

## 2- Capítulo: Assassinato e sedução, uma erótica cultural.

### 2.1- O eclipse da presença

“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 fé:  
 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  
 E a convulsão do Homem.

Carrega-me contigo.

No Amanhã.<sup>75</sup>

Neste primeiro subcapítulo relacionaremos os procedimentos éticos e estéticos forjados a partir do campo conceitual delimitado, para compreendermos o desvio relativo ao lugar ocupado pela obra de Hilda Hilst no mercado. Veremos como a autora se apropriou destes elementos instrumentalizando-os para propor um tipo de troca mais radical, seduzindo o mercado através de uma relação erótica com a cultura, encenada através dos meios de comunicação que disseminavam seu discurso. Falaremos de assassinato, como desfecho de um drama passional.

Ao longo de toda a sua biografia literária, Hilda Hilst encontrou na imprensa espaço para a projeção de sua persona, que foi encenada pela autora e construída pela recepção crítica. E espaço para a projeção de sua obra, embora o porte das editoras que a publicaram e distribuíram seus livros não favorecesse o acesso desta obra a um grande público. Na década de 90 através de estratégias discursivas intrínsecas às suas produções (crônicas, ficções narrativas e poemas) e

---

<sup>75</sup> HILST, Hilda. *Do desejo*. In: “Amavisse”. São Paulo: Globo, 2004. P. 42.

às suas declarações para a imprensa, expandiu e sedimentou sua persona pública. Estas estratégias produziram o efeito de traçar uma persona com perfil iconoclasta carregado nas cores da polêmica, uma presença notável. “Pouquíssimos poetas receberam tanto espaço na imprensa como HH ou despertaram tanto interesse em diretores de teatro e estudantes às voltas com suas teses de doutoramento e mestrado.”<sup>76</sup>, como declarou Massao Ohno. Ainda na década de noventa, mobilizada pela ética da despedida, operou a simulação de seu desaparecimento anunciando-o: “Eu terminei de escrever. É deslumbrante tudo o que escrevi, mas já escrevi tudo o que devia.”<sup>77</sup>. Marcando sua partida com o mesmo vigor com que sedimentou sua presença, instaurou na cena cultural o paradoxo da presença ausente a partir do seu lugar de enunciação. Mobilizou a circulação de sua obra colocando-a em jogo como quem faz um desafio ao mercado, implicando sua vida e morte simbólicas neste gesto.

Ora, o que chamamos de lógica do jogo e da sedução, com a qual Hilda Hilst mobiliza os poemas de *Cantares do sem nome e de partida*, desestabilizando a fixidez dos significados, instaurando nos signos um constante estado de reversibilidade, pode ser aplicado ao modo como colocou em cena sua persona e obra. Aplicar este modelo de troca ao modo como a autora encenou-se publicamente e colocou sua obra, implica um deslocamento modal ao que seria próprio à lógica do mercado. Na lógica do mercado os valores de uso e de troca são estabelecidos a partir da fixidez dos signos, regulamentados por uma moral do bem e do mal, do belo e do feio, garantindo a estabilidade da troca em questão. O que a autora faz é lançar-se numa outra esfera, mais arriscada e mais radical, como escreve na epígrafe de *Amavisse*, quando faz uma espécie de inventário crítico de sua biografia literária:

“O escritor e seus múltiplos vêm nos dizer adeus.  
Tentou na palavra o extremo-tudo  
E esboçou-se santo, prostituto, corifeu. A infância  
Foi velada: obscura na tela da poesia e da loucura.  
A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito  
Tempo-Nada na página.  
Depois, transgressor metalescente de percursos

<sup>76</sup> OHNO, Massao. Apud: *Cadernos de literatura brasileira*. In: “Da amizade”. Op. Cit. P. 17.

<sup>77</sup> HILST, Hilda. Apud: *Cadernos de literatura brasileira*. In: “Das sombras”. Op. Cit. P. 32.

Colou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra.  
 Poupem-me o desperdício de explicar o ato de brincar.  
 A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.  
 O Caderno Rosa é apenas o resíduo de um ‘Potlatch’  
 E hoje, repetindo Bataille:  
 ‘Sinto-me livre para fracassar’<sup>78</sup>

A contrapelo da troca mercadológica, Hilda Hilst insere sua obra num espaço onde há reversibilidade dos termos, onde o valor quer dizer prodigalidade, esbanjamento, conduzindo esta troca incessante ao infinito num crescente de intensidade. Para Edson Costa Duarte:

“O poder de perder’, como Hilst denomina o potlatch, determina um acúmulo de beleza, riqueza simbólica que só o trabalho no tempo pode dar. Acúmulo esse que não tem nada a ver com a busca do prestígio, que, como a própria autora costumava repetir, vem de *prestigium*, *prestigia*, em latim, significando *ilusão*.

‘Queimar’, destruir o poder que um trabalho literário pode nos dar, significa, portanto, matizar ou acabar com a própria ilusão, a vaidade de ter feito um grande trabalho? Esta é uma pergunta que fica em aberto.’<sup>79</sup>

Embora as declarações de Hilda para a imprensa muitas vezes se contradizem, a respeito de parar de escrever nunca insinuou que estivesse se despedindo de algo além da atividade de escritora. Que estivesse abrindo mão de algo como a vaidade de ter produzido uma grande obra, ou abrindo mão de prestígio como coloca Edson Duarte. Ao contrário, o gesto de despedida colocou Hilda Hilst num outro espaço de prestígio, e que viabilizava a demanda concreta por parte da autora de retorno financeiro “Prefiro o meu em grana.”<sup>80</sup>, ou ainda “Porque eu, vivendo num país capitalista, não posso ganhar dinheiro?”<sup>81</sup>. Neste espaço de prestígio, a demanda por retorno financeiro, recoloca a obra (e a carga mítica que a envolve) sob outra perspectiva diante do mercado.

A questão do retorno financeiro passou a ocupar um enorme espaço na produção da autora. Tratando a questão como uma obscenidade, Hilda

<sup>78</sup> HILST, Hilda. Apud. DUARTE, Edson Costa. In: Op. Cit. P. 148.

<sup>79</sup> DUARTE, Edson Costa. *Economias estéticas*. Op. Cit. P.148.

<sup>80</sup> HILST, Hilda. Apud. RUSCHEL, Rita. “Hilda furacão”. In: Caros Amigos. São Paulo: março de 2004. P. 28.

<sup>81</sup> HILST, Hilda. Apud. FILHO, Deneval Siqueira de Azevedo. In: Op. Cit. P. 27.

instrumentalizou-a para fazer árduas críticas sociais e culturais. Tanto através de sua ficção, como através de seus depoimentos pessoais.

“Então papi falou pra mami calar a boca mas a mami começou a falar sem parar, ela disse que o bom mesmo era ele escrever do jeito do Henry Miller (tio Abel me ajudou a escrever esse nome) que era um encantador sacaneta, um lindíssimo debochado, e claro que ficou rico, e aí papi disse que estava escrevendo a história dele e não as histórias do Henry Miller, que:

‘Você quer saber, Cora, eu acho o Henry Miller uma pústula (Cora é o nome da mami), isso mesmo, uma pústula, uma bela cagada.’ (...) ‘Tenho, e quer saber? Sua judas, eu trabalhei a minha língua como um burro de carga, eu sim tenho uma obra, sua cretina.’

Aí mamãe começou a chorar e disse que adorava ele, que sabia que ele trabalhou muito a língua, que ele era raro e começaram a se abraçar e eu acho que eles iam se lambar, e eu não consegui perguntar do príncipe e da história que ele podia escrever e também não entendi essa coisa de trabalhar a língua, eu ainda quis perguntar isso pra ele mas ele já estava outra vez gritando que a nojeira que ele ia escrever ia dar uma fortuna, e que ele queria muito viver só pra gozar essa fortuna com a nojeira que ele estava escrevendo.”<sup>82</sup>

“E da França me perguntam se podem transcrever vinte laudas do meu ‘Qadós’! A revista é a *Nouveau Recueil*, número especial. Digo: claro! claro! E pagam? Ah, isso não, respondem, é muito complicado, só para raros! E continuo dura como todos nós. Em pânico, dura, só me faltam frieiras. Sarnas já tenho.”<sup>83</sup>

“Agora mudando um pouco de assunto. Ou não? A Editora Brasiliense me mandou dois (2) reais e trinta e três (33) centavos de ‘direitos autorais’. Fiquei perplexa com a correção da editora. Devem ter tido maior prejuízo comigo, que corretos! Só de selo e office boy gastaram mais que isso! Por isso estou mandando dez de óbulo para a dita cuja. Eu devo ser mesmo um lixo, e pornógrafa, e louca, e chula, e menor; e certamente morrerei obscura neste país de bolas e tretas, de cartolas. Boa missa.”<sup>84</sup>

A dicção irônica e provocadora que tece o discurso de Hilda Hilst nos diferentes registros citados enuncia a tensão com que este drama se desenrolará no cenário cultural. Ao construir para si um lugar de enunciação paradoxal, da presença ausente, a partir do gesto de apagamento que exerce sobre sua persona de escritora ao anunciar a obra como acabada, instaura na cena cultural outro

<sup>82</sup> HILST, Hilda. *O Caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo, 2005. P.67 e 69.

<sup>83</sup> HILST, Hilda. “Ainda seremos felizes?”. In: *Cascos & Carícias & Outras crônicas*. Op. Cit. P. 346.

<sup>84</sup> HILST, Hilda. “Receita”. In: *Cascos & Carícias & Outras crônicas*. Op. Cit. P.359.

espaço paradoxal, aberto e fechado. Um espaço polêmico, propício à emergência de vozes políticas. Colocando em questão, o poder normativo que elege e estabiliza as trocas do mercado, entrando no jogo de uma maneira bem mais dramática, como coloca Jean Baudrillard:

“... é preciso estar totalmente implicado para poder entrar no jogo, o que cria entre os parceiros um tipo de relação bem mais dramática que a troca de mercado. Nessa relação, os indivíduos não são mais seres abstratos que podem ser indiferentemente substituídos uns pelos outros: cada um tem uma posição singular diante de um desafio de vitória ou de derrota, de vida ou de morte,”<sup>85</sup>

À espetacularização deste drama encenado culturalmente, onde a autora desafia o mercado sob o mais alto lance de negar o valor de sua obra escapando do registro da produtividade, ao determiná-la como acabada, para confrontá-lo e seduzi-lo através da reversibilidade de valores dos signos colocados para troca, jogando com sua vida e morte simbólicas. Este drama encenado literária e literalmente coloca a literatura como protagonista de uma história de amor louco, devotado e passional:

“Antes que a carnadura se desfaça em sangue, antes  
Da morte, amor, da minha morte, toma-me  
Crava tua mão, respira meu sopro, deglute  
Em cadência minha escura agonia.  
(...)  
Te descobres vivo sob um jugo novo.  
Te ordenas. E eu deliquescida: amor, amor,  
Antes do muro, antes da terra, devo  
Devo gritar a minha palavra, uma encantada  
Ilharga  
Na cálida textura de um rochedo. Devo gritar  
Digo para mim mesma. Mas ao teu lado me estendo  
Imensa. De púrpura. De prata. De delicadeza.”<sup>86</sup>

Foram quarenta anos devotados à literatura, numa espécie de vassalagem paciente e servil no que toca o trabalho com a palavra, “ que é uma dureza,

<sup>85</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007. P. 16.

