CARLOS EDUARDO DOS SANTOS ZAGO

ENTRE VERDUGOS E SEDUTORES: MODERNIDADE E (DES) MASCARAMENTO NA PROSA DE HILDA HILST

ASSIS

2018

CARLOS EDUARDO DOS SANTOS ZAGO

ENTRE VERDUGOS E SEDUTORES: MODERNIDADE E (DES) MASCARAMENTO NA PROSA DE HILDA HILST

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador: Dr. Gilberto Figueiredo Martins

Bolsista: CAPES

ASSIS

2018

CARLOS EDUARDO DOS SANTOS ZAGO

ENTRE VERDUGOS E SEDUTORES: MODERNIDADE E MASCARAMENTO NA PROSA DE HILDA HILST

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de Doutor em LETRAS. (Área de Conhecimento: LITERATURA E VIDA SOCIAL)

Data da Aprovação: 31/01/2018

COMISSÃO EXAMINADORA

PRESIDENTE: PROF. DR. Gilberto Figueiredo Martins - UNESP/ASSIS

MEMBROS:PROFA. DRA. Cleide Antonia Rapucci - UNESP/ASSIS

PROF. DR. Fabiano Rodrigo da Silva Santos - UNESP/ASSIS

PROF. DR. Alexandre Luiz Mate - UNESP/SÃO PAULO

PROFA. DRA. Simone Rossinetti Rufinoni - USP/SÃO PAULO

Dedico este trabalho a Gilberto Figueiredo Martins, pela continuação da caminhada.

AGRADECIMENTOS

Por mais solitário que possa parecer o estudo, a concretização de uma ideia só tem valor quando compartilhada, já que é, em si, produto de diálogos, influências e leituras. Dessa maneira, muitas vozes aparecerão ao longo deste trabalho, diretamente ou escondidas, nas entrelinhas, talvez em algum lugar em que o próprio autor não possa localizar. Na tentativa de rastreá-las, seguem meus agradecimentos.

Aos meus pais, por sempre estarem presentes e jamais negarem ajuda à minha formação.

Ao meu amigo, professor e orientador Dr. Gilberto Figueiredo Martins, por tudo que me ensinou e ensina, pelas valiosas orientações e aulas, pela intensidade das leituras, pelas revisões, provocações, acolhimento e oportunidades, pela casa – “Amigo é casa” – e biblioteca, e pelos mais francos dos diálogos.

Pela minha formação, agradeço a todos os meus professores. Agradeço à UNESP e seus funcionários, pelos treze anos de casa, especialmente à Roseli, secretária do Departamento de Literatura.

À Rachel, pelo companheirismo e por entender as ausências.

Pelas viagens, encontros, ensinamentos e por acompanhar este trabalho capítulo a capítulo, agradeço à sempre presente Katya.

Pelos vários incentivos, diálogos e livros, agradeço aos meus amigos: Susy, Agda, Gil, Mariana, Roberto, Álvaro, Karen e Vergílio. Ao Neto, pela parceria e Abstract. Ao Helton, pela gentileza das leituras. Aos companheiros dos grupos “Dramaturgia Clandestina” e “Literatura Contemporânea”.

Aos professores Dra. Sílvia Maria Azevedo e Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos, pelas valiosas críticas e sugestões realizadas no momento do exame de qualificação deste trabalho.

Aos professores Dra. Simone Rossinetti Rufinoni, Dra. Cleide Antonia Rapucci, Dr. Alexandre Luiz Mate e Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos, por aceitarem participar da banca de defesa desta tese.

Agradeço, também, ao CEDAI da UNICAMP, pelo material disponibilizado para pesquisa. Ao Instituto Hilda Hilst (Casa do Sol), sobretudo à Olga Bilenky. A CAPES, pelo apoio financeiro. E aos meus alunos.

[...] nada afins com a minha terra de mamões e bananas, nem por isso não estou aqui.

HILDA HILST (*Kadosh*).

ZAGO, Carlos Eduardo dos Santos. **Entre Verdugos e Sedutores: Modernidade e (Des) Mascaramento na Prosa de Hilda Hilst**. 2018. 240 f. Tese (Doutorado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2018.

RESUMO

Partindo da constatação de que a crítica especializada sobre Hilda Hilst pouco fala a respeito das características históricas, sociais e políticas de sua obra, este trabalho procura desenvolver uma leitura interpretativa, mais marcadamente materialista, de parte de sua literatura, contando, para isso, com perspectivas ensaísticas sobre o Brasil e com a teoria crítica, sobretudo ligada ao pensamento de Walter Benjamin. O primeiro capítulo destina-se a aproximar e comentar os vários textos publicados sobre os diversos gêneros em que a autora escreveu. Após traçar as diferentes perspectivas críticas, segue, na segunda parte, a leitura interpretativa da peça teatral *O verdugo* (1969), cujo foco é posto em seu caráter alegórico, tendo em vista que é com o seu teatro que temas ligados ao nosso inconcluso processo de modernização começam a se configurar mais sistematicamente: a permanência de relações arcaicas no presente, a mistura das instâncias pública e privada, a relativização do sujeito e a força subjugadora do capital. O trabalho continua com o tracejo de um panorama da prosa ficcional de Hilda Hilst, estendido de 1970 à década de 1990, quando passa a publicar sua irônica obra pornográfica. Recursos de sua dramaturgia são incorporados em seus textos futuros, como a metalinguagem, a forma alegórica e dialógica, o rompimento das estreitas barreiras entre os gêneros e a crítica à nossa modernização desigual e processual. Sendo assim, o romance *Cartas de um sedutor* (1991) parece ponto convergente da linguagem e das artimanhas literárias da autora. Sua apropriação de recursos teatrais é analisada comparativamente com procedimentos de *O verdugo*, sobretudo no quarto capítulo, em que se busca entender o movimento dos disfarces, chave formal da peça de 1969 - postos potencialmente no jogo cênico e nas diluições das práxis e discursos dos

personagens, possibilitadas pelas influências e subornos do capital – ao mascaramento da consciência organizadora do romance de 1991. O último capítulo também é destinado às *Cartas de um sedutor*, em que se analisa a posição do intelectual em meio às generalizações da mercadoria, a construção paródica, a aproximação de um dos enunciadores do romance com os narradores em primeira pessoa, autoenvenenados, da tradição da literatura brasileira, e o choque entre forma literária e o conteúdo pornográfico da indústria cultural. O trabalho, portanto, procura investigar, sobretudo, a forma alegórica, juntamente aos recursos teatrais, da prosa de Hilda Hilst, capaz de formalizar nossa modernidade de fachada, simulada.

Palavras-chaves: Hilst, Hilda; Literatura Brasileira; Teatro Brasileiro; Metalinguagem.

ZAGO, Carlos Eduardo dos Santos. **Between Executioners and Seducers: Modernity and (Un) Masking in the Hilda Hilst's prose**. 2018. 240 f. Doctorate´sThesis in Literature. – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2018.

ABSTRACT

According to the specialized critical studies on Hilda Hilst, it can be observed that there is little information about the historical, social and political features in her literature; therefore, this thesis intends to develop an interpretative reading, more materialistic, when based on essays about Brazil and mainly associated with Walter Benjamin's thought. The first chapter aims to approach and comment on texts, around several genres, published by Hilda Hilst. After the presentation, there is an interpretative translation of the play "*O Verdugo"* (1969), which focus is about its allegorical character, associated with themes on the process of modernization, more systematically, about the permanence of archaic relations in the present, the mixture of public and private instances, the relativization of the subject and the subjugating force of capital.

The analysis continues to be compared to a trace of a panorama of Hilda Hilst's fictional prose, extended from the 1970s to the 1990s, when the author started to publish her ironic pornographic literature. The resources of her dramaturgy are incorporated into her future texts, such as metalanguage, allegorical and dialogical form, a breaking of the strict barriers between genders and the criticism of our unequal and procedural modernization. Thus, the novel "*Cartas de um sedutor"* (1991) seems a convergent point of the author's language and literature sources. The appropriation of theatrical resources is analyzed comparatively with procedures in "*O Verdugo*", especially in the fourth chapter, which intends to understand the movement of disguises, formal key of the play of 1969 - potentially placed in the scenic game and diluted of the characters praxis and speeches, making possible the influences and bribes of the capital to the masking of the organizing consciousness of the 1991 novel.

The last chapter is also devoted to "*Cartas de um sedutor*" and this thesis analyzes the position of the intellectual in the midst of the generalizations of the commodity, the parody construction, the approximation of one of the

enunciators of the novel in the first-person narrator, self-poisoned by the tradition of Brazilian literature, and the clash between literary form and the pornographic content of the cultural industry.
This analysis intends to investigate, above all, an allegorical form, a set of practical resources contained in the Hilda Hilst´s prose, able to formalize our inalienable modernity.

Keywords: Hilst, Hilda; Brazilian Literature; Brazilian Theater; Metalanguage.

SUMÁRIO

Introdução.....11

1. Fortuna Crítica: Poesia, Teatro e Prosa.....21
1.1. Apresentações Gerais.....22
1.2. Reflexões Sobre a Poesia.....27
1.3. Pronunciamentos a respeito da Dramaturgia.....34
1.4. Análises da Prosa Ficcional.....37

2. Entre Carrascos, Lobos e Santos: Disfarces e Moedas em *O Verdugo*.....53
2.1. *O Verdugo*.....66
2.2. Ato I: Entre o Público e o Privado: Moedas e Palavras nas Ciladas da Alcova.....70
2.3. Ato II: Moedas e Massacre Público.....84
2.4. Entre Alegorias.....95

3. O Mercado e o Percurso da Sedução: Uma Apresentação da Prosa Ficcional de Hilda Hilst.....112
3.1. Os Anos 1970: A Prosa, o Engajamento e a Conquista da Linguagem...118
3.2. A Década de 1980: O Fortalecimento da Linguagem.....125
3.3. A Ironia dos Anos 1990: A Provocação da Linguagem.....130

4. Entre Máscaras e Disfarces: Quando a Linguagem Vai à Cena.....138
4.1. As Cartas como Palco.....147
4.2. A Pulverização da Máscara.....151

5. Entre Gabardines e Farrapos: Máscaras e Impedimentos em *Cartas de um Sedutor*.....161
5.1. As Cartas de Karl.....166
5.2. Os Trapos de Stamatius.....184
5.3. Melancolias e Carnavais: Entre o Local e o Universal.....202

Entre Verdugos e Sedutores: Últimas Considerações.....226

Bibliografia
Obras de Hilda Hilst.....232
Obras sobre Hilda Hilst.....232
Bibliografia de Apoio.....235

INTRODUÇÃO

Há cerca de oito anos, a obra de Hilda Hilst se impôs soberana em minha vida de pesquisador, inspirando leituras desafiadoras, exigentes e, sobretudo, sedutoras. Não só pela densidade de sua temática, mas também pela complexidade do seu trabalho formal. Ao enfrentar sua produção, palavras como hibridismo e virtuosismo são tônicas, já que passa do abjeto ao sublime, da “alta” poesia à pornografia mercadológica, do lírico ao dramático, deste ao épico e, assim, sucessivamente. É neste sentido que sua produção reverbera a tradição clássica, literária e filosófica, junto às altas voltagens modernistas, ao mesmo tempo em que dialoga crítica e ironicamente com as armadilhas da indústria cultural.

A escritora encarna as últimas possibilidades, os derradeiros esforços da nossa arte moderna maior. Salta em um escuro e longo abismo, trabalha para construir “altíssima” obra, em um mundo todo feito contra isso, seja pelos cerceamentos do contexto social que lhe cobram engajamento em época de ditadura, seja pelo mercado que dificulta o contato com a sua obra exigente. Em queda-livre, desce sempre mais fundo para elevar sua literatura, para reconquistar a glória da palavra.

Temas e procedimentos modernistas surgem em seus textos: a liberdade formal, a problemática da representação dos despossuídos, o viés humorístico, o ecletismo de estilos, a experimentação e a autorreferencialidade da linguagem.

Sua prosa parece herdeira da escrita vanguardista de Mário e Oswald de Andrade, sobretudo pelo caráter de montagem e pelo ácido humor. Mas também enfrenta problemas que se estabelecem na madura produção dos dois últimos nomes de peso da nossa prosa modernista, Clarice Lispector e João Guimarães Rosa. Após a fase mais experimental dos prosadores ligados aos anos 1920, o romance retoma suas bases realistas nos 1930, época que em também são desenvolvidas as pesquisas intimistas, de autores como Cornélio Pena e Lúcio Cardoso. Todavia, é entre 1940 e 1950 que a linguagem buscará representar o que lhe escapa, o que não pode ser captado realista e

objetivamente. Se Rosa, formalmente, resolve a questão, criando uma linguagem inovadora e, por isso mesmo, “estrangeira” dentro da própria língua, Clarice Lispector assume o problema e sua obra passa a conter a falha, a precariedade, mostrando-se processo. É a partir de então que Hilda Hilst se vincula, com uma linguagem que também enfrentará a precariedade e a insuficiência, que são, nos anos 1970, a própria literatura, cuja concorrência com o entretenimento dos meios de comunicação de massa é posta mais abruptamente. Assim, como a escritora anterior, o problema se instaura no cerne da sua produção ficcional. Por isso, seu esforço e sua singularidade estão no ato da teatralização do pensamento e da escrita, que não deixa de ser simulação, artifício, mascaramento.

Repondo tônicas de Clarice Lispector e João Guimarães Rosa, faz de seus textos encenação dos sujeitos e dos códigos linguísticos. Pretende, como eles, a criação de um lugar à parte com a literatura. Aproximando-se de Rosa, cria, por vezes, uma sensação encantatória, ritualística, ligada ao significante, à sonoridade da palavra. Entretanto, difere-se, já que, para ela, o engenho não resolve o problema da representação do indizível. Compartilha, nesse sentido, uma visão mais estreitada com a de Lispector, para quem a linguagem não dá conta da experiência vivenciada em sua totalidade. Há algo que foge, que ultrapassa a simbolização.

A literatura hilstiana investiga o terreno da falha, excede sua própria medida, rompe com a “alta” arte, para salvá-la, já que as imposições do mercado acentuam-se mais gravemente em seus escritos. Sua linguagem é, então, mais artificiosa e transforma-se, muitas vezes, em um torrencial dialógico, sobretudo em sua prosa ficcional. Seus enunciadores, geralmente em primeira pessoa, portam-se, ao mesmo tempo, como épicos, líricos e dramáticos. São, principalmente, máscaras: a própria consciência organizadora é construída em diálogos, em que se somam várias vozes. O processo de construção, o ato de pensar, com todas as suas contradições e bifurcações, é encenado.

Há, no cerne de sua produção, uma angústia metafísica, cósmica, mas também histórica e política, entre o relativo e o absoluto. O transito entre o alto e o baixo é sempre perceptível, não só pela concepção de um mundo às avessas, que simplesmente inverte os polos, mas também pela mistura:

contêm-se, percebem-se um ao outro. Formalmente, seus textos rompem e ultrapassam os limites entre os gêneros e fazem das microestruturas reverberações do conjunto da obra, enquanto a totalidade é feito eco dos detalhes.

Sua primeira lírica, iniciada em 1950, já sugere o salto, o projeto: a procura pela arte sublime, a mistura entre o alto e o baixo, a (re)utilização de gêneros clássicos, como elegias, odes, sonetos, canções, baladas, juntamente a constatação de que “Estão terrivelmente sozinhos / os doidos, os tristes, os poetas” (HILST, 2017, p. 22). Prevalecem o amor, a morte e a própria poesia, como temática. O eu-lírico se torna, cada vez mais, fragmentado. Angustiado, perante a instabilidade do mundo, projeta-se na imagem da morte, do suicídio. Mostra-se em uma profunda ruptura com a natureza: grande questão da lírica moderna que se impõe em seus versos.

A consciência de que a poesia é criação, imaginação, crescerá ao longo de seus livros, que passarão a incorporar imagens de ruínas, de homens a se devorarem. Consciência transformada em resistência, frente a um terrível tempo anunciado no início na década de 1960:

> Tempo não é, senhora, de inocências.
> Nem de ternuras vãs, nem de cantigas.
> Antes de desamor, de impermanência.
>
> Tempo não é, senhora, de alvoradas.
> Nem de coisas afins, toques, clarins.
> Antes, da baioneta nas muradas (HILST, 2017 p. 155-156).

Contra a hostilidade e os instrumentos de nulificação do sujeito no mundo moderno, frente às ditaduras que se impõem, a poesia se transforma em caminho alternativo, via paralela, retorno ao mito, à infância, ao tempo cuja fratura entre homem e natureza não abria fendas tão radicais.

Ainda nos anos 1960, conscientiza-se da potência de sua escrita, da produção que poderia vir com seu ato artístico. Arrisca, assim, todas as cartas. Abdica de sua alta posição social, constrói sua casa no campo, na zona rural de Campinas, e, isolada, dedica-se exclusivamente à literatura, tendo em mente a ideia de que o intelectual é solitário e de que o ato de pensar provoca a condição marginal.

É assim, que entre 1965 e 1966 se muda para a Casa do Sol, a fim de continuar, com todas as forças, a sua obra. Sua poética comportará, então, outro gênero literário: o texto dramático, exigido por uma nova temática, que surgiu como afronta à composição artística e intelectual da época - a ditadura civil-militar havia se instaurado no país, cortando e fragilizando nossos parcos alicerces, que ajudariam à edificação dos monumentos democráticos. Parcos no sentido de que havia se passado pouco mais de setenta anos, contados a partir da data em que se formalizou, em lei, o fim da mão-de-obra escrava (1888) e pouco mais de trinta anos, contados a partir da ditadura de Vargas e do Estado Novo[1], ocorridos em parte da década de 1930 e 1940.

Hilda Hilst, portanto, encarna o artista que se rebela contra o sistema, tanto do ponto de vista político, quanto do estético. Incorpora a problemática do *outsider*, do sujeito que se revolta contra os dogmas sociais impostos. Caracterizado pela "[...] sensação de estranheza, de irrealidade, [...] não pode viver no mundo protegido e confortável da burguesia, aceitando como realidade o que vê e toca" (WILSON, 1985, p. 66). Com seu olhar, mais profundo e crítico, enxerga o caos e a irracionalidade na aparente ordem social civilizada. Portanto, sua primeira tarefa é buscar o autoconhecimento, o que exige solidão e movimento interiorizado.

Como *outsider*, a escritora possui uma espécie de sentimento religioso, não nos moldes institucionais, longe disso, mas como um ímpeto, como um *insight* que a salva da futilidade que paira sobre a humanidade, geradora de "[...] um instinto de rebanho [...] que a leva a crer que o que a maioria faz deve ser o certo" (Idem, p. 139). No *outsider*, ao contrário, "[...] é mais forte o senso de fraternidade com algo mais do que o homem" das massas (Idem, p. 140). Seria necessário, para tanto, ultrapassar a razão instrumental e o esclarecimento comum, por uma via mística, entendida como "[...] reconhecimento da irrealidade do mundo" (Idem, p. 187). O misticismo recupera seu sentido originário grego, de "fechar os olhos" para ver melhor,

[1] "'Estado Novo' designa a ditadura de Salazar, iniciada em Portugal em 1932, e o regime brasileiro compartilhava alguns traços com o fascismo europeu: a ênfase no poder do Executivo personificado numa liderança única; a representação de interesses de grupos e classes sociais num arranjo corporativo, isto é, sob a forma de uma política de colaboração entre patrões e empregados, tutelada pelo Estado; a crença na capacidade técnica posta a serviço da eficiência do governo e acompanhada da supressão do dissenso" (SCHWARCZ e STARLING, 2015, p.p. 374 – 375).

além das aparências (Idem, p. 230). Somente assim se pode atingir o estado visionário latente na humanidade, capaz de quebrar a ordem, que faz do mundo mercadoria, exigindo "[...] dos homens que gastem uma certa parcela de seu tempo 'adquirindo e gastando' para se manterem vivos" (Idem, p. 242):

> [...] o Outsider parece ser basicamente um homem religioso, ou imaginativo, que se recusa a desenvolver as qualidades da mentalidade prática, bem como a preocupação comercial, que parecem requisitos básicos para a sobrevivência em nossa complexa civilização (Idem, p. 263).

O lirismo, pois, começou a se modificar com suas oito peças teatrais, atendendo interrogações mais políticas. Em cena, veremos "seres de exceção", que renunciam ao sistema, marcados pela recusa ao saber puramente instrumental, às instituições sociais, à relativização da inteligência. Seres que, tragicamente, lutam por uma maior sensibilidade humana, capaz de despertar o homem para uma consciência crítica, coletiva e espiritualmente elevada.

A partir do contexto autoritário e da nova criação, as imagens dos assombros e dos escombros da modernidade intensificaram-se em seu teatro ácido, crítico e político, sobretudo pela forma alegórica adotada, capaz de reconhecer e formalizar a dramaticidade - muitas vezes trágica – do nosso corpo social. O mesmo recurso da alegoria permitiu-lhe reconhecer o sistema opressivo como causa perversa do nosso substrato histórico, pois, em meio a uma modernidade inconclusa, em que as marcas do atraso convivem em conflito com o progresso, as forças reacionárias podem, a qualquer momento, ganhar escopo suficiente para se instaurar como poder vigente.

Seus textos teatrais também conseguem alçar a problemática local a uma atmosfera universal, visto que as estruturas dos poderes totalitários e as artimanhas para a nulificação dos sujeitos rondam mundo afora, assumindo-se como ideologia e como força de produção e manipulação dos homens. É dessa maneira que o nazismo, motivo na peça *As aves da noite*, torna-se pano de fundo para discutir a ditadura civil-militar brasileira e a posição da arte e da poesia em meio à barbárie, que sempre pode se instaurar nas mais diferentes formas de organização social.

A dramaturgia, portanto, indica uma reorganização de seu projeto literário e, a partir dela, temas e procedimentos formais foram se delineando

mais claramente, principalmente com a combinação que se dá entre alegoria e uma forma de composição textual feita em mosaico e rearranjada por uma competente bricolagem. Trata-se de textos formados por pedaços de outros textos, vindos da tradição literária, da própria obra da autora e de outras áreas do conhecimento, como a filosofia, a teologia e a física, que podem aparecer diretamente como influência ou objeto de paródia.

A autora começou sua publicação em 1950, com *Presságio*, livro de poemas cujos modelos e materiais intertextuais pareciam ecoar a literatura clássica, em suas altas voltagens e preocupações formais. Porém, gradativamente, sua obra escancara seu modernismo e sente as imposições do mercado, pois, mesmo com relevância e aceitação crítica, nunca chegou a público amplo.

Mesmo seu teatro, escrito com a intenção de uma comunicação mais urgente com o público, como confessa a autora em várias oportunidades, fracassou como consumo. Não houve, à época, montagens de peso, nem interesses editoriais. Sua publicação completa viria somente em 2008.

A experiência, entretanto, expandiu sua linguagem. Volta, em 1974, a publicar poesia lírica, em um volume intitulado *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, cujas marcas teatrais e as angústias frente a uma sociedade pautada em políticas abusivas, são perceptíveis, especialmente em “Poemas aos homens do nosso tempo”, parte do livro de teor mais acentuadamente político.

