiografia, nenhuma autoficção pode ser a fotografia, a reprodução de uma vida. Não é possível. A vida se vive no corpo; a outra, é um texto. [...] A autoficção é o meio de ensaiar, de retomar, de recriar, de remodelar num texto, numa escrita, experiências vividas de sua própria vida que não são de nenhuma maneira uma reprodução, uma fotografia... É literalmente e literariamente uma invenção (DOUBROVSKY apud SOUZA, 2011, p. 23).

“Não se lê uma vida, lê-se um texto”, e agora veremos como Hilda Hilst radicalizou essas noções e viveu o texto no corpo e o corpo no texto, inventando-se a si enquanto construía sua vasta obra.

1.2. A construção da obra

*Estão terrivelmente sozinhos
os doidos, os tristes, os poetas.*⁵

Hilda Hilst

Para compreender o que levou uma grande autora a percorrer os caminhos *baixos* da pornografia, iremos olhar para trás procurando entender, principalmente, duas questões: a criação de uma Obra — com O maiúsculo — simultaneamente à concepção de uma persona literária. Para tal, de início, analisaremos a trajetória das publicações hilstianas antes dos anos 1990.

Em 1950, então estudante de direito da Universidade de São Paulo, a jovem Hilda Hilst, com apenas 20 anos, lança seu primeiro livro, *Presságio*. A obra inaugura seu percurso poético, que passaria por temas elevados e sublimes, criando textos com uma potência e refinação estéticas raras a alguém da sua idade, tanto que impressionam a poeta já estabelecida Cecília Meireles, e arrancam elogios de Lygia Fagundes Telles, que escreveu no *Correio da Manhã*: “Essa estreia de Hilda Hilst, jovem universitária paulista, reveste-se de marcada importância no cenário da nova poesia brasileira. Repito o nome: Hilda Hilst. Será o de uma grande poetisa” (TELLES apud DESTRI, FOLGUEIRA, 2018, p. 45). Seus assuntos principais, iniciados nesse livro e posteriormente desenvolvidos ao longo de vinte anos de intensa produção poética, transitam entre o sentimento amoroso e suas expressões mais puras, imateriais, encantatórias, como se pode observar no poema IX do livro de estreia:

Colapso hibernal
das cousas ausentes.
Desfila diante de mim
o teu olhar parado.
Na minha frente
há figuras de mortos
tecendo roupas brancas,
e na tua vida
há qualquer coisa de triste
que não foi contado.

Coragem de viver os dias
sem falar de loucos
quando há qualquer louco
no infinito,
pedindo uma lembrança
e contei os seus dias de vida
nos meus sonhos.

⁵ Trecho do poema “V” de *Presságio* (1950).

Existe um deus qualquer
nas minhas entranhas.

Pobre loucura
atrofiando o amor da amada.
Teu pobre olhar
atrofiou minha vida inteira (HILST, 2017, p. 26).

Esse poema é significativo pois representa as grandes temáticas com as quais Hilst trabalharia durante toda a sua obra, ainda que de formas diferentes em cada momento: a morte, a loucura, a melancolia, o arrebatamento amoroso e a procura pelo divino. No início de sua carreira literária, tudo isso é abordado de forma etérea, mística, compondo a estética que atravessaria sua primeira fase lírica, que dura cerca de duas décadas, antes da autora adentrar pela prosa e pelo teatro. Nesse contexto, há dois acontecimentos importantes na década de 60 que marcam a modificação da estética hilstiana: a mudança para a Casa do Sol e o golpe civil-militar de 1964.

Vivendo em São Paulo, a jovem poeta ostentava um estilo de vida boêmio e agitado: constantemente marcando presença em festas e eventos diversos, era uma figura frequente nas fotos das colunas sociais. Nesse contexto, Hilst era uma mulher sexualmente livre que colecionava amantes (entre eles, vários artistas famosos, como o ator de Hollywood Dean Martin e o poeta e compositor Vinicius de Moraes), atitude reprimida pela sociedade conservadora da época.



*Hilda Hilst e Lygia Fagundes Telles nos anos 50 em foto divulgada nas colunas sociais.
Imagem: divulgação*

Porém, após a leitura de *Carta a El Greco*, de Nikos Kazantzákis, que prega a necessidade do isolamento para se conhecer o ser humano, a natureza, e o divino, a escritora decide partir para o interior. Em 1966, ano da morte de seu pai, muda-se para a Casa do Sol, onde moraria pelo resto da sua vida, local que se tornou um espaço fértil para as mentes criativas e artísticas dos seus círculos sociais. Essa espécie de “exílio rural” influencia drasticamente sua obra: agora, ela se dedica inteiramente à literatura, em uma entrega muito intensa, tanto física quanto espiritual.

Além disso, o curso da história brasileira também tem efeitos no seu texto. Em 1º de abril de 1964, o país sofreu o golpe civil-militar, que iniciou vinte e um anos de uma ditadura militar violenta e repressiva. Por conta da censura, os artistas brasileiros foram muito afetados, vendo-se obrigados a procurar novas formas de dizer o que gostariam (e criticar o regime) para receber a aprovação dos censores e evitar serem torturados. Nesse contexto, o teatro aparece como uma produção forte de protesto, devido ao uso da linguagem em voz alta e ao seu caráter coletivo, conveniente para a denúncia. O dramaturgo Dias Gomes explica:

O teatro é a única arte [...] que usa a criatura humana como meio de expressão. No cinema, a imagem da criatura humana é utilizada, não a criatura viva, sensível, mortal. Esse meio de expressão, mais poderoso que qualquer outro, torna o teatro a mais comunicativa e a mais social de todas as artes, aquela que de maneira mais íntima e reconhecível pode apresentar o homem em sua luta contra o destino (GOMES, 1966, s/p).

A partir desse cenário político e social, Hilda Hilst, ainda que estivesse longe das companhias de teatro, sentiu ainda mais necessidade de atingir o público diretamente. Apesar de ser considerada uma autora de difícil compreensão, aspirou, durante toda a vida, estabelecer contato com seus leitores — desejo que ajudará a explicar sua escolha pela pornografia. “Quero ser lida em profundidade e não como distração, porque não leio os outros para me distrair, mas para compreender, para me comunicar” (HILST apud GONÇALVES, 2013, p. 30), afirmou em 1975, em entrevista ao Estado de São Paulo. Nada mais natural, portanto, que buscar uma aproximação do leitor — dessa forma, o teatro apareceu como forma de comunicação mais direta com o público. Numa produção contínua, Hilst escreveu oito peças entre 1967 e 1969, para depois nunca mais retornar ao gênero. Em entrevista à Nelly Novaes Coelho em 1990, explica o desejo de palco:

O teatro surgiu numa hora de muita emergência, em 1967, quando havia a repressão. Eu tinha muita vontade de me comunicar com o outro imediatamente. Como não podia haver comunicação cara a cara, então fiz algumas peças, todas simbólicas, porque eu não tinha nenhuma vontade de ser presa, nem torturada, nem que me arrancassem as unhas. Então fiz, por analogia, várias peças que qualquer pessoa entenderia o que se pretendia dizer numa denúncia. Fiz oito peças e, depois, parei. Era só uma emergência

daquele momento em que eu desejava uma comunicação mais imediata com as pessoas. Mas também não deu certo. As pessoas vão ao teatro para se divertir, ninguém vai ao teatro para pensar (HILST apud COELHO, 2013, p. 130).

Sua postura política como artista, como pode-se perceber no trecho acima, concebe a criação teatral como denúncia e engajamento, embora demonstre também um desejo de se precaver de possíveis críticas com relação a uma literatura utilitária. Por isso, suas peças não se limitam ao propósito político, uma vez que a autora cria dramaturgias metafóricas e com muitos níveis simbólicos de compreensão. Contudo, o teatro hilstiano não recebeu muitas montagens, e só foi efetivamente publicado nos anos 2000.

O exercício da escrita dramática foi simultâneo ao de sua primeira publicação em prosa, o transgressor *Fluxo-floema* (1970). Composto por cinco longos contos, o livro estabelece a estética poderosa do fluxo dialógico que caracterizaria as produções mais maduras da autora; além de tematizar cenas de violência e opressão, em uma crítica potente às atrocidades da ditadura militar. Vejamos, a título de exemplo, um trecho emblemático de “Fluxo”, conto extremamente político que abre o volume:

Agora fica quieto, há uma passeata, não vê? São os príncipes do mundo, a juventude, os que vão fazer. O quê? Vão acabar com os discursos do medo, o homem vai nascer outra vez, e tu, olha, deves te preparar para esse fim-começo, esconde as tuas mãos, são mãos de escriba, esconde a minha voltada para cima, o homem é carne e sangue, ossos também, e só, entendes? Não tentes falar. Eles vêm vindo. Não digas que. Não dá mais tempo. E VOCÊS DOIS QUEM SÃO? Responde corretinho, Ruiska. Sabem, eu escrevia, e esse aqui sou eu mesmo mas do cone sombrio. PARA AÍ. Um escritor, senhores, muito bem, o que escreves? Escrevia, sabem, sobre essa angústia de dentro. PARA AÍ. Senhores, eis aqui, um nada, um merda neste tempo de luta, enquanto nos despimos, enquanto caminhamos pelas ruas carregando no peito um grito enorme, enquanto nos matam, sim porque nos matam a cada dia, um merda escreve sobre o que o angustia, e é por causa desses merdas, desses subjetivos do baralho, desses que lutam pela própria tripa de vidro delicada, que nós estamos aqui mas chega, chega, morte à palavra desses anêmicos do século, esses enrolados que se dizem com Deus, Deus é esse ferro frio agora na tua mão, quente no peito do teu inimigo. Deus é essa bala, olhem bem, Deus é um fogo que vai queimar essas gargantas brancas, Deus é tu mesmo, homem, tu é que vais dispor do outro que te engole, e quem é que te engole, homem? Todos que não estão do teu lado te engolem, todos esses que se omitem, esses escribas rosados, verdolengos, esses merdas dessa angústia de dentro (HILST, 2003, p. 65-66).

Nesse fragmento, além da tematização explícita da censura contra o artista em regimes totalitários, pode-se perceber várias vozes se entremeando, sem marcação nítida que separe a vez de cada personagem falar. Isso forma uma estruturação radical que rompe com a linearidade tradicional da prosa: no texto hilstiano, início, meio e fim se confundem e se misturam. O exercício da escrita dramática, portanto, foi de extrema importância para que Hilst se apossasse, com domínio absoluto, do uso de diálogos e vozes diversas na construção da sua

narrativa — culminando na polifonia aparentemente caótica inaugurada por *Fluxo-floema*.

Segundo Alcir Pécora:

O “fluxo” em Hilda é surpreendentemente dialógico, ou mesmo teatral: o que dispõe como pensamentos do narrador não são discursos encaminhados como uma consciência solitária supostamente em ato ou em formação, mas como fragmentos descaradamente textuais, disseminados alternadamente entre diferentes personagens que irrompem, proliferam e disputam lugares incertos, instáveis, na cadeia discursiva. Daí a impressão de que aquilo que o narrador de Hilda pensa está atuando em cena aberta (e até de que está atuando cara a cara com uma plateia tendenciosa, hostil e mesmo estúpida) (PÉCORA, 2003, p. 10).

Dessa forma, marca-se um novo momento na literatura da escritora. Após a consolidação como poeta, a passagem pela dramaturgia e a inauguração de uma prosa em constante fluxo, HH⁶ passa a atuar nos três grandes gêneros literários: poesia, prosa e teatro. Seu êxito estético em ser versátil foi tão grande que o crítico Anatol Rosenfeld, afirmou, no texto “Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga”, presente na primeira edição de *Fluxo-floema*:

É raro encontrar no Brasil e no mundo escritores, ainda mais neste tempo de especializações, que experimentam cultivar os três gêneros fundamentais de literatura — a poesia lírica, a dramaturgia e a prosa narrativa — alcançando resultados notáveis nos três campos. A este grupo pequeno pertence Hilda Hilst que, de início exclusivamente dedicada à poesia e mais conhecida como poeta — convém evitar o termo poetisa carregado de associações patriarcais — invadiu mais recentemente o terreno da dramaturgia e apresenta agora o primeiro volume de ficção narrativa. (ROSENFELD, 1970, s/p)

Essa afirmação de Rosenfeld acabou por se tornar lugar-comum entre os admiradores e estudiosos da autora. Efetivamente, HH apresenta grande e multifacetada capacidade de sustentar estilos completamente diversos nos três gêneros, que, no entanto, conversam entre si e possuem pautas gerais similares. Então, a partir de *Fluxo-floema*, Hilst alternou livros de poesia e prosa, produzindo fervorosamente na Casa do Sol, enquanto recebia amigos artistas e intelectuais das mais variadas áreas.

⁶ Hilda Hilst, nome evocado pelos dois agás, se apresentava como “HH” – inscrição presente, inclusive, no portão original da Casa do Sol. Assim, utilizaremos HH como sinônimo de seu nome.



“A noite da lobotomia coletiva” [documento consultado no CEDAE].

Amigos e artistas na Casa do Sol. Em pé, da esquerda para a direita, identificamos Caio Fernando Abreu, Dante Casarini, Hilda Hilst, Mora Fuentes e J. Toledo; sentadas, identificamos somente Lygia Fagundes Telles e Olga Bilenky.

Em 1974, lança *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, uma obra que aborda desde a necessidade da ausência do ser amado para que a poesia nasça (“É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas. / [...] E o verso a cada noite / Se fazendo de tua sábia ausência.”⁷), até textos extremamente políticos que, entre outras coisas, criticam a censura imposta pela ditadura militar (“Poemas aos homens do nosso tempo”). O poema VI dessa série é especialmente emblemático, pois discute, de maneira bastante sensível, o papel dos artistas em épocas autoritárias:

Tudo vive em mim. Tudo se entranha
Na minha tumultuada vida. E porisso
Não te enganas, homem, meu irmão,
Quando dizes na noite que só a mim me vejo.
Vendo-me a mim, a ti. E a esses que passam
Nas manhãs, carregados de medo, de pobreza,
O olhar aguado, todos eles em mim,
Porque o poeta é irmão do escondido das gentes
Descobre além da aparência, é antes de tudo
Livre, e porisso conhece. Quando o poeta fala
Fala do seu quarto, não fala do palanque,
Não está no comício, não deseja riqueza

⁷ Fragmento de “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, série de poemas que foi musicada por Zeca Baleiro, resultando em um álbum homônimo com grandes nomes da MPB cantando Hilda Hilst, como Maria Bethânia e Zélia Duncan.

Não barganha, sabe que o ouro é sangue
Tem os olhos no espírito do homem
No possível infinito. Sabe de cada um
A própria fome. E porque é assim, eu te peço:
Escuta-me. Olha-me. Enquanto vive um poeta
O homem está vivo (HILST, 2017, p. 290-291).

Esse poema é particularmente representativo pois mostra a importância e a valorização da imagem do poeta, temática extremamente relevante que aparece durante grande parte de sua produção. Nesse contexto, compreender o papel do artista em uma sociedade é entender que ele “tem os olhos no espírito do homem” e “sabe de cada um / a própria fome”, em uma empatia radical, imagem que lembra as antenas da raça de Pound⁸. Os dois últimos versos potencializam essa ideia, rogando pela atenção do outro⁹, ao concluir que a humanidade sempre existirá enquanto o artista viver e estiver produzindo. O valor do escritor, portanto, é inestimável: a partir da prática constante de se colocar no lugar do outro, ele (aqui, ela) vive para capturar, em forma de linguagem, a aventura humana.

Em 1982, Hilst lança o romance *A Obscena Senhora D*, considerado por muitos críticos a sua obra-prima. Um dos motivos pelos quais o livro ganhou relevância é porque aborda, de forma bastante orgânica, as maiores temáticas hilstianas, frequentes em toda a sua obra: o corpo, o gozo (tanto físico quanto espiritual), o erotismo, o além, a extrapolação dos limites da linguagem (na narrativa, o gênero romance se mistura ao poético e ao dramático), o desejo, a morte e a procura por Deus¹⁰.

Antes da década de 90, portanto, a autora ainda lançou outras obras, tão bem acabadas quanto as mencionadas. Pode-se citar, a título de exemplo, os poemas *Da morte. Odes mínimas* (1980), que foram publicados ao lado de desenhos da própria Hilda Hilst, e *Com os meus olhos de cão e outras novelas* (1986), narrativas também com fluxos dialógicos e hibridização entre gêneros.

É nesse momento que, cansada do silêncio de crítica e público, Hilst anuncia que vai enveredar pelos caminhos da pornografia, mas antes, lançaria o seu último livro “sério”,

⁸ Ezra Pound, em *ABC da literatura*, afirmou que os artistas são as antenas da raça (POUND, 2006, p. 78), numa referência aos órgãos sensitivos dos insetos, responsáveis pelo seu sistema sensorial. A metáfora dá a entender que os poetas são capazes de sentir por toda a raça humana e expressar esse sentimento através da linguagem.

⁹ O poema de abertura do livro, o primeiro da série “Dez chamamentos ao amigo”, também corrobora essa noção. Há, na série, um chamamento constante a esse amigo, que pode se referir, além da pessoa amada, a nós, os leitores. O eu-lírico, desde os primeiros versos (“Se te pareço noturna e imperfeita / Olha-me de novo”), insiste para que o olhemos com dedicação, repetindo esse clamor com mais intensidade no fechamento do texto: “Olha-me de novo. Com menos altivez. / E mais atento.”

¹⁰ Chamei todos esses elementos de “fundamentos do caos”, ao analisar o romance em maior profundidade no artigo “Os Fundamentos do Caos: *A Obscena Senhora D*, de Hilda Hilst”, publicado pela FAJE - Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia e disponível no seguinte link: <<https://faje.edu.br/periodicos/index.php/anales/article/view/3781>>.

Amavisse (1989), divulgado como uma despedida da autora da Literatura, assim mesmo, com L maiúsculo. A palavra que dá nome ao livro aparece na epígrafe com uma citação do filósofo francês Vladimir Jankelevitch: “... ter um dia amado (*amavisse*)”. A nostalgia presente na lembrança de *um dia ter amado* traz consigo a crueza da falta de amor no presente, o que pode fazer um paralelo também à própria obra da autora, uma vez que o livro é apresentado por ela como uma “despedida”. Dando adeus à sua fase devota e apaixonada, este seria o último passo antes de penetrar nos domínios pornográficos.

O livro começa com uma imagem icônica no universo hilstiano: o porco. Aqui, contudo, o animal está associado ao artista:

Porco-poeta que me sei, na cegueira, no charco
À espera da Tua Fome, permita-me a pergunta
Senhor de porcos e de homens:
Ouviste acaso, ou te foi familiar
Um verbo que nos baixios daqui muito se ouve
O verbo amar?

Porque na cegueira, no charco
Na trama dos vocábulos
Na decantada lâmina enterrada
Na minha axila de pelos e de carne
Na esteira de palha que me envolve a alma

Do verbo apenas entrevi o contorno breve:
É coisa de morrer e de matar, mas tem som de sorriso
Sangra, estilhaça, devora, e por isso
De entender-lhe o cerne não me foi dada a hora.

É verbo?
Ou sobrenome de um deus prenhe de humor
Na périplo aventura da conquista? (HILST, 2017, p. 440)

Desde esse primeiro poema, que funciona como uma abertura antes do livro começar, percebemos que o eu-lírico da obra se identifica como *porco-poeta*, artista que se associa a uma imagem considerada suja, baixa, e que fala a partir do charco. Ao invocar uma divindade superior, o “Senhor de porcos e de homens”, se indaga sobre o verbo *amar*, o grande tema de *Amavisse*. Esse porco-poeta, contudo, não conseguiu ainda compreender plenamente o que o tal verbo significa (“de entender-lhe o cerne não me foi dada a hora”), e traça essa busca nos próximos textos.

Em seguida, há o primeiro poema da série propriamente dita:

I
Carrega-me contigo, Pássaro-Poesia
Quando cruzares o Amanhã, a luz, o impossível
Porque de barro e palha tem sido esta viagem

Que faço a sós comigo. Isenta de traçado
Ou de complicada geografia, sem nenhuma bagagem
Hei de levar apenas a vertigem e a fê:
Para teu corpo de luz, dois fardos breves.
Deixarei palavras e cantigas. E movediças
Embaçadas vias de Ilusão.
Não cantei cotidianos. Só cantei a ti
Pássaro-Poesia
E a paisagem-limite: o fosso, o extremo
A convulsão do Homem.

Carrega-me contigo.
No Amanhã (HILST, 2017, p.440-441).

Aqui, já é possível identificar um diálogo maior entre o eu-lírico e a construção da obra de Hilda Hilst. O porco-poeta inicia sua série evocando outra imagem feita por fusão: o Pássaro-Poesia, novamente, um animal ligado à linguagem, mas dessa vez, ele é convencionalmente associado à liberdade, ao voo, à beleza. Ao conversar com o Pássaro-Poesia (em maiúsculas), o porco-poeta (em minúsculas) reflete sobre sua jornada até ali, fazendo um balanço de qual teria sido sua contribuição para a lírica: “Não cantei cotidianos. Só cantei a ti / Pássaro-Poesia / E a paisagem-limite: o fosso, o extremo / A convulsão do Homem”. Esses versos são interessantes pois funcionam, também, como uma síntese da obra hilstiana até então — metalinguística, metafísica, preocupada com as dores e as questões existenciais mais profundas da humanidade. No fim do poema, o eu-lírico conclui o chamamento ao Pássaro com os olhos no futuro, pedindo que lhe carregue no Amanhã, com A maiúsculo, indicando, talvez, uma glória nesse futuro incerto que, na literatura, só lembra dos poetas depois de mortos.

No poema IV, nosso porco-poeta começa uma discussão que vai aparecer no restante da série, sobre a tensão entre dois eus:

Se chegarem as gentes, diga que vivo o meu avesso.
Que há um vivaz escarlate
Sobre o peito de antes palidez, e linhos faiscantes
Sobre as magras ancas, e inquietantes cardumes
Sobre os pés. Que a boca não se vê, nem se ouve a palavra

Mas há fonemas sílabas sufixos diagramas
Contornando o meu quarto de fundo sem começo.
Que a mulher parecia adequada numa noite de antes
E amanheceu como se vivesse sob as águas. Crispada.
Flutissonante.

Diga-lhes principalmente
Que há um oco fulgente num todo escancarado.
É um negrume de traço nas paredes de cal
Onde a mulher-avesso se meteu.

Que ela não está neste domingo à tarde, apropriada.
E que tomou algália

E gritou às galinhas que falou com Deus (HILST, 2017, p. 442-443, grifos nossos).

A partir desse poema, o porco-poeta já ganha outra alcunha: mulher¹¹, e uma mulher que está em tensão consigo mesma. Nos versos destacados, é possível analisar com mais nitidez esse contraste entre o eu de antes e o eu de agora, o seu “avesso”. A mulher de antes é identificada como “adequada”, “apropriada”, enquanto a mulher-avesso amanheceu crispada e ondular, gritando (vejam que é gritar, e não falar) com as galinhas. A temática do eu feminino entre seus duplos continua em outros textos da série, como pode-se ler nos seguintes fragmentos do poema X: “A mulher emergiu / Descompassada no de dentro da outra: / Uma mulher de mim nos incêndios do Nada.” (HILST, 2017, p. 446).

Ora, pode-se perceber, aqui, uma provocação de HH aos seus leitores, que brinca com os limites entre ficção e vida, usando fatos da sua própria biografia para compor o seu livro de “despedida”. Em entrevista feita à TV Cultura em 1990, na ocasião do lançamento de *Amavisse e O Caderno Rosa de Lori Lamby*, Hilst afirma: “Parece que a santa levantou a saia, eles [os críticos] não estão aceitando”¹². Uma leitura metalinguística radical desse poema, portanto, seria a identificação do eu-lírico com a própria Hilda Hilst, que usa a plataforma da linguagem para fazer uma autorreflexão sobre a imagem que a sociedade tem dela. Antes, uma senhora apropriada que escrevia sem ser lida — a santa —, agora, uma mulher-avesso que grita com as galinhas e levantou a saia¹³.

O vigésimo e último poema da série corrobora essa leitura metalinguística radical, uma vez que parece fazer referência à tensão entre alta e baixa literatura que vai aparecer, de forma muito intensa, na trilogia pornográfica:

De grossos muros, de folhas machucadas
É que caminham as gentes pelas ruas.
De dolorido sumo e de duras frentes
É que são feitas as caras. *Ai, Tempo*

Entardecido de sons que não compreendo
Olhares que se fazem bofetadas, passos
Cavados, fundos, vindos de um alto poço
De um sinistro Nada. E bocas tortuosas

Sem palavras.

E o que há de ser da minha boca de inventos
Neste entardecer. E o do ouro que sai

¹¹ No poema anterior, III, o eu-lírico já se identifica como mulher, mas discretamente, diz apenas: “e eu mesma estilhaçada”.

¹² Trecho de entrevista concedida à TV Cultura em 1990. Disponível no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=5yeFhO4G2OQ&t=2s>> Acesso em: mar 2019.

¹³ Essa questão será retomada no capítulo 3.

Assim como o poema anterior, aqui há uma referência ao Tempo, em maiúscula, o que pode ser lido como a forma com que a história se lembra dos artistas, e que o porco-poeta não compreende plenamente. As bocas tortuosas estão sem palavras, não conseguem dizer, não conseguem cantar. E a nossa mulher-avesso, o eu-lírico, se pergunta nos versos finais o que será de sua boca inventiva, que cria mundos pela linguagem, enquanto a contrasta com o ouro que sai da boca dos loucos. Considerando o contexto de produção desses poemas, momento em que Hilst estava profundamente ofendida após descobrir o mercado multimilionário dos *best-sellers*, uma interpretação possível, lembrando da imagem dos biografemas estabelecida por Barthes, seria de que o ouro representa o dinheiro ganho por esses autores, as “gargantas dos loucos”, que se dedicam a uma literatura supostamente mais palatável com o objetivo de lucrar. Uma vez que *Amavisse* é um livro de despedida, a pergunta final é icônica: o que há de ser? E podemos completá-la: em tempos de mercantilização da arte, o que há de ser da Literatura, dos leitores, da linguagem?

As leituras metalinguísticas porém, não terminam quando se fecha o livro. Na sua contracapa, há um poema-prenúncio do que viria em seguida, esse, sim, indubitavelmente autoficcional:

O escritor e seus múltiplos vem vos dizer adeus.
Tentou na palavra o extremo-tudo
E esboçou-se santo, prostituto e corifeu. A infância
Foi velada: obscura na teia da poesia e da loucura.
A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito
Tempo-Nada na página.
Depois, transgressor metalescente de percursos
Colou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra.
Poupem-no o desperdício de explicar o ato de brincar.
A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.
O Caderno Rosa é apenas resíduo de um “Potlatch”.
E hoje, repetindo Bataille:
“Sinto-me livre para fracassar” (HILST, 2017, p. 530).

O que ela chama de “fracasso” nesse poema externo, ou seja, marginalizado e fora do próprio livro, anuncia o cansaço do sacrifício feito ao longo da sua obra. O escritor e seus “múltiplos” — os personagens, os mundos criados pela linguagem — “tentou na palavra o extremo-tudo”, passando pela santidade e pela prostituição — abordada com profundidade em *O Caderno Rosa de Lori Lamby* —, sendo também corifeu, o regente do coro do teatro grego, quem orienta e provoca os personagens. A evocação à infância como algo velado e obscuro é especialmente emblemática, sobretudo porque o livro seguinte nos apresenta Lori Lamby, a pequena escritora prostituta, que rompe com o ideal infantil. Em seguida, a juventude é

representada como uma “lauda de lascívia, de frêmito”, construção que, além de metalinguística — por trazer a imagem de uma fase da vida como uma página apenas —, pode fazer referência à vida da própria Hilst, uma vez que ela relata, em entrevistas, ter tido uma juventude agitada, sendo esse um dos motivos pelos quais se muda para a Casa do Sol. Depois, o escritor passa pela maturidade transgressora e chega até o momento presente: “poupem-no o desperdício de explicar o ato de brincar”. Esse verso repete uma das máximas da autora, exaustivamente repetida em várias entrevistas: “Recuso-me a dar explicações. Acho desagradável ter que falar sobre a minha obra, é muito difícil. Sei escrever. [...] Não sou crítica [...], expliquei nos livros. Não entenderam. Então, não adianta falar mais” (HILST apud DINIZ, 2013, p. 7).

Esse eu-lírico escritor, que, pelo uso desses biografemas, pode ser lido como a própria HH, faz as pazes com a sua história literária, “a dádiva de antes”, compreendendo que construiu um trabalho tão deslumbrante que se excedeu “no luxo”. Há, em seguida, a referência explícita ao livro porvir, *O Caderno Rosa*, associando-o ao “potlatch”, palavra ameríndia que remete a um ritual de sacrifícios, no qual as tribos queimavam, gratuitamente, suas maiores riquezas, despindo-se das glórias materiais para alcançar uma honra maior no plano simbólico. Hilst tomou conhecimento desse conceito por meio da leitura de *A Parte Maldita*, de Georges Bataille, livro no qual o autor, ao pensar na insuficiência do princípio da utilidade clássica das coisas, discute a noção de *dispêndio*. Os “dispêndios ditos improdutivos” contemplariam, entre outros, a arte e a literatura, tensionadas a partir do “[...] princípio da perda, ou seja, do dispêndio incondicional, por mais contrário que seja ao princípio econômico da balança de pagamentos” (BATAILLE, 2013, p. 21). Bataille ainda chama atenção ao fato de que “o sacrifício não é outra coisa, no sentido etimológico da palavra, que não a produção de coisas sagradas” (BATAILLE, 2013, p. 22), lembrando como o cristianismo se criou, com muito sucesso, por meio da perda e da crucificação do seu maior símbolo. A desgraça humana sem limites contida nessa ausência insuportável é quem dá sentido, por meio da fé, à vida do crente.

Ao relacionar as ideias de sacrifício, dispêndio e *potlatch*, o filósofo chega à conclusão que seduziria Hilda Hilst: “É a constituição de uma propriedade positiva da perda — da qual decorrem a nobreza, a honra, a posição na hierarquia — que dá a essa instituição seu valor significativo. A dádiva deve ser considerada como uma perda e assim como uma destruição parcial” (BATAILLE, 2013, p. 25). Pelo que ele chama de “simbolismo excrementício”, Bataille ressalta como “a riqueza [...] é inteiramente dirigida para a perda, no sentido em que esse poder é caracterizado como poder de perder. É somente pela perda que a glória e a honra lhe são veiculadas” (BATAILLE, 2013, p. 26). Essa ideia, declaradamente apropriada por Hilst,

explica muito sobre seu gesto de, por meio da pornografia — a “degradação” —, “destruir” e transgredir a obra anterior — a riqueza —, para, assim, obter a verdadeira glória artística.

Voltando ao poema, o escritor/HH entende que se doou verdadeiramente à arte, podendo, em diálogo com Bataille, ter a liberdade de finalmente fracassar. De acordo com Cunha:

A escrita de Hilda, que tanto insistiu em olhar o sol daquilo que ela considerava alta literatura, olha, mais profundamente, para o outro sol, o da baixa literatura, ainda mais cegante. Esse seria o fracasso da escrita hilstiana: ficar cega diante do ideal e do nojo, cega diante de um corpo já sem sangue, e ter apenas a ironia, fantasmagoricamente romântica, para suportar o eterno presente a que está submetida [...] (CUNHA, 2012, p. 18).

O “fracasso” (irônico) de Hilst, portanto, se expressa na sua produção pornográfica, publicada após *Amavisse*, o livro-despedida. A partir desse poema-manifesto, portanto, pode-se inferir que o contraste entre a obra anterior à década de 90, considerada “alta” literatura, e a publicação dos livros pornográficos, tratados usualmente como “baixa” literatura, conferem a tensão referenciada pelo *potlatch*. Ou seja, era preciso *sacrificar* a obra anterior, para que fosse possível seguir em frente após a frustração do pouco reconhecimento, em busca do desejo mais ardente de Hilda Hilst: conseguir leitores atentos. Nisso, ela não fracassou.

1.3. A construção do mito

*Antes de ser mulher sou inteira poeta.*¹⁴
Hilda Hilst

Agora que já analisamos sua trajetória literária até 1990, uma outra análise se faz necessária: a construção de persona literária que Hilda Hilst fez de si mesma — assim como fizeram a mídia e seus amigos —, durante o tempo em que apareceu como pessoa pública, simultaneamente às suas publicações. Para tal, iremos comentar, sobretudo, as falas de Hilst em entrevistas e os relatos presentes em *Eu e não outra: a vida intensa da Hilda Hilst* (2018), perfil biográfico da escritora feito pelas pesquisadoras Luisa Destri e Laura Folgueira.

Vida e obra de Hilda Hilst se entrelaçam e se confundem, em grande parte, por conta dela própria, que constantemente criava narrativas sobre si a serem divulgadas na mídia e entre os círculos literários. Como afirmam Destri e Folgueira, “construindo a si mesma à imagem de

¹⁴ Verso do poema II da série “Ode descontinua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, presente em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974).

sua obra, ela se tornaria, também, uma figura emblemática, espécie de retrato da escritora excêntrica” (DESTRI, FOLGUEIRA, 2018, p. 12). A fim de discutir a construção da sua autoimagem, iremos analisar a sua trajetória anterior aos anos 1990.

Após publicar seu primeiro livro com apenas vinte anos de idade, a jovem Hilda Hilst chamou atenção não só pela precocidade de seu texto, mas sobretudo pela sua aparência: era uma mulher, em plena juventude, branca, loura, correspondendo ao padrão de beleza da época. Portanto, na década de 50, a forma com que era descrita na mídia focava muito na sua figura feminina, a exemplo do que escreveu Henriqueta Vertemati, no *Correio Paulistano*:

Bonita. Não apenas poeta, não apenas inteligente, bonita também, o que nem sempre se perdoa. Mas como a moça tem muito espírito parece, algumas vezes, para os que não o possuem, não ter nenhum. [...] E no mais é sempre gentil [...]. Assim é Hilda. Algumas vezes distraída, mas sempre encantadora (VERTEMATI apud DESTRI, FOLGUEIRA, 2018, p. 51).

Percebe-se, nesse trecho, pouca referência à obra da autora, somente comentários sobre a sua personalidade e aparência, intensificados pelo adjetivo “bonita”, que vem antes da sua caracterização como “poeta” e “inteligente”. Isso também acontece em reportagem de 1958 intitulada “Almoço com duas poetisas”, na qual escreve-se sobre HH e Lupe Cotrim, sua amiga e também escritora: “As homenageadas aliam aos atributos de musa as qualidade de poeta. [...] Ambas louras, ambas jovens e bonitas, as poetisas tiveram a rodeá-las, na ocasião, um grupo de amigos e admiradores” (CHRISTINA, 1958, s/p). Hilst, porém, aproveitou-se do interesse sobre sua figura, e é nesse momento que começam a ter registros, sobretudo na mídia impressa, da sua criação de persona literária. Vejamos o trecho abaixo, sobre evento ocorrido em 1955:

A essa época, Hilda era noticiada como um mito. E contribuía para a criação dessa atmosfera. Durante meia hora de entrevista à *São Paulo Magazine*, por conta do lançamento do livro [*Balada do Festival*], Hilda teria fumado, em uma piteira de ouro, nove cigarros enrolados à mão. E teria feito com que os repórteres bebessem quatro uísques. Além disso, teceu comentários pouco adequados à época sobre casamentos e adultério: “A poligamia e a poliandria são as duas instituições mais simpáticas de que se há notícia” (DESTRI, FOLGUEIRA, 2018, p. 51).

Novamente, embora a entrevista tenha ocorrido no lançamento de *Balada do Festival*, não há menção ao conteúdo do livro, e o foco dos jornalistas recai sobre a personalidade ousada da autora, intensificando quantos cigarros ela fumou e quantos uísques fez os repórteres beberem. Tudo isso colaborou para um retrato mítico de sua pessoa, do qual ela mesma participava e incentivava. A sua fala favorável à poligamia mostra justamente o desejo de transgredir pelo discurso e a busca por ousar sempre que houvesse um microfone ou gravador à sua disposição.

Contudo, por mais que a jovem Hilst tivesse impulsos transgressores, não era fácil firmar-se como escritora numa sociedade machista, sobretudo na década de 50, época em que o patriarcado era regra absoluta, corroborado pela indústria cultural das mídias, audiovisuais e impressas¹⁵. Dessa forma, não tardou para que as observações sobre ela se tornassem sexistas:

Hilda já se habituara a frequentar as páginas de jornal. Porém, desde 1959, com a publicação de *Roteiro do silêncio* e com sua crescente visibilidade na sociedade paulistana, os comentários de críticos haviam se tornado de outra espécie. No *Correio da Manhã*, no dia 2 de outubro, dizia-se: “[...] Hilda além de sua poesia possui o argumento de olhos verdes, cabelos louros e uma idade moça”. E o crítico Luis Martins, considerado dos principais à época, afirmaria, após elogiar o sucesso, os versos e a apresentação do livro: “Só não gostei, francamente, foi da passagem de um dos poemas, aliás excelente, em que Hilda Hilst declara que ‘queria ser boi’. Ah! Não, Hilda! Por favor! Você está muito bem assim mesmo, como mulher. E como poetisa, então, nem se fala!” (DESTRI, FOLGUEIRA, 2018, p. 55)

Esse comentário demonstra o óbvio machismo midiático da época, a começar pela associação imediata, e sem comprovações no texto, do eu-lírico à figura da poeta (“[...] Hilda Hilst declara que ‘queria ser boi’. Ah! Não, Hilda!”), estratégia comum na crítica sobre literatura de autoria feminina, que busca diminuir os esforços ficcionais das escritoras como se suas produções literárias não fossem mais que desabafos. Além disso, há o constante protagonismo da beleza da autora, como mulher, em detrimento de seu trabalho literário — algo extremamente incomum ao tratar autores homens, somente elogiados (ou criticados) pelo texto, jamais pela aparência.