<sup>86</sup> HILST, Hilda. “Prelúdios-Intensos para os desmemoriados do amor”. In: *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Op. Cit. P. 71.

demora muitos anos até você conseguir alguma coisa boa, é difícilimo.”<sup>87</sup>, segundo a autora. E depois o silêncio. Parar de escrever. Romper com a relação, desfazer-se de referências que constituíram uma vida inteira, assassinar a persona de poeta destruindo o antigo lugar de enunciação abre uma ferida através do gesto violento e radical. Violência e radicalidade que conservam a delicadeza de vestir outra, outras máscaras, exuberantes, sedutoras, amarguradas, escarnescentes, e não deixar exposta a ausência de pele, carne viva. Um crime perfeito. Despedir-se e reinventar-se. Romper e partir abrindo uma ferida e um espaço que traz à tona uma obscenidade outra, que é a moral mercadológica.

Ainda neste registro de trocas simbólicas, onde os signos que a mobilizam estão investidos de uma reversibilidade de valores, seduzindo o mercado através do drama erótico encenado culturalmente, precisamos compreender porque estamos chamando este combate que Hilda Hilst travou com a cultura de erótico. Assim como precisamos delimitar o que é erotismo para nós. “Do erotismo se pode dizer que é a aprovação da vida até na morte. Rigorosamente falando, esta fórmula não é uma definição, mas penso que ela dá o sentido do erotismo melhor do que qualquer outra.”<sup>88</sup> Ao deflagrar a encenação deste drama a partir de sua morte simbólica, a autora relaciona-a imediatamente ao erotismo. A identificação do erotismo com a morte<sup>89</sup> se dá pela via da proibição, porque o que efetivamente a proibição proíbe é a violência, o desregramento, o que perturba a ordem. O que desordena o que anteriormente estava ordenado. É através de ambos os termos, erotismo e morte, a estreita relação entre eles, que advém o acesso ao que seria persistir na continuidade do ser. Entrar em contato com a possibilidade de colocar no mundo algo que dure para além de si próprio, driblar a finitude do corpo. É através de ambos os termos, erotismo e morte, que se escapa do tempo da produtividade, da norma mercadológica. Este tempo profano que coíbe a existência em sua plenitude exuberante, coibindo o acesso à vertigem do abismo, garante a manutenção da existência. Na estreita relação do erotismo e da morte, se ingressa no tempo

<sup>87</sup> HILST, Hilda. “Das sombras”. In: *Cadernos de literatura brasileira*. Op. Cit. P.37.

<sup>88</sup> BATAILLE, Georges. O erotismo. Moraes editores. P. 13.

<sup>89</sup> BATAILLE, George. O Erotismo. P. 39. **“Percebemos a passagem do estado vivo ao cadáver, ou seja, ao objeto angustioso que é, para o homem, o cadáver de outro homem. Para cada um daqueles que fascina, o cadáver é a imagem do deus destino, é o testemunho duma violência...”**. Grifo meu.

sagrado<sup>90</sup>, fora da normatividade, em que é possível experimentar a voracidade e a vertigem que, no usual tempo profano precisa ser medida para a regulamentação da vida.

Os homens como seres descontínuos que são, porque nascem sozinhos e morrem sozinhos, através das proibições que separam e dividem o tempo profano (tempo do trabalho) do tempo sagrado (tempo das festas, dos sacrifícios e do erotismo), esforçam-se para perseverar na descontinuidade do ser negando a natureza, o excesso violento da vida que é sempre morte para o homem. Como Hilda Hilst colocou, reiterando a afirmação de Bataille: “O homem é um ser dividido: de um lado, as preocupações do cotidiano, a luta pela subsistência, o muro dos esquemas. Do outro, uma vontade ilimitada de expansão...”<sup>91</sup>. A farpa na carne, desejo e angústia de querer apreender este inquietante irrepresentável constantemente em fuga. Saber a inexorabilidade da morte para o homem é saber a ruptura de sua descontinuidade no ser para uma possível continuidade através desta morte. Que o aterroriza e o fascina; sendo seu destino, o ultrapassar da angústia também constituinte da humanidade.

“... na vida humana, a violência sexual abre uma chaga (...). Mesmo sem uma constante atenção, que funda a angústia, ela não se mantém fechada. Ligada a desordem sexual, a angústia elementar é significativa da morte. A violência de uma desordem quando o ser que a experimenta conhece a morte, reabre nela o abismo que a morte lhe revela. (...) A angústia mortal não leva necessariamente à volúpia, mas a volúpia, na angústia mortal, é mais profunda.”<sup>92</sup>

O êxtase advém do ultrapassar a angústia, na medida da sensibilidade que o evoca, porque longe de estar vestido de mortalha, o que o erotismo guarda secretamente, é essa estranheza como mola de prazer.

---

<sup>90</sup> Bataille, Georges. O Erotismo. P. 60. Bataille esclarece (p. 105) a reordenação desta estrutura pelo cristianismo (o divino e o diabólico). A opção pela primeira forma (sagrado e profano) justifica-se pela relação que mantém com as características de reversibilidade, e destruição de valor próprias ao jogo e a sedução.

<sup>91</sup> HILST, Hilda. “Quatro conversas com o mistério Hilda Hilst.” Jornal da Tarde. São Paulo, 24. 06. 72. In: Cadernos de literatura. P. 137. Instituto Moreira Salles, 1999.

<sup>92</sup> BATAILLE, Georges. O Erotismo. P. 93.

“Se o abismo é profundo e não há modo algum de o suprimir, podemos, em comum, todos nós, sentir a vertigem deste abismo. Esse abismo pode fascinar-nos. De certo modo, ele é a morte, e a morte é vertiginosa e fascinante.”<sup>93</sup>

No drama encenado onde a literatura é a protagonista da trama de um amor louco, devotado, passional ao ponto do assassinato, que é um gesto transgressivo. Transgressivo tanto por ser a perversão do eixo paradigmático que condicionava a ausência como pressuposto criativo nas tradições que a autora instituiu como solo conceitual. Por, em *Cantares do sem nome e de partida*, ao invés de partir de uma ausência, partir de uma presença para criar uma ausência, subvertendo o código de dentro dele. Quanto na dimensão de uma comunicação inefável, a violência investida no gesto de assassinar sua persona de poeta, conferir à dimensão de seu lugar de enunciação paradoxal vertigem proporcional ao gesto angustioso do assassinato. Extrair gozo da dor, deitar com ela em volúpia, como no voluptuoso roteiro de *Alcoólicas*:

“É crua a vida. Alça de tripa e metal.  
 Nela despenco: pedra mórula ferida.  
 É crua e dura a vida. Como um naco de víbora.  
 Como-a no livor da língua. (...)  
 Estou mais do que viva: embriagada.  
 Bêbados e loucos é que repensam a carne o corpo.  
 Vastidão e cinzas. Conceitos e palavras.  
 Como convém a bêbados grito o inarticulado  
 A garganta candente, devassada.  
 Alguns se ofendem. As caras são paredes. Deitam-me.  
 A noite é um infinito que se afasta. Funil. Galáxia.  
 Líquida e bem-aventurada, sobrevôo. Eu e o casaco *rosso*  
 Que não tenho, mas que a cada noite recrio  
 Sobre a espádua. (...)  
 O porquê de buscar conhecimento na embriaguês da via manifesta.  
 Pervaga. Deita-te comigo. Apreende a experiência lésbica:  
 O êxtase de te deitares contigo. Beba.  
 Estilhaça a tua própria medida.”<sup>94</sup>

A chaga, ferida aberta, parece estar no fato de que depois da violência, da violação, no desequilíbrio do sair de si quando o ser se coloca em questão,

<sup>93</sup> BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Moraes editores. P. 14.

<sup>94</sup> HILST, Hilda. "Alcoólicas". In: *Do desejo*. Op. Cit. P.99, 105 e 107.

colocando-se diante de seu próprio mistério. Neste perder-se objetivamente em que o ser identifica-se com o objeto em que se perde, estando este também em estado de perdição; advém o retorno da angústia na descontinuidade do ser, no saber da morte e das proibições. Do gesto violento e transgressor de assassinar sua persona de poeta, saber que o gozo que advém da transgressão é proporcional à “lei” transgredida, o angustioso estaria em despedir-se do objeto de amor que constituiu uma relação de mais de quarenta anos, a atividade de escritora. Com a ferida reaberta, Hilda Hilst vestirá outra máscara para (re) colocar-se diante dos meios de comunicação que disseminam, estabilizam e normatizam a circulação de discursos, regulamentando-os. O traço de cinismo esboçado no riso desta máscara conservará a melancolia como o motor secreto que se inquieta e reflete sobre os mistérios do mundo, sua falta de sentido e moralidades esdrúxulas, como Bataille descreve tão bem neste trecho da *História do Olho*:

“Para os outros, o universo parece honesto. Parece honesto para as pessoas de bem porque elas têm os olhos castrados. É por isso que temem a obscenidade. Não sentem nenhuma angústia ao ouvir o grito do galo ou ao descobrirem o céu estrelado. Em geral, apreciam os ‘prazeres da carne’ na condição de que sejam insossos.

Mas, desde então, não havia mais dúvidas: eu não gostava daquilo a que se chama ‘os prazeres da carne’, justamente por serem insossos. Gostava de tudo o que era tido por ‘sujo’ Não ficava satisfeito com a devassidão habitual, porque ela só contamina a devassidão e, afinal de contas, deixa intacta uma essência elevada e perfeitamente pura. A devassidão que eu conheço não suja apenas o meu corpo e os meus pensamentos, mas tudo o que imagino em sua presença e, sobretudo o universo estrelado...”<sup>95</sup>

Ora, os meios de circulação, jornal e revista, que serviram como suporte para expandir e disseminar o discurso da autora, simultaneamente, conjuraram o “perigo” deste discurso assimilando-o na moldura precisa da polêmica. Neste cenário cultural um jogo de forças se configurou de maneira pouco visível. De um lado Hilda Hilst lançando criticamente a questão das políticas editoriais e mercadológicas. De outro, invisível (posto que sem registro tornado público), a resposta destas instituições a demanda da escritora. Pensamos que o silêncio e invisibilidade desta resposta, já é uma resposta categórica. Uma terceira linha de força pode ser reconhecida na recepção crítica da obra da autora nesta década:

---

<sup>95</sup> BATAILLE, Georges. *História do olho*. P. 58

recepção que ao dividir-se em uma linhagem que incorporava o tom vaidoso das declarações da autora e outra bélica ressentida; contribuía ambas para o engessamento da obra no lugar de “muito difícil de ser compreendida”.

