

# O mercado e o percurso da sedução: uma apresentação da prosa ficcional de Hilda Hilst

\* Graduação em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, onde também concluiu o Mestrado e o Doutorado em Literatura e Vida Social. Professor do curso de Letras do Centro Universitário do Sagrado Coração (UNISAGRADO – Bauru – SP).

1. Sobretudo em Benjamin (1994), pois, entre vários ensaios, aparece uma diversidade de temas ligados à tríade arte, técnica e política. Dentre os múltiplos textos, três chamam a atenção e podem ajudar a compreender certa literatura moderna e suas configurações. O ensaio “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica” permite compreender os mecanismos do mercado e, assim, a perda de uma face da arte, responsável, muitas vezes, para ajudar a conceituá-la: trata-se da aura, de uma atmosfera que a tornava única e propícia à contemplação. Outros dois textos importantes, principalmente para compreendermos algumas configurações de narradores, são “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” e “Sobre o conceito de História”. No primeiro, Benjamin reflete sobre o esvaziamento da fonte das antigas narrativa orais, a Experiência em sentido forte e significativo, visto que a modernidade a tudo fragmenta e dilui. Tal ideia parece ser retomada no segundo texto, principalmente na imagem do Anjo da História, em que se pensa o historiador também como um narrador e que, em sua obra, resultará na ideia de um

*Carlos Eduardo dos Santos Zago\**

**Resumo:** Ao traçar um percurso que se estende de 1970 a meados de 1990, este ensaio pretende apresentar panoramicamente a produção em prosa ficcional de Hilda Hilst. Para isso, toma como ponto de partida os cerceamentos contextuais que se impõem como obstáculos entre obra e público. Se nos anos iniciais de tal produção havia a censura militar, nas décadas seguintes nota-se o fortalecimento das artimanhas da indústria cultural no Brasil, evento que dificultou o aparecimento de vozes singulares. O resultado é a marginalização do intelectual e de seus bens simbólicos, contra a qual Hilda Hilst reage com sua literatura irônica e alegórica.

**Palavras-Chave:** Hilda Hilst; Indústria Cultural; Literatura e Sociedade; Ironia; Alegoria.

**Abstract:** By tracing a course that extends from 1970 to the mid-1990s, this essay aims to present Hilda Hilst's fictional prose production in a panoramic way. For that, we take as a starting point the contextual restrictions that impose themselves as obstacles between the work and the public. If in the early years of such production there was military censorship, in the following decades one can note the strengthening of cultural industry in Brazil, an event that made it difficult for the appearance of singular voices. The result of this process is the marginalization of the intellectual and his symbolic goods, against which Hilda Hilst reacts with her ironic and allegorical literature.

**Keywords:** Hilda Hilst; Cultural Industry; Literature and Society; Irony; Allegory.

[...] o escrever sofre uma transformação essencial. Uma transformação ética que leva ao político: a linguagem e a sintaxe passam a ser intrinsecamente atos políticos de não pactuação com o que nos circunda e que tenta nos enredar com seu embuste, a sua mentira ardilosamente sedutora e bem armada.

Hilda Hilst (*Fico besta quando me entendem*).

O filósofo alemão Walter Benjamin teoriza sobre os narradores modernos<sup>1</sup>, rebaixados perante o progresso e a ascensão da civilização urbana, em que os sujeitos são fragmentados pela prática do trabalho alienante, já que não há mais a Experiência em sentido forte e completo de realização. Quando o trabalho segregava a criação, quem anteriormente produzia um objeto autônomo passa a confeccionar uma pequena

narrador que funcione como um *chiffonier*, como alguém que deva juntar os fragmentos e as ruínas do passado que compõem o mundo moderno, tal qual um trapeiro.

2. O conceito é usado no sentido dado por Adorno e Horkheimer (2006), para quem: [...] o termo designar o processo de “desencantamento do mundo”, pelo qual as pessoas se libertam do medo de uma natureza desconhecida, à qual atribuem poderes ocultos para explicar seu desamparo em face dela. Por isso mesmo, o esclarecimento de que falam não é, como o iluminismo, ou a ilustração, um movimento filosófico ou uma época histórica determinada, mas o processo pelo qual, ao longo da história, os homens se libertam das potências místicas da natureza, ou seja, o processo de racionalização que prossegue na filosofia e na ciência (ADORNO e HORKHEIMER apud ALMEIDA, 2006, p. 8).

3. Sendo assim: O aumento da produtividade econômica, que por um lado produz as condições para um mundo mais justo, confere por outro lado ao aparelho técnico e aos grupos sociais que o controlam uma superioridade imensa sobre o resto da população. O indivíduo se vê completamente anulado em face dos poderes econômicos. Ao mesmo tempo, estes elevam o poder da sociedade sobre a natureza a um nível jamais imaginado (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 14).

na parcela do produto, que se volta contra seus próprios construtores quando mercadoria de alto valor de mercado, maior do que os salários dos homens.

Os narradores, dentro de tal perspectiva, trabalhariam à forma dos trapeiros, recolhendo cacos da História para construírem alegorias - o potente recurso formal significativo de representação da modernidade -, já que o mundo moderno encontra-se em ruínas, em fragmentos, e proporciona a concretização de paradigmas que colocam em xeque a crença no progresso histórico e na razão iluminista. O esclarecimento<sup>2</sup>, desse modo, libera um significativo aumento científico, uma melhora de técnicas de aprimoramento humano, mas também constrói monstros como guerras, ditaduras, inumeráveis distâncias econômicas e amplas formas de nulificação do sujeito, que podem aparecer edificadas em perversos poderes totalitários, na diferença gritante que existe nas divisões de renda, ou, mais contemporaneamente, na forma do mercado, que tudo pasteuriza e rotula sob a influência da indústria cultural, cuja “[...] técnica reduz a tensão entre a obra produzida e a vida quotidiana” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 106)<sup>3</sup>.

Seguindo ainda com uma perspectiva benjaminiana, o mercado cria uma espetacularização das mercadorias e possibilita uma atmosfera fantasmagórica, intensificada pelo “[...] sex-appeal do inorgânico” e pela “estética da mercadoria” (HAUG, apud MATOS, 2010, p. 139). Nesse sentido, “[...] retira sua mais-valia afetiva da linguagem da estética e do poder dos olhares amorosos que suscita nos humanos” (MATOS, 2010, p. 139). O inanimado atua, então, como o animado, provocando o desejo do consumo.

Por meio desse jogo entre homens e objetos, o mundo torna-se um espetáculo ainda maior e a exposição das mercadorias atinge a totalidade da vida:

Ansiando pelo dinheiro, a mercadoria é criada à imagem da ansiedade do público consumidor, oferecendo-lhe o que espera: a ideologia do prazer pelo consumo, sem o que não suscitaria o sentimento de felicidade pelo consumo. Para tanto, seu “conteúdo de realidade” torna-se cada vez mais sutil, chegando a prescindir da realidade, e mesmo rompendo com ela (Idem, p. 123).

Do espetáculo proporcionado pelas antigas vitrines das passagens benjaminianas, seguimos para o palco das generalizações de Debord (2015), sob as imposições dos simulacros:

O mundo contemporâneo é o mundo da aparência inteiramente realizado, o que se atesta na separação entre mercadoria e publicidade, a coisa e sua imagem, o pré-prazer prometido pela imagem é dissociado da posse real (MATOS, 2010, p. 123).