Trata-se de uma poesia de resistência, que denuncia a atmosfera sombria, punitiva e autoritária, a qual, instaurada no país, legalizou a tortura e a censura, calando muitas vozes líricas e sufocando o pensamento crítico e livre. Contra isso, o eu-lírico passa a “[...] defender as alturas da sua condição contra a vulgaridade, a banalidade pessoal, social e também a banalidade política” (PÉCORA, 2008, p. 13), buscando se irmanar aos escondidos das gentes e deixando ecoar, em sua voz, artistas e intelectuais, vítimas de outros poderes totalitários, como Federico Garcia Lorca, um dos homenageados em seus versos.

O lirismo, dessa maneira, pode ser um meio para expressar a visão do *outsider*, pode guardar um mistério, capaz de revelar uma realidade mais humana, despertando o homem para um estado coletivo, solidário e reflexivo: armas de combate contra a irracionalidade e a cegueira dos poderes totalitários

e contra o fetichismo da mercadoria, resguardado por discursos que se esvaziam e por forças brutais de manipulação e cerceamento dos sujeitos, assegurados por meio de uma indústria que impõe, aos objetos culturais, a repetição e o esgotamento formais, valorizando-os apenas como mercadorias lucrativas. Entretanto, a revolução é utópica, é gerada apenas por uma possível conversão poética coletiva.

A partir de então, as rupturas, perceptíveis em sua primeira lírica, e a angústia metafísica central ganham profundidade. Perante a comunhão fracassada e a impossibilidade do absoluto, simbolicamente notado por três vias principais - o amor, a morte e deus[2] -, sua poesia será caminho, indagação, experiência mediadora e reposição do mistério. É assim que a linguagem falha na tentativa de representação: como retratar um deus que sempre esteve ausente, como registrar a própria morte? Seus versos recorrem ao rebaixamento, à transformação do cosmo em linguagem, e ganham uma força erótica fundamental. O eu-lírico tentará, em seu terreno linguístico, uma fusão corpórea com o abstrato, a partir de uma aproximação, de uma personificação. O absoluto estará no relativo, como o detalhe estará na expressão integral. Todavia, a síntese ocorre apenas na linguagem, que logo se autodenuncia criação. Buscar-se-á o enfrentamento de igual para igual, o logro e o domínio. Para isso, será necessário rebatizar, seduzir e reduzir o inalcançável. Porém, o que prevalece, ao final, é a não decifração, é a fratura.

A reação mais explícita ao mercado, entretanto, parece ter ocorrido com sua prosa, nos anos 1990, quando a escritora se expõe por meio da mídia e anuncia o fim da produção de sua “alta” literatura e o início da composição de textos pornográficos: tratava-se de uma complexa artimanha, que burlaria as leis do mercado e seus consumidores, como veremos ao aprofundar nossas análises.

Hilda Hilst produziu obras em que a temática obscena - resultante das mais variadas práticas e tabus sexuais, como o incesto e a pedofilia, por exemplo, - contrasta com sua forma literária, em que se percebe a presença marcante da literatura clássica, erudita, e das várias referências filosófias, suscitando, em meio ao ato sexual, questionamentos metafísicos, teológicos,

[2] Ver: ALBUQUERQUE, 2011.

políticos e sociais. Esses questionamentos, por vezes, são intercalados com situações onde impera a ironia, sob a ótica de um ácido humor, decepcionando o gozo das intenções eróticas de possíveis leitores, visto a implosão da matéria mercadológica pelo tratamento estético dado a ela: provoca-se, portanto, um proposital curto-circuito entre forma e conteúdo.

A postura irônica de Hilda Hilst, perante a indústria cultural, pode ser percebida em várias de suas entrevistas. Transcrevo, aqui, um trecho em que a autora tece comentário sobre as figuras midiáticas:

> Sempre achei que o escritor se apresentar em público é, de certa forma, um engodo. O importante seria que o escritor fosse lido; que o livro fosse o veículo real do escritor. Pode acontecer de uma pessoa ser absolutamente genial e ser corcunda, feiíssima, não ter o poder da palavra. Então, as pessoas podem confundir a personalidade física com o escritor e achar que ele escreve bem porque é bonito. Ou, de repente, a pessoa é alguém humilde de figura que escreve muito bem. Enfim, não gosto muito de aparecer porque acho que nunca dá certo. E normalmente porque nós usamos sempre muitas caras o tempo todo (HILST apud DINIZ, 2013, p. 113).

A forte imposição do mercado e do dinheiro, no mundo moderno, passa a ser, portanto, uma temática que fará a artista mergulhar em uma nova postura lírica e em sua prosa ficcional, que, desde suas primeiras linhas, mostra narradores envolvidos em uma atmosfera melancólica, gerada pelo rebaixamento da arte e pela impossibilidade de sua concretização frente ao mercado, tantas vezes, alegoricamente representado pela figura do editor. A sua angústia metafísica é também corpórea. Hilda Hilst encarna o escritor que se quer dedicar inteiramente à literatura, mas que encontra barreiras de ordem prática, censuras vindas dos cerceamentos políticos ou mercadológicos. A arte, cada vez mais, encontra barreiras para ser composta[3].

Dito isso, se faz necessária uma leitura mais marcadamente materialista da obra da escritora, buscando identificá-la em modernas composições, atreladas aos temas do dinheiro, da mercadoria e do nosso

[3] Gostaria de agradecer a professora Sílvia Maria Azevedo, pelo desafio proposto de criar uma apresentação mais geral sobre Hilda Hilst.

processo de modernização conservadora. Temas que aparecem, mais sistematicamente, a partir de sua experiência dramatúrgica[4].

Nesse sentido, este trabalho tem como *corpus* principal de análise a peça teatral *O verdugo* (1969) e o romance *Cartas de um sedutor* (1991). Pois, diferentemente do que afirma a maior parte de sua fortuna crítica, as duas obras podem revelar uma escritora comprometida com questões sociais, históricas e políticas, ligadas à matéria nacional e ao seu processo de modernização inconcluso, turvado pelas marcas de um passado que insiste em permanecer atuante, o que faz com que o Estado democrático sempre corra o risco de se desmantelar em estados de exceção, as leis e os direitos públicos turvam-se pela influência constante das relações pessoais e vice-versa, e o dinheiro serve mais à garantia de posses e privilégios de classes, do que à implementação de políticas públicas dirigidas ao bem comum.

O primeiro capítulo se destina às publicações críticas a respeito da autora, buscando compreender o atual estado da questão da fortuna crítica acerca dos diversos gêneros em que escreveu. Notar-se, ao longo dos pronunciamentos, o mínimo destaque dado aos temas históricos, políticos e sociais. A crítica sempre se preocupou mais com o caráter universal, metafísico ou intimista, com a grandiosidade da obra e não com os obstáculos a serem enfrentados ao chão histórico. Em seguida, o leitor encontra ensaios cujo objetivo é mobilizar conceitos da teoria crítica e de leituras interpretativas do Brasil para analisar as obras destacadas no *corpus*. O intuito é verificar a resistência dos textos a uma leitura mais marcadamente materialista e as suas possibilidades formais, vista a diferença entre os gêneros.

Com *O verdugo* (1969), pretende-se analisar uma peça alegórica, que tematiza a censura e a violência cometidas durante a ditadura civil-militar

[4] Para isso, evocamos Candido (2011), principalmente em textos como: “Crítica e sociologia”, “A literatura e a vida social”, “Estímulos da criação literária” e “Estrutura literária e função histórica”. Pois, em tais artigos, o autor comenta e exemplifica seu método de análise literária, que pretende ver na forma o reflexo das estruturas sociais e/ou psicológicas da sociedade em que seu produtor se instaura; como comenta Carvalho (In: SZONDI, 2004, p. 9): “[...] as formas artísticas [são] como ‘conteúdos precipitados’, como sedimento de matéria histórica”, o que significa que “[...] os elementos de ordem social são filtrados através de uma concepção de estética e trazidos ao nível da fatura, para entender a singularidade e a autonomia da obra” (CANDIDO, 2011, p. 24), fato que deve ser constatado em uma análise profunda da obra e não somente, ou não apenas, em sua superfície temática, pois “[...] em literatura uma mensagem ética, política, religiosa ou mais geralmente social só tem eficiência quando for reduzida a estrutura literária, a forma ordenadora” (CANDIDO, 2011, p. 183).

brasileira, já que encena o cerceamento dos que proferem discursos libertários. Por outro lado, o dinheiro aparece como força motriz para as ações do texto, reafirmando-se como símbolo da modernidade. A peça, nesse sentido, não só tematizaria seu contexto de produção, mas formalizaria, alegoricamente, os impasses do nosso inconcluso processo de modernização, sobretudo pela mistura das instâncias pública e privada. É observada, junto a isso, a relativização dos papéis sociais e a intercambiação dos discursos, que faz com que as personagens troquem facilmente de ideologia e passem a agir pela perspectiva do lucro e da troca mercantil. O uso do poder em causa particular e a introjeção do discurso elitista pela população, que passa a servir, como massa de manobra, aos interesses daqueles que a subjugam, também são encenados.

Em *Cartas de um sedutor*, as influências da indústria cultural, a dominação da mercadoria e a marginalização do saber são criticadas. A intenção da análise é a verificação do diálogo que Hilda Hilst mantém com certa linhagem da literatura brasileira, principalmente da prosa narrada em primeira pessoa, cujos narradores, em grande parte, representam pontos-de-vista elitizados e autoritários. Por outro lado, a obra é um verdadeiro questionamento crítico da posição do intelectual na sociedade brasileira, que parece perder cada vez mais seu lugar de fala, rodeado por e produzindo simulacros.

O trabalho busca compreender o dilema central da autora, a angústia entre o relativo e o absoluto, multiplicada entre as permeabilidades do público e do privado, do local e do universal, da sua filiação à “alta” literatura e à filosofia, e as imposições do mercado.

Seguem, portanto, textos que rastreiam os engenhos hilstianos para a captação da materialidade, que, de antemão, se anuncia na forma alegórica e, ao mesmo tempo, teatral. Por isso, é necessário observar como recursos de sua dramaturgia se ligam a sua prosa ficcional, sobretudo pela passagem da relativização do capital, flagrada em *O verdugo*, à totalização da mercadoria, combatida e representada em *Cartas de um sedutor*.

1. **FORTUNA CRÍTICA: POESIA, TEATRO E PROSA**

> *Mas o silêncio da crítica brasileira é que me impressionou muito.*
>
> Hilda Hilst (*Fico besta quando me entendem*).

Desde 1950, a literatura brasileira é contemplada com o nome de Hilda Hilst, escritora que passou, principalmente a partir da década de 1970, a receber elogiosos pronunciamentos críticos, que chegavam a considerá-la "[...] a mais perfeita escritora em língua portuguesa" (RIBEIRO, apud WERNECK, 2014, p. 245), visto ser

> [...] raro encontrar no Brasil e no mundo escritores, ainda mais neste tempo de especializações, que experimentam cultivar os três gêneros fundamentais de literatura – a poesia lírica, a dramaturgia e a prosa narrativa – alcançando resultados notáveis nos três campos (ROSENFELD, 1970, p. 10).

Grande parte da nossa crítica, porém, manteve-se em silêncio perante tal exercício literário, que chegou até o ano 1999, com o livro de poesia *Do amor*. Fato que parece ter contribuído para o ressentimento da autora, demonstrado em seu comentário, intermediado por Werneck (2014, p. 246 e 245):

> [...] Hilda não esconde uma ponta de ressentimento quando menciona os críticos literários mais ilustres do país, como Antonio Candido e Benedito Nunes, que jamais lhe concederam uma linha. "Em segredo, Antonio Candido me diz que gosta muito do que eu faço, mas não escreve", protesta. Garante que "adoraria" levar algumas pancadas da crítica, pois isso seria mais suportável que o silêncio.

Mesmo assim, são relevantes os pontos observados pelos olhares que se interessam por sua obra, pois todos os gêneros exercitados pela autora

foram investigados por diversos pronunciamentos e linhagens teóricas, que passam pela biografia, filosofia, metafísica, psicologia, sociologia e estilística.

Parece sintomático que um dos primeiros materiais a serem publicados, possuindo como tema unicamente a obra e a figura da autora, tenha sido o oitavo volume dos *Cadernos de literatura brasileira* do Instituto Moreira Salles, no ano de 1999, concentrando - além de depoimentos, entrevistas, cópias de originais, breve biografia, desenhos de Hilda Hilst, indicações bibliográficas e uma coleção fotográfica - quatro ensaios críticos que, de forma panorâmica, apresentam, cada qual, uma faceta de sua obra.

Dito isso, o presente capítulo busca apresentar a fortuna crítica sobre a escritora, dividindo os textos entre apresentações gerais, reflexões sobre a poesia, pronunciamentos a respeito da dramaturgia e análises da prosa ficcional.

1.1. APRESENTAÇÕES GERAIS

Na linha dos textos voltados à própria autora, à sua personalidade e ao seu modo de ser, encontram-se depoimentos de amigos e tentativas de apresentação de sua vida e obra.

Partindo desta ótica, “O estrondoso silêncio de Hilda Hilst”, de Cecilia Prada, publicado em sua coletânea de artigos sobre escritores brasileiros, *Profissionais da solidão*, destaca a personalidade rebelde da jovem Hilda Hilst, antagônica aos bons modos exigidos a uma jovem dos anos 1950, característica que se potencializaria com a atitude que a levou ao recolhimento em sua Casa do Sol, fato essencial de sua biografia, pois, influenciada por *Carta a El Greco*, de Nikos Kazantzakis, radicaliza então sua introspecção, objetivamente.

Sobre a literatura, propriamente dita, Prada chama a atenção para a versatilidade executada nos mais diferentes gêneros; para a proximidade com as obras de Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Joyce, Beckett, Woolf, Bataille e Kafka; para a virada política que a obra dá com o teatro; e para a provocação da década de 1990, quando publica as obras de caráter pornográfico. Isso tudo

sem aprofundamentos críticos e teóricos, o texto se quer apenas como apresentação despretensiosa de uma obra[5].

No exercício de apresentação genérica da autora, surge também *Por que ler Hilda Hilst*, pequeno livro editado pela Globo e organizado por Alcir Pécora, onde se encontram dados biográficos, trechos de obras e posicionamentos críticos.

Na "Nota do organizador", Pécora chama atenção para "[...] a radicalidade da autora e de seus textos" (2010, p.7), acentuando seu caráter universalista, ao afirmar, precipitadamente, que a "[...] questão do conteúdo 'nacional' da literatura [...] não se põe para ela" (Idem, p. 9). Fato que, segundo o crítico, pode causar dificuldades para o leitor, ainda mais quando a isto é somada uma anarquia de gêneros, realizada na construção de seus textos pelo

> [...] emprego de matrizes canônicas de diferentes gêneros da tradição, como por exemplo, os cantares bíblicos, a cantiga galaico-portuguesa, a canção petrarquista, a poesia mística espanhola, o idílio árcade, a novela epistolar libertina (Idem, p. 11).

Tais matrizes jamais seriam praticadas "com purismo arqueológico", sobretudo por serem submetidas "[...] à mediação de fenômenos literários decisivos do século XX: a imagética sublime de Rilke, o fluxo de consciência de Beckett, o sensacionismo de Pessoa" (Idem, p. 11).

Em suas notas, o crítico aponta, ainda, para o torrencial narrativo que se faz teatral na produção hilstiana, já que, juntas à voz narrativa, outras aparecem em diálogo. A escritora, com isso, cria um estilo metalinguístico, ao "[...] denunciar-se como linguagem e como linguagem sobre linguagem" (Idem, p. 12), instituindo "O drama da consciência" (Idem, p. 11-12), ou seja: o "[...] drama da posição do narrador em face do que escreve" (Idem, p. 11), causando-nos a impressão de que ele "[...] está atuando em cena aberta diante

[5] Há também o relato de Lygia Fagundes Telles, "Da amizade", que, junto a depoimentos de Carlos Vogt e Caio Fernando Abreu, havia sido publicado no oitavo volume dos *Cadernos de literatura brasileira*, já mencionado neste texto, e reeditado em seu livro *Durante aquele estranho chá*. O relato de Ligya Fagundes Telles, assim como o de seus companheiros, não traz grandes novidades sobre a obra de Hilst, mas guarda, como arquivo e confissão, a devoção da amizade e os fortes traços que Hilda Hilst marcou em sua época e em seus próximos e queridos.

de uma plateia tendenciosa, não raro hostil, muitas vezes estúpida" (Idem, p.11).

A teatralidade de seu fluxo de escrita manifesta-se, também, pelo fato de seu narrador, ou "antinarrador" (Idem, p. 15), ser "[...] montado por entes pouco definidos, aparentados entre si, incapazes de conhecer a causa ou o sentido de sua coexistência múltipla e dolorosa no ofício da escrita" (Idem, p. 14). Fato potencializado na fase pornográfica, visto que seus narradores "[...] contrariam a regra de ouro da pornografia banal, que é simulação realista" (Idem, p. 20), pois "[...] eles se dobram o tempo todo sobre si próprios, escancarando a sua condição de composição literária" (Idem, p. 20).

Essas mesmas ideias foram escritas e desenvolvidas, com mais detalhamento, pelo próprio Pécora, na coleção organizada pela editora Globo, em notas introdutórias aos volumes. O interessante aí é que o crítico pôde ver e revelar como tudo isso se deu nos casos particulares.

Dentre os textos mais panorâmicos e as apresentações, também se destaca "A maldição de Potlatch", do jornalista e ensaísta José Castello, presente em sua antologia de perfis, o *Inventário das sombras*, de 1999.

Seu ensaio volta-se para a cisão entre a obra e o público, revelando que o fenômeno se dá menos como fenda do que como maldição. A partir desse conceito, o jornalista conta como foi sua experiência de conhecer Hilda Hilst e sua Casa do Sol, buscando, no encontro e em trechos da obra, características de tal literatura.

Esse aparente *carma* é pronunciado pela própria autora, baseando-se em uma antiga manifestação de povos indígenas, "da costa noroeste americana" (CASTELLO, 1999, p. 93). Trata-se da Maldição de Potlatch, "[...] um ritual incompreensível para a nossa sociedade [em que] os ameríndios tinham o hábito de pegar a parte mais importante de sua riqueza e simplesmente destruí-la" (Idem, p. 93-94).

A maldição, por essa perspectiva, se liga ao medo, principalmente ao daqueles que se preferem estáticos frente às suas próprias e convictas crenças, que pairam apenas na superfície, sem jamais adentrarem ao essencial. Isso porque a sua arte não se faz com as objetividades, clarezas e facilitações que o mercado exige, buscando o lucro das adaptações cinematográficas, mas "Fala do intolerável que se manifesta quando ela, sem

ceder ao desejo de agradar ou desagradar, usa a literatura para afundar a face do essencial" (Idem, p. 101).

"Por isso escreve livros que se distanciam das expectativas médias e se aproximam do susto" (Idem, p. 102), tocando "[...] as duas últimas fronteiras da modernidade" (Idem, p. 103): a paixão desorganizadora e a morte fulminante, cada vez mais recalcadas em nosso cotidiano.

Hilda Hilst, portanto, "[...] parte da borda do literário e, em vez de avançar rumo ao centro gerador de normalidade, lança-se numa viagem para fora da literatura" (Idem, p. 102), refletindo, por meio de seu grande arcabouço de referências filosóficas e literárias, o essencial do homem, aquilo que nos angustia e que tendemos a esconder. Seu leitor, com isso, "[...] deve se preparar para o medo, pois ler Hilda Hilst é acompanhá-la sem a garantia de equipamentos de segurança e sem um destino fixo – ou cair fora, cinicamente, reclamando do peso de sua escrita" (Ibidem).

Buscando, ainda, a construção de um retrato da autora, dois artigos foram publicados em *Pornô chic*[6], livro que reúne os textos da fase pornográfica da década de 1990.

O primeiro, "Hilda se despede da seriedade", de Humberto Werneck, foi "[...] publicado originalmente no *Jornal do Brasil*, em 19 de fevereiro de 1990" (WERNECK, 2014, p. 244) e retorna para mostrar uma Hilda Hilst um tanto ressentida pela falta de dinheiro e pelo silêncio mantido sobre sua obra, levando-a ao provocativo ato, seu pronunciamento como pornógrafa. Também aponta as fortes críticas que a autora tece, ao público que não quer exercer o ato vital de pensar, e ao preconceito contra uma mulher que se põe a escrever

[6] Trata-se de Hilst (2014). Sobre a reedição da editora Globo, podemos encontrar a resenha de Frank (2014), que avalia a antologia como ótima, se fazendo necessárias duas ressalvas. A primeira é que o texto *Berta – Isabô, fragmento pornogeriátrico rural* não é inédito, ele já havia sido publicado em *Jandira – Revista de literatura*, n. 1, Juiz de Fora, 2004, p. 92-93 e posteriormente em HILST, Hilda. *Cascos e carícias e outras crônicas (1992 – 1995).* São Paulo: Globo, 2001. A segunda ressalva é que se afirma: "Hilst partiu da literatura hermética para a farra literária de fácil digestão" (FRANK, 2014). Tal afirmação deve ser problematizada, pois a grande parte da crítica, que se debruçou nos textos pornográficos da autora, revela que a base de sua literatura continua a se fazer presente, pois os questionamentos filosóficos e a obsessão reflexiva de seus personagens continuam ativos, juntos às inúmeras referências literárias, históricas e culturais, sempre evocadas em sua literatura. O próprio público não consumiu seus textos como mercadoria pornográfica de fácil digestão, sendo que em sua época de publicação, "1000 exemplares de *Cartas de um sedutor* foram devolvidos à editora" (FILHO, 2007, p. 57).

alta literatura, de linguagem exigente e temas obsessivos e grandiosos para a arte, como a loucura e a morte.

Já o segundo texto traz as palavras da própria autora, ditas ao amigo e também escritor, Caio Fernando Abreu[7], organizadas sob o título de “A festa erótica de HH”. Em suas reflexões, é notável a consciência que possuía sobre a própria obra, ao dizer que modificou a prosa narrativa e que criou uma revolução na língua portuguesa. É possível perceber, ainda, a permanente dor por não ter obtido um maior número de público, atacando os editores que preferem obras facilitadoras, as quais exigem pouca reflexão.

Entretanto, o maior autorretrato é o livro *Fico besta quando me entendem*, de 2013, que, sob a organização de Cristiano Diniz, traz as principais entrevistas dadas pela artista ao longo de sua carreira. É interessante notar aqui como ela “[...] também soube ‘escrever’ nesse gênero” (DINIZ, 2013, p. 5), já que podemos perceber como sua própria figura foi se tornando ficcionalizada, ao construir e divulgar uma imagem “[...] que deixou marcas, que ainda ecoam quando seu nome é lembrado” (Ibidem). Trata-se de afirmações que reforçam a excentricidade, a loucura, a grande e ousada inteligência e as inúmeras provocações desconcertantes.

Por fim, dentre as obras que contemplam os estudos panorâmicos, há o livro *Em torno de Hilda Hilst* (2015), coletânea de ensaios organizada por Nilze Maria de Azeredo Reguera e Susanna Busato, publicada pela editora da Unesp, reunindo artigos que tratam dos variados gêneros praticados pela autora.