Em 1995, termina a estadia da autora no Programa do Artista Residente na Unicamp (programa no qual foi inserida em meados da década de 80, e sua única fonte de renda até o início da década de 90), despede-se das publicações semanais de crônicas no jornal *Correio Popular*, e publica seu último livro de poemas inéditos *Cantares do sem nome e de partida*, criando e expandindo um novo espaço para sua voz: o de silêncio. Em 1997 publica a ficção narrativa *Estar sendo. Ter sido*, despedindo-se definitivamente da atividade literária. Em 1998 é editada uma reunião das crônicas que publicou no *Correio Popular* sob o título de *Cascos e carícias: crônicas reunidas*, e também uma versão bilíngue (português/francês) para seu livro de poemas *Da morte: odes mínimas* (publicado pela primeira vez em 1980).

A curva estética efetuada por Hilda Hilst nas tradições mística e trovadoresca, dentro de seu texto *Cantares do sem nome e de partida* o excede (e suplementa) porque com o fim da publicação de textos inéditos a autora converte-se numa presença ausente, vira a terceira pessoa de si mesma, transforma-se em fantasma. Ora, se a condição da duração do desejo é a ausência, a tarefa que a autora se coloca é a de fabricar o fantasma que viabilize ao texto sua aventura errante. Nisso consiste o procedimento que opera de dentro do código, revertendo seu caráter estético. A curva que instaura, simultaneamente, intensifica a opacidade da significação do texto e cria o procedimento estratégico que o permite extrapolar-se, com o gesto que o suplementa. Prolongando as tradições que postulam o paradoxo da presença ausente (“... o fantasma situa-se, portanto, sob o signo do desejo, e este é um aspecto que não convém esquecer.”<sup>96</sup> ) como móvel para a busca infinita.

A presença ausente que o fim das publicações instaura, também promove um deslocamento radical de lugar enunciativo. A autora deixa a moldura segura do nome de escritora (ativa) para situar-se em um lugar de enunciação inominado; e mesmo quando nomeada como escritora (que escreveu), o nome diz da atividade

---

<sup>96</sup> AGAMBEN, Giorgio. Apud. P. 133.

passada e não da atividade presente. O gesto de ofuscamento que a autora impõe a si mesma, se esquivando da designação precisa da palavra (num trabalho de reversibilidade e intensificação de opacidade dos signos, que empreendeu longamente por toda sua produção poética) coloca-a num móvel (lugar?) de difícil captura, difícil conjuração de morte da coisa na reduplicação da palavra. Hilda Hilst se colocou em fuga em relação aos limites fixados pelos meios de circulação de discurso (mercado editorial, revistas, jornais) ao esquivar-se da designação (e limitação) no nome, confrontando as identidades e revertendo-as, instaurando um paradoxo quando o designavam escritora.

“A sedução é um jogo mais inevitável, mais arriscado também, que não é, em absoluto exclusivo do prazer (...). A sedução é um desafio, uma forma que tende sempre a perturbar as pessoas no que se refere a sua identidade, ao sentido que esta pode assumir para elas. (...). A sedução é menos uma especulação que um jogo com o desejo. Ela não o nega, ela também não é seu contrário, porém ela o põe em jogo.

As aparências pertencem à esfera da sedução, que vai muito além das aparências físicas. É a esfera em que a ação de pôr em jogo o ser é uma espécie de deontologia, na qual se está em formas flexíveis, reversíveis (...). Pois esse mundo das formas \_ sedução, desafio, reversibilidade \_ é o mais poderoso. O outro, o mundo da produção, tem o poder, mas a potência está do lado da sedução. Eu acho que ela não é a primeira em termos de causa e efeito, em termos de sucessão; porém, a um prazo mais ou menos longo, é mais poderosa que todos os sistemas de produção \_ de riquezas, de sentido, de deleites... E todos os tipos de produção lhe estão, talvez, subordinados.”<sup>97</sup>

Esta ruptura simbólica, que desorganiza a ordenação de corpos e discursos no espaço pelo qual estes circulam, instaura um lugar paradoxal de enunciação: aberto e fechado. Fechado porque não há mais novos trabalhos por vir, como se da afirmação do fim pudesse advir um barramento. Aberto porque a criação do vazio fertiliza neste espaço a possibilidade de emergência para outras vozes. Um espaço político, onde o jogo de forças na cena cultural será mais claro, publicado, legível.

Se ofuscar a própria presença inscreve-se no campo da sedução, do crime, a relação cultural entre Hilda e os meios de circulação de discurso, dar-se á de maneira erótica. E como vimos, o erotismo que permeia as transgressões tece

---

<sup>97</sup> BAUDRILLARD, Jean. “Sedução”. In: *Senhas*. Op. Cit. P. 24, 25, 26 e 27.

as tramas de desejo, angústia, volúpia e morte. Neste subcapítulo colocamos a maneira como os poemas de *Cantares do sem nome e de partida* agem no momento histórico cultural em que estão inscritos, operando um desvio no lugar mercadológico em que a obra da autora estava situada, a partir da destruição de sua persona de poeta. Relacionamos os procedimentos éticos e estéticos que performatizam este gesto (transgressor), com os elementos éticos e estéticos forjados nos poemas que anunciam este gesto a partir das tradições que a autora instituiu como solo conceitual.

No próximo subcapítulo, no campo do erotismo aberto pelo gesto desestabilizador de assassinar sua persona de poeta, enunciaremos a encenação deste drama tornado público. Avaliando a posição de cada instância de enunciação colocada em cena, Hilda Hilst vestindo múltiplas máscaras, a revista *Cadernos de literatura brasileira* tentando mumificá-la no espaço de prestígio. Com o jogo de forças tornado público, veremos como este espaço recoloca a circulação de sua obra e o apelo contido nela, para desdobramentos variados, em constante estado de ressignificação.

## 2.2 – Na torre (?) de capim

“O louco estendeu-se sobre a ponte  
E atravessou o instante.  
Estendi-me ao lado da loucura  
Porque quis ouvir o vermelho do bronze

E passar a língua sobre a tintura espessa  
De um açoite.

Um louco permitiu que eu juntasse a sua luz  
À minha dura noite.”<sup>98</sup>

No primeiro subcapítulo deste capítulo vimos como o gesto simbólico da autora de assassinar sua persona de poeta instaura um paradoxo no seu lugar de enunciação, da presença ausente, recolocando sua obra para o mercado como

---

<sup>98</sup> HILST, Hilda. “Via espessa”. In: *Do desejo*. Op. Cit. P.68.

quem faz um desafio, através do gesto que institui uma transcendência no objeto, o estado de reversibilidade de valores dos signos, que está sendo colocado em jogo. Vimos que o fim das publicações de poemas inéditos, o silêncio anunciado, promove a abertura de um espaço político: aberto e fechado. Neste espaço político as vozes que configuram este drama encenado culturalmente, serão legíveis posto que tornadas públicas, publicadas.

Neste subcapítulo a partir da publicação *Cadernos de literatura brasileira: Hilda Hilst* avaliaremos a encenação deste embate cultural através do lugar de enunciação que cada instância de discurso, a autora e a instituição se colocam. A escolha pelos *Cadernos de literatura brasileira* para avaliarmos o combate encenado dá-se por, ainda hoje ser uma publicação referencial às produções de textos sobre Hilda Hilst. É impressionante como as informações contidas nele formaram uma espécie de chave mestra capaz de abrir obra e mito para sua “verdade essencial” independente de fechadura. Desde uma matéria publicada na revista *Caros Amigos*, por ocasião da morte da autora:

“Ela sempre perguntava aos médicos sobre a possibilidade de a loucura do pai (e da mãe que não batia muito bem) ser transmitidas aos filhos. Dona Becilda, na sua loucura, contava que ela não era filha do pai Apolônio, e sim de um joalheiro louro de olhos azuis, só para azucrinar. Depois desmentia. O pai, já no sanatório, a confundia com a mãe, apesar de Hilda ter apenas 16 anos, e lhe implorava por ‘três noites de amor’.”<sup>99</sup>

Até uma matéria recente publicada no *Segundo Caderno* do jornal *O Globo* que discutia as dívidas de IPTU da casa do Sol e o projeto de torná-la um centro cultural:

“Parecem lendas, histórias que vão passando de boca em boca e desaguam no surreal. A trama: um sítio, uma figueira majestosa na porta, 80 cachorros e Hilda Hilst, a escritora de uma obra imensa e obscura, considerada pelos entendidos ‘de poucas, raras rivais’. (...) Uma bela propriedade, de mil metros quadrados, com pátio interno e conforto rústico. A denominada Casa do Sol ficou pronta em setembro de 1966. E, a partir daí, abrigou \_ pode-se dizer \_ uma grande família. Exótica, voluntariosa, genial, mística, louca, bêbada, pornográfica, Hilda transformou o seu ninho num reduto frenético de escritores e intelectuais. (...) Hilda nasceu extravagante, em abril de 1930. A mãe, Becilda Vaz Cardoso, imigrante portuguesa, uma mulher linda e pobre, teve um caso

---

<sup>99</sup> RUSCHEL, Rita. “Hilda furacão”. In: *Caros Amigos*. Ano VII, no\_ 84. São Paulo, março de 2004. P. 26.

com Apolônio de Almeida Prado Hilst, um intelectual e escritor de família quatrocentona de São Paulo, que acabou num manicômio. Sofria de esquizofrenia. Hilda viu o pai poucas vezes, mas dizia que escreveu a vida inteira para ele. Numa edição dedicada a ela dos ‘Cadernos de literatura brasileira’ do Instituto Moreira Salles (IMS), a escritora fala, em entrevista: ‘Passei três dias seguidos com meu pai uma época. Às vezes, ele pegava na minha mão e então dizia para eu dar três noites de amor para ele. Só três noites de amor, ele pedia. Eu sempre tive muito medo de também ficar louca.’