A espetacularização, a perda da unidade do mundo, é herdeira

[...] de toda a fraqueza do projeto filosófico ocidental, que foi um modo de compreender a atividade, dominado pelas categorias do ver; da mesma forma, ele se baseia na incessante exibição da racionalidade técnica específica que decorreu desse pensamento. Ele não realiza a filosofia, filosofiza a realidade. A vida concreta de todos se degradou em universo especulativo (DEBORD, 2015, p. 19).

Dito isso,

[...] a abstração de todo trabalho particular e a abstração geral da produção como um todo se traduzem perfeitamente no espetáculo, cujo modo de ser concreto é justamente a abstração. No espetáculo, uma parte do mundo se representa diante do mundo e lhe é superior. O espetáculo nada mais é que a linguagem comum dessa separação (Idem, p. 23).

4. Tal recurso formal e estilístico foi observado por Dias (2010). Em sua dissertação de mestrado, acessível em formato de livro, o autor busca compreender a multiplicidade de vozes presentes nos narradores de Hilda Hilst e, para isso, cria o conceito de “narrador-ator”, visto que o discurso, na ficção hilstiana, vai se moldando e modificando-se, como se o narrador fosse alternando máscaras em sua face discursiva, dando a impressão de agir em um palco, frente a uma plateia. Sendo assim:

Seus personagens constituem identidades multifacetadas, plurais, cujas máscaras movimentam-se de um rosto para outro, constituindo um painel caleidoscópio de vozes narrativas, mas que partem de uma voz primeira, a do narrador-ator [...] A voz primeira, que ecoa como portadora do texto, caminha em uma direção narrativa (pois trata-se de textos em prosa); no entanto, no percorrer desse caminho, esses personagens abrem lateralmente outras portas (às vezes poéticas, outras filosóficas), que os levam para diferentes possibilidades (DIAS, 2010, p. 70-3).

Fazendo tais conceitos dialogar com a produção de Hilda Hilst, nota-se que seus questionamentos mais incisivamente políticos e sociais acompanham temas como: a fragmentação e a nulificação do sujeito; os ideais, utopias e as distopias políticas; a relativização da inteligência puramente racional; a descrença na perspectiva teológica da História que se faz linha evolutiva e progressiva; o abalo da crença em modelos heroicos, da filosofia iluminista e da fé no esclarecimento e, com isso, da ciência como verdade privilegiada; a posição da arte, do intelectual e do artista frente ao mundo moderno; e a instauração e fortalecimento da indústria cultural.

A partir de sua dramaturgia, escrita entre os anos 1967 e 1969, novos recursos formais são manipulados e potencializados mais sistematicamente. Há, por exemplo, uma constante utilização do diálogo, tanto em sua poesia, como, e principalmente, em sua prosa. Seus narradores parecem construções em que vozes se alteram e dialogam. Assim eles nunca falam sozinhos, junto à voz narrativa, caminham outros textos, em que são notadas as tradições literária, filosófica e até mesmo teológica<sup>4</sup>.

A lógica mais comum entra em conflito quando personagens renunciam ao cotidiano mais ordinário ou quando a linguagem é creditada como um mundo à parte, na tentativa (falha, talvez) de se tornar uma realidade em si, autônoma.

Todas essas afirmações são potencializadas ao longo da ficção em prosa de Hilda Hilst, pois, a partir da década de 1970, sua literatura incorpora, mais incisivamente, questionamentos sobre a novidade que passa a gerir a produção cultural do momento. Ou seja, passa a questionar a produção artística em meio ao fortalecimento da indústria cultural no Brasil, possibilitado, sobretudo, pela política administrativa e econômica dos militares, que incluíram, definitivamente, o país no mercado capitalista. Tal inclusão se deu sob um crescimento econômico artificial, que “[...] superou qualquer período anterior” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 452) no “[...] seu apogeu entre 1970 e 1972” (Idem, p. 453), mas que, posteriormente, mostrou-se caído e frágil, pois acompanhado “[...] de um processo acentuado de concentração de renda, resultado de uma política salarial restritiva, em que os ganhos de produtividade não eram repassados para os trabalhadores” (Ibidem). Sem dizer do aumento da dívida externa proporcionado pelo mesmo plano econômico, visto que grande parte do “milagre” foi subsidiada pelos Estados Unidos em favor de seu plano imperialista de dominação mundial contra o socialismo, em pleno contexto da chamada guerra-fria.

Em Schwarz (2008, p. 71), encontramos um posicionamento que busca uma síntese do que ocorreu no início do governo militar, sobretudo entre os anos 1964 e 1969. Haveria um importante contraponto no contexto cultural brasileiro, pois enquanto a “[...] ditadura decretou penas pesadíssimas para a propaganda do socialismo [...], a presença cultural da esquerda não foi liquidada”, embasando grande parte da

produção intelectual e artística do país, dando sustentação para os futuros questionamentos.

Porém, o regime que era antipopular e que “[...] se apresentou como uma gigantesca volta do que a modernização havia relegado” (Idem, p. 83), respondeu violentamente com o Ato Institucional número 5 em 1968. Com isso:

Se em 1964 fora possível à direita “preservar” a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 1968, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituíam massa politicamente perigosa, foi necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, foi necessário [ao governo militar] liquidar a própria cultura viva do momento (grifo meu, Idem, p. 72-3).

O projeto militar de modernização do país, portanto, previa seu crescimento econômico em descompenso e sua inclusão no capitalismo estrangeiro, o que, junto ao controle, por via da censura institucionalizada, dos bens culturais, atingiu fortemente a nossa produção literária. É assim que,

Por volta de 1974, [...] começam a tomar forma definida os novos rumos do mercado editorial: investimento maciço na chamada literatura de entretenimento, no *best-seller* estrangeiro, de retorno rápido e fácil (PELLEGRINI, 1993, p. 146).

Rumo editorial também ligado ao imperialismo cultural norte-americano, já que a maior parte dos romances *best-sellers* era importada dos Estados Unidos, acompanhando o seu curso de dominação capitalista. Segundo Regina Zilberman, em Averbuck (1984), esse tipo de produção romanesca “[...] assimila da literatura os traços estéticos vigentes” (ZILBERMAN, 1984, p. 20), porém os atenua “[...] para, assim, diluir o eventual caráter de contestação a algum sistema de dominação, seja estético, político ou ideológico, que o experimentalismo possa conter” (Ibidem), o que vem ao encontro dos rumos ditados pelo governo militar e pela política de dominação norte-americana.

Dessa forma - parafraseando Pellegrini (1993) -, em nossos bens culturais são potencializados traços mercadológicos, questionando-se, assim, suas liberdades frente às imposições do dinheiro, enquanto o Estado funciona como “[...] o grande mecenas da cultura brasileira nos anos 70” (Idem, p. 170). Por isso, a partir de 1964, há uma gradual intensificação da função mercadológica da cultura e,

Se o leitor dos anos 60 ainda escolhe seus livros com base numa preferência pelo gênero e/ou pelo autor, por razões emotivas, políticas, econômicas e às vezes até mesmo estéticas, acreditando encontrar neles uma “obra de arte”, a partir nos anos 70 pode-se detectar uma tendência crescente à escolha como resultado de expectativas geradas pelo mercado, que passa a trabalhar em conjunto com a mídia e até com outras formas artísticas (Idem, p. 143).

## Os anos 1970: a prosa, o engajamento e a conquista da linguagem

No contexto da ditadura militar, mais exatamente em 1970, Hilda Hilst inau-

gura sua prosa de ficção com o livro *Fluxo-Floema*, reunindo cinco textos (“Fluxo”, “Osmo”, “Lázaro”, “O unicórnio” e “Floema”) em que o drama da escrita se impõe como um dos temas centrais. Drama estabelecido a partir do silêncio imposto aos que produzem arte e discurso na contramão do *status quo*. Lembramos, assim, dos imperativos do mercado sobre a produção literária e dos impedimentos da censura civil-militar.