Não bastando o sexismo na crítica literária, havia a cobrança de que as escritoras fossem, além de artistas, também mulheres exemplares, seja como esposas ou como mães. Por mais que Hilda Hilst não se encaixasse em nenhum desses estereótipos, seu comportamento e o de Lygia Fagundes Telles foram avaliados em uma reportagem do *Última Hora*, de 1959:

Talvez pelo temor que homem tem à perfeição, todos já nos acostumamos a afirmar, como se isto fosse coisa certa e derradeira, que beleza e talento não se misturam numa mulher. Necessariamente, por ser bela, a mulher deveria ser tola — e vice versa. Felizmente, esta teoria, que, pelos seus próprios princípios, deveria ter sido estruturada por uma bela mulher, se destrói ante a evidência de figuras atuantes do nosso “society”, como Ligia (sic) Fagundes Telles e Hilda Hilst. [...] O que nem todos sabem é que Ligia (sic) Fagundes Telles, além de talentosa escritora, é uma excelente dona-de-casa, encontrando ainda tempo suficiente para dedicar-se à advocacia, que exerce na Municipalidade. Mãe perfeita, das mais que conhecemos, a escritora dos cabelos lisos e longos é muito zelosa nos cuidados do seu filho Godofredinho. Quanto a Hilda, é autêntica: espelha-se na sua poesia um temperamento arrebatado; está em toda a sua obra a sua personalidade marcante. [...]

¹⁵ Para comprovar essa afirmação, basta uma rápida análise nas propagandas veiculadas no período: muitas delas utilizavam-se da imagem da mulher, sobretudo a dona de casa/esposa, de forma depreciativa, associando-a a um ser inferior que tem como único propósito servir ao marido e à família, incapaz de produzir pensamento autoral ou exercer atividades complexas.

Creio que, depois destes exemplos, vocês hão de concordar conosco: beleza e inteligência funcionam, às vezes, com a mesma intensidade, para uma só mulher (KOSTAKIS, 1959, p. 2).

O curioso nesse texto, além da suposta incompatibilidade feminina entre beleza e talento, é como o fato de ambas serem “talentosas escritoras” não basta, uma vez que estão sendo analisadas pelas suas performances sociais como mulheres. Telles, embora cumprisse o esperado de uma mãe e dona de casa, trabalhava como advogada, o que aparece como uma atividade à qual ela “encontra tempo suficiente” para fazer. Já Hilst, diametralmente oposta à imagem da dona de casa perfeita e, por isso, descrita como “autêntica”, tem destacada sua forte personalidade, cujo “temperamento arrebatado” apareceria, como um espelho, em suas produções.

O julgamento sexista, contudo, não ocorreu somente com a figura da autora: estendeu-se também à sua obra. Ao entrevistar Hilst para o *Jornal de Letras* em 1952, na ocasião do lançamento de *Balada de Alzira*, Alcântara Silveira afirma: “os poemas agora editados são mais graves e *menos femininos* do que os de *Presságio*, por força talvez da passagem do tempo, que acumula, em todos nós, mais experiência e mais desilusões” (SILVEIRA, 2013, p. 21, grifo nosso). É interessante perceber como, na visão do crítico, a poesia hilstiana cresceu em qualidade ao tornar-se menos feminil (seja lá o que ele queira dizer com isso), uma vez que ela teria envelhecido e ganhado mais sabedoria e experiência, tornando nítida a depreciação do feminino na avaliação crítica. Mais à frente na entrevista, o assunto acerca do gênero retorna:

A poetisa tomou um gole de uísque. Tomamos nossa água tônica e voltamos a assediá-la, agora, a propósito da poesia feminina. Os poemas de *Presságio* [...] revelavam autoria feminina. Que achava a poetisa do assunto? Existe uma poesia feminina diferente da masculina?

Hilst: A poesia feminina existe, mas nem sempre é de autoria masculina... A ideia que tenho quando digo “poesia feminina” é de pieguice, porque as mulheres quase sempre são “derramadas” e de uma suavidade irritante quando escrevem poemas. Já a poesia de Cecília Meireles, por exemplo, não pode nunca ser chamada de feminina, porque ela é forte e potente. Cecília nunca poderá ser chamada de poetisa, mas sim poeta. No meu primeiro livro talvez eu tenha exagerado a minha meiguice... mas não digo como Reinaldo Bairão: “os melhores momentos poéticos de Hilda Hilst são aqueles em que ela mais foge de sua acabrunhante feminilidade” (SILVEIRA, 2013, p. 22).

Nesse trecho, é possível perceber como a própria autora reproduz pensamentos sexistas que consideram as mulheres “piegas”, “derramadas” e “suaves”, ao mesmo tempo que procura distanciar-se desses adjetivos. Percebam que ela diz “as mulheres” e não “nós, mulheres”, visivelmente numa tentativa de não se associar à ideia de feminino. Como bem observa Constância Lima Duarte, “provavelmente, por receio de serem rejeitadas ou de ficarem ‘malvistas’, muitas de nossas escritoras, intelectuais, e a brasileira de modo geral, passaram

enfaticamente a recusar esse título [feminista]” (DUARTE, 2019, p. 26). Hilst renegou, durante toda a vida, o rótulo de feminista, embora suas atitudes — e sua obra — tivessem fortes reivindicações acerca da independência e do poder das mulheres.

Sua estratégia de afastar-se do que era considerado “feminino” — e, portanto, pior — continua quando menciona Cecília Meireles, que deveria ser chamada de *poeta* e não *poetisa*, pela sua linguagem “forte e potente”. Isso retrata um pensamento vigente na época: as mulheres que escreviam poemas eram chamadas “poetisas”, carregando nessa palavra um tom pejorativo e inferior, enquanto os verdadeiros “poetas” seriam os homens. Meireles, contudo, bagunça essa lógica, pois, sendo uma mulher, escreveu a mais alta poesia: à crítica, portanto, restou chamá-la de “poeta”. O comentário de Hilst sobre o assunto é ainda mais curioso se repararmos que o seu entrevistador, insistentemente, se refere a ela como “poetisa” — ao mesmo tempo que contribui, também, para a construção dessa figura mítica que bebe uísque enquanto ele bebe água tônica. Tudo isso é especialmente preocupante sobretudo se lembrarmos que, em 1952, Hilda Hilst era uma jovem de 22 anos adentrando na carreira literária, com poemas criticados por terem uma “acabrunhante feminilidade”, característica que, além de extremamente vaga, não acrescenta construtivamente em termos de estética, reduzindo-se a uma leitura puramente sexista relacionada à autoria.

Em 1981, refletindo sobre algumas posturas do passado, a escritora afirmou: “[...] hoje, mais velha e distante, percebo que tudo aquilo era uma forma de me sentir aceita. Pelo que eu apresentava de exterior. Os namorados gostavam que eu fosse linda. Levavam-me nas festas, chiquérrima, e apresentavam-me com orgulho: além de bonita, ela pensa e escreve!” (HILST apud RUSCHEL, 1981, s/p). É possível perceber, assim, que a própria autora, anos depois, teve uma postura crítica em relação a visão habitual dos homens sobre ela, valorizando sobretudo sua aparência — primeiro, era “bonita”, depois, como um “acréscimo”, vinha o seu pensamento e atuação literária.

Porém, na década de 60, esse quadro muda drasticamente, principalmente devido à mudança para o interior de Campinas. Após ler *Carta a El Greco*, de Nikos Kazantzákis, livro que prega o desprendimento de coisas materiais e o retorno de um contato intenso com a natureza, em 1966, ano da morte de seu pai, Hilda Hilst se muda para a Casa do Sol, com a intenção declarada de se afastar das distrações superficiais da cidade grande, como as festas, aparições sociais constantes e os diversos amantes. Seu objetivo era criar um espaço de liberdade propício para a criação artística, e esse projeto começa já na arquitetura autoral do espaço: “A Casa do Sol, projetada pela própria autora, era também parte de sua obra” (DESTRI,

FOLGUEIRA, 2018, p. 198). Frequentada desde o início por diversos artistas e pensadores, a Casa tornou-se, também, algo mítico, assim como vários de seus elementos, a exemplo das dezenas de cachorros (em sua maioria, abandonados ou vira-latas) que passaram a morar ali, ou da figueira “mágica” que se impõe no quintal — diz a lenda que ela é capaz de realizar pedidos¹⁶.

Acerca da mudança radical da autora nesse período, resumem Destri e Folgueira:

Livre de problemas terrenos, podendo dedicar-se exclusivamente à leitura e à sua produção, Hilda Hilst começaria uma transformação muito maior do que a simples mudança para a Casa do Sol. Não só por conta das túnicas que passou a vestir, ou dos pratos de barro que adotou para suas refeições, ou, ainda, pelo fato de estar próxima à terra, afinidade que atribuía à hereditariedade e ao signo de Touro. Motivada pela leitura de *Carta a El Greco*, [...] a escritora iniciou um período de retiro, que duraria sua vida inteira (DESTRI, FOLGUEIRA, 2018, p. 76).

A partir desse momento, portanto, Hilda Hilst começa a modificar a persona literária. Se na década de 50 sua autoimagem era voltada a uma ousadia da juventude, expressa pela figura altiva e loura com joias e maquiagem, colecionando amantes, sempre bebendo e fumando; agora, nos anos 60, há uma “desmontagem” de toda essa performance. Hilst troca as joias e roupas de alta costura por batas indianas, coloca os cabelos para trás e deixa o rosto limpo, como pode-se perceber nas imagens abaixo:



À esquerda, Hilda Hilst nos anos 50. À direita, nos anos 60. Imagens: *blog Literar* (2013)

A diferença visível nessas fotos ocorre não só pelo óbvio contraste das roupas e adornos, mas também pela pose e o olhar. Enquanto na primeira Hilst se preocupa em erguer o rosto e

¹⁶ Quando Caio Fernando Abreu (1948-1996) morou na Casa do Sol, ele fez três pedidos à figueira: ganhar um prêmio literário, conseguir se mudar para o Rio de Janeiro, e que sua voz engrossasse (na época, estava no início da vida adulta e ainda tinha uma voz fina). Todos os desejos foram realizados.

deixar a boca entreaberta, criando uma atmosfera *femme fatale* inspirada pelas divas de Hollywood, na segunda há uma simplicidade absoluta de postura, em um olhar calmo que mira o horizonte, o *além* — característica que, desse momento em diante, será extremamente explorada pela autora. Há um abandono da aparente superficialidade da vida agitada da capital, rumo a uma entrega absoluta, irrestrita e religiosa à literatura.



Hilda Hilst posa em frente à Casa do Sol assim que foi construída. Imagem: Instituto Hilda Hilst

Comentando sobre a foto acima, Destri e Folgueira afirmam:

Em certo sentido, ao vestir-se de freira e posar em frente à casa que construíra em lugar isolado, Hilda anuncia uma conversão. Ela se retira da badalada vida da capital paulista, com suas viagens, festas, jantares e, sobretudo, seus amores [...]. No interior, a escritora “puxa os cabelos pra trás” e “começa a usar batas e se enfeiar”. Na Casa do Sol, inicia seu sacerdócio: uma vida inteiramente dedicada à criação de sua literatura (DESTRI, FOLGUEIRA, 2018, p. 12).

Essa imagem, somada à ideia de conversão, são especialmente emblemáticas. Na foto, Hilst está “vestida de freira”, com um crucifixo grande no peito, o cabelo preso e o olhar decidido e etéreo. Nesse contexto, a religiosidade e a procura por Deus passam a ser, cada vez mais, uma preocupação para a autora, aparecendo intensamente nas produções do período. A peça *A Empresa (A Possessa)*, por exemplo, escrita em 1967, logo após sua chegada à Casa do Sol, recupera fatos de sua própria formação católica para construir um instituto religioso opressivo que distorce as ideias de América, uma jovem postulante.

Essa *conversão* de Hilda Hilst não foi apenas visual ou espacial, mas também ideológica, como pode ser percebido nas entrevistas que ela dá a partir de 1966. Agora, a

preocupação da autora recai ainda mais profundamente sobre questões literárias e filosóficas, e ela tenta abordar esses assuntos, enquanto a mídia contribui para a mitificação de sua evasão de São Paulo. Em entrevista de 1969, Regina Helena escreve: “Muitos falam dessa escritora loira e misteriosa que se refugiou numa lavoura tipo ‘convento colonial’. Uns contam que ela supervisiona a lavoura na fazenda, [...] há os que juram que essa fuga para o interior é uma ‘atitude’” (HELENA, 2013, p. 26). Percebe-se, nesse trecho, que havia muitas suposições acerca de sua figura, sobretudo após essa mudança radical, que cria um breve interesse da mídia em relação a ela.

Nessa mesma entrevista, há uma passagem em que a temática sexual é discutida:

Hilda Hilst acha que está havendo, no mundo atual, uma exacerbação do sexo. Ela acha que isso, um dia, vai explodir. Nas suas peças tentou despertar a atenção para outras coisas: “Não é possível que só sexo conte hoje em dia. Certo, o escritor é testemunha do seu tempo, mas ele não é obrigado a escrever só sobre determinados temas. Deve ter uma consciência mais solarizada. É preciso estimular a mente do outro. Nem que esse outro não entenda direito, não tem importância. O estímulo foi dado” (HELENA, 2013, p. 26).

Esse é um dos primeiros registros do incômodo que Hilst carregaria por toda a vida: a incompreensão dos leitores, e a dificuldade de comunicação. Aqui, em 1969, ela sente a constante pressão da sociedade e da mídia, ambas obcecadas pela temática erótica, e presente que um dia haverá uma explosão do sexo — e o irônico é que isso acontecerá em sua própria obra, vinte anos depois.

Na década de 70, após escrever as peças de teatro e lançar-se na prosa com *Fluxo-floema*, as entrevistas e aparições de Hilda Hilst são cada vez mais filosóficas — preocupação também estética da autora, frequente nos livros desenvolvidos no período. Em uma bela entrevista concedida em 1975 ao Estado de São Paulo, Hilst expõe as razões pelas quais escreve:

As pessoas perguntam sempre por que a gente escreve e eu fico pensando em todos os motivos que levam de repente uma pessoa a escrever e penso que a raiz disso em mim está na vontade de ser amada, numa avidez pela vida. Quem sabe também se não é uma necessidade de viver o transitório com intensidade, uma força oculta que nos impele a descobrir o segredo das coisas. Uma necessidade imperiosa de ir ao âmago de nós mesmos, um estado passional diante da existência, uma compaixão pelos seres humanos, pelos animais, pelas plantas. [...] Também o ato de escrever para mim revela às vezes a insegurança, pois o escritor é um ser frágil, inseguro, ansioso, que procura respostas para todos os mistérios da vida (HILST apud GONÇALVES, 2013, p. 29).

É nítida, nesse trecho, a visão mítica da autora sobre o poder e as funções da literatura, que a coloca em estado ininterrupto de comoção, em uma busca profunda pelo âmago do ser humano. Essas palavras, aliás, são constantes em suas entrevistas: *busca*, *profundidade*, *intensidade*, *âmago* — corroborando a construção de sua poética (e de sua figura) como uma

constante investigação acerca da aventura humana na terra: “Quero ser lida em profundidade e não como distração, porque não leio os outros para me distrair mas para compreender, para me comunicar” (HILST apud GONÇALVES, 2013, p. 30). É também interessante observar como a autora gosta e divulga a ideia de que o escritor é um ser que se destaca entre os outros: “Porque é inútil ficar dizendo que um poeta, um escritor precisam ser naturais, uma vez que eles são é diferentes, mais atentos, e captam coisas e estados emocionais que os outros não veem ou não sentem. Porque sabem que em tudo há sacralidade” (HILST apud GONÇALVES, 2013, p. 30). Esse trecho comprova que Hilst compreende o poder da autoimagem — e é consciente da construção de si própria como persona literária.

Buscando relatos epistolares e anotações, é na década de 1970, duas décadas após a sua estreia, que aparecem, com mais intensidade que antes, as primeiras queixas da falta de leitores. Isso pode ser percebido em uma carta de Caio Fernando Abreu para a amiga, em dezembro de 1971:

Espero que a situação aí na fazenda tenha melhorado, que vocês todos estejam bem e principalmente — que você esteja escrevendo. Haja o que houver, Hildinha, você não pode castrar a sua criatividade. Quem chegou onde você chegou não pode parar: você TEM que escrever coisas cada vez melhores, cada vez maiores, sempre, infelizmente, cagando montes para a crítica e o público. Agora, que já publiquei e passei pelo mesmo desencanto e a mesma sensação de ter soltado um grito no deserto, posso compreender muito bem a tua revolta. Mas é isso mesmo, vivemos numa terra de botocudos, de eunucos mentais, e não é desistindo que vamos modificar alguma coisa (ABREU apud DIP, 2016, p. 73).

Caio faz referência à revolta da autora em não ser lida, em “ter soltado um grito no deserto”, aproveitando para criticar o território brasileiro complicado para o trabalho intelectual, uma “terra de botocudos, de eunucos mentais” — assunto que retomaremos mais à frente, quando o cenário literário nacional for discutido. É cativante observar o encorajamento mútuo entre os dois escritores, que procuram incentivar um ao outro para que continuem escrevendo sempre, apesar de todas as adversidades. Assim, o conselho do autor à amiga é que ela “cague montes para a crítica e o público”, postura mais ou menos adotada por ela durante a sua trajetória.

Ainda nos anos 1970, a escritora inicia uma pesquisa que vai chamar a atenção da mídia: a gravação de vozes dos mortos, a partir de uma interlocução com a proposta de Friedrich Jürgenson, autor de *Telefone para o além* (1972). Apesar da abordagem científica e corroborada por físicos, Hilda Hilst é ridicularizada pelas suas tentativas de gravações, como é nítido em

uma reportagem sensacionalista feita pelo programa Fantástico, da Rede Globo, em 1979¹⁷. Por conta disso e também da inovação estética da sua narrativa, se intensifica, nesse momento, uma associação à loucura:

Mas se falo disso [as gravações de vozes] com algumas pessoas ou tento falar, o mais provável é que em troca elas me deem uma camisa de força. Isso para mim não tem muito significado, pois de há muito já estou sendo rotulada de absolutamente delirante por causa de meus textos em prosa. E não me acanho, pois sou [...] muito bem acompanhada pelas pessoas importantes que estão fazendo essas mesmas experiências com muito mais base técnica e científica (HILST apud GONÇALVES, 2013, p. 33).

A imagem de uma escritora excêntrica e louca acompanhou Hilst por toda a vida, sobretudo devido aos episódios bizarros — a gravação das vozes ou a aparição de um disco voador e de alienígenas na Casa do Sol, por exemplo. Frequentemente, os comentários sobre esses acontecimentos (ou “alucinações”, como eram chamados) eram feitos por uma associação ao consumo de bebida alcoólica, seu hábito diário.

A imagem de “intelectual doida e bêbada” criada acerca da escritora não era frequente apenas na mídia, mas também na universidade: “Na Unicamp, pela proximidade que a autora tinha com o local, criou-se uma espécie de mitologia a seu respeito, envolvendo suas bebedeiras legendárias e sua casa sempre aberta” (DESTRI, FOLGUEIRA, 2018, p. 154). Houve uma parceria entre a Unicamp e Hilda Hilst, por meio do programa de Artista Residente iniciado em 1984, que acabou não dando certo por conta de sua dificuldade em se encaixar no cotidiano e na postura social da academia. Em muitas de suas palestras, ela acabava antes do tempo previsto ou xingava os alunos com palavrões.

No fim da década de 1980, após vinte e oito publicações, “Hilda estava mais descontente do que nunca com o desconhecimento de sua obra por parte do grande público. Reclamava da dificuldade de encontrar seus volumes: — Eu só fico em sebo, do lado de um monte de escritores mortos!” (DESTRI, FOLGUEIRA, 2018, p. 161). É então, nesse momento, que a autora resolve radicalizar e lança sua obra pornográfica.

Por fim, as biógrafas Luisa Destri e Laura Folgueira, ao concluir o volume sobre a vida intensa de Hilda Hilst, afirmam: “Seria possível pensar que [este livro] procura retratar a pessoa por trás da escritora, se, em Hilda, essas duas facetas não fossem — justamente pela consciência com que construía sua imagem — a mesma coisa” (DESTRI, FOLGUEIRA, 2018, p. 209). Dessa forma, é possível perceber que, analisando a trajetória da autora, havia uma autoconsciência a respeito da construção que ela fez de si própria ao longo dos anos, além de

¹⁷ *Poeta Hilda Hilst Investiga o Fenômeno das Vozes do “Além”*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=I5twmgPG19I>> Acesso em: maio de 2019.

uma possível correspondência entre a pessoa Hilda de Almeida Prado Hilst e a escritora — o mito — Hilda Hilst.

Capítulo 2

Além do ponto G, o ponto H

2.1. Um campo (literário) minado

Conquanto seja verdade que a arte comercial está sempre em perigo de acabar como uma prostituta, é igualmente verdadeiro que a arte não comercial está sempre em perigo de acabar como uma solteirona.

Erwin Panofsky¹⁸

A lógica da canonização é similar à do governo do Rio: escritor bom é escritor morto.

Luiz Ruffato¹⁹

Com o intuito de pensar o campo literário brasileiro e a problemática inserção de Hilda Hilst nele, este subcapítulo pretende discutir questões voltadas ao meio editorial de escrita, produção e venda de livros. Nesse sentido, Pierre Bourdieu assim conceitua o campo literário:

[...] para compreender uma produção cultural (literatura, ciência etc) não basta referir-se ao conteúdo textual dessa produção, tampouco referir-se ao contexto social contentando-se em estabelecer uma relação direta entre o texto e o contexto. [...] Minha hipótese consiste em supor que, entre esses dois polos, muito distanciados [...] existe um universo intermediário que chamo o campo literário, artístico, jurídico ou científico, isto é, o universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem e difundem a arte, a literatura ou a ciência. Esse universo é um mundo social como os outros, mas que obedece a leis sociais mais ou menos específicas (BOURDIEU, 2004, p. 20).

A partir dessa definição, pode-se refletir acerca dos diversos elementos que influenciam o campo literário. No caso da produção e da disseminação de livros, esses agentes e instituições, como os chama Bourdieu, são, principalmente, os(as) escritores(as); as casas editoriais; os(as) editores(as) e demais trabalhadores do livro (revisores, diagramadores, ilustradores, etc); as livrarias e demais espaços onde se comercializam livros; os jornais e demais veículos de imprensa; os leitores e as leitoras. A partir do momento em que se pensa no campo inserido em um sistema capitalista, um dos princípios a serem seguidos é a busca pelo lucro. Assim, Bourdieu ressalta as “[...] especificidades nesse campo à medida que ele se reveste de uma espécie muito particular de capital: o capital simbólico. Os produtores culturais seriam, portanto, detentores de um poder específico” (PEREIRA, 2015, p. 351): o poder de decidir

¹⁸ Citado por Peter Wollen em *Signos e Significação no Cinema* (Lisboa: Horizonte, 1984, p. 18).

¹⁹ Em conversa que tivemos durante o evento “Sarau Libertário”, ocorrido em Belo Horizonte no dia 24 de novembro de 2019.

quem é publicado, vendido e distribuído, e de que forma isso será feito. Ou seja, falar de edição é falar de poder — situação denunciada, exaustivamente, por Hilda Hilst nos anos 1990.

É importante ressaltar que, na visão do sociólogo, o campo literário é dotado de uma relativa autonomia, uma vez que possui regras próprias do universo das letras. Esse espaço é dividido pelo autor em dois subcampos: os escritores “puros” ou “autônomos” — “[...] que não respeitam qualquer juízo que não o de seus pares, e a quem um mui rápido ou grande sucesso comercial pode até ser suspeito” (SPELLER, 2017, p. 52) — e os autores de *best-sellers* — cujo sucesso é medido por popularidade e vendas. A partir de uma inspiração física relativa ao campo magnético — o princípio de atração-repulsão —, “o campo designa, simultaneamente, um espaço de posições que se definem umas em relação às outras em função da distribuição desigual do capital específico e um espaço de tomadas de posição inscritas em uma história, que também adquirem sentido umas em relação às outras” (SAPIRO, 2017, p. 89). Assim, há um embate entre esses dois subcampos — o artista “comercial” e o “não-comercial” —, tensionado pela desigualdade do capital.

A noção de “capital simbólico” nos ajuda a entender melhor de que forma a *arte* pode se tornar *produto* quando vista, divulgada e comercializada dentro de uma estrutura que visa o lucro. Segundo Bourdieu:

O produtor do *valor da obra de arte* não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como *fetich*e ao produzir a crença no poder criador do artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra, ou, o que dá no mesmo, na crença do valor da obra (BOURDIEU, 1996, p. 259, grifos do autor).

Dessa forma, no sistema capitalista, o *valor* de uma obra de arte se encontra, principalmente, em duas instâncias: a simbólica e a comercial. O valor simbólico se dá, como afirma o sociólogo, a partir do reconhecimento externo — feito pela imprensa, pelos críticos, pelos leitores, pela academia —, gerando uma situação na qual o artista depende de uma validação social para obter êxito nos seus projetos. Paralelamente, o valor comercial de uma obra de arte depende, em maior ou menor grau, do seu valor simbólico: o livro de um escritor famoso e elogiado pelas instâncias legitimadoras tende a vender mais — e conseqüentemente gerar mais lucro — que a obra de um desconhecido.

Essa relação baseada no capital cria, portanto, uma contradição entre arte e dinheiro:

No momento em que [os artistas] afirmam, com Flaubert, que “uma obra de arte [...] é inapreciável, não tem valor comercial, não pode ser paga”, que é *sem preço*, ou seja, estranha à lógica ordinária da economia ordinária, descobre-se que é efetivamente *sem valor comercial*, que não tem mercado. A ambiguidade da frase de Flaubert, que diz as duas coisas ao mesmo tempo, obra a descobrir essa espécie de mecanismo infernal, que os artistas instalam e no qual se veem presos (BOURDIEU, 1996, p. 100-101, grifos do autor).

Compreende-se, assim, que há um embate inerente entre as noções de arte e de mercado. Da mesma forma que uma obra se encontra *além* das esferas comerciais uma vez que não cumpre uma função expressamente utilitarista²⁰ (no sentido de ter um uso com finalidades específicas e padronizadas), essa mesma obra se encontra imobilizada dentro dos padrões estabelecidos por uma sociedade que compra e vende objetos, a partir de um valor comercial. Essa tensão, chamada pelo sociólogo francês de “mecanismo infernal”, permeia constantemente a vida e o fazer dos trabalhadores do livro, sobretudo dos escritores e das escritoras: “Estamos, com efeito, em um mundo econômico às avessas: o artista só pode triunfar no terreno simbólico perdendo no terreno econômico (pelo menos a curto prazo), e inversamente (pelo menos a longo prazo)” (BOURDIEU, 1996, p. 102).

Dominique Maingueneau também discute a relação inerentemente problemática entre o escritor e o dinheiro, a partir da impossibilidade da ideia de um “salário”, já que o ofício da literatura não se configura como um “trabalho” nos moldes tradicionais: “Com a escrita, da mesma forma que com a arte em geral, a noção de ‘trabalho’, de ‘salário’, só pode ser colocada entre parênteses. O escritor está condenado a elaborar um compromisso sempre insatisfatório” (MAINGUENEAU, 2001, p. 38). Essa insatisfação e conseqüente desilusão de viver uma vida dedicada à produção literária aparece, com muita força, no ressentimento elaborado por Hilst durante a escrita de seus livros pornográficos, já que eles foram, segundo ela, uma expressão do seu “fracasso”.

Ainda segundo Maingueneau, há uma tensão latente entre a “glória literária” almejada e o “sucesso”, sobretudo comercial, também desejado por diversos artistas. Dessa forma, postula que a riqueza material impediria, de certa forma, a construção de uma obra relevante: “[o escritor] não pode visar a riqueza, pois, visando-a, arrisca-se a se tornar um escritor medíocre. Pior: o sucesso é um sinal ambíguo, que muitas vezes revela uma conformidade inquietante a uma moda transitória e não garante qualquer glória sólida” (MAINGUENEAU, 2001, p. 39-40). Para embasar esse pensamento, que contrasta o sucesso da literatura comercial com a *criação verdadeira*, refere-se a Bourdieu. De fato, Bourdieu considera que:

²⁰ Esse aspecto é abordado por Bataille na sua noção de “dispêndio”, como foi anteriormente comentado.

[...] o sucesso imediato tem algo de suspeito: como se reduzisse a oferenda simbólica de uma obra sem preço ao simples “toma lá da cá” de uma troca comercial. Essa visão que faz da ascese neste mundo a condição da salvação no outro encontra seu princípio na lógica específica da alquimia simbólica, que pretende que os investimentos não sejam recompensados a menos que sejam (ou pareçam) operados a fundo perdido, à maneira de um dom, que não pode garantir para si o contradom mais precioso, o “reconhecimento”, a não ser que seja vivido como sem retorno (BOURDIEU, 1996, p. 170).

Contudo, há algumas ressalvas a serem feitas a respeito disso. É certo que a carreira de artista — e, nesse caso, de escritor(a) —, principalmente imersa na lei do capital, é angustiante e instável, uma vez que há essa tensão entre o valor simbólico e o valor comercial do livro: um objeto que demora meses, anos ou décadas para ser feito e é comercializado, muitas vezes, a um valor irrisório, gerando pouco ou nenhum retorno monetário ao seu autor. No Brasil, essa situação é ainda mais preocupante, já que, historicamente, existe um descaso estatal com produções culturais, que recebem baixo incentivo em leis, e os autores, quando muito, recebem 10% do valor de capa dos seus livros²¹. Por conta disso, sobretudo na contemporaneidade, os escritores buscam outras maneiras de sustento, e, hoje, vários deles “fazem apresentações em festivais de literatura (como FLIP, por exemplo), participam de performances, exercem a função de críticos literários em revistas especializadas, alargando, enfim, o espaço de sua participação para outros que não o exclusivo do livro” (CURY, 2007, p. 7).

Nesse contexto, é mais do que válido um escritor procurar ser reconhecido e conseguir viver uma vida dedicada à produção — como foi o desejo ardente de Hilda Hilst —, e acreditamos que a perpetuação da imagem do *artista verdadeiro* como um fracasso inevitável ou “um ser incompreendido à sua época” é um desserviço à própria arte. Esse pensamento desestimula pessoas a seguirem carreira artística ao mesmo tempo que distancia a arte dos tempos atuais, colocando-a em um pedestal idealizado, como se fosse algo que só pudesse ser feito no passado e jamais no presente — isso é comprovado pela predominância de estudos, nas escolas e universidades, acerca de autores mortos e já canonizados. Além disso, essa crença romantiza a ideia em torno do trabalho literário como algo que deve ser feito à toda prova, como se o escritor não tivesse que, como qualquer outro cidadão, sustentar-se financeiramente em uma vida comum.

A moeda, nesse sentido, tem um papel decisivo na sociedade — influenciando, também as decisões de carreiras. No contexto artístico, existe uma classe de pessoas que, historicamente,

²¹ Obtive essa informação após inúmeras conversas com escritores e escritoras ao redor do Brasil, e também a partir da minha própria experiência como autora. Esses são os casos mais especiais, pois é muito comum encontrar editoras que cobram dos seus autores previamente à publicação, chegando a valores altíssimos por tiragens reduzidas.

obteve privilégios: os herdeiros. De acordo com Bourdieu, eles “[...] detêm uma vantagem decisiva quando se trata de arte pura: o capital econômico herdado, que liberta das sujeições e das urgências da demanda imediata [...] e dá a possibilidade de ‘resistir’ na ausência de mercado” (BOURDIEU, 1996, p. 103). A própria Hilda Hilst corrobora esse pensamento, pois, filha de uma família de posses rurais em São Paulo, afirmou diversas vezes que sua liberdade vinha da despreocupação com a renda:

“Não é possível que eu, com essa cabeça esplendorosa, não possa me sustentar. Se não tivesse recebido uma herança, não teria podido escrever o que escrevi”. Ela afirma que, ao apelar para a pornografia, não está em busca do reconhecimento em larga escala que nunca teve — e, depois de declarar que “a questão é o dinheiro mesmo”, dispara, como de hábito sem meias palavras: “Estou cagando para o reconhecimento” (WERNECK, 2014, p. 246).

A importância do dinheiro para a produção artística, sobretudo para mulheres em uma sociedade patriarcal, é formalizada na célebre conferência *Um Teto Todo Seu*, de 1929, na qual Virginia Woolf afirma que “(...) é necessário ter quinhentas libras por ano e um quarto com fechadura na porta se vocês [as mulheres] quiserem escrever ficção ou poesia” (WOOLF, 1985, p. 137). A questão entra na discussão de gênero a partir do momento em que, ao longo da história, as mulheres mais frequentemente dependiam financeiramente de algum provedor masculino, seja o pai, o marido, o irmão ou outros. Assim, imersas em sociedades pautadas em poderes — sociais ou monetários — que elas não tinham, as mulheres ficaram relegadas a uma espécie de dependência. É aí que mira Woolf: a arte exige liberdade — as quinhentas libras trazendo autonomia financeira — e privacidade — a tranca na porta do quarto.

A partir disso, é possível pensar em uma possibilidade que talvez explique a exclusão de Hilda Hilst da discussão pública sobre a literatura — e foi dada pela autora. Ao analisar a própria obra e o desdém em relação a seu trabalho, Hilst formalizou um dos motivos possíveis para isso em entrevista ao amigo Caio Fernando Abreu:

Existe um grande preconceito contra a mulher escritora. Você não pode ser boa demais, não pode ter uma excelência muito grande. Se você tem essa excelência e ainda por cima é mulher, *elas* detestam e te cortam. Você tem que ser mediano e, se for mulher, só faltam te cuspir na cara. Há anos, a Heloneida Studart me disse: “Hilda, se você fosse um homem, escrevendo a prosa que você escreve, você seria conhecida no país inteiro” (HILST apud ABREU, 2014, p. 259, grifo da autora).

Nesse sentido, pode-se pensar a exclusão das mulheres do mercado editorial como uma ferida aberta, ainda, na historiografia literária brasileira, que pode ser verificada conferindo qualquer livro didático de literatura do ensino básico, nos quais se encontram,

esmagadoramente, autores homens. Segundo Rita Schmidt, a escolha do cânone literário como majoritariamente masculino ratifica

[...] a prerrogativa e o privilégio de definir o que conta como literatura, e mais, o poder de imobilizar um conceito de literatura ou de disseminar determinado valor literário, segundo critérios fixos e preestabelecidos, sem questionamentos, como se fossem categorias absolutas, não uma definição e um valor entre outras definições e outros valores (SCHMIDT, 2008, p. 55).

Afinal, como afirma Reis, “o conceito de cânon implica um princípio de seleção (e exclusão) e, assim, não pode se desvincular da questão do poder” (REIS, 1992, p. 70). O poder, em uma sociedade de fortes raízes patriarcais, esteve historicamente na mão dos homens — sobretudo ricos e brancos —, que criaram seus próprios critérios de valor literário para avaliar a qualidade dos textos. Falando com Schmidt, o problema é quando esses critérios são fixos e aceitos como “categorias absolutas”, como se não fossem, também, subjetivos e parciais — a visão de um homem branco não é *padrão* nem *neutra*, uma vez que esses sujeitos carregam consigo sua perspectiva de mundo e valores preestabelecidos, muitas vezes marcados por suas vivências privilegiadas.

Dessa forma, percebe-se que não é coincidência que Hilst, mulher e transgressora, tenha sido tão excluída da historiografia, seja pelo mercado editorial no seu contexto de publicação, ou pela crítica da época, que pouco lhe dava atenção. O conceito de violência simbólica formulado por Bourdieu (2018, p. 11-12) é oportuno ao discorrer acerca da dominação masculina. O autor postula que as vias simbólicas de comunicação e conhecimento — ou, nesse caso, do desconhecimento — são o caminho pelo qual acontece essa violência, que privilegia as imagens e os nomes masculinos e se torna, por ocorrer nos domínios da linguagem, invisível às suas próprias vítimas, uma vez que a violência é simbólica e não física. Não falar sobre a obra de alguém também é falar, é dizer que aquilo não vale atenção. Não escrever sobre Hilda Hilst é também escrever sobre Hilda Hilst, pela negativa violenta da exclusão.

Contudo, por mais que a hipótese do gênero como fator definidor da marginalização seja rica e traga discussões produtivas — sobretudo no Brasil, país historicamente patriarcal —, nos parece que ela, sozinha, não basta para explicar a complexa situação de Hilda Hilst. Claro, uma mulher escrevendo é algo que incomoda, mas escrevendo *o quê?*²² A estética e o conteúdo provocadores trazidos pela escritora em suas obras, aliados à sua persona literária iconoclasta,

²² Afinal, a escritora e grande amiga de Hilda Hilst, Lygia Fagundes Telles, é uma mulher (ambas brancas e paulistas, é importante ressaltar) e, ainda assim, sempre teve grandes tiragens e um certo sucesso editorial. O abismo entre as duas reside na estética de seus textos: Hilst procurava inovar e transgredir a linguagem, enquanto Telles dominou o gênero narrativo “tradicional”, produzindo livros com linguagem mais acessível.

formavam um combo de dar medo ao mercado editorial. Segundo Olga Bilenky, amiga pessoal da autora, em conversa que tivemos na Casa do Sol em julho de 2019, os amigos, principalmente Mora Fuentes, alertavam Hilst sobre o perigo de falar mal dos editores, afinal, eram eles quem decidiam quem seria publicado e de que maneira. A sua postura na mídia, contudo, não media palavras para se dirigir às casas editoriais que lhe fechavam as portas:

Em português, você pensar é uma coisa horrível, os editores odeiam, te cospem na cara. Foi o que fizeram pra mim durante quarenta anos. O único editor que não cuspiu na minha cara foi o Massao Ohno, só que o Massao Ohno adora ficar com os livros na casa dele, ele adora ficar olhando os livros. Então, se não há distribuição, também não há venda. Eu adoro ele, ele é um grande artista, um grande gráfico, só que ele é apaixonado pelos livros, ele guarda todos os livros no quarto, alguns até embaixo da cama.²³

Nesse trecho, Hilst comenta sobre outro fator que influencia bastante em sua *exclusão*: a pouca inserção no próprio mercado editorial. Publicada majoritariamente por Massao Ohno, sua obra recebia tiragens baixas, que circulavam principalmente entre amigos e críticos literários de um grupo restrito, limitando-se a Campinas e São Paulo. A figura desse editor é um caso à parte, definido por ela como um “grande artista, um grande gráfico”, e também ele próprio se via assim, segundo depoimento de Gutemberg Medeiros:

— Massao, você é um ótimo e péssimo editor. Faz livros que são verdadeiras obras de arte. Mas não distribui as tiragens pequenas de mil exemplares. Quando muito, desova na livraria Belas Artes [pequena e refinada que existia na Avenida Paulista quase com Consolação] ou na Pau Brasil [outra de mesmo perfil em frente ao Centro Cultural São Paulo] e mais nada. A coisa mais difícil é encontrar livro seu. [...]
— Não sou editor, sou designer gráfico. Vivo disso. Há anos vejo ótimos poetas sem editora. Os editores dificilmente publicam poesia, alegam dar prejuízo. Então eu publico para o poeta apresentar a sua produção impressa nas editoras. Causa bem melhor figura mostrar a obra em livro do que em cópias datilografadas. Não edito para o leitor final, mas para editores. Logo, não posso ser chamado de editor (MEDEIROS, 2019, s/p).