Voltando olhares para temas que abrangem a obra como um todo, Alva Martínez Teixeiro assina, na coletânea, “Refulgência, dor e maravilha. Os conceitos de tempo, deterioração, infinitude e morte na obra de Hilda Hilst”. Com interesse pelo metafísico, as personagens, narradores e eu-líricos - representações do sujeito - são sempre imperfeitos e mutáveis, justamente por abrangerem os extremos da humanidade: glória e decadência, redenção e perda, são misturadas para a constituição de indivíduos que intuem a

[7] A relação de amizade entre os dois é apresentada, descrita e comentada em *Numa hora assim escura*, livro de Paula Dip (2016), que inclusive disponibiliza transcrições de cartas trocadas ao longo da vida pelos dois autores.

precariedade e o absurdo da existência, mas, como demasiado humanos, não ultrapassam seus estados cruéis.

Na mesma linha de raciocínio, há “Respirei teu mundo movediço”, de Ana Chiara, para quem o problema central da obra estaria concentrado no questionamento da representação do trauma pela linguagem. Assim, em uma filiação que envolve Sade e Bataille, a autora desprezaria a representação realista para causar uma desorganização na dimensão linguística.

1.2. REFLEXÕES SOBRE A POESIA

Voltando ao *Caderno de literatura brasileira* (1999), encontra-se um importante artigo sobre a lírica histiana, “Da poesia”, assinado por Nelly Novaes Coelho. De maneira introdutória e panorâmica, demonstra como a poesia da escritora “[...] expressa em seu suceder as metamorfoses de nosso tempo” (COELHO, 1999, p. 67), principalmente por duas vias básicas de reflexão:

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

Assim, da “essência camoniana do amor” (Idem, p. 70), responsável por sua primeira lírica, passa a adotar um eu-lírico que reforça “[...] a função mediadora (ou demiúrgica) da poesia” (Idem, p. 71), capaz de religar o homem tecnológico de nosso tempo “[...] aos impulsos primitivos/ naturais do ser” (Idem, p. 71), com doses e influências de Rilke e Nikos Kazantzakis.

Em seguida, sua lírica assumiria o erotismo como centro reflexivo, “[...] no alto sentido filosófico do termo – a experiência de comunhão plena *eu-outro* que, partindo do corpo, atinge as raízes metafísicas do ser e o faz sentir-se participante da *totalidade*” (Idem, p. 74). Este mesmo erotismo, em suas últimas produções, será capaz de romper as barreiras que o separam do

misticismo, resultando em um niilismo ligado mais uma vez à obra de Kazantzakis, frente à angústia do rompimento entre Deus e Homem. Sua poesia, porém, segue buscando o corpo-a-corpo com o Absoluto que se faz ausência.

Na década de 1990, quando a escritora se intitula publicamente pornógrafa e o erotismo vem à tona, é lançado, em 1992, *Bufólicas*, único livro em verso dessa fase, sobre o qual Deneval Siqueira de Azeredo Filho escreve "Bufólicas: pega, mata e come", em seu *A bela, a fera e a santa que levantou a saia: ensaios sobre Hilda Hilst* (2007). Para ele, o livro de poemas parece exercitar o desempenho de um bufão, que relê, por via ácida e irônica, alguns contos de fadas e textos canônicos, abusando do humor político. Dessa forma, se faz uma revisão do que ficou às margens da história oficial da literatura, do nosso sistema literário e da literatura de caráter erótico, pela via de "[...] sua poesia animada com o coro dos contrários, da fina ironia e da sátira gostosa, o que é raro, pois seu interesse permanece centrado na discussão intelectual no melhor sentido" (AZEVEDO FILHO, 2007, p. 146).

Como veremos ao longo deste capítulo, quando o assunto a ser tratado é a lírica hilstiana, encontramos textos que, em geral, abordam temáticas parecidas: a relação do eu-lírico com o sagrado, com a morte e com o amor. O trabalho de maior fôlego, dentro dessa perspectiva, é *Deus. Amor. Morte e as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst* (2011), de Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque. O material, que se encontra agora em formato de livro, foi anteriormente apresentado como tese de doutorado, no ano de 2002, na Universidade de São Paulo, sob a orientação de Alcides Celso de Oliveira Villaça.

Logo no início, o pesquisador traz um importante recorte da fortuna crítica produzida sobre a poesia de Hilda Hilst, chamando atenção para importantes nomes da crítica brasileira, como Sérgio Buarque de Holanda, que, ainda nos 1950, apontou para o caráter experimental da jovem poeta, vendo-o com bons olhos em sua estreia, mas se decepcionando no segundo livro, pelo fato de Hilda Hilst ter modificado de forma "imatura" o canônico gênero da balada[8]. Outro nome citado é o de Sérgio Milliet, que julga a poesia da artista

[8] Trata-se de dois artigos presentes em HOLANDA (2010): "Água no vinho" e "O fruto proibido".

como feminina, tímida, frágil e cheia de pudores. Julgamentos que caem por terra sob o exercício de qualquer leitura mais atenta e sob a continuidade da obra.

Albuquerque também apresenta os pronunciamentos mais assertivos de Jorge de Sena, que afirmam o grande potencial estilístico de Hilda Hilst, capaz de apresentar textos em que a forma se conecta radicalmente com o conteúdo e em que a experiência se transforma em criação artística, pois até mesmo "O apego à forma funciona como uma maneira de experimento e não como subserviência" (ALBUQUERQUE, 2011, p. 22), e "A expressão pessoal soa como verossímil e não como confessionalismo que, para muitos, é falha grave na expressão poética" (Idem, p. 22).

Outro nome de peso, presente na tese, é o de Anatol Rosenfeld, primeiro crítico a tecer comentários que até hoje se mostram consistentes. Foi ele quem conseguiu observar a fatura dos três gêneros, irmanados, sempre, por uma rigorosa poeticidade, notando, assim, como estes não se subordinam, mas se complementam, ainda mais porque a "[...] convivência entre forças antagônicas e, posteriormente, híbridas, molda os seres da literatura hilstiana" (Idem, p. 23-24).

Na sequência, a tese de Albuquerque busca descobrir, traçar e analisar o que, para ele, seriam os três temas fundamentais de tal produção – já anunciados em seu título -, mirando as atitudes e as transformações do eu-lírico frente ao recorte temático, ao longo da obra. Perante Deus, encontram-se o sacrifício, a súplica e a revolta; frente ao Amor, a nostalgia e a volúpia; e diante da Morte, o lamento e o enfrentamento.

Sobre as formas do sagrado, surge, também, "Criação poética. Gnose e mística da transgressão", de Claudio Willer. Texto publicado em *Tertúlia, o autor como leitor*, em que se reúne a escrita de várias personalidades da literatura contemporânea, sempre com a intenção de apresentar uma influência ou predileção literária.

A ótica de Willer aproxima a poesia de Hilda ao gnosticismo, ou seja: "[...] à 'religião' do conhecimento absoluto, a reintegração e a descoberta do verdadeiro eu, a centelha divina que há em nós, capaz de nos levar à salvação" (WILLER, 2013, p. 244).

Como religião dualista, de feitio um tanto platônico, o gnosticismo apresenta a criação dividida entre o *kenoma* - nosso mundo "[...] criado e dirigido por um mau demiurgo, por um deus de segunda categoria, incompetente" – e o *pleroma* - "que seria um plano superior" (Idem, p. 245).

Tal dualismo apresenta-se, principalmente se considerarmos os dois polos de criação hilstianos, o sublime e o abjeto, desenvolvidos por outra dualidade, dada entre a "[...] prosa extensa, frequentemente torrencial, sem limites e mais voltada para o abjeto" (Idem, p. 246), e a poesia da síntese e do sublime.

A ideia da síntese, segundo Willer, pode ser entendida também na totalidade da obra, que caminha para

> [...] uma síntese de opostos, uma síntese de contradições fundamentais, inclusive a contradição mais básica, mais fundamental de todas, que é aquela entre o sujeito e o objeto, entre nós e o mundo, entre a imaginação e a realidade, entre o simbólico e o mundo das coisas (Idem, p. 255)[9].

Insistindo com o tema do sagrado, foram escritos mais dois artigos, "A vaidade em Hilda Hilst e Sophia Andresen" - de Kamilla Kristina Sousa França Coelho em parceria com Maria Zaira Turchi – e "Palavra e criação: passos do sagrado na poesia de Hilda Hilst" – de Karyne Pimenta de Moura –, ambos publicados em *Entre o mito, o sagrado e o poético, ecos de uma sinfonia*, livro organizado por Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha.

O primeiro texto trata da "vaidade" dos eu-líricos das duas autoras postas no título, "vaidade" gerada pela relação que a própria poesia estabelece com o tema universalista do sagrado, visto ser lugar privilegiado para refletir sobre ele e entendê-lo. Assim, seus poemas, mesmo que não desvendando totalmente a imagem de Deus, "[...] provocam um sentimento de nobreza e

[9] Em sua tese de doutorado, disponibilizada no formato de livro, com o título *Um obscuro encanto:* gnose, gnosticismo e poesia moderna*,* Claudio Willer alça a obra de Hilda Hilst ao patamar de uma das mais representativas do século XX brasileiro. Particularmente, no capítulo "Gnósticos brasileiros, do simbolismo até hoje", nota um dualismo gnóstico como matéria para a produção da autora, o que faz com que ela busque o conhecimento no contato dos opostos, manifesto não só em passagens de suas obras, mas também em seu projeto literário, sobretudo pela forma como manipula os gêneros. Assim, enquanto escreve uma poesia concisa, bem acabada e com certo rigor formal, experimenta uma prosa em progresso, verborrágica, em que um texto parece ser infinitamente continuado no outro.

vaidade no coração das poetas" (COELHO; TURCHI, 2013, p. 178), já que "Os poemas são escadas que as elevam aos céus" (Idem, p. 177-178).

No entanto, tal visão do sagrado não parece ser condizente com a produção de Hilda Hilst, basta lembrarmos os pronunciamentos críticos já relatados aqui. A experiência de se indagar a Deus torna-se muito mais angústia e queda do que vaidade e ascensão.

Já o segundo texto se faz interessante quando afirma que, sobretudo nos livros *Amavisse* e *Trovas de muito amor para um amado senhor*, a palavra poética se liga ao tempo arquetípico e coletivo dos mitos e do sagrado, sendo assim, capaz de atingir profundamente a psique coletiva. Mas parece equivocado quando, junto ao primeiro texto, confere à poesia um lugar de iluminação reveladora do sagrado.

No mesmo livro, ainda existe "A Casa do Sol e a criação literária de Hilda Hilst", de Danielle Stephane Ramos, cujo esforço é o de compreender a lírica da autora por meio do retiro e da construção de sua Casa.

Com uma vertente mais biográfica e intimista, Ramos mostra que a casa passa a ser uma imagem arquetípica da vida privada, com predominância do mundo feminino. Buscando apoio no conceito "casa natal", de Bachelard, o lar remeteria ao útero materno e a um espaço onírico, jamais recuperado por nós.

Tal imagem arquetípica, que pode ser encontrada na real construção da Casa do Sol, seria refletida em sua poesia lírica, gênero que melhor se adaptaria à representação dos estados de alma íntimos e que é capaz de refletir as profundas vivências artísticas.

No centro da produção das obras dedicadas à escritora, há *Roteiro poético de Hilda Hilst*, livro organizado por Elaine Cristina Cintra e Enivalda Nunes Freitas e Souza, reunindo artigos de vários pesquisadores participantes do "II Seminário de poesia – Homenagem a Hilda Hilst", realizado na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), em 2006. O livro divide-se em quatro seções que se esforçam para refletir sobre uma faceta da obra, sobretudo a partir da poesia.

Na primeira seção, "Do exílio de si: corpo e desejo", a investigação é sobre a consciência de uma subjetividade dada no corpo e na linguagem, promovendo, ao eu-lírico ou ao narrador, um constante "exílio de si". Nesse sentido, há um impulso erótico e uma forte investigação da temporalidade, pois

o outro, tanto físico como metafísico, a exemplo da morte, possibilita traçar o contorno dos limites do eu que se busca e se percebe sempre incompleto.

Expandindo as experiências, a segunda seção – “Do sentimento lírico do mundo: poesia e sociedade” - tenta detectar a relação da lírica com o mundo, voltando os olhares para os possíveis aspectos políticos da obra, sobretudo em “Poemas aos homens do nosso tempo”, parte do livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, até agora pouco investigados pela crítica. Segundo os artigos dessa seção, a obra hilstiana, sem cair em proselitismo, possui uma essência política, notável ao tematizar a opressão do homem comum, por via de uma metalinguagem questionadora da função do poeta em meio a um mundo em que os bens culturais não chegam democraticamente a todos.

Em seguida, as reflexões voltam-se, mais concentradamente, para o livro de poemas *Da morte. Odes mínimas*, investigando, nesta terceira seção – “Das profundezas das mortes mínimas” -, os processos filosóficos, religiosos, subjetivos, inconscientes e sociais que se dão na (ir)representação e no questionamento da e sobre a morte.

Por fim, o livro apresenta “Dos leitores e autores: olhares críticos”, onde se traça um pequeno percurso crítico sobre a obra de Hilda Hilst.

Outro relevante texto sobre o *Da morte. Odes mínimas* é “Lírica da morte”, de Simone Rossinetti Rufinoni, publicado no segundo número da revista *Rodapé, crítica de literatura brasileira contemporânea* (2002).

O ensaio estuda os obstáculos que a morte impõe como temática e forma para o eu-lírico que experimenta representá-la e que, para isso, se utiliza dos mais variados procedimentos. Um deles seria o de rebaixar e dessublimar a morte, renomeando-a com palavras alusivas a objetos perecíveis. Porém, assim, a morte se aproxima do sujeito que tenta enfrentá-la com a linguagem, pois frente à grandeza do enigma, essência da própria morte, tanto o poeta, quanto a poesia, se apequenam. É dessa forma que “A experiência-limite da morte interage com a experiência-limite da criação: em ambas a atração pelo desconhecido, a vertigem do abismo” (RUFINONI, 2002, p. 88-89).

A morte, que passa a ser personificada, se faz, portanto, objeto de desejo: é com ela que se dá a fusão corpórea mais radical com o outro a que podemos experimentar. Todavia, possuir a morte significa o fim do indivíduo. Logo, a poesia passa a ser apenas a possibilidade de reflexão sobre a

“cavalinha”, principalmente por meio da metalinguagem, já que, como afirmado, poesia e morte se irmanam. Por fim, a poesia serve à antecipação e à experimentação do luto.

É preciso lembrar, ainda, da coletânea de textos críticos *Em torno de Hilda Hilst*, organizada por Nilze Maria de Azeredo Reguera e Susanna Busato, lançada pela editora da Unesp em 2015.

Dentre os textos reunidos, “Traduzir as faces de Deus”, de Hsiao-Shih Lee, analisa os aspectos físicos do livro *Sobre tua grande face*, pautando-se nas relações entre Hilda Hilst e Wakabayashi, grafista que imprimiu kanjis junto aos poemas, pretendendo indicar os problemas entre suas traduções mútuas.

Já Higor Sampaio, de visada mais temática, em “Os ofícios do sacro em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, de Hilda Hilst”, afirma que nas forças que compõem a subjetividade do eu-lírico, o sagrado aparece associado aos impulsos do cotidiano e do erotismo batailleano, por isso violento, já que acusa a descontinuidade do sujeito no ímpeto da procura pelo outro, pela descontinuidade perdida e jamais recuperada plenamente.

Há ainda, dentro da coletânea, “Os autorretratos na lírica de Hilda Hilst”, de Elaine Cristina Cintra, para quem a poesia moderna volta-se para si mesma, pois, se a lírica é a expressão mais absoluta do eu, ela se torna casulo em tempos em que o sujeito está fragmentado.

Frente a tal impasse, Hilda Hilst constrói autorretratos, que fazem com que o eu-lírico seja composto enquanto tessitura discursiva. Como modos de se autorretratar, sua lírica pode aparecer como prece, confissão e testamento, juntos a formas de desenhos, espelhos, pinturas e imagens, sempre “[...] contaminados pela dissolução que a linguagem poética propõe das concepções seguras” (CINTRA, 2015, p. 164). Sendo assim, o sujeito é sempre de difícil apreensão, escorregadio, múltiplo e simultâneo, ainda mais pelo fato de o tempo e o outro, elementos nunca estagnados, conferirem, aos autorretratos, “[...] um caráter de experimentação e fugacidade” (Idem, p. 165).

Com tais afirmações, a escritora construiria, por fim, autorretratos do retrato, ou seja: sempre faz convergir, para o eu-lírico, a imagem de poeta, de um eu que surge na poesia. Dessa maneira:

> [...] a lição desses exercícios hilstianos de ‘dizer o eu’ é a de que a relação sujeito/linguagem poética, inextrincável, ambígua, mas una, reorganiza as formas de escrita do eu, e sugere que tudo é linguagem e toda linguagem é construção simbólica, sendo, portanto, submetida ao eterno retorno do mesmo, sob novas concepções (Idem, p. 174).

1.3. PRONUNCIAMENTOS A RESPEITO DA DRAMATURGIA

A produção em gênero dramático é a parte menos estudada da obra de Hilda Hilst. Entretanto, existem importantes pronunciamentos que não podem ficar de fora, tanto pelo reconhecimento do caráter desbravador de novos procedimentos formais, identificados na obra da autora a partir de sua experiência com o teatro, quanto pela indicação das novidades temáticas, incorporadas em sua dramaturgia.

Sendo assim, mesmo com alguns prenúncios em sua lírica anterior à escrita do teatro, são suas oito peças que, mais contundentemente, anunciam uma reviravolta em seu projeto literário, abrindo caminho para uma nova temática que será exercitada em sua futura prosa e que modificará sua poesia, desafiando a escritora a experimentar e a construir novas formas estéticas.

A “nova temática” representa uma carga sufocante, já que encena poderes e espaços totalitários, ditaduras e relações psíquicas, metafísicas e sociais que nulificam os sujeitos. Ideia central para as discussões realizadas em “Do teatro”, texto assinado por Renata Pallottini, novamente publicado nos *Cadernos de literatura brasileira*[10], e que procura mostrar como Hilda Hilst cria uma dramaturgia diferente da que se fazia em sua época, justamente por deixar sua arte de poeta adentrar e contaminar o drama, modificando alguns pressupostos básicos do gênero. Pode-se perceber, com isso, uma autora falando através de suas personagens e assim um interesse maior naquilo que eles sentem, pensam, sofrem e dizem, do que propriamente naquilo que fazem.

Consequentemente, neste teatro, que, além de lírico, mobiliza recursos épicos, “Um poeta está optando por se comunicar com seu público através de

[10] O texto é reeditado mais duas vezes, em *Teatro reunido*, publicado pela editora Nankin, juntamente as peças *A empresa*, *O rato no muro*, *O visitante* e *Auto da barca de Camiri*, e em *Teatro completo* da editora Globo, onde, pela primeira vez, foram publicadas todas as obras dramatúrgicas de Hilda Hilst.

situações, na maior parte das vezes, limítrofes, de situações de verdadeira crise" (PALLOTTINI, 1999, p. 101) e, para isso, "Um grupo de personagens é criado, em cada um dos casos, para apresentar-nos um momento de vida em que se chega ao limite extremo da resistência humana" (Idem, p. 101)[11].

Outros pronunciamentos são feitos em "A eminência da morte na dramaturgia de Hilda Hilst: *A possessa* e *O verdugo*", publicado na coletânea de ensaios *Em torno de Hilda Hilst*, em coautoria de Éder Rodrigues e Sara Rojo. Para os dois autores, as peças citadas misturam gêneros, fundem materiais ficcionais e biográficos e proporcionam uma forte *performance* política, ao dar voz às vítimas, tanto à protagonista de *A possessa*, América, jovem condenada por fugir aos padrões educacionais de uma sociedade punitiva e autoritária, quanto ao Homem, revolucionário levado à morte em *O verdugo,* por ensinar palavras libertadoras à população de uma vila interiorana. As peças ainda criam uma atmosfera kafkiana, pois não se sabe objetivamente o motivo das condenações, já que as sugestões dos acordos corruptos e invisíveis fortalecem as estruturas encenadas.

Na mesma coletânea crítica, Alcir Pécora publica "Hilda menor: teatro e crônica", afirmando que os dois gêneros seriam as facetas mais desprestigiadas do conjunto da obra da autora, o que o leva a dizer, por exemplo, que "[...] o efeito mais importante de seu teatro foi o de ensaiar a sua prosa" (PÉCORA, 2016, p. 15), servindo como experimento que modificaria as posteriores produções. O fluxo narrativo de sua prosa ficcional receberia, com isso, um tratamento dramático, enquanto sua poesia lírica, escrita a partir de 1970, ganharia elementos novos, como humor, dialogismo e registros vulgares.

Para o crítico, a comunicação, pretendida por Hilda Hilst com o seu teatro, falhou ao final da década de 1960, pois contrariava a produção dramatúrgica da época, desorganizando os modelos teatrais por sua singularidade. Tal afirmação aparece condensada na passagem a seguir:

[11] Em minha dissertação de mestrado, orientada pelo Dr. Gilberto Figueiredo Martins e intitulada *Assombros e escombros da modernidade no teatro de Hilda Hilst* (2012), desenvolvi um capítulo chamado "Nos bastidores da crítica: diálogos sobre o teatro de Hilda Hilst", em que realizo e apresento um comentário mais detalhado do texto de Renata Pallottini e de vários outros que compõem a fortuna crítica sobre a dramaturgia hilstiana, pesquisada até 2012, ano de defesa da dissertação na Unesp, campus de Assis – SP.

> [...] A falta de ação, o enredo abstrato, o acento colocado sobre a palavra poética, uma discussão política que mais parece condenar a política, um teatro popular que parece implacável com o povo, certo catolicismo padecente e vitimista que contamina o pacifismo, o repúdio às posições polarizadas da época, sem deixar de acentuar os polos; um olhar mais agudo para as contradições e as incongruências, mais que para a clareza ideológica – qualquer coisa, ou tudo isso, resultou no fracasso de seu teatro (PÉCORA, 2015, p. 15).

Entretanto, a meu ver, essa dramaturgia é alegórica. Com isso, os símbolos populares e as referências cristãs servem ao arcabouço de imagens constituintes das peças e servem à visão do alegorista. Nesse sentido, Hilda Hilst não parece comungar o ponto-de-vista da religião institucionalizada, manipulando a figura de Cristo mais como homem do que santo.

Quanto às crônicas, estas serviriam como espaço de maior experimentação humorística, sendo as misérias da velhice o tema central, estilizado por ambiguidades e paradoxos que carregariam o baixo para os sentidos mais elevados do tempo, da humanidade e de suas transcendências, ao criar moralidades invertidas.

Com esses textos - publicados entre 1992 e 1995, no “Caderno C”, do *Correio popular* de Campinas –, a autora também pretendia divulgar sua obra poética, o que se daria de forma mal resolvida, pois os poemas, para o crítico, aparecem deslocados do restante das crônicas.

Voltando à dramaturgia, Deneval Siqueira Filho, em *A bela, a fera e a santa que levantou a saia:* ensaios sobre Hilda Hilst, particularmente no capítulo intitulado “A bela e a fera – ensaios sobre a ficção e o teatro”, chama a atenção para as semelhanças da escritora com o teatro do absurdo e com a ficção de Beckett, principalmente pelo rebaixamento do metafísico e pela ausência de acesso ao absoluto, embora se mantenha o empuxe. Outros pontos interessantes - que soam mais como sugestões para uma melhor investigação, do que propriamente como afirmações críticas firmemente embasadas - é a aproximação da peça *O verdugo* com *Ponto de partida*, teatro político da década de 1960, escrito por Gianfrancesco Guarnieri, especialmente por procedimentos brechtianos, manipulados pelos dramaturgos. Aproximação seguida de apontamentos que colocariam Hilda Hilst em posições próximas às

de Jean Genet, ao exercerem, os dois escritores, a literatura como resistência ao desamparo humano.