\_ A Hilda fez questão de que chegássemos às oito da manhã. Estava esperando na porta. Por volta das dez, nos sentamos na cozinha. Conversamos muito. Havia duas garrafas de vinho do Porto sobre a mesa. Ela bebeu meia garrafa. Isso até o meio-dia e pouco. Pediu licença para descansar e não almoçou. À tarde, já estava muito dispersiva, não se concentrava mais na entrevista. Foi em outubro de 99 \_ conta o poeta e ensaísta Antônio Fernando de Franceschi, um dos fundadores do IMS e diretor editorial dos ‘Cadernos de literatura brasileira’. (...) Antes de se refugiar na Casa do Sol, Hilda viveu anos loucos em São Paulo. Ela nasceu em Jaú, interior do estado. Em 1937, foi estudar no colégio Santa Marcelina, na capital. Aos ‘Cadernos de literatura brasileira’ onde deu sua última entrevista, conta que na época queria ser santa: ‘Minha maior vontade era ser santa. Eu estudava em colégio de freiras, vivia na capela e sabia a vida das santas de cor. Eu queria demais ser santa. A minha literatura basicamente fala desse inefável. Mesmo na pornografia eu insisto nisso’. Hilda não virou santa. Virou mundana. Segundo os amigos foi uma mulher lindíssima e libertária, que ‘atraía os homens como moscas’. Teve muitos casos. (...) \_ A Hilda era linda, fabulosa. Na velhice, vivia uma enorme solidão, sem dinheiro, reclamando do IPTU. Ela me perguntava “Como vou ganhar dinheiro para pagar o IPTU, Castello?” \_ comenta o escritor José Castello, colunista do *Prosa & Verso*.”<sup>100</sup>

Os dois textos citados, escritos e publicados após a morte da autora, insistem em colocá-la no mesmo lugar mitificado, que a crítica contemporânea às suas publicações a colocavam. Sobrepondo sua persona à obra com muito pouca criatividade, recorrendo aos mesmos adjetivos, justificando o valor da obra por sua “biografia íntima”, engessando-a ainda como difícil de ser compreendida: “a obra de Hilda Hilst tem poucas, raras rivais, neste ou em qualquer tempo espaço...”<sup>101</sup>. A colocação é estranha enquanto elogio. Ora, se a obra da autora tem poucas, raras rivais, exatamente com o que rivalizaria?

<sup>100</sup> MONTEIRO, Karla. “A grande família”. O Globo, Rio de Janeiro, 23 jan. 2011. Segundo Caderno, p. 1-2.

<sup>101</sup> CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. “Carta ao pai”. In: Folha de rosto. P. 6.

Chamamos de biografia íntima os fatos que a autora relatou para mídia como experiência pessoal. E que a mídia, ao contribuir com a construção do lugar de onde o autor falará, também construindo este lugar para ele, ao apropriar-se de fatos que não estão no registro do literário, embora possam ser literatura, relatados pelo autor, e colocando-os no lugar de verdadeiro, engordam o mito promovendo o abafamento da obra e das questões levantadas por ela. É ainda uma garantia de que a autora tenha um espaço na mídia relacionado ao combate e à iconoclastia, mas que seja inofensiva. Neste registro da biografia íntima, muitos dos fatos narrados pela autora sendo bastante extravagantes, como por exemplo, o que Massao Ohno relata sobre ela no depoimento que concede aos *Cadernos de literatura brasileira*, configura uma espécie de armadilha ao serem colocados no lugar do verdadeiro:

“Quero consignar aqui \_ desde de que ninguém o tenha feito \_ **outras circunstâncias que merecem citação, embora nada tenham haver com a literatura e sim com a singular personalidade de Hilda Hilst**. Numa determinada época, alguns OVNIS pousaram nas cercanias de sua chácara em Campinas. (...). Noutra feita, seguindo as experiências do pesquisador sueco Jurgensson, fez gravações das vozes de sua mãe, falecida há tempos. **O que lhe valeu (ou custou) uma prolongada entrevista no programa *Fantástico*.**”<sup>102</sup>

A insistência na associação imediata entre a persona de Hilda Hilst e sua obra refaz o percurso de ofuscar a obra com a persona exuberante encenada pela autora. O depoimento de Massao Ohno nos dá a medida do que Hilda Hilst dizia sobre si mesma, do tipo de discurso que circularia sobre ela. Os textos da revista *Caros Amigos* e do *Segundo Caderno*, que circulam, colocando no lugar do verdadeiro, os enunciados que a autora fez sobre si na entrevista concedida aos *Cadernos de literatura brasileira*, quando estava em pleno jogo com o espaço de poder ocupado pela instituição revista, desconsideram o gesto transgressivo de seu ato de fala. Gesto transgressivo do ato de fala, que fica mais explícito nos versos deste poema que celebram a Vida, o *Alcoólicas*, confrontando de frente os valores da moral e dos bons costumes, que edificam a norma social:

“Também são cruas e duras as palavras e as caras  
Antes de nos sentarmos à mesa, tu e eu, Vida

<sup>102</sup> OHNO, Massao. “Da amizade.”. In: *Cadernos de literatura brasileira*. Op. Cit. P. 17. Grifo nosso.

Diante do coruscante ouro da bebida. Aos poucos  
 Vão se fazendo remansos, lentilhas d'água, diamantes  
 Sobre os insultos do passado e do agora. Aos poucos  
 Somos duas senhoras, encharcadas de riso, rosadas (...)  
 Alturas, tiras, subo-as, recorto-as  
 E pairamos as duas, eu e a Vida  
 No carmim da borrasca. Embriagadas  
 Mergulhamos nítidas num borraçal que coaxa.  
 Que estilosa galhofa. Que desempenados  
 Serafins. Nós duas nos vapores  
 Lobotômicas líricas, e a gaivagem  
 Se transforma em galarim, e é translúcida  
 A lama e é extremoso o Nada.”<sup>103</sup>

Instituição que representada pela revista ou pelo jornal, ainda se esforçam em repetir seu papel regulamentador, garantido seu poder referente à repartição e distribuição de saberes para a sociedade. Consideramos a matéria recente do *Segundo Caderno* ainda mais grave que a da revista *Caros Amigos*. Porque sendo a matéria desta revista publicada em resposta a morte da autora, esta proximidade poderia afastar a crítica da distância que lhe é necessária para oferecer aos leitores uma leitura precisa seja da obra ou do autor. O que fica deste registro como denúncia, reafirmando a questão que levantamos, de o *Cadernos de literatura brasileira* ter ocupado um lugar de poder na distribuição dos saberes referentes a esta obra e autora, é que a escritora desta matéria embora tenha tido uma convivência íntima com Hilda Hilst desde a infância, recorra ao conteúdo da entrevista publicada nos *Cadernos* para tecer seu texto sem explicitar a fonte. Colocando no fim da matéria que:

“Quem quiser encontrar a obra de Hilda deve procurar a Editora Globo (que está publicando suas obras completas, 41 volumes, desde 2001), a Editora Gallimard, os *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles, o seu site [www.hildahilst.cjb.net](http://www.hildahilst.cjb.net), e pesquisar no Cedae da Unicamp, em Campinas.”<sup>104</sup>

Mas, tratava-se de uma homenagem... E a citação ao fim da matéria efetivamente inventaria as instâncias detentoras da obra no registro legal. Registro

<sup>103</sup> HILST, Hilda. “Alcoólicas”. In: *Do desejo*. Op. Cit. P. 100-101.

<sup>104</sup> RUSCHEL, Rita. “Hilda furacão”. In: *Caros Amigos*. Op. Cit. P.28.

legal, na ordem da lei, da norma, do mercado, dos valores fixados e estabilizados. O título da matéria é contundente: Hilda furacão (por coincidência houve algum tempo antes desta publicação uma minissérie na rede Globo com o mesmo nome). Ainda consideramos mais grave a recente matéria publicada no *Segundo Caderno*, intitulada “A grande família” (a coincidência se repete, outro nome de minissérie da rede Globo para intitular uma matéria sobre Hilda Hilst...), porque escapa da nossa compreensão a necessidade de alisar o monolito do velho mito para discutir uma questão referente à dívida, herança, direitos autorais e processo judicial. Questão que deixou a esfera privada para ser colocada na esfera pública, por haver um movimento empenhado em transformar a antiga residência da autora em centro cultural. Que o mito construído pela autora se mantém vigoroso capaz de cooptar seguidores, em prol de uma questão a que esteja relacionado, não duvidamos, mas daí a dizer que a obra de Hilda Hilst é obscura... Quando seus livros atualmente podem ser achados em qualquer livraria e inúmeros sites veiculam suas publicações, é no mínimo de um cinismo ou de uma falta de informação constrangedora.

Os *Cadernos de literatura brasileira* fonte perene inclusive deste texto por vir sobre Hilda Hilst, prepara desde o início um lugar que a honra. Já na primeira página, na sessão intitulada “Folha de Rosto”, o texto intitulado “Carta ao pai” contém a seguinte apresentação impressa em caixa alta:

“PARA ONDE VÃO OS TRENS TRILHOS AS TRILHAS (PARALELAS) DA LITERATURA? PARA KAFKA, JOYCE, BECKETT, DORMENTES NAS ESTANTES, NEM UM LEITOR SEQUER, E DEPOIS TAMBÉM PARA LUGAR ALGUM: ELA PODE IR E AINDA QUE NÃO SE MOVA, A OBRA DE HILDA HILST VAI ESTAR ALI, SOLAR, MADURA, DE PÉ”<sup>105</sup>

Ao imobilizar a obra num lugar de prestígio, a instituição cuida de sua aparição, como se lhe dissesse “... lhe foi preparado um lugar que o honra mas o desarma; e que, se lhe ocorre ter algum poder, é de nós, só de nós, que lhe advém”<sup>106</sup>, num lance que regulamentariza o que o autor enunciará, conjurando um possível perigo do seu discurso. Os *Cadernos de literatura brasileira* ao

<sup>105</sup> CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. “Carta ao pai”. In: Folha de rosto. P. 5.

<sup>106</sup> FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Edições Loyola: São Paulo, 2009. P. 7.

construírem tão bem este lugar de honra para Hilda Hilst, publicando neste volume sobre a autora textos dos mais variados registros. Como por exemplo, depoimentos de pessoas que foram relevantes na biografia literária da autora, incluindo como vimos, um depoimento de Massao Ohno (seu principal editor) e um de Carlos Vogt (antigo reitor na Unicamp e criador do Programa do Artista Residente). Uma extensa entrevista de 16 páginas com 133 perguntas elaboradas pelos editores da revista e figuras relevantes naquele contexto cultural. Um ensaio fotográfico na Casa do Sol. Reproduções de originais da peça: “Auto da Barca de Camiri” e dois desenhos da autora. Ensaios sobre sua poesia ficção e teatro, uma pequena relação de textos publicados sobre a autora, entre outros. Embora se ofereçam de palco para a encenação deste jogo de forças (conferindo um bom espaço para a voz da autora e publicando textos sobre ela de diferentes autores), deixam claro que a monumentalidade do arranjo deseja oferecer uma perspectiva definitiva e definidora sobre a autora em questão.