Essa declaração nos ajuda a compreender a inserção de Hilda Hilst no mercado editorial, uma vez que não via, como autores de grandes editoras, seus livros ganharem ampla circulação e altas tiragens. Como ela mesma diz, isso vai acontecer somente depois do *boom* pornográfico, quando outras casas editoriais começam a criar interesse sobre a sua obra anterior. Portanto, o papel de Massao Ohno é essencial na sua carreira: foi ele quem lhe deu espaço para criar, e criar com excelência — “[Ela disse que] Massao é um poeta. Em 19 anos de convivência com Hilda, foi o maior elogio que já a ouvi dirigir a alguém.” (MEDEIROS, 2019, s/p) —, contudo, não fazia distribuição, o que prejudicou um maior alcance e divulgação de sua obra.

²³ Trecho de entrevista à TV Cultura em 1990, disponível no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=5yeFhO4G2OQ>>. Acesso em agosto de 2019.

Além do mercado e de sua enorme influência no espaço artístico, há outra instituição também importante para a validação dentro do campo literário: a academia. Se Hilst não obteve grande sucesso editorial de vendas, tampouco era privilegiada nas universidades, à época de suas publicações. Segundo o levantamento da fortuna crítica entre 1949 e 2018, feito em um trabalho de fôlego de Cristiano Diniz, o número de pesquisas sobre sua obra era escasso enquanto ela vivia e publicava, porém, hoje ela é uma das autoras mais estudadas do Brasil: a quantidade de trabalhos feitos a seu respeito aumentou significativamente após o lançamento da obra completa pela editora Globo, que se iniciou em 2001, e mais ainda após a sua morte²⁴, comprovando o que ela mesma previu na famosa entrevista à TV Cultura: “eu na cova, acho que vai ser lindo, eu famosa”²⁵.

Para pensar as confluências e os limites entre mercado e academia, a partir do caso de Hilda Hilst, utilizaremos os ensaios presentes em *Literatura de Esquerda*, do argentino Damián Tabarovsky. O crítico, a partir do contexto argentino e latino-americano, se propôs a pensar nas tensões entre academia e mercado dentro do campo literário, refletindo sobre um tipo de literatura que está além de ambas as coisas, o que ele chama de “literatura de esquerda”. Vale a longa citação:

Enquanto o mercado e a academia escrevem a favor de suas convenções, a literatura que me interessa — *a literatura de esquerda* — suspeita de toda convenção, inclusive as próprias. Não busca inaugurar um novo paradigma, mas pôr em xeque a própria ideia de paradigma, a própria ideia de ordem literária, qualquer que seja essa ordem. Trata-se de uma literatura que escreve sempre pensando no lado de fora, mas num lado de fora que não é *real*; esse fora não é o público, a crítica, a circulação, a posteridade, a tese de doutorado, a sociologia da recepção, a contracapa, o tapinha no ombro. Esse fora nem sequer é a tradição, a angústia das influências, outros livros. Não. Tal fora convencional está vetado para a literatura de esquerda, porque a literatura de esquerda é escrita pelo escritor sem público, pelo escritor que escreve para ninguém, em nome de ninguém, sem outra rede além do desejo louco de novidade. Essa literatura não se dirige ao público: se dirige à linguagem. Não se trata da oposição romance de trama *versus* romance de linguagem — que é o mesmo que dizer mercado *versus* academia —, mas de algo muito mais ambicioso: escolhe a própria trama para narrar sua decomposição, para pôr o sentido em suspenso; escolhe a própria linguagem para perfurá-la, para buscar esse lado de fora — o fora da linguagem — que nunca chega, que sempre se posterga, se desagrega (a literatura como forma de digressão) esse fora, ou talvez esse dentro inalcançável: a metáfora do mergulho (a invenção de uma língua dentro da língua); não mais o mergulho como

²⁴ No texto de apresentação ao levantamento de Diniz, Alcir Pécora reúne alguns motivos pelos quais a obra de Hilst passou a ser mais estudada: “Eu diria, portanto, que uma tempestade perfeita, composta por ao menos cinco elementos heteróclitos, de valor diverso, sem nexos necessários entre si, levou Hilda Hilst ao centro do cânone e da discussão literária no Brasil, quais sejam, em termos aproximados: a boa edição e a ampla disponibilidade de sua obra no mercado nacional; a discussão crítica travada contra a absolutização da teleologia modernista; o avanço crescente dos estudos de gênero no Brasil; e a própria morte da autora, a qual, assim, deixava de manifestar a sua presença incômoda, sempre surpreendente e escandalosa, que não animava os professores, quase sempre assustadiços e pudicos, a se aproximar de sua obra” (PÉCORA, 2018, p. 12).

²⁵ Trecho de entrevista à TV Cultura em 1990, disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=5yeFhO4G2OQ>. Acesso em agosto de 2019.

busca da palavra justa, bela, precisa (o coral iluminado submerso), mas como o momento em que a caça submarina se extravia e se converte em lataria, ácido, vidro moído, coral de vidro moído (a exploração de um navio afundado) (TABAROVSKY, 2017, p. 16-17, grifos do autor).

Ao adjetivo “de esquerda”, Tabarovsky confere um sentido mais estético que político — e de político ele carrega consigo o *status* iconoclasta e desejoso de mudança, mas sem se aliar a nenhuma ideologia partidária. Segundo Ronaldo Bressane, “o ensaísta usa ‘esquerda’ como sinônimo de transgressão, de ousadia, de tesão suicida pela vanguarda, de desfaçatez tanto para com o mercado quanto para a academia; de negativismo, de corrosão; de um amor desmesurado pela inventividade e pela linguagem” (BRESSANE, 2017, s/p). Essa interessante definição pode nos ajudar a pensar no projeto transgressor de Hilda Hilst, uma vez que ela sempre se apresentava como uma espécie de “escritor sem público”²⁶, título do primeiro ensaio presente em *Literatura de esquerda*, ao mesmo tempo que constituía uma linguagem muito particular, voltada a si mesma, tecendo autorreflexões formais e temáticas, o que resultou numa estética pouco compreendida à sua época. Dizia não se importar com o público, com a crítica, com os editores — “Estou cagando para o reconhecimento” (HILST apud WERNECK, 2014, p. 246) —, construindo uma imagem irreverente de si mesma enquanto buscava provocar e perturbar o meio literário e editorial de então: “[A publicação de *O Caderno Rosa*] é um ato de agressão. Não é um livro, é uma banana a Lori Lamby, que eu estou dando pros editores, pro mercado editorial”, diz a escritora em entrevista²⁷.

Tabarovsky continua:

A comunidade inoperante [...] ultrapassa a lógica da vanguarda histórica: supõe o dom da literatura como uma interrupção, a interrupção de seu próprio mito, como o questionamento recursivo de seu próprio desejo. O que a literatura doa é sua própria inoperância, sua incapacidade de converter-se em mercadoria (como produz o mercado) e sua resistência a transformar-se em obra (como supõe a academia) (TABAROVSKY, 2017, p. 20).

Esse trecho é elucidativo pois menciona a literatura como uma “interrupção do seu próprio mito”, descrevendo exatamente o que Hilda Hilst faz ao publicar seus livros pornográficos, gesto que modifica a imagem mítica que ela havia criado de si mesma e de sua obra. A trilogia pornográfica, extremamente crítica ao mercado — representado na figura difamada do editor —, é também resistente ao ser acolhida pela academia, seja no aviso que a autora deu aos leitores — “só espero que não resolvam encontrar implicações hegelianas ou

²⁶ “Eu era uma espécie de KGB literária, que ninguém lia” (HILST apud RIMI, 2013, p. 140).

²⁷ Trecho de entrevista à TV Cultura em 1990. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5yeFhO4G2OQ>. Acesso em: ago 2019.

metafísicas nos textos pornográficos” (HILST, 2014, p. 5) — ou no próprio enredo dos livros — “isto aqui não é cartilha para esse pessoalzinho que está fazendo mestrado” (HILST, 2014, p. 91). Assim, podemos identificar a escritora como parte da comunidade inoperante, pois “quem pertence à literatura da comunidade inoperante integra a comunidade dos que não têm comunidade” (TABAROVSKY, 2017, p. 21). Hilda Hilst, alheia aos projetos literários feitos à sua época, como o Concretismo — “Fui colega de faculdade de Haroldo de Campos, mas o grupo dele nunca me procurou” (HILST, 1999, p. 27) — foi marginalizada, levando o seu projeto de forma solitária.

“A literatura de esquerda não busca ser reconhecida, mas questionada: se dirige, para existir, até um outro que a ponha em xeque, e inclusive a negue” (TABAROVSKY, 2017, p. 22), afirma Tabarovsky, o que lembra outra fala de Hilst: “Garante que ‘adoraria’ levar algumas pancadas da crítica, pois isso seria mais suportável que o silêncio. ‘Agora, com *O Caderno Rosa e Contos d’escárnio*, eu queria ser cuspidá’, ela declara, enfática” (WERNECK, 2014, p. 246). Além disso, o argentino também menciona a decepção como algo inerente a esse tipo de produção: “o que define a *literatura de esquerda* é que ela sabe que pode fracassar” (TABAROVSKY, 2017, p. 45), o que nos remete à célebre citação de Bataille feita na contracapa de *Amavisse*: “Sinto-me livre para fracassar”.

É esse fracasso que impulsiona a escritora ao que, como afirmou em diálogo com José Castello, simboliza o seu projeto literário: a maldição de *Potlatch*, a honra no poder de perder. Assim, segundo Castello, “sua vasta obra faria parte daquele segmento da riqueza literária brasileira que o país, numa imitação impiedosa do ritual ameríndio, resolveu destruir gratuitamente. [...] Escreve para não ser lida. Para ser recusada. É, no entanto, essa maldição que a leva a prosseguir” (CASTELLO, 2006, p. 100). Essa recusa e a falta de público a partir de uma escrita “amaldiçoada” — aqui, de esquerda — dialogam com o exposto pelo crítico argentino.

Ainda levando-se em conta as ideias de Tabarovsky, Hilda Hilst conhece o fracasso já que conhece o que o ensaísta chama de risco: “[...] a literatura de esquerda está sempre próxima de dar um passo em falso, a ponto de cair; e quando o consegue, quando cai, o faz de maneira altiva, com graça, elegância e ironia; faz desse excesso seu ganho de energia, seu desatino vital” (TABAROVSKY, 2017, p. 46). Essa citação parece uma descrição da famosa entrevista feita à TV Cultura em 1990, na qual Hilst performa uma escritora extremamente consciente — obscena de tão lúcida — do seu papel como artista no Brasil, e da posição do escritor no mercado

editorial que desvaloriza e prostitui os seus trabalhadores. E ela faz isso com “graça, elegância e ironia”, brincando com o próprio *fracasso* e com a coragem de arriscar-se.

Para isso, a autora de *Bufólicas* escolhe o caminho da pornografia, essa classe de textos historicamente rebaixados em relação aos gêneros nobres: o drama, a poesia lírica, a narrativa heroica. Porém, o ensaísta argentino rebate esse preconceito, afirmando, como um todo, que “a literatura é uma arte baixa. Já não há mais pompa, altivez, nobreza, sentido; ao contrário, essa literatura é um réptil: rasteja e injeta seu veneno, é ácida, corrói” (TABAROVSKY, 2017, p. 72).

Contudo, como as intrigantes literaturas, Hilda Hilst era extremamente ambígua, e, embora se rotulasse como uma autora sem público, escreveu a trilogia pornográfica com a justificativa de vender livros e conquistar leitores — o que, em certa medida, acabou conseguindo: “O livro [*Contos d’escárnio*] esgotou em pouco tempo a primeira edição, de 3000 exemplares. Um flagrante contraste com sua série de novelas sérias *Com os meus olhos de cão*, que, publicada pela Brasiliense, levou quatro anos para vender a mesma tiragem” (COMODO, 1991, s/p). Embora dissesse não se importar com a opinião dos leitores e dos acadêmicos, afirmou em entrevistas que escrevia para ser amada, e seu objetivo com a literatura era o da comunicação: “As pessoas perguntam sempre por que a gente escreve e eu fico pensando em todos os motivos que levam de repente uma pessoa a escrever e penso que a raiz disso em mim está na vontade de ser amada” (HILST apud GONÇALVES, 2013, p. 29).

Dessa forma, a figura e o projeto de Hilst não se encaixam perfeitamente na definição de “literatura de esquerda” feita por Tabarovsky, ainda que existam fortes semelhanças. Até porque a própria conceituação feita pelo argentino é, ela mesma, um paradoxo: a literatura de esquerda não é escrita para ninguém, em nome de ninguém, é contrária ao mercado e à academia, e, portanto, dentro da lógica de distribuição capitalista do livro como produto, não existe. Esse debate é uma provocação feita pelo autor, consciente da impossibilidade e das contradições do conceito que criou — até, por isso, evita trazer exemplos que retratem o que é “literatura de esquerda”, já que os verdadeiros marginais são tão marginais que não poderiam nunca estar em um livro²⁸. Assim, aproveitamos as reflexões provocativas do ensaísta latino-

²⁸ “Acontece que a literatura se opõe ao livro. É certo: se escreve para ser lido. Porém, lido por ninguém. A escrita e o livro se opõem porque sobre eles operam poderes diferentes. Sobre a escrita influem a indiferença, a fadiga, o excesso. Sobre o livro, a capa, o comentário, a circulação. Quando um escritor deixa como herança um decálogo em que diz: 'ninguém escreve para não publicar. É mentira que a alguém possa não importar nem a crítica nem a opinião dos leitores', é porque faz tempo que abandonou – se é que alguma vez o conheceu – o jogo da escrita. Esse escritor é meramente um publicador de livros” (TABAROVSKY, 2017, p. 71).

americano para pensar no projeto de HH não como “literatura de esquerda”, mas como um *projeto à esquerda* — à esquerda do mercado e à esquerda da academia; marginal; transgressor.

2.2. Hilda Hilst dá uma banana ao mercado

*Mas quem disse que a literatura tem alguma relação com o respeito?
Não falta muito para que a literatura seja chamada de Educação Cívica.*
Damián Tabarovsky²⁹

Sejamos, pois, vulgares na escolha do assunto.
Charles Baudelaire em crítica a *Madame Bovary*³⁰

Após as discussões acerca do funcionamento do campo literário, sobretudo nos âmbitos mercadológicos e acadêmicos, é preciso refletir sobre a escolha particular de Hilda Hilst para penetrar, de forma transgressora, nesses lugares: a pornografia.

Etimologicamente, a palavra *pornografia* significa “escrito acerca da prostituição” (do grego *porne* = prostituta, e do grego *grafein* = escrever). Essa definição foi transcendida ao longo do tempo, englobando, hoje, no senso comum, produções com abordagens explícitas da sexualidade. Há, nesse sentido, uma ampla discussão na crítica e na teoria acerca das diferenças (e confluências) entre noções próximas, uma vez que o termo *pornografia* tem fronteiras muito cerradas com outros conceitos, como a obscenidade. Eliane Robert Moraes e Sandra Maria Lapeiz citam a pesquisa de Havelock Ellis, que aproxima o obsceno do que está fora de cena — o que se esconde —, e a contrapõem com o dicionário Aurélio, que traz a obscenidade como o gesto de mostrar algo que deveria estar nos bastidores. A partir dessa aparente contradição, as autoras apontam para a dificuldade de definição da pornografia:

Talvez nessa ambiguidade possamos encontrar o sentido da pornografia, se entendida como o discurso por excelência veiculador do obsceno: daquilo que se mostra e deveria ser escondido. A exibição do indesejável: o sexo fora de lugar. Espaço do proibido, do não-dizível, do censurado: daquilo que não deve ser, mas é. A pornografia grita e cala, colocando lado a lado o escândalo e o silêncio. É nesse jogo de esconde-esconde que encontramos o seu sentido, mas é também por causa dele que se torna difícil defini-la (MORAES, LAPEIZ, 1985, p. 8-9).

O conceito de *pornografia* não é algo definitivo, pois, além do *obsceno*, também cria uma linha tênue de diferenciação com o *erótico*, assunto longamente debatido e ainda longe de

²⁹ Em *Literatura de esquerda*.

³⁰ No texto “*Madame Bovary*”, presente nas obras completas de Baudelaire (Paris: Gallimard, 1976).

obter conclusões definitivas, uma vez que a discussão suscita visões diferentes mesmo dentro da crítica especializada. Segundo Moraes e Lapeiz, enquanto o erotismo se refere mais comumente à alusão e ao sugestivo, o conceito de pornografia se aproxima de uma explícita transgressão:

Se o erotismo se define pelo segredo, a tentativa de desvendá-lo é sempre transgressora. E a transgressão [...] é um ato cultural: só ela pode dar sentido à proibição. Se a pornografia é uma das formas organizadas de transgressão, ela ultrapassa sua própria ordenação ao anunciar algo que lhe escapa: o erotismo (MORAES, LAPEIZ, 1985, p. 143).

E essa transgressão, constituinte como motor do texto pornográfico, pode ser vista em diversos momentos durante a historiografia literária. Historicamente, produções consideradas pornográficas foram marginalizadas e até criminalizadas³¹, como os célebres julgamentos morais e judiciais aos quais foram submetidos Charles Baudelaire, com *As Flores do Mal*, e Gustave Flaubert e sua *Madame Bovary*, ambos em 1857. No entanto, a taxação de um livro como “pornográfico” depende do seu contexto, uma vez que as sociedades mudam seus valores ao longo do tempo. Por exemplo, hoje, as obras de Baudelaire e Flaubert são vendidas em qualquer livraria, e dificilmente algum leitor contemporâneo as classificaria como pornográficas.

Outro aspecto relevante do contexto histórico é sobre a autoria do texto pornográfico. Sobretudo no Brasil, houve grande resistência em relação a mulheres intelectuais penetrando os caminhos da escrita erótica e pornográfica. Um caso exemplar é o de Gilka Machado (1893-1980), chamada por Carlos Drummond de Andrade a “primeira mulher nua na poesia brasileira”³², que publicou, entre outros, o escandaloso livro de poesia erótica *Meu glorioso pecado* (1918). Inserindo-se no meio literário de então como uma afronta aos valores tradicionais e patriarcais, Machado sofreu com uma forte exclusão, somada a juízos de valor sexistas sobre sua obra e sua pessoa³³. Segundo Duarte, “ao vencer um concurso literário do jornal *A Imprensa*, então dirigido por José do Patrocínio Filho, teve seu trabalho estigmatizado e considerado ‘imoral’ por críticos mais conservadores” (DUARTE, 2019, p. 39). Por mais que

³¹ “[...] não devemos esquecer que, por natureza, a literatura pornográfica está destinada à proibição.” (MAINGUENEAU, 2010, p. 15)

³² A afirmação foi escrita na coluna do escritor no “Jornal do Brasil”, em 18/12/1980, semana da morte de Gilka Machado.

³³ Isso pode ser observado nas opiniões dos críticos e resenhistas da época, que, evocando os bons costumes, buscavam dissociar o eu-lírico libidinoso dos poemas e a mulher que os escrevia: “Poetisa da *imaginação ardente*, transpirando paixão carnal nos versos, a sra. Gilka Machado é, *contudo*, segundo nos informa o Sr. Henrique Pongetti e proclamam os que lhe conhecem a intimidade, *a mais virtuosa das mulheres e a mais abnegada das mães*” (CAMPOS, Humberto de. *Crítica*. 2ª série. Rio de Janeiro: Marisa Editora, 1933, p. 272-273, grifos nossos).

haja algumas décadas de distância entre as duas autoras, tanto Machado quanto Hilst foram julgadas de forma similar — mais por serem mulheres, e menos pela qualidade de suas produções.

Falando-se no contexto nacional, houve momentos decisivos nos quais a pornografia foi perseguida e criminalizada institucionalmente, por meio da censura. Ocorrida intensamente na ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas, a prática da censura continua durante a Ditadura Militar (1964-1985). Em janeiro de 1970, após o impacto inicial do AI-5 de 1968, é lançado o decreto-lei 1077,

[...] que visava conter ameaças internas e externas “à moral e aos bons costumes”, “proteger a instituição da família, preservar-lhe os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da juventude”, pois estaria em andamento um “plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional”. O decreto permitia não só a apreensão imediata, como a censura prévia a livros e periódicos considerados obscenos (WINCKLER, 1983, p. 72).

Caso houvesse publicação, além de uma multa, os “infratores” estavam sujeitos “à perda de todos os exemplares da publicação, que serão incinerados a sua custa”. Assim, durante a ditadura militar, o corpo e a sexualidade foram instâncias vigiadas de forma bastante intensa. Um dos responsáveis por lutar contra essa repressão foi o movimento feminista, que estava, segundo Constância Lima Duarte, vivendo seu quarto momento³⁴. Essa fase dos protestos, ao lado do combate contra a violência ditatorial, debateu “muito a sexualidade, o direito ao prazer e ao aborto. ‘Nosso corpo nos pertence’ era o grande mote que recuperava, após mais de sessenta anos, as inflamadas discussões promovidas pelas socialistas e anarquistas do início do século XX” (DUARTE, 2019, p. 42). O sexo, o corpo, e o direito de falar sobre eles estavam sendo reivindicados pelas mulheres, intelectuais ou não. Pode-se perceber, portanto, que sexualidade e política, historicamente, caminham juntas — e que os movimentos sociais influenciam também a liberdade (ou a falta dela) na produção literária.

Já na Constituição de 1988, escrita na fase de redemocratização do país, a palavra “censura” aparece apenas duas vezes, como uma prática inconcebível: “é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença” (Art. 5º, IX); “é vedada toda e qualquer censura de natureza política, ideológica e

³⁴ A pesquisadora (DUARTE, 2019, p. 26) afirma que a história do feminismo no Brasil é marcada por quatro momentos decisivos, embora não sejam estanques e se caracterizem por movimentações interiores naturais. O primeiro ocorreu por volta de 1830, quando Nísia Floresta publicou a obra inaugural do movimento no país, *Direitos das mulheres e injustiças dos homens* (1832). O segundo viria em torno de 1870, durante a proliferação de dezenas de periódicos voltados ao público feminino, com o propósito de conscientização sobre seus direitos e cidadania. Na década de 1930, com a conquista do voto, seria o terceiro momento; seguido do quarto, justamente abarcando a década de 1970, aqui discutida.

artística” (Art, 220, § 2º)³⁵. Contudo, ainda hoje alguns governantes insistem em censurar representações do erotismo, como aconteceu no início de setembro de 2019 na Bienal do Livro do Rio de Janeiro, quando, alegando-se tratar de material pornográfico, o prefeito tentou censurar um livro com a imagem de um beijo entre dois homens.³⁶ Dessa forma, pensando em como historicamente textos eróticos e pornográficos foram censurados, e em como isso foi reivindicado pelo público por meio de protestos e levantes³⁷, “a pornografia, então, assume naturalmente uma força revolucionária” (MAINGUENEAU, 2010, p. 97) — exatamente o que a escolha desse gênero faz dentro do projeto literário de Hilda Hilst.

Estabelecer o contexto como fator decisivo na classificação ou não de um texto como pornográfico norteia o início da discussão, e abre espaço para que pensemos em outras características dessa produção. Dominique Maingueneau, em *O Discurso Pornográfico*, discorre longamente sobre o gênero e as formas pelas quais ele se manifesta, e, aqui, utilizaremos suas reflexões para pensar na literatura hilstiana. Convencionalmente, um dos objetivos do discurso pornográfico seria o de provocar um efeito específico em seu espectador: a excitação sexual. Maingueneau (2010, p. 17-18), contudo, atenta ao fato de que nem todo texto que excite o leitor pode ser considerado pornográfico, e nem todo texto pornográfico pretende excitar — concluindo que “tudo depende da maneira com que esses leitores se apropriam dele [do texto]”. Assim, nos interessa mais pensar nos recursos estéticos e narrativos utilizados pelo autor pornográfico — aqui, Hilda Hilst — e menos no efeito, libidinoso ou não, da sua recepção no público.

Afirmando que “a imensa maioria das obras pornográficas são relatos”, o autor expande essa noção também a “formatações não narrativas, que não são, propriamente falando, gêneros, mas ‘hipergêneros’, grandes formas de organização textual: o diálogo, a carta, o diário íntimo...” (MAINGUENEAU, 2010, p. 19). Essa afirmação é oportuna ao nosso estudo, pois os três livros do *corpus* literário são relatos que se misturam a outros gêneros: *O Caderno Rosa de Lori Lamby* é um relato similar ao diário entremeado com contos, cartas e diálogos; *Cartas de um sedutor* reúne missivas epistolográficas, contos e cenas dramáticas; e *Contos de escárnio. Textos grotescos* mistura todos esses gêneros ao longo da narrativa.

³⁵ CONSTITUIÇÃO FEDERAL. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm> Acesso em: set. 2019.

³⁶ *Bienal do livro do Rio, Crivella, ‘Vingadores’ e censura: saiba o que aconteceu*. Estadão, 06/09/2019. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,bienal-do-livro-do-rio-crivella-vingadores-e-censura-saiba-o-que-aconteceu,70003000092>> Acesso em: set 2019.

³⁷ “Lembrem-se de que, em 1968, foram necessárias greves e barricadas, discursos e passeatas para se começar a registrar que *tudo* era político. A pornô, prolífica, censurada e múltiplice, vai começar a entrever que *tudo* é sexualidade.” (MILLET apud MAINGUENEAU, 2010, p. 97)

Além disso, Maingueneau discute a recorrente classificação da pornografia como um gênero literário inferior: “a característica mais evidente da literatura pornográfica é sua inserção radicalmente problemática no espaço social: trata-se uma produção tolerada, clandestina, noturna...” (MAINGUENEAU, 2010, p. 22). Essa rejeição se expressa na revolta dos críticos e dos leitores quando Hilst anunciou que seguiria pelos caminhos *baixos* da pornografia, sobretudo sendo já uma autora consagrada.

Para pensar também na obscenidade como uma escrita de ordem parecida com a pornográfica, o autor destaca “o entrelaçamento do prazer verbal com o prazer sexual, por meio de uma enunciação apoiada em uma convivência prévia e que se busca também reforçar por uma rede intrincada de alusões-adivinhas. Os jogos sexuais são pretexto para jogos com a linguagem” (MAINGUENEAU, 2010, p. 29). Os jogos aos quais ele se refere definem, precisamente, a construção narrativa e estética dos livros hilstianos, a partir de inúmeras metáforas com signos sexuais, ou do uso do sexo como pretexto para alguma discussão literária ou filosófica.

Dessa forma, pensaremos na literatura pornográfica de Hilst como um ato de transgressão: “[...] a pornografia é radicalmente transgressiva; ela pretende dar visibilidade máxima a práticas às quais a sociedade busca, ao contrário, dar visibilidade mínima, quando não, para algumas delas, visibilidade nenhuma” (MAINGUENEAU, 2010, p. 40). A partir disso, Maingueneau divide as produções pornográficas em três tipos: a canônica, a tolerada e a interdita. A *canônica* representa práticas e valores compatíveis com as crenças da sociedade, a partir de uma satisfação compartilhada (como o sexo entre um casal heterossexual); a *tolerada* continua com a satisfação mútua, mas retrata atividades julgadas “anormais” (práticas sadomasoquistas e fetichistas, por exemplo); e a *interdita* quebra a satisfação compartilhada e/ou é considerada ilegal (como estupro e pedofilia). O interessante nessa divisão é que, usando *O Caderno Rosa de Lori Lamby* como exemplo, o texto pornográfico de Hilda Hilst não se encaixa em nenhuma das categorias, pois retrata uma atividade que vai contra a normalidade e a lei — a pedofilia — porém, ilustrando uma satisfação compartilhada, já que a garota dá o seu “consentimento”³⁸ e parece se divertir com o que acontece. Esse recurso estético aumenta o efeito do choque pretendido por Hilst, uma vez que sua pornografia parece ir além da interdita,

³⁸ O consentimento está em aspas pois é um consentimento apenas no nível da linguagem, já que a personagem confabula as histórias no seu diário sem, naquele universo diegético, executá-las – o que torna a análise, a ser feita com profundidade no próximo capítulo, ainda mais complexa.

ao provocar o leitor expondo o prazer consentido de uma criança. Atualizando a tabela de Maingueneau, portanto, ficaria assim:

Pornografia	<i>Satisfação compartilhada</i>	<i>Normalidade</i>	<i>Legalidade</i>
canônica	+	+	+
tolerada	+	-	+
interdita	-	-	-
hilstiana	+	-	-

Ainda sobre *O Caderno Rosa*, ele se encaixaria em uma narração pornográfica das mais tradicionais, segundo Maingueneau, o relato de iniciação, geralmente com uma personagem jovem que está começando a ter experiências sexuais, ainda que isso seja criminoso aos olhos da lei:

A iniciação sexual tem como efeito oferecer ao leitor, simultaneamente, procedimentos de formalização e de satisfação de seus desejos, e a desculpabilização deles. Não é um dos menores paradoxos do dispositivo pornográfico apresentar como normais práticas que resultam, para o comum dos mortais, do repreensível. A história narrada, ou seja, a descoberta por um herói de suas plenas capacidades sexuais, funciona ininterruptamente como processo de legitimação da própria enunciação pornográfica, logo, de sua leitura [...]. Para além dos personagens de iniciadores que figuram no relato, é efetivamente o próprio relato pornográfico que funciona, para o leitor, como um mediador. Enquanto a leitura pornográfica está, por natureza, submetida a um interdito, ela faz seu leitor entrar em histórias que suspendem esse interdito. O texto pornográfico, que formula e ordena as fantasias em obras das quais se imprimem múltiplos exemplares, socializa o desejo. Aquilo que ele representa se mostra partilhável, como demonstra, de maneira performativa, o próprio ato de leitura, que une o narrador e o leitor, bem como os leitores entre si (MAINGUENEAU, 2010, p. 58).

Aplicando-se essas ideias ao relato de Lori Lamby, é possível pensar que a linguagem, tanto para a narradora quanto para nós leitores, funciona como mediadora da experiência sexual. Como se descobre ao fim do livro, o caderno rosa nada mais era que fabulações da menina, inspiradas nas diversas expressões pornográficas que encontrara no escritório do pai — revistinhas de sacanagem, vídeos, contos, cartas. Ou seja, Lori é a primeira leitora, e, por meio das diferentes linguagens, conhece o universo sexual. Nós, quando lemos o seu relato, já somos o segundo leitor dessa experiência, que se sustenta em dois níveis de narrativa: o primeiro, ficção absoluta criada por Hilda Hilst; o segundo, as invenções dos relatos de iniciação escritos por Lori. A importância da linguagem como representação do ato sexual é ressaltada pelo autor francês: “a fala se torna, então, estritamente performativa: dizer é fazer” (MAINGUENEAU, 2010, p. 61).

Ainda, a partir das ideias de Baqué, que associam a pornografia ao *low*, ao baixo e ao ignóbil, e o erotismo ao *high*, ao alto e ao nobre, Maingueneau estabelece as contradições usuais nessa ampla discussão:

A distinção entre pornografia e erotismo é atravessada por uma série de oposições, tanto nas afirmativas espontâneas quanto nas argumentações elaboradas: direto vs. indireto, masculino vs. feminino, selvagem vs. civilizado, grosseiro vs. refinado, baixo vs. alto, prosaico vs. poético, quantidade vs. qualidade, chavão vs. criatividade, massa vs. elite, comercial vs. artístico, fácil vs. difícil, banal vs. original, unívoco vs. plurívoco, material vs. espírito, etc. (MAINGUENEAU, 2010, p. 31).

É justamente essa divisão binária que a pornografia hilstiana vai atacar. O que provoca tanto espanto nos críticos e nos leitores da época é que, sendo um texto *baixo*, essas narrativas evocam o que há de mais *alto* na historiografia literária erudita, em uma cena que traz, por exemplo, os versos canônicos de Ezra Pound tatuados no cu de uma acadêmica que admira o autor. Essa combinação de signos considerados *altos* e *baixos* constitui um motor da escrita pornográfica de Hilda Hilst, que provoca constantemente uma mudança nos critérios de valor estético estabelecidos pelos críticos. Como afirma Maingueneau,

[...] a relação entre literatura e pornografia é radicalmente problemática. Claro que a questão do valor estético pode ser suscitada para todas as formas de paraliteratura, mas a produção pornográfica constitui um caso singular, porque ela é, por natureza, impulsionada a contestar radicalmente a sublimação sobre a qual se alicerça a elaboração estética. [...] de fato, em diálogo com Bertrand e Baron-Carvais, “a partir do momento em que uma obra dá prova de talento, ninguém mais ousa chamá-la de pornográfica” (MAINGUENEAU, 2010, p. 105).

Essa aparente contradição entre literatura e pornografia pode ser corroborada em inúmeras citações de reportagens e matérias lançadas nos anos 90, após a publicação dos textos pornográficos. A recepção dos textos hilstianos na França é um exemplo: “Hilda ganhou página inteira no jornal *Liberation* e foi longamente entrevistada. Segundo o texto, Hilda ‘promove a pornografia à condição de arte’” (GRAIEB, 1995, s/p); assim como o que a própria autora afirmou em 1998: “O Anatol [Rosenfeld] me disse uma vez que o meu ‘cu’ era muito intelectual. E a Gallimard escreveu que eu transformava pornografia em arte. Aí ninguém leu mesmo” (MACHADO, 1998, s/p).

A suposta incompatibilidade entre *pornográfico* e *literário* causou perturbação na mente binária de amigos e críticos especializados. Em carta à amiga, o professor universitário Ubiratan D’ambrosio escreve: “E o livro [Lori Lamby] é, principalmente depois da metade, um ‘estado da arte’ da empresa editorial. Afinal, você diz, através da pureza da Lori, o que é ser intelectual puro. Desculpe, Hilda, mas você não conseguiu escrever pornô” (D’AMBROSIO, 1990, p. 1). Da mesma forma, o livro *Holocausto das Fadas* (2002), de Deneval Siqueira de Azevedo Filho,

é comentado por Ronnie Cardoso como um resumo do pensamento de certos críticos sobre a trilogia pornográfica, pois Azevedo Filho afirma que “a aludida intenção pornográfica da escritora fracassou porque obscureceu a nitidez do gênero”, além disso,

Para o pesquisador, há um excesso de intelectualismo, conjugado ao uso recorrente da metalinguagem, que deixa os livros da trilogia — que, segundo o autor, não é uma trilogia, pois não há uma continuidade de procedimento estético nem temático — pouco adequados ao mercado a que eram destinados (CARDOSO, 2007, p. 25-26).

Talvez o comentário mais significativo sobre o aparente fracasso de Hilst ao escrever pornografia seja o de Leo Gilson Ribeiro, o mesmo crítico que a consagrou como “o maior escritor vivo em língua portuguesa” ao analisar a obra anterior à trilogia. No artigo “Luminosa despedida”, de 1989, Ribeiro afirma que *O Caderno Rosa e Contos d’escárnio*³⁹ “assinalam o adeus da escritora Hilda Hilst à literatura e, ao mesmo tempo, sua adesão à pornografia bem-humorada” (RIBEIRO, 1989, s/p, grifo nosso). No restante do texto, o ensaísta exalta a obra dita “séria”, deixando nítida uma marcação que separa essa produção dos livros pornográficos, lamentando a escolha da autora por esse caminho que, segundo ele, não se configuraria como literatura.

Já Álvaro Machado traz a seguinte comparação, que julga como inferior a “pornografia pura” de Cassandra Rios: “Hilda não conseguiu se tornar a nova [Cassandra] Rios, pois é bem maior do que isso” (MACHADO, 1999, s/p); enquanto José Simão faz a famosa constatação: “O livro não passou pelo teste do colo: você bota o livro no colo, se ele levantar sozinho é pornográfico. O dela ficou estático. É pornô-chic. Linguagem delicada e deliciosa. Ela chama pau de estroenga. Se ela chamasse pau de pau não viraria best-seller?” (SIMÃO, 1992, p. 3).

Essa anedota simples, repassada ao longo dos anos até chegar ao título da reunião *Pornô Chic* (Biblioteca Azul, 2014), é extremamente representativa da perspectiva masculina e cisgênera⁴⁰, ligada à excitação do falo, para analisar o *status* pornográfico ou não de um livro; demonstrando como a legitimidade do texto pornográfico, historicamente, ficou relegada à reação dos homens cisgêneros. Nessa lógica, segundo eles, Hilst fracassou, mas

“Fracassar” significa, neste caso, a possibilidade de arriscar outras formas do dizer literário. Supõe liberdade — e também coragem — de excursionar por regiões ainda não devassadas pelo gênio criador do artista, correr o risco do desconhecido. Em outras palavras: fracassar significa transgredir, *moto perpetuo* de Bataille (MORAES, 1990, s/p).

³⁹ *Cartas de um sedutor* ainda não estava pronto nesse momento.

⁴⁰ Pessoas cisgêneras são aquelas que se identificam com o gênero que lhes foi designado no nascimento. Ou seja, na nossa sociedade binária, homens cis são pessoas que nasceram com pênis, foram designados ao gênero masculino e assim se identificam.

Ora, não é coincidência que uma das primeiras pessoas a identificar o valor estético da transgressão de Hilst — combinar, com uma elegância chula, a pornografia e a Literatura, com L maiúsculo — foi uma mulher, Eliane Robert Moraes, que assina o trecho citado. São várias, portanto, as confusões provocadas pelo texto hilstiano: é muito pornográfico para ser erótico, mas é muito erudito para ser pornográfico; *renega* sua obra anterior embora dialogue extensivamente com ela, debatendo os mesmos grandes temas; ganha atenção por falar de sexo, mas nunca uma atenção suficiente aos olhos da autora, constantemente reclamando do silêncio em torno de si. Logo, o fracasso, evocado com Bataille em *Amavisse*, vem em várias frentes: Hilda Hilst “fracassou” ao não conseguir ser pornográfica o suficiente, nem erudita o suficiente, nem *best-seller* o suficiente. É justamente aí que reside sua grande transgressão: a recusa de se encaixar em gêneros, expectativas ou estéticas pré-determinadas. Afinal, “sob o efeito do *Potlatch*, quebra-se a expectativa do leitor” (CARDOSO, 2007, p. 32).