Para finalizar, é necessário evocar *O herói incómodo:* utopia e pessimismo no teatro de Hilda Hilst, trabalho que surgiu como dissertação de mestrado, defendida na Universidade da Coruña, e que saiu publicado em livro no ano de 2009, com a assinatura de Alva Martínez Teixeiro.

Partindo de uma apresentação geral da literatura de Hilda Hilst, a autora do trabalho indica uma predileção por temas que exploram as problemáticas do século XX, ligados à violência e à degeneração do sujeito, como as distopias sociais e os Estados totalitários, com seus instrumentos de tortura, coação e coerção. Para representar esta temática, a artista escreve um teatro não-realista, de viés mais simbólico e experimental, de linguagem híbrida, entre o lirismo e a dramaticidade, exercida por um ponto de vista universalizante e metafórico.

Dentro de suas peças, o herói, tema central do trabalho, é sempre trágico, pois sua luta e morte de nada valem para as sociedades atuais. Portanto, passa a ser a representação da crise existencial, experimentada sempre de forma solitária, visto a incapacidade de uma religação e organização coletiva por parte de sujeitos que beiram a desintegração de si[12].

1.4. ANÁLISES DA PROVA FICCIONAL

Iniciando os comentários a respeito dos textos críticos que discutem a prosa ficcional de Hilda Hilst, voltemos, mais uma vez, aos *Cadernos de literatura brasileira*, particularmente ao ensaio de Leo Gilson Ribeiro, “Da ficção”, por apresentar, panoramicamente, essa face da literatura hilstiana.

Para tal façanha, o crítico alça a escritora ao mesmo patamar dos grandes prosadores modernos, chamando a atenção para seu estilo de obra aberta, exigindo, assim, esforço do leitor, pois o diálogo proposto é denso e desafiador, visto que ao escrever,

[12] Este trabalho está melhor comentado em minha dissertação de mestrado, já referida aqui.

> [...] baseada em premissas filosóficas, religiosas, de alta erudição, [...] seus livros não transmitem mensagem alguma de otimismo, ao contrário, duvidam se há limites para a ferocidade do homem para com seu semelhante (RIBEIRO, 1999, p. 84).

Além da pesada temática - em que “O misticismo alijado da sociedade humana, a libido avassaladora, as alegrias e as desditas do amor fruído se aliam, nos últimos textos, à degenerescência inelutável do envelhecimento” (Idem, p. 93) -, o leitor também se depara com a dificuldade imposta pelo estilo, que - além dos inusitados e exóticos nomes de suas personagens e neologismos – mescla, propositalmente, “[...] formas orais, dialetais, do linguajar caipira do interior de São Paulo, com o português culto, muitas vezes derivado de termos clássicos da língua, de séculos anteriores” (Idem, p. 85).

A autora parece denunciar, por meio de seus textos, a

> [...] percepção de que os limites do homem se esboroam diante da velhice, do esquecimento, da solidão, da pobreza, como cacos de um sonho, resultado de uma força incompreensível e indiferente à condição humana: o Tempo (Idem, p. 81).

No mesmo *Caderno*, Eliane Robert Moraes publica “Da medida estilhaçada”. De vertente mais filosófico-existencialista e procurando investigar a virada que ocorre no projeto da autora, o texto visa a compreender, a partir de “Fluxo” - texto inaugural de seu primeiro livro em prosa, *Fluxo-Floema -,* como se dá a relação entre “[...] três figuras fundamentais do imaginário literário de Hilda Hilst: o desamparo humano, o ideal do sublime e a bestialidade” (MORAES, 1999, p. 115). Relação que “[...] resulta no aparecimento de uma nova matéria literária que, nascida com a prosa, iria daí em diante também contaminar sua poesia” (Idem, p. 116).

O confronto dessas três imagens faz com que a escritora que, até então, procurava o sublime e o Absoluto por meio de sua poesia, “[...] exceda sua própria medida”, ao fazer com que a transcendência seja “submetida aos imperativos da matéria” (Idem, p. 117). Sua prosa, portanto, “[...] ganha inusitada violência poética, sem paralelos na literatura brasileira”, colocando “[...] a linguagem à prova de um confronto com o vazio no qual o eterno

confunde-se irremediavelmente com o provisório e a essência resvala por completo no acidental" (Idem, p. 118).

O divino e o sagrado não garantem mais uma aura de superioridade e o ser hilstiano, frente a tal impossibilidade do Absoluto, deve optar por dois caminhos: um, mais universal, pautado em uma forte "angústia cósmica" (Idem, p.120), e outro que busca uma saída cômica - característica mais brasileira de sua forma de pensar, segundo a crítica Eliane Robert Moraes. Isso por Hilda Hilst definir o Brasil como "o país da bandalheira", onde nada pode ser levado a sério: "[...] ser brasileiro é ser ninguém, é ser desamparado e grotesco diante de si mesmo e do mundo" (Ibidem). Essa configuração do Brasil, em perspectiva que mistura riso mordaz e melancolia, reforça a dupla dicção de sua obra, "[...] ora voltada para os motivos graves da existência humana, ora para os aspectos patéticos da vida prosaica" (Ibidem)[13].

Dito isso, sua prosa mobiliza uma angustiante e aflita percepção, a da "[...] impossibilidade de deter o fluxo do tempo" (Idem, p. 122), que anuncia nossa finitude e a formaliza estilisticamente, pois:

> [...] marcada por uma linguagem telegráfica que muitas vezes dispensa a pontuação e multiplica os focos narrativos ao absurdo, estilhaçando não só a Ideia, mas também as ideias, para mostrar, no corpo da língua, o vazio insuportável que habita o centro de cada um de nós (MORAES, 1999, p. 123).

Eliane Robert Moraes volta a abordar e a enfrentar o tema em outro texto, intitulado "A prosa degenerada"[14], presente na reedição que reúne os textos ditos pornográficos de Hilda Hilst, *Pornô chic*.

Com as novas observações, a pesquisadora se volta também para a década de 1990, fase final da produção analisada, partindo, sobretudo, da

---

[13] Nesse sentido, mesmo que Eliane Robert Moraes não diga, Hilda Hilst parece reatualizar e dialogar com questionamentos e formulações do nosso primeiro modernismo a respeito do Brasil, principalmente quando lembramos Mário de Andrade e seu melancólico e grotesco *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, ou Oswald de Andrade e seus Serafim Ponte Grande e João Miramar.

[14] Ensaio inicialmente publicado, em versão reduzida, no *Jornal de Resenhas*, Discurso Editorial/USP/UNESP/UFMG/Folha de São Paulo, São Paulo, 10/03/03. Posteriormente, aparece como "A prosa degenerada de Hilda Hilst", em PRZYBYCIEN, Regina; GOMES, Cleusa (orgs). *Poetas mulheres que pensaram o século XX*. Curitiba: UFPR, 2008

frase “É metafísica ou putaria das grossas?” (HILST apud MORAES, 2014), presente no livro *Contos d’ escárnio – Textos grotescos*.

Nessa nova investida, esforça-se para compreender como a fusão entre o alto e o baixo se radicaliza em *Contos d’escárnio – Textos grotescos*. Fusão que não se encontra apenas tematizada, mas formalizada, afirmando sua “[...] capacidade de transgressão [...] manifesta numa perfeita sintonia entre forma e fundo” (MORAES, 2014, p. 268), pois

> [...] para responder aos dilemas da representação do sexo, mas sem acatar as restrições impostas à pornografia, a autora perverte as leis literárias, criando uma prosa em que os gêneros se degeneram. Uma prosa degenerada (Idem, p. 268).

É dessa forma que o conhecimento é associado à atividade sexual e que uma “paródia vertiginosa” é posta sobre os mais altos e antigos gêneros literários, como as cantigas de escárnio medievais, por exemplo. Associada ao lixo cultural, produzido no país, a paródia cria um “[...] inventário da mercadoria literária” (Idem, p. 266), respondendo, ironicamente e ao seu modo, aos imperativos do mercado. Seu texto passa a criticar não só a “[...] hegemonia do lixo cultural, mas também a suposta superioridade das elites intelectuais” (Idem, p. 268), sugerindo que “[...] entre esses polos da nossa cultura também existam relações mais complexas do que normalmente se costuma admitir” (Ibidem) e que, portanto, ignorar o fenômeno mercadológico não é a forma de amenizar sua impostura.

Na mesma linha de raciocínio, Sonia Purceno escreve “O obsceno objeto de desejo de HH” e o publica em *Por que ler Hilda Hilst*. Em sua visada crítica, destaca, como base da literatura hilstiana, “[...] um ponto de vista nuclearmente obsceno, isto é, que supunha imperativo trazer à cena justamente o que se esperava que ficasse fora dela, por incomodar o leitor, ou pelo que for” (PURCENO, 2010, p. 64) e assim, na tentativa de “[...] mudar aquele que a lia, e de falar de estados extremos do homem” (Ibidem), muitas de suas personagens renunciaram ao pacto social, principalmente pela predisposição ao afastamento.

O ensaio também se atém à teatralidade de sua prosa, marcada pelas características presentes em suas oito peças teatrais. Indica-se, assim, que "marcações cenográficas", como em seu teatro, podem ser percebidas

> [...] na sequência ininterrupta de falas que se divide entre microcenas, narradores e personagens esquizofrênicos. O contorno das falas nem sempre é nítido, como não são nítidas as fronteiras entre as personagens, mas é exatamente em meio a esta permeabilidade – que também dilui espaços e tempos – que a cena se dá (Idem, p. 77).

Outro potente instrumento usado por Hilda Hilst, para desconcertar o leitor, é a manipulação do riso, potencializada de forma mais sistemática em sua "fase" pornográfica. Seu riso não é facilitador, nem ameniza tensões, é provocativo e incômodo, justamente por ser provocado pelo deslocamento dos "[...] objetos de seus lugares convencionais" (Idem, p. 84), mesclando e confundindo o alto e o baixo, em meio a todos os atos obscenos. Com a fusão do que, em princípio, pareceria oposto, nada se salva, pois tudo "[...] remete às grandes descidas ao inferno" (Idem, p. 92), como a infância desconstruída em Lori Lamby, "[...] o núcleo de nossa mentalidade moral" (ibidem), as identidades sociais, a arte e a função do escritor. "Talvez sobre somente a 'risada ancorada no fio' do rancor, o que ainda se pode nomear de ato de resistência" (Ibidem).

Voltando a *Pornô chic*, a coletânea conta com outros textos críticos que se misturam e se complementam em visões de tendências jornalísticas, acadêmicas e biográficas. Entre eles, "Tu, minha anta, HH" aparece com dupla assinatura, de Alcir Pécora e João Adolfo Hansen.

Partem do último livro em prosa da autora, *Estar sendo. Ter sido*, para descreverem a feroz visão que ela tece sobre um mundo onde "Não há profanação possível" (PÉCORA; HANSEN, 2014, p. 253), visto "[...] que o único sagrado é o troca-troca mercantil" (Idem, p. 253). Deus se torna, por esse viés, busca impossível e a vida passa a ser regrada por uma forte e dura lei de mercado, que nos quer impor o mediano, exercido por um potente policiamento ideológico, sob a tutela da indústria cultural, a nos sufocar com o pensamento excessivamente regrado, enquanto a vida é cada vez mais obscena. Restam, como saídas possíveis, a animalidade e a loucura.

Para os dois pesquisadores, afinal, “A literatura de HH, que no Brasil repõe radicais de Lispector e Rosa, é pródiga no ensinar desconhecimento, o verdadeiro oposto da ignorância. [...] Assim, a consciência é o inferno, mas também a única poesia possível” (Idem, p. 254-255), já que:

> No mundo obsceno, repor o baixo é um pouco como reencontrar o lugar onde o mito da liberdade antes se insinuava. Mas ainda é o mito, não a substância livre, indeterminada. Assim, a consciência utópica que ainda vinha do futuro decai no pretérito, resíduo do gesto baixo: é tendencialmente consciência da destruição das formas cínicas do presente, mas não tem vez. O hemisfério da destruição reconstrói como sombra ou névoa amarelo-laranja, não como sol, o rigoroso da consciência (Idem, p. 254).

A fortuna crítica reunida em *Pornô chic* é encerrada com “Discrição e finura”, de Jorge Coli. Retrato que, após relatar um pouco da vivência traçada entre crítico e autora, mostra como *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos d’escárnio – Textos grotescos* e *Cartas de um sedutor* são expressões da “alta” literatura que Hilda Hilst sempre produziu. Pois, para o crítico, foi ela quem “[...] carreou, para a língua e para a cultura brasileiras, um universo de belezas inquietantes, novo, único, indo buscar nas carnes, nas vísceras, interrogações metafísicas em modos antes ignorados” (COLI, 2014, p. 274).

Saindo dos textos críticos reunidos em *Pornô chic* e recuando no tempo, encontra-se o trabalho *Hilda Hilst:* três leituras, de Vera Queiroz. Nesse livro, como seu próprio título sugere, três ensaios de leitura interpretativa são apresentados.

O primeiro, “O guardião do mundo”, serve como apresentação da obra em prosa, marcada pela transgressão, capaz de criar “[...] cenas de inigualável teor dramático” (QUEIROZ, 2000, p. 17). Transgressão que se daria pela mistura entre prosa e poesia e entre o alto e o baixo, formalizando-se um de seus temas centrais, muito bem desenvolvido em *Rútilo nada*, pois, partindo de um relacionamento homoafetivo, a novela denuncia a imposição de “[...] isolamento e morte a que estão condenados os sujeitos que se afastam do senso comum” (Idem, p. 18).

São desenvolvidas, essas afirmações, também no segundo ensaio, ”Rútilo nada: as margens”, que acrescenta, a respeito da novela, a construção que nela se daria de um universo barroco, gerado pelo culto da frase; pelas imagens visuais, criadoras “[...] das analogias entre o profano e o sagrado” (Idem, p. 41); e pela “[...] alternância sem mediação das perspectivas narrativas, da mistura de vozes” (Ibidem).

O livreto é encerrado por “Hilda Hilst e o cânone” em que se buscam aproximações e diferenças entre a escritora, Raduan Nassar e Clarice Lispector.

Sobre Nassar e seu *Um copo de cólera*, Queiroz afirma haver um jorro discursivo com características teatrais, estilo em que Hilda Hilst levaria vantagem, pois o escritor perderia a mão em alguns momentos, fazendo de seu texto apenas verborragia. Quanto a Clarice Lispector, a diferença não estaria na qualidade, mas no procedimento: enquanto esta tematiza a busca e a falha da palavra, Hilda Hilst persegue “[...] o sentido do inominável [...] em imagens muitas vezes estáticas, teatrais, máscaras minimalistas e grotescas do teatro nô japonês, que vibram em ricochete sobre a fatura do discurso” (Idem, p. 48).

Em seguida temos *A bela, a fera e a santa que levantou a saia:* ensaios sobre Hilda Hilst, cujo nome foi modificado pela inclusão de alguns ensaios extras à sua primeira versão, *Holocausto das fadas:* a trilogia obscena e o carmelo bufólico de Hilda Hilst. Trata-se da pesquisa realizada por Deneval Siqueira de Azevedo Filho, originalmente defendida como dissertação de mestrado e já citada.

A tentativa do pesquisador é a de categorizar a “trilogia obscena”, *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos d’escárnio – textos grotescos* e *Cartas de um sedutor*, como obras “kitsch-obscenas”, isso graças à desarmonia causada com o rótulo pornográfico, difundido e distribuído pelo mercado editorial.

Os descompassos estariam na metalinguagem; no intelectualismo demonstrado por narradores e personagens; na violência causada por certos recortes temáticos – como a suposta prostituição infantil; na representação de uma perversa relação entre editores e escritores; no humor ácido e sarcástico; nas paródias e trânsitos intertextuais, feitos a partir de obras canônicas da literatura universal; na linguagem poética que, por vezes, assume; e na

focalização não-realista da matéria erótica, o que serve para denunciar o próprio texto como simulação.

Já os elementos do *kitsch* seriam percebidos, especialmente, na mistura de estilos, pois a linguagem mais banal e rebaixada encontra-se, na mesma obra, com a "alta" poesia, com as inúmeras referências eruditas e, entre outros, com o uso escrachado de modelos literários canônicos, servindo, assim, a uma linguagem denominada, por Azevedo Filho, "parnaso-pornô".

Tal descompasso levaria, segundo o pesquisador, a um fracasso da autora, que não consegue alcançar seu objetivo de escrever uma literatura ferozmente consumida pelo mercado. Hilda Hilst teria, com isso, "[...] empurrado a obra para um lugar ambíguo, entre a boa literatura – quando cede ao próprio talento – e o banal – quando se entrega à irresponsabilidade literária e ao mau gosto" (AZEVEDO FILHO, 2007, p. 134).

Talvez, o terreno ambíguo, para onde se empurrou a obra, não seja irresponsabilidade, mas sim o que há de inovador e potente nessa trilogia, como muitos críticos apontam. Sendo assim, a explosiva mistura radicaliza o que a autora desenvolveu ao longo do seu projeto literário: a interrogação angustiada do sublime em meio ao grotesco, o exercício para a representação do choque e da hibridização dos contrários.

Outro dado, que chama a atenção na pesquisa de Azevedo Filho, é o fato de ele afirmar, em muitos momentos, uma visão preconceituosa da autora. Afirmação problemática, pois, ao demonstrá-la, cita trechos dos narradores dissimulados, representantes do ponto de vista da oligarquia aristocrática. Assim, cria-se uma confusão de instâncias: parece não haver distinção entre a persona autoral e os narradores.

Para exemplificar, transcrevemos duas passagens citadas por ele e retiradas dos *Contos d'escárnio – textos grotescos*, nas quais localiza supostos preconceitos étnicos, sociais, acadêmicos e sexuais da própria Hilda:

> Compre meia dúzia de cerejas, um copo de creme de leite, uma dúzia e meia de framboesas, cem gramas de nozes já descascadas, um cálice de Cointreau, duas ambrósias. Pingue três gotas de néctar (informe-se), três de casquinha de nectariana, uma gota mínima de algália (informe-se, isto não é cartilha para esse pessoalzinho que está fazendo mestrado).

> Bem. Ponha todos os ingredientes no liquidificador, acondicione corretamente nessas pequenas geladeirinhas portáteis e viaje para a Grécia. Tá na hora (HILST, apud AZEVEDO FILHO, 2007, p. 76).

Segue o segundo trecho:

> Deitada toda solta, Clódia me diz:
> tenho uma vontade enorme de chupar dedos de negros.
> não serve um charuto? Perguntei exausto (HILST, apud FILHO, 2007, p. 76).

O que se percebe nos dois excertos é o ponto de vista do narrador, arrogante e irônico, ligado a uma tradição brasileira de enunciadores em primeira pessoa, das quais Brás Cubas é mestre, por exemplo; eles, ao mesmo tempo, desafiam, ignoram e agridem o leitor. Portanto, o plano autoral se dá muito mais como ironia contrapontística do que como reforço da perspectiva ideológica do foco narrativo.

O livro ainda conta com mais quatro artigos do pesquisador, não presentes em sua primeira versão, mas que ganharam, agora, a primeira parte do volume, intitulada *A bela e a fera – ensaios sobre a ficção e o teatro*. Os artigos seguem reafirmando o tom paródico da ficção, sua oposição à narrativa tradicional e realista, sua teatralidade e seu barroquismo, já anunciado também por Vera Queiroz.

Dialogando com o conceito “pornô-kitsch”, há o artigo “A língua pulsante de *Lori Lamby*”, assinado por Luisa Destri e publicado em *Protocolos críticos*, coletâneas de textos sobre a literatura brasileira produzida a partir de 1980.

Logo nas primeiras páginas afirma: “Embora tenha havido uma tentativa de definir *O caderno rosa de Lori Lamby* como pornô-kitsch, não se trata nem de um nem de outro” (DESTRI, 2009, p. 194), pois o que ocorre é a paródia dos dois conceitos, visto que Hilda Hilst “[...] oferece um produto aparentemente baixo que, se pensado com seriedade, propõe uma pertinente reflexão a respeito da literatura em geral” (Idem, p. 194).

Isso porque, graças aos recursos metalinguísticos, a própria obra se repensa, muito pelo auxílio de parênteses que refletem o momento de

enunciação do discurso, mudando o foco da história para o da construção literária.

O que há em Hilda Hilst, portanto, é simulação, visto que até mesmo o discurso da menina de oito anos, que acreditamos, inicialmente, narrar as próprias experiências sexuais, é apenas criação de seu pai, para servir ao romance que ele decide escrever por imposição editorial, ou por se fazer colcha de retalhos do material que ele utiliza para escrever o seu livro. Com isso, o que temos é a paródia e a história do romance.

Mas “O caderno rosa de Lori Lamby é paródia sobretudo na forma como recria o real” (DESTRI, 2009, p. 206), pois “[...] ao tomar a palavra num caderno (e não num livro) rosa, suspende tempo e espaço e nos conduz a um universo em que tudo se apresenta invertido” (Idem, p. 206).

Com tal afirmação e ainda conceituando o Brasil como “país dos espelhos” (Idem, p. 206), Destri encerra, afirmando que a lógica do real é mais do que revelada, o que gera uma grande inversão, pois “[...] a ficção nos revela o que é verdadeiramente real” (Idem, p. 207) e não o contrário.

Nos mesmos *Protocolos*, ainda aparece “O mapa da morte na literatura homoerótica brasileira contemporânea”, de Adelaide Calhman de Miranda, artigo em que se tecem, novamente, considerações a respeito de *Rútilo nada*. A crítica interpreta a novela como uma denúncia sobre o enorme preconceito que paira em nossa população, capaz de provocar os mais bárbaros e violentos atos. Assim, a mistura dos gêneros, traço marcante da obra, mimetizaria o desespero do narrador frente à morte do amado e a insuficiência de um único gênero para representar a dor e os vastos sentimentos humanos.

Como se viu até agora, foi bastante relevante, para a crítica, afirmar a teatralização na obra ficcional da autora, refletindo, através da própria linguagem, certa simulação, justamente por deixar claro, aos seus leitores, que estão frente a uma construção discursiva, a uma criação estética. Quero chamar a atenção, com isso, para *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo-floema*, livro de Juarez Guimarães Dias, inicialmente apresentado como dissertação de mestrado na PUC Minas, em 2005.

Os pressupostos críticos desse trabalho partem de uma apresentação geral da autora e de sua obra para defenderem a tese de que há no primeiro livro, *Fluxo-floema*, uma simbiose entre a voz autoral e a voz narrativa,

denunciada, principalmente, na escolha de narradores-personagens escritores, que, assim como a própria Hilda nos anos 1970, começam a viver uma terrível pressão do mercado editorial e que, assim como ela, resistem bravamente em suas concepções estéticas, com uma linguagem de densa veia poética.

Tal projeção transfere a voz autoral para a narrativa

> [...] e a escrita [dessa maneira] parece construída no movimento de leitura, como se fosse permitido ao leitor o acompanhamento dos bastidores, como num ensaio: os erros, a repetição, as indagações e as angústias de prosseguir até o fim (DIAS, 2010, p. 50).