A edição preparada para honrar Hilda Hilst contribui bastante para engordar a construção mítica que já empreendia sobre si mesma. Na medida em que a verdade da obra será relacionada à figura da autora que não cessou de localizar sua persona encenada num lugar inumano e fetichizado. Como por exemplo, na entrevista que deu ao Fantástico falando sobre a experiência de gravar vozes de pessoas mortas; ou o ato de colocar uma foto sua criança na contracapa do *O caderno rosa de Lori Lamby*.

O texto que introduz a edição da revista e a entrevista (textos de escreventes, que embora contenham fortes marcas linguísticas de apelo literário, “líricas”, não são assinados), adere completamente ao jogo de escândalo e provocações lançados por Hilda Hilst. São discursos seduzidos, fascinados pelo engodo. A “Folha de Rosto”, texto que introduz a edição da revista estabelece uma relação indissociável da obra da autora com a figura de seu pai (sendo que a construção midiática desta relação, feita por Hilda, recebeu uma alta carga edípica, tocando no tabu do incesto):

“Só três noites de amor, só três noites de amor”, implorava o pai, sim, o pai, ele nunca fizera uma coisa como essa antes, sim, era Jaú, interior de São Paulo, um dia qualquer de 1946, sim, a filha deslumbrante, tremendo em seus 16 anos, sim, o pai a confundia com a mãe, a mão dele fechada sobre a dela, sim, o pai a confundia com a mãe, a

confundia, sim? tinha que se mover dali, moveu-se, mas tu não te moves de ti e então, sim, o pai era perturbado, louco, a mãe disse, que azar! ele disse, sim, ao ver a filha, saber da filha, que era uma menina, será que um dia, perguntou a menina, o pai morto, o pai escritor, vou ser alguém, pai? vou ser escritora, vou ser alguém na literatura? vou ser compreendida?”<sup>107</sup>

A maneira como o texto coloca e interpreta a questão colocada pela autora “serei compreendida”, merece uma resposta: não. Não será “compreendida” se a abordagem sobre sua obra continuar a ser levantada sob esta perspectiva moral, mercadológica, que se esforça com veemência em estabilizar os valores dos signos. A maneira como o texto aborda a questão colocada pela autora exclui a possibilidade de, se não for compreendida, já que a compreensão está em relação direta com a apreensão de um sentido razoável, poder ser apreciada. Subtraída toda repetição, lirismo e confusão, o que fica claro é a fé absoluta no lugar do verdadeiro<sup>108</sup> que o discurso de Hilda Hilst é colocado. Expondo de forma contundente o ritual anunciado pela cerimônia, atestando a fé da instituição no Logos, como na missa se pode crer que as palavras “este é meu corpo” dão conta em transubstanciar o pão no corpo de Deus:

“ O que importa: escrita apenas para responder (como uma longa carta) a uma pessoa, o pai, sim, o pai, o pai, o poeta Apolonio de Almeida Prado Hilst, dispostas nas estações literárias que contam (a poesia, a ficção, o teatro) , até a estação, a cartada final (“Deus, o que eu procuro é Deus”), a obra de Hilda Hilst tem poucas, raras rivais, neste ou em qualquer outro tempo ou espaço \_ como já se disse, neste mesmo espaço, sobre João Cabral de Melo Neto (1920-1999), com o perdão (ele não suportava) da homenagem.”<sup>109</sup>

A cerimônia que prepara uma homenagem ritual para a autora, é um procedimento e um empenho da instituição revista em conservar seu poder de regulamentar a circulação deste discurso. Identificando o sentido da obra a um valor fixo, enquanto repetição do mesmo. Esvazia a sedução do ato de fala da autora, ao colocar a verdade deste discurso no sentido do enunciado. Colocando a verdade deste discurso no enunciado e em seu sentido a ação da instituição

<sup>107</sup> CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. “Carta ao pai”. In: Folha de rosto. P. 5.

<sup>108</sup> FOUCAULT, Michel. “ ... chegou um dia em que a verdade se deslocou do ato ritualizado, eficaz e justo, de enunciação, para o próprio enunciado: para seu sentido, sua forma, seu objeto, sua relação e sua referência.” Op. Cit. P. 15.

<sup>109</sup> CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. “Carta ao pai”. In: Folha de rosto. P. 6.

consiste na tentativa de moralizar o lugar de sedução e jogo de onde a autora enuncia seu discurso. Ao estabilizá-lo neste lugar do verdadeiro, declarações de Hilda Hilst como esta, que responde a última pergunta da entrevista (quando indagada se ainda ressentia a rejeição paterna), sob a perspectiva moral da instituição, levarão os razoáveis leitores a crer que a autora homenageada era uma louca, um espantalho. Mais uma vez, o mito e a moral são atualizados:

“Eu às vezes penso que quando eu chegar em Marduk, um planeta que está encostado na Terra em  $n$  dimensões, onde estão fazendo transcomunicação, não sei se vou encontrar o papai com a mamãe. Eu queria tanto ficar com ele... Ele era lindo! Minha mãe adorava o meu pai. E eu também, entende?”<sup>110</sup>

Com vários elementos de ficção científica, como vida em outro planeta e tecnologia, a autora constrói uma trama fantástica para responder a pergunta da revista, desembocando no complexo de Édipo mais simples: a filha quer ficar com o pai. O procedimento de regulamentar o discurso conjurando seu perigo consiste em, colocando no verdadeiro o sentido do enunciado do autor, retirar a atenção do ato de fala do mesmo. No contexto da entrevista, o enunciado da autora, criativo, mas simplório, só adquire real potência enquanto ato de fala. Porque enquanto ato de fala, o texto irônico confronta o eixo estrutural da moral social, do que funda e ergue seus poderes. No contexto da entrevista, diante da instituição que estava representado o poder regulamentador que garante a conservação e o modo de distribuição de saberes para a sociedade, o ato de fala da autora é transgressivo. O procedimento de localizar a verdade no sentido enunciado, classificando-o, é coercitivo, por isso moral. Parece dizer a instituição, como Hilda Hilst ousa em sua última entrevista, a entrevista definitiva, não ser verdadeira? Não lhe é suficiente toda honra e toda a glória que lhe preparamos? O que mais pode querer tentando jogar estes jogos infantis?

O discurso sendo não só um instrumento para se lutar pelo poder, mas sendo também o objeto em disputa, por justamente colocar em jogo o poder e o desejo, marca claramente o lugar político que a autora e as instituições ocuparam nesta trama. As instituições que regulamentam a circulação e repartição dos saberes intrínsecos ao discurso, ao colocar no lugar do verdadeiro o sentido do

---

<sup>110</sup> HILST, Hilda. “Das sombras”. In: Cadernos de literatura brasileira. Op. Cit. P.41.

enunciado, desconsiderando o ato de fala do enunciador, conjuram, tentam conjurar, o perigo que sub-repticiamente desta estranha materialidade, poderia advir, como coloca Foucault:

“Desde que foram excluídos os jogos e o comércio dos sofistas, desde que seus paradoxos foram amordaçados, com maior ou menor segurança, parece que o pensamento ocidental tomou cuidado para que o discurso ocupasse o menor lugar possível entre o pensamento e a palavra; parece que tomou cuidado para que o discurso aparecesse apenas como um certo aporte entre pensar e falar; seria um pensamento revestido de seus signos e tornado visível pelas palavras, ou, inversamente, seriam as estruturas mesmas da língua postas em jogo e produzindo um efeito de sentido.”<sup>111</sup>

Na entrevista, os entrevistadores (Antonio Fernando De Franceschi e Rinaldo Gama, respectivamente diretor editorial e diretor executivo da revista) procedem de maneira semelhante: endossando a mitologia, buscando a verdade da obra na “essência” da autora, tentando conjurar o perigo deste discurso presente nos atos de fala da autora já na primeira questão levantada: “Parece-nos inevitável começar pela figura do seu pai (...). De que modo seu pai foi assumindo essa dimensão no interior de sua obra?”<sup>112</sup>. Ao poder intrínseco a metáfora paterna, um pouco mais adiante Hilda dirá:

“Eu me apaixonei aos 50 anos por um primo meu. Ele era louco, já morreu. Foi assassinado, levou um tiro na cabeça. Dediquei A senhora D para ele. Não sei se ele me leu. Normalmente, quando a pessoa me lê fica meio louca mesmo. Aliás, ele não gostava que eu escrevesse. Dizia que eu ficava com cara de homem, que eu me transformava.”<sup>113</sup>

Ao poder da obra, onde a instituição busca a verdade deste discurso relacionando-a ao sentido do enunciado, o que atualiza a autoridade do autor na mesma proporção em que esvazia sua potência, Hilda Hilst relaciona o “investigado” poder desta obra à virilidade do exercício da escrita. À verdade da obra, relaciona-a a potência da sedução, potência esta que por sua mecânica de reversibilidade coloca em questão todas as figuras de autoridade, incluindo a do autor.

<sup>111</sup> FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Edições Loyola: São Paulo, 2009. P. 46.

<sup>112</sup> CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. “Das sombras”. In: Entrevista. P. 26.

<sup>113</sup> CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. “Das sombras”. In: Entrevista. P. 32.

A autora instalada pelo meio, a instituição revista, no lugar do verdadeiro do discurso, apropria-se de toda retórica razoável para enunciar conteúdos os mais desarrazoados. Aproveitando o espaço para, revitalizar o apelo de sua obra que ao “pedir um pouco mais de Idade Média”<sup>114</sup> coloca em questão discursos e posturas razoáveis, úteis ao sistema produtivo, correspondentes à lógica do mercado. Confrontando-os através do desejo levado às últimas consequências, colocado em jogo. Aquele jogo de vida e morte simbólicas, em que o ser precisa estar totalmente implicado para se lançar.

No ponto onde a questão do desejo é (re) colocada, neste contexto em que estamos dando visibilidade ao embate encenado na cena cultural, devemos nos recordar que a cena onde este drama se desdobra, é suplemento do gesto anunciado e iniciado em *Cantares do sem nome e de partida*. Devemos nos recordar que o pano de fundo é um drama passional, amor louco, da qual a literatura é protagonista. Nestes poemas, ao instituir um solo conceitual para alianças e transgressões, forjando os valores éticos e estéticos dos seus procedimentos formais, também forjava os valores éticos e estéticos do anúncio que extrapolando os poemas, agiria na cultura de forma efetiva e eficaz. Vimos que a ética da despedida era mobilizada pela estética do desejo. Que o desejo impunha como condição para sua duração a ausência, por isso sempre despedir-se. Vimos também, que a operação transgressora realizada por H.H., foi subverter o código de dentro dele, partindo de uma suposta presença para criar uma ausência, instaurando um paradoxo no seu lugar de enunciação. Vimos que o desejo, este agulhão na carne, transfigura. Ao colocar como condição para sua duração a ausência, demanda gestos violentos e radicais, mesmo no registro simbólico, como o assassinato. Vimos que sustentar a duração do desejo e suas demandas, impõe a aquele que deseja estar no discurso em um lado que não seja o da moral, que não seja razoável. Que o desejo e a voragem que o habita são um mal a serem conjurados pelas instituições que regulamentam produção, circulação e distribuição de discursos.