Esse “fracasso”, agora entre aspas, traz consigo um grande sucesso: se um dos desejos da autora era chamar a atenção da mídia e dos leitores, pelo menos esse foi consumado. Ao consultar o arquivo de Hilst no CEDAE-UNICAMP, registra-se um vertiginoso aumento do número de reportagens e matérias publicadas nos anos 90, na ocasião do lançamento dos livros pornográficos, em comparação a anos anteriores⁴¹, fato observado por ela mesma:

Com a trilogia eu dei uma bofetada para o leitor acordar. Nunca fui tão convidada para falar em congressos, nunca recebi tantas cartas. Parece que a única maneira de chamar a atenção é falar de sexo. E eu estou falando de sexo com qualidade literária. [...] Se você escrever uma obra-prima ganha 100 mil cruzeiros, se for ex-ministra da Economia [refere-se ao livro de Zélia Cardoso de Mello] ganha sete milhões. É um descalabro. O país que não prestigia os seus escritores, os seus artistas, está falido (FRANCISCO, 1991, s/p).

Esse trecho nos é oportuno pois a própria autora traz, na mesma fala, os assuntos debatidos neste capítulo: sexo, qualidade literária e a relação de ambos com o dinheiro. Na trilogia, como será visto no próximo capítulo, esses três elementos possuem uma ligação profunda entre si, ainda que isso seja escondido ou confinado à esfera do tabu. Ademais, outra incógnita nessa equação é o fato de estarmos falando de literatura brasileira, relegada no mercado em comparação às literaturas estrangeiras; assim como nomes femininos menosprezados em relação aos masculinos:

Hilda Hilst: Existe um preconceito, com relação aos editores contra o autor brasileiro que escreve sobre sexo. Porque os editores publicam vários autores estrangeiros com

⁴¹ Segundo Pécora, no texto de abertura ao levantamento da fortuna crítica de Hilda Hilst, “[...] o lançamento das obras pornográficas, nos dois primeiros anos da década de 90, aumentou muito a repercussão de sua obra na imprensa, [...]. Ou seja, foi mesmo mais um fenômeno midiático” (PÉCORA, 2018, p. 10).

toda espécie de pornografia. E publicam com muita alegria até. Porque é aí onde eles têm lucro. Mas quando um autor brasileiro se propõe a escrever sobre sexo, principalmente quando é mulher... então acham que a gente enlouqueceu.

Araripe Coutinho: Você considera um ato corajoso, Hilda?

Hilda Hilst: É um ato político, no meu caso, pra prestarem atenção em todo o meu trabalho de antes. Foi só por causa dos *Contos d'escárnio* e da *Lori Lamby* que a Siciliano resolveu publicar toda a minha obra, a obra que “não deu certo” (COUTINHO, 1991, p. 09).

Literatura, portanto, é política: ser publicado ou não é uma questão de curadoria, sempre intrinsecamente relacionada ao poder e a quem domina o campo literário: os editores, os críticos, as editoras como instituições. O protesto de Hilda Hilst, um grito no silêncio imperturbável dos homens letrados, não passou batido, aumentando o interesse — editorial, acadêmico e de público — em *toda* a sua obra, como ela conclui ao mencionar a edição completa feita pela Siciliano; e sobretudo em sua persona literária, construída a partir de suas aparições públicas e da voz muito particular nas inúmeras entrevistas, mais um dos tantos gêneros escritos por ela. Assim,

Entrevistas indignadas ajudaram a criar a imagem de “marginal”, pois nelas Hilda afirmava que havia escrito os livros desbocados para tentar ganhar, finalmente, algum dinheiro. O “golpe” não trouxe compensações pecuniárias à autora e ainda frustrou os leitores de banheiro, pois na verdade se oferecia lebre por gato. Na tradição iconoclasta de Georges Bataille e Henry Miller, a tal trilogia partia de sexo e escatologia para questionamentos de natureza metafísica, como de resto toda a obra da escritora (MACHADO, 1999, s/p).

O que é, portanto, a obra pornográfica em questão? Pornográfica demais para ser erótica, erótica demais para ser literária, literária demais para ser pornográfica. Hilda Hilst vislumbra o ponto G, a parte do corpo que espera e existe pelo prazer, chega a flertar com ele, lhe dá alguns estímulos, mas também o frustra, falhando no fálico “teste do colo”. Isso acontece pois, em um lugar *além* do ponto G, seu texto mira no ponto H — espaço de encontro entre pornográfico & literário, erudito & popular, alto & baixo. Um ponto que não é final, nem com vírgula: é dela, inundando sua obra, sua persona e seu nome: HH.

Capítulo 3

A pornocracia como projeto

*Que de alguma forma eu fique no coração do outro.
Ficar no coração do outro quer dizer mais vida e quer dizer não-morte.*

Hilda Hilst,
no lançamento de *O Caderno Rosa*⁴²

3.1. A transgressão da obra

Após discutir, no primeiro capítulo, sobre duas construções — a da obra e a da persona literária, o *mito* — este capítulo volta-se, por assim dizer e contraditoriamente, para a reflexão sobre a *desconstrução* de ambas, pautada pela ousadia da transgressão feita por Hilda Hilst nos anos 1990. Nessa seção, faremos uma proposta de análise literária da trilogia pornográfica — *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, *Contos d’escárnio*. *Textos grotescos* e *Cartas de um sedutor* —, pensando, principalmente, em como cada um desses livros, por meio do artifício da pornografia, transgride a obra construída previamente.

Em *Maldita, devota: episódios da vida de Hilda Hilst*, as jornalistas Luisa Destri e Laura Folgueira narram uma situação exemplar, na qual a autora, criticando o projeto do amigo Carlos Vogt de imprimir poemas em camisetas, sugeriu-lhe que aplicasse a ideia em camisinhas — numa provocação que substituiria a divulgação popular em camisetas pela intimidade privada (e sexual) dos preservativos. Essa observação, segundo as biógrafas, corresponde ao que Hilst realizava em sua obra: “[...] a poesia deve descer da cabeça para a pélvis, não apenas abordando temas pornográficos, mas também mostrando que a divindade está relacionada a tudo que é humano, incluindo o sexo e o escatológico” (DESTRI, FOLGUEIRA, 2006, p. 110).

Assim, apesar de muitos críticos, sobretudo simultaneamente aos lançamentos, tratarem os livros pornográficos de forma separada dos textos chamados “sérios”, nossa pesquisa os aborda como parte essencial da obra hilstiana, somando-se aos diversos trabalhos contemporâneos feitos sobre a autora com essa mesma posição. Claudio Willer, um dos críticos a reconhecer valor estético à época das publicações, afirmou que “*O Caderno Rosa de Lori Lamby* não é uma exceção, um desvio de rota da autora, mas sim, uma chave para se entender melhor o alcance de sua obra” (WILLER, 1990, s/p). Nesse sentido vai também a visão de Alcir

⁴² Entrevista de Hilda Hilst por ocasião do lançamento de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*. *Certas palavras*. São Paulo: Rádio CBN, 25 de maio de 1990. Programa de Rádio.

Pécora, organizador da obra completa da autora, ressaltando que sua fase pornográfica “significa a reta de coroação das questões de toda a sua obra anterior, e, portanto, está longe de ser um simples estratagema comercial para atrair a atenção sobre a sua obra supostamente séria” (PÉCORA, 2005, p. 6-7). Assim, esses livros aumentam a nossa compreensão sobre o projeto de Hilda Hilst nos anos 1990: segundo a nossa hipótese, uma pornocracia.

Newton Leite Campos, ao analisar a trilogia sob a perspectiva do mercado editorial, faz algumas perguntas que podem nos ajudar nessa investigação:

Show de humor e cinismo no qual o próprio mercado editorial é o principal personagem obscuro? Em que medida atacar os agentes do campo não significa também uma estratégia de inserção? Tentativa de ampliar o seu público leitor? Corte, inauguração de outra, novíssima fase no interior de sua obra? Reflexão-recusa-deboche do caráter comercial da literatura? (CAMPOS, 2019, s/p)

Além da pornografia, outro fio que liga os três livros do *corpus* desta dissertação é a própria questão do mercado editorial e seus agentes: sobretudo os editores, retratados de forma sempre grotesca, como “escrotos” mercenários. O que, à primeira vista, parece um ataque gratuito, pode ser, como bem observa Campos, uma estratégia de inserção nesse campo tão maldito pela autora. Afinal, o burburinho causado pelo lançamento das obras rendeu, ao menos, uma atenção da mídia dos anos 1990 à sua figura e à sua obra. Assim, nosso foco neste capítulo será pensar a trilogia pornográfica como parte essencial da obra hilstiana, além de analisar suas abordagens metalinguísticas sobre o próprio ofício da escrita e do mercado em textos ora delicados e poéticos, ora grotescos e perversos.

Em uma das leituras mais instigantes sobre a pornografia da autora, Ronnie Cardoso afirma que

Ao fracassar, Hilda Hilst pôs sob suspeita a própria definição do termo pornografia, rompendo com a aparência de puro, de sensualidade, inebriamento e excitação associados ao gênero. Assim, paradoxalmente, o fracasso do projeto de Hilda Hilst irá reanimar e atualizar toda uma discussão sobre o sentido e os efeitos da pornografia, possibilitando uma “mudança de horizonte” na recepção do texto pornográfico, a partir de um distanciamento crítico do que até então se produziu para excitar o leitor (CARDOSO, 2007, p. 33).

Ainda segundo o autor, o texto de Hilst contribui para “não deixar o gozo sucumbir à regulamentação das leis do mercado, como quer a pornografia comercial” (CARDOSO, 2007, p. 37). O gesto da autora, portanto, é transgressor também na instância mercadológica, provocando propositalmente uma expansão no conceito tradicional — e vendável — de pornografia, vista habitualmente como um produto destinado a promover simplesmente a excitação sexual.

Léo Gilson Ribeiro, por muitos anos o maior divulgador da obra de Hilda Hilst, na ocasião do lançamento de *O Caderno Rosa*, publicou um artigo chamado “Luminosa despedida”, anunciando que Hilst estava se despedindo da literatura “séria” e enveredando pelos malfadados caminhos pornográficos. A classificação dada pela autora o ofendia muito, pois “parecia que profanava assim seu trabalho literário nomeando-o de pornografia” (CARDOSO, 2007, p. 43). Nesse artigo, o crítico exalta principalmente a obra anterior, recomendando aos leitores que procurassem conhecer livros como *Com os meus olhos de cão* e *A Obscena Senhora D*, esses sim, para ele, obras-primas verdadeiras. Porém, mesmo a trilogia pornográfica sendo malvista por ele e por outros teóricos da época, a analisaremos como um projeto coeso, provocador e intrinsecamente transgressor — uma reviravolta surpreendente na obra hilstiana, de forma a expandi-la, seja pelo pornográfico, pelo grotesco ou pelo riso.

3.1.1. *O Caderno Rosa de Lori Lamby: lamber e cuspir no mercado editorial*

A literatura é comunicação. [...]
A literatura não é inocente e, culpada, devia, no fim, confessar-se tal. [...]
A literatura, eu o quis, lentamente, demonstrar, é a infância enfim reencontrada.
Georges Bataille⁴³

O Caderno Rosa de Lori Lamby é escrito por uma menina de oito anos que, entre lanches de leite com biscoito e deveres de casa, narra suas aventuras sexuais com homens mais velhos, em troca de dinheiro. Inserida em uma família instável, Lori é filha de um escritor decadente e de uma mãe ninfomaníaca. Seu pai escreve belos e complexos textos, porém é constantemente assediado pelo editor Lalau, que insiste para que ele escreva pornografia, com o intuito de vender facilmente seus livros. Em um certo momento, o pai sucumbe e decide escrever a história de uma “ninfetinha”.

Contudo, o final do romance apresenta uma reviravolta: descobre-se que toda a narrativa de Lori foi inventada, inspirada em revistas de sacanagem e filmes pornô que ela assistia escondido, além de basear-se nos textos pornográficos do próprio pai, como as cartas do tio Abel, parte da história da ninfeta sobre a qual ele escrevia. Lori releu as anotações paternas sobre a personagem e imaginou como seria se fosse ela a protagonista daquelas narrativas. A intenção da menina era ajudar o pai a agradar Lalau, o que funcionou, já que, ao final, o editor lê o caderno rosa e diz: “isto sim é que é uma doce e perversa bandalheira! (desculpe, papi,

⁴³ No “Preâmbulo” de *A literatura e o mal*.

bananeira. Eu sempre me atrapalho com essa palavra)” (HILST, 2014, p. 56). Essas três figuras — Lori Lamby, seu pai e o editor Lalau — compõem uma espécie de “triângulo pornográfico” do romance, já que o amor não é tão importante nesse texto quanto a pornografia e suas implicações, tanto éticas como estéticas. Por isso, daremos uma atenção especial a cada uma dessas personagens.

Lori Lamby tem oito anos — essa idade eternamente idealizada na poesia brasileira por Casimiro de Abreu, que evocou a inocência da “aurora da vida”, com brincadeiras “à sombra das bananeiras, / Debaixo dos laranjais”. Hilda Hilst, por meio da provocação, ressignifica a ideia romântica de que a infância seja época de ingenuidade, desconstruindo-a. Nesse sentido, um dos jogos estéticos propostos por *O Caderno Rosa* é expor o obscuro por meio dos olhos infantis da menina, que aparenta não ter plena consciência sobre o que se passa, isto é, o crime da pedofilia. Mas o que coloca essa violação na esfera do ambíguo é que a criança parece gostar do que acontece: “[...] e o moço falava: ai que gostoso, sua putinha. *Eu também achava uma delícia* mas não falei nada porque se eu falasse tinha que parar de lambar” (HILST, 2014, p. 12, grifo nosso). O leitor, frente a tanta explicitação, se vê em um impasse ético motivado pela ambiguidade da retratação da violência: “Lori tem apenas oito anos, mas gosta de fazer sexo?!” A transgressão moral cometida pela narrativa, tida como obscena, retira esse leitor da sua zona de conforto. Além disso, há a presença constante do humor: pelo seu olhar de criança, a narradora faz construções engraçadas, que provocam um riso sombrio: “estou rindo disso, mas é horrível!”

O choque e a repulsa iniciais são causados pela escolha da temática: a pedofilia, crime tão hediondo, sobretudo se narrado com tantos detalhes, e pela perspectiva em primeira pessoa. A violência surge, portanto, por trás do discurso infantil de Lori, principalmente pela via das falas dos homens que a visitam, geralmente mais velhos, como um que, não conseguindo ter uma ereção, diz para si mesmo: “Seu bosta, seu merda, nem assim?” (HILST, 2014, p. 48). Jorge Coli, em defesa da abordagem feita pelo livro, afirma:

A pedofilia, que se transformou em nosso tempo em dragão hediondo, revira-se de ponta-cabeça quando a autora veste a pele de uma garotinha divertindo-se com todas as pulsões sexuais: *Lori Lamby* é uma obra-prima de finura, equilíbrio, reviravoltas e provocações (COLI, 2014, p. 273).

O que Hilst faz em *O Caderno Rosa* é um movimento contrário ao tabu: em vez de ir pela via clássica da denúncia, com uma visão distante do problema, traz a proximidade da voz infantil para abordar esse “dragão hediondo”. Lori não tem noção que crianças não devem fazer sexo, pois, para ela, a lambida está na esfera da simplicidade: “[...] o sexo é uma coisa simples,

então acho que o sexo deve ser bem isso de lamber, porque lamber é simples mesmo. Depois eles falavam que a Lorinha gosta de fazer sexo, não é uma vítima, ela acha muito bom” (HILST, 2014, p. 18). A violência sofrida por ela, portanto, coloca-se na esfera do ambíguo, já que parece haver um “consentimento” e até uma vontade de sua parte. Essa ousadia narrativa explícita que o sexo faz parte da vida da criança, que tem desejos, diferentemente do que se propaga na literatura e na moral da sociedade. Por isso, a crítica de Hilst se volta para o mundo adulto, que abusa, para proveito próprio, do desejo infantil. Assim, apreende-se que a criança há que ser conscientizada do próprio desejo e da hora certa de partilhá-lo com outrem, por vontade própria e não por comércio do próprio corpo. A denúncia feita é, portanto, a uma sociedade perversa que se vale da infância como objeto.

Ainda sobre a questão infantil, um gênero é amplamente discutido: os contos de fada, canonicamente relacionados aos infantes, com textos escritos de forma idealizada. Lori desaprova esse formato romantizado, já que eles deveriam representar algo que, para ela, seria mais interessante: “não sei porque as histórias pra criança não tem o príncipe lambendo a moça e pondo o dedinho dele maravilhoso no cuzinho da gente. Quero dizer da moça” (HILST, 2014, p. 38). Essa provocação está também, na esfera do humor: seja pela quebra de expectativa, seja pelo espírito cômico dos pensamentos da garota, que se diverte muito com suas aventuras. A crítica retorna ao fim do livro, quando Lori sugere para Lalau que ela própria escreva um livro infantil para “outras crianças como ela”, chamado *O cu do Sapo Liu-Liu e outras histórias*.

É precisamente com a idealização romântica, dos contos de fadas e da literatura como um todo, que Hilst pretende romper. Ao trazer o olhar inocente da menina para o sexo, as circunstâncias sexuais são tratadas de forma crua e banal, tão parte do seu cotidiano quanto o lanche da tarde: “agora eu não vou contar mais porque mamãe chamou para eu tomar leite com biscoito. Depois eu vou por talquinho e óleo Johnson na minha coisinha porque ficou muito inchada e gordinha depois do moço me lamber tanto” (HILST, 2014, p. 13). Consoante a esses aspectos, Giorgio Agamben, ao discorrer sobre a nudez infantil, recorre à inocência, o que se articula bem à hipótese aqui levantada:

“Como crianças”: a nudez infantil como paradigma da nudez sem vergonha é um motivo muito antigo não somente nos textos gnósticos como o *Evangelho de Tomé*, mas também em documentos judaicos e cristãos. Embora a doutrina da propagação do pecado original através da procriação implicasse a exclusão da inocência infantil (daí — como vimos — a prática do batismo dos recém-nascidos), o fato de as crianças não sentirem vergonha da sua nudez é frequentemente aproximado, na tradição cristã, à inocência paradisiaca. [...] Ainda que marcadas pelo pecado original, as crianças, já que não veem a sua nudez, moram numa espécie de limbo, não conhecem a vergonha que sanciona, segundo Agostinho, a aparição da *libido* (AGAMBEN, 2014, p. 110, grifo do autor).

Lori não tem vergonha de sua nudez, justamente por seu olhar pueril, que a coloca no espaço da simplicidade. Portanto, já que não conhece o constrangimento socialmente vinculado à esfera sexual, não tem pudores em descrever tudo que lhe ocorre, ainda que essas narrativas estejam no campo da ficção e da inventividade. Há, porém, uma crítica potente de Hilst inserida nesse discurso infantilizado, com momentos bastante irônicos acerca da visão sobre a pedofilia, como é o caso deste trecho:

Depois eu falei: tio Abel, o senhor também gosta de brincar de papai? Porque um outro homem também gostava. Ele disse que todo mundo é porco e gosta, só que não fala. Eu disse: é porco brincar de papai?
— É porco sim, mas toda a humanidade, ou pelo menos noventa por cento é gente muito porca, é lixo [...].
— Que esquisito, né, tio? — eu disse. E noventa por cento eu não sei o que é. E humanidade também não (HILST, 2014, p. 21).

Além de expor a violência da pedofilia — personificada no ato de “brincar de papai”, o que revela também o caráter incestuoso da cena — com um sarcasmo feroz, Hilst ainda aproveita para trazer outra sátira nesse discurso, também cômica, quando a menina diz que não sabe o que é humanidade: seja a palavra que designa a raça humana, que ela não aprendeu por não ter um grande domínio do léxico, seja o sentimento de bondade ou compaixão, que desconhece, por estar inserida em um contexto hostil. É nessa mesma figura do tio Abel que surge com mais clareza o desejo que se tem pela violência, trazendo também a questão do estupro:

— Faz de conta que eu sou um homem mau que te peguei e vou fazer coisas porcas com você.
Aí eu comecei a rir e disse que ele era muito bonito e eu não podia dizer que tinha medo. Tio Abel ficou um pouco chateado e disse que assim não ia dar pra brincar (HILST, 2014, p. 21).

Tio Abel, o amante preferido de Lori, “disse que um dia também sonhou em ser um escritor” (HILST, 2014, p. 19) — mais um no rol de escritores fracassados da trilogia hilstiana —, e é quem a assiste num empreendimento de utilidade histórica da pornografia: a formação sexual. Ele diz que Lori não saber “chupar o Abelzinho” seria uma falha na sua *educação sentimental* — também uma intertextualidade com Flaubert —, referência a como os textos pornográficos serviam, historicamente, como textos pedagógicos. Dando-lhe o *Caderno Negro* para que ela lesse, Abel diz: “Aqui você vai aprender muitas coisas. O que você não entender, depois eu explico” (HILST, 2014, p. 25). Lori, aluna exemplar, afirma após a leitura: “Eu gosto de aprender, tio Abel, papai sempre diz quando o Lalau não está: como é sacana e salafra aquele filho da puta do Lalau, mas vivendo é que se aprende. Então eu quero aprender” (HILST, 2014,

p. 38). Outro diálogo do livro com os clássicos pornográficos é a classificação do *Caderno* como um relato narrado em primeira pessoa pela jovem que se inicia sexualmente, gênero tradicionalmente utilizado na escrita erótica, como comentado no capítulo 2: “Então papai veio dar uma espiada no que ele chama agora de ‘relato’. ‘O meu relato’” (HILST, 2014, p. 17).

Esse caráter pretensamente pedagogizante do texto está presente também no seu nome: Lori, numa leitura intertextual, pode remeter à protagonista homônima de Clarice Lispector em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969), obra sobre as descobertas afetivas e sexuais de uma jovem mulher. Registre-se que o texto de Lispector distingue-se pela delicadeza com que aborda a iniciação sexual ou o conhecimento mútuo dos amantes propiciado pela via corporal. Ao lançar mão do mesmo nome para a protagonista de seu romance — também ele um aprendizado, só que perverso, com linguagem crua, longe da delicadeza clariceana — Hilda Hilst mais uma vez desestrutura a referência da alta literatura. Já o sobrenome Lamby é um signo múltiplo que coloca a língua — à cuja memória o livro é dedicado — como constituinte central da sua construção de personagem, seja como verbo, seja como substantivo, numa lembrança sonora de *lamb*, carneirinho em inglês: “[...] ele disse que era uma vaca lambendo o filhotinho dela” (HILST, 2014, p. 22).

Lori lambe. E gosta de ser lambida. Ela ri quando descobre que sua coisinha, como lhe explica a mãe, se chama lábios: “Achei engraçado porque lábio eu pensei que era a boca da gente, e mami me disse que tem até mais de um lábio lá dentro” (HILST, 2014, p. 13). A boca que fala tem lábios, a vagina lambida, também. Há, durante o sexo, um embate entre *falar* e *lamber*, no qual o último vence: “Eu também achava uma delícia mas não falei nada porque se eu falasse tinha que parar de lambar” (HILST, 2014, p. 12). Essa tensão é retomada no *Caderno Negro*, onde Edernir se preocupa com o excesso da linguagem durante o ato sexual: “[...] aquilo de Corina dizer tantas palavras também me confundia. Será que meter ia ser sempre assim, a mulher falando tanto?” (HILST, 2014, p. 31); e nas cartas do tio Abel, nas quais o texto funciona como preliminar do sexo: “[...] a carta já está toda empapada, amanhã escrevo mais. Teu Abelzinho” (HILST, 2014, p. 44).

A língua de Lori tem um interlocutor principal, o segundo vértice desse triângulo pornográfico: seu pai. Ele é apresentado, no início do livro, da seguinte forma: “Eu quero falar um pouco do papi. Ele *também* é um escritor, *coitado*.” (HILST, 2014, p. 13, grifos nossos). Esse “também” traz consigo a identificação própria da menina que se reconhece e se apresenta como escritora, embora sutilmente. Além disso, o primeiro adjetivo associado ao pai é “coitado”, caracterizando sua atuação literária como digna de pena.

“Gênio incompreendido”, o pai é apresentado como um escritor decadente, configurando a miséria dessa categoria, tema intensamente abordado por Hilst em toda a trilogia. Ao criar histórias complexas e sublimes, o pai sofre represálias sistemáticas de Lalau, que o pressiona para escrever sacanagens, porque isso, sim, venderia, trazendo dividendos. Simultaneamente a isso, a inocência de Lori não compreende como o sexo e as profanações, que acontecem em seu cotidiano de prostituta, podem gerar dinheiro, enquanto a “genialidade” do pai não traz lucro algum: “Por que será que não dão dinheiro pro papi que é tão gênio, e pra mim eles dão só dizendo que sou uma cachorrinha?” (HILST, 2014, p. 17). E tudo isso é pano de fundo para um contexto mais complexo — a literatura e o escritor em crise —, já que as composições complexas não alcançam o grande público, numa referência autobiográfica às reivindicações da escritora ao mercado editorial: “Papi é muito bom mas ele tem o que a mamãe chama de crse, quero dizer crise” (HILST, 2014, p. 13).

O principal motivo que coloca a pena na mão de Lori é construir uma obra por causa e em homenagem ao pai: “Por isso agora eu estou escrevendo a minha história, porque ele também fica escrevendo a história dele” (HILST, 2014, p. 13). Esse gesto se aproxima de falas pronunciadas pela autora em entrevistas, evocando a memória do pai escritor: “Quase todo o meu trabalho está ligado a ele [Apolônio Hilst] porque eu quis. [...] Eu fiz minha obra por causa do meu pai. Eu queria agradar o meu pai. Queria que um dia ele dissesse que eu era alguém” (HILST, 2013, p. 190-191). Esse fragmento biográfico presente na ficção funciona, portanto, de forma similar ao “biografema” descrito por Barthes e anteriormente discutido no capítulo 1. A ligação literária entre a filha e o pai, tanto na vida como na narrativa, é uma das razões registradas para a feitura da obra — de Hilda Hilst e de Lori Lamby. Em outra entrevista, lemos: “É bem verdade que o escritor está sempre falando de si mesmo, porque é somente através de nós mesmos que podemos nos aproximar dos outros. Desnudamo-nos, procuramos fazer com que os outros se incorporem ao nosso espaço de sedução” (HILST apud GONÇALVES, 2013, p. 34). Assim, é possível fazer uma leitura que aproxime a personagem Hilda Hilst de ambas as figuras: há biografemas seus tanto em Lori Lamby — a influência paterna na construção da obra — quanto no pai — a figura de um escritor que, embora faça textos belíssimos, é excluído do mercado e vê na pornografia um caminho possível para o lucro e a fama. Como bem observa Ludmilla Andrade, ao discorrer sobre as similaridades entre vida e obra no aspecto paterno,

O pai de Lori, assim como o de Hilda, fracassou. No caso da ficção, o fracasso do pai está relacionado a um mercado editorial que valoriza a literatura do *best-seller*, em detrimento de uma literatura mais elaborada. [...] No caso do pai biográfico, Apolônio, o fracasso se deu pelo enlouquecimento que acabou interrompendo a escrita (ANDRADE, 2011, p. 111-112).

É possível, logo, uma múltipla abordagem autoficcional da obra de Hilst, tanto por se apresentar como “escritora fracassada”, quanto pelo fato de ser filha de um escritor que não conseguiu construir uma obra reconhecida. A provocação maior da autora pode ser vista na quarta capa da primeira edição do *Caderno Rosa* que exhibe uma foto da escritora aos seis anos, seguida da legenda: “Ela foi uma boa menina”. Esse gesto escandaloso é retomado em *Contos d’escárnio*, em passagem na qual, após falar sobre escrever livros pornôns para crianças, o diabo “diz que gostaria de ser humano para poder publicar um livro e colocar o retratinho dele, criança, na contracapa” (HILST, 2014, p. 129).



Quarta capa da primeira edição de O Caderno Rosa. Foto: acervo pessoal.

Voltando ao pai, sua figura é, também, constantemente associada à língua, embora no sentido mais metalinguístico que biológico ou sexual, como na fala dirigida à esposa: “[...] eu trabalhei a minha língua como um burro de carga, eu sim tenho uma obra, sua cretina” (HILST, 2014, p. 39). Trabalhar a língua, no exemplo, encontra-se na esfera do literário; para a filha, no entanto, está na lambida: “Sabe que estou fazendo uma confusão com as línguas? Não sei mais

se a língua do Juca foi antes ou depois da língua daquele jumento do sonho. Mas será que essa é a língua trabalhada que o papi fala quando ele fala que trabalhou tanto a língua?” (HILST, 2014, p. 48). No seu empreendimento árduo linguístico, ele reclama com a esposa, que diz preferir Flaubert ao trabalho do marido: “Porque só teve essa madame Bovary que deu certo, e se você gosta tanto do Gustavo, lembre-se do que ele disse: um livro não se faz como se fazem crianças, é tudo uma construção, pirâmides etc., e a custa de suor de dor etc.” (HILST, 2014, p. 40). Ao diferenciar a feitura do livro — o trabalho literário com a língua — da feitura de crianças — o sexo —, o escritor separa esses dois espaços, demarcando como a literatura demanda muita dor e suor.

O sacrifício pela obra é tão grande — lembremos do *Potlatch* — que chega até a prostituição absoluta. De maneira análoga, Lori e o pai, os dois, vendem-se por dinheiro. Ela, o seu corpo; ele, o corpo de seu texto. Segundo Luciana Borges,

Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, a questão da prostituição do escritor e da escritura aparece de modo bastante explícito. A partir da impressão inicial de que o aluguel do corpo de Lori é parte de uma empresa familiar, tem-se, como desdobramento, a ideia de uma produção literária também prostituída (BORGES, 2009, p. 125).

Assim, ambos se *vendem*, e a pequena escritora volta seus esforços para apoiar o empreendimento paterno. A imagem do pai, para Lori, é crucial: não escreve só inspirada no seu gesto, mas também para ajudá-lo em seu projeto pornográfico com o intuito de agradar o último vértice desse triângulo, o editor Lalau — nome que, popularmente, significa “ladrão”. Ele sempre é referido de forma difamatória, como um homem que tem prazer em vender sacanagens para lucrar:

Ele [o pai] falou pra mami que quer morar no quintal, que não aguenta mais cadeiras, mesas, livros, camas, e que nunca ele vai conseguir escrever o merdaço que o salafra do Lalau quer, que está tudo um cu fedido (nossa, papi!) [...] “Gênio é a minha pica, gênios são aqueles merdas que o filho da puta do Lalau gosta, e vende, VENDE!, aqueles que falam da noite estrelada do meu caralho, e do barulho das ondas da tua boceta, e do cu das lolitas.” [...] e papi falou que ia se ontolar pra não matar o Lalau, e fazer ele, o Lalau engolir aqui ó, com a porra da minha pica (a de papi) todos os livros dos punheteiros de merda que ele gosta (HILST, 2014, p. 50).

O editor surge como um mercenário irrefreável, que não se importa com a qualidade do texto literário, mas com sua possível rentabilidade, com o sucesso comercial do livro que deixou de ser arte, tornando-se mero produto. Isso é verificado na rejeição de textos mais elevados, líricos, que são relacionados, na visão editorial, a figuras desagradáveis: “Papai diz que o Lalau vomita só de ouvir a palavra poesia e que um dia o Lalau até peidou, fez pum, sabe?” (HILST, 2014, p. 42).

A crise retratada no romance, além de literária e existencial, é sobretudo mercadológica, o que pode ser verificado quando o capitalismo surge como matéria de crítica e ironia:

Ele perguntou me lambendo se eu gostava do dinheiro que ele ia me dar. Eu disse que gostava muito porque sem dinheiro a gente fica triste porque não pode comprar coisas lindas que a gente vê na televisão. [...] Tudo isso que eu estou escrevendo não é pra contar pra ninguém porque se eu conto pra outra gente, todas as meninas vão querer ser lambidas e tem umas meninas mais bonitas do que eu, aí os moços vão dar dinheiro pra todas e não vai sobrar dinheiro pra mim, pra eu comprar as coisas que eu vejo na televisão e na escola. Aquelas bolsinhas, blusinhas, aqueles tênis e a boneca da Xoxa. [...] Por que será que ninguém descobriu pra todo mundo ser lambido e todo mundo ia ficar com dinheiro pra comprar tudo o que eu vejo, e todos também iam comprar tudo, porque todo mundo só pensa em comprar tudo (HILST, 2014, p. 12-16).

Este trecho é interessante, sobretudo porque, em diálogo com Luciana Borges (2009), Lori não tem medo de ser descoberta porque sua relação com os homens adultos seria imoral ou proibida aos olhos da sociedade, mas porque isso tiraria dela a sua fonte de renda e a possibilidade que tem de comprar todas as coisas que vê na televisão. Isso se relaciona, também, à crítica feita à mídia, que promove produtos sistematicamente, criando, nos espectadores, um desejo incontrolável de consumo.

Absorta na lógica capitalista, Lori, numa das cenas mais icônicas do livro, se masturba com uma nota:

[...] sabe por que eu fiz assim? eu pensei assim: se o dinheiro é tão bonzinho que a gente dando ele pra alguém a outra gente dá tanta coisa bonita, então o dinheiro é muito bonzinho. E eu quis dar um presente pro dinheiro. E um bonito presente pro dinheiro é fazer ele se encostar na minha xixiquinha, porque se você, e o homem peludo, e o outro, e o Juca também gosta, ele, dinheiro, também gosta né, tio? (HILST, 2014, p. 52)

Com uma ácida compreensão de como funcionam as leis do mercado, a menina, desde cedo, entende que o corpo feminino é sexualmente cobiçado como um objeto, seja pelos homens, seja pela simbologia a ele associada que o transforma em produto comercial. Assim, percebe-se que “o sentido do obsceno é indissociável da questão do mercado editorial” (BRITTO, 2016, p. 132), uma vez que o dinheiro é o atrativo que liga Lori a Lalau.

Diferente do pai, que o odeia, a menina vê o editor como alguém que pode transformar o seu caderno em um livro de verdade: “Eu tenho que continuar a minha história e vou pedir depois pro tio Lalau se ele não quer pôr o meu caderno na máquina dele, pra ficar livro mesmo” (HILST, 2014, p. 15). A palavra escolhida por Lori para descrever o trabalho editorial de Lalau é significativa: *máquina*. Assim, fazer um livro é processá-lo pela máquina cruel do mercado, na esteira de produção em série que caracterizaria as obras dos escritores vendáveis, os “punheteiros de merda”, segundo a visão do pai.

Ademais, essa citação traz outro aspecto metalinguístico do próprio romance: a diferença entre *livro* e *caderno*, além do aspecto propositalmente *amador* desse último. Pécora ressalta:

Neste ponto, cabe observar que tal característica desdobrável e fecundante da obra é possível justamente pela forma rascunhada e imperfeita do “caderno”, que permanece ainda aquém do “livro”. Isto é, “caderno” evolui como forma de vida imperfeita nalgum limbo ou soleira em que o criador ainda se move sem ter de fazer entrega de sua obra ao editor. Depois, ele apenas rasteja. *O Caderno Rosa* é tão extraordinário porque se escreve na antecâmara ou no corredor que inexoravelmente apenas pode conduzir ao Livro Vermelho, isto é, ao livro milhares de vezes já escrito do comércio pornográfico. Toda potência corrosiva do gênero se demora ali, naquele corredor de luz intermitente; deposita-se ali, naquele estágio larvar, no qual um destino ordinário se suspende por um bravíssimo instante, mas breve. Dar mais um passo significará terminar o livro. Já não restará então nenhum traço de resistência do caderno incompleto ao livro feito, que inclusive pode-se dar ao luxo de tomar o seu nome e estampá-lo na capa. Nesta linha interpretativa o fato de a autora do caderno apresentar-se como uma criança é fundamental, pois evidencia o estado de permanência aquém da lei, da natureza hipostasiada, da letra, inclusive a de câmbio, para a qual, no entanto, está fadada (PÉCORA, 2005, s/p).

A questão tratada por Pécora é muito importante. Hilst aponta, num certo sentido, talvez até inconscientemente, para a provisoriedade do seu texto, como uma *desculpa* pela pornografia. Mas também, por outro lado, e até contraditoriamente, para um texto *sem aparas*, um texto escrito sem censura, sem revisão. Há, nesse *status* de *caderno*, uma incompletude — a autora, uma criança, demonstra uma imaturidade infantil linguística —, fato corroborado pelas inúmeras repetições e desvios que ocorrem dentro da narrativa.

O que não falta, em *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, são reflexões metalinguísticas sobre a estrutura narrativa e literária do texto. Primeiramente, é importante apontar que o romance é feito por meio de uma mistura de gêneros: intercala a narrativa principal (o relato/diário⁴⁴) com contos, cartas e poemas do tio Abel, e o *Caderno Negro* copiado no *Caderno Rosa*. A pequena narradora faz diversas considerações sobre o ofício da escrita, tanto sobre a sua quanto a do pai, como a extensão — “Porque eu ouvi também o Lalau dizer pro papai que não era pra ele escrever um calhamaço de putaria (desculpe, mas foi o Lalau que disse), que tinha que ser médio, nem muito nem pouco demais, que era preciso ter o que ele chamou de critério” (HILST, 2014, p. 23-24) —; a objetividade do texto — “[...] mamãe disse pra ele não fazer ceninhas românticas e ser mais objetivo. É isso: objetivo” (HILST, 2014, p. 17) —; a linearidade tradicional — “Ah, isso vai ficar uma bosta mesmo. (mami) Mas depois

⁴⁴ Apesar de ser um formato similar ao diário, preferimos chamar de “relato”, pois o texto não contém algumas características cruciais da escrita diarística, como a marcação de data, embora a narradora sempre escreva “hoje” ou “amanhã”.

melhora, gente, a coisa tem que ter começo, meio e fim. (papi)” (HILST, 2014, p. 18) — e a presença ou não de diálogos — “Mas como eu vou fazer pra ter diálogo se os homens não falam muito e só ficam lambendo?” (HILST, 2014, p. 18). Após escrever vários diálogos entre o pai e a mãe, surge uma tensão entre *falar e escrever*, seguida de um paradoxo linguístico: “Aí papi disse que não dava pra escrever com essa falação e eu também não sei direito como a gente faz um diálogo” (HILST, 2014, p. 18).

Entre as considerações metalinguísticas voltadas à obra paterna e às conversas que ela escuta entre os adultos, Lori também pensa na sua própria escrita, constantemente criticada pela mãe ou pelo pai: “[...] dá muito trabalho de escrever toda hora na outra linha do caderno, e o meu caderno não é muito grosso, então vou *continuar contando do meu jeito* e quando der pra pôr na outra linha eu ponho” (HILST, 2014, p. 23, grifo nosso). A todo momento, surgem intervenções para que escreva como eles querem, mas a menina resolve contar segundo seus próprios critérios, afirmando uma suposta autonomia autoral: “Eu disse que não queria copiar ninguém, queria que fosse um caderno das minhas coisas” (HILST, 2014, p. 24). Há, na pequena autora, um desejo de originalidade. No entanto, depois de afirmar isso, ela mesma escreve: “Vou copiar a história que o tio Abel me mandou, no meu caderno rosa” (HILST, 2014, p. 25).