Afirmado isso, Dias passa a chamar o narrador hilstiano de "narrador-ator", pois suas personagens, multifacetados e plurais, assumem a voz narrativa, juntos e dentro de um fluxo de linguagem, capaz de misturar pronunciamentos que estão para além da obra, dizeres de filósofos e das mais variadas influências literárias e não literárias da autora. Esses discursos formariam o texto e, embora dialoguem entre si, "[...] partem de uma voz primeira, a do narrador-ator" (Idem, p. 70), que muitas vezes se dirige ao leitor, comparado, aqui, a membros de uma plateia, reforçando-se o caráter teatral da linguagem[15].

É nessa voz primeira que estaria também a voz autoral disfarçada, "[...] como se o ato de escrever permitisse uma apropriação/ desapropriação de *personas* que se alteram e dialogam no discurso do texto" (Idem, p. 46). É como se Hilst tornasse ficção sua biografia, movendo-a para o campo da construção literária.

O trabalho observa, além disso, que a autora busca, com sua literatura, o indizível, a representação do Absoluto que se faz ausente, o que, para Dias, se resolveria em uma suposta crença da escritora na imagem, chegando a afirmar que: "Fluxo-floema apresenta diversas imagens poéticas que emergem

[15]Dias (2010, p. 56) chega a pressupor que os textos sejam feitos para além da leitura, para uma possível encenação teatral, pautada em procedimentos de Brecht, pois seria "[...] possível perceber um movimento dialético em que as várias máscaras do discurso provocam um movimento de pergunta-resposta-pergunta, o que pode ser compreendido como a legitimação de uma ação verbal cênica".

do discurso narrativo, transcendendo a linguagem, quando só a imagem é capaz de dizer o indizível" (Idem, p. 117-8).

Sobre a relação com o absoluto, com o inominado, o trabalho de Rosanne Bezerra de Araújo, *Niilismo heroico em Samuel Beckett e Hilda Hilst:* fim e recomeço da narrativa, resultante de uma pesquisa de doutorado, deve ser mencionado.

A tese, hoje publicada no formato de livro, traça uma comparação entre a obra dos dois autores anunciados no título, mais especificamente entre a trilogia em prosa de Beckett - *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável* – e, novamente, *Fluxo-floema*.

Os dois escritores se aproximariam por uma angustiada visão de mundo, resultante de certo "niilismo-heroico":

> Trata-se de uma consciência da inexistência de Deus e da certeza do nada/morte que nos circunda, ou ainda da morte de Deus, o qual passa a viver no próprio ser humano. Assim sendo, deus/homem são as faces da mesma moeda. Não há mais mistério. Não havendo mais mistério, o homem passa a contar com ele mesmo e com o universo a sua volta, mas sem idealizações. [...] É saber que o mistério não existe e, ciente disso, seguir persistindo na afirmação da vida com todo desejo e vontade de viver (ARAÚJO, 2012, p. 19).

Afirmação problemática, ainda mais se pensarmos no conjunto da obra de Hilda Hilst. Há vários momentos em que se interroga um deus ausente, mas nunca inexistente. O mistério é o tempo todo reposto em questionamentos sobre a morte, sobre a barbárie, sobre a possibilidade representativa da linguagem, sobre a própria condição e essência humanas.

Araùjo (2012) ainda afirma que a persistência se daria em uma linguagem voltada a si mesma, já que o real não se deixa mais ser capturado e mimetizado. Dessa maneira, os narradores se dissolvem e a narrativa entra em crise: a história vai se dando pela consciência dramatizada das personagens narradoras, que lutam contra a morte da palavra. Portanto, resta metalinguagem, resta à palavra refletir sobre si, frente à angústia dos seres que comunicam a incapacidade de se expressarem.

Sendo assim, ao contrário de Dias (2010), a pesquisadora afirma, a respeito da obra de Hilda Hilst: “O narrador-protagonista fala de si para si, mesmo que invente outros Eus que lhe roubem a cena na narrativa” (ARAÙJO, 2012, p. 18) e não para uma plateia. O que, a meu ver, é questionável. Perante a forte angústia que o caracteriza, perante a reconstrução da linguagem, frente a um mundo absurdo, onde a poesia parece estar cada vez mais marginalizada e os imperativos do mercado se impõem para sufocar o lirismo, o narrador convoca o leitor para seu texto.

Outro trabalho acadêmico que veio a público é *Hilda Hilst e o seu pendulear* (2013). Livro surgido como tese de doutoramento de Nilze Maria de Azeredo Reguera, defendida na Unesp de São José do Rio Preto, sob a orientação de Sérgio Vicente Motta.

Sua preocupação é, sobretudo, com a dialética entre elementos opostos que se formalizam na escrita de Hilda Hilst. Isso tudo através de uma bibliografia não comum aos estudos sobre a autora, pois o olhar de Riguera é formado, principalmente, pelo apoio de filósofos como Adorno e Walter Benjamin, de perspectiva mais materialista. Mostra, com isso, o processo dialético que perpassa toda a obra, embora se concentre mais em *Fluxo-floema*. A partir dessa dialética, a pesquisadora apresenta o conceito que ela denomina “pendulear”, tentando significar a construção literária sob o ritmo do pêndulo, já que as diversas extremidades temáticas e formais sem se manter, ou sem se fixar em nenhuma delas. Esse movimento seria encontrado no cerne da produção, alcançado por vários procedimentos: a alegoria moderna, pensada, principalmente, por Walter Benjamin; a ambivalência que cria “[...] um olhar crítico e paradoxal em relação à tradição” (REGUERA, 2013, p. 19), assumindo uma “adequação não-adequada” (Idem, p. 20), somada ainda a um ato performativo, no sentido de que a escritora, de forma simulada, se autoprojeta, junto aos seu interlocutores - escritores, filósofos e pensadores em geral -, vindos da tradição ou da modernidade. Outro procedimento seria o da “semeadura”, ou seja, da conjugação de “[...] procedimentos e atuações que retornariam em seus textos vindouros” (REGUERA, 2013, p. 21).

Dito isso, sua prosa, quanto ao movimento pendular, é constituída hibridamente, utilizando, misturando e detonando, ao mesmo tempo, as estruturas dos mais diversos gêneros discursivos.

O que vemos, então, é um exercício de estilos, os

> [...] gêneros literários, de suportes ou matrizes tradicionais, passariam a se caracterizar, juntamente com a temática que neles se apresenta, como modulações de um mesmo percurso – a própria escritura de Hilda Hilst (Idem, p. 25).

Finalizando, sua obra, portanto, "[...] implica o tatear com o próprio real, com os paradoxos da sociedade, sintomaticamente evidenciados em sua caleidoscópica autorrepresentação, em sua (dis)simulação" (Idem, p. 189).

Para terminar a apresentação dos textos que discutem a produção em prosa ficcional de Hilda Hilst, é necessário olhar os ensaios publicados na coletânea *Em torno de Hilda Hislt.*

"De Oswald de Andrade a Hilda Hilst: o lúdico na literatura brasileira do último século" é escrito pela mesma Nilze Maria de Azeredo Reguera, no intuito de investigar como a obra de arte, na modernidade, escancara a relação do sujeito produtor com a obra produzida, demonstrando a construção artificiosa da linguagem literária. Como primeiro representante brasileiro, que elege tal relação no cerne de sua produção, é citado Oswald de Andrade, principalmente pela ironia, humor e pelo jogo de linguagem autorreferencial. Assim, o escritor é capaz de inserir em seus textos o obsceno e o jocoso, por meio de um livre trânsito de estilos, registros e gêneros, "[...] indo do esperado ao inesperado, do sério ou do trágico ao cômico ou ao risível, da tradição à sua reinvenção" (REGUERA, 2015, p. 53).

Mas, é com Guimarães Rosa e Clarice Lispector, que o texto, de fato, é assumido como lugar de encenação do sujeito e da linguagem. Para o primeiro, "[...] a relação por vezes homológica entre exterioridade e interioridade fomenta a saga de uma gama de personagens pelo espaço das Gerais e pelo da palavra em seu intuito nomeador" (Idem, p. 62). Já nos textos da segunda, "[...] o silêncio e a frustração vão paulatinamente adquirindo não apenas uma indagação existencial, mas também um acentuado tom irônico e autocorrosivo" (Idem, p. 62).

Dito isso, a obra de Hilda Hilst estaria inserida na tradição dos autores citados e traria à tona o jogo por eles exercitados, sobretudo por potencializar

“[...] a tensão entre a minimização da ação e a maximização do discurso” (Idem, p. 66). Com isso, “[...] insere quiasmas, promovendo o desdobramento de fatos e de significados que levam tanto à sobejidão ou à verborragia quanto à contenção, ao silêncio ou ao nada” (Idem, p. 66).

Em torno de Hilda Hilst ainda contém ensaios que estudam, mais de perto, os temas da obscenidade e da pornografia. Dentre eles, Eliane Robert Moraes, em “Aquelas coisas e um pouco mais: a erótica senil”, trata do diálogo *Berta – Isabô*, texto que coloca em cena, por via do escracho, “[...] um erotismo prosaico e susceptível à passagem do tempo” (MORAES, 2015, p. 127), com personagens de idades avançadas, que presentificam, por meio de suas memórias licenciosas e da sugestão de uma transa, ao final, a sexualidade dos velhos.

Dentro de tal temática aparece, também, Mechthild Blumberg com “Sexualidade e riso: a trilogia obscena de Hilda Hilst”, chamando atenção para o conceito da carnavalização bakhtiniana, principalmente no que tange ao caráter paródico e transgressor. Como no carnaval medievo, a autora ultrapassa barreiras sociais e morais, por meio do riso e da chacota, e funde o cômico com o terrível, manipulando e confundindo os sentidos da palavra escatologia.

Sobre a produção obscena, pode ser encontrado, ainda, “Falando com Deus”, de Michel Riaudel, sob a tradução de Lauro Maia Amorin. Com o foco em *O caderno rosa de Lori Lamby*, o ensaísta aponta um desafio para a representação literária: o tom sublime misturado às provocações paródicas e obscenas, fazendo com que o interpelado – Deus – mantenha-se sempre em silêncio.

Mantendo olhares sobre a obra protagonizada pela jovem Lori, há, por fim, “Hilda Hilst e Rubens Figueiredo: a cena inconfessável do intelectual brasileiro”, de Pascoal Farinaccio, publicado na coletânea de artigos *Literatura, intelectuais e a crise da cultura*, organizada por Lucia Helena. O estudo se interessa pela representação do intelectual em diálogo com a indústria cultural, o que estreita, na novela hilstiana, relações entre sexo e dinheiro, desdobradas entre literatura e mercado. Nesse sentido, “A grande obscenidade de que trata *O caderno rosa de Lori Lamby*, claro está, é a constante redução das possibilidades de relações sociais, afetivas, sexuais, culturais, enfim, humanas

às normas da troca mercadológicas" (FARINACCIO, 2007, p. 214). Isso gera uma atmosfera angustiante, pois o escritor passa a vivenciar um constante sentimento de traição à grande obra, imposto pelas práticas do comércio literário, que exigem produções cada vez mais banalizadas.

Postos esses textos em diálogo, pode-se perceber o quão imenso e desafiador é o universo criado por Hilda Hilst, pois, a cada pronunciamento crítico, a sensação é de que há muito a se fazer com essa vasta obra, que não se encaixa em nenhum pressuposto, em nenhuma linhagem específica, mas que se redobra, anulando qualquer visão que a queira petrificar em uma verdade predisposta e unilateral.

O desafio que qualquer crítico enfrenta, ao se deparar com sua literatura, é justamente o de ter pressupostos enraizados, pois se cria, a todo momento, a necessidade de uma ampla visão, que dialogue com várias áreas do saber, para assim tentar dar conta não só de uma temática intrigante, mas, também e sobretudo, de uma forma estética ainda mais desafiadora.

Dialogando mais de perto com Riguera (2013) e com Moraes (1999), este trabalho pretende dar continuidade às reflexões que buscam ver, na obra de Hilda Hilst, um diálogo maior com a sociedade e o com o processo de modernização do Brasil, por meio de capítulos que investigaram a resistência da obra da autora a uma leitura mais marcadamente materialista.

O trabalho segue com a análise da peça *O verdugo*. Estabelece, assim, um diálogo e uma continuidade das ideias apresentadas em minha dissertação de mestrado. Fora isso, o texto teatral apresenta um importante estudo da influência do dinheiro nas relações pessoais modernas, fato potencializado na prosa ficcional da autora, já que um dos temas recorrentes, sobretudo na última produção, a da década de 1990, é o das generalizações mercadológicas.

2. ENTRE CARRASCOS, LOBOS E SANTOS: DISFARCES E MOEDAS EM *O VERDUGO*

> *[...] Nessa época havia uma repressão muito grande no país. Por isso, me senti estimulada a passar o meu recado através das analogias, pois não podia escrever diretamente; não queria que me arrancassem as unhas, que me torturassem [...]. Minha intenção era dar um panorama geral da alma do homem sob o efeito da ditadura.*
>
> Hilda Hilst (*Fico besta quando me entende*)

Antes de partir especificamente para a leitura de *O verdugo*, escrito em 1969, é necessário retomar algumas questões iniciadas em minha dissertação de mestrado, *Assombros e escombros da modernidade no teatro de Hilda Hilst*, desenvolvida, entre 2010 e 2012, na Unesp, campus de Assis – SP. Com a pesquisa, pude recolher a fortuna crítica sobre a dramaturgia da autora e analisar três de suas peças: *O novo sistema* (1968), *As aves da noite* (1968) e *A morte do patriarca* (1969).

De forma geral, as três composições caracterizam-se pelo hibridismo de gêneros, ou seja, nelas, aos elementos dramáticos se misturam excertos épicos e líricos e as personagens servem, muitas vezes, como avatares da voz autoral, em um teatro de ação rarefeita, com preocupação maior em debater ideias do que em criar enredos pautados em uma progressão de tensões. Por meio de sua forma alegórica, construído por uma importante bricolagem - em que se juntam textos literários, filosóficos, teológicos e da produção anterior da escritora -, sempre se abrem para questionamentos metateatrais, permitindo a autorreflexão da linguagem e do fazer artístico.

Dentre os temas, a opressão, a falta de liberdade e o impedimento de evolução espiritual são predominâncias, que se refletem em cenários repressivos, como celas, claustros, praças vigiadas, colégios internos, tribunais e lares.

Há sempre uma ligação interna entre as peças, cujos motivos recorrentes são: a morte dos heróis questionadores; as situações e os cenários

opressivos; as autoridades com cargas semânticas negativas; a feição alegórica; e alguns símbolos e indicações cênicas: imagens de círculos, pedras, triângulos, cruzes, estátuas e, entre outros, cenários com diferentes planos.

As três composições, por meio de imagens assombrosas, encenam a realidade de homens flagrados em estados-limite de opressão e barbárie, impostos por organizações totalitárias, em alusão à ditadura militar brasileira, iniciada com o golpe civil-militar de 1964.

O novo sistema, de 1968, apresenta a alegoria de um sistema totalitário, comandado e sustentado pelas leis da Física, cujo poder se concentra na figura do Escudeiro-Mor. Suas cenas têm como cenário uma praça, composta por um triângulo, em que se encontram os dizeres “estude Física” e que se move lenta e circularmente; junto a ele, aparecem dois postes, onde Escudeiros penduram, como claro reforço ideológico, indivíduos não adaptados à nova realidade, arquitetando um espaço simbólico de aprisionamento.

Dentre as personagens, aparecem os seres da antiga constituição social - como o Menino, herói e protagonista; seus pais; a Menina; um Pipoqueiro; e alguns físicos – junto aos Escudeiros, sentinelas a serviço do novo Estado.

Ao longo da trama - que muito se assemelha a distopias como *1984*, de George Orwell e *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley -, o Menino, sempre questionador, será coagido e aniquilado, junto aos seus familiares.

Dito isso, o motivo dramático maior da peça é a situação-limite posta em cena, pois as novas estruturas sociais não estão inteiramente instauradas, restando, nas personagens, afetividade, curiosidade e a memória de um passado mais permissivo, de maior integração com a natureza, impedida, agora, simbolicamente, pela monumentalidade da pedra: material pedido em rubrica para construir a totalidade do espaço e dos objetos[16].

[16] A pedra, como material que distancia os homens, já havia sido utilizada simbolicamente pela escritora no sétimo poema de seu livro *Iniciação do poeta*, em que se encontra reflexão pertinente a *O novo sistema*. Trata-se de questionar o próprio estatuto da poesia, de sua construção estética e bela perante um cenário opressor, de barbárie. Segue o poema:

> De luto esta manhã e as outras
> As mais claras que hão de vir, aquelas
> Onde vereis o vosso cão deitado e aquecido
> De terra. De luto esta manhã
> Por vós, por vossos filhos e não pelo meu canto
> Nem por mim, que apesar de vós ainda canto.

O esforço maior dos comandantes, portanto, é a cooptação dos membros da sociedade para as novas estruturas, cuja educação é o principal instrumento de alienação e está presente em todos os atos, desde exposições públicas de dizeres e de corpos torturados por falta de adequação às novidades estruturais, até aulas sobre Física, direcionadas, sobretudo, para os mais jovens.

Para isso, o método educacional é extremamente autoritário, já que cessam as possibilidades de reflexão, interpretação e autocrítica, obrigando-se os alunos a repetir conceitos prontos, pré-definidos, a fim da total integração da racionalidade técnica e da linguagem puramente objetiva, resultando, estilisticamente, em frases ocas, repetitivas, tautológicas e clichês, pronunciadas por personagens integradas ao novo modo social, como os Escudeiros e a Menina, formada unicamente pela educação autoritária.

A linguagem a ser instaurada busca, a partir de então, o apagamento da memória coletiva e individual; emprega uma nova nomenclatura para posições e cargos sociais, como os Escudeiros; e modifica, de forma paródica, o discurso religioso (principalmente o do cristianismo), o político (sobretudo o das ortodoxias, tanto à direita quanto à esquerda) e conceitos da Física (especialmente os da teoria atômica de Niels Bohr e os do livro *A Evolução da Física*, de Albert Einstein e Leopold Infeld, de onde muitas vezes se retiram trechos para servirem como falas de personagens, poemas e parábolas, visando sempre à cooptação e à alienação dos sujeitos).

> Terra, deito minha boca sobre ti.
> Não tenho mais irmãos.
> A fúria do meu tempo separou-nos
> E há entre nós uma extensão de pedra.
> Orfeu apodrece
> Luminoso de asas e de vermes
> E ainda assim meus ouvidos recebem
> A limpidez de um som, meus ouvidos,
> Bigorna distendida e humana sob o Sol.
>
> Recordo a ingênua alegria de falar-vos.
> E se falei submissa e se cantei a tarde
> E o deixar-se ficar de alguns velhos cavalos,
> Foi para trazer de volta aos vossos olhos
> A castidade do olhar que a infância vos trazia.
>
> Mas só tem sido meu, esse olho do dia (HILST, 2002, p. 107).

Há, em contrapartida, os discursos e ações do Menino e de sua Mãe. O jovem herói, ao contrário dos outros estudantes, questiona os métodos e os conceitos ensinados, exercitando uma linguagem que ultrapassa a lógica exata e a objetividade fria da ciência: além de produzir literatura, o estilo empregado em suas falas é marcado por metáforas, frases interrogativas e palavras no diminutivo - recurso claramente utilizado, aqui, para a construção de afetos.

Entretanto, a maior ameaça ao novo sistema é a Mãe, que cumpre o importante papel de projeção mais evidente da voz autoral. É ela quem percebe as possibilidades de rompimento com a nova ordem, como a recuperação da memória, a advertência ao aprisionamento e à alienação espiritual e, especialmente, o afeto entre os homens. Sua linguagem é estilisticamente marcada, como a de seu filho, pelos diminutivos, também empregados em algumas rubricas, espaço privilegiado para a voz da autora. Além disso, suas falas são irônicas e rompem com a objetividade, construindo sentidos nas entrelinhas, exigindo, assim, maior atenção à própria linguagem. Entre as advertências e divergências dessa personagem, é marcante a contação de narrativas, pois, além de as encenar, com o auxílio de mudanças na voz, e julgá-las ao final, em um ato que remete à metateatralidade, há a possibilidade de (re)contar a história por um ponto de vista mais subjetivo, contrário ao oficial, já que os mesmos enredos haviam sido aludidos, com modificações, sobretudo pelo ponto de vista dos Escudeiros.

Os atos e discursos da Mãe, que funcionam como linguagem metateatral, estão de acordo com a proposta “pedagógica” de Hilda Hilst. Assim, ao referir sobre a própria composição, a autora dialoga com o seu público/leitor, pois seu texto deixa pistas e ensinamentos em suas entrelinhas, o que se esclarece com a entrada, ao final, dos atores desconstituídos de seus personagens, recitando um poema em que se escancaram as advertências encenadas.

Há, contudo, uma dialética entre forma e conteúdo, pois a educação está para além da temática, estruturando um dos dados formais de *O novo sistema*. Todavia, enquanto tema, serve à alienação dos sujeitos por parte do Escudeiro Mor, sobretudo pela utilização de seus métodos pedagógicos autoritários. Diferentemente, se estabelece enquanto dado formal da peça, ao constituir-se como linguagem autorreferencial e de advertência, pois o teatro

passa a ser assumido como tal, comungando sua própria linguagem com o público, ato oposto à linguagem do sistema: reproduzida repetitivamente, inquestionável, tautológica e fechada em si.

Hilda Hilst constrói uma linguagem paródica, ao deslocar os discursos de seus lugares de origem, transformando-os em arte. Trechos teóricos da Física são readaptados para diálogos teatrais, ou se tornam poemas, tendo, então, sua estrutura objetiva implodida e anulada.

Com tais apontamentos, resta dizer que o caráter alegórico da peça ocorre em três níveis diferentes. O primeiro é do próprio sistema que se quer instaurar, já que se utiliza de postulados físicos e parábolas religiosas como alegorias de propagação de sua ideologia, a fim de manipular e (de)formar os sujeitos. O segundo estaria nas artimanhas de algumas personagens que fazem uso de narrativas e parábolas como advertência aos seus cerceamentos. E o terceiro, que se dirige mais diretamente ao público/leitor, encontra-se na totalidade da peça, que se dá como alegoria maior do contexto social, onde é possível se deparar com uma ditadura militar e com o culto da técnica e da razão puramente racional.

Muitas dessas questões estão presentes, também, em *As aves da noite*, peça trágica, que flagra os momentos finais da história de um mártir católico, o padre Maximilian Kolbe, morto na Segunda Guerra Mundial, em uma prática nazista feita em represália à fuga de prisioneiros do campo de concentração de Auschwitz, quando soldados SS sorteavam outros encarcerados para morrerem no lugar do fugitivo. As vítimas eram confinadas em um porão, onde inexistiam alimento e água e a prática sádica, de tortura, era atividade recorrente. Em meio ao sorteio, um dos torturados demonstra desespero e fragilidade, fazendo com que o padre se ofereça para morrer em seu lugar.

Baseada nesta história real, Hilda Hilst inventa personagens fictícios para compor seu texto e, assim, representar os últimos instantes desses homens em estado precário e subumano, dando voz às verdadeiras testemunhas do horror, aquelas que vivenciaram os atos mais cruéis praticados pelo homem contra si mesmo.