---

<sup>114</sup> O corte historiográfico das alianças efetivadas pela autora em *Cantares do sem nome e de partida*, a fábula mística e a lírica trovadoresca; ambas situadas na Idade Média, apontam para o solo que não se institucionalizou no ocidente. Mas sim para aquele que, buscando mediar a cisão corpo e alma ou corpo e linguagem; localizavam o discurso do louco, do desviante como portador de uma palavra ao mesmo tempo nula para Lei, porém atribuída de estranhos poderes de dizer uma verdade escondida relativa ao homem.

Da Idade Média à Renascença (antes do Humanismo positivista), considerava-se que o louco em sua parvoíce inocente detinha saberes desejados e temidos. Nestes séculos cristãos a ordem social já reorganizada (sagrado/ profano para: divino/ diabólico), punha o louco, o consumido por seu desejo, por seu delírio, sua linguagem (de gestos e verbos), no mesmo lugar da tentação. Tentação deste “saber” que para os “homens sãos, razoáveis”, o louco cedeu. Tocou o proibido, comeu o que não podia, abriu a boca, qualquer buraco do corpo, abriu o veio de comunicação com Satã e podia dizer o fim do mundo. Prisioneiro do desejo e da passagem, condenado a sempre partir e seguir, encerrado no trânsito perpétuo; o que fascinava em sua figura desordenada, furiosa, era aos olhos dos “homens sãos” seu lugar no inumano, no impossível e no fantástico, tudo o que perturbava a ordem. Entre o medo e o desejo, a moral que recusa e o saber que procura; o que estes séculos tinham e foi perdida na Idade Clássica, era considerar o que há de trágico na experiência da loucura.

Em “A transcendência do delírio”, Foucault interroga o que era a loucura, ou quais eram os sentidos dados à loucura na Idade Clássica. Podendo ser ocasionada tanto por motivos internos (paixões, imagens), quanto por motivos externos (sociedade, excesso de literatura e teatro), tratava-se de uma afecção que punha em questão a materialidade da alma através do corpo para chegar ao seu âmago, sua estrutura constituinte, seu fim e seu início: o delírio, que é linguagem:

“A linguagem é a estrutura primeira e última da loucura. Ela é sua forma constituinte, é nela que repousam os ciclos nos quais ela enuncia sua natureza. O fato de a essência da loucura poder ser definida, enfim, na estrutura simples de um discurso não remete a uma natureza puramente psicológica, mas lhe dá a ascendência sobre a totalidade da alma e do corpo; esse discurso é simultaneamente linguagem silenciosa que o espírito formula a si mesmo na verdade que lhe é própria e articulação visível dos movimentos do corpo. (...) Neste delírio, que é ao mesmo tempo do corpo e da alma, da linguagem e da fisiologia, é que começam e terminam todos os ciclos da loucura. Seu sentido rigoroso é que os organizava desde o início. Ele é ao mesmo tempo a própria loucura e, além de cada um de seus fenômenos, a transcendência silenciosa que a constitui em sua verdade.”<sup>115</sup>

---

<sup>115</sup> FOUCAULT, Michel. “A transcendência do delírio”. In: Op. Cit. Ps. 237-238. Grifo do autor, sublinhado meu.

O inquietante do discurso do delírio é ser aparelhado da mesma lógica do discurso da razão, ele afirma o que “os homens razoáveis” desejam negar: até onde pode levar uma paixão, esse discurso assume o rosto corrompido do inumano, do infatigável no desejo apontando para o mundo sua velhice crônica. Com “os olhos no absurdo” o insensato coloca sua vida em jogo na linguagem, enuncia o radical, provoca a revolta moral por seu escândalo arrogante em cores ou andrajos, ironiza a objetividade no extremo da subjetividade. Sua lira de tripas confere materialidade à natureza animal do homem ao mesmo tempo em que incita uma revanche a essa contra natureza, produzida por outras estratégias discursivas a fim de conservar a utilidade e serventia do homem ao Estado. Torna seu modo de existência político por manifestar uma liberdade (a prisão ao desejo transfigura-se numa liberdade existencial).

E o que este desarrazoado desejo deseja? O que o faz simular sua própria morte para lançá-lo num outro espaço exigindo outro tempo, o da Duração? Gastar. Prodigamente gastar a língua na língua, gastar o livro passado de mão em mão. “**CADERNOS**: Não se cogita em lançar suas obras completas? **Hilda Hilst**: Não. Se falassem eu ficaria contente. Mas nunca ninguém fala nisso.”<sup>116</sup>

No lugar do verdadeiro, Hilda transgride as boas normas do código ao priorizar o desejo em detrimento a verdade. Reforça os traços da mitologia que criou sobre si:

“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), (...). 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 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

---

<sup>116</sup> CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. “Das sombras”. In: Entrevista. P. 35.

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 (...). 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, arrota, 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. (...) 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? Certo, arrumadinho, abastêmio, fino, dissimulado, pactuando com elegância com todos os ignóbeis donos da miséria e do Poder?”<sup>117</sup>

Da torre, este lugar que cria e também aprisiona um mito, Hilda Hilst define o jogo apesar das limitações desta peça num tabuleiro de xadrez. Recoloca sua obra em cena, canta e grita: “Eu terminei de escrever. É deslumbrante tudo o que escrevi, mas já escrevi tudo o que devia.”<sup>118</sup>, “Ninguém fala, por exemplo, em reeditar meus livros. É difícil hoje achar um livro meu.”<sup>119</sup> .

O ano de publicação de *Cadernos de literatura brasileira* é 1999. Em 2001 a editora Globo passa a ser responsável por toda sua obra publicada até o momento. Em 2002 tem sua obra reeditada pela mesma editora. Neste subcapítulo demos visibilidade ao drama encenado culturalmente entre Hilda Hilst e a instituição revista através dos textos dos *Cadernos de literatura brasileira*. Ao avaliarmos o lugar de enunciação da autora e da instituição, verificamos os procedimentos coercitivos da instituição que, ao colocar no lugar do verdadeiro o sentido dos enunciados da autora, moralizam os atos de fala da mesma. A instituição ao moralizar a transgressão dos atos de fala de Hilda Hilst, tentava coibir o desejo manifesto que mobilizava o discurso da mesma. Vimos que a autora, consciente de estar no lugar do verdadeiro, aparelha-se de uma retórica razoável para enunciar os mais desarrazoados enunciados, dando uma bela careta para a instituição. Valendo-se de sua saturada persona, um mito, provoca a

---

<sup>117</sup> HILST, Hilda. “Bizarra, não?”. In: *Cascos & Carícias & Outras crônicas*. Op. Cit. P. 326, 327 e 328.

<sup>118</sup> HILST, Hilda. “Entrevista: Das sombras.”. In: *Cadernos de literatura brasileira: Hilda Hilst*. P. 32. Instituto Moreira Salles, outubro de 1999.

<sup>119</sup> HILST, Hilda. “Entrevista: Das sombras.”. In: Apud. P. 35. Instituto Moreira Salles, outubro de 1999.

revanche convocando atenção para sua obra, e para a abertura de um novo espaço de circulação para a mesma.

Vimos que a revista *Cadernos de literatura brasileira* ao oferecer-se como palco para este jogo de forças, embora deixe claro desde a primeira página que está no lugar do poder, da norma e da regulamentação, também dá espaço a outras vozes. Dentre estas o depoimento de Carlos Vogt (antigo reitor da Unicamp e criador do Programa do artista residente, única fonte de renda de Hilda Hilst por quase dez anos). Neste depoimento (com o qual fecharemos este subcapítulo) elegante e comedido de um amigo, a criação do mito da autora é levantada e posta em relação com sua obra, porém com a justeza de quem tentou à ambas, fazer justiça. De uma maneira que ao longo da escrita deste subcapítulo, no qual precisamos percorrer e recorrer ao mito colocou-se para nós como questão: tocando um monstro, como escrever com as mãos limpas?

No próximo subcapítulo discutiremos os possíveis atuais desdobramentos do gesto de Hilda Hilst na cultura.

“... contraposta à extensa vida poética até ali experimentada e sorvida, em gotas muitas vezes amargas, por aquela mulher em torno do qual se tecia rapidamente uma lenda que ainda não terminou de construir-se.

Foi esse dia em que Hilda me foi apresentada. Pode ser que o conhecimento recente não autorizasse muita intimidade, mas ali mesmo eu soube que para Hilda não existia esse tipo de barreira, assim como nunca houve barreiras para sua linguagem de invenção. Ela já era então autora de duas dezenas de livros que faziam carreira por aí em bibliotecas cultivadas, mas também começava a se firmar como a ‘reclusa da Casa do Sol’ (...). Como uma Karen Blixen em sua fazenda africana e igualmente arrastando atrás de si uma ancestralidade escandinava \_ seu pai, Apolonio Hilst, era um cafeicultor de Jaú que escrevia versos livres no início dos 20 \_\_, tudo o que se sabia de Hilda era que, além da obra vasta e fechada sobre si mesma, deixara para trás uma mocidade edulcorada por rara beleza e também por um sentido de liberdade individual que agora, com a lenda, deixava um traço de saudável libertinagem no ar dos anos 50 e 60. Assemelhava-se de certo modo, a uma dessas mulheres excepcionais dos romances de Cortázar, porém dotada de um talento que a tirava imediatamente do lugar-comum.

Mais tarde, quando criamos na Unicamp o Programa do Artista Residente, estimulei Hilda a inscrever-se. Era uma maneira de trazer para dentro da universidade a sua experiência com a matéria viva da criação. Lembro-me de uma de suas primeiras

incursões pelo campus, em meados dos anos 80, quando um grupo de acadêmicos, entre os quais o físico Mario Schemberg, reuniu-se para ouvi-la. Não foi uma cena comum. Nessa época Hilda achava (como hoje) que não era compreendida e além disso propalava, com ar marotamente compenetrado, que ouvia, madrugada adentro, no rádio, vozes interestelares. Ela chegou num longo vestido indiano e falou durante duas horas sobre o sentido secreto das palavras, não desprezando as escatológicas, que para ela eram como quaisquer outras. Houve, claro, quem se escandalizasse. (...) Nos anos seguintes acompanhei Hilda à distância. Vi nascer seu ciclo de novelas eróticas, que a apresentaram a leitores da França e da Itália. Vi-a escandalizar a sociedade campineira, durante um ano, com uma série de crônicas impagáveis, tão nuas quanto cruas, depois reunidas em livro. E vi o trabalho lento da expansão de seu nome e sua introdução em círculos aonde ela não chegava antes e que a transformaram em ícone de uma geração que seguramente a cultuará ao longo do próximo século.