Aqui, há uma transgressão de autoria. Como descobre-se no fim, a narrativa de Lori é resultado ficcional da mistura entre sua imaginação e textos encontrados no escritório da casa — deixando, ainda, margem para uma possível interpretação de que todo o romance seria, na realidade, a história da ninfetinha escrita pelo pai. Nesse sentido, Maria Zilda Cury aponta para a própria natureza da literatura como um espaço dialógico, pois o escritor/poeta seria “um ‘ladroão de palavras’, de tradições e de tonalidades de que ele se apropria no seu trabalho de criação e recriação de linguagens” (CURY, 2003, p. 227).

Durante a narrativa, há alguns indícios do hábito da menina de copiar o pai, como o seguinte trecho, no qual a mãe censura o marido pela sua influência no linguajar da filha: “Papi, já que o senhor quer ganhar dinheiro do salafra sacana filho da puta do Lalau. ‘Não fala assim, menina.’ ‘Mas é você que fala assim, papai.’ ‘Tá vendo? Tudo que a menina fala, tá vendo?’ — disse a mamãe” (HILST, 2014, p. 39). A confirmação do plágio vem na carta final da menina para os pais, que teriam descoberto o seu caderno, dando-lhes explicações. Vale a longa citação:

[...] eu ia bem de noite lá no teu escritório quando vocês dormiam, pra aprender a escrever como o Lalau queria. Eu também ouvia o senhor dizer que tinha que ser bosta pra dar certo porque a gente aqui é tudo anarfa, né, papi? [...] E também eu peguei alguns pedacinhos da tua história da mocinha, mas fiz mais diferente, mais como eu achava que podia ser se era comigo. [...] Bom, papai, eu só copieie de você as cartas

que você escreveu pra mocinha mas inventei o tio Abel. Porque Caim e Abel é um nome do catecismo que eu gostei. Mas eu copiei só de lembrança as tuas cartinhas, eu ia inventar outras cartinhas do tio Abel quando eu aprendesse palavras bonitas. E as folhas da moça e do jumento eu devolvi lá no mesmo lugar, essa história eu também copiei como lembrança, porque você não ia me dar pra ler quando saísse na máquina de fazer livro do tio Lalau (HILST, 2014, p. 54).

É possível perceber, no ponto de vista de Lori Lamby, uma apropriação e resignificação dos textos lidos por ela até então, dentro do seu projeto principal: ajudar o pai a construir a obra pornográfica que agradaria Lalau. Na última página do caderno, está a única vez que Lori usa a palavra “roubar” para se referir ao gesto de usar o trabalho do pai, seguida de um pedido de perdão: “Papi, tô te devolvendo a poesia que o senhor escreveu, que eu também roubei (desculpe) daquelas prateleiras escrito Bosta” (HILST, 2014, p. 59). No entanto, nos parece mais adequado dizer não que ela roubou, mas se apropriou, pois apropriação, segundo definição de Leonardo Villa-Forte (2019), seria “o ato de utilizar algo produzido por outra pessoa com a finalidade de propor, expor, mostrar, apresentar, vender esse algo associado a uma segunda assinatura”; nesse caso, Lori Lamby assinando em cima dos textos do pai. Outrossim, a apropriação consistiria também em “reinsere um dado material num sistema onde ele circula associado a uma nova ‘função-autor’, para usar o termo de Michel Foucault” (VILLA-FORTE, 2019, p. 20), uma vez que ela adiciona sua própria visão ficcional aos textos do pai, imaginando como seria se fosse ela a protagonista da história.

Contudo, os pais ficam assustados pela inventividade da filha, e acabam indo para uma “casa de repouso”, o que ela não entende: “Ó papi e mami, todo mundo lá na escola, e vocês também, falam na tal da criatividade, mas quando a gente tem essa coisa todo mundo fica bravo com a gente” (HILST, 2014, p. 56). Esse trecho traz também uma crítica ao suposto desejo do mercado — e da academia — em receberem textos criativos, e que, no entanto, não são bem recebidos, como foi o caso do próprio livro em questão.

Há, portanto, três textos, três níveis narrativos: o primeiro, literatura absoluta, escrito pela autora Hilda Hilst; o segundo, ficção criada pela narradora Lori Lamby; e a terceira instância ficcional, os textos do pai, apropriados pela garotinha em sua história. A estrutura do romance é complexa e discute, nesse universo diegético, o crime do plágio. Nesse contexto, segundo Ronnie Cardoso, existem duas violações tematizadas por Hilda Hilst: a pedofilia e o plágio, pois “ainda que a narrativa seja fraudulenta, como saberemos no final, troca-se uma transgressão por outra, vai-se da pedofilia para o plágio. Não se foge ao crime” (CARDOSO, 2007, p. 39).

O ataque de Hilst, logo, se volta a diversas instâncias do mercado editorial e do universo da própria literatura: ao editor, encarnado na imagem degradada de Lalau; à figura imaculada do “gênio original”, já que há uma transgressão de autoria; e ao próprio livro, que, transfigurado na incompletude do “caderno”, brinca, ironicamente, com o seu caráter imperfeito e infantilizado, sendo, apesar disso, uma obra extremamente adulta. Assim,

O *Caderno* da menina permite apenas os crimes literários, quer seja o da sedução perversa, quer seja o do plágio. O relato pornográfico de Lori Lamby é uma farsa. Ficaria assim mantida a sua pureza. Contudo, o roubo literário é uma violência tão grande como a sua suposta prostituição. Claro que é de uma outra ordem e aponta para uma outra coisa: é um crime com a linguagem, não contra ela. Mas para o leitor não há trégua, sai de um delito, cai em outro: transita-se entre a pedofilia e o plágio (CARDOSO, 2007, p. 57).

A suposta *pureza* do relato erótico recai na sua farsa confessada ao fim, contudo, a dicção pornográfica construída ao longo do romance mostra um refinado jogo de linguagem entre o *alto* e o *baixo*. Esse recurso é recorrente, sobretudo, no “Caderno Negro: Corina e o jumento”, um “pornô rural” narrado pelo jovem Edernir; e acontece, por exemplo, nos nomes do jumento, chamado Logaritmo, e do padre: “Ele se chamava Mel porque as beatas diziam que ele falava tão doce que as palavras pareciam mel. O nome verdadeiro dele era Tonhão. Padre Tonhão. Bem, voltando ao meu pau” (HILST, 2014, p. 29). Em ambos os casos, é possível ver o contraste entre um linguajar *baixo* — a figura do jumento, o nome “Tonhão” seguido de um retorno narrativo ao “pau” de Edernir — e ideias *altas* — a complicação matemática do “logaritmo” e a doçura delicada do padre. Esse último ainda rende uma autoironia narrativa dentro do próprio texto, quando, em uma cena de sexo violento com Corina, as suas coxas são descritas de maneira peculiar: “[...] padre Tonhão arfava. A batina levantada mostrava as coxas brancas como deveriam ser as coxas de uma rainha celta. (Rainha celta... meu Deus, de onde é que veio isso?)” (HILST, 2014, p. 33).

A tensão entre *alto* e *baixo* pode ser condensada na apresentação do “namoradinho” de Lori, Juca, que morava na Rua Machado de Assis e cujo nome verdadeiro era José de Alencar da Silva. Essa caracterização resume a estética hilstiana de aproximar a autoridade dos autores canônicos ao cotidiano simples brasileiro (o nome de uma rua, o acréscimo de um dos sobrenomes mais comuns do país, “Silva”).

Por fim, um aspecto essencial do romance são as inúmeras críticas políticas de Hilst, às vezes explícitas — “Os poetas devem ser todos muito complicados porque a gente quase não entende o que eles falam” (HILST, 2014, p. 43) —, às vezes metafísicas — “[...] eu pensava que a vida não tinha o menor sentido mas logo depois não pensava mais porque a gente nem

sabia pensar, e não dava tempo de ficar pensando no que a gente nem sabia fazer: pensar” (HILST, 2014, p. 27). Além do alvo mais frequente do livro, o mercado editorial, a narrativa faz críticas também à influência da indústria cultural estadunidense, em contraste com a cultura rural brasileira: “Enfia agora o teu pau, Ed, ela falou. Gostei do meu nome assim reduzido, parecia coisa de mocinho de cinema, porque às vezes eu ia até Salinas, uma cidadezinha perto de lá, e ouvia nomes parecidos com esse. Ed, Ned” (HILST, 2014, p. 31). Os comentários sobre o assunto continuam em trechos nos quais a língua mais bonita é a do exterior, e a beleza “gringa” é tida como ideal absoluto:

E quero falar que as cartas que o senhor me manda são um barato. Parece língua estrangeira, mas eu leio alto, não muito, fechada no meu quarto, e parece uma língua diferente, muito mais bonita. Quando eu crescer eu quero escrever assim como as cartas que o senhor manda. Por que o senhor também não faz um livro com a máquina do tio Lalau? Será que o papai escreve assim também? [...] que ele papi vai morar em Londres LONDRES! e aprender vinte anos o inglês e só escrever em inglês porque a fedida da puta da língua que ele escreve não pode ser lida porque são todos ANARFA, Cora, ANARFA (HILST, 2014, p. 48-50)

Essa crítica aparece, agora na boca da pessoa Hilda Hilst, na entrevista concedida no lançamento de *Lori Lamby*: “Você não pode pensar em português. É bom pensar em inglês, em alemão, as pessoas aceitam. Em português, você pensar é uma coisa horrível, os editores odeiam, te cospem na cara”⁴⁵. O tom ácido desses comentários continua nos outros livros da trilogia, em diferentes formatos e na enunciação de diversas figuras, sejam escritores ou não.

Um dos personagens criados por Lori na sua coletânea infantil, *O cu do Sapo Liu-liu e outras histórias*, envolto na filosofia de refletir sobre a própria identidade, diz: “Pensou assim: eu fiu-fiu, que não sou nada, sou apenas um cu, pensava que era Algo” (HILST, 2014, p. 58). A língua de Lori lambe, mas também filosofa. Chupa, mas também escreve. Ri, mas também é séria. Assim como acontece nas próximas obras da trilogia, a serem analisadas a seguir.

3.1.2. A gozação híbrida em *Contos d’escárnio. Textos grotescos*

E pensar que sou Crasso aqui, neste verde-amarelo paupérrimo e inflacionário.
Hilda Hilst⁴⁶

A palavra *escárnio* remete ao riso zombeteiro, enquanto *grotesco* se aproxima do nojo e do obsceno. Na literatura, esses vocábulos trazem consigo a tradição da sátira medieval — no

⁴⁵ Entrevista de Hilda Hilst à TV Cultura, 1990. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5yeFhO4G2OQ&t>>. Acesso em: dez. 2019.

⁴⁶ Em *Contos d’escárnio. Textos Grotescos*.

Brasil, encarnada na figura de Gregório de Matos Guerra, o Boca do Inferno, poeta transgressor que fez textos de maldizer atacando os poderosos de então. O escárnio e o grotesco, na sua obra, caminham ao lado do erótico e do político. É assim também nos textos de Hilda Hilst, sobretudo no segundo livro da trilogia pornográfica, *Contos d'escárnio. Textos grotescos*, que coloca esses dois significantes em cena, de forma geral, mas também literalmente, trazendo poemas satíricos entremeados à narrativa:

Otávia tinha pelos de mel
A primeira vez que me beijou a caceta
Entendi que jamais seria anacoreta
Não me beijou com a boca
Me beijou com a boceta (HILST, 2014, p. 64).

Esses versos ilustram o tom geral da obra: colocar em cena, às vezes de forma lírica e às vezes não, o *baixo* sempre em contraste com o *alto*, a partir do mote pornográfico, o que gera a quebra de expectativa e, conseqüentemente, o riso de escárnio. Eliane Robert Moraes (2018, p. 81) chama a atenção para a aproximação, na língua portuguesa, dos significantes *deboche* e *gozo* inseridos nos universos do erotismo e do humor. Os sentidos de ambas as palavras transitam entre acepções relacionadas à erótica verbal e ao domínio do cômico, até se confundirem entre si — conclusão que nos ajuda a ler os *Contos d'escárnio*, obra na qual encontramos *gozações* híbridas: por meio do mote sexual, chega-se ao humor. Assim, de acordo com Cardoso:

[...] a construção do projeto erótico de Hilda Hilst é heteróclita, ou seja, para renovar a pornografia e o grotesco como gêneros literários ou como estratégias artísticas, talvez seja preciso confundi-los, contaminá-los recíproco e reflexivamente. Se a própria definição dos termos fica ameaçada nessa conjunção, ou precisa ser repensada, é porque saudavelmente algo se rompe na expectativa da recepção. Estamos diante de um palco inacabado. [...] Em seus textos, o que é grotesco e o que é pornográfico escapam das normas estabelecidas. A própria polarização no entendimento dos termos é colocada sob suspeição (CARDOSO, 2007, p. 62).

Esse é também o livro mais experimental da trilogia, em se falando de gêneros e da hibridização deles. Ao intitular um romance com a palavra “contos”, Hilst já faz uma provocação à *pureza* das características do gênero literário, pois, apesar de o texto se apresentar como uma longa narrativa, mais caracteristicamente um romance portanto, trata-se também de uma obra fragmentada e híbrida, que mistura diversas modalidades textuais. Assim, os “contos”, junto dos “textos”, constroem, como recortes, a narrativa principal, contada por

Crasso⁴⁷, filho de uma genealogia pornô e que tem como amiga e amante Clódia⁴⁸, a excêntrica pintora de vaginas. Esses intertextos, segundo Cardoso (2007, p. 99), emergem no livro como uma maneira de fragmentar a ordem narrativa, “ou mesmo para frear ou fazer romper, quer o riso, quer a masturbação do leitor”, pois as fronteiras entre o gozo e o riso são indeterminadas no romance.

Para usar o termo de Leonardo Villa-Forte (2019, p. 27), o que acontece é um “*mash-up* literário”, a partir de colagens de textos diversos — e inclusive de diferentes gêneros, transitando entre poesia, prosa e dramaturgia. Criando narradores e dramaturgos, Hilst é a maestra de um coro de muitas vozes, resultando numa obra de autoria múltipla, que pode ser relacionada ao que

[...] a professora e crítica literária Marjorie Perloff chama de “gênio não original”. Perloff cunha essa expressão para designar aquilo que se manifesta numa obra gerada por atividades de pós-produção. “Gênio”, aqui, não deve ser compreendido como a ideia de excepcionalidade ligada a um indivíduo, mas como uma atmosfera artística de época, determinado direcionamento e olhar para os processos artísticos, ou melhor, uma postura diante e dentro das maneiras de fazer. O “gênio não original” é o olhar que não tem a menor intenção de se posicionar na origem de um discurso, mas sim no meio, no entre, escrevendo por meio de (VILLA-FORTE, 2019, p. 32).

Apesar de usar o dispositivo ficcional em vez da apropriação de textos de outras autorias, Hilda Hilst, por meio da criação de narradores-escritores, se aproxima da figura de um “gênio não original”, como uma crítica ao mercado editorial que não insere autores com propostas inovadoras, preferindo exaltar os escritores de fórmula, lançando seus *best-sellers* em quase uma esteira de produção. Ao atacar a imagem imaculada do gênio como criador absoluto, já que os textos hibridizados são de diferentes autorias, Hilst ressignifica também o próprio conceito de literatura *original*, deixando claro que a sua escrita existe após o contato e o diálogo com vários outros textos lidos anteriormente.

No começo, Crasso explica os motivos que lhe põem a pena na mão:

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

⁴⁷ Crasso é personagem histórico da Roma antiga, foi um político da República romana. A palavra, como adjetivo, significa “tosco”, “grosseiro”. É empregada, comumente, junto ao substantivo erro: *erro crasso*. Essa tensão entre alto (a referência clássica a Roma) e baixo (sinônimo de grosseiro) no nome da personagem é exemplar da estética hilstiana.

⁴⁸ Clódia também é personagem da história romana antiga, frequentemente chamada Clódia Pulcra. Pulcra, em latim, quer dizer pura – ironia de Hilda Hilst, já que a personagem é o oposto de pura. O nome também se refere à amante do poeta Catulo, que era lésbica – a Clódia de *Contos d’escárnio* só pintava vaginas, até conhecer Crasso e passar a pintar, também, o pênis.

fatos numa sequência ortodoxa, arrumada. Os jornais estão cheios de histórias com começo meio e fim. Então não vou escrever um romance como... *E o vento levou* (HILST, 2014, p. 64).

O que o diferencia dos outros escritores, segundo Souza (2008, p. 22), é a sua autoconsciência da própria mediocridade, de estar escrevendo “lixo”, assim como os *best-sellers* que critica. Ainda conforme a pesquisadora, seus textos se aproximam das fórmulas comerciais da pornografia típica, a partir de narrativas consecutivas que abordam seus encontros amorosos e as bizarrices que os envolvem.

Além de Crasso, há outro nome relacionado à literatura no livro: Hans Haeckel⁴⁹ apresentado como “um escritor sério, o infeliz” (HILST, 2014, p. 82) — interligando a seriedade literária à infelicidade. Os dois têm visões opostas sobre o ofício da escrita, como pode ser visto no seguinte trecho, também a epígrafe desta dissertação:

Mas o mundo é do capeta, Hans, vamos escrever a quatro mãos uma história porneia, vamos inventar uma pornocracia, Brasil meu caro, vamos pombear os passos de Clódia e exaltar a terra dos pornógrafos, dos pulhas, dos velhacos, dos vis. não posso. Literatura pra mim é paixão. Verdade. Conhecimento. Matou-se logo depois (HILST, 2014, p. 83).

Crasso convoca Hans para a *pornocracia*, o poder e o governo do pornográfico, no qual eles escreveriam “a quatro mãos uma história porneia”, rendendo-se ao “mundo do capeta”. Ele, contudo, recusa seu convite, afirmando que a Literatura — sempre com L maiúsculo — é, na sua perspectiva, paixão, verdade, conhecimento. Essa tensão entre o *baixo* da pornografia e o *alto* da Literatura, representada no diálogo entre os dois personagens — polos opostos —, é exemplar de toda a nossa argumentação neste trabalho, daí a sua escolha como epígrafe.

Hans Haeckel — HH, como Hilda Hilst — é um claro duplo da autora, retratando a imagem do “artista verdadeiro” numa devoção religiosa ao seu ofício. A autoficção é corroborada numa referência à obra hilstiana dentro da narrativa, pois Crasso diz que HH “havia escrito uma belíssima novela, uma nova história de Lázaro. A crítica o ignorava, os resenhistas de literatura teimavam que ele não existia, os coleguinhas sorriam invejosos quando uma vez ou outra alguém o mencionava” (HILST, 2014, p. 83). Referindo-se ao conto de *Fluxo-floema*, os dois agás se confundem, e não sabemos onde termina Hilda Hilst e onde começa Hans Haeckel. Dessa forma, o seu suicídio, após negar a pornocracia, é um simbolismo potente da morte do escritor absoluto, podendo também representar, metaforicamente, o fim da obra “séria” de Hilda Hilst e sua escolha pela pornografia através da trilogia. Segundo Doubrovsky:

⁴⁹ Vale observar que o sobrenome remete a Ernst Haeckel, um naturalista e biólogo alemão, ligado a teorias do cientificismo, que ajudou a popularizar o trabalho de Charles Darwin.

Para o autobiógrafo, como para qualquer escritor, nada, nem mesmo sua própria vida, existe antes de seu texto; mas a vida de seu texto é sua vida dentro de seu texto. Para qualquer escritor — mas talvez de modo menos consciente do que para o autobiógrafo (se ele tiver feito análise) —, o movimento e a própria forma da escrita são a única inscrição de si possível, o verdadeiro “vestígio”, indelével e arbitrário, ao mesmo tempo inteiramente fabricado e autenticamente fiel (DOUBROVSKY apud LEJEUNE, 2014, p. 34).

Ainda que não se trate de uma autobiografia, *Contos d’escárnio. Textos grotescos* flerta com a autoficção no sentido de que Haeckel pode ser lido como um duplo de Hilst, e que a vida da mulher Hilda se entremeia com a narrativa do personagem Hans, inclusive fazendo referências à própria trilogia pornográfica, como a citação clara ao *Caderno Rosa*: “Quando o Hans Haeckel pensou em escrever uma estorinha meninil muito da ingenuazinha pornô para ganhar algum dinheiro porque ele passava fome àquela época, o editor falou: escabroso, Hans, nojentinho, Hans, isso com menininhas!” (HILST, 2014, p. 125-126). O texto e a vida aqui são simultâneos, e as aflições de Hilst como escritora são retratadas nas angústias de seu personagem, que, na ficção, acaba optando pela autodestruição como um gesto de resistência ao mercado editorial: “Enfim todos os editores a meu ver são pulhas. Eh, gente, miserável, mesquinha e venal. (Vide o pobre do Hans Haeckel.) Morreu porque pensava. Editor só pensa com a cabeça do pau, eh gente escrota!” (HILST, 2014, p. 125).

Após o suicídio de Hans, Crasso procura seus textos, e assim os descreve: “Há agonias sem fim, homens e mulheres debruçando-se sobre o Nada, o Fim, o ódio, a desesperança. [...] Quando fui buscar os inéditos do nosso amigo, ela [mãe de Hans] me disse: ‘pode levar todo este lixo’” (HILST, 2014, p. 107). As obras metafísicas e sérias, portanto, são vistas até pela sua própria mãe como lixo, e mais à frente, há a insinuação de que ler HH é estar morto: “Clódia me disse que nunca lia os trabalhos de Hans ‘porque, sabe *liebchen*, eu quero continuar viva, entende?’ Transcrevo-o para meu leitor. Se quiser continuar vivo, pule este trecho” (HILST, 2014, p. 84). Há, pois, uma colagem da narrativa principal com contos de Hans, misturando o tom *baixo* e cômico dos textos de Crasso com a atmosfera *alta* e filosófica das produções de HH — que, embora mais elaboradas e sombrias, são, muitas vezes, também voltadas ao erótico.

Na seara habitual de críticas ácidas da escritora, há uma ironia contumaz sobre a realidade brasileira, e a existência do escritor nesta terra desolada. Na série “Pequenas sugestões e receitas de Espanto Antitédio para senhores e donas de casa”, textos escritos pelos residentes do hospício onde Clódia é internada, vários trechos apontam para esse aspecto, como a recomendação a quem “quer se matar porque o país está podre, e você quase”; ou a sugestão para pegar um nabo, colocar algumas palavras dentro dele (como bastão, ouro, amplidão), chacoalhá-lo e dizer, de joelhos:

Com o bastão que me foi dado
com o ouro que me foi tirado
e sem nenhuma amplidão
de conceitos e dados
quero renascer brasileiro e poeta.

Quem te ouvir vai ficar besta (HILST, 2014, p. 90).

Vale citar também a sugestão número XV: “Recolha num vidro de boca larga um pouco do ar de Cubatão e um traque do seu nenê. Compre uma ‘Bicicleta Azul’ e adentre-se algum tempo nas ‘Brumas de Avalon’. É uma boa receita se você quiser ser um escritor vendável” (HILST, 2014, p. 93). A crítica aqui é voltada ao mercado dos *best-sellers*, ao referenciar dois livros estrangeiros que venderam milhões de exemplares. Esses comentários são tão recorrentes que o livro termina com a glória, tanto sexual como literária de Crasso — “o ganso está túmido de emoção”, ou seja, o “pau duro” em linguagem poética —: ser publicado em inglês, sinônimo de sucesso no mundo mercadológico.

O sarcasmo à atmosfera da cultura nacional continua nos “Teatrinhos”, um retrato irônico da imagem que o país passa para o exterior, representada em uma grande roda de carroça, uma bandeja na qual são “servidas” mulheres negras sambando. Os personagens filosofam sobre essa terra do futuro, “o país bandalho”, hostil aos intelectuais: “Brasil? Brasil? E o que é? E o que tens? [...] É um país do futuro! / O oráculo acaba de dizer! [...] Que hão de escorraçar os letrados e o monstro das letras!” (HILST, 2014, p. 99). Apesar disso, “Temos tudo nas mãos / Bolas cricas gingas e tretas! / Temos a pica mais dura do planeta! / Viva o Brasil!” (HILST, 2014, p. 100). Assim, a identidade nacional, pronta para ser vendida aos olhos de fora, é retratada de forma a traçar fortes identificações à pornografia da indústria cultural, e à visão do corpo da mulher negra latino-americana como uma mercadoria.

Ainda, há uma identificação entre um dos significantes do título com o ser brasileiro: “[...] quanto à nação, seus sentimentos eram de revolta, dor, absurdez, porque ser brasileiro é ser ninguém, é ser desamparado e grotesco diante de si mesmo e do mundo” (HILST, 2014, p. 109). O brasileiro é ninguém, está sozinho, e se vê diante do espelho — e dos outros — como um ser “grotesco”. Distante da concepção mais comum do *grotesco* relacionado ao *obsceno*, aqui ele é ressignificado como parte da identidade nacional.

Além disso, outro recurso utilizado na obra são as aproximações, tanto semânticas quanto poéticas, entre *sexo* e *linguagem*, *erotismo* e *literatura*, frequentemente variando entre imagens *altas* e *baixas*, a começar pelo início da vida sexual de Crasso, que perdeu a virgindade com uma poetisa (e não poeta). Após o sexo, porém, a poesia sai de cena: “A Lina magricela poetisa e peituda desabotoou uma linguagem digna de estivador: puta que pariu, caralho, eu era

uma donzela seu bastardo escroto!” (HILST, 2014, p. 65). Ao narrar outra aventura sexual, dessa vez com Flora, “advogada que tinha um rabo branco”, conta que a amante citava Lucrécio — poeta e filósofo romano — durante o sexo oral, misturando filosofia à volúpia sexual.

A personagem que melhor ilustra essa tensão é Josete, a acadêmica apaixonada por Ezra Pound. Crasso achava os textos do estadunidense “um lixo”, mas não falava nada à amante pois não queria perder seus privilégios sexuais com ela. Ainda, como simbologia da estética hilstiana de aproximação entre *alto* e *baixo* pela pornografia, a acadêmica tem, tatuada em volta do ânus, uma homenagem ao poeta, com imagens que evocam alguns de seus versos. Após mostrar a tatuagem a Crasso, ela lhe pede sexo anal, ao que o amante prontamente obedece, estraçalhando, literalmente, o seu tributo à poesia. Como última crítica ao academicismo colonizado, Hilst ainda descreve Josete como uma mulher que gemia com entonação em inglês, procurando mimetizar suas leituras na hora do sexo.

A transa e a linguagem, contudo, nem sempre se entendem, às vezes retratadas como opostos elementares: “[...] se eu continuar falando não vou conseguir nunca mais foder. E foder é tudo o que resta a homens e mulheres. Vamos às fodas, senhores” (HILST, 2014, p. 76). *Falar* e *foder* são aparentemente incompatíveis, a partir da contradição de que um possa invalidar o outro, afinal “A carne não é / Como dizem os coitados das letras” (HILST, 2014, p. 97). O corpo está em um patamar superior à linguagem, como acontece numa troca de missivas na qual Crasso faz dois pedidos à Clódia: que jogue sua carta fora, mas sem esquecer do seu pau e da sua língua. O texto, logo, não é tão importante quanto o corpo: ele quer que ela se lembre do sexo, não das palavras. Por isso, deve-se reservar a escrita ao futuro, enquanto a lascívia está no momento presente: quando perguntado pela amante se não gostaria de “escrever um tratado sobre genitálias”, Tiu responde: “logo mais, louca. podemos começar amanhã, hen? sim. Amanhã. Chupa agora” (HILST, 2014, p. 86).

A suposta incompatibilidade entre o sexo e os intelectuais é retomada em diversos trechos, sempre com uma fina ironia. A leitura é sinônimo de impotência sexual, associando os homens das letras a precárias performances na cama: “[...] com a leitura vão se as picas duras. [...] um livro nas mãos é uma foda de menos” (HILST, 2014, p. 99) e “Era triste sábio e profundo. Sua caceta sempre foi magnífica mas o desempenho era prejudicado pela leitura excessiva” (HILST, 2014, p. 120).

Nesse interim, há diversas reflexões na narrativa sobre a estrutura da escrita pornográfica, trazendo um narrador preocupado se o ideal seria escrever “a fodi”, “fodi-a” ou

“fui fodê-la”, além de brincar com as típicas construções clichês que predominam nesse gênero literário, como a menção a rimas pobres ou à clássica descrição idealista do enrijecimento do pênis: “Meu pau vibrou, meu pau teve contrações espasmódicas? Nem pensar. Então, meu pau aquilo. O leitor entendeu.” (HILST, 2014, p. 77). No teatrinho sobre a urso, acontece uma reflexão similar, voltada especificamente à forma da pornografia. Ao chamar a genitália de coisa, o filho é reprimido pelo pai por ter usado um eufemismo para “buceta”: “caralho! e por que não falou logo? a gente tenta não explicitar, né, pai. mas que mania que as gentes têm, de não serem exatas” (HILST, 2014, p. 101).

Entre os pensamentos linguísticos, há também diversas reflexões filosóficas entremeadas às cenas pornográficas: “[...] entrei na igreja, sentei-me num dos bancos vazios e comecei a pensar no pau e na vida. O que era isso de ter um pau e ficar metendo nos buracos?” (HILST, 2014, p. 76-77). O próprio corpo e seus devires sexuais são objetos de detida meditação, seja pelas frequentes perguntas sobre o que é o sexo, seja pela polissemia de alguns significantes, como “buraco” — que pode ser tanto o vazio elementar da filosofia como os órgãos genitais. Em determinado momento da narrativa, Crasso mistura sexo, lirismo e santidade, com um tom que se aproxima da obra hilstiana “séria”:

Enfio minha cabeça-abóbora candente entre as venosas virilhas de Clódia. Esquecido de mim, amargado, só tu, cona de Clódia, me olha o olho. Enquanto te chupo me vêm instantes do que seria o morrer, resíduos de mim, resíduos do Partido, não aquele, o Partido de mim estilhaçado. Lúcido antes, agora derrotado mas ainda vivo, derrotado mas ejaculando, o caralho nas tuas mãos, a cabeça-abóbora nas tuas coxas, o grosso leitoso entupindo os poros de tuas palmas. Arquejo. Vejo Deus e toda a trupe, potestades, arcanjos. Estou cego de santidade. De velhacaria (HILST, 2014, p. 86).

De repente, porém, a belíssima narrativa é interrompida pela crueza da pornografia, na voz de Clódia: “vai ficar chupando até quando? Parece até que morreu por aí” (HILST, 2014, p. 86). Essa cena ilustra perfeitamente a tensão geral de *Contos d’escárnio. Textos grotescos*: variando entre alto e baixo, de modo que o resultado final da obra é uma dialética antropofágica de diversos gêneros, autores e temas — transgressora por excelência.

3.1.3. Espiar pelos buracos: epistolografia pornográfica em *Cartas de um sedutor*

Escrever uma carta é dirigir-se a um outro, pressupondo diálogo e interlocução. Não é exagero dizer que um dos grandes objetivos de Hilda Hilst como artista foi justamente este: atingir o outro, conversar com ele, sacudi-lo — seja de que forma fosse. Assim, o volume *Cartas de um sedutor* reúne em si essa característica típica dos textos epistolares, além de tratar-

se de um gênero híbrido por excelência. Segundo Harouche-Bouzinac, “a carta, forma bastante diferenciada dentro de seus próprios limites, caracteriza-se pela instabilidade de suas formas e flexibilidade de seu uso” (HAROUCHE-BOUZINAC, 2016, p. 12). A escrita epistolar, dessa maneira, possui múltiplas formas, podendo se tornar um texto íntimo ou público, diário ou ficção, autobiografia ou biografia alheia, crítica ou história; enfim, textos do *eu* se hibridizando e criando novas possibilidades de escrita. Um gênero, portanto, de fronteira:

Pode-se demonstrar o caráter essencialmente híbrido do gênero no intuito de confiná-lo no limbo do panteão literário, mas é justamente esse aspecto diversificado que faz sua flexibilidade e riqueza, permitindo as múltiplas variações de suas formas e seu uso para inúmeras finalidades e assuntos. Gênero de fronteira, que migrou da esfera do discurso para a esfera literária (HAROUCHE-BOUZINAC, 2016, p. 25, 26).

Essa concepção corresponde perfeitamente ao trabalho de Hilda Hilst. A autora, conhecida por romper barreiras e transgredir limites no que tange aos gêneros literários, não fez diferente na sua pornografia. De acordo com Cavalcanti:

A narrativa complexa de Hilda Hilst exige um esforço do leitor, obriga-o a abandonar a previsibilidade e a linearidade da leitura, desautomatiza a expectativa. O prazer da leitura incula-se com o vírus da inquietação, das perguntas sem respostas. A promessa de uma escrita pornográfica não se cumpre porque o texto se adensa, segue um ritmo pulsante, corrosivo, crítico, transforma-se num relato pornometafísico tensionado entre uma escrita do corpo elaborada como pura provocação e uma escrita das perguntas sem respostas que lhe dão uma densidade humana de uma radical busca ontológica (CAVALCANTI, 2010, p. 236).

Além dessas características “pornometafísicas”, há um hibridismo de gêneros impressionante nesses textos. *O Caderno Rosa de Lori Lamby* contrapõe as anotações da personagem título com textos que ela encontrava no escritório do pai escritor, fazendo a colagem entre o “caderno rosa”, da autoria de Lori, e o “caderno negro”, que, posteriormente, descobrimos ter sido escrito por seu pai. *Contos d’escárnio. Textos grotescos* mistura contos, poemas, cenas dramáticas, e faz uma colagem de tudo isso, criando um novo texto, difícil de ser classificado nas convenções clássicas. Já em *Cartas de um sedutor*, o dispositivo de composição pela colagem é parecido, porém, há o acréscimo de outro gênero literário, que será aqui o nosso foco: o epistolar. A narrativa entremeia cartas, cenas dramáticas de diálogos, e pequenos contos escritos por Tiu, o escritor que mora na rua.

Essa interposição de gêneros distintos é chamada por Adorno de “imbricamento das artes”:

Mas o que faz a montagem, senão perturbar o sentido das obras de arte por uma invasão de fragmentos extraídos da realidade empírica — invasão subtraída à legislação do sentido — e no mesmo ato infligir um desmentido ao sentido? O imbricamento dos gêneros artísticos acompanha quase sempre a apreensão que as

configurações têm sobre a realidade extraestética. E justamente essa apreensão é estritamente oposta ao ato de espelhamento (*Abbildung*) dessa realidade extraestética. Quanto mais um gênero deixar entrar em si o que seu contínuo imanente não contém em si mesmo, mais ele participa daquilo que lhe é estranho, daquilo que é da ordem da coisa, em vez de imitá-la. Ele se torna virtualmente uma coisa entre as coisas, torna-se aquilo que não sabemos o que é (ADORNO apud DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 130-131).

Ao colocar em debate a questão do estranhamento de campos artísticos diversos, “uma coisa entre as coisas” — por exemplo, cartas entre contos e poemas, ou ainda, a pornografia considerada *baixa* no interior de uma obra considerada *alta* —, Hilst transgride as fronteiras que separam e limitam os gêneros literários, de modo a causar uma interposição das artes, que produz algo “que não sabemos o que é”.

A história central do romance tematiza Stamatius, ou Tiu, um escritor que perdeu tudo por conta da literatura, passando a morar na rua com sua companheira Eulália. A figura de um artista miserável é significativa dentro da obra, uma vez que traz consigo o simbolismo de representar a derrocada financeira e social do escritor, rejeitado pela máquina do mercado capitalista. Ao discorrer sobre *A Parte Maldita*, de Bataille, Hilst reflete:

Me fascinou todo o processo de *Potlach* e achei demais importante aquela frase dele, quando ele diz que “o maior luxo da nossa época pertence ao miserável, aquele que se estende sobre a terra e desprezam-no”. Compreendi o esforço do escritor em passar para o outro aquilo que é essencial, por isso o Bataille fala da “essencialidade da Literatura”, sim porque a Literatura ou é essencial ou não é nada. [...] O *Potlach*, resumindo tudo, para mim ficou como *o poder de perder*. [...] Isso foi muito importante pra mim porque eu sempre refleti, me preocupei com o poder, como por exemplo o poder do dinheiro. O que é o dinheiro? É uma máquina que o faz, montanhas de papel com um valor simbólico outorgado a ele, dinheiro. [...] O dinheiro adquiriu seu caráter sagrado, como tinha, ao ser inventado, há milênios, pelos antigos egípcios. [...] A Literatura para mim portanto foi sempre o Sagrado, o Essencial, e o que fizeram? Transformaram a Literatura num lixo! (HILST apud RIBEIRO, 1989, s/p)

Dessa forma, não é à toa que Tiu, desprovido de poder financeiro embora tenha um poderoso intelecto, vive em meio a, literalmente, lixo, buscando sobreviver recolhendo comida e livros jogados fora. Para ele, literatura é essencial, e, por mais que não tenha casa ou bens, continua lendo e escrevendo porque isso é o motor maior da sua existência. É nítido, nesse sentido, um contraste entre o escritor e sua companheira, pois Eulália, em vários momentos da narrativa, se preocupa mais com problemas prosaicos e imediatos — como transar, conseguir comida ou um lugar para dormir —, enquanto Tiu está voltado às questões metafísicas e reflexivas do trabalho intelectual: “Não quer foder não, Tiu? Não tá cansadinho de escrever não?” (HILST, 2014, p. 139). Essa tensão é apresentada ao leitor já na frase de abertura do romance, com a pergunta: “Como pensar o gozo envolto nestas tralhas? As minhas” (HILST, 2014, p. 139). As “tralhas”, aqui, podem significar tanto o lixo que está à sua volta na rua,

quanto o próprio corpo, evocando a contradição entre matéria e espírito. O “gozo” também é polissêmico: além de englobar a questão erótica, traz a dimensão cômica de gozar como sinônimo de ridicularizar — e essa mistura define bem o tom geral do livro, que combina sórdido e sublime, sério e cômico, pornográfico e metafísico.