A sensação de solidão e desamparo é transferida ao público pela sugestão cênica de que cada indivíduo da plateia permaneça isolado e não como irmandade coletiva, mais comum ao teatro.

Dentre a escolha das personagens, a autora novamente opta por figuras simbólicas, como o jovem Poeta, o Estudante de ciências biológicas, o Joalheiro, o Carcereiro e a Mulher, todos vigiados por dois sádicos soldados SS.

Feitos tais apontamentos e em acordo com o artigo de Waldman (2007), encontramos um problema para a construção do drama tradicional, já que este se forma pela relação intersubjetiva de sujeitos em diálogo, categorias enfraquecidas em *As aves da noite*, pois, como é indicado:

> Quando a peça se inicia, os personagens já estão há algum tempo na cela da fome. Portanto, os estados de debilidade, comoção intensa, desespero e delírio, fundem-se frequentemente (HILST, 2008, p. 239).

Outro motivo antagônico à forma do drama é a construção do enredo. Desde as notas iniciais, é sabido que “Os prisioneiros foram jogados numa cela de concreto onde ficaram até a morte” (HILST, 2008, p. 237), o que não possibilita novidade para ação, impedida, portanto, de estruturar-se nos moldes aristotélicos, principalmente na sugestão de que os atos devam ser arranjados em relação de causa e efeito para se resolverem no desfecho, onde tudo se esclarece.

Sendo assim, o teatro da autora é marcado, mais uma vez, como um teatro de ideias, em oposição ao teatro aristotélico de ação. Suas bases alicerçam-se com intensidade lírica e recursos épicos, pois, para que a peça aconteça, são necessárias artimanhas que se contraponham ao presente e à espera da morte.

Os momentos épicos estariam em notas dispostas anteriormente à ação das personagens, informando dados biográficos de Maximilian Kolbe e os antecedentes do que se mostra em cena, como a fuga do prisioneiro e o sorteio em represália. São percebidos, também, na subtração temporal, pois a maioria das falas remete ao passado e ao que está fora do palco, única possibilidade de vida frente à sensação de finitude. Com isso, os dizeres se manifestam em uma gama variada de discursos: são poemas, canções, memórias, relatos, orações e narrativas, que se arranjam como um mosaico; expressam anseios

por liberdade e por humanização; e garantem o lirismo, servindo mais como expressões interiores do que propriamente como diálogos.

Outro elemento que colabora para a intensidade poética é o espaço simbólico, pois, para além da mera ilustração cênica, funciona como reforço do aprisionamento e da situação infernal. Logo, para que a cela seja composta, a autora pede a criação de um espaço cilíndrico, em que o público se coloque em volta. Esse espaço é sempre aludido, em imagens, gestos e falas, que remetem à circularidade. O exemplo mais nítido é o da última cena, quando as personagens são postas ao redor de uma coroa de arame farpado – ironia e escárnio dos SS à ação de Maximilian Kolbe, embasada no sacrifício de Cristo – juntamente às palavras do soldado:

> Daqui por diante, senhores, (*lentamente*) uma santa madrugada, um santo dia, uma santa madrugada, um santo dia, como uma roda, senhores, uma roda perfeita. (*faz com uma só mão um movimento circular cada vez mais rápido*) Perfeita, infinita, infinita (HILST, 2008, p. 297).

A partir dessa cena, fica clara a imagem de círculos que se fecham em *mise en abyme*, pois há o público em volta do cilindro que rodeia a cela, onde as personagens estão dispostas em roda, cujo centro possui uma coroa.

A situação infernal, de aprisionamento, regida pela imagem da má infinitude cíclica, sugere um importante intertexto: trata-se do “Inferno”, primeira parte de *A divina comédia*, de Dante Alighieri, texto que também compõe imagens de círculos que aprisionam condenados a pagarem seus pecados infinitamente. Em seu enredo, Dante, feito personagem de si mesmo, desce, ainda em vida, às profundezas do Inferno, para superá-lo com a ajuda do poeta clássico Virgílio, passando pelo Purgatório e chegando ao Paraíso, onde encontra sua amada Beatriz.

A imagem do inferno, entretanto, é rebaixada por Hilda Hilst, pois não se encontra mais como espaço metafísico, quando deslocado para o contexto dos estados totalitários *modernos.* Portanto, Maximilian Kolbe não terá a redenção do Paraíso, como Dante; o Poeta não é mais membro do cânone ocidental, como Virgílio; e as figuras femininas não representam mais a dama sublime, como Beatriz, ao contrário, são condenadas às baixezas e às torturas do corpo,

como se pode ver em uma cena de estupro - apenas aludida por sons - e na personagem Mulher, judia encarcerada e obrigada ao trabalho escravo da limpeza das celas.

Sendo assim, todos os atos e ações são relativizados perante a situação-limite encenada, cuja metafísica estabelece fronteira com a Física e a vida com a morte, em uma dialética que faz com que o deus cristão padeça, enquanto Maximilian Kolbe é alçado à categoria trágica, cumprindo as tentações de seu modelo. Como Jesus Cristo, também resistirá, até o fim, no lugar que lhe coube como destino, para, assim, testemunhar - valendo-se de seu martírio - a barbárie imposta, recusando a troca de posição com prisioneiros encontrados fora do porão da fome, sugerida pelos soldados.

Pensando mais detalhadamente nas relativizações da peça, o maniqueísmo do bem e do mal é desfeito, pois nada mais é absoluto na modernidade. Então, o Carcereiro assume importante posicionamento na simbolização do texto, porque, assim como os soldados SS, não admite a alteridade, descarregando seus impulsos violentos contra o padre e, sobretudo, contra a Mulher, alteridade inclusive de gênero.

Nessa mesma lógica, a arte é posta em xeque como elevação espiritual apenas. Enquanto tal função é garantida pela produção do jovem Poeta, o poema recitado pelos soldados reforça a presença da morte, em imagens de pássaros que se calam e que não conseguem alçar voo. Consequentemente, a ciência, como discurso privilegiado, também será denunciada, ao permitir que experiências cruéis sejam exercitadas para além da razão iluminista. Com efeito, as funções sociais são anuladas no interior da cela: o Estudante não consegue compreender a *bio*, o Joalheiro não pode mais produzir joias, já que não possui as pedras raras perante a raridade da existência, e as chaves do carcereiro não o livram do confinamento.

Em contraposição à finitude, à injustiça e ao aprisionamento dos Estados totalitários, é exercitada a linguagem literária de Hilda Hilst, que também desce ao inferno para de lá gritar e refletir sobre os absurdos da existência. Dessa maneira, ao ficcionalizar parte da biografia de Maximilian Kolbe, pôde dar voz aos que jamais poderiam contar sua versão da História.

Sua linguagem, portanto, se abre novamente para reflexões acerca da própria construção teatral, sobretudo nas vozes dos personagens jovens, o Poeta e o Estudante:

> POETA (*tentando acreditar no que diz*): Um dia quem sabe a palavra se transforma em matéria... e tudo o que ela falar vai ficar assim... imagem... viva, isso mesmo, imagem viva diante dos olhos de todos... e então os que vierem serão obrigados a se lembrar de nós /.../ Não é isso? [...]
> ESTUDANTE (*olhando à volta da cela*): Esta cela terá vida. Palavras vivas (HILST, 2008, p. 261).

A partir de então, a memória é fundamental contra a repetição da barbárie, como se alerta em mais um forte diálogo (com a plateia?):

> JOALHEIRO (*tensão crescente*): Eles vão se lembrar. Daqui a vinte anos eles vão se lembrar de nós. Cada um, a cada dia, a cada noite, vai se lembrar de nós. (*Estudante começa a sorrir*) Você está sorrindo?
> ESTUDANTE: Estou sorrindo sim.
> JOALHEIRO (*desesperado*): Você não acredita? (*pausa*) Você não acredita?
> ESTUDANTE: No começo... eles se lembrarão. Depois... sabe, há uma coisa no homem que faz com que ele se esqueça de tudo... (*pausa. Lentamente*) O homem é (*voz baixa*) voraz... voraz (HILST, 2008, pp. 289 -290).

Por fim, a própria função do teatro e da literatura, como construção de memória, como linguagem de resistência, é questionada, já que, para sua comunicação efetivar-se, a presença e a ação do público são essenciais, tendo em vista que este pode permanecer como um sádico *voyeur*, apenas observando a violência encenada, ou pode rastrear as pistas deixadas pela autora ao longo do texto, construindo-se, portanto, como leitor/espectador ativo, fazendo com que a arte sirva de resistência e alerta, com que a crueldade simbólica resista à crueldade real.

A última peça escrita por Hilda Hilst foi *A morte do patriarca*, em 1969. Se nas duas peças anteriores foi difícil sintetizar o enredo, nesta se torna ainda mais complicado. Em cena estão personagens alegóricos - como o Demônio, dois Anjos, o Cardeal, o Monsenhor e o Arcebispo – dialogando a respeito dos

rumos da humanidade, já que todos os discursos faliram, desde o religioso, até o da esquerda revolucionária. Logo, os homens compartilham um incômodo sentimento de orfandade e desilusão, nada mais garante um futuro redentor e próspero. O povo é apenas aludido em feição épica, não aparecendo em cena, está do lado de fora, em uma praça, revoltado e fervoroso, exercendo apenas funções escatológicas.

Portanto, mais uma vez, uma peça alegórica é composta por Hilda Hilst para representar uma distopia apocalíptica. A imagem do Anjo da História[17], à feição do de Walter Benjamin, garante a projeção autoral na figura do Demônio, personagem mais ativo da peça. Sua ação é a de intervir para que a humanidade reacenda com novas ideias, com algum motivo que religue os homens. Para isso, buscando a possível tutela de um líder e de um pensamento redentor, ele manipulará bustos e símbolos de heróis, de políticos e de religiosos, junto a discursos vindos de uma variedade de áreas e contextos, desde frases políticas, passando por conceitos biológicos, até clássicos literários, como Shakespeare, Homero e Camões.

Entre as oferendas servidas ao povo, há a túnica e a coroa do Papa; as estátuas de Marx, símbolo da dialética materialista; de Mao, que transformou as ideias comunistas em ditadura; de Lenin, responsável pela Revolução Russa de 1917, capaz de instaurar o comunismo; de Ulisses, herói grego que vence o mito pela astúcia e que, assim, se torna uma espécie de protótipo burguês e iniciador do Esclarecimento[18], e, por fim, a estátua de Cristo, aludindo a seu caráter humano e revolucionário.

Nada disso serve ao povo, porém. Todos os líderes e discursos viraram estátuas, peças e quinquilharias esvaziadas. É nesse sentido que a imagem benjaminiana parece servir como sustentação, já que, assim como o Demônio, a consciência autoral também constrói seu texto teatral recuperando,

[17] "Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso" (BENJAMIN, 2008, p. 226).

[18] De acordo com a leitura de Adorno; Horkheimer (2006), especialmente no capítulo intitulado "Excurso I: Ulisses ou Mito e Esclarecimento".

rearranjando e (re)colando discursos políticos e religiosos, trechos de romances – como de *A última tentação de Cristo*, de Nikos Kazantzakis -, da Bíblia, de peças de Shakespeare, de *Os lusíadas*, da *Odisseia*, e, entre outros, de um livro chamado *La démonologie*, do teólogo Edouard Langton, assumindo, novamente, um caráter paródico em sua produção, por situar textos e discursos em outros (con)textos.

Dentre as cenas centrais, encontra-se a aula que o Demônio leciona aos membros do clero, discutindo, entre uma variedade de temas, métodos educacionais. A cena parece condensar a temática e os elementos estruturais da obra, tendo em vista que o didatismo está presente desde o início, quando o Demônio, como um professor, lê, discute e quebra vários conceitos repetidos por dois Anjos, que, ao contrário dele, fecham-se, melancolicamente, em seus mundos, não encontrando perspectiva para intervirem nos rumos mundanos.

Quanto à temática, o teatro assume seu caráter didático, mostrando atos e discursos, ao longo da História, que serviram como alienação para instauração de poderes que anularam as subjetividades, como o nazismo, a inquisição católica e a ditadura civil-militar brasileira. Didatismo assegurado por várias artimanhas postas nas falas e gestos do Demônio, entre elas: as citações; o esforço do personagem para que os dados e os conceitos sejam observados por outros pontos de vista, servindo como alegorias de seu contexto; as gesticulações, mímicas e teatralizações do Demônio, ao demonstrar e compor fórmulas, citar os clássicos e utilizar as estátuas.

Fora isso, ainda se pode observar ações e símbolos ligados a outros personagens, como a tentativa falhada do Cardeal, que, ao longo da peça, procura (re)colocar asas em um esqueleto de pássaro, utilizado como parte do espaço, e seu travestimento em Papa, aludindo à posição cambiável dos discursos e das posições hierárquicas. Tal titubeação reflete-se no próprio cenário, cujo piso deve ser quadriculado, como um tabuleiro de xadrez - jogo em que se concentram os membros do clero, com o Papa sempre em desvantagem, anúncio de que o rei está em risco.

Dito isso, parece explicitar-se o jogo discursivo, em que todas as peças são manipuláveis e esvaziadas, juntamente às frases tautológicas e aos bordões, ainda mais se o público/leitor atentar-se ao duplo sentido das falas, que podem servir como pistas de leitura. Assim, alerta o Demônio: “[...] talvez

exista em algum trecho uma palavra-chave. Alguma coisa que os emocione novamente" (HILST, 2008, p. 460).

Logo, tudo assume duplo sentido, pois a voz autoral ecoa e personifica-se no desenrolar da peça. Os diálogos, portanto, se parecem mais com alertas e reflexões sobre a própria linguagem. A ambiguidade pode ser percebida nas microestruturas, pois tanto os diálogos, quantos os objetos de cena, aparecem pela metade, em um jogo de luz e sombra, que ora vela ora revela.

Nesse caso, muitas palavras e frases são interrompidas, inconclusas, ou se escondem, como as citações cujas fontes estão ocultadas. Dentro dessa lógica, aos elementos de cena, parece sempre faltar uma parte: os bustos são metades de corpos; o pássaro do cenário possui apenas carcaça e suas asas estão caídas; as luzes são sinistras; o povo não aparece de fato; e quando se acende um plano cênico, apaga-se outro.

Tudo está em ruínas, nada é íntegro. Por isso a consciência autoral compõe sua peça ao modo de um trapeiro que cataloga, coleciona e compila os cacos da história. Recurso radicalizado, como se verá , no romance *Cartas de um sedutor*, de 1991.

Ao final, após a morte do Papa, por uma rajada de metralhadora vinda do povo, frente à distopia, o Demônio aplica sua última cartada. Ou seja, compõe sua fórmula, manipulando e reorganizando as estátuas na seguinte ordem: Lenin, Ulisses, Marx e Mao, o que para ele resulta em Êxito. Sendo assim, suas iniciais formariam a palavra LUMME, alusiva à luz, e, consequentemente, a Lucífer, nome do Demônio, que proclama seu tempo com a morte do patriarca. Por fim, dentro ainda da lógica da ambiguidade, a imagem da luz pode remeter à destruição do fogo, ou à reflexão - única ação que resta aos humanos.

Após as observações sobre as três peças, percebe-se o forte cunho político do teatro de Hilda Hilst, que se dá tematicamente - através das várias denúncias sobre os estados totalitários e sobre todas as formas de manipulação e nulificação dos sujeitos – e formalmente - com seus excertos épicos e líricos e com suas artimanhas pedagógicas, juntos aos momentos de distanciamento e à linguagem metateatral.

Seu potencial crítico - que coloca em xeque a História como teleologia, como progresso, revendo posturas de certo engajamento programático -

enfrenta a forma naturalista burguesa e, sem aderir totalmente aos modelos seguidos, ampara-se no teatro épico, para conseguir seus efeitos didáticos e suas projeções autorais, e, em certa medida, em procedimentos que lembram o teatro de Tchékov, tais como a supressão ou rarefação da ação, a importância dada ao ritmo e às pausas, e os parcos conflitos intersubjetivos, conseguindo uma estrutura mosaica, feita em bricolagem, e uma composição polifônica, carregada de camadas de significação.

Uma linhagem de dramaturgos brasileiros à qual se ligaria essa dramaturgia, conta com Oswald de Andrade, ainda mais que em 1967, ano em que *O Rei da Vela* teve sua primeira montagem, sob a direção de José Celso Martinez Correa, *A empresa* inaugura a produção dramatúrgica da escritora.

O teatro da autora, entretanto, mantém diálogo maior com as peças *O homem e o cavalo* e *A morta*. Quanto à primeira, Hilda Hilst parece rever e atualizar o fim do sonho da Revolução Russa, de 1917, já que o comunismo, sob o pesado pulso de Stalin, se reverteu em ditadura tão opressora quanto a dos poderes totalitários de direita. Porém, recupera dados formais utilizados por Oswald de Andrade, que também constrói seu texto como um mosaico, cujas peças são retiradas de fontes diversas, indicando outros (con)textos e fazendo com que o espectador/leitor trabalhe, ativamente, para montar as engrenagens teatrais. Nesse sentido, como Maiakovski, os dois escritores brasileiros usam a intertextualidade para multiplicarem os discursos e para deixarem claros seus processos de criação.

Já *A morta* dialogaria mais de perto com *As aves da noite*, principalmente pelo uso, rebaixado, do “Inferno” de Dante Alighieri, e pela rarefação da ação, preocupando-se mais com o desnudamento gradativo de suas personagens.

Por fim, recuperando tais reflexões, interessa, ainda, uma leitura que aproxime mais de perto o teatro de Hilda Hilst do substrato histórico local, tentando perceber como se estrutura, em sua dramaturgia, o nosso processo de modernização e algumas de suas temáticas relevantes.

2.1. *O VERDUGO*

> *Sempre foi e será assim: o tempo e o mundo, o dinheiro e o poder pertencem aos mesquinhos e superficiais, e nada coube aos outros, aos verdadeiros homens, nada a não ser a morte.*
>
> Hermann Hesse(*O lobo da estepe*).

"Numa vila do interior, em algum lugar triste do mundo" (HILST, 2008, p. 367), encontra-se uma família, à mesa, durante um jantar de pesada atmosfera. Em cena, tudo é seco, silencioso, cheio de melindres e articulações que acarretam um estado sufocante, em que cada palavra é peso e pesar no conflito que se estabeleceu e dividiu os membros da casa.

De um lado, calado, apoiado unicamente pelo Filho, encontra-se o pai, cuja profissão é a de verdugo, a de obedecer a ordens para que pessoas sejam executadas em praça pública. No presente momento, a ação é recusada, pois a atual vítima é o personagem Homem, um ser pensante e poético que agitou e perturbou a tristeza da vila, com suas palavras que elevaram e germinaram as possibilidades de asas e impulsos de liberdade, de coletividade, de alegria e de amor.

No polo oposto, encontram-se a Mulher e a Filha, exercendo forças contrárias à recusa do Verdugo, pois - visto a dificuldade em que este se encontra para executar o Homem, percebendo verdade em seu discurso - a (in)justiça, simbolizada pela dupla de juízes, o Velho e o Jovem, ofereceu uma alta quantia de dinheiro em troca da execução da vítima, o que libertaria a família da quase miséria econômica em que se encontra e que garantiria o cumprimento do destino da Filha: casar-se - um possível resumo rascunhado da vida de qualquer jovem deste (e de outros) interior(es).

A condenação do Homem é reforçada pela entrada de outros personagens, como o Noivo da Filha, que, com "seu sorriso idiota" (Idem, p. 365), vê no casamento um bom negócio para ascensão econômica, e o Carcereiro, que pela própria indicação de sua atividade, aludida pela sua nomeação, serve às ordens superiores.

A tensão chega ao ápice com o Verdugo e o Filho subjugados e amarrados, enquanto a Mulher, travestida com as roupas de trabalho do marido, caminha, junto aos outros, para a execução do agitador. O ato primeiro termina com pai e filho escapando e arquitetando um plano: aquele correria em direção à praça central, na tentativa de evitar a morte do condenado, e este buscaria ajuda em um vale próximo, lugar em que possivelmente viveriam os Homens-Coiotes, enigmáticos personagens que aparecem ao final da peça.

No segundo ato, os conflitos são estabelecidos em torno da execução do Homem e saem do ambiente familiar e privado: tudo acontecerá em uma pequena praça, onde se encontram um patíbulo e uma forca.

Inicialmente, o povo se organiza em defesa das palavras do agitador, referência para a união coletiva. Ao correr da ação, os defensores vão se tornando massa alienada e se enfurecem, quando revelado o ser por trás das roupas do carrasco. O clímax do furor ocorre ao descobrirem que a Mulher aceitou um alto suborno para execução da vítima. Toda essa tensão faz com que o povo troque o discurso do Homem pelo pagamento oferecido em dinheiro por sua morte, finalizando-o junto ao Verdugo. Restam, ao final, como consciências possíveis, o Filho e dois Homens-Coiotes[19], anúncios de esperança e vingança.

Tal enredo parece dialogar com o de *Eles não usam black-tie* (1955), de Gianfrancesco Guarnieri, em que é apresentada uma nova temática à nossa dramaturgia, mesmo que mantendo a forma do drama burguês, modelo teatral ainda em voga nos dias de hoje e fundamental para o desenvolvimento do teatro brasileiro do século XIX.

---

[19] Sobre a montagem dirigida por Rofran Fernandes, em 1973, Clóvis Garcia comenta em seu texto crítico “Uma fábula poética”:

> Uma sociedade estruturada desconfia de um outro grupamento oficial, de ideias diferentes, que pode ameaçar suas normas e valores. Um grupo já organizado recebe a visita de um elemento estranho, representativo de outra ideologia, pregando ideias novas e possivelmente revolucionárias. [...] Como tema para o teatro, esses dados podem ser aproveitados pela dramaticidade do conflito, desde que se lhe dê uma amplitude universal ou uma dimensão poética. Foi o que Hilda Hilst fez em *O verdugo* (GUIMARÃES, 2006, p. 119).

O crítico ainda chama atenção para o “[...] nível plástico bastante belo, especialmente as cenas e a coreografia dos ‘coiotes’” (Idem , p. 120).

O que encontramos é a representação de uma comunidade do morro carioca, sobretudo da casa de uma família que sente o drama estabelecido pelos diferentes posicionamentos do pai, Otávio, e do seu filho, Tião, sobre a greve que será instaurada na fábrica onde trabalham.

Otávio é um agitador político, participante ativo e de longa data da causa operária, comandante do atual piquete de greve. Com isso, cumpre um importante papel para a economia da peça, ao reunir em si os valores coletivos, que também embasam a comunidade onde vive, cujos traços lembram uma organização socialista.

Diferentemente do pai e do resto da comunidade, Tião não age pela perspectiva de classe, mas pelos desejos individualistas, do liberalismo, da livre iniciativa. Sonha em se casar e em se estabelecer economicamente. Por isso, passa por cima da coletividade, fura a greve e abandona o morro para levar uma vida pequeno-burguesa.

A tensão dramática maior é estabelecida entre os dois personagens e seus antagonismos de geração e de ideias políticas. Logo, a maior investigação de Guarnieri está nos impactos do mundo público dentro do ambiente privado, já que a greve, força motriz para o desenvolvimento da ação, está fora de cena, do palco e da casa[20].