A fábula com que se inaugura a nova produção da escritora – presente nas primeiras páginas de “Fluxo” -, já indica um dos rumos que sua literatura tomará. Vejamos:

5. Com o trecho posto em destaque, podemos notar a preocupação da autora com sua escrita, pois é de extrema importância o refinamento estilístico proposto, em que cada voz se marca por um registro simulado, próximo à dicção da poesia. Neste caso, a voz do narrador segue impregnada de alterações que provocam uma sonoridade chizada e um ritmo lento, marcando um tom susurrado, de conselho, de lição. Já a voz do menino é marcada por vogais mais abertas em oposição à do bicho medonho, que, como seu próprio adjetivo, marca-se por vogais de sonoridades fechadas, reforçadas por seus prolongamentos ocasionados pelas recorrentes nasalizações.

CALMA, CAALMA, também tudo não é assim escuridão e morte. Calma. Não é assim? Uma vez um menininho foi colher crisântemos perto da fonte, numa manhã de sol. Crisântemos? É, esses polpudos amarelos. Perto da fonte havia um rio escuro, dentro do rio havia um bicho medonho. Aí o menininho viu um crisântemo partido, falou aí, o pobrezinho está se quebrando todo, aí caiu dentro da fonte, aí vai andando pro rio, aí aí aí caiu no rio, eu vou rezar, ele vem até a margem, aí eu pego ele. Acontece que o bicho medonho estava espiando e pensou oi, o menininho vai pegar o crisântemo, oi que bom, vai cair dentro da fonte, oi ainda não caiu, oi vem andando pela margem do rio, oi que bom bom vou matar a minha fome, oi é agora, eu vou rezar e o menininho vem pra minha boca. Oi veio. Mastigo, mastigo. Mas pensa, se você é o bicho medonho, você só tem que esperar menininhos nas margens do teu rio e devorá-los, se você é o crisântemo polpudo e amarelo, você só pode esperar ser colhido, se você é o menininho, você tem que ir sempre à procura do crisântemo e correr o risco. De ser devorado. Oi ai. Não há salvação. Calma, vai chupando o teu pirulito (HILST, 2003, p. 19-20).

O trecho é exemplar. No diálogo instaurado, uma voz narra enquanto pede calma, por meio de sua história, demonstra um sistema determinista, numa possível alusão aos jogos mercadológicos e suas imposições. Para isso, nada mais sagaz do que a utilização do gênero fábula, pautado numa linha narrativa em que as tensões aumentam para levar o leitor ou o ouvinte ao clímax e, sobretudo, à lição moralista do final<sup>5</sup>.

Este mesmo fragmento nos coloca frente a frente com três dimensões recorrentes na escrita de Hilda Hilst, dimensões imbrincadas na constituição de suas personagens. Como afirma Eliane Robert de Moraes: o humano (menino), o belo (flor) e o bestial (bicho), que “[...] ficam nivelados, perturbando a confortável hipótese de um triunfo do menino e da flor sobre o bicho” (MORAES, 1999, p. 115), restando “[...] o jogo irreconciliável dos desejos, cada qual entranhado em sua própria solidão” (Ibidem). Para isso, há uma demonstração estilística que reforça a linha tênue entre uma dimensão e outra, pois mudando apenas uma letra ou a tônica de uma sílaba, muda-se todo o sentido, como se vê na relação entre as interjeições “ai”, “oi” e “aí”.

Junto às três dimensões, há um narrador que ironiza sua relação com um leitor desatento e acostumado com uma literatura de entretenimento facilitado, mostrando-se didático e, ao mesmo tempo, agressivo, o que se destaca em seu perverso e recorrente pedido para que o leitor fique calmo e chupe um pirulito.

Esse mesmo narrador se encontra, ao longo do texto, em atmosfera angustiante, em estado de falência. Uma constante interrogação lhe assombra: como produ-

zir sem dinheiro e sem atender a um editor que lhe exige prazos curtos e linguagem superficial? Editor:

[...] como é que é, meu velho, anda logo, não começa a fantasiar, não começa a escrever o de dentro das planícies que isso não interessa nada, você agora vai ficar riquinho e obedecer, não invente problemas (HILST, 2003, p. 20).

Dessa forma, ao contrário do narrador tradicional do romance, que ascende com a chegada da classe burguesa à elite econômica europeia e, assim, impregna seu olhar de classe ao ritmo de sua diegese, o narrador em “Fluxo” é pobre e sua produção ocorre em um país periférico, que se lança tardivamente à modernização capitalista, mas que já se encontra sob os imperativos da indústria cultural. Portanto, em um mundo em que cada vez mais imperam as mercadorias, os bens de consumo e a lógica do capital, a onisciência da voz narrativa é abalada, restando assumir a ficcionalidade de sua produção, que, nesse sentido, é também assumir um ato de pobreza e de resistência frente às produções exigidas por aqueles que voltam os olhos apenas ao mercado e aconselham: “[...] é para teu bem que te pedimos novelinhas amenas, novelinhas para ler no bonde, no carro, no avião, no módulo, na cápsula” (Idem, p. 31).

Outro sinal de resistência do narrador é a invenção de um pássaro com ares de musa poética e denominado Palavrarara, como também a criação de um duplo, um anão que o instiga a escrever sobre o de dentro. Porém, a indagação metafísica e a transcendência da inspiração não podem se realizar plenamente sob um ambiente de ditadura, em que há uma angustia social e a censura se afirma, é preciso, pois, responder com maior urgência de protesto.

Sendo assim, até mesmo no diálogo com revolucionários, o escritor se percebe marginal, no sentido de que não encontra mais lugar no mundo, de que não se encontra mais representado. Sua luta é outra, sua produção não pode mais provocar uma Experiência íntegra. É assim que um dos revolucionários afirma:

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, morte à palavra desses anêmicos do século (Idem, p. 66).

A ironia do destino é que, após fugir dos revolucionários, Ruiska, narrador de “Fluxo”, apanha da polícia ao revelar seu ofício. O texto, portanto, repõe a falta de lugar para escrita e para o intelectual, que não encontra liberdade para se expressar. Ao final, parece restar, como matéria, o silêncio, atingido em alguns momentos por meio de um corte nas frases: “[...] acreditem se quiserem, não sei nada a respeito do. Respire um pouco, vai escrevendo que a coisa vem” (Idem, p. 23).

Essa linguagem que falha, entra em crise e silencia, acompanha o resto do livro<sup>6</sup>, pois em “Floema” a escrita continua a se debater contra o capital. Em “Osmo”, o narrador é um assassino que não consegue se confessar, já que ninguém o

5. Com o trecho posto em destaque, podemos notar a preocupação da autora com sua escrita, pois é de extrema importância o refinamento estilístico proposto, em que cada voz se marca por um registro simulado, próximo à dicção da poesia. Neste caso, a voz do narrador segue impregnada de alterações que provocam uma sonoridade chizada e um ritmo lento, marcando um tom sussurrado, de conselho, de lição. Já a voz do menino é marcada por vogais mais abertas em oposição à do bicho medonho, que, como seu próprio adjetivo, marca-se por vogais de sonoridades fechadas, reforçadas por seus prolongamentos ocasionados pelas correntes nasais.

escuta, já que a sua linguagem de proprietário e empreendedor não dá conta de seu ato, seu vocabulário não pressupõe a perda. Em “Lázaro”, temos o personagem bíblico como narrador ressuscitado em pleno século XX, quando não consegue mais se comunicar frente a um mundo onde o Cristo é apenas uma imagem pregada na cruz, dentro do último mosteiro. O que vemos é a linguagem bíblica, profética, poética e metafórica de Lázaro não mais expressar, o mundo não permite a reflexão em vista de o tempo da linguagem obedecer à velocidade das máquinas.