Tiu escreve textos diversos, e é como se o romance fosse uma costura de tudo que sai de suas mãos: contos, poemas, cenas dramatúrgicas, entremeadas com o que parece ser um diário, narrando o seu dia-a-dia no presente narrativo. E, no meio de todos esses textos, estão as cartas extremamente sexuais que dão título ao volume, escritas de Karl à sua irmã Cordélia. Elas tratam, basicamente, de assuntos cotidianos, como questões familiares, a vida com os serviços Frau Lotte e Franz, e o desejo que Karl sente por Albert, um mecânico de 16 anos. Além dessas, uma temática frequente é a própria literatura.

De início, pode-se pensar de que forma essas missivas se inserem no romance. Antes da primeira carta, a última frase escrita por Tiu é: “Gozo grosso pensando: sou um escritor brasileiro, coisa de macho, negona. Vamos lá” (HILST, 2014, p. 141). Dessa forma, há uma insinuação de que o que vem depois — as cartas — são obras de ficção do próprio Tiu, e isso é corroborado quando, após a última carta, escreve: “Eu, Stamatius, digo: vou engolindo, Eulália, vou me demitindo desse Karl nojoso” (HILST, 2014, p.175). Porém, mais à frente na narrativa, Tiu fala de Karl como se fosse um amigo do passado:

E que amigos! Aquele idiota do Karl só pensava em meter. Sabe-se que, menininho, pôs a bimba na boca da mãe. A mãe não suportava o menino Karl. Era um enfiar o dedo no oiti o dia inteiro. E gostar. E pendurar-se entre as pernas da irmã, agarrar-se a elas como um bicho viscoso. Entrar nos meios da mãe. Queria ser escritor aquele cara! Aquele fuleraço! Vivia catando e cantando moçoilos pelas ruas... e as mulheres o amavam. Tolas. Por que pensar nele agora? Porque o que há de cinismo e mistificação entre as gentes não é fácil de esquecer não. E ele é um dos primeiros, quando se pensa em vazio e bandalheira (HILST, 2014, p. 191).

Nesse trecho, há referências a várias questões abordadas nas cartas, como o relacionamento incestuoso com a mãe e a irmã, os desejos homossexuais, e a vontade de se tornar escritor. Dessa forma, paira no ar a dúvida se as missivas teriam sido escritas ficcionalmente por Tiu, ou se Karl existiria realmente e as cartas seriam, dentro daquele universo diegético, *verdadeiras*.

Contudo, toda carta é ficção: “a correspondência, ao contrário do que se pensa, nem sempre é o lugar de um compromisso sincero: trata-se de uma encenação [...] a correspondência não garante uma verdade — nem de um sentimento, nem de uma ação” (PAGÈS apud GUIMARÃES, 2004, p. 9). Dessa forma, pouco importa de que forma esses textos chegaram ao romance, se são “reais” no universo ficcional ou se, mesmo dentro da ficção elaborada por

Hilst, são inventadas — de qualquer maneira, elas serão abordadas como objeto de ficção que, em última instância, é o que são.

As cartas possuem remetente e destinatário definidos, nas quais Karl, para se dirigir à irmã, utiliza vocativos variados: além do óbvio Cordélia, também se refere a ela como irmã amantíssima, amada, irmanita, querida e Palomita. Contudo, as missivas não têm data nem local de escrita — deixa-se claro que estamos no Brasil, porém, não exatamente em qual cidade ou estado —, o que pode indicar a possibilidade de existirem em qualquer tempo e qualquer lugar, já que tematizam temas universais, como relações familiares (não tradicionais), sexualidade e a literatura.

Nós, que lemos as cartas fraternas, estamos transgredindo a intimidade dos irmãos — e, aqui, *intimidade* é palavra polissêmica. Além do sentido corriqueiro que alude a assuntos privados, os irmãos em questão têm um relacionamento incestuoso, não apenas entre si, mas também fantasiando com o pai e a mãe:

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. (Sorte que, até hoje ou até onde sei, não nos coube.) E reconheço que te esforçaste para que eu pensasse em mamãe na hora de te chupar os formosos seios (HILST, 2014, p. 142).

A referência aos seios da irmã simulando os da mãe corrobora ainda mais a fantasia incestuosa, uma vez que remete à figura materna comumente ligada à amamentação. A questão do incesto, porém, não é tratada de forma simples: embora Karl não tenha nenhum tipo de remorso ou amarras sociais sobre o assunto, frequentemente menciona a culpa carregada pela irmã. Isso pode ser verificado quando ele lhe pergunta: “Cordélia, pensas que somos odiosos e malditos por termos sido o que fomos?” (HILST, 2014, p.144), o que é discutido novamente em outras cartas:

Sentes culpa de quê? A que pecados te referes? Aquelas siriricas inocentes pensando em papai? [...] 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, 2014, p. 151).

A culpa católica e burguesa, extremamente criticada ao longo do livro, é rejeitada por Karl, que abraça os seus desejos — mesmo os reprimidos socialmente — sem nenhum tipo de autocensura. Além disso, a discussão sobre a homossexualidade, na época, um tabu ainda maior que hoje, aparece frequentemente:

[...] como os machos amam uns aos outros! Por que fazem desse fato tamanho mistério e sofrimento? Perdoa-me, Cordélia, mas a não ser tu, minha irmã e tão bela, não tive um nítido e premente desejo por mulher alguma. [...] Gosto de cu de homem, cus viris, uns pelos negros ou aloirados à volta, um contrair-se, um fechar-se cheio de opinião. E as mulheres com seus gemidos e suas falações e grandes cus vermelhuscos não me atraem (HILST, 2014, p. 143).

Após negar o corpo feminino e reafirmar sua atração física por homens, Karl faz uma menção interessante à pesquisa de João Silvério Trevisan, que escreveu uma obra fundamental para entender a história da homossexualidade no Brasil, *Devassos no Paraíso* (1986), avaliado pelo personagem como um trabalho “magistral”. Considerando que a grande maioria de obras eróticas versam principalmente sobre relações heterossexuais, é interessante ver que Hilst aborda outras formas de sexualidade, sem preconceitos ou julgamentos — o que demonstra, também, sua transgressão.

Nesse ínterim, a escolha da autora pelo formato da carta para tratar de temáticas pornográficas não é coincidência. Segundo Maingueneau, “a característica mais evidente da literatura pornográfica é sua inserção radicalmente problemática no espaço social: trata-se de uma produção tolerada, clandestina, noturna...” (MAINGUENEAU, 2010, p. 22). A partir disso, pode-se refletir acerca de um aspecto comum entre o texto pornográfico e o epistolar: ambos abordam questões ligadas à privacidade, são produções feitas para serem lidas de forma clandestina (pelo viés do segredo confinado ao texto) ou pessoal (para abordar assuntos que interessam apenas ao remetente e ao destinatário). Dessa forma, ao tratar de cartas com temas sexuais, entramos na esfera mais íntima do *íntimo*, antes confinada a quatro paredes e agora exposta a nós, leitores.

Nesse contexto, discute-se o embate entre público e privado. O incesto, por excelência, se inicia na casa, o local mais privado que há. É proibido socialmente, daí a necessidade da intimidade epistolar, da atmosfera de segredo, algo a ser selado — como é o formato da própria carta. Contudo, trata-se de um livro *publicado*, portanto, aberto à leitura pública. Conforme Silvano Santiago,

Ao invadir a intimidade da letra epistolar, estamos sendo, antes de tudo, transgressores. Contemplado por convenção jurídica, o limite entre o privado e o público, no tocante à socialidade proporcionada pelo serviço de correios & telégrafos, é lei clara na cultura do ocidente. A correspondência é inviolável. Às vezes, a linha de demarcação pode ser abolida pelo gesto estabonado de um terceiro (SANTIAGO, 2002, p. 9).

Essa transgressão faz parte do projeto literário não só de *Cartas de um sedutor*, mas de toda a trilogia pornográfica de HH. Por isso, aqui, não só podemos como *devemos* espiar pelo buraco da fechadura — além de podermos esbarrar em outros buracos, como o fato de se

tratarem de cartas de mão única. Só lemos as de Karl, sem ver as respostas de Cordélia, que são citadas apenas de forma indireta: “Escute, Cordélia, a sério: *disseste-me na tua última carta* que bagos e caceta e o cuzinho de Albert não te dizem respeito. Que não te interessas mais por todas essas imundícies do sexo. Sinto que mentes” (HILST, 2014, p. 149, grifo nosso). Dessa forma, nós, como leitores, a partir do que é enunciado pela voz dominante de Karl, vamos construindo as relações entre os textos, nos seus percursos faltosos, conforme o que afirma Guimarães: “Em vários dos casos em que a carta se torna elemento narrativo, ficam expostas tanto sua condição precária, lacunar, quanto sua condição de instabilidade enquanto forma” (GUIMARÃES, 2004, p. 21).

É possível, portanto, verificar o *status* lacunar da epistolografia, uma vez que há diversas informações que apenas o remetente e o destinatário conhecem — e que, como ambos já têm esse conhecimento, não fazem questão de mencionar a questão para nós, terceiros clandestinos, que os lemos. É o caso da primeira carta, em que Karl, ao tentar explicar as razões da sua escrita, diz que quer retomar o contato após uma “pequena falcatrúa sentimental (*tu sabes a que me refiro*)” (HILST, 2014, p. 141, grifo nosso). Ele menciona algo sobre um amante em comum dos dois, porém, não temos acesso ao restante da história, já que isso é algo desconfortável para os irmãos, o que os leva a não dizê-lo com todas as letras. Além disso, há uma referência ao último contato que tiveram, poucos anos antes:

Saudade de ti. Sumiste há 16 anos! Proibes-me de procurar-te. Só tenho sua caixa postal. Por quê? Disseste na sua carta, há dois anos atrás, que aos quarenta viverás em eterna castidade. Teus quarenta são hoje. E te sentes traída e angustiada. Eterna castidade... não sei por quê, mas penso que mentes. Quanto a se sentir traída, traídos somos todos nós, mais cedo ou mais tarde. Angustiada? Alguém muito ilustre escreveu: “fora do corpo não há salvação” (HILST, 2014, p. 142).

O pontapé inicial para a escrita das cartas, logo, parece ser o aniversário de quarenta anos de Cordélia, e as saudades que o irmão sente dela. A ausência desse corpo, porém, é ainda mais gritante quando ele menciona que possui, dela, apenas a caixa postal — ou seja, a relação dos dois está, agora, confinada à esfera da linguagem, embora Karl não concorde com isso, reprimindo a escolha da castidade pela irmã, ao afirmar que “fora do corpo não há salvação”⁵⁰.

Dessa maneira, pode-se ler a escrita da carta como uma suplementação do corpo: “Gostaria de tocar-te. Mas se isso é impossível, gostaria que nos escrevêssemos” (HILST, 2014, p. 141). Escrever cartas é um ato erótico — a mão segurando a pena é a própria imagem do corpo se colocando no texto, por meio do toque. Redigir cartas é viver, naquele breve momento

⁵⁰ A construção feita por Hilst é uma ressignificação da frase original, o dogma da fê: *Extra Ecclesiam Nulla Salus*, “fora da igreja não há salvação”.

da escrita, a conversa com o *outro* desejado: o destinatário. Essa característica desejosa do texto epistolar, portanto, é oportuna, já que estamos discutindo um texto com altos níveis de erotismo. Relativo a isso, Passos discorre, ao falar sobre Caio Fernando Abreu: “Durante a escritura da carta, compartilha-se um momento de intensa proximidade com o destinatário, uma forma de preencher o vazio da solidão, sentimento e sensação que, ciclicamente, assolavam o íntimo do escritor, o levando a escrever ainda e sempre” (PASSOS, 2014, p. 191). Karl, nesse sentido, se assemelha ao amigo de Hilst: ambos utilizam o espaço epistolar como uma forma de estabelecer conexões com o destinatário e com a própria literatura, buscando driblar a solidão.

Ainda, o remetente faz diversos pedidos à irmã que lhe visite, sempre por meio de um chamamento: “Vem. Não gostarias de sair de tua clausura aí no campo e visitar-me e conhecer Albert? Sinto a tua falta. [...] Não virias?” (HILST, 2014, p. 145). Segundo Moraes,

O comungar da carta se espelha no desejo de estar junto, na constante troca de opinião, nas sugestões contestadas ou aceitas. O “outro”, no diálogo epistolar, concorre muitas vezes para a realização artística, funcionando como termômetro da criação. A carta é “laboratório” onde se acompanha o engendramento do texto literário em filigranas, desvendando-se elementos de constituição técnica da poesia e seus problemas específicos. Propicia a análise (gênese e busca de sentido) e torna manifesto as motivações externas que “precisam a circunstância” da criação. A escrita epistolográfica proporciona a experimentação linguística e o desvendamento confessional (MORAES apud RODRIGUES, 2015, p. 225).

A escritura, logo, se encontra como um meio pelo qual o remetente busca se aproximar do destinatário, além de se tornar um espaço de experimentação da escrita literária. Como é dito por Tiu, Karl desejava ser escritor, por mais que negasse isso: “Com pouquíssimas exceções, os escritores em geral são nojentos! Gosto é dos livros” (HILST, 2014, p. 143); “Que devo me dedicar às letras porque me sentes um escritor? Queres sem dúvida me ofender, Cordélia” (HILST, 2014, p. 159). Porém, por fim, ele assume essa identidade: “Ando me sentindo um escroto de um escritor e quando isso começa não acaba mais” (HILST, 2014, p. 171).

Há, nesse sentido, um embate entre Tiu e Karl, uma vez que “ambos os personagens demarcam uma postura diante da literatura: render-se ou não à banalização do espaço literário. Esse dilema aparece em todos os livros que compõem a trilogia” (CARDOSO, 2007, p. 104). Karl é constantemente alvo de críticas de Tiu, que o condena por ter se *vendido* ao mercado e aos editores:

E não é que esse pulha cínico está lançando um livro? É capaz de tudo. De dar a rodela, de meter no aro de algum editor velhusco, chupar-lhe a pica até fazê-la sangrar, sacripanta bicudo! queria porque queria ser escritor. Ponderava: 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? Aposto que serei o primeiro na vitrina e tu lá nos confins da livraria (HILST, 2014, p. 198).

Por um lado, Karl encarna em si o discurso da arte como produto, e da pornografia como caminho *fácil* de atingir sucesso financeiro, uma vez que as “tesudices” cumprem o papel de entretenimento vazio, fazendo os leitores esquecerem “que são mortais e estrume”. Por outro lado, Tiu resiste a isso por meio da sua “mania de infinitude” — um paralelo com a obra hilstiana anterior, extremamente metafísica —, fazendo dele um escritor sem público: “quem é que vai te ler?” Essas discussões são, de certa forma, autoficcionais, pois tematizam as questões levantadas por Hilda Hilst como escritora ao lançar a trilogia pornográfica: a dificuldade de um autor sério ganhar reconhecimento no mercado e na crítica; a transformação da Literatura em algo banal; e a imagem do artista como um ser degradado.

É nesse contexto que surge um dos recursos mais utilizados no livro: a metalinguagem. Karl constantemente indica leituras a Cordélia, além de fazer referências a diversos outros autores, como Foucault, Genet, Tolstoi, Koestler, Camus (é do nome dele, aliás, que vem o mecânico Albert), Proust, Schreber (um juiz que se tornou doente mental, diz-se, por rejeitar a própria homossexualidade), Lawrence, Nietzsche, entre outros. Como elabora Martins:

A trilogia erótica hilstiana, ao retomar explicitamente um diálogo com a herança clássica, não apenas a atualiza através da fortuna cultural do ocidente desenvolvida até o final do século XX, mas também assume uma cumplicidade com uma tradição literária que, na associação do riso e do erótico, resulta numa literatura que devora e, ao mesmo tempo, fertiliza, no momento em que seu caráter transgressor se abre à exploração de novas perspectivas estéticas (MARTINS, 2010, p. 19).

Dessa forma, a utilização — e atualização — que Hilst faz dos grandes cânones potencializa a sua estética pornográfica, por meio da transgressão de misturar o mais elevado ao mais prosaico. Um dos trechos mais interessantes, citando esses autores, é quando Karl se revolta por descobrir que seu serviçal é, assim como ele, um leitor: “E não é que Franz conhece o Genet de cor? [...] E sabes que até leu *A morte de Ivan Ilitch*? [...] Estou indignado. Genet e Tolstoi lidos por criados. Onde estamos? Que tempos. Beijo-te a pomba” (HILST, 2014, p. 158). A partir disso, há uma crítica à restrição da literatura aos mais ricos, e como à elite, representada por Karl, interessa que as chamadas classes subalternas permaneçam sem acesso à *alta* literatura.

Assim, a menção direta a obras de outros autores dá às cartas um outro nível de hibridização de gêneros: a carta-crítica ou carta-ensaio, já que o remetente, vez ou outra, faz seus comentários sobre os livros e escritores mencionados. Posteriormente, Tiu afirma que Karl consegue publicar suas obras: “E pensar que esse frescalhão do Karl anda lançando livros,

encontrou editores! Aquele pervertido!” (HILST, 2014, p. 195). Assim, é possível ler esse gesto intertextual como uma maneira de carta-rascunho, o teste de formas literárias antes de publicá-las, algo muito comum na escrita epistolográfica.

A intertextualidade ocorre de forma mais evidente, contudo, com a obra de Kierkegaard, por meio do diálogo com o livro *Diário de um sedutor*. Também o livro do filósofo dinamarquês mistura, de forma intrincada, gêneros literários diversos: cartas, prefácios, livros dentro de livros, dados autobiográficos, etc.. De acordo com Cavalcanti, essa relação

[...] é fundamental para a compreensão do caráter paródico de que se reveste CS. [...] Usando o artifício romântico de construir uma neutralidade, um distanciamento das cartas que correspondam à construção do narrador, este no *Diário de um sedutor* observa que elas contêm estudos de situações eróticas, conselhos os mais diversos, rascunhos, uma escrita vazada num estilo negligente mais artisticamente rigoroso. Refere-se a um caráter fragmentário, constituído basicamente pelas lacunas com as quais o narrador também constrói a história. Essa fragmentação surge, de modo mais intenso, no livro de Hilda Hilst, não apenas no plano temporal, mas no próprio plano discursivo, calcado na elipse e na mudança formal que esfacela a continuidade presente na obra kierkegaardiana (CAVALCANTI, 2010, p. 238-239).

Por fim, faremos uma breve reflexão sobre o título do volume: *Cartas de um sedutor*. No *Diário de um sedutor*, o personagem principal se chama Johannes, e ele seduz uma jovem chamada Cordélia⁵¹. Já em HH, Cordélia menciona, em suas cartas, um jovem chamado Iohanis, sem explicar quem ele é. Mais à frente, Karl pressiona a irmã, ao que ela finalmente conta: “Então Cordélia-Mirra, Iohanis é teu filho e nosso irmão. Embriagaste o pai numa noite de águas, junto às baías. E por isso te vi pálida na manhã seguinte arrumando valises e malas...” (HILST, 2014, p. 174). Iohanis é, portanto, fruto da relação incestuosa de Cordélia com o pai, com quem ela também mantém um relacionamento sexual, resultando em um incesto que ultrapassa gerações — a filha transou com o pai e, agora mãe-irmã, faz sexo com seu filho-irmão.

Além da clara referência aos personagens kierkegaardianos, surge a dúvida: afinal, quem é o sedutor? Karl? Iohanis? Tiu? O pai? O próprio texto? A única menção da palavra “sedutor”, em todo o livro, é para fazer referência ao aspecto lascivo paterno: “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, 2014, p. 159, grifo nosso). Contudo, isso não é suficiente para afirmar que ele seja o único a seduzir — uma vez que todos os mencionados, em maior ou menor grau, flertam com o aspecto libidinal (e linguístico) da sedução.

⁵¹ Importante mencionar que Cordélia, dentro do universo shakespeariano, é o nome da filha mais jovem do Rei Lear, e sua preferida. Essa intertextualidade corrobora para o aspecto incestuoso na personagem de Hilda Hilst.

Existe a máxima de que *todas as cartas são cartas de amor*. Em *Contos d'escárnio. Textos grotescos*, um dos personagens lança uma pergunta que serve para ler toda a obra hilstiana: “é metafísica ou putaria das grossas?” (HILST, 2014, p. 105) Aqui, deixamos a derradeira provocação: serão todas as cartas cartas de sedução? Ou, ainda, todas as cartas são cartas de putaria? Segundo Maria Rita Kehl:

[...] o seduzido não sabe onde pisa e pensa que o sedutor sabe. Antecipa prazer e dor, pois, ao mesmo tempo em que se espera o gozo prometido, já sabe que se aproxima de uma catástrofe. O seduzido é alguém que perde o rumo e tem que se guiar, nas brumas de uma infância revisitada, pela bússola do olhar sedutor (KEHL, 1988, p. 411).

Ler as *Cartas de um sedutor*, consciente da complexidade e do nível de exigência de Hilda Hilst, é saber da catástrofe que virá. Nós, leitores e leitoras, não sabemos onde pisamos: dói, mas é prazeroso. E se perdermos o rumo, basta olhar o endereço da caixa postal.

3.2. A transgressão do mito

Entre as definições figuradas para “mito” do dicionário Michaelis, duas chamam a atenção: “uma pessoa ou um fato cuja existência, presente na imaginação das pessoas, não pode ser comprovada; ficção”; e “representação de fatos ou de personagens distanciados dos originais pelo imaginário coletivo ou pela tradição que acabam por aumentá-los ou modificá-los”⁵². Ambos os conceitos apontam a importância da representação e da ficção na compreensão do que seria um mito, acepções que nos servem para entender a criação de persona literária que Hilda Hilst fez de si mesma. Como abordado no capítulo 1, antes dos anos 90, a imagem passada pela autora era de uma artista mística, isolada de tudo e de todos, totalmente devota à literatura e à arte. Contudo, a publicação da pornografia, aliada às suas declarações na mídia — principalmente por meio das entrevistas e das crônicas publicadas no *Correio Popular* entre 1992 e 1995 —, desmontaram a performance da personagem Hilda Hilst até então, construindo, de forma corajosa, outra persona: a da “velha safada”, ou da “santa que levantou a saia”. Assim, a *transgressão do mito* ocorre de forma múltipla: a pornografia é o meio pelo qual há a revolta, além de sua performance ressignificar a ideia de mito, transgredindo a si própria. Hilst cria, simultaneamente com reverência e irreverência, um novo mito de si, filiando-se à tradição dos *escritores malditos*: Sade, Miller, Bataille, entre vários outros. Há, dessa forma, uma negação

⁵² “Mito”. *Dicionário Michaelis*. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/mito/>> Acesso em: dez. 2019.

e afirmação da tradição, já que a autora se insere nessa linha ao mesmo tempo que a transgride, por ser uma mulher *pornógrafa* em meio a tantos homens já consagrados no gênero.

Segundo Norma Telles:

Tanto na vida quanto na arte, a mulher no século passado [o XX] aprendia a ser tola, a se adequar a um retrato do qual não era a autora. As representações literárias não são neutras, são encarnações “textuais” da cultura que as gera. [...] Para poder tornar-se criadora, a mulher teria de matar o anjo do lar, a doce criatura que segura o espelho de aumento, e teria de enfrentar a sombra, o outro lado do anjo, o monstro da rebeldia ou da desobediência. O processo de matar o anjo ou o monstro refere-se à percepção das prescrições culturais e das imagens literárias que de tão ubíquas acabam também aparecendo no texto das escritoras (TELLES, 2004, p. 408).

Desde a juventude negando o “anjo do lar”, uma vez que suas escolhas de vida foram diametralmente opostas ao esperado de uma mulher branca de classe alta do século XX, Hilda Hilst foi uma criadora desobediente, dona da sua autoimagem e sem medo de divulgar sua forte personalidade. Além de matar a ideia da mulher doce, e criar, em seu lugar, a artista mística, Hilst acrescentou outra camada narrativa à sua personagem pública, por meio da inserção na pornografia. Dessa maneira, longe das concepções simplistas do que é *ser mulher* e *ser escritora*, a nossa hipótese é de que essa criação de persona seja, também, parte da sua obra, escrita de forma atravessada pela sua atuação pública.

O principal veículo encontrado por Hilst para se fazer ouvir foi a entrevista. No prefácio à coletânea *Fico besta quando me entendem*⁵³, que reúne algumas das suas entrevistas mais icônicas, o organizador Cristiano Diniz retoma a famosa avaliação de Anatol Rosenfeld — de que HH escreveu notadamente em três gêneros: poesia, prosa de ficção e dramaturgia —, e afirma que poderíamos acrescentar as entrevistas ao rol de gêneros *escritos* com excelência pela autora. Ainda na apresentação, aponta a grande quantidade de material relativo aos anos 1990, quando houve um assédio da imprensa voltado à ela e à sua obra:

Esse *boom* de entrevistas é um dos momentos-chave que possibilitam enxergar a maestria de Hilda no gênero, pois foi a ocasião em que ela, em grande medida, ajudou na criação e na divulgação de uma imagem que deixou marcas, que ainda ecoam quando seu nome é lembrado. Em outras palavras, uma torrente de afirmações sobre suas “excentricidades” se cristalizou de tal forma que o que vemos se destacar hoje são os mesmos aspectos construídos nos anos 1990: dona de uma inteligência incomum, sem papas na língua, ousada, desconcertante, provocativa e... “louca” (DINIZ, 2013, p. 5).

⁵³ Esse belo título, retirado por Diniz de uma das falas da escritora, sintetiza a sua dificuldade de comunicação com o outro, ao mesmo tempo que reúne em si o erudito (a suposta complicação da sua obra) e o popular (“ficar besta”).

Como exemplo dessa imagem resumida por Diniz, analisaremos a sua talvez mais famosa entrevista⁵⁴, concedida à TV Cultura na ocasião dos lançamentos simultâneos de *Amavisse* e *O Caderno Rosa de Lori Lamby*. Como está gravada em vídeo, é possível investigar de forma mais precisa a sua performance, pois, além do texto, há ali também o seu corpo e sua voz. A primeira fala proferida por Hilst é para corrigir a entrevistadora, que pronuncia “Lora Lamby”, ao que ela prontamente conserta, levantando o dedo com ares didáticos: “Lori”. Com o inseparável cigarro na mão e um copo de uísque na mesa, a escritora responde com refinada ironia, entre uma baforada e outra, as perguntas da repórter. Vestida elegantemente de branco com os cabelos penteados para trás, ela se porta como uma *lady*, enunciando sempre com eloquência e firmeza, o que demonstra seu perfeito domínio sobre a situação — em claro contraste com a entrevistadora, que comete alguns erros e se mostra intimidada.

De forma consciente, essa entrevista é a declaração de guerra de Hilda Hilst aos editores e ao mercado editorial, anunciando *Lori Lamby* como “uma banana, uma agressão” direcionada a eles. Retoma seus quarenta anos de trabalho, “com um excesso de seriedade e lucidez” condenando o silêncio do mercado em relação à sua obra. A pornografia, nesse contexto, é apresentada como uma maneira de “acordar” as pessoas, que dormem no sono profundo da ignorância. Em seguida, ela denuncia as dificuldades de ser uma escritora brasileira e latino-americana, uma vez que “pensar em português” é uma ofensa, enquanto em alemão e inglês seria algo aceito; e aponta também a resistência a mulheres intelectuais que falem sobre pornografia, em contrapartida aos grandes autores homens que se consagraram nesse gênero.

“Estão dizendo que eu estou louca, completamente”, frase pronunciada com uma lucidez imensa, seguida do riso de quem é muito consciente e confiante acerca do próprio trabalho. Após resumir as reações da crítica⁵⁵ — que antes a colocava no “panteão da literatura brasileira” — e do público ao *Caderno Rosa*, lido como “absolutamente repugnante”, ela emenda dizendo: “parece que a santa levantou a saia, eles não estão aceitando”. A imagem da santa foi criada também pela própria autora em entrevistas, retomando sua formação intelectual em um colégio interno católico⁵⁶:

⁵⁴ Entrevista de Hilda Hilst à TV Cultura, 1990. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5yeFhO4G2OQ&t>>. Acesso em: dez. 2019.

⁵⁵ Os problemas de Hilst com a crítica começaram cedo, como pode ser visto em uma entrevista de 1952, na ocasião de lançamento do seu segundo livro: “a ausência de crítica séria é uma realidade. Não sei o que há, mas há principalmente o elogio fácil. Seria ótimo se os críticos falassem a verdade...” (HILST apud SILVEIRA, 2013, p. 22).

⁵⁶ “Hilda passava horas ajoelhada, rezando, chamando por Deus. As freiras da escola, porém, a desencorajavam. Acharam que Hilda não tinha vocação e dedicação suficientes – embora dissessem que ela seria santa ou demônio” (DESTRI, FOLGUEIRA, 2006, p. 20).

Quando eu tinha oito anos, minha maior vontade era ser santa. Eu estudava em colégio de freiras, rezava demais, vivia na capela. Sabia de cor a vida das santas. Eu ouvia a história daquela Santa Margarida, que bebia a água dos leprosos, e ficava impressionadíssima. Vomitava todas as vezes que as freiras falavam disso. Elas diziam: “Não é pra vomitar!”. Eu queria demais ser santa (HILST, 2013, p. 188).

Essa fala da autora é particularmente significativa, pois demonstra como, na visão das freiras, o corpo — presente no gesto de vomitar, reprimido por elas — é quem interrompe o sagrado. Na lógica hilstiana, porém, não é o corpo que se santifica, é a santidade que invade o corpo: beber a água dos leprosos é a santificação se expressando no corpóreo. A santidade de Hilda Hilst está no vômito — tanto literalmente quanto em seu texto. Assim, perfeitamente resumida pela própria escritora, a imagem da “santa levantando a saia” reúne em si tanto a construção do mito quanto a sua autodesconstrução por meio da pornografia — ou autodestruição, segundo alguns críticos.

Consciente da sua imagem transitória entre santa e demônio, a autora continua a provocação na entrevista à TV Cultura, citando a opinião de Leo Gilson Ribeiro, que achou *Lori Lamby* “mal escrito, uma droga, um lixo, repugnante”, e que lhe teria dito, “indignado [...]: o seu castigo vai ser o meu silêncio” (DESTRI, FOLGUEIRA, 2018, p. 165). A repórter a indaga se a obra seria realmente horrível, ao que Hilst responde, com um riso de escárnio: “é mais ou menos perto disso”, para depois apontar a importância do humor nessa fase da sua obra. Entre risadas irônicas, ela afirma que riu muito durante a escrita e a releitura do texto, dizendo que “há uma tristeza muito profunda no mundo, e o riso é uma solução muito grande para uma saúde mental geral: para a minha, foi excelente”.

Além disso, a autora ainda faz reflexões filosóficas sobre a verdadeira natureza do *obsceno* e sua relação com a conversão religiosa e mística, citando ideias de Henry Miller e evocando a filosofia de Georges Bataille em *O Erotismo* — sobretudo a partir das confluências entre o *erótico* e o *sagrado*, assunto longamente abordado na obra hilstiana. A partir da “nostalgia da santidade”, entra em discussão o volume de poesia *Amavisse*, definido por ela, em risos, como um livro “seríssimo, naturalmente vão comprar um ou dois, eu espero que a *Lori Lamby* comprem cem, mais ou menos”.

Nesse momento, a entrevista “oficial” se encerra com Hilst colocando o cigarro na boca e se desviando do microfone, rindo. Contudo, o vídeo postado no YouTube pelo poeta Fabio Weintraub traz também uma espécie de *making of*, no qual é nítido o contraste entre a persona exibida oficialmente e a pessoa física por trás da performance. Enquanto a repórter refaz algumas perguntas para fins de edição, ela pede a Hilst que finja estar respondendo — e quando chega à indagação se *Lori Lamby* seria mesmo repugnante, a escritora diz: “eu, pessoalmente,

agora cá entre nós, eu acho ótimo”, seguido de uma cara debochada e a concordata falando baixo: “é [um lixo], parece que no entender de todos, parece que sim”. Após perguntar se “é só pra falar bobagem”, a autora de *Amavisse* dispara: “eles estão mortos, estão famosíssimos e tal, daqui a uns anos eu vou... daqui a cinquenta anos vai ser ótimo, eu na cova, acho que vai ser lindo, eu famosa”. Pela elegância da ironia, vemos, por trás das câmeras, o deboche e a diversão de Hilda Hilst em estar ali, ao vivo, construindo sua autoimagem na mídia e rindo de si mesma. A última frase dita por ela, porém, traz a melancolia e o cansaço daquele teatro todo: “ai, eu não tenho mais vontade de falar, meu deus, tem que continuar falando?”.

Essa breve análise representativa da postura de Hilst nas entrevistas — desbocada e simultaneamente lúcida, ou ainda melancolicamente enfarada e angustiada — demonstra como a persona criada por ela se comporta como um seu “duplo”, nas palavras de Colonna, ao discorrer sobre autoficção: “O duplo [...] projetado se torna um personagem fora do comum, perfeito herói de ficção [...]. Diferentemente da postura biográfica, esta não se limita a acomodar a existência, mas vai, antes inventá-la; a distância entre a vida e o escrito é irreduzível, a confusão impossível, a ficção de si total” (COLONNA, 2014, p. 39). Aproveitando as reflexões do teórico, é possível pensar que a personagem Hilda Hilst foi inventada pela autora Hilda Hilst, contaminando a obra com a vida e vice-versa, a partir de uma ficção de si própria que ajudou a criar interesse — tanto midiático quanto literário — na sua pessoa e no seu trabalho.

Ao analisar as entrevistas que apresentam diversas repetições — a postura de silêncio do mercado, as dificuldades de se escrever no Brasil, a linguagem chula, entre outras questões constantemente retomadas por HH —, Destri aponta que as “respostas prontas” repetidas pela escritora “[...] podem então representar indícios de uma Hilst estrategista. Tendo compreendido o que o mercado lhe poderia dar, tratou de cultivá-lo, ainda que muitas vezes esse cultivo implicasse vitimar-se ou insistir em queixas” (DESTRI, 2014, p. 226). Assim, percebemos a forma pela qual “[...] Hilst, como personagem, era acima de tudo uma escritora com plena consciência de como se construía não apenas pública, mas literariamente” (DESTRI, FOLGUEIRA, 2018, p. 210), de maneira que a obra literária se entrelaça com a sua persona pública, como analisado nos subcapítulos anteriores.

Essa autoconsciência da autora pode ser vista em comentários como o seguinte:

O meu melhor é dito na palavra escrita. É um engodo eu chegar num lugar — claro, com um certo charme, com uma boa voz, e tudo o mais —, começar a falar e então a pessoa [pensa]: “Nossa, ela é simpática”. Ou então: “Que engraçada que ela é”. E vai me ler justamente pela minha pessoa. De repente eu podia ser medonha, horrorosa — e daí ninguém ia me ler? (DESTRI, FOLGUEIRA, 2018, p. 164)

Com uma compreensão do interesse dos leitores na figura pública do autor, e a relação que isso tem com a obra, Hilst demonstra um profundo conhecimento sobre sua autoimagem e a forma com a qual ela se apresenta ao mundo. Evocando a importância de “um certo charme” e “uma boa voz” para a construção de uma persona literária, a escritora aponta, com ironia, os limites e as confluências entre autor e obra, pela perspectiva da recepção do público.

Assim, o objetivo da construção de uma personagem no imaginário social foi alcançado. Pode-se perceber esse *sucesso* na lembrança de Gutemberg Medeiros, amigo pessoal de Hilst, descrevendo o lançamento de *O Caderno Rosa*, em abril de 1990: “O bar estava lotado. [...] Perguntei ao último o motivo da fila: ‘É uma velha louca que publicou pornografia suja’. Hilda conseguiu, pensei” (MEDEIROS, 2019, s/p).

Além das entrevistas, outro suporte foi extremamente importante para a construção pública da personagem Hilda Hilst: as crônicas. Os dois gêneros possuem uma similaridade, pois o *eu* narrativo em evidência coincide com o *eu* do autor, como afirma o teórico do gênero Jorge de Sá: “[...] quem narra a crônica é seu autor mesmo, e tudo que ele diz parece ter acontecido de fato, como se nós, leitores, estivéssemos diante de uma reportagem” (SÁ, 2008, p. 9). Assim, tanto nas entrevistas como nas crônicas, quem assina as opiniões é a própria pessoa Hilda Hilst — diferente da obra de ficção, com personagens e eu-líricos. Ela foi convidada pelo *Correio Popular* a escrever textos semanais e, com suas narrativas desbocadas e ousadas, a coluna teve sucesso absoluto entre 1992 e 1995. Essa parceria, no entanto, não foi sempre harmoniosa. Houve dificuldade de entendimento — como sempre — entre a autora e os editores, sobretudo em relação às suas escolhas de linguagem. No verso do datiloscrito da crônica “Yes, nós temos bananas”, Hilst deixa um recado aos editores do *Correio*: “Caderno C, Atenção Redação! Favor não ficar me corrigindo: Metê não é pra transformar em meter, etc Beijos Hilda”⁵⁷.

⁵⁷ Manuscrito consultado no CEDAE-UNICAMP.

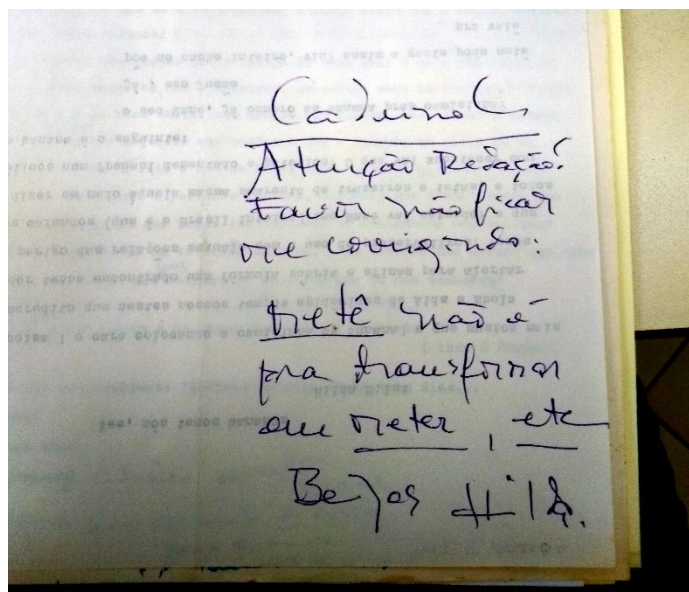


Imagem: CEDAE-UNICAMP.