O conflito entre coletivo e particular e entre casa e rua também está posto em *O verdugo*, que, diferentemente da peça de Guarnieri, levará as tensões para rua, saindo do ambiente privado no segundo ato.

Se a divisão familiar lembra o enredo de *Eles não usam black-tie*, a morte de um indivíduo que chega à vila e desequilibra as estruturas, com dizeres poéticos que aludem à liberdade e à afetividade entre os homens, aproxima *O verdugo* de outra peça de Guarnieri, *Ponto de partida*, de 1972, cujo enredo se passa em uma vila medieval e suas personagens investigam a morte de Mestre Birdo, que, como Homem, possui dizeres proféticos, libertadores e de clara preferência pelos mais humildes. Segundo o Pastor, Maíra e o Ferreiro, Birdo foi assassinado, justamente por incomodar as estruturas rígidas que constituíam a vila. Por outro lado, os membros da elite, com exceção da já citada Maíra, afirmam que o profeta cometeu suicídio.

[20] Ver: COSTA, 1996.

Nesse sentido, Hilda Hilst inaugura uma proposta exercitada pelo dramaturgo em *Ponto de partida*, pois se, inicialmente, sua preferência foi pelo realismo social, Guarnieri, agora é mais voltado ao teatro alegórico e parece "[...] erguer os braços em direção a uma linguagem e uma estrutura poéticas" (PEIXOTO, 1976, p. 12).

O *Ponto de partida* para a construção alegórica do dramaturgo foi o assassinato do jornalista Vladimir Herzog, cuja referência é clara em Mestre Birdo, justamente pelo fato de ter sido torturado e exterminado pela ditadura civil-militar brasileira, a qual construiu a versão de que ele havia se suicidado na prisão.

Em 2014, quando completados 50 anos do golpe, vários artistas e intelectuais se reuniram para lembrar a tragédia de Herzog, com a leitura de duas peças escritas em sua homenagem: a já citada *Ponto de partida* (1972) e *Patética* (1978), de João Ribeiro Neto. Sobre o Evento, com a organização de Alexandre Mate, Cibele Forjaz e Gilberto Martins, foi produzido, como programa do espetáculo, um importante material com depoimentos e textos críticos sobre as peças e o contexto de suas produções. Ao comentar a peça de 1972, Gilberto Martins reafirma o caráter poético e alegórico de sua estrutura:

> [...] Em ato único, com a música principal composta por Sérgio Ricardo, a "fábula" é contada com linguagem densamente poética, aproximando-se do registro das parábolas, de teor potencialmente alegórico [...] No entanto, o lirismo e o vigor simbólico das imagens atuam causando estranhamento e atraem a atenção para a forma, para a teatralidade mesma, sensibilizando o interlocutor com outros recursos. Deste modo, o potencial expressivo da linguagem para instaurar e alterar verdades deixa de ser apenas instrumento e se alça à condição de tema e motivo (MARTINS, 2014, p. 68).

Posto o enredo em pauta, o capítulo segue analisando a peça de Hilda Hilst. A forma alegórica, a relativização das práxis e dos discursos pelo capital, a mistura das instâncias pública e privada, os disfarces e os jogos corruptos serão averiguados.

2.2. ATO I: ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO: MOEDAS E PALAVRAS NAS CILADAS DA ALCOVA

No primeiro ato de *O verdugo*, encontram-se, pelas caracterizações das personagens e pelas maneiras que se relacionam e se expressam, temas caros aos conflitos constituintes e estabelecidos na peça.

A primeira a falar é a Mulher, com uma forte marca estilística discursiva: o uso verbal no modo imperativo[21]. Carregada de complexos e ambiguidades, busca, durante o desenvolvimento do enredo, possibilidades de ascensão econômica, sendo, portanto, para ela, extremamente lucrativa e rentável a quantia recebida como pagamento pela execução do agitador, que chegou à vila e confundiu as gentes, mostrando-lhes novas possibilidades de convivência. É através de seu discurso que mostrará e exercerá sua liderança dentro da casa[22], tendo em vista o repetido uso da simbologia e da ambiguidade do verbo comer, já que ocupar a boca pode servir à nutrição do corpo pelo alimento ou ao impedimento da fala: “Cala, menino. Cala. (*pausa*). Come. (*pausa*)” (HILST, 2008, p. 371). É notável o diálogo em que outro significado do verbo aparece, o sexual, em uma acirrada conversa entre mãe e filho, a respeito das palavras do Homem:

> FILHO: Ele falava de Deus, também.
> MULHER: Deus, Deus, onde é que está esse Deus? (*para o filho*) Não foi você mesmo que andou lendo que naquele lugar, lá longe...
> FILHO (*interrompendo*): Na Índia.
> MULHER: Sei lá, na Índia, onde for, as criancinhas de seis anos vão para o puteiro? Deus, Deus... e depois não foi você mesmo quem disse que se elas não fossem para os puteiros

[21] Para pontuar a utilização verbal que sempre remete a alguma ordem, seguem exemplos de fala da Mulher que podem ser reforçados pelas rubricas:

> (*para o Verdugo*): Fala! (HILST, 2008, p. 382);
> (*para o Verdugo*): Fala de uma vez o que é, homem. (*pausa*) (p. 383);
> (para o Filho): Cala a boca, seu desgraçado. (p. 387);
> (*para a Filha, voz de comando com violência*): traz o capuz. (p. 396);
> (*para o Verdugo*): Cala a boca. Eu sei o que faço. (p. 396);

[22] Pois, como nos indica Prado (1976, p. 88), em teatro, a personagem se caracteriza por três vias principais: “o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz, e o que os outros fazem, dizem a seu respeito”.

> aos seis anos elas morreriam de qualquer jeito, de fome? Hein? (Idem, p.p. 372 e 373).

Torna-se de interesse a temática apresentada - a sobrevivência através do sexo, que permite a básica necessidade da alimentação - e a forma como são reunidos, em uma breve alusão a uma narrativa indiana, os sentidos do verbo, manipulados ao longo da peça pela mãe.

São esses mesmos sentidos que a Filha percebe e desenvolve nas entrelinhas e nas intenções de seu discurso, misturando sexo e negócio e introjetando as primeiras camadas discursivas da mãe, pois, na vida administrada, a linguagem da economia contamina todas as formas de contato humano, portanto sexo e negócio são inseparáveis. O imperativo também é o modo verbal que se destaca em seus dizeres, cujo significado é o de impedimento discursivo do outro; resumindo, é o “Cala a boca você” (HILST, 2008, p. 368), com que a jovem ordena o irmão.

Com a entrada dos juízes em cena, tudo se torna mais claro e potencializado, visto o jogo interessado que se dá na relação da Filha com o Juiz Jovem, aquela visando a uma possibilidade de ascensão social e este usando de sua autoridade para facilitar a sedução e a conquista da opinião da moça, trazendo-a ao seu lado, no debate sobre o Homem, e facilitando as negociações que tangem à realização de assuntos e desejos pessoais.

Fica evidente o interessado relacionamento, em uma mistura de sorrisos e frases maliciosas de sentidos ambíguos, em um clima parecido ao de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, justamente pela caracterização da família, núcleo da sociedade brasileira, e seus desejos de permanência e/ou mobilidade:

> JUIZ JOVEM (*para a mulher*): A moça vai casar, não é?
> [...]
> FILHA (*fazendo a mulherzinha para o Juiz Jovem*): É bonita essa roupa.
> JUIZ JOVEM: É pesada.
> FILHA: Mas é bonita.
> JUIZ JOVEM (*para a filha*): Então vai se casar.
> FILHA: Acho que sim, (*olha para o Noivo*), não é? (*olha para o Juiz Jovem. Sorri. Os juízes sorriem. Pausa*) (HILST, 2008, p. 377-8).

Os jogos de sedução intensificam-se em páginas posteriores, inclusive com o consentimento do Noivo, deixando claro o envolvimento econômico que atravessa sua relação amorosa:

> JUIZ VELHO (*para o casal de noivos*): Vocês pensam fazer uma casa aqui na vila?
> FILHA (*sorrindo*): Nem sei. (*olhando para o Noivo e para juiz jovem*) Nem sei.
> JUIZ JOVEM (*sorrindo para a Filha*): Eu tenho alguns terrenos muito bons. Junto à praça. (*olha para o Noivo também*) Se quiserem, podem falar comigo depois de amanhã. (*olha para a Filha. Sorri mais aberto*) Podemos combinar.
> NOIVO (*para a noiva*): Combina sim. (*para o juiz*) Ela vai, ela vai.
> FILHA (*para o juiz. Sorri*): Depois de amanhã. (*para a mãe. Contente*) Mãe, a gente vai ter tudo (Idem, p. 385).

É a partir de cenas como essas, que sublinhamos um importante traço do nosso processo de modernização, pois, como já indicava Holanda: “[...] as relações que se criam na vida doméstica sempre forneceram o modelo obrigatório de qualquer composição social entre nós” (2003, p146), o que possibilita entender assuntos públicos sendo negociados na intimidade, visto que há uma clara mistura de instâncias no diálogo apontado e na situação criada pela ambientação da peça. Temas públicos são discutidos, particularmente, em ambiente familiar, onde tudo o que for causa pessoal turvará as verdadeiras possibilidades do debate democrático, pois:

> O Estado não é [ou não deveria ser] uma ampliação do círculo familiar e, ainda menos, uma integração de certos agrupamentos, de certas vontades particularistas, de que a família é melhor exemplo. Não existe [ou não deveria existir], entre o círculo familiar e o Estado, uma gradação, mas antes uma descontinuidade e até uma oposição [...] Só pela transgressão da ordem doméstica e familiar é que nasce o Estado e que o simples indivíduo se faz cidadão, contribuinte, eleitor, elegível, recrutável e responsável, antes as leis da Cidade (HOLANDA, 2003, p. 141).

O Juiz Jovem e a Filha chegam a se esquecer dos temas públicos, para atenderem aos negócios particulares, haja vista a confusão entre as normas públicas e as privadas, entre as leis da rua e da casa. Na mesma linhagem de Sérgio Buarque de Holanda, DaMatta afirma:

> Diante de certos problemas e relações, preferimos *englobar a rua na casa*, tratando a sociedade brasileira como se ela fosse uma "grande família", vivendo "debaixo de um amplo e generoso teto", obedecendo naturalmente às leis e seguindo a liderança de quem produz o discurso que é, naquele momento, o "nosso líder" e o "nosso guia e pai" (1997, p. 16).

Há, com isso, uma constante invasão do particular no público e vice-versa, sendo que a condenação do Homem passa a ser medida por suborno e jogos particularíssimos, realizados no segredo da alcova. "Assim, a questão não é só acentuar as diferenças entre o público e o privado, mas descobrir que eles (como a casa e a rua) estão profundamente relacionados, como as faces de uma mesma moeda" (Idem, p. 82).

Espertamente, os juízes potencializam as confusões estabelecidas entre as instâncias e manipulam seus discursos, carregando-os de falas "afetivas", que induzem ao familiar e estreitam as relações, as quais passam a ser, portanto, íntimas, amigáveis e, sobretudo, negociáveis. Dessa forma, se voltam à família do Verdugo pelo ângulo da casa, com dizeres cuja "[...] intensidade emocional é alta" (Idem, p. 18) e a "[...] emoção é englobadora, confundindo-se com o espaço social que está de acordo com ela" (Ibidem). Entretanto, ao tematizarem o Homem, eles optam pelo ângulo da rua, cujos "[...] discursos são muito mais rígidos e instauradores de novos processos sociais. É o idioma do decreto, da letra dura da lei, da emoção disciplinada que, por isso mesmo, permite a exclusão, a cassação, o banimento, a condenação" (Ibidem). É o que se verifica em falas como:

> JUIZ VELHO: Nem era para entender, minha filha. Ninguém entendia (HILST, 2008, p. 379).
> JUIZ VELHO (*para o filho*): Então, meu filho (Idem, p. 381).
> JUIZ VELHO (*para o Filho*): Morreu, meu filho, porque o homem enlouqueceu as gentes. Agitou (Idem, p. 381).

> JUIZ VELHO (*aproximando-se do Filho*): Meu filho, escute. (*põe a mão no ombro do rapaz*) (Idem, p. 387).
> JUIZ JOVEM [para o povo]: Calma, meus amigos. Nós vamos explicar (Idem, p. 407).

É evidente a utilização que o Juiz Velho faz dos pronomes possessivos "meu" e "minha", junto aos substantivos "amigos", "filho" e "filha", somados a gestos como colocar a mão no ombro, demonstrando, ou simulando, uma relação cordial, íntima, familiar: artimanhas que nos mostram, mais uma vez, o uso de regras familiares e gestos corporais, que simulam afeto e proximidade, usados para questionamentos e exercícios da justiça, que, em princípio, deveriam ser pautados nas leis e nas normas públicas e objetivas.

Tal perspectiva é apontada, por Sérgio Buarque de Holanda, como um dos motivos que impediriam a síntese do nosso dialético processo de modernização, como comenta Candido (2003, p. 16-17):

> Formado nos quadros da estrutura familiar, o brasileiro recebeu o peso das "relações de simpatia", que dificultam a incorporação normal a outros agrupamentos. Por isso, não acha agradáveis as relações impessoais, características do Estado, procurando reduzi-las ao padrão pessoal e afetivo. Onde pesa a família, sobretudo em seu molde tradicional, dificilmente se forma a sociedade urbana de tipo moderno.

Junto à mistura das instâncias e das regras públicas e privadas, pode-se notar uma crise de identidade em algumas personagens, o que ajuda a compreender este teatro como linguagem política e denunciadora, justamente por tornar presente a intercambiação dos valores e dos papéis sociais, sobretudo a partir das relações mediadas pelo dinheiro, já que, ao final, os discursos se igualarão aos figurinos e tudo passará a ser mascaramento, sob a égide do disfarce[23].

Um forte elã, nesse sentido, é o da Mulher, pois, perante a inação e resistência do marido, ao negar-se a realizar a execução do Homem, passa a assumir suas (ir)responsabilidades.

---

[23] Que, conforme Pavis (2007, p. 104), seria o:

> Travestimento de uma personagem que muda de identidade ao mesmo tempo que muda de roupa ou de máscara, algumas vezes às escondidas de outras personagens ou do público, outras com conhecimento de uma parte das personagens ou do público.

Sua transformação começa quando responde ao que seria de direito do outro, buscando o lugar, na casa e na família, que, em princípio, era do pai. À fala “JUIZ JOVEM (*para o Verdugo*): Bem, o senhor sabe como é... o homem... tem que morrer (HILST, 2008, p. 378)”, vemos, junto ao silêncio do pai, a réplica: “MULHER: Sabemos, lógico. Tem de morrer (Idem, p. 378)”.

Seu impulso ganha potência ao se travestir com as roupas do marido, assumindo seu tão questionado ofício, para, ao final do ato, seguir, com todos os que defendem a morte do redentor, para a praça, na tentativa de realizar sua condenação, como bem se vê no trecho a seguir:

> MULHER (*para o Verdugo, encarando-o*): Se você não fizer o que eles mandam, eu faço.
> FILHO (*enojado*): A mãe faz o serviço do pai? Vai matar o homem?
> MULHER: Matar o homem... Que jeito de falar. Eu quero que as excelências saibam que eu posso cumprir a lei.
> FILHO (*enojado*): Mãe, você está louca.
> MULHER (*irada*): Eu posso fazer o serviço que o seu pai faz, mas que agora por estupidez não quer fazer. Ninguém vai desconfiar de nada. Eu sou do tamanho dele, (*encosta-se ao Verdugo*) olhem. E tem o capuz (Idem, p. p. 385 e386).
> [...]
> *A mulher do Verdugo volta do quarto. Veste calças compridas, sapatos masculinos e capuz preto* (Idem, p. 398).

Porém, enquanto a Mulher vai assumindo para si o papel do Verdugo, este vai se refazendo na figura do Homem, encenando e potencializando uma transformação iniciada na recusa do cumprimento do seu trabalho. Dessa maneira, é notável a forma em que se expressa, pois o silêncio, uma constante para o Homem, é um marcante posicionamento do Verdugo, cujas falas quase nunca são terminadas com pontuação final, trazendo, como símbolo gráfico permanente, ao meio e ao final de seus dizeres, as reticências. Junto a isso, deve-se atenção para a utilização de metáforas, antes compreendidas por ele, quando o Homem falava, e agora usadas pelo ex-carrasco, que sofre uma inversão tão grande de seu pressuposto papel, ao ponto de afirmar, em um dos poucos momentos de fôlego para a extensão de sua fala: “VERDUGO: [...] Eu vou lá, eu vou falar com o povo. (*rapidamente, entusiasmado*) Eu salvo o homem” (HILST, 2008, p. 405), transmutando-se de algoz para salvador, portanto. A aproximação se dá, assim, por falas que seriam muito bem ditas

pelo Homem, como: “VERDUGO (*para a Filha*): Esse dinheiro vai queimar a tua carne (Idem, p. 397)”.

A troca de figurino da Mulher, então, é central para a potência cênica da peça e concentra, em si, um forte significado. Trata-se de um recurso teatral que formaliza a intercambiação dos discursos e das funções sociais, invertidas e misturadas pela contaminação do dinheiro. As instituições e os posicionamentos tradicionais da sociedade encenada se relativizam: a família patriarcal é abalada quando a Mulher veste a máscara do Verdugo; este, por sua vez, de algoz torna-se salvador; o Homem, de portador da boa nova, passa a condenado; e a justiça perde a objetividade e a neutralidade, turvadas pela ótica do particularismo e pelo mando.

O disfarce, portanto, é o eixo central das relações, sendo que as transformações se dão nos planos individual, social, político e sexual. Logo, a função do disfarce “[...] é frequentemente subversiva” (PAVIS, 2007, p. 104), porque “[...] nos autoriza a discorrer acerca da ambiguidade sexual ou sobre a intercambialidade dos indivíduos e das classes” (Ibidem), potencializando “[...] o jogo dramático, que já se baseia na noção de papel e de personagem que travestem o ator, mostrando deste modo não apenas a cena, mas também o olhar dirigido à cena” (Ibidem).

Tais afirmações clareiam o anti-ilusionismo e a metateatralidade do texto que, por meio de recursos épicos, potencializa sua face denunciadora, entendendo o mascaramento como princípio fundamental para que se compreenda a relativização do lugar de fala e a dialética entre discurso e práxis, facilmente diluídos e invertidos ao longo dos diálogos, como se viu na relação da Mulher e dos juízes com a lei e na relação do Verdugo com a sua profissão.

Mesmo mantendo suas particularidades, Hilda Hilst dialoga com a teorização que Augusto Boal faz de seu Sistema Coringa, coincidentemente escrita em 1967, ano em que a autora lançou sua primeira peça dramatúrgica, *A empresa*. No sistema pensado pelo teatrólogo, “[...] não se distribuem personagens aos atores, mas sim funções de acordo com a estruturação geral dos conflitos do texto” (BOAL, 1975, p.201) e, dentro de tais funções, o Coringa torna-se polivalente, pois “[...] é a única função que pode desempenhar qualquer papel na peça” (Idem, p. 203). Portanto, ele cria a realidade de forma

épica, “[...] análoga ao efeito de distanciamento (ou estranhamento) da teoria brechtiana” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p.97), já que, sem a ilusão e a ilustração naturalista, pode estar em qualquer lugar e ter qualquer objeto em mãos, sem suas necessidades concretas. Como narrador, como aquele que controla a diegese da peça, sua consciência “[...] deve ser a de autor ou adaptador que se supõe acima e além, no espaço e no tempo, da dos personagens” (BOAL, 1975, p. 203), possibilitando, a diferentes atores, revezarem-se “[...] nos papéis, utilizando a ‘máscara’ (características psicológicas ou sociais) das personagens para que o espectador pudesse reconhecê-las” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p.98).

Entretanto, enquanto o Coringa é “[...] um comentarista explícito interpretando qualquer papel e assumindo qualquer função necessária ao desenvolvimento do espetáculo” (Ibidem), em *O verdugo*, o que se torna intercambiável são as funções e, consequentemente, as máscaras sociais, que passam de uma personagem a outra. Logo, não são os atores que alternam os papéis, mas os personagens, cujas funções sociais alteram-se. Portanto, ao trocar o figurino, ao vestir o capuz preto, trocam-se também o discurso e a práxis, assume-se o papel de carrasco, possuindo, assim, a legitimação do extermínio do outro.

Já a função de comentarista autoral estaria presente em diversas falas, em diferentes personagens, e não é explicitamente marcada, mas sugerida nas entrelinhas dos diálogos, provocando a concentração do leitor e do espectador.

Voltando à divisão familiar, em que se luta pelo particularismo ou pela coletividade, se vêem, claramente, os posicionamentos do Filho, defensor acirrado do vocabulário e da linguagem do “novo agitador”.

O jovem se torna a mais questionadora das figuras postas em cena, alertando para que a fala do Homem não seja medida em dinheiro. Para ele, o alimento espiritual e renovador que incorpora ao longo da peça, pelos recursos poéticos postos em seus dizeres, como o metonímico – “Que cara ele tem bem de perto, pai?” (HILST, 2008, p. 375) – e o metafórico, usado inclusive para chamar o povo (e por que não o público?) para agir -

> FILHO (*exaltado*): Para que vejam ao menos as nossas caras de coiotes e respeitem a gente. E se nos respeitarem, nós

> poderemos um dia... (*lentamente*) achar o nosso corpo de pássaro e levantar voo. (*objetivo*) mas primeiro é preciso mostrar a cara de coiote (Idem, p. 395)[24].

A cada fala, o Filho parece sinalizar, ao público que se permite leitor e espectador atento, artimanhas e ambiguidades presentes em cena. Quando afirma para a mãe que o Homem "só falou" (Idem, p. 372), está, na verdade, anunciando os impedimentos tentados por personagens como a Mulher, os juízes e a Filha, que sempre buscam calar a boca dos que pensam contrariamente a eles. Alegoricamente, alude aos impedimentos tentados e executados pelos mais cruéis atos de violência, exercidos pela ditadura militar. No ano anterior à escrita de *O Verdugo*, foi instaurado o AI5, ato permissivo e legalizador da censura, responsável por isolamentos, exílios e as mais covardes torturas e práticas de morte.

Para isso, mesmo que, por vezes, na boca de outras personagens, características do Filho são reveladas - o fato de ser leitor – "MULHER: [...] Não foi você mesmo que andou lendo que naquele lugar..." (Idem, p. 372); ou a recusa e o enfrentamento das ordens institucionais, afirmando-se contrariamente à ordem materna, "Hoje eu não vou à escola" (Idem, p. 380); sua interpretação de discursos; sua insistência para que os outros façam o mesmo -, quando o pai repete e afirma não ter entendido o dizer do Homem -

[24] Esta fala parece recuperar o personagem Menino da peça *O novo sistema*, como também o Poeta e o Estudante, de *As aves da noite*, pois se torna recorrente, no teatro da autora, a figura de um jovem questionador, que se coloca em posição antagônica aos sistemas opressivos e que cumpre o papel de porta-voz autoral, recobrando, da humanidade, a luta pela liberdade e o não esquecimento de seu lado mais orgânico e instintivo, cobranças simbolizadas, aqui, pela figura do pássaro e do coiote. Nesse sentido, parece ser exemplar a cena de *O novo sistema* em que o Menino dialoga com a Menina, instigando-a ao ódio e ao amor, para que assim se quebrem as barreiras da razão instrumental e da linguagem puramente objetiva, próprias do sistema que se quer instaurar , como vimos no início deste texto.