Dito isso, a kafkiana e metafórica imagem final de “O unicórnio” condensa a angústia de sua narradora. Transformada no animal mitológico do título, torna-se mercadoria exótica em um jardim zoológico. A linguagem humana, portanto, não pode mais expressar seu pensamento que não cessa, e os restos de seus alimentos, com os quais a escritora tentava escrever a palavra Amor, são retirados de dentro da jaula pelo zelador, reforçando, mais uma vez, a imagem castradora do mercado e da censura.

O pesado clima das sociedades autoritárias, juntamente à angústia do intelectual e dos seres de exceção, cresce vertiginosamente em seu segundo livro, *Kadosh* (1973), tornando a linguagem ainda mais densa, muitas vezes de difícil compreensão. Há, nesse sentido, um movimento de resistência em sua literatura: cantam-se aldeias distantes, marcadas pela presença de oráculos, de magia, desobedientes ao fluxo tecnológico e científico da razão puramente instrumental. São lugares próximos ao ambiente mitológico, cujo espaço é distanciado e o tempo suspendido, em uma reposição do mito como índice de outra possibilidade de organização social. Entretanto, nega-se a síntese, já que a violência se afirma, sobretudo contra os seres de exceção.

A forma teatral aparece recorrentemente neste livro, sobretudo na segunda parte de “Agda” e em “Kadosh”, novela mais hermética deste segundo conjunto de textos em prosa da autora. Junto ao mito, é a própria linguagem que se pretende outra organização, numa assumida falha transcendental quanto à realidade. Assim, há repetidamente imagens de uma atmosfera duramente repressiva, sintetizada na expressão “masmorra-ninho”, além de alusões diretas às torturas e corrupções ligadas à ditadura civil-militar, seja em imagens clichês do país, destacadas em frases como “terra de mamões e bananas”, seja no trecho a seguir:

[...] Verdade que me esperam sim, vestíbulo dourado tapeçarias caçadas cadeiras de mogno e marfim, espero há tanto tempo que tenho medo de manchar a parede delicada pensando por exemplo: que sei eu de mim, de vós e de tudo o que digo? Otium, Kadosh, tibi molestum est. Missão para sobreviver essa minha, o conselho de ministros aqui ao lado, ouço rumores acertos, gritam que as mortes devem ser imediatas, que o GRANDE OBSCURO vai lamber as patas de prazer (HILST, 20002, p. 39).

Trata-se das primeiras ações do ritual de iniciação do personagem, que se transforma em um ditador, perseguido pela alusiva atmosfera representada pela feroz figura do grande obscuro.

A linguagem é expandida pela intromissão de palavras vindas de línguas estrangeiras ou inventadas; pelo ponto de vista narrativo, constantemente trocado entre a primeira e a terceira pessoas do discurso; e pela configuração dramática que se insaura na prosa ficcional, o que pode ser exemplificado com a continuação do trecho anteriormente citado:

[...] Porta-tonelada que se abre, entro, algidez da sala, bancos brancos estreitos, levantam-se vinte e um, Kadosh ilustríssimo emissário senta-se, dita pela primeira vez, pausado, rouco: que seja ao luar sim, que abram a palma das mãos contra as paredes e recitem memórias.  
 (os vinte e um): Memórias, Kadosh?  
 (Kadosh): Sim, senhores ministros, que cada um conte sua própria estória.  
 (os vinte e um): Vai levar tempo.  
 (Kadosh): Que cada um conte a sua própria estória mas todos aos mesmo tempo, vinte e um minutos antes dos fuzis, que começem a contar desde quando se sentiram inclinados a lutar contra si mesmos, como eram as próprias mães, harpias, vadias, gordas, prestimosas que tipo de inclinação sentiam, eram escritores, contramestres, bombeiros?  
 (os vinte e um): Nada se escutará se falarem ao mesmo tempo.  
 (Kadosh): Mas querem ouvi-los, excelências? E Debussy ao fundo. Indispensável.  
 (os vinte e um): Dizeis que deve haver boa música de fundo?  
 (Kadosh): Perfeitamente, senhores: Le promenoir des deux amants e Réverie.  
 (os vinte e um): E Le martyre de St. Sebastian?  
 (Kadosh): Não, nada que os faça lembrar que estão ali.  
 (os vinte e um): Apreciaríamos muito alguns exercícios eróticos no programa.  
 (Kadosh): Vejamos... sim, uma mulher que será violentada pelos mil.  
 (os vinte e um): Antes ou depois de Debussy?  
 (Kadosh): Isso veremos.  
 (os vinte e um): E que tal se puséssemos confeitos, diminutas cerejas, folhinhas de hortelã nas axilas, nas tetas? Se permitires, essa que vai ser furada, que resista, que não ceda logo, é tão raro o prazer de ver, e depois... mil passam logo (Idem, p. 40).

O diálogo parece aludir a um falho sistema jurídico, já que mantém uma perversa aparência de normalidade, cujas vítimas podem ser ouvidas, mas jamais compreendidas.

É construída, ao longo do diálogo, uma situação absurda, que testa os limites éticos da grande arte, possibilitando a mistura entre música erudita e massacre, cujo efeito é o de adesão e entorpecimento, pois não é concebida a obra que proporcionaria uma maior consciência do ato bárbaro. O tom *nonsense* cresce ao ponto de pedirem a intercalação de cenas eróticas e de abusos sexuais com os massacres.

Enfoque parecido permanece no livro de 1977, *Pequeno discurso e um grande*, sobre o qual afirma Pécora:

[...] é sobretudo um grupo de discursos no sentido político do termo, e as suas narrativas heterodoxas guardam traços de um gênero deliberativo. Querem discutir, por exemplo, a legitimidade de uma poesia radicalmente pessoal e livre numa época de tirania e, portanto, de injustiça radical, em que apenas a denúncia da opressão ou a das causas da revolta social parecem constituir-se como temas éticos ou responsáveis (2003, p. 8-9).

Em “Amável mas indomável”, é narrada, em terceira pessoa, a história de Lih, um trovador que vive a crise anunciada pelo crítico, a de um poeta interessado pelos sentimentos líricos e subjetivos que se depara com um rei abusivo e autoritário.

Crise pessoal formulada em seu novo canto: “[...] é lícito cantar de amor quando o rei é cruel em seu reinado? Se o canto das gentes se juntasse à audácia fremente do meu canto talvez o rei cruel nem mais reinasse” (HILST, 2003, p.31).

O povo, tomado pela canção, reúne-se a Lih para entoá-la ao rei, que, atingido pelos versos, mata todos os cantores. O narrador anuncia ao final: “Os ventos trazem a cada ciclo o aroma de Lih junto a ‘essa gente’, ensaiam uns nasais de dentro, um murmúrio memória, exercitam-se duros agora para a grande batalha” (Idem, p. 34).

Com esta pequena história, uma alegoria é novamente composta ao sugerir o contexto de produção e, mais uma vez, a distância espacial e a supressão do tempo apontam para o retorno mítico, que pode ser lembrado “a cada ciclo”. A poesia parece guardar em si uma possibilidade revolucionária, capaz de sensibilizar as gentes para o bem comum, já que a indagação pessoal, organizada e formulada em canto, passa a expressar os anseios da coletividade, unindo, portanto, o subjetivo ao coletivo<sup>7</sup>.