Como exemplo do tom geral das crônicas hilstianas no jornal, escolhemos para análise dois textos representativos: “No do outro não dói, né negão?”, de 5 de junho de 1994, e “Bizarra, não?”, de 2 de abril de 1995. Com uma abordagem profundamente política, a escritora dedicava seu espaço no jornal a críticas aos poderosos, comentários sobre a situação social do país e alfinetadas na hipocrisia da população. “No do outro não dói, né negão?”, como diz o próprio título, é uma crônica sobre empatia — tema recorrente na sua obra — e a inércia política da maioria dos brasileiros. Assim se inicia o texto:

É inadmissível que até mesmo pessoas tidas como inteligentes, cultas, ainda rotulem de “comunistas”, de “esquerda festiva” aqueles que ficam indignados diante da extrema miséria em que vivem quarenta e dois milhões de brasileiros! Isso me deixa colérica. Quer dizer que não é pra se indignar? É pra deixar que poucos enrabem muitos, que “é assim mesmo a vida”, uns nasceram para ser enrabados e outros para enrabar? (HILST, 2018, p. 215)

Com a sua habitual linguagem desbocada e debochada, serve-se de uma dicção furiosa direcionada às hipocrisias sociais do cotidiano, sempre com ironia: “Então é isso, negada: nasceu pobre, f..., foi Deus quem quis. Tá com fome? E... Uns ‘comem’, outros não; é coisa de ‘karma’, né, negada? Tá sem teto? Chato, né, mas f... também!” (HILST, 2018, p. 215). O fim das crônicas era geralmente reservado à alfinetada final aos leitores, sempre desejando um “bom domingo”, o dia (santo) da sua publicação. Nesse texto, o fechamento é especialmente provocador: “E cuidado, madamas: não pensem muito, que isso de pensar acentua as rugas! Comam vossos churrasquinhos e os brioches do amanhã também. Bom domingô, ou ‘Bom dimanche’, como diria, antes ‘daquilo’, Monsieur Guillotin” (HILST, 2018, p. 216). Com o

sarcasmo direcionado às “madamas”, Hilst faz uma aproximação entre a elite ignorante brasileira e os nobres à época da Revolução Francesa, a partir primeiro da referência aos brioques — colocados em pé de igualdade com os “churrasquinhos” —, seguida da menção “àquilo”, a guilhotina.

Seu tom debochado e até agressivo não era restrito, porém, apenas às críticas sociais, mas também dirigido para discussões sobre sua própria obra e persona literária, como pode ser visto em “Bizarra, não?”. Como é um texto inteiro dedicado à autorreflexão sobre a persona pública de escritora “bizarra”, vale a citação na íntegra:

Aí é assim: você resolve escrever, de verdade, faz toda uma opção de vida de caráter definitivo, rejeita frivolidades, vai morar no mato, sim porque antes era mata, gado, pastagem, há pouco é que virou “zona de expansão urbana” e com aquele IPTU que te aniquila, bem, mas continuando, você se entrega totalmente a essa absurda tarefa de escrever num país com milhões e milhões de analfabetos (sim, a opção foi sua, foda-se), os vietnamitas por exemplo tinham a maior paixão pela literatura, e segundo a biografia de Marguerite Duras eram cultos, refinados e ficaram escravos dos franceses (isso lá pelos idos de 1930), os brancos eram os reis do Vietnã, eram os patrões, a elite, e os vietnamitas eram os párias, esfarrapados, miseráveis, sim, mas já estou tentada a enveredar pelos caminhos daquela cólera sagrada, silêncio, calma Hilda! Então continuando, aí, depois de trinta anos você consegue lá algum renome, aí as pessoas praticamente suplicam para te conhecer, você fica a princípio acanhada, receosa, depois fica encantada, nossa! não é mesmo que me querem bem? Aí eles vêm, os supostos amantes do teu trabalho, e você se delicia, conta aos poucos teus medos, que você também é de carne e osso, que muitas vezes chora muito, horrorizada com toda a crueldade da Terra, aí você alguns dias se descabela, fica bêbada, sim queridos, porque um escritor se é muito bom escritor, tem mesmo que beber, porque (é bom ser didática) se ele é muito bom, ele sente muito diferente do açougueiro da esquina, do príncipe boboca também, ele, esse bom escritor, sente fundo e dilatado, sofre de compaixão e impotência, vê todos os canalhas do Planeta cometendo atrocidades, conhece todos os métodos do Poder para aniquilar esperanças, métodos os mais ignóbeis (agora me lembrei de um cara que tinha um irmão que se chamava Nobel, eu disse: foi em homenagem ao Nobel do prêmio Nobel? ele respondeu: não, mamãe achou a palavra “ignóbil” e o apelido dele ficou Nobel quando a mãe soube o significado da palavra). Continuando: aí o escritor que se pensava amado, fica íntimo daqueles que amavam o texto dele, e então só faltam cuspir nele quando ele se descabela, bebe, chora, arrotta, quando ele se mostra derrotado diante das grandes perguntas, perplexo diante do mistério da vida e da morte, diante da maldade, do simiesco fútil da maior parte da humanidade. Então, os amiguelhos que te amavam, a essa altura já te acham um lixo e dizem pros outros que ainda te amam: é, vai conviver com o gênio e aí você vai ver como ele é. “Bizarro?” “Põe bizarro nisso, bicho!” E como é que vocês queriam que fosse, esse que escreve coisas geniais? Certinho, arrumadinho, abstermido, fino, dissimulado, pactuando com elegância com todos os ignóbeis donos da miséria e do Poder?

P.S. Consta que Shakespeare era “normal” (!!!) (HILST, 2018, p. 295-296).

Essa crônica nos interessa particularmente pois demonstra como a própria pessoa Hilda Hilst enxerga sua autoimagem de escritora, e como pensa que os outros a enxergam. Ela inicia fazendo uma recapitulação das suas escolhas de devoção absoluta à arte — a mudança definitiva para a Casa do Sol, a rejeição das “frivolidades”, a dificuldade de levar uma vida dedicada à literatura em um país como o Brasil —, aproveitando para fazer as críticas ácidas habituais,

como a famosa cobrança (e posterior dívida) do IPTU. No meio do texto, ela desvia para outros assuntos — recurso recorrente na sua prosa de ficção —, ao que prontamente retorna, falando consigo mesma: “sim, mas já estou tentada a enveredar pelos caminhos daquela cólera sagrada, silêncio, calma Hilda!” — e a menção ao nome próprio não deixa dúvidas de que ela está falando de si. Então retorna à narrativa principal e fala dos seus supostos admiradores, da forma humana com a qual se abriu com eles, demonstrando que, mesmo sendo uma escritora, é também “de carne e osso”, tem emoções, chora assustada com “a crueldade da Terra”. Contudo, além do sentimentalismo, há também os momentos de desespero, de ebriedade, porque “ele, esse bom escritor, sente fundo e dilatado, sofre de compaixão e impotência, vê todos os canalhas do Planeta cometendo atrocidades, conhece todos os métodos do Poder para aniquilar esperanças, métodos os mais ignóbeis”. Assim, criticando a postura dos “amiguelhos” que a abandonavam quando viam seu “eu verdadeiro” — um ser com emoções ambíguas e complexas —, Hilst define sua própria figura de escritora como intensamente política e sobretudo humana. Aqui, o “gênio” não deve ser jamais “certinho, arrumadinho” — o artista, para Hilda Hilst, não compactua com o Poder, não dissimula (dissimulação é diferente de ficção), ele resiste. Justificando sua postura “bizarra” pela natureza política por excelência do escritor, a cronista fecha o texto com a lembrança irônica de que Shakespeare, cânone dos cânones, seria “normal”.

Resumo completo e complexo da persona literária da autora, “Bizarra, não?” levanta as principais questões aqui discutidas sobre a construção de personagem que Hilda Hilst faz de si, e é curioso perceber como, na sua visão, ela não se vê como “mito”, mas como ser humano. A crítica mira justamente naqueles que esperavam lidar com um “ser superior” — o gênio — mas que encontram, no seu lugar, apenas uma humana, às vezes maravilhosa e emotiva, às vezes derrotada e bêbada; mas sempre sensível.

Segundo Destri e Folgueira, essas crônicas, escritas após a pornografia, possuem “[...] uma linguagem mais simples do que o restante de sua obra” e possibilitam que ela realize “[...] seu projeto geral, o de sacudir o leitor” (DESTRI, FOLGUEIRA, 2018, p. 183). Essa sacudida ácida funcionou: muitos assinantes do jornal ficaram furiosos com o tom e os temas abordados nos textos. No seu arquivo no CEDAE-UNICAMP, tivemos acesso a diversas cartas enviadas por leitores, muitas bastante agressivas, como a de José Luis Wutke:

Fui caricaturista e ilustrador do *Correio Popular* por duas décadas e jamais descí à pornografia para ter sucesso [...]. Não há a menor lógica em comparar o *Domingão do Faustão* com o *Correio Popular*. Quem procura a *Globo* o faz exatamente buscando até mesmo a linguagem chula do apresentador e a pornografia colocada no ar. Já quem assina o jornal pretende ter, todos os dias, um retrato do mundo, os grandes acontecimentos, o aumento do custo de vida, os fatos policiais, a relação de falecimentos, etc. e, também, crônicas inteligentes. Quem pretende pornografia, em

linguagem escatológica, compra revistas especializadas, que as há aos montes, com fotos e tudo que há relativo ao assunto. O assinante do jornal jamais se interessa pelas fantasias imorais de Hilda Hilst, com rabanetes, nabos ou abobrinhas, com seus respectivos calibres, verdadeira apelação, pura baixaria. O lugar para as extravagâncias ou arrojados literários é o livro, que compra quem quer e porque o quer exatamente pelo seu conteúdo chinfrim. Se Hilda Hilst usa vibrador, ou não, é problema dela (WUTKE, 1993, s/p).

Muitas das reivindicações dos leitores apontam justamente para o caráter “pornográfico” da coluna de HH, criticando desde a sua “linguagem chula” até os temas ali debatidos. Wutke chama a atenção para a suposta incompatibilidade entre o jornal, um veículo “sério” que divulga “grandes acontecimentos”, e os textos de Hilst, avaliados por ele como “verdadeira apelação, pura baixaria”. É interessante destacar que o autor da carta era também da área jornalística e, portanto, demonstra como o preconceito literário não tem a ver necessariamente com o grau de instrução ou formação dos leitores.

Outra reclamação frequente era em relação à corrupção da família brasileira e dos valores tradicionais do país, como pode ser visto na carta de João Salomão Fernandes:

É lamentável que esse jornal, cuja diretoria é constituída de pessoas idôneas e responsáveis, esteja sendo transformado em veículo de divulgação de pornografia e imoralidades. Fiquei perplexo e cheguei a pensar que tudo está perdido neste querido País [...]. Dessa forma, para o bem geral, e a fim de que nossas preciosas famílias não sejam desmoronadas, rogo à direção desse honrado órgão de imprensa para que não permita mais a inserção de matéria tão terrível em suas páginas (FERNANDES, 1993, s/p).

Usando uma linguagem que se pretende *alta* e invocando um tom supostamente patriota, o leitor, em nome do “bem geral”, pede que o jornal censure a coluna de Hilst para o bem das “nossas preciosas famílias”. Esse discurso, extremamente retrógrado, aparece em outras cartas, como a de Bárbara Pereira Abreu:

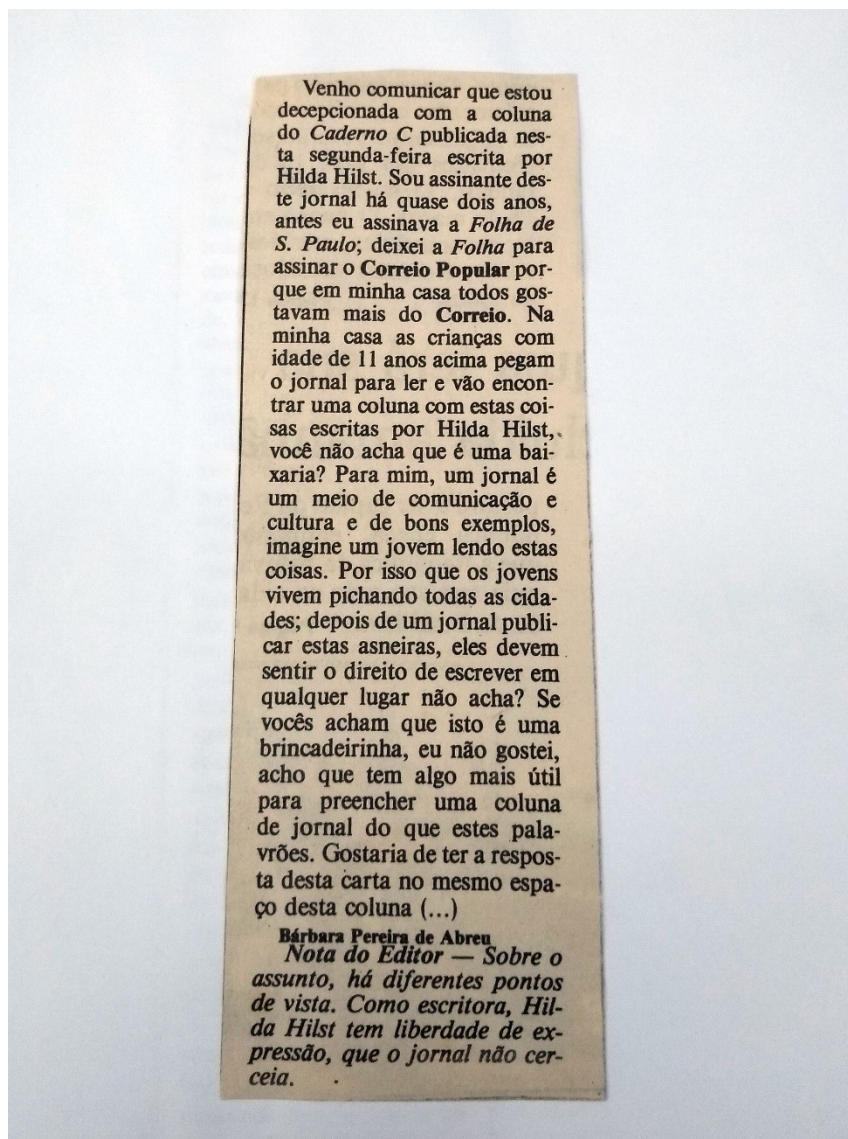


Imagem: CEDAE-UNICAMP.

É interessante como a leitora associa a “baixaria” publicada no jornal — um veículo “de respeito” — à “corrupção moral” dos jovens, que se sentem no “direito de escrever em qualquer lugar”, deixando à tona seu preconceito em relação à pichação de rua. Mais curioso ainda é como, na sua visão, o direito de escrever em qualquer lugar seria algo negativo, sendo que isso é um direito constitucional e humano — o da liberdade de expressão, lembrado pelo editor na resposta abaixo da carta: “Sobre o assunto, há diferentes pontos de vista. Como escritora, Hilda Hilst tem liberdade de expressão, que o jornal não cerceia”. A estratégia da autora, dessa forma, foi bem sucedida, uma vez que o horizonte de expectativa dos leitores — esperando a crônica jornalística tradicional — foi quebrado durante a leitura da sua coluna.

Contudo, nem todos os assinantes ficaram furiosos. Há também os que saíam em defesa da liberdade da autora, como Pedro Lúcio Ribeiro, que enviou várias cartas ao jornal e também à própria escritora, segundo documentos presentes no CEDAE. Uma de suas cartas diz: “Eu,

que fui adolescente na década de 70, jamais imaginei, naquela época, que na década de 90 eu escreveria ao *Correio Popular* para protestar contra o preconceito e a censura! Aliás, uma carta assim, na década de 70, já era ‘meio careta’! Ou não?” (RIBEIRO, 1993, s/p). Assim o fez também a leitora Olga Maria Oliveira:

Nós, os outros leitores, não tão indignados assim, queremos deixar aqui registrado o nosso protesto quanto ao preconceito e ao falso puritanismo “daqueles” leitores. [...] Parabéns Hilda Hilst por quebrar, embora com resistências, os velhos padrões das crônicas açucaradas e bem-comportadas (OLIVEIRA, 1993, s/p).

Além das crônicas e das entrevistas, sua atuação como artista residente na UNICAMP também contribui para a criação mítica de uma persona literária polêmica, agora no ambiente da academia. Como professora e palestrante, Hilst não era exatamente um exemplo: chegava atrasada, faltava aos encontros e, frequentemente, protagonizava casos de agressividade contra os estudantes e membros da comunidade acadêmica, criticando sua inércia intelectual ou a falta de capacidade de compreensão das questões metafísicas e filosóficas da sua obra. Contudo, “por mais agressiva que fosse sua atitude, nela se expressava a preocupação da autora com a opinião do seu público” (DESTRI, FOLGUEIRA, 2006, p. 110), o que foi uma constante em toda a sua atuação. Afinal, se ela não ligasse para o que os leitores achavam, não gastaria tanta energia procurando *convertê-los* ou *sacudi-los*.

Contudo, é necessário lembrar que essa persona de “velha louca pornográfica”, incessantemente divulgada pela mídia, não coincidia com a imagem que seus amigos íntimos tinham dela, como afirmam Destri e Folgueira relatando a pesquisa sobre o assunto:

Comparando a conversa inicial com [o grande amigo da escritora José Luis] Mora Fuentes e o material reunido até então, percebemos haver um estereótipo de Hilda Hilst, perpetuado pela imprensa, que não correspondia à visão de alguém próximo. Dos episódios inusitados (e, justamente por isso, explorados pelos jornalistas), a maioria era real, mas poucas reportagens e entrevistas corroboravam o que percebemos ao longo do trabalho: a trajetória de Hilda Hilst é quase religiosa (DESTRI, FOLGUEIRA, 2018, p. 211).

Um dos poucos relatos dos anos 1990 a chamar atenção para o aspecto mais amoroso, singelo e religioso de Hilda Hilst é o perfil feito por José Eduardo Gonçalves em 1999, para a Revista Palavra, não à toa intitulado “O exílio delicado da paixão”. Descrevendo uma visita do escritor à Casa do Sol, o texto recapitula a trajetória mítica de Hilst de forma atenta aos detalhes. A primeira vez que se ouve a voz dela — “O Zé já chegou?”, como se fosse o reencontro de dois velhos amigos” — é um gesto inesperado ao autor, que confessa seus sustos: “[...] ao ligar para tentar marcar a entrevista, me surpreendo com a voz doce e frágil do outro lado: ‘Oi, meu

amor, que dia você quer vir?’ Me emociona o contraste de sua imagem marginal e a candura de sua voz” (GONÇALVES, 1999, p. 106).

Assim, ao longo dos seus mais de 50 anos de atuação pública, pode-se perceber que Hilda Hilst teve uma intensa consciência da construção que fazia de si e de sua obra, seja como escritora mística, louca ou pornógrafa. E isso, como visto, foi um processo extremamente complexo e parte intrínseca do seu projeto literário: criar uma obra que tocasse o coração do outro, com o objetivo maior da comunicação íntima entre os humanos, do encontro entre “almas” e corpos, o que era visto por ela como algo religioso. Dessa forma, a publicação da pornografia e a sua transformação de imagem pública — a santa levantando a saia — fizeram parte de um projeto consciente da autora, com objetivos claros: sacudir o público, a crítica e o mercado editorial. Por meio da *pornocracia* — o poder da pornografia —, Hilda Hilst foi profundamente política e transgressora, criando um projeto de obra coeso e instigante, que ainda hoje ecoa, como estranha provocação, na literatura brasileira.

Considerações finais

Esta dissertação pretendeu mostrar como o gesto de Hilda Hilst de publicar livros pornográficos na década de 1990 foi uma ruptura transgressora em duas instâncias principais: sua obra anterior e sua figura pública de persona literária. Embora os textos hilstianos — prosa, poesia, teatro, entrevistas, crônicas — sejam estudados com frequência, dificilmente serão um assunto esgotado. A prática da leitura analítica, inerente aos estudos literários, expande os horizontes da nossa forma de refletir sobre os discursos e a sociedade, inaugurando outros olhares e pontos de vista sobre os textos. Como a temática da pornografia é ampla e ainda está em aberto, é possível, portanto, pensar em futuros desdobramentos dos conceitos abordados, uma vez que apontamos somente algumas discussões dentro de uma grande possibilidade de investigações.

A trilogia pornográfica foi um grito de protesto. Contra o mercado editorial dos *best-sellers* superficiais; contra o analfabetismo no Brasil; contra a prostituição — do corpo & do escritor —; contra a literatura que se reduz à lógica do mercado: o livro, para Hilda Hilst, não é produto, é arte. Eliane Robert Moraes explica a força e o poder desses textos, que conseguem transgredir o próprio gênero tradicional da pornografia, ao se firmarem como produções extremamente requintadas em termos de estética:

Na qualidade de produção literária inferior, a pornografia é normalmente aceita — ou, pelo menos, tolerada. Seu poder de transgressão é, nesse sentido, quase nulo. Na verdade, o texto erótico só consegue realmente escandalizar quando ele deixa de obedecer as leis do gênero menor, perturbando a zona de tolerância que cada cultura reserva às fabulações sobre o sexo. [...] O potencial de subversão dos livros eróticos está diretamente ligado à sua capacidade de colocar em xeque os códigos do sistema literário vigente em cada sociedade — transtornando a ordem dos discursos a partir da qual se organizam as culturas. O escândalo acontece, pois, quando os temas obscenos abandonam o gueto onde se confinam os gêneros inferiores e se associam às expressões legitimadas como superiores. Ou, dizendo com Hilda Hilst, quando a “putaria das grossas” se aproxima da metafísica (MORAES, 2014, p. 267).

Dessa forma, o ato transgressor de “lançar uma banana ao mercado”, justamente pela escolha da pornografia, é escandaloso, pois HH se recusa a aceitar as regras do gênero *menor* e utiliza o mote sexual como integrante linguístico da sua estética literária — se misturando, ainda, à filosofia, à metafísica e ao lirismo. Assim, a relação entre pornografia e literatura — discursos supostamente incompatíveis — se estreita, o que pode ser relacionado ao que discute Maingueneau:

É verdade que a pornografia agride a literatura, que ela tende a degradá-la, mas a literatura pode ter interesse em virar em seu proveito esse poder de perturbação que ela detém. [...] literatura e pornografia se comunicam em profundidade. Uma e outra

são discursos de fronteira, [...] todas as duas só existem por uma localização paradoxal. Além disso, a natureza transgressora da pornografia lhe confere um potencial de escândalo ou de ruptura que, é claro, vai despertar o interesse de determinado número de escritores. Efetivamente, desde o romantismo, o criador se legitima essencialmente por sua capacidade de ruptura com os códigos dominantes (MAINGUENEAU, 2010, p. 116).

Pensando com Maingueneau, a própria natureza da literatura como discurso de fronteira, de ruptura e de transgressão, pode se aproveitar do *status* iconoclasta e escandaloso por excelência da pornografia como um caminho, tanto estético como ético. A filosofia e a postura política adotadas por Hilda Hilst durante as publicações pornográficas são exemplo disso. Com discursos profundamente políticos — propagados nas entrevistas, nas crônicas e em outras aparições públicas —, a autora se mostrou intensamente consciente da imagem que gostaria de veicular para a mídia e para o público. Como ela afirmou em 1989:

O brasileiro é o homem que gosta do traseiro, que come o cu⁵⁸ das mulheres, que faz a festa da bunda. Os estrangeiros veem o brasileiro assim. A bunda ficou sendo um monumento, um altar. [...] é ele [o brasileiro] que fica de quatro o tempo todo, é ele que toma no cu o tempo todo. No conto [“Tadeu da Razão”, de *Tu não te moves de ti*] eu digo uma coisa que acho bonita: pobre macho, de joelhos, de quatro. É este Brasil, o tempo todo enrabado. É o ser político se manifestando no meu texto. Mas as pessoas não veem isto. Acham que sou estratosférica (ARAÚJO, FRANCISCO, 1989, s/p).

Pornografia e política, pois, andam juntas: por isso chamamos seu projeto literário de *pornocracia*, o poder da pornografia. Investigando a identidade nacional pelo viés da bandalheira, ela percebeu que esse *ser pornográfico* é constituinte da autoimagem do povo brasileiro — e da visão que o exterior tem de nós. “Tomar no cu”, na sua perspectiva, representa a postura nacional frente ao mundo: e a imagem sexual ilustra, em si, hábitos e características inerentes a “este Brasil, o tempo todo enrabado”. Pronunciar esse tipo de declaração é “o ser político se manifestando” na sua obra, embora, segundo diz a escritora, o público não veja isso com clareza e a avaliem como “estratosférica”. Essa preocupação da autora com a imagem que tinham dela corrobora o que foi discutido nesta dissertação, afinal Hilst “[...] nada mais fez do que criar lendas ao redor e em cima de si, dela mesma” (LEITE apud OTHERO, 2018, p. 305).

Hoje, trinta anos depois das publicações pornográficas, Hilda Hilst nunca esteve tão em evidência. Homenageada na Feira Literária Internacional de Paraty – FLIP 2018, seus textos ganharam novas edições em grandes casas editoriais, e estão sendo amplamente divulgados. Tanto sua figura quanto suas produções foram adaptadas para o cinema, no curta *Vênus – Filó, a fadinha lésbica* (2017, dir. Sávio Leite) e nos longas *Unicórnio* (2018, dir. Eduardo Nunes) e

⁵⁸ No documento original, está grafado “c...”, mas aqui, sem as censuras jornalísticas, preferimos escrever “cu”.

Hilda Hilst pede contato (2018, dir. Gabriela Greeb). No entanto, por mais que sua obra esteja ganhando cada vez mais discussão pública, leituras equivocadas e preconceituosas continuam sendo feitas acerca de suas produções pornográficas, como pode-se identificar em algumas avaliações de *O Caderno Rosa de Lori Lamby* feitas por leitores na caixa virtual de comentários da empresa Amazon:

LIVRO REPULSIVO

[Revisado no Brasil em 8 de abril de 2017]

Detestei o livro. Ma[i]s parece um folhetim de pedofilia/pornografia. Foi direto para a lixeira, em pedacinhos bem pequenos. Senti nojo. Nelson Rodrigues é fichinha perto dessa autora. Muito mau gosto.

Pornografia travestida de literatura

[Revisado no Brasil em 9 de agosto de 2017]

Hilda Hilst é uma autora que sempre gostou de compensar a sua mediocridade com a prática de chamar a atenção. Neste livro fraquíssimo, mal escrito e sem sentido, ela parece se superar, com uma série de quadros de péssimo gosto e perversão. Impossível ter-se uma mente sã e gostar de tal livro, em que a pornografia da pior qualidade quer-se literatura a sério.

Nojento, repulsivo e doentio

[Revisado no Brasil em 20 de outubro de 2018]

Nojento e doentio são as palavras que resumem essa obra. Compreendi o fato da escritora ter criado esse livro como uma crítica ácida e tudo mais, mas isso não apaga o fato da obra ser uma elegia à pedofilia. Um leitor não se agradaria com um livro como este. E mais: fica bem explícito que a autora escreveu esse livro para chocar porque assim “vende mais”, ela mesma deixa isso no ar. Uma miserabilidade humana que me choca mais que a trama que ela própria criou⁵⁹.

É impressionante a similaridade — tanto do conteúdo quanto do tom agressivo — entre esses comentários, dois de 2017 e um de 2018, e as cartas indignadas enviadas pelos leitores do *Correio Popular* entre 1992 e 1995; textos separados por mais de duas décadas. Mesmo que alguns saibam do contexto e das críticas intencionadas pela autora, persistem em uma leitura simplista e reducionista da trilogia, separando, com um abismo no meio, as ideias de *literatura* e *pornografia*. Contudo, em entrevista que fiz com o cineasta Sávio Leite, ele afirma, ressaltando a importância das grandes obras e grandes artistas: “[...] foi o que o texto da Hilda fez comigo. Me mostrar outro mundo, outra forma de ver o mundo. [...] Me mostrar que existem outros universos, que podem ser, pra alguns, de baixo calão, mas também muito eruditos. Os grandes artistas não se medem por vendagem” (LEITE apud OTHERO, 2018, p. 307). O diretor continua, apontando para as relações intrínsecas entre pornografia e política no contexto brasileiro contemporâneo:

⁵⁹ Avaliações disponíveis em: < https://www.amazon.com.br/Caderno-Rosa-Lori-Lamby/product-reviews/8525039519/ref=cm_cr_dp_d_show_all_btm?ie=UTF8&reviewerType=all_reviews> Acesso em: dez. 2019.

A pornografia, eu fico pensando, hoje em dia tem tanta coisa. O governo Bolsonaro todo é pornográfico. E volto ao fascismo: querer atacar as universidades, a intelectualidade, os artistas, as minorias, os gays, os índios, existe pior pornografia que isso? Existe pior pornografia que um ator pornográfico estar no congresso, com poderes ilimitados, entendeu? Pornográfico era o Calígula nomeando o cavalo, a gente está perto disso, entendeu? [risos] Isso é uma pornografia, cara. [...] Enquanto a Hilda não, no texto erótico ela pode usar da pornografia sim, por que não? Não falo nem pornográfico, falo é putaria mesmo. *Ela usa a putaria pra falar de uma coisa maior, de uma arte maior, ela está falando de uma deusa. Uma deusa do sexo, de uma vênus. A Filó nada mais é que uma representação física de Vênus* (LEITE apud OTHERO, 2018, p. 310, grifo nosso).

Afinal, como diz a própria Hilst, “obsceno não é o cu, mas as bombas de Napalm. As verdadeiras obscenidades, as políticas, ninguém toca nisso” (HILST apud ABREU, 2014, p. 260). Ademais, a conclusão de Leite, feita a partir do diálogo com o poema “Filó, a fadinha lésbica”, de *Bufólicas*, ilustra a ousadia hilstiana em aproximar o mais *alto* e o mais *baixo* na estética e na temática dos seus textos, seja entre o sagrado e o profano — como ele associa as divindades a Filó — ou entre a intelectualidade erudita e a *baixaria* popular.

Por fim, encerramos com as próprias palavras da escritora, que escreveu, em seu diário — documento consultado no acervo da UNICAMP —, no dia 11 de agosto de 1973⁶⁰:

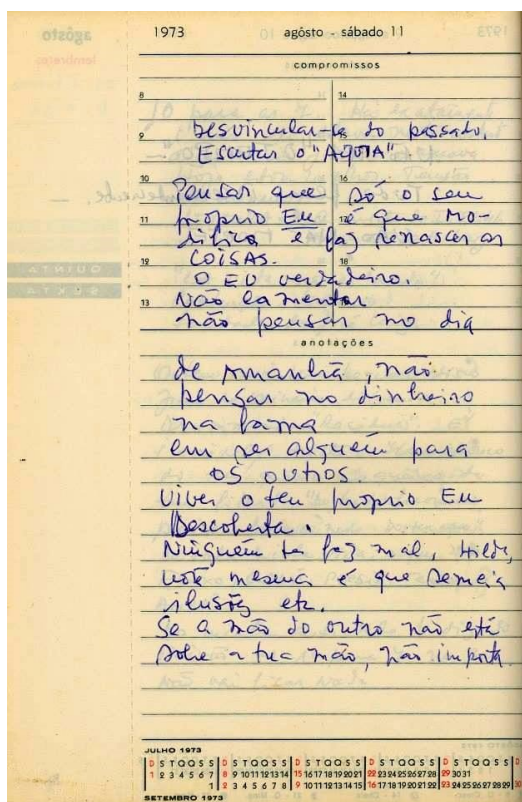


Imagem: CEDAE-UNICAMP.

⁶⁰ “Desvincular-se do passado. / Escutar o “AGORA”. / Pensar que só o seu / próprio EU é que modifica e faz renascer / as COISAS. / O EU verdadeiro. / Não lamentar / não pensar no dia / de amanhã, não / pensar no dinheiro / na fama / em ser alguém para / OS OUTROS / Viver o teu próprio Eu / Descoberta. / Ninguém te faz mal, Hilda, / você mesma é que semeia / ilusões, etc. / se a mão do outro não está sobre a tua mão, não importa”

Essa anotação aparentemente despretensiosa — não está na obra literária da escritora, é somente uma página de seu diário — reúne em si diversas observações da autora sobre os assuntos debatidos nesta dissertação. Preocupada, tanto filosófica quanto literariamente, sobre o seu *eu verdadeiro*, Hilst demonstra uma profunda autoconsciência dos seus dilemas de artista através da passagem do tempo — sobretudo os relacionados à autoimagem e aos seus objetivos como escritora. Em uma confissão apaixonada e reflexiva sobre o que é ser artista, Hilda Hilst afirma que se doava genuinamente à arte, sem “pensar no dinheiro / na fama”, sempre consciente das suas ilusões. Apesar disso, sua grande procura foi em torno do *outro* — “se a mão do outro não está sobre a tua mão, não importa” —, esse leitor desesperadamente desejado por ela, devido a seu papel decisivo: no instante da leitura, promover encontro, filosofia e, sobretudo, comunicação.

Hilda Hilst, por meio da *pornocracia*, deu continuidade ao seu projeto anterior: a busca infinita e apaixonada pelo outro — nós, os leitores.

Referências bibliográficas sobre Hilda Hilst

ABREU, Bárbara Pereira. Caderno C. *Correio Popular*, Campinas, jan. 1993. Correio do Leitor. [Documento consultado no CEDAE-UNICAMP]

ABREU, Caio Fernando. A festa erótica de HH. In: HILST, Hilda. *Pornô Chic*. São Paulo: Globo, 2014, p. 256-263.

ANDRADE, Ludmilla Zago. *O vermelho da vida na escrita de Hilda Hilst*. Tese (doutorado) — Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários. Belo Horizonte, 2011.

ARAÚJO, C. e FRANCISCO, S. Nossa mais sublime galáxia. Revoltada com o descaso, Hilda Hilst, a maior escritora viva em língua portuguesa, resolve botar pra quebrar e lança um livro porno-erótico. Só tem medo que levem a sério. *Jornal de Brasília*, Brasília, 23 abr. 1989. [Documento consultado no CEDAE-UNICAMP]

BORGES, Luciana. *Narrando a edição: escritores e editores na Trilogia Obscena, de Hilda Hilst*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, no. 34. Brasília, julho-dezembro de 2009, p. 117-145. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/1723/1341>> Acesso em: abr. 2019.

BRITTO, Clovis Carvalho. *Desafiando o campo literário: Bufólicas e as estratégias de produção da crença em Hilda Hilst*. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 48, p. 125-148, maio/ago. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10113/8958>> Acesso: set. 2019.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

CARDOSO, Ronnie Francisco Pereira. *Na falha da gramática, a carne: a pornografia em Hilda Hilst*. 2007. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

CAVALCANTI, José Antônio. *Cartas de um sedutor: uma poética experimental*. In: Revista Travessias, v. 4, n.2. Unioeste, 2010. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/4162>> Acesso em: fev. 2019.

CHRISTINA. Almoço com duas poetisas. [s.n., s.l., 1958]. [Documento consultado no CEDAE-UNICAMP]

COELHO, Nelly Novaes. Um diálogo com Hilda Hilst (1989). In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013, p. 111-137.

COLI, Jorge. Discrição e finura. In: HILST, Hilda. *Pornô Chic*. São Paulo: Globo, 2014, p. 270-274.

COMODO, Roberto. O fecho de uma trilogia erótica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 set. 1991. [Documento consultado no CEDAE-UNICAMP]

COUTINHO, Araripe. Hilda Hilst. Delícias e Fúria. *O Capital*. Ano 01, nº0, jul. 1991, p. 08-09. [Documento consultado no CEDAE-UNICAMP]

CUNHA, Rubens da. *O fracasso na escrita de Hilda Hilst*. Revista Landa, v. 1, nº1. Santa Catarina, 2012, p. 1-21. Disponível em: <<http://www.revistalanda.ufsc.br/vol-1-no-1-2012-2/>> Acesso em: jul. 2019.

CAMPOS, Newton Leite. “É metafísica ou putaria das grossas”: Hilda Hilst e o mercado de livros — anotações iniciais. *Leituras contemporâneas*, 18 abr. 2019. Disponível em: <<https://leiturascontemporaneas.org/2019/04/18/e-metafisica-ou-putaria-das-grossas-hilda-hilst-e-o-mercado-de-livros-annotacoes-iniciais/>> Acesso em: nov. 2019.

D’AMBROSIO, Ubiratan. Carta a Hilda Hilst, datada de 30 de julho de 1990. [Documento consultado no CEDAE-UNICAMP]

DESTRI, Luisa; FOLGUEIRA, Laura. *Maldita, devota: episódios da vida de Hilda Hilst*. Trabalho de graduação apresentado à Faculdade Cásper Líbero como exigência parcial para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo. São Paulo, 2006.

_____. *Eu e não outra: a vida intensa de Hilda Hilst*. São Paulo: Tordesilhas, 2018.

DESTRI, Luisa. As entrevistas de Hilda Hilst. *Teresa revista de Literatura Brasileira* (15). São Paulo, p. 221-227, 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/98612>>

DIAS, Juarez Guimarães. *Como se ergue um mito*. Literar, 19 nov. 2013. Disponível em: <<http://www.literar.com.br/como-se-ergue-um-mito/>> Acesso em: maio de 2019.

DINIZ, Cristiano. Com a palavra, Hilda Hilst. In: _____ (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013, p. 5-11.

_____. *Fortuna crítica de Hilda Hilst: levantamento bibliográfico atualizado (1949-2018)*. Campinas: UNICAMP/IEL/CEDAE, 2018.

DIP, Paula. *Numa hora assim escura: a paixão literária de Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

FERNANDES, João Salomão. Pornografia. *Correio Popular*, Campinas, 21 jan. 1993. Correio do Leitor. [Documento consultado no CEDAE-UNICAMP]

FRANCISCO, Severino. Hilda Hilst e seus autógrafos obscenos. *Jornal de Brasília*, Brasília, 24 out. 1991. Literatura. [Documento consultado no CEDAE-UNICAMP]

GONÇALVES, Delmiro. O sofrido caminho da criação artística, segundo Hilda Hilst (1975). In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013, p. 29-35.

GONÇALVES, José Eduardo. O exílio delicado da paixão: perfil de Hilda Hilst. *Revista Palavra*. Belo Horizonte: setembro de 1999, p. 104-109.

GRAIEB, Carlos. Hilda expõe roteiro de amor sonhado. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 14 ago. 1995. Caderno 2. [Documento consultado no CEDAE-UNICAMP]

HILST, Hilda. Amavisse. In: _____. *Da Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 437-451.

_____. Cartas de um sedutor. In: _____. *Pornô Chic*. São Paulo: Globo, 2014, p. 136-217.

_____. Contos d'escárnio. Textos grotescos. In: _____. *Pornô Chic*. São Paulo: Globo, 2014, p.60-134.

_____. O Caderno Rosa de Lori Lamby. In: _____. *Pornô Chic*. São Paulo: Globo, 2014, p.8-59.

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

_____. Júbilo, memória, noviciado da paixão. In: _____. *Da Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 227-300.