Pode ser que esse culto tenha uma razão alheia à obra e beire a mitomania (...), mas estou convicto de que a causa é legítima. A legenda de Hilda reclusa guarda um segredo que é ao mesmo tempo seu projeto de vida. Ela buscou a reclusão por opção, não por temperamento. O deboche que Hilda usa como recurso social não passa de uma antítese necessária à espécie de santidade que ela pratica diariamente na Casa do Sol, escrevendo ou não, dando ou não sequência a sua obra já definitiva. (...) Perguntarão se sua obra inteira é definitiva. (...) Para além da prosa, entretanto, seja a de ficção, seja a do teatro, creio que o núcleo mais duradouro da obra de Hilda está na poesia...<sup>120</sup>

### 2.3 – Pacto com a prostituição

“Não eras tu, vadia. Porque o Senhor  
Lhe disse: Poeira: estou dentro de ti.  
Sou tudo isso, oco moita  
E a serpente de versos da tua boca.”<sup>121</sup>

No início deste trabalho levantamos a hipótese de que os poemas de *Cantares do sem nome e de partida* operavam uma ação no momento histórico cultural em que estavam inscritos. Vimos que o signo de adeus que ergue os poemas também os extrapolou com o fim da publicação de poemas inéditos. Desta maneira, atuando como o elemento mediador que efetua a conexão destas vias. Delimitamos conceitualmente as tradições que Hilda Hilst instituiu como

<sup>120</sup> VOGT, Carlos. “Da amizade”. In: *Cadernos de literatura brasileira*. Op. Cit. P.18 e 19.

<sup>121</sup> HILST, Hilda. *Poemas malditos, gozosos e devotos*. P. 43. São Paulo: Globo, 2005.

território para alianças e transgressões, como já dito, a lírica trovadoresca e a fábula mística. A partir da leitura crítica dos poemas, notamos que se apropriando de pressupostas éticas num movimento de aliança com a errância empreendida pelos místicos e transgredindo a ética do amor cortês da lírica trovadoresca, sustenta o efeito estético destas tradições ao criar a partir da palavra um espaço de gozo para o objeto de desejo inacessível. Transgride, no entanto, o eixo paradigmático de ambas as tradições que se fundava sobre uma ausência (sobre a recusa em aceitar a ausência, logo no paradoxo de uma presença ausente). Partindo de uma suposta presença que é a do eu-lírico para, destruindo este eu ao longo dos poemas, criar uma ausência, um fantasma.

Vimos como este gesto é transposto para a cena cultural, a criação de uma ausência a partir dos poemas instaura um paradoxo no lugar de enunciação da autora enquanto persona pública: o da presença ausente. A escritora que não escreve mais. Colocamos que deste lugar de enunciação a autora coloca sua obra em jogo de maneira mais radical e arriscada para o mercado. Que o gesto de assassinar sua persona de poeta, num duplo lance, instaura um paradoxo no seu lugar de enunciação e deflagra a partir do silêncio anunciado, outro espaço paradoxal que é aberto e fechado, um espaço político. Neste espaço o jogo de forças no drama encenado será tornado público, posto que haja resposta da instituição às provocações lançadas pela autora. Que como resposta, a instituição prepara um lugar de honra e prestígio, tentando conjurar o mal e o desafio lançados por quem foi infatigável no desejo, na devoção à literatura. Que deste lugar de honra e prestígio a autora elege o desejo à verdade, com atos de fala transgressores que aparelhados de uma retórica razoável enunciam desarrazoados enunciados. Que esta estratégia discursiva favorece a instrumentalização de sua persona (engessada moralmente no lugar do louco, da não credibilidade):

“Desde a alta Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância, não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um ato ou contrato, não podendo nem mesmo, no sacrifício da missa, permitir a transubstanciação e fazer do pão um corpo; pode ocorrer também, em contrapartida, que se lhe atribua, por oposição a todas as outras, estranhos poderes, o de dizer uma

verdade escondida, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber.”<sup>122</sup>

A autora que ao longo de sua obra flertou com a loucura colocando-a como instrumento de acesso para o que há de radical no humano e nos mistérios da vida como contraponto à moral que ergue e rege os valores sociais. Numa mostra breve, podemos verificar este procedimento no poema que segue:

“Se chegarem as gentes, diga que vivo o meu avesso.  
Que há um vivaz escarlate  
Sobre o peito de antes palidez, e linhos faiscentes  
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 encarnado.  
E um negrume de traço na parede 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.”<sup>123</sup>

Investindo-se da máscara do corrompido pelo desejo, instrumentaliza-a para chamar a atenção para outra noite, outro não ser: o lugar ocupado por sua obra no mercado. Louca? É preciso que nos lembremos daquela paixão, daquele tempo. Dos quarenta anos devotados ao exercício da palavra. E depois o silêncio. O fim. Os volumes publicados em pequenas tiragens criando teias e aranhas, compondo a fauna das bibliotecas cultivadas. O louco corrompido por sua paixão, a máscara precisa para confrontar a moral mercadológica:

<sup>122</sup> FOUCAUL, Michel. *A ordem do discurso*. Op. Cit. P.10 e 11.

<sup>123</sup> HILST, Hilda. “Amavisse”. In: *Do desejo*. Op. Cit. P. 45.

“Paixão é a grossa artéria jorrando volúpia e ilusão, é a boca que pronuncia o mundo, púrpura sobre a tua camada de emoções, escarlate sobre a tua vida, paixão é esse aberto do teu peito e também teu deserto.”<sup>124</sup>

*A obscena Senhora D*, romance de onde tiramos a citação que descreve a paixão e o que lhe sucede, narra a existência (ou talvez mais apropriadamente, a não existência) da mulher que enlouqueceu após a morte do seu amado. No romance, não bastasse a loucura que arrebatava a personagem com toda a carga trágica que lhe é intrínseca, a vizinhança declara guerra à mulher pelo mal estar que provoca com suas excentricidades. Este romance, primeiro a ser lançado pela editora Globo após ter comprado os direitos da obra da autora, traz a seguinte nota introdutória de Alcir Pécora, organizador das edições da autora pela já dita editora e professor de teoria literária da Unicamp:

“Quando me coube o plano de edição da obra de Hilda Hilst, pela editora Globo, jamais duvidei de que *A obscena Senhora D* fosse o livro certo para dar largada às publicações. **Uma pancada justa, certa, para apresenta-la sem meias medidas aos leitores potenciais, capazes dela.** (...) Creio que a precedência possa ser justificada, em primeiro lugar, porque *A obscena senhora D* representa um momento de perfeito equilíbrio de desempenho, no qual se cruzam todos os grandes temas e registros da prosa de ficção que Hilda Hilst vinha praticando desde o início dos anos 70. Estão aí, por exemplo, os votos amorosos, sinceros, terrenamente sensuais, até os extremos dramáticos de despojamento em favor do outro pelo bem dele mesmo; as inquietações metafísicas mais sanguíneas e arrebatadas, como as dúvidas teológicas mais rigorosamente inteligentes, nascidas muitas vezes como questões do corpo, mas perdidas já de seu caminho, desviadas de todo hábito, pisando num terreno em que o método aporético tanto pode ser loucura, quanto ciência. Estão aí, também, a ironia obscena e visceralmente política, que reduz à evidência chocante a mediocridade do bom-mocismo, a mesquinhez travestida de prudência, a vigilância da vizinhança burra, disposta a barbarizar até a morte para garantir a homogeneidade do senso comum, senhor do mundo. Está aí igualmente o humor negríssimo, que repassa desde o ridículo hilariante e caricato à fantasia mais desvairada; do quebra-cabeça *nonsense* à exacerbação asquerosa, escatológica, malvada, bestialógica, mas, na mesma proporção, cheia de viço, de juvenildade energética e excessiva. Aí, ainda, encontram-se as alusões literárias, vitais; o repertório largo de recursos estilísticos, aplicados com domínio e

---

<sup>124</sup> HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001. P. 29.

*licença*, até atingir a ruptura do emprego seguro ou conhecido; o desejo das palavras exatas, surgidas da violência, e, por vezes, da violação, da gramática.”<sup>125</sup>

A leitura que Alcir Pécora oferece de *A obscena senhora D* é justa, embora discordemos da abordagem que o autor faz às supostas questões metafísicas levantadas pelo texto. O gesto derradeiro de despedida efetuado por Hilda Hilst em *Cantares do sem nome e de partida*, foi largamente ensaiado pela autora. Como por exemplo, na epígrafe que citamos dos poemas de *Amavisse*, e também através de um poema que abre a ficção narrativa de *A obscena senhora D*. O que nos leva a pensar que o gesto violento e derradeiro foi longamente tramado como um projeto da autora. Projeto de lançar sua obra num outro espaço compartilhado com o tempo da Duração, cantando para a morte, cantar contra ela:

“Para poder morrer  
Guardo insultos e agulhas  
Entre as sedas do luto.

Para poder morrer  
Desarmo as armadilhas  
Me estendo entre as paredes  
Derruídas.

Para poder morrer  
Visto as cambraias  
E apascento os olhos  
Para novas vidas.  
Para poder morrer apetedida  
Me cubro de promessas  
Da memória.

Porque assim é preciso  
Para que tu vivas.”<sup>126</sup>

Recorrendo ainda à nota na qual Alcir Pécora introduz (como um grande falo) a obra de Hilda Hilst para o público “Uma pancada justa, certa, para

<sup>125</sup> PÉCORA, Alcir. “Nota do organizador”. In: *A obscena senhora D*. Op. Cit. P.11, 12 e 13.