### A década de 1980: o fortalecimento da linguagem

A prosa ficcional de Hilda Hilst continua a encenar a angústia do intelectual, do escritor, dos seres mais sensíveis e líricos frente ao mundo moderno e suas impossibilidades de transcendência. Até agora, o embate se deu contra as atmosferas sufocantes, provocadas pelos poderes autoritários, pelos cerceamentos das torturas e censuras generalizadas, pelos créditos e credos excessivos na razão puramente instrumental, e pelo controle do mercado editorial. Esse conjunto de barreiras, desfavoráveis à liberdade criativa, revela também outra palavra de ordem: o capital. Embora presente nos textos anteriores, sistematiza-se e se desenvolve como conceito, quase didaticamente, em “Tadeu (da razão)”, texto inicial de *Tu não te moves de ti* (1980), que ainda inclui “Matamoros (da fantasia)” e “Axelrod (da proporção)”.

Tadeu é um empresário bem sucedido, ligado ao cálculo exato dos lucros e prazos, mas que em certo momento desorganiza-se: tem um alumbramento que lhe impõe a poesia como realidade intensa e mais urgente que o mundo dos negócios: “[...] a alma de Tadeu solar rejeitaria teus algarismos santos, porque se o poeta em mim amanhecesse no traço ou no verso, Tadeu veria Rute esvaziada, e vazia igualmente a Empresa, a Causa” (HILST, 2004, p. 45).

A novela trata da desorganização lírica do personagem e se constrói em contrastantes binômios. O diálogo entre o protagonista e sua mulher encena um mundo frio, milimetricamente ordenado, mesquinho e simulado, contraposto à possibilidade libertária, incandescente e sensível da poesia. Contraposição condensada na imagem de sua estante, portadora, de um lado, de obras literárias, principalmente de Drummond e Jorge de Lima, e, de outro, o livro *Liderança e produtividade*. É Rute quem os organiza, colocando aqueles no alto, dificultando o acesso.

O mundo burguês e o capital mostram-se alheios à arte, impedem que a fantasia seja construída plenamente. O mundo das precisões, dos cálculos, juros e prazos

7. As mesmas questões são desenvolvidas em “Poesias aos homens do nosso tempo”, parte do livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), que marca o retorno da artista à poesia lírica. Nessa seção, é recorrente a oposição entre o pronome nós (representante do eu-lírico, de escritores homenageados e dos “escondidos das gentes”) e o pronome vós, em que se conjugam os interlocutores, em sua maioria homens de cargos políticos, em torno dos quais, gira um campo semântico de palavras ligadas ao poder autoritário, individualista e ganancioso. A mesma oposição aparece entre imagens sombrias e luminosas, entre sonoridades abertas, expansivas, e sons graves e sussurrados, e entre versos rigorosamente metrificados e livres. O eu-lírico hilstiano canta na tentativa de reafirmar uma posição elevada ao poeta, que outrora detinha função próxima à dos sacerdotes, ou seja, sua linguagem aproximava-se da magia, de uma iluminação rítmica, capaz de assegurar a memória e clarear um íntimo conhecimento humano, exaltador de seu espírito. Entretanto, na modernidade, o poeta perde sua auréola e sua linguagem distancia-se dos homens comuns, ainda mais em tempos de abusos autoritários, torturas e censuras. Com tudo, o conjunto de poemas de 1974 luta e resiste, compõe-se como configuração de uma revolução utópica, possibilitada e despertada pela poesia.

sufoca a poesia. O espaço representa essa dualidade antagônica: avesso à sua mansão, em que os horários são rigidamente cumpridos, obedecendo ao movimento de uma empresa, Tadeu passa a frequentar, entre delírios e passeios, a Casa dos Velhos, onde se instala um universo de criação, de imaginação, cuja poesia ressoa em meio a silêncio e discussões.

A partir de então, o jogo entre realidade e fantasia toma a perspectiva do texto e Tadeu passa a olhar sua casa e mulher como teatralidades:

[...] eras adequada ao cenário da sala, como se um traço fosse pensado apenas para te colocar num pergaminho-marfim mais precioso, e depois te sentavas nos tecidos listrados, ostro do espaldar te refletindo a cara, Rute cravada no palco, e eu procura-va um texto sábio para um contraponto e me via repetindo os versos de um homem que conheci lúcido-louco: ames ou não ó minha amada/ quero-te sempre boa atriz/ mentir amor não custa nada/ e custa tanto ser feliz (HILST, 2004, p. 41).

O plano da razão, anunciado no título, é dissolvido<sup>8</sup> e *Tu não te moves de ti* passa para a segunda novela, “Matamoros (da fantasia)”, em que uma das personagens, das tantas histórias da casa dos velhos, toma a voz.

Nesta nova narrativa, o mundo da fantasia, da ancestralidade distante, não se dá inteiramente como positividade, pois carrega a violência dos abusos sexuais, dos desejos reprimidos e das disputas íntimas e trágicas do ambiente familiar, já que Matamoros e sua mãe, Haiaga, lutam pelo amor do mesmo Homem. O ato narrativo, assim, é possibilidade de reestruturação do caos interno da protagonista que dá título à obra. Tudo aqui pode ser ou não real, o que faz com que a linguagem assuma, ainda mais, os recursos plurissignificativos das metáforas, assonâncias e aliterações. Novamente a teatralização marca presença no texto hilstiano: “[...] Que dia de representações, pensei, que talento pareciam ter todos os desta terra para subir aos tablados altos e enganar as gentes” (Idem, p. 112).

A possível síntese entre razão e fantasia é anunciada no título da última novela de *Tu não te moves de ti*, “Axelrod (da proporção)”, mas, aos poucos, não se sustenta mais. Ao narrar a história do personagem homônimo ao título, que viaja de trem rumo à casa de seus pais, ao mundo de sua infância, suas certezas ortodoxas, fundadas no materialismo histórico, já que Axelrod é professor de história política, são abaladas. Enquanto urina no banheiro do transporte, “[...] percebe que a dimensão privada da existência permanece irresolvida na utopia revolucionária. Quanto mais se aproxima de sua gente, mais se desloca das lições ortodoxas e, enfim, menos se move de si mesmo” (PÉCORA, 2004, p. 13).

Na década de 1980, Hilda Hilst ainda publica mais dois livros de prosa ficcional, *A obscena Senhora D* (1982) e *Com meus olhos de cão* (1986), nos quais a problemática do intelectual é acentuada, sobretudo pela condição marginal que passa a assumir de forma ainda mais radicalizada. Característica fundamental para futuras reflexões, já que em *Cartas de um sedutor* (1991), o escritor-narrador torna-se mendigo, enquanto obras filosóficas e artísticas destinam-se aos sacos de lixo.

Ao longo de sua prosa, as personagens tornam-se porta-vozes autorais, prin-

cipalmente as que representam os seres de exceção, os mais sensíveis, os jovens e os questionadores. A representação da angústia do criador frente ao mundo dos poderes totalitários, da razão instrumental que nega a criação livre e a poesia, do mercado controlador da arte e do isolamento do intelectual é também o mal-estar de Hilda Hilst. Isolada em sua casa, em busca da escrita da obra vocacionada e pagando um alto preço por não fazer concessões ao mercado, torna-se, até aqui, uma escritora afastada e desconhecida do grande público.