_____. Presságio. In: _____. *Da Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 15-37.

_____. *132 crônicas: Cascos & carícias e outros escritos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

HELENA, Regina. Hilda Hilst: suas peças vão acontecer (1969). In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013, p. 25-27.

KOSTAKIS, Alik. Hilda e Lygia arrasam uma velha teoria: nem sempre talento e beleza são incompatíveis. *Última Hora*, São Paulo, 20 mar. 1959, p.2. [Documento consultado no CEDAE-UNICAMP]

MACHADO, Álvaro. ‘Ninguém me leu, mas fui até o fim’, diz Hilda Hilst. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 3 jun. 1998. Ilustrada. [Documento consultado no CEDAE-UNICAMP]

_____. Pornografia? Nada disso. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 mar. 1999. Folha Ilustrada. [Documento consultado no CEDAE-UNICAMP]

MARTINS, Johnny. *Hilda Hilst e erotismo: “metafísica ou putaria das grossas?”*. Revista Blecaute, ano 2, nº 7. Campina Grande, 2010, p. 16-20. Disponível em: <http://revistablecaute.com.br/wordpress/wp-content/uploads/2010/12/6_Johnny.pdf> Acesso em: abr. 2019.

MEDEIROS, Gutemberg. *Massao Ohno, Hilda Hilst e três triplos*. *Jornal da USP*, São Paulo, 8 de abril de 2019. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/artigos/massao-ohno-hilda-hilst-e-tres-triplos/>> Acesso em: nov. 2019.

MORAES, Eliane Robert. A Obscena Senhora Hilst. Poemas eróticos disfarçam uma fina reflexão sobre a linguagem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 maio 1990. Ficção. [Documento consultado no CEDAE-UNICAMP]

_____. A prosa degenerada. In: HILST, Hilda. *Pornô Chic*. São Paulo: Globo, 2014, p. 264-268.

OLIVEIRA, Olga Maria V. Hilda Hilst. *Correio Popular*, Campinas, 15 jan. 1993. Correio do Leitor. [Documento consultado no CEDAE-UNICAMP]

OTHERO, Bruna Kalil. Os Fundamentos do Caos: *A Obscena Senhora D*, de Hilda Hilst. In: *Annales FAJE*. v. 2 n. 1 (2017): II Colóquio Interfaces: Literatura, Teologia E Corporeidade, p. 31-39. Disponível em: <<https://faje.edu.br/periodicos/index.php/annales/article/view/3781>>

_____. (Org.). *A Porca Revolucionária: ensaios literários sobre a obra de Hilda Hilst*. Belo Horizonte: Quintal Edições, 2018.

PÉCORA, Alcir. Nota de apresentação. In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003, p. 9-13.

_____. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Com os meus olhos de cão*. São Paulo: Globo, 2005.

_____. “Hilda Hilst: Call for paper”. In: *Germina: Revista de Literatura e Arte*, 2005. Disponível em: <https://www.germinaliteratura.com.br/literatura_ago2005_pecora.htm> Acesso: nov. 2019.

_____. Notas sobre a fortuna crítica de Hilda Hilst. In: DINIZ, Cristiano. *Fortuna crítica de Hilda Hilst: levantamento bibliográfico atualizado (1949-2018)*. Campinas: UNICAMP/IEL/CEDAE, 2018, p. 8-17.

RIBEIRO, Leo Gilson. Luminosa Despedida. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 4 mar. 1989. [Documento consultado no Fundo Hilda Hilst/CEDAE-UNICAMP]

RIBEIRO, Pedro Lúcio. Hilda Hilst. *Correio Popular*, Campinas, 14 jan. 1993. Correio do Leitor. [Documento consultado no CEDAE-UNICAMP]

RIMI, Hussein. Palavras abaixo da cintura (1991). In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

RUSCHEL, Rita. Apenas uma mulher que escreve. *Revista Cláudia*, out. 1981. [Documento consultado no CEDAE-UNICAMP]

SILVEIRA, Alcântara. Palestra com Hilda Hilst (1952). In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013, p. 21-23.

SIMÃO, José. Escritor lança apelo na TV: “Quero Scotch”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 fev. 1992. Ilustrada. p.3. [Documento consultado no CEDAE-UNICAMP]

SOUZA, Raquel Cristina de Souza. *Uma história pornéia a quatro mãos: Contos d’escárnio. Textos grotescos. Cadernos de Letras da UFF — Dossiê: Literatura e humor, n 19 o 37, p. 19-33, 2º sem. 2008. Disponível em: <<http://www.cadernosdeletras.uff.br/joomla/images/stories/edicoes/37/artigo1.pdf>> Acesso em: nov. 2019.*

WILLER, Claudio. O conflito entre a sociedade e o escritor. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 maio 1990. Jornal da Tarde, Caderno de Sábado, Biblioteca. [Documento consultado no CEDAE-UNICAMP]

WERNECK, Humberto. Hilda se despede da seriedade. In: HILST, Hilda. *Pornô Chic*. São Paulo: Globo, 2014, p. 244-250.

WUTKE, José Luis P. Hilda Hilst. *Correio Popular*, Campinas, 8 jan. 1993. Correio do Leitor. [Documento consultado no CEDAE-UNICAMP]

Referências críticas e teóricas

- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Martin Claret, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- _____. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BATAILLE, Georges. *A Parte Maldita, precedida de “A Noção de Dispendio”*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- _____. *A literatura e o mal*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: BestBolso, 2018.
- _____. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. Trad. Denice Bárbara Catani. São Paulo: UNESP, 2004.
- BRESSANE, Ronaldo. *Existe ‘literatura de esquerda’? Escritores brasileiros opinam*. Estadão, 03/06/2017. Disponível no link: < <https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,existe-literatura-de-esquerda-escritores-brasileiros-opinam,70001823969>> Acesso em: set. 2019.
- CASTELLO, José. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 39-66.

CURY, Maria Zilda Ferreira. De poemas e ressonâncias. *Revista Scripta*. Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 227-242, 2º sem. 2003. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12516/9828>> Acesso em: nov. 2019.

_____. Novas geografias narrativas. *Revista Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 7-17, dezembro 2007. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4109/3111>> Acesso em: nov. 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo: uma história a ser contada. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 25-48.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

_____. *Roland Barthes: da morte do autor ao seu retorno*. Rev. Cria. Crít., São Paulo, n. 12, p.182-194, jun. 2014. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: out. 2019.

GOMES, Dias. Realismo ou esteticismo — um falso dilema. In: *Revista Civilização Brasileira*, nº5-6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, março de 1966.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Contrapontos: notas sobre correspondência no modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *Escritas epistolares*. Trad. Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.

LEJEUNE, Philippe. Autoficções & cia. Peça em cinco atos. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 21-37.

KEHL, Maria Rita. Masculino/feminino: o olhar da sedução. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 411-423.

LAPEIZ, Sandra Maria; MORAES, Eliane Robert. *O que é pornografia*. São Paulo: Abril Cultural / Brasiliense, 1985.

MAINGUENEAU, Dominique. Obra, escritor e campo literário. In: *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 25-80.

_____. *O discurso pornográfico*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MORAES, Eliane Robert. Desbocada e debochada: a língua erótica brasileira. In: ABREU, Júlio; GONÇALVES, José Eduardo; MACIEL, Maria Esther; MEIRELLES, Maurício. *Revista Olympio*. Belo Horizonte, maio de 2018, p. 81-85.

NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

OTHERO, Bruna Kalil. Entrevista com Sávio Leite. *Revista Em Tese*, v. 24 n. 3 set.-dez. Belo Horizonte: 2018, p. 302-310. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/16102/1125612712>> Acesso em: dez. 2019.

PASSOS, Marie-Helène. Entre vida real e criação: a correspondência como reservatório da ficção. In: *Letras de Hoje*, vol.49, no.2, 2014. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/17655>> Acesso em: fev. 2019.

PEREIRA, Elaine Aparecida Teixeira. O conceito de campo de Pierre Bourdieu: possibilidade de análise para pesquisas em história da educação brasileira. *Revista Linhas*. Florianópolis, v. 16, n. 32, p. 337 — 356, set./dez. 2015.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. Ed. Cultrix, São Paulo, 2006.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.

RODRIGUES, Leandro Garcia. Afinal, a quem pertence uma carta? In: *Letrônica*, vol.8, 2015. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/19229>> Acesso em: fev. 2019.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Editora Ática, 2008.

SANTIAGO, Silviano. Suas cartas, nossas cartas. In: ANDRADE, Carlos Drummond de; ANDRADE, Mário de. *Correspondência Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem Te Vi, 2002.

SAPIRO, Gisèle. Campo literário. In: CATANI, Afrânio Mendes; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina Carta Cardoso de; NOGUEIRA, Maria Alice (Orgs.). *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 88-90.

SCHMIDT, Rita Terezinha. *Quem reivindica a identidade?* Desenredo (Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo), v.4, n.1, p.49-60, jan./jun. 2008.

SOUZA, Carlos Eduardo Siqueira Ferreira de. *A Lírica Fragmentária de Ana Cristina César: autobiografismo e montagem*. São Paulo: EDUC, 2010.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. Teorizar é metaforizar. In: CECHINEL, André. (org.). *O lugar da teoria*. Criúma: Ediunesc, 2016, p. 217-224.

SPELLER, John R. W. *Bourdieu e a literatura*. Trad. Wander Nunes Frota. Teresina: EDUFPI, 2017.

TABAROVSKY, Damián. *Literatura de esquerda*. Trad. Ciro Lubliner e Tiago Cfer. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mary Del. (org.) *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004. p. 401-442.

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

WINCKLER, Carlos Roberto. *Pornografia e sexualidade no Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

WOOLF, Virginia. *Um Teto Todo Seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Apêndice

Hilda Hilst, heroína de Hilda Hilst

É impossível conceber Hilda Hilst como personagem sem levar em conta um dos grandes empreendimentos de sua vida: a Casa do Sol. Trata-se de um sítio, localizado a alguns quilômetros de Campinas, no bairro hoje chamado Shangrilá, que só existe porque grande parte do imenso terreno original foi vendido para pagar a famosa dívida do IPTU deixada por Hilst após a sua morte. Hoje, a Casa se tornou Instituto Hilda Hilst, instituição presidida pelo seu herdeiro, Daniel Fuentes, filho dos artistas Mora Fuentes (1951-2009) e Olga Bilenky (1950), que vive no espaço. Para me aprofundar na pesquisa e sentir o clima da tão famosa Casa, fiz o programa do artista/pesquisador(a) residente e me hospedei por três noites lá, mas que pareceram meses, pela intensidade da experiência. Também passei alguns dias pesquisando no acervo Hilda Hilst preservado pelo CEDAE — Centro de Documentação Alexandre Eulálio, contando com a preciosa ajuda de Cristiano Diniz, arquivista do CEDAE responsável pela organização do acervo da escritora, e de Aníbal Carvalho, funcionário do acervo. Em razão da minha emoção pessoal em estar presente na Casa, um lugar já previamente tão povoado pelo meu imaginário ficcional, e entre os documentos (manuscritos, diários, agendas, cartas) do acervo Hilda Hilst, me permiti escrever este apêndice de forma mais literária e menos teórica, atitude que, imagino, seria do agrado da dona da Casa. Então, que me seja permitido assim fazê-lo.

*

chego. sou recebida pelos cachorros
vorazes, correndo em direção ao portão, o portão novo
chego com receio. primeiro porque estava prestes a visitar um lugar tão lendário, tão mítico,
tão vivo na minha linguagem e na minha bagagem de ficção
tantas coisas já li sobre essa Casa, tão intensa ela já existe na minha memória, os seus cantos,
os seus fantasmas, tudo já era tão potente & tão maravilhoso pra mim, que tive medo. medo de
não ser como imaginava, medo de ser atingida com demasiada força, medo de ir e não voltar
e segundo porque já tive fobia de cachorros.
mas aí eu li Hilda Hilst. e passei a ver os cães de outra forma.
e então, devagarzinho, como quem se apropria pela primeira vez da tabuada ou do alfabeto, fui
aprendendo a entender e a respeitar aqueles seres.

apesar do medo, fui assim mesmo, precisava conhecer aquele espaço mítico, o lugar-lar da minha bruxa preferida

8 de julho de 2019, 12h. Bruna Kalil Othero chega à Casa do Sol.

Lar de Hilda Hilst, refúgio dos

artistas

anjos

extraterrestres.

Parece que algo na vida finalmente fez sentido

absoluto

imenso

enorme.

os cachorros vêm primeiro para me receber, seguidos de sua dona, também a dona da casa: a artista plástica Olga Bilenky. entre as árvores e plantas, diviso primeiro o fogo dos seus cabelos, vermelhos, intensos

desajeitada, cheia de malas, nervosíssima, sem saber o que me esperava, sem saber que aventuras teria

e em menos de 5 minutos Olga me fez sentir completamente à vontade.

primeiro me mostrou meu quarto, a região da casa onde dormem os residentes, um lugar espaçoso, com cama, escrivaninha, poltrona, janela, quadros. deixei minhas malas lá e ela foi passar um café pra nós

recordo os versos de Bandeira que pulsam na minha memória, representando a solidão absoluta:

Então me levantei,

Bebi o café que eu mesmo preparei,

Depois me deitei novamente, acendi um cigarro e fiquei pensando...

Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei.

conversamos um pouco sobre este poema e seu autor, a sutileza bandeiresca de colocar a palavra polissêmica “só” no título do texto, simbolizando ao mesmo tempo a solidão e a exclusividade também falamos de como nós ali, duas mulheres bebendo o café preparado por elas mesmas, éramos o oposto

da solidão poetizada por Bandeira.

*

Hamat, eu Hiram, *quero construir a casa*. Dentro de mim, sagrado descontentamento. Tu és minha mulher e o teu olho traduz desejo de eloquência. Sei que posso falar a noite inteira e esvaziar teus eternos conceitos, sei tudo o que tu és, veludosa e decente, redondez, faminta do meu gesto, sei, Hamat, que vais dizer que se mudo de casa mudo de natureza, e que é inútil querer o real do meu espaço de dentro, sei que vais dizer que eu, homem político, devo permanecer junto aos homens, abrir e fechar constantemente as mandíbulas, sei quase tudo de

ti, de mim sei nada, sei muito dessa palha que se chama aparência, ~~sei nada dessa esquiva coisa entranhada no meu ser de dentro.~~ [...] que ninguém me perceba, **não estou em casa**, diga, Hiram, que desde ontem sumi e ainda não me achei, frivolidade e fadiga desta casa, tua mãe, Hiram, esse perfume-injúria pelas salas [...] É bom chamar Hakan, Herot, Hemin, e dizer-lhes que eu, Hiram, quero construir a casa. Alicerce de pedra porque o chão é de areia, e matéria alvitinente para espelhar *o grande sol de dentro*. É no deserto sim, Herot, e vais ter medo. Mas teu corpo que pode amar a Deus vai amar todas as coisas, vento, areia sobre a tua cara, teu manto negro, a gordura que será preciso espalhar pela carne, debes untar tudo, luzir oleosidade. [...] O rei, repressão, corpo. O rei, sepultura do povo. Cochicho em seus ouvidos: meu rei, não será para sempre teu envoltório de gozo, um dia a garra do teu povo se alonga até a garganta e rasga a lâmina metálica que tu colocaste. **Fecundo e odioso pode ser o grito de quem jamais ouviu sua própria palavra**, experimenta, meu rei, repetir FACA FACA, mentalmente desenhá-la, FACA FACA e pensa numa bota sobre a tua cara, FACA FACA, e a tua boca de sangue, e de repente ao teu alcance o instrumento de aço. *Não te tornarás inteiro fogo e agressor?* FACA, meu rei, palavra que dirá teu povo, ~~com a mesma volúpia com que dizes amor~~. E com a mesma inflexão dos justos. Eu, Hiram, vou contruir a casa. Dentro de mim, sagrado descontentamento

O Projeto, *Pequenos discursos. E um grande* (1977)

*

Olga vai me fazer o tour pela Casa.

com a arquitetura pensada por Hilda Hilst para reproduzir os mosteiros descritos por Nikos Kazantzakis em *Carta a El Greco*, todos os cômodos dão para um pátio, com um poço no meio, onde deitam os cães sob o sol que os aquece do frio de julho

a Casa é dividida em alas: a dos quartos dos residentes, seguida pela despensa e a cozinha, depois a sala e o escritório. o quarto de Hilda Hilst. o quarto de Olga. uma arquitetura circular, uma Casa-ouroborus, *um cão*

mordendo o próprio rabo.

passeamos pelos jardins pensados e executados por Mora Fuentes, o primeiro jardineiro da Casa e o amor da vida de Olga. inspirado em Burle Marx, Mora arquitetou esses jardins como quem escreve um poema: cada planta, um verso cuidadosamente escolhido.

o nervo central de todo o espaço é a lendária figueira.

Hilda escolheu aquele terreno para construir sua casa por causa daquela árvore imensa, imponente, poderosa. dizem que tem mais de 200 anos e dizem, também, que realiza desejos.

me lembro de Caio Fernando Abreu, um dos moradores mais célebres da Casa, e de como ele foi atendido por aquele ser vivo secular.

também eu fazia meus pedidos à figueira, claro. mas ainda não.

além dela, há outra árvore imponente nesse terreno: a paineira. segundo Narjara Medeiros, uma das escritoras que já foi residente na Casa, à figueira se deve fazer os pedidos relacionados ao crescimento pessoal e profissional; à paineira, os do coração.

por quê?

a paineira, árvore do amor e do desejo, é belíssima — embora (ou por isso) cheia de espinhos.

*

os dias vão passando lentamente. tudo no interior é lento. como boa mineira, lembro sempre de Drummond.

na roça penso no elevador. no elevador penso na roça.

êta vida besta, meu deus.

HH cagava nesse banheiro. agora sou eu quem cago. HH respirava os ares que agora respiro.

HH via as plantas que agora vejo. HH se deixava afetar pela paisagem que agora me afeta.

vivenciando o cotidiano simples desse Mito, essa mulher que se construiu lenda viva, mais linguagem que ser humano

você foi pra uma Torre De Marfim, Hilda. abandonou a vida na capital e se recolheu na sua Torre. meu filho, pelo amor de deus, isso aqui tá mais pra torre de capim.

é tudo mato. silêncio. calma.

os barulhos que existem são dos seres ali pulsando. latidos. zunido do vento. barulho da água.

os cães vão devagar. as folhas vão devagar. devagar... os quadros olham.

todos os cômodos da casa têm quadros. até os banheiros. até a despensa. até a cozinha.

encantada, percebo que a Casa do Sol é um texto a ser lido.

*

antes, porém, de ir à Casa, passei alguns dias mergulhada no arquivo de HH no CEDAE — Centro de Documentação Alexandre Eulálio, do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp.

arqueóloga, revirei os baús do passado de Hilda Hilst, uma viagem através do século XX.

sua literatura é um retrato do tempo. o livro de estreia é exatamente de 1950. e o último de 1997. meio século de história literária. e tudo registrado.

da década de 30, com registros da menina que se tornaria escritora, até 2004, quando envelhece e morre. mergulho nos seus arquivos. fotos, manuscritos, datiloscritos, rascunhos, cartas,

jornais, documentos vários que registram e nos lembram desse mundo morto que foi o século XX. fico pensando. nesses tempos líquidos em que vivemos, nos quais o poder do registro é infinito, tiramos foto dos nossos jantares, dos nossos rostos com filtro de cachorro para imediatamente postá-los no instagram, será que temos noção da importância do arquivo? entre tantos documentos inúteis, saberemos fazer a curadoria do essencial? o que haverá no acervo dos escritores do século XXI?

*

*fico encarando, muito fixa, o relógio na parede da sala.
é mais tarde do que supões, ele me provoca.
é tudo ontem, hoje & agora, respondo.*

- trecho do meu diário, 09/07/19

*

Lembra-te que morreremos
Meu ódio-amor.
De carne e de miséria
Esta casa breve de matéria
Corpo-campo de luta e de suor.

Lembra-te do anônimo da Terra
Que meditando a sós com seus botões
Gravou no relógio das quimeras:
“É mais tarde do que supões”.

Por isso
Mata-me apenas em sonhos.
Podes dormir em fúria pela eternidade
Mas acordado, ama. Porque a meu lado
Tudo se faz tarde: amor, gozo, ventura.
XLIV, *Cantares de Perda e Predileção* (1983)

*

no arquivo de Hilda, é separada “vida pessoal” e “escritora”.
como separar vida e obra? se a obra é feita na vida, atravessada pela vida, se a vida só tem sentido por causa da obra?
dá

e não dá

ao mesmo tempo

*

a letra de HH ela mesma é difícil de criptografar, difícil de entender, eu e Cristiano Diniz, um de seus mais dedicados tradutores, nos empenhamos juntos nessa tarefa árdua, desvendar a caligrafia, o alfabeto próprio de Hilda Hilst, as letras inventadas por ela

se nem a minha letra é compreensível que dirá o meu texto, pensaria, provavelmente rindo da nossa ignorância

usamos lupas, grandes, pequenas, buscando compreender, chegar até ela, alcançar o seu fantasma todo condensado em arquivo, sempre sempre a busca nos assombrando, cisão derrelição

*

julho chega e traz consigo o frio para os trópicos. Campinas estava gelada.

então, todas as noites, eu e Olga nos aquecemos na lareira.

a construção do fogo requer algumas etapas. recolher a lenha, os galhos, as palhas. tudo dentro de um carrinho de mão velho (talvez prefiram chamá-lo de *rústico*), perfeito para os nossos propósitos.

depois, levar a madeira para a lareira, e construir uma arquitetura feita para a destruição.

dois tocos grandes de lenha formando uma espécie de cabana, embaixo deles, galhos finos e, principalmente, palha. o fogo pega bem e consegue se sustentar .

para começar, era preciso um pouco de álcool, acender um papel de jornal e jogar a centelha inicial ali na lenha.

enquanto íamos nos esforçando para manter e fazer as chamas crescerem, lembramos dos tempos ancestrais.

tempos em que o fogo era poder, quem dominava esse conhecimento era senhor absoluto, o homem domando a natureza, fazendo-a curvar-se. herói e vilão

lembramos da figura emblemática da mulher que cuida das chamas. é o que nós estamos fazendo aqui, duas mulheres

tomando conta do fogo

mantendo-o

*

Que seja nossa um dia

A casa que eu, senhor,

Imaginei
Para viver convosco
Em alegria.

Que tenha uma varanda
E uma roseira
E por perto
Uma fonte esquecida
Na clareira.

Que à noite se adivinhe
A graça de um ruído.
Porquanto o que se vê
Tolhe a imaginação
E perturba o sentido.

Que haja luz nas manhãs
E rosa nos ocasos.
E alguns versos de amor
De uma mulher tranquila

E ao vosso lado.

XVIII, *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960)

*

Gigi, a cachorra que persegue a outra, Lili, agora oferece sua barriga para o meu carinho. Fiz uma lareira com Olga. Estamos no pátio da Casa. Ela, pintando; eu, escrevendo. Silêncio. A arte preenche o espaço.

Ela é uma mulher tão generosa, tão interessada no outro. Pensei isso no mesmo instante em que a conheci, pelo seu enorme interesse em mim e em minha vida. Mas tive a certeza quando ela mesma me disse

você é nova, mas não se esqueça: a nossa maior busca é o outro. sempre o outro. nós acabamos nos enjoando de nós mesmos. mas o outro é inesgotável, sempre será novo, diverso, surpreendente.

E não foi essa a grande procura de Hilda Hilst? Uma mulher tão interessada pelo ser vivo que se sentia responsável pela vida de todo vira-lata abandonado. Até morrer, preocupada se estava dando trabalho aos amigos, recusando ajuda, insistindo que estava bem.

A vida foi se esvaindo depois que parou de escrever, Olga me conta. Perdeu os dentes. A fome, a massa muscular. Envelheceu 20 anos em 4. Morreu aos 74 parecendo 90.

A literatura

ou é essencial

ou não é nada.

Georges Bataille

- trecho do meu diário, 09/07/19

*

os cabelos vermelhos de Olga são a fogueira que ela carrega na cabeça.

artista plástica, ela mesma é uma pintura. e comprovei isso tirando uma foto sua entre as folhas plantadas pelo marido.

*

22h46. Olga propõe que visitemos a figueira. É preciso escrever o desejo antes, ela alertou, pois a árvore já está idosa, temos que organizar pela linguagem pra ela entender.

Ouçó seu conselho (e escrevemos juntas):

~~o meu desejo ficou com a figueira~~

- trecho do meu diário, 09/07/19

*

olga é a guardiã da casa. do fogo. *minha casa*

é guardiã

do meu corpo

e protetora

*de todas as minhas ardências*⁶¹.

sobrevivente interligando duas épocas distintas, é o elo vivo que conecta o presente em ebulição e o passado fértil dos anos 70, a loucura, a Casa povoada de artistas, Caio Fernando Abreu, Lygia Fagundes Telles, Dante Casarini, isso só para mencionar alguns. na parede da sala, fotografias das pessoas marcantes na história daquele espaço, poetas, pesquisadores, cientistas, em suma: seres humanos, amantes, apaixonados pela arte e pela história.

⁶¹ III, Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio, *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974)

Olga tem um interesse genuíno no Outro, assim mesmo, em maiúscula com os ouvidos a postos para a escuta, quer saber tudo sobre você. como foi sua infância, quais os seus gostos, como é sua família, o que você sente tesão em fazer, quais os seus autores preferidos, os músicos, os artistas plásticos, que cor te dá mais alegria, qual sua lembrança mais antiga, você toma café ou chá, alimentar-se é um prazer no seu corpo? comida é tão importante pra nós seres caminantes pulsantes, assim como a arte, é essencial, tudo isso me faz sentir viva, como você se sente viva etc.

no Outro está a saída, escuta, você é jovem ainda, se tem uma coisa que eu aprendi nesse tempo todo pela superfície terrestre é isso, no Outro está a saída, escuta, em algum momento a gente cansa de si mesmo, não dá pra fugir de mim, todo dia eu estou dentro de mim, eu me levo pra todos os lugares, às vezes isso é insuportável, isso é impossível, por isso o Outro, sempre o Outro: só ele pode salvar-nos de nós mesmos.

*

último dia na Casa. amanhã 12h vou para São Paulo pegar o voo de volta pra Belo Horizonte. está frio, vou ao quintal tomar Sol. os cachorros me seguem. dançamos ao som de João Gilberto, que morreu e deixou a bagunça toda aqui pra gente. como processar sua morte, o fim de uma ideia de Brasil, um Brasil delicado, leve, que canta baixinho e ainda assim (ou justamente por isso) encanta multidões. viva o amplificador & viva Hilda Hilst, que me fez perder o medo de cachorros.

me divirto com Balalaika, a cachorrone de 4 anos, jovem, agitada, que corre livre pelas florestas desse terreno imenso. ela tem o mesmo nome da vodka barata, um dos meus primeiros porres. vagabundíssima, nada a ver com o instrumento russo tocado enquanto os músicos bebiam vodka (das boas), menos ainda com a loba que, ao lado de Olga, guarda a Casa do Sol. ela agora está ao meu lado comendo e mastigando um toco de madeira.

e eu aqui, também cavucando meu próprio toco

- trecho do meu diário, 10/07/19

*

fui procurar o endereço da Casa no google maps e:



Informações indisponíveis
Um erro inesperado impediu o Maps
de pesquisar esta região

nesse espaço, já pousaram alienígenas em um disco voador. palavra de Hilda Hilst.

*

escuto tantas músicas horríveis no rádio. fico pensando na vida dos artistas que escrevem esses textos extremamente populares, ouvidos por milhões de pessoas. turnê, fãs, multidões, viagens. como deve ser. em que momento exato vem o verso chiclete, o que gruda na nossa cabeça? há tempo para a filosofia? o pensamento? a reflexão profunda sobre o texto produzido? talvez haja sim, e eu aqui fale bobagens. ~~a típica bobagem intelectual de quem morre de inveja do dinheiro que eles ganham, da vida que eles levam, do sucesso que eles têm.~~ o porta dos fundos tem um vídeo muito bom sobre isso, chama-se *filosofia nos dias de hoje*. um filósofo chamado Sócrates procura fazer sua célebre reflexão *só sei que nada sei* e é constantemente interrompido pela urgência do cotidiano, a esposa pedindo que atenda a porta, o cachorro zanzando pela sala, o técnico da net que chega e instala o modem no seu computador. enquanto busco escrever a dissertação, chegam mensagens no whatsapp, minha mãe me pede que busque a irmã no trabalho, os vizinhos gritam, carros na rua buzina. existir no século XXI é barulhento.

penso em Hilda Hilst, a ermitã. isolada no silêncio da roça.

será por isso a qualidade dos textos? a paz? pensava assim antes de conhecer a Casa do Sol. aí a visitei e entendi, mais profundamente, que o ambiente do escritor diz muito sobre ele e sua obra. lembro-me do belo ensaio do Perec, *Notas sobre os objetos da minha mesa de trabalho*. fico triste pois não tenho uma mesa de trabalho (assim como uma versão dele mais jovem também não tinha) (toda vez que ler Woolf me sentirei mais intelectualmente exilada) (não ter um teto todo seu é ser estrangeira em todas as mesas, todas as bibliotecas) sabe, dá pra entender porque tanta coisa soberba foi escrita naquela Casa. o ambiente — além do seu silêncio elementar — é uma mesquita de criatividade, um vulcão borbulhando imagens. a arquitetura,

os quadros em todas as paredes, os totens, os talismãs, a paisagem, os cachorros, as nuvens, o sol. São Paulo não tem céu, mas o interior de Campinas tem.

imagino Hilda Hilst se levantando de manhã cedo: vai até a cozinha, passa um café. come pão. olha o sol, lava as vasilhas. dá comida aos cachorros, escuta a sinfonia do jardim vivo, e, alimentada, senta-se ao pé da figueira para ler. concentrada, perdida dentro de si, faz anotações de ideias ou imagens que povoam seu universo ficcional. uma diegese tão fértil quanto a bosta que aduba suas plantas. um mosquito a irrita com seu zumbido — mesmo na quietude há ruído — e acaba interrompendo um pensamento.

nada é perfeito, afinal. nunca foi, nunca será. ser amante do pensamento é viver nessa cordabamba, e faz parte

do jogo

aceitar.

*

Escrevo isso sentada ao pé da figueira secular, famosa por realizar desejos. Ouço algum barulho de obras, guindastes, coisa que Hilda Hilst provavelmente não ouvia quando se sentava aqui para escrever. O tempo passou. Passa sempre.

Estou muito emocionada. Sinto-a aqui ao meu lado, perto de mim.

Faço uma oração a ela, a mulher da minha vida. Agradeço por tudo, agradeço por tanto.

(Uma formiga atravessa essa página, passando pelos meus dedos)

- trecho do meu diário, 08/07/19, o primeiro dia

*

coisas que a Casa do Sol me ensinou:

- tudo é mistério.
- tudo é narrativa, tudo é ficção.
- e tudo é obra: a arquitetura, as paredes, os quadros, as fotos, os cachorros.
- não estamos sozinhos. nem no universo, nem na vida.
- o tesão de um artista não acaba quando ele morre, mas impregna tudo ao seu redor.
- a literatura é uma multidão. uma orgia. uma família.
- as plantas ficam mais belas por causa da bosta.
- a teoria não é nada sem o corpo.
- caminhar de quatro pode ser útil para ver o mundo de outra perspectiva. mas também é mais fácil de ser enrabado.

- a complexidade está nas coisas mais simples. os olhos de um cão, o gosto da água do poço, o barro, a respiração, o fogo.
- Hilda Hilst era, afinal, um ser humano. como eu. como você.⁶²
- e os mitos também têm cu.

*

sim: aceito.

*

última manhã na Casa.

último café. bebo na xicrinha rosa, a mesma que Olga me ofereceu quando cheguei.

no momento que acordei pra ir ao banheiro, dois cachorros me esperavam na porta do quarto.

talvez saibam que estou indo embora.

parece que vivo aqui há anos.

tudo é familiar, tudo é casa, é sol. mesmo.

saio daqui cheia de tesão. que lugar libidinoso meu deus!

[vontade de viver e de amar todos os seres vivos caminantes sobre a terra]

antes de ir, vou agradecer à Paineira por tanto amor que tenho na vida.

eu e Olga estamos inconsoláveis com a partida.

mas alegres pela certeza do reencontro.

- trecho do meu diário, 11/07/19, o último dia

*

fui à Casa do Sol e ao acervo da UNICAMP com um objetivo definido: a busca por materiais sobre a pornografia, documentos, reportagens, artigos, fotos. mas no fundo eu queria mais. além da perspectiva acadêmica, revirei o passado dessa mulher com olhos literários, o que deu brilho a tal hipótese, resultado da viagem:

a vida de Hilda Hilst também pode ser lida como um romance, no qual ela é, ao mesmo tempo, autora e protagonista, heroína e vilã, uma personagem esférica que se transforma ao longo da jornada e tem consciência plena disso.

Joseph Campbell, no seu livro de 1949 *O Herói de Mil Faces*, propôs a teoria que se tornaria conhecida como “jornada do herói” ou “monomito”, na qual ele observa que as histórias de diversos mitos clássicos — como Jesus ou Gilgamesh — possuem uma estrutura narrativa semelhante, resultando em uma jornada cíclica. as etapas desse caminho contam com símbolos que representam os sentimentos gerais dos seres humanos, suas angústias, dilemas e desafios.

⁶² “Ai Senhor, tu tens como nós o fétido buraco?”, pergunta Hillé em *A Obscena Senhora D.*

a partir da apresentação e posterior quebra do *mundo comum*, o herói passa por provações no *mundo especial*, tendo dificuldades e superando-as, até chegar à sua maior crise, resistir à morte e triunfar, recebendo uma recompensa que poderia ajudá-lo e aos seus no retorno ao mundo comum.

contudo, Maureen Murdock, em 1990, percebeu que essa estrutura não levava em conta alguns aspectos específicos da vivência feminina, e criou a *jornada da heroína*, que buscava compreender os desafios e sucessos de personagens mulheres em uma sociedade patriarcal. “A jornada da heroína”, segundo Ana Freitas, “é a busca única da mulher por propósito num contexto e sociedade em que ela é constantemente comparada — e definida — por valores e padrões masculinos”⁶³. a partir de tensões entre *feminino* e *masculino* em um mundo que privilegia o segundo em detrimento do primeiro, a heroína passaria por etapas de transformação interna, até atingir um equilíbrio entre ambos os valores e se consagrar por meio desse renascimento.

unindo aspectos da jornada do herói e da heroína, assim como as narrativas míticas, a trajetória de Hilda Hilst tem percalços e desafios em que ela, como personagem, se sente tentada a sucumbir, mas nunca desiste. buscando atingir excelência como escritora em um universo literário com critérios masculinos, as performances de HH criam uma narrativa complexa. primeiro ela foi a “poeta sedutora”, aceita pelo olhar voyeurístico dos homens letrados; depois a “artista mítica”, vivendo isolada em total devoção à literatura, imagem historicamente ligada a homens livres e corajosos que abriram mão de tudo em nome da arte; para em seguida ser a “velha safada”, numa postura debochada, política e transgressora que tinha como objetivo claro causar uma perturbação no meio literário e editorial do Brasil. denunciando o silêncio em torno de si e de sua obra, Hilda brincou e misturou duas imagens convencionalmente depreciativas à figura feminina: a santa e a puta. ironizando o pensamento binário e limitado de quem vê a literatura como algo purista e intocável, a trilogia pornográfica foi uma gozação na cara de muitos críticos e leitores. porém, de certa forma, ela pode ser lida também como vilã da história — falar tão mal de editores, na visão de vários amigos, foi uma sabotagem contra sua própria obra. ao final, acontece o que o oráculo (a própria autora, na famosa entrevista de 1990) prevê: *na cova estarei famosíssima*. essa história, que atinge êxito por nos ser tão familiar, mostra a

⁶³ FREITAS, Ana. *Jornada da heroína: como é a narrativa mítica baseada nas necessidades e aspirações da mulher*. Nexo Jornal, 20/08/2016. Disponível em: <<https://www.nexojournal.com.br/expresso/2016/08/20/Jornada-da-hero%C3%ADna-como-%C3%A9-a-narrativa-m%C3%ADtica-baseada-nas-necessidades-e-aspira%C3%A7%C3%B5es-da-mulher>> Acesso em: dez 2019.

jornada de uma heroína injustiçada que consegue triunfar no fim — embora (ou justamente por isso) apenas após sua morte.

consciente da estrutura clássica das narrativas míticas, Hilda Hilst foi autora não só de uma obra grandiosa, mas também de si mesma — como personagem esférica, complexa, múltipla: uma humana heroína, HH.

*

antes de ir à Casa, quando soube que Olga morava lá sozinha, fiquei me perguntando se ela não se sentiria solitária naquele casarão imenso, à moda de Bandeira no poema recitado por nós no primeiro dia.

vou embora com várias perguntas, e uma certeza: a Casa do Sol é o oposto de solidão.

é um espaço de encontros, que reúne seres humanos sensíveis, pensantes, prestes a se emocionarem com as delicadezas da vida e da ficção. Olga é a ponte viva entre a história e o presente. transcendendo o tempo. é a própria definição de hospitalidade, já tão bem pensada por Derrida: de mãos e peito abertos para o Outro, não há espaço possível para a solidão. esse Outro pode ser Balalaika, pode ser algum residente como eu, pode ser algum dos visitantes que passam fugazmente por lá, pode ser o século XX ou os fantasmas dos seus artistas, pode ser a memória viva e pulsante de Hilda Hilst.

não há como se sentir só na Casa do Sol. ela própria é a personagem que nos faz companhia.

Imagens



No banheiro de Hilda Hilst. (foto: acervo pessoal)



Doas mulheres de batom vermelho. (foto: acervo pessoal)



É mais tarde do que supões. (foto: acervo pessoal)



Com os cachorros ao pé da figueira. (foto: acervo pessoal)



A construção do fogo. (foto: acervo pessoal)



Olga e Balalaika. (foto: acervo pessoal)



Uma mulher de fogo. (foto: acervo pessoal)



A parede com pessoas queridas da Casa: Lupe Cotrim, Lygia Fagundes Telles, Mora Fuentes, Dante Casarini, Hilda Hilst, Caio Fernando Abreu, Olga Bilenky e outros. (foto: acervo pessoal)



Os espinhos da Paineira. (foto: acervo pessoal)



A imagem de três mulheres e um homem na Casa do Sol: Hilda, Bruna, Olga & Mora. (foto: acervo pessoal)