<sup>126</sup> HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. Op. Cit. P.15.

apresentá-la sem meias medidas aos leitores potenciais, capazes dela.”<sup>127</sup> Impressiona saber que o autor que em 2001 colocou a obra de Hilda num lugar tão distinguido, ao deixar claro que aquele texto não dirigia-se a qualquer um, em 2010 organize pela mesma editora (Globo) uma reunião de ensaio sobre a autora intitulada *Por que ler Hilda Hilst*. Um livro que numa prateleira de livraria poderia fazer par com outro intitulado “Como descascar abacaxis sem desperdício”. No mínimo um dissenso. Em 2001 a autora tem sua obra apresentada com características que excluem um leitor não especializado, não preparado, a seu acesso. Em 2010 a autora e sua obra são reapresentadas como potencialmente acessíveis ao máximo de leitores possíveis da pior maneira. A orelha do livro, que não é assinada nem pelo organizador nem por nenhum dos especialistas na autora que publicam na edição seus textos sobre ela, pinta a seguinte figura entrelaçando persona e obra:

“Hilda Hilst foi uma mulher de personalidade e beleza exuberantes. Mas o que importa, aqui, é que essas mesmas características marcam sua obra. Se isto já é razão mais do que suficiente para ler Hilda Hilst, há ainda três outros grandes motivos.

Primeiro, sua particularidade: Hilda Hilst foi um lobo solitário na cena literária da segunda metade do século XX, que jamais se filiou, mesmo à distância, a nenhuma das escolas que a dominaram. Segundo, o fato de suas profundas raízes clássicas (poesia bíblica, cantiga galaico-portuguesa, canção petrarquista, poesia mística espanhola etc.) serem enxertadas com as florações mais radicais da literatura internacional do século XX (“a imagética sublime de Rilke, o fluxo de consciência de Joyce, a cena minimalista de Beckett, o sensacionalismo de Pessoa”, como diz Alcir Pécora na “nota do organizador”). Terceiro, a sua temática, que vai da metafísica mais densa ao sexo mais explícito, passando pela política atual, sempre com a mesma desenvoltura, naturalidade e intensidade, e sempre desrespeitando modernissimamente todas as regras, criando assim híbridos dos vários gêneros (poesia, prosa de ficção teatro e crônica) que despudoradamente frequenta.

Ainda mais fácil é saber por que ler *Por que ler Hilda Hilst*: suas várias partes, **todas escritas por especialistas em Hilda Hilst**, juntam biografia, estudo da obra e a reprodução de várias passagens dela. Um verdadeiro biscoito fino.”<sup>128</sup>

<sup>127</sup> PÉCORA, Alcir. “Nota do organizador”. In: *A obscena senhora D*. P. 11.

<sup>128</sup> PÉCORA, Alcir. [et. Al.]. *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010. Orelha do livro. Grifo nosso.

A orelha que apresenta o conteúdo do livro, embora se faça a partir de dados concretos referentes à biografia literária e aos procedimentos estéticos formais utilizados pela autora, em seu forte apelo mercadológico reduz a obra à persona. Obra que muitas vezes afasta-se contundentemente da beleza para revirar o grotesco e o escatológico. O que nos impressiona, o que é escandaloso (este lugar em que a moral do mercado mostra os dentes), é que todos os especialistas que publicam textos simplórios sobre a autora nesta edição têm algum vínculo com a Unicamp. Que a instituição que nas décadas de oitenta e noventa favoreceu a expansão da circulação da obra da autora, a partir dos estudos sobre ela que lá se iniciaram, demandando acesso aos livros, logo, engrossando o coro monocórdico (da autora) pela reedição e redistribuição de seus livros. Hoje, detentora de seu arquivo pessoal, coloca-se como detentora da verdade da mesma. Ajudando a propagar o que desde o início das publicações da autora na década de cinquenta foi uma espécie de armadilha, a sobreposição de sua persona à sua obra. Dos cinco textos reunidos e publicados, só um se detém sobre a obra. Os outros são, uma apresentação de Alcir Pécora, que embora seja um excelente leitor e ofereça com justeza a qualidade da obra, nos confronta na maneira como coloca as questões metafísicas por ela apresentadas. Para este autor, as questões metafísicas se referem efetivamente à um plano transcendental. Para nós, como estamos colocando ao longo deste trabalho, as questões metafísicas não se referem à um além mundo, posto que nesta obra sempre dar-se-ão no corpo. Que há um investimento da autora em reatualizar as tradições que mediavam a cisão do corpo e da alma ou do corpo e da linguagem. Como diz Hilda Hilst nestes versos contundentes, por realizarem de maneira precisa o esquema do desejo que traduzido em palavras cria um espaço de gozo para o objeto inacessível : “Dirás que o humano desejo./ Não te percebe as fomes. Sim, meu Senhor,/ Te percebo. Mas deixa-me amar a ti, neste texto/ Com os enlevos/ De uma mulher que só sabe o homem.”<sup>129</sup> Os outros textos são uma biografia sensacionalista, uma cronologia e um compêndio de citações. O que caracteriza este livro que pretende rerepresentar e vender a autora como pueril e leviano. Com o selo de garantia dos especialistas da Unicamp. Garantia de que o grito inumano, numa bela moldura, se torne comercializável. Esvazia-se o mal intrínseco ao desejo que lhe fornece

---

<sup>129</sup> HILST, Hilda. *Poemas malditos, gozosos e devotos*. Op. Cit. P.31.

toda a carga trágica e coloca-se em formol o belo rosto da juventude. É oferecido aos novos possíveis leitores o registro mais simplório para se ler esta obra, através das mitologias que a circundam.

Aura? Névoa. O mito, produto também da persona encenada não se encerra, cresce complexificando-se. Reatualizando o jogo de forças entre alguma instituição representante do poder de repartir os saberes socialmente, saberes razoáveis, palatáveis e digeríveis e o apelo da obra que quer acessar o extremo do humano num grito que clama pela não reprodução mecânica e medíocre da existência. Se as instituições que se confrontaram e confrontam com o apelo desta obra, observaram a lógica sedutora com a qual a autora se aparou para encenar-se e por em cena sua obra, ao tentarem estabilizá-la na agradável figura do belo, com solenidade e deferência negligenciam toda a obscenidade que a autora relacionou a sua persona ao se encenar. Obscenidade justamente constitutiva do gesto de dar visibilidade ao que posto para fora da cena garante a estabilidade da mesma. Gesto de colocar em cena as figuras que a perturbam, que desestabilizam a organização dos saberes e corpos no espaço. Por colocar em questão os valores que estabilizam esta ordenação.

O jogo de forças é reatualizado culturalmente e o mito sobre a autora cresce se complexificando. Embora as instituições detentoras dos direitos da obra reforçando antigas mitologias busquem estabilizá-la em valores fixos, a obra continua sua errância por caminhos singulares. Sua primeira página na internet é criada em 1999 com o endereço [www.hildahilst.cjb.net](http://www.hildahilst.cjb.net). Atualmente sua página oficial se chama *Centro Cultural Hilda Hilst* e corresponde ao domínio [www.hildahilst.com.br](http://www.hildahilst.com.br)., há ainda inúmeros sites e blogs que veiculam textos da e sobre a autora, e até mesmo um quiz chamado “Hilda Hilst disse” no facebook.

Embora sob a lógica do mercado, que fixa um valor de troca a partir do valor estabilizado do signo para troca em questão, ainda não tenha sido editado um belo volume de capa dura e papel bíblia com as obras completas de Hilda Hilst (o que facilitaria muito quem a pesquisa, devido o volume da obra), num sebo virtual podemos encontrar as primeiras edições de publicação da autora nos valores de R\$ 1.800,00; R\$ 600,00; entre outras variações de três dígitos (se

estiver autografado é mais caro). Ironia na atribuição de valores? Crise do mercado frente ao universo virtual?

Ora, retornando as tradições que a autora institui em *Cantares do sem nome e de partida* como território para alianças e transgressões, na fábula mística, estar fora da presença de Deus é condição fundamental para lançar o próprio corpo na experiência de fazer um corpo para a palavra na medida em que são relatadas as experiências do corpo marcado pelo desejo deste que não está. Na lírica trovadoresca todo autêntico enamoramento é um amar por sombra, amar um fantasma, desejar apropriar-se dele como se fosse real. Fantasma este que persiste na memória por ter entrado pelos olhos deixando impressa sua saturada imagem, entrando pelos olhos literalmente enquanto menor corpo, o pneuma, elemento mediador da comunicação inefável do humano e do divino. O poeta inspirado pelo Amor, possuído pelo sopro que carrega o corpo mediador desta comunicação, estabelece a partir da palavra um espaço um onde poderá gozar e se apropriar deste objeto fantasmático.

Hilda Hilst ao instituir estas tradições como solo conceitual para os poemas de *Cantares do sem nome e de partida* e para o gesto que o suplementa, transgredindo o eixo paradigmático destas tradições para criar um fantasma colocando sua vida em jogo na linguagem, instaura na cena cultural o paradoxo da presença ausente. Nas tradições mobilizadas pela dinâmica em que a ausência gera o desejo e o desejo posto em palavras cria um espaço de gozo para este objeto inacessível. A autora ao colocar-se como ausência já tendo realizado uma obra, torna sua obra objeto de desejo. A obra está acabada e o poeta se cala, fetichizando-a. Fetichiza-a por estabelecer com ela a comunicação inefável, dando através dela seu corpo ausente para gozo, como coloca Giorgio Agamben:

“... o fetiche leva-nos ao confronto com o paradoxo de um objeto inapreensível que satisfaz uma necessidade humana precisamente através do seu ser tal. Como presença, o objeto-fetiche é, sem dúvida, algo concreto e até tangível; mas como presença de uma ausência, é, ao mesmo tempo, imaterial e intangível, por remeter continuamente para além de si mesmo, para algo que nunca se ‘pode possuir realmente.’”<sup>130</sup>

---

<sup>130</sup> AGAMBEN, Giorgio. “Freud ou o objeto ausente”. In: *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Op. Cit. P.61 e 62.

Sim, um corpo mitificado, mas não como o mito que o mercado tenta fixar. Corpo mitificado por ter-se colocado em jogo na linguagem, construindo relatos gloriosos de um corpo ferido, marcado, obcecado pelo desejo, no registro e fora do registro do literário, tornando porosa a fronteira que os separava, a literatura. Mito por colocar-se em jogo na estratégia sedutora e assassina de promover a circulação de sua obra. Jogo de vida e morte, violência e despudor. Fora de circulação a obra morreria nas prateleiras de bibliotecas cultivadas. Seu apelo encarnado, que consiste em dar visibilidade a murmúrios obscenos e gritar a dilaceração pelo desejo, permaneceria mudo. Mito do corpo jovem e belo, mito do corpo velho esculpido pelo tempo, do corpo lânguido sem idade inscrito em versos incandescentes. Retomemos ainda a questão: qual corpo?

Partindo em busca do fantasma, Sherlock Holmes retorna fracassado. As pistas eram falsas. A autora continua despedindo-se sempre. Mais quantas peles, para onde irá? Onde está Hilda Hilst? Está no objeto fetichizado? Está na assinatura? Está no valor de troca a verdade da obra, que a autora, ao rasgar o riso no rosto da escrita pornô-erótica disse ter se excedido no luxo? Onde está? Procura-se.