Em linguagem minuciosamente elaborada, *A obscena Senhora D* diminui ainda mais os limites entre autor, personagem, eu-lírico e narrador, finalizando-se pela data e pelo local de sua escrita: “Casa do Sol, 4 de setembro de 1981” (HILST, 2008, p. 90). Sendo assim, é um dos livros mais radicais e densos da artista.

A obra é uma mistura de narrativa, indagação metafísica, dramaticidade e lirismo, em que o ponto de vista da marginalidade, do que está fora do centro, do obsceno, portanto, é radicalmente construído, simbolizado inclusive pela nomeação da personagem-enunciadora. Começa:

VI-ME AFASTADA DO CENTRO de alguma coisa que não sei dar nome, nem por isso irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por Ehud A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas. Derrelição Ehud me dizia, Derrelição – pela última vez Hillé, Derrelição quer dizer desamparo, abandono, e porque me perguntas a cada dia e não reténs, daqui por diante te chamo A Senhora D. D de Derrelição (Idem, p. 17).

O estilo sinestésico, híbrido e dialógico leva o texto aos limites da representação, também sinalizados pelos espaços habitados e pelas configurações da personagem. A Senhora D, tempos antes da morte de seu marido Ehud, passa a habitar o vão de uma escada, símbolo que concentra em si o alto e o baixo, como as janelas, outro de seus lugares de fala, limite entre o privado e o público. A própria velhice se dá como fronteira entre vida e morte, entre física e metafísica.

A linguagem, portanto, mostra sua face artificiosa e assume características diversas para expandir-se. Ocorre, assim, primeiramente, uma teatralização, em que vozes diversas emergem no fluxo narrativo de Hillé, presentificando-se e dialogando com a própria enunciadora: é como se seus discursos e pensamentos fossem dramatizados. As máscaras, recorrentemente utilizadas pela Senhora D, servem como símbolo de tal jogo estilístico:

[...] abro as janelas nuns urros compassados, espelho roucos palavrões, giro as órbitas atrás da máscara, não lhes falei que recorto uns ovais feitos de estopa, ajusto-os na cara e desenho sobrancelhas negras, olhos, bocas brancas abertas? Há máscaras de focinhez e espinhos amarelos (canudos de papelão, pintados pregos), há uma máscara de ferrugem e esterco, a boca cheia de dentes, há uma desastrada lembrança de mim mesma, alguém-mulher querendo compreender a penumbra, a crueldade – quadros negros pontilhados de negro – alguém-mulher caminhando levíssima entre as gentes, olhando fixamente as caras, detendo-se no aquoso das córneas, no maldito brilho (Idem, p. 20-21).

O trecho citado é iniciado com a personagem indicando sua ação de blasfêmia:

mia, ação que vai se revelando encenação, cuja janela a mostra para o público e as máscaras reforçam o comportamento teatral. São esses mesmos artefatos os responsáveis por revelar os bastidores da construção, sobretudo com explicações postas entre parênteses. Tal atmosfera cênica é construída em ascensão, ao ponto de a personagem desintegrar-se em “alguém-mulher”.

Com isso, a linguagem, além de se teatralizar, busca se reconfigurar plasticamente. Pela temática, descrevendo a fatura das máscaras, e, pelo estilo, modificando visualmente a grafia, em que são incluídas a escrita de trechos em caixa alta, a versificação e a editoração de diálogos, assumidos, tipograficamente, como se fossem textos para o palco, cujos nomes antecedem as falas e os parênteses indicam as rubricas.

O jogo também é dado com a musicalidade, formalmente percebida pelo complexo arranjo de assonâncias, aliterações e ritmos e, tematicamente, em passagens como esta: “[...] como se eu tocasse sozinho um instrumento, qualquer um, baixo, flautim, pistão, oboé, como se eu tocasse sozinho apenas um momento da partitura, mas o concerto todo onde está?” (Idem, p. 71).

Por fim, é necessário dizer que a linguagem é pronunciada, ao mesmo tempo, como confissão e comunhão, como introspecção e tentativa de atingir o outro, configurando-se, ritualisticamente, como construção do impossível, condensada nos pedidos que a Senhora D recebe do sagrado, postos como rituais, formalmente capturados pelo recurso das repetições:

[...] olhe, Hillé, toma esta peneira e colhe água do rio com ela, olha, Hillé, aqui tens a faca, corta com ela a pedra, pedaço por pedaço, depois planta e vê se medra, olha, Hillé, aqui tens o pão mas só podes comê-lo se dentro dele encontrares o grão de trigo inteiro, e de quem o colheu a própria mão, olha, Hillé, aqui tens a tocha e o fogo, engole, e assim veremos o que se passa nos teus ocos (Idem, p. 47).

A prosa ficcional da autora encerra os anos 1980 com a publicação de *Com meus olhos de cão*, em que o intelectual rompe, mais uma vez, a ordem e a lógica ordinária e puramente instrumental, para se isolar e produzir de espaços periféricos, alternativos. É o caso, agora, de Amós Keres, um matemático que rejeita todo seu discurso científico após a visão de um fosfema misterioso no céu. Portando-se como duplo de Hillé, ele se isola embaixo de um caramanchão, ao fundo do quintal. A obra, mais uma vez, é formada pela compilação de vários estilos e gêneros, como desenhos, relatos, memórias, poemas e diálogos.

### **A ironia dos anos 1990: a provação da linguagem**

*Ab! É um horror isso de ter tanto prestígio e todo o seu texto não valer nem o excremento nem o mijó de um sedutor de massas.*  
Hilda Hilst (*Escrivor? Fora! Fora!*).

*Resolvi escrever este livro porque ao longo da minha vida tenho lido tanto lixo que resolvi escrever o meu. Sempre sonhei ser escritor.*  
Hilda Hilst (*Contos d'escárnio. Textos grotescos*).

8. Como afirma a própria autora em entrevista a Leo Gilson Ribeiro:

O Tadeu, que entre parênteses eu chamo de, digamos, símbolo da Razão, embora “símbolo” não seja a palavra exata, pois bem, o Tadeu de repente pressente que é um homem em deterioração. Seu comportamento social e diante de si mesmo, seu sentir, sua afetividade, está tudo em decomposição, até sua maneira de ver o mundo tem cheiro de apodrecimento. Então esse mesmo Tadeu, grande industrial, homem líder de uma grande empresa, encaixado dentro de um sistema rígido, burguês, subitamente resolve ousar, levar a cabo uma ruptura inédita mas essencial na sua vida, aos cinquenta anos de idade (DINIZ, 2013, p. 58).

*E ainda dizem que eu virei pornôgrafo... Gente, ninguém fica pornôgrafo, nós nascemos pornôs.*  
Hilda Hilst (*A hora dos tamancos*).

Com os anos 1990, intensifica-se, na obra da autora, o diálogo com o mercado e com as exigências midiáticas, em uma adesão irônica aos seus procedimentos, já que ela anuncia o fim de sua “alta” produção literária e o início de seus textos pornográficos. Vejamos como isso se deu.

A produção midiática começou a tomar maior fôlego com o surgimento da televisão brasileira na década de 1950, instaurando uma nova forma de produção, veiculação e popularização da cultura em nossa sociedade, ampliando suas ações nas décadas seguintes, por meio da indústria cultural, tantas vezes analisada criticamente como “[...] o louvor do progresso técnico” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 99) sob a feroz regência do “[...] poder absoluto do capital” (*Ibidem*).

Isso significa dizer que com os novos meios midiáticos - televisão, rádio e cinema –, ocorre uma padronização e uma reprodução em série da cultura, “[...] sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social” (*Idem*, p. 100) e que, em meio a tal sistema, dirigido e programado para a fatura de objetos semelhantes, um novo retrato de artistas e escritores começou a ser produzido, deslocando o foco muito mais para as personalidades, que se tornam mais visíveis e rentáveis, do que para suas obras. “Então, ‘viver da pena’ significa, para o escritor contemporâneo, muitas vezes enveredar por estratégias de divulgação, de promoção e de vendas do objeto-livro, antes sequer imaginadas” (PELLEGRINI, 1993, p. 161).

A concepção e o significado modernos de literatura modificam-se, pois a linha de força controladora da produção artística ou, ao menos, “[...] a mais determinante, parece ser a presença avassaladora do mercado” (GALVÃO, 2005, p. 9), em que o valor da obra como entretenimento é excessivamente valorizado em detrimento de seu valor estético. Para servir de forma mais imediata à vida, a literatura altera sua linguagem, aproximando-a à do cotidiano e à da imprensa, tornando-a mais familiar e identificável, diferentemente do efeito de estranhamento antes buscado. Torna-se

[...] muito difícil, dentro das facilidades que o mercado oferece, manter uma constante reflexão sobre a própria obra. Daí o risco dos descuidos, das mesmices, clichês e obviedades que vêm permeando a literatura contemporânea. Para se relacionar melhor com os virtuais leitores, roubando-lhes algumas horas de televisão e inclusive tentando competir com o seu código estético, marcadamente realista, o escritor tem muitas vezes escrito com pressa para um leitor também apressado, não consegue mais escapar das redundâncias e dos clichês (PELLEGRINI, 1993, p. 159).

Nota-se, em tese, um rebaixamento formal da linguagem, em que tudo passa a ser palatável, pasteurizado, semelhante, facilitador e, ao mesmo tempo, espetacular: “[...] toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (DEBORD, 2015, p. 13).

Ocorre, com isso, o processo de simulacro, tendo em vista que o referencial

do real é cada vez mais fragilizado no espetáculo imagético, pois, ao contrário da representação que “[...] parte do princípio de equivalência do signo e do real” (BAUDRILLARD, 1991, p. 13), a simulação “[...] parte da negação radical do signo como valor, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência” (Ibidem). Pode-se pensar, dessa maneira, que “O grande acontecimento deste período, o grande traumatismo é esta agonia dos referenciais fortes, a agonia do real e do racional que abrem as suas portas para uma era de simulação” (Idem, p. 60).

O simulacro atinge a nossa produção cultural e alguns temas e estilos passam a padronizar a literatura urbana brasileira. Dentro dessa perspectiva, a violência e o erotismo são presenças marcantes como tema e estilo, juntos a uma linguagem brutalista, muitas vezes hiper-realista, de influência tecnológica, que carrega a fala sem censura, das ruas, dos jargões, que tende a explicitar, transformando em espetáculo, o que se convencionou chamar de realidade: a violência naturaliza-se, o absurdo torna-se cotidiano e a anestesia dos *mass média* tende a domesticar e a controlar nossos olhares, visto que “Ao ignorar o significante e concentrar-se no significado, privilegiam o *que* da obra literária e esquecem o *como*, aquilo em que ela se distingue e que é só dela” (GALVÃO, 2005, p.10).

Quanto à violência urbana brasileira, o foco temático se concentra na marginalização, que chega ao centro do mercado e, mais contemporaneamente, a partir da década iniciada em 2000, faz com que escritores moradores das favelas e de grupos minoritários assumam inicialmente um discurso crítico aos canais centrais de produção cultural, sob o ponto de vista de narradores que também estão à margem e que, por isso, comentam criticamente os locais onde a violência da desigualdade social se mostra brutalmente. Posteriormente, esses mesmos escritores ganham espaço nos mais famosos jornais, canais televisivos e produções cinematográficas, acompanhando o movimento da criação dos artistas multimídias, produtores não só da literatura estrito senso, mas de todas as atividades que envolvem a palavra, como quadrinhos, canções, roteiros cinematográficos e televisivos, jornais e blogs. Suas figuras passam a ser valorizadas e o escritor torna-se foco dentro dos programas midiáticos, com popularidade que ultrapassa a de suas produções.

Voltando à década de 1960, encontramos a produção inicial de uma linhagem da literatura brasileira, da qual a obra em prosa de Hilda Hilst parece mais próxima. Nela se busca a experimentação como tentativa de renovação formal, o que se potentializa na década seguinte, cujo diálogo com a tecnologia é mais sistematicamente exercitado, como adesão e ironia. Nesse sentido, a quebra dos gêneros é um dos traços marcantes desses textos híbridos, em que se justapõem documentos, dados autobiográficos do autor e outros textos, vindos das mais diversas linguagens, sendo que o romance se mistura a reportagens; contos, crônicas e poemas se mesclam para serem construídos no limite de suas fronteiras; as autobiografias aproximam-se à forma do romance; as narrativas se parecem com teatro e o teatro procura suas construções em textos não mais dramáticos (CANDIDO, 2006, p. 253).

9. Vale indicar os contos “Quem tem medo de vampiro?”, de Dalton Trevisan, e “Intestino grosso”, de Rubem Fonseca.

A partir de tal prática, é possível reconhecer a existência de alguns escritores, em cuja produção a forma encontra espaço privilegiado e a mimesis é francamente mediação e re(a)presentação da realidade, conquistando olhares densos e capturando essências reveladoras sobre o ser humano e seu modo de vida. Nesse sentido, juntos a Hilda Hilst, podemos citar Dalton Trevisan e Rubem Fonseca, pois cada qual, a sua maneira, incorpora os procedimentos do mercado, para ironizá-los e confundi-los, sobretudo pela utilização da metalinguagem, que funciona como recurso essencial para a construção de algumas de suas obras, tendo em vista a reflexão sobre o próprio fazer artístico, que, para eles, ainda é mediação e construção estética<sup>9</sup>.

O autor, portanto, passa a ser “perigoso”, já que pode subverter a lógica mercadológica, como fazem Dalton Trevisan, Rubem Fonseca e Hilda Hilst, criadora de um verdadeiro e proposital curto-circuito entre conteúdo e forma literária, confundindo os limites da pornografia, sobretudo quando sua linguagem é denunciada como artifício, revelando os bastidores da construção, em um jogo metalingüístico que anula a necessária adesão do leitor ao realismo e aos padrões de consumo.

Dentro desta perspectiva, a autora publica, em prosa, *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'escárnio: textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991). Fechando a tetralogia obscena em 1992, com os versos de *Bufólicas*. Embora cada obra tenha suas particularidades, podemos notar linhas de força nesta produção. A primeira é a utilização da pornografia, elemento com o qual Hilda Hilst dialoga, parodiando, para negar sua adesão cega aos imperativos do mercado.

Recorrendo à Eliane Robert Moraes (2017), particularmente às suas videoaulas “O sexo como mito” e “A pornografia”, há de se entender o sexo em duas chaves representativas que o compreendem como mito. A primeira é a do tempo mitológico forte, que interroga nossa condição humana e, por isso, abre o pensamento à potência criativa. Ao contrário da segunda, produzida pela cultura de massa, impositiva de padrões e ostensiva de práticas cristalizadas, mais facilmente vendáveis.

A boa literatura aproxima-se da primeira perspectiva, sendo via alternativa ao mercado, já que capaz de devolver o mito ao seu tempo forte, igualando-se ao erotismo pelo elemento básico de suas produções: a fabulação. Segundo a pesquisadora, em acordo com o filósofo e escritor George Bataille, a fantasia é a dimensão que distingue a sexualidade humana da animal, tornando-a desnaturalizada, fabular e produtora da nossa libido.

A tetralogia de Hilda Hilst funciona, portanto, como espaço de resistência, recusando-se como obra reproduutora de modelos coletivos, interrompendo a proliferação do mito da indústria cultural e singularizando a fantasia, ao desviá-la das imagens massificadas.

Eliane Robert Moraes ainda aponta outro importante dado da relação entre literatura e pornografia no século XX e no início do século XXI. Tomada como elemento puramente mercantil, esta tende a se manifestar, majoritariamente, em gêneros menores, onde é tolerada, já que confinada em compartimentos bem marcados. En-

tretanto, a chamada boa literatura transgride os espaços predeterminados e subverte os códigos culturais.

Dessa perspectiva, é que devemos olhar as obras hilstianas, capazes de misturar o alto e o baixo, de fazer com que emerjam citações eruditas em meio às mais variadas práticas sexuais. Seus livros subvertem os gêneros e, degenerados, libertam-se para criarem as associações mais escandalosas entre o corpo e o espírito, provocando e deixando a sexualidade invadir lugares, a princípio, não erotizados.

A epígrafe de *Contos d'escárnio* é retirada da Bíblia: “Mais vale um cão vivo do que um leão morto”. A de *Cartas de um sedutor* é do escritor e filósofo Emil Michel Cioran: “A vida só é tolerável pelo grau de mistificação que se coloca nela”. E a de *O caderno rosa*, mistura Oscar Wilde com a narradora Lori Lamby. Do primeiro, encontra -se: “Todos nós estamos na sarjeta, mas alguns olham para as estrelas”. Frase rebaixada pela segunda: “E quem olha se fode”. Desde então, o leitor é surpreendido pela mistura entre pornografia, teologia, filosofia e literatura erudita, combinações que quebram as expectativas puramente mercadológicas.

Esta mesma barafunda faz com que os livros se tornem uma mistura de gêneros, cuja linguagem transita entre momentos de alto lirismo, citações clássicas e os mais baixos palavrões, o que também proporciona uma construção em *mise en abyme*, pois, nos três livros, recorre-se à obra dentro da obra.

Outras recorrências deste conjunto são: a imagem do editor como metonímia do mercado avassalador, que transforma tudo em mercadoria descartável; escritores em situações parecidas a de Hilda Hilst, embora elogiados pela crítica, reconhecedora de seus complexos teores composicionais, não chegam ao público, fato que os leva à escrita pornográfica; enunciadores volúveis, irônicos e autoenvenenados, próximos à linhagem de narradores em primeira pessoa, representantes da elite, cujo mestre é Brás Cubas; obras que se revelam simulacros, mascaramento, experimentação linguística. Neste último caso, é curioso o Diabo ser um personagem presente, já que é o ser de mil faces.

Para terminar o apontamento de algumas linhas de força, deve-se dizer que as referências ao Brasil são mais explícitas nesta produção da década de 1990. Assim, se nas obras anteriores, o contexto era mais sugestivo, agora é ressaltada uma imagem do país como nação de bandalheiras, cujo comentário de Alcir Pécora, para os *Contos d'escárnio*, parece síntese:

[...] terra desolada onde o poder injusto e ilegítimo pactua com a venalidade mais mesquinha por meio da celebração da malandragem e do triunfalismo carnavalizante. Na costumeira louvação da esperteza do jeitinho nacional, Hilda reconhece perfeitamente o selo da cumplicidade geral da bandidagem contra a esperança do conhecimento, de que a liberdade da literatura poderia ser a principal caução [...] Em terra de pornôs, para Hilda Hilst, o que cabe ao escritor sério é a revelação da pornocracia, isto é, da violência hegemônica da identidade bandalha (2208, p. 7).

Após o ato provocativo, a escritora publica mais dois livros em prosa ficcional: *Rútilo nada* (1993) e *Estar sendo. Ter sido* (1997). Neles a quebra de gêneros e a mis-

tura entre o alto e baixo continuam como tônicas, porém sem a embocadura do es-cracho no primeiro.

O livro de 1997, como o próprio título indica em seu arranjo verbal, é uma retomada de toda a obra da autora. Com isso, várias personagens retornam e invadem a narrativa, em um fluxo de linguagem construído sobre as bases do diálogo. Há uma quantidade variável de vozes enunciando o discurso, que o toma sem avisos prévios. Falam juntos ao narrador Vítório, Hillé, Stamatius, Karl e, entre outros, Kadosh.

*Estar sendo. Ter sido* retoma também as aldeias distantes como cenário; o desenvolvimento da paródia de estilos e obras literárias; a presença de outras linguagens, como as do teatro, artes plásticas, música e dos tratados filosóficos, que (res) surgem temática e formalmente; a simbolização do Brasil por meio de frutas, com a novidade das *grapefruits*, alegoria ao capital estrangeiro; e a presentificação do pensamento, que parece estar sempre em processo, já que nunca acabado.

Suas personagens nunca deixam de fabular, de criar, mesmo em meio aos mais perversos impedimentos, sejam dos poderes totalitários ou das castrações mercadológicas. Talvez seja por isso, arrisco dizer, que a literatura foi a forma escolhida pela autora, pois é a que mais bem pode representar a elaboração do pensamento processual. É a literatura, e não o ensaio ou o tratado filosófico, que melhor possibilita a linguagem plurissignificativa, aberta a uma gama variada de sentidos.

Entretanto, o livro traz uma novidade, outra ironia da autora frente ao mercado, o diálogo com o cinema. A escrita aproxima-se, em certos momentos, de um roteiro cinematográfico, obra que seu narrador-escritor está a produzir para sobreviver. Com isso, o editor ganha um duplo, o diretor.

Com esta apresentação, pretendi apenas sugerir possibilidades de leitura da prosa ficcional de Hilda Hilst e traçar o seu percurso até a polêmica postura dos anos 1990, quando os imperativos do mercado evidenciaram-se temática e formalmente em seus escritos. Assumo, dessa forma, os riscos a que toda generalização está sujeita, tendo em vista que toda obra literária é um objeto singular de linguagem.

### Referências:

- ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre o Azul, 2006.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- DIAS, Juarez Guimarães. *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo-floema*. São Paulo: Anna-blume, 2010.

- DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: Senac, 2005.
- HILST, Hilda. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Tu não te moves de tí*. São Paulo: Globo, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2008.
- MATTOS, Olgária Chain Feres. *Benjaminianas, cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo: Unesp, 2010.
- MORAES, Eliane Robert. “A prosa degenerada de Hilda Hilst” (p. 11-15). In: PRZYBYCI-EN, Regina e GOMES, Cleusa (orgs.). *Poetas mulheres que pensaram o século XX*. Curitiba: Ufpr, 2008.
- PÉCORA, Alcir. “Nota do organizador”. In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003
- \_\_\_\_\_. “Nota do organizador”. In: HILST, Hilda. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2003.
- \_\_\_\_\_. Nota do organizador”. In: HILST, Hilda. *Contos d'escárnio: textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2008.
- PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letras (a prosa brasileira contemporânea)*. 1993. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Unicamp, Campinas, 1993.
- SCHWARS, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969” (p. 70-111). In: *O pai de família e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SCHWARCZ, Lilia M. e STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.



Contatos:  
[circulodegiz@outlook.com](mailto:circulodegiz@outlook.com)  
[circulodegiz@hotmail.com](mailto:circulodegiz@hotmail.com)