> O sistema, definido pela própria Menina como "método perfeito", é posto em xeque: primeiro, o Menino faz seu par imaginar que ele é um bicho, colocando-se, portanto, em situação pré-lógica e acessando outras zonas do intelecto da Menina, como a imaginação e a própria ideia mimética: o Menino pede a ela imaginação – "imagine que sou um bicho" – e mimetiza (pelo avesso) a violência exercida pelo Estado. Depois, quebra-se uma regra: nunca se deve usar de violência contra uma nota alta da Física.
> Enquanto o Menino apanha, vozes de crianças surgem juntas à do Escudeiro-Mor. As rubricas sugerem angústia e delicadeza entre o Menino e a Menina, que o olha como "alguma coisa que escape ao seu entendimento": sua lógica é arruinada e o objeto pronto se desmancha (ZAGO, 2015, p. 63).

“Nós somos um só. Eu e você somos um só” (Idem, p. 401) -, os impulsos do jovem caminham na construção de algum sentido, não deixando que as frases se percam e se esvaziem na memória. Com tudo isso, uma de suas mais marcantes ações é a de repensar, como bem aponta a sequência do diálogo:

> FILHO (*repensando as palavras do homem*): Não sei... olha... ele vai morrer... e alguns morrerão por causa dele, um dia.
> VERDUGO: Eu não compreendo, filho.
> FILHO: É assim: ele morre nas mãos de um verdugo... que seria o senhor. Outros, mais tarde, morrerão pelas coisas que ele falou? (*repensando*) E se for assim, ele também será como um verdugo, o senhor compreende? Será que é isso que ele quis dizer?
> VERDUGO: Acho que não é isso. E depois os verdugos existem há tanto tempo e esse homem parece o primeiro sobre a terra. Eu nunca vi um homem assim.
> FILHO: A gente talvez não saiba, mas devem ter existido. Se existiram muitos verdugos... também existiram muitas vítimas. (*repensando*) E eles podem ser iguais? (Idem, p. 401-2).

Em diálogos como este, do final do primeiro ato, é que a ação se interrompe para se discutirem ideias. A voz autoral se expressa por meio das personagens, sobretudo pela figura do Filho, pois, como veremos ao final, a possibilidade de rompimento da corrupção e da total entrega ideológica ao dinheiro estará creditada ao jovem.

Notamos, portanto, uma ideia que se repete ao longo da produção ficcional de Hilda Hilst: a aproximação entre a vítima e o algoz, atribuindo, assim, densidades humanas aos mais torpes atos de violência e barbárie, provocados pelos nossos sistemas sociais e pelas nossas formas de (con)vivências.

A divisão inicial, que delimitava maniqueísmos, se dissolve, em um mundo onde tudo é relativizado e as práticas e trocas mercantis encontram ecos nas mais variadas formas de relações humanas. A modernidade

> [...] nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar” (BERMAN, 2010, p. 24)

e que, assim,

> [...] sem dúvida se exprime na arte moderna uma nova visão do homem e da realidade, ou melhor, a tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno (ROSENFELD, 2006, p. 97).

A relativização do sujeito está presente, mais uma vez, na personagem Mulher, que titubeia quanto aos valores que adota sobre o povo, ora lhe mostrando afetividade ora o desprezando, em uma troca de ordens com o jovem[25]:

> FILHO (manso): Pára, mãe. Ninguém aqui na vila quer que o Homem morra, a senhora sabe.
> MULHER: Ninguém aqui na vila... E quem são esses coitados? Cuida da tua vida, menino (HILST, 2008, 369).

Outras posições ambíguas da Mulher se dão em relação à lei, protegendo-se nela e expurgando suas próprias culpas, na legalização do ato cruel, que pretende exercer, e em uma linguagem de eufemismo que, sendo assim, pretende esconder ou amenizar o verdadeiro sentido de sua expressão: "MULHER: Matar o homem... Que jeito de falar. Eu quero que as Excelências saibam que eu posso cumprir a lei (Idem, p. 385)"[26].

---

[25] Troca que se repete ao longo da peça, como bem mostram os exemplos a seguir:

> JUIZ JOVEM: Espera um pouco, senhora. (*olha para o rapaz*) O moço quer dizer alguma coisa?
> MULHER: Ele não quer dizer nada, Excelência. Ele é um menino, só isso. (*para o Filho*) Vai.
> /.../
> JUIZ VELHO (*para o Filho*): Você acha que a lei se enganou, meu filho?
> MULHER: Por favor, Excelência, o meu menino não sabe nada. Começou a estudar há pouco tempo (HILST, 2008, p. 3
> 80).

> FILHO (*para os juízes*): Canalhas! Canalhas!
> MULHER (*para o Filho*): Cala a boca, seu desgraçado.
> JUIZ VELHO (*aproximando-se do Filho*): Meu filho, escute. (*põe a mão no ombro do rapaz*).
> FILHO (*para o Juiz velho*): Sai, não me pega.
> MULHER (*gritando*): Você responde assim pras Excelências? (Idem, p. 387).

[26] Nesse sentido, afirma DaMatta (1997, p. 73): "[...] invocar a lei universal é quase que um eufemismo para a negativa que jamais é dada utilizando-se como foco a justificativa pessoal".

Outras vezes, a personagem, que demonstra ser a lei aquela a quem se deve obedecer, cumprindo-a acima de tudo, passa por cima das legalizações. Tenta, por exemplo, convencer as autoridades a exercer a função que só caberia por direito aos credenciamentos do marido, que bem informa e se questiona: “VERDUGO (*para os juizes*): Os senhores vão dar consentimento? A lei não permite. Os senhores sabem que a lei não permite (HILST, 2008, p. 386)”. Dessa maneira, mais uma vez, a imposição e a vitória do particular sobre o público, do familiar sobre o coletivo social, são encenadas.

Logo, é perceptível, na relação da Mulher com os Juízes, o uso pessoal da lei, pois a utilizam quando esta lhes interessa e a descartam quando ela não serve ao cumprimento de suas vontades. Ao se aplicar ao Homem, o discurso da lei é duro e inquestionável, diferentemente do tratamento fluido presente nas falas da Mulher, acima retratada. Para tanto, vale o alerta de DaMatta (1997, p. 77):

> [...] vivemos em uma sociedade onde existe uma espécie de combate entre o mundo público das leis universais e do mercado; e o universo privado da família, dos compadres, parentes e amigos. É uma sociedade que tem formas diferenciadas de definição de seus membros, de acordo com o conjunto de relações que eles possam clamar ou demonstrar em situações específicas.

Há, dessa maneira, um impulso contra as leis universais, favorecendo as vontades e as razões singulares, pautadas e sustentadas nas relações pessoais, que permitem a diluição e o abrandamento da lei, quando de interesse próprio[27].

Dentro dessa lógica, algumas das personagens, principalmente a Mulher, são localizados em uma posição ambígua, entre a ordem e a desordem, pendendo para cada um dos lados quando interessar. Trata-se da

[27] Mais uma vez DaMatta (1997, p. 76) é esclarecedor:

> Contra a lei universal, eu me defendo e faço valer minha vontade e minhas razões não utilizando uma ou outra lei universal, mas uma relação pessoal. Uma relação pessoal que permita dobrar ou romper a lei, concretizando a sua impessoalidade abstrata (e no caso verdadeiramente absurda), contra a concretude mais que razoável de minha singularidade (ou da singularidade do meu caso). A lei não está errada, mas não se aplica ao meu caso (ou ao caso dos meus protegidos). Logo, a lei deve ser esquecida ou anestesiada e o caso particular ressaltado por meio de um relacionamento específico.

“dialética da malandragem”, identificada por Candido (2010) como prática que caracteriza certa linhagem de anti-heróis brasileiros, vinda de figuras folclóricas, como Pedro Malasarte, reconfigurada em *Memórias de um sargento de milícias* e reafirmada, como símbolo nacional, pela estética modernista, em romances como *Macunaíma* e *Serafim Ponte Grande*[28].

Dito isso, deve-se atenção a outro procedimento estilístico presente na fala da Mulher e de sua filha: certo uso de diminutivos, que reforçam o turvamento das questões públicas pelo particularismo, pela cordialidade, pela familiaridade, enraizados em nossa cultura:

> A terminação “inho”, aposta às palavras, serve para nos familiarizar mais com as pessoas ou os objetos e, ao mesmo tempo, para lhes dar relevo. É a maneira de fazê-los mais acessíveis aos sentidos e também de aproximá-los do coração (HOLANDA, 2003, p. 148).

É pensando nisso que as duas figuras femininas fazem uso de tal recurso linguístico, para sensibilizar - de forma um tanto quanto exagerada e apelativa, por se utilizar de sentimentalismo barato - os outros membros da casa, sendo que já apareceu na vila outro homem em quem todos despejavam confiança e crenças, principalmente por suas redentoras e sedutoras palavras, chamando-o inclusive de “anjinho”, mas que ao final se revelou um cruel assassino. Vejamos o exemplo:

> MULHER: [...] (*para a Filha*) E por que ele queimou as plantas dos pés e as mãozinhas dos meninos? Hein, filha?
> FILHA (*sorrindo*): Porque assim os menininhos não podiam ficar em pé e nem podiam se defender com as mãozinhas.
> MULHER: Para fazer aquela porcaria, não é? Então, e muita gente dizia que ele parecia um anjinho (HISLT, 200, p. 372).

No diálogo anterior, há o tom de ironia da Mulher, pressupondo, portanto, um distanciamento do conteúdo expresso, configurando-se, no teatro,

---

[28] Sobre a dialética analisada por Antonio Candido, Schwarz (2012, p. 150) comenta que tal categoria conceitual tornou-se também uma constante da nossa sociedade, inclusive analisada em obras de Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre, escritas nos anos de 1930. Dessa maneira, a dialética entre ordem e desordem constitui um traço cultural, ou seja, configura um problemático modo de ser brasileiro.

como recurso épico, também presente em frases ambíguas do Juiz Jovem, quando este se refere, por exemplo, ao peso de sua roupa (Idem, p. 378); quando alerta o Verdugo (mas também o público), com os dizeres: “Difícil, sim, porque as pessoas não querem entender (Idem, p. 384)”; ou quando se utiliza da metáfora, um dos principais recursos de sedução discursiva do Homem e da própria dramaturgia de Hilda Hilst, que, mais uma vez, projeta-se em um personagem jovem para falar com o seu público.

Com isso, o jovem juiz ainda afirma que “As palavras do homem eram palavras de fogo (Idem, p. 393)” e, sendo assim, que podiam inflamar passionalmente o povo e os sujeitos, incitando-os à revolução, ou destruir como bruta força de canhões. Ambiguidade posta no próprio Verdugo, que ao contrário do que seu nome indica, mostra-se delicado, fragilizado – “Eu não estou preparado (Idem, p. 382)” – mas também agressivo, investindo-se contra a mulher: “[...] Sua porca! (*começa a esbofeteá-la*) Miserável! (Idem, p. 396)”.

Tais afirmações reforçam a credibilidade depositada pela dramaturga nas personagens jovens, pois é deles que um novo homem pode surgir. Contrariamente, se posiciona o Juiz Velho, representante de leis arcaicas, regidas pelo mando, pelo personalismo, pelas recorrências a Deus, que servem como domínio do povo e reforço de sua autoridade: “Não queremos ódios, nem inquietações, queremos apenas, ajudados pela mão de Deus, transformar a confusão dos homens em amor e justiça” (Idem, p. 412-13). Tanto que em seus últimos pronunciamentos – “JUIZ JOVEM (*para o Juiz velho*): Eu não aguento mais esta roupa. JUIZ VELHO: É sempre muito difícil aguentar (Idem, p. 428)” -, notamos uma diferença estilística, pois o verbo usado no presente, antecedido pelo advérbio de negação, aponta para o incômodo, para uma possibilidade de modificação, enquanto que o infinitivo sugere uma permanência, já que pautado em longa experiência, reforçada pela expressão “é sempre”.

Dessa maneira - entre o público e o privado, que se misturam e se confundem -, as personagens, que embora pareçam tipificadas, por seus nomes carregarem significantes representantes de funções sociais e profissionais, possuem traços que ajudam a diluir o que a princípio poderia parecer uma rígida divisão ideológica. A tradição, o conservadorismo, o questionamento e o ímpeto revolucionário se confundem na população entre

jovens e velhos, entre patriarcado e matriarcado, entre a sala de jantar e a praça pública.

Hilda Hilst, portanto, coloca padrões, rótulos e generalizações em xeque. O algoz é confundido com o salvador, este com a vítima, e a tipificação tem sua estrutura, como forma e (in)formação predeterminadas, implodida. Deparamo-nos com um mundo em que tudo se relativiza e a medida de todas as relações é dada pelas trocas mercantis: “[...] no mundo capitalista tudo que não for mercadoria não existe” (COSTA, 2010) e o dinheiro se faz força motriz para qualquer ação.

2.3. ATO II: MOEDAS E MASSACRE PÚBLICO

Parte da produção teatral brasileira passou por uma reformulação iniciada a partir da década de 1950, quando - recuperando e atualizando certo ideal romântico - se buscava uma temática e uma estética nacionais. Um dos recursos manipulados pelos nossos dramaturgos foi eleger, para isso, heróis como símbolos de nacionalidade, reformulando, cada um ao seu modo, o clássico modelo, pois, como afirma Anatol Rosenfeld, “[...] o herói, tal como concebido por Hegel – isto é, o herói do teatro clássico – não tinha condições de existir numa transposição, para o palco, da realidade contemporânea (ROSENFELD apud FERNANDES, 1996, p. 7)”, ainda mais pela forte tendência materialista e marxista que se instaurou em parte do pensamento e na nossa prática estética, visando à conscientização histórica e política das massas, a fim de possibilitar uma revolução social. À visão histórica, portanto, opõe-se o herói clássico, porque, segundo Hegel, “[...] todo herói autêntico tende a ter traços míticos” e “O mito é a-histórico, visa ao sempre igual, arquetípico, não reconhece transformações históricas fundamentais (ROSENFELD, 1996, p. 73)”.

Augusto Boal, nessa perspectiva, cria a metodologia Coringa, em que o herói protagonista é constituído pelos traços de composição naturalista e pelas práticas stanislaviskianas[29] de interpretação. Outros dramaturgos, como Dias

[29] Entendidas, neste caso, como práticas ligadas à interpretação realista, em que o ator não deve denunciar-se como tal, já que seu desempenho deve ressaltar o “Homem dramático”, ou seja, o ator fundido em sua personagem. As experiências e lições de Stanislávski, teatrólogo e

Gomes, Ariano Suassuna e Jorge Andrade, construíram heróis populares e humildes, às vezes romantizados, às vezes malandros ligados à tradição romanesca de anti-heróis, às vezes trágicos, como Zé do Burro, de valores primitivos, contrapostos ao mundo moderno. Enquanto isso, Plínio Marcos os colocará, pautados na forma da tragédia clássica, em meio ao "submundo dos proletários esfarrapados (ROSENFELD, 1996, p. 51)", ou seja, utilizando-se minimamente de recursos dramáticos e de número reduzido de personagens, o dramaturgo compõe suas peças respeitando as unidades de ação, tempo e espaço, tal como propunha Aristóteles, para alçar os marginalizados à posição dos heróis trágicos. Isso, ao menos, em *Navalha na carne*, *Dois perdidos numa noite suja* e *O abajur lilás*.

É assim que Hilda Hilst, em *O Verdugo*, parece estar em diálogo com essa proposta do teatro brasileiro, principalmente pela figura do Homem, reformulando a presença do herói em cena e questionando seu lugar no mundo. Sendo assim, o personagem, que no primeiro ato é apenas referenciado e construído epicamente, por meio das falas dos outros, em uma técnica que causa certa presença "ventriloquar" - como nos aponta várias vezes Teixeiro (2009) -, é posto em questionamento pela presença do dinheiro, elemento que facilmente dilui a moral e muda a ideologia da maioria das personagens, o que bem vemos com a transformação dos cidadãos.

Em um primeiro momento, portanto, as palavras de redenção, união, amor, humanidade e coletividade, emanadas pelo Homem, que buscavam fazer "[...] conhecer o que mais nos oprime (HILST, 2008, p. 416)", como bem aponta o Cidadão1, garantem uma união em favor do bem coletivo: o profético

---

encenador que se dedicou à construção de um dos métodos mais importantes para o trabalho do ator, são fundamentais para que se atinja a ilusão dramática. Tal método propõe, ao ator, construir seu personagem por meio do "reviver", conceito que pode ser definido como:

> [...] a descoberta, na interpretação, de uma forte analogia entre a situação dramática contida no texto e o passado emocional pessoal. Para ajudá-lo nesse procedimento, Stanislávski recorre às vezes ao que chama de o "ser mágico", perguntando ao comediante [sinônimo de ator] qual seria a sua reação se ele se encontrasse na situação do personagem que encarna. É em sua memória afetiva que o comediante deve buscar, se quiser criar um personagem convincente e manifestar a emoção que comunica ao mesmo tempo ao seu parceiro e ao público. Sua arte reside em sua faculdade de reviver atos passados ou em rememorar os que observou em outros, em reencontrar os vestígios mnésicos que estes depositaram nele. Essa emoção é controlada por estar ligada a afetos antigos, cujo caráter doloroso se atenuou com o tempo (HUBERT, 2013, p.251).

personagem “[...] é pobre como a gente (CIDADÃO 3, Idem, p. 409)”. Suas palavras instigam à luta e à interpretação dos discursos, para que seja possível o reconhecimento da linguagem figurada, como percebe o Cidadão 5, ao responder ao Juiz Velho:

> CIDADÃO 6: Ele disse que é preciso mostrar nossa cara de bicho.
> JUIZ VELHO: E vocês são bichos, por acaso?
> CIDADÃO 5: Era figuração (Idem, p. 409).

Cria-se, assim, um estágio inicial no segundo ato - preanunciado no anterior e apontado, epicamente, ainda lá, pelas notícias trazidas para dentro de casa pelo Carcereiro – que apresenta como antagônicos os cidadãos e os juízes, acusados estes de “fala enrolada” (Idem, p. 412), pelo Cidadão 1, levando aqueles, segundo o Cidadão 4, a ter “vontade de matar” (Idem, p. 417) e agindo para uma possível revolta.

Porém, mesmo após discussões sobre o sentido das palavras e da potência para o assassinato em nome da coletividade, o povo se corrompe pelo suborno[30]: é o dinheiro que se instaura como força maior, intercambiando ideologias e valores, impondo-se como maior opressor e como grande símbolo da nossa época, apagando memória e identidade:

> CIDADÃO 5: E vocês sabem se eles (*aponta os juízes*) vão dar dinheiro pra nós?
> *Silêncio. Expectativa tensa.*
> JUIZ JOVEM: Damos o que for preciso.
> JUIZ VELHO: Talvez um pouco mais... se é para tantos.
> *Cidadãos entreolham-se. Silenciam*.
> CIDADÃO 3: A gente faz um negócio onde entram todos.
> *Rumores. Cochicham como o número 5.*
> CIDADÃO 5 (*para os juízes*): A gente recebe o dinheiro logo?
> JUIZ JOVEM: Assim que o homem morrer.
> VERDUGO (*desesperado, subindo no patíbulo*): O homem é bom, gente. Olhem bem pra ele.
> CIDADÃO 1: A gente não vê mais a cara.

[30] Pois como alerta DaMatta (1996, p.68):

> [...] o papel de cidadão e a noção política de cidadania podem ser diferentemente acoplados em sociedades diferentes e até mesmo num só sistema social. Mas o que o caso brasileiro inegavelmente revela é que a noção de cidadania sofre uma espécie de desvio, seja para baixo, seja para cima, que a impede de assumir integralmente seu significado político universal e nivelador.

> *Risos.*
> CIDADÃO 3: Eu não me lembro mais da cara dele.
> (HILST, 2008, p. 421).

Além de se ligar ao teatro brasileiro, por colocar a figura de um herói problematizado em cena, Hilda Hilst compartilha de outra linha de força do teatro moderno: a representação das camadas menos favorecidas economicamente[31], dos trabalhadores, encarnada no Verdugo, na sua família, no Carcereiro, nos Cidadãos e no próprio Homem. Tal ressonância é, também, encontrada na dramatização do mundo público - espaço das massas, dos civis -, presente no segundo ato, cujas personagens estão na rua, discutindo temas como justiça, dinheiro e suas implicações naquela determinada sociedade. Temas que extrapolam as relações intersubjetivas e alcançam, juntamente, os interesses públicos, coletivos e de diferentes classes, ou de posicionamentos sociais antagônicos.

Com tais temática e ambientação, a peça incorpora elementos épicos, notáveis já no primeiro ato, cuja cena inicial é constituída por uma ação rarefeita, em que vemos apenas a família jantando, enquanto descrevem, rememoram, aspectos do Homem e narram acontecimentos passados, sendo o de maior destaque anunciado pela Filha:

> VERDUGO (*para o Filho*): [...] Você se lembra daquele cavalo que um dia te seguiu?
> FILHA (*rindo*): Quem é que não se lembra? O cavalo não aguentava subir aquela ladeira. O dono do cavalo dava umas pauladas no focinho do coitado. (*ri. Para o irmão*) Aí você gritou: “se você é tão macho para bater em mim como bate

[31] O destaque da representação de personagens vindos das classes baixas inicia-se com maior força e sistematicidade no Naturalismo, que, de acordo com Candeias (2012, p.12):

> [...] escolhe como protagonista, não exclusivamente, mas frequentemente, o que era incomum até então, figuras de classe baixa. Isso se deve em parte à grande preocupação com o social no período, ao desejo de adentrar seriamente nesse universo tão pouco explorado e também ao fato de que a representação exemplar do humano não condiz de modo algum com as criações magníficas e poderosas dos heróis de antigamente. Embora as concepções antropocêntricas de mundo já viessem sendo questionadas desde o Renascimento, a partir de Isaac Newton, elas ganham novo impulso e passam a se constituir no pensamento científico oficial. Isso significa, em termos simbólicos, a passagem de um conceito de homem meio-humano e meio-divino, feito à imagem e semelhança de Deus, filho dileto, para a de uma criatura entre muitas ou, se quisermos, um filho enjeitado.

> nesse cavalo, eu corto o meu...” (*ri*) e pulou em cima do homem como um leão. O coitado fugiu feito doido. E o cavalo só podia te seguir, lógico. (*ri*) Até o cavalo compreendeu. Foi engraçado aquele dia.
> *Todos riem. Pausa*. (HILST, 2008, p. 375-376).

Essa história memorativa assume caráter alegórico e didático, ao aludir, por um simples paralelismo, uma típica situação do mundo do capital e do trabalho: a relação entre patrão e empregado, entre explorador e explorado, em que este é muitas vezes domesticado pelo exercício da força bruta. Assim temos: cavalo/oprimido; homem/opressor.

A narrativa sugere o exercício da elite, que se manifesta por meio de certa e tendenciosa justiça, na tentativa de acalmar as massas com bárbaros exemplos, exterminando aqueles que se desviam do *status quo* e que procuram unir os cidadãos, discutindo temas como coletividade e afetividade. Também aponta para o caráter revolucionário do Filho, que, no passado, já se manifestou ao lado do oprimido e que pode servir, assim, como exemplo para o público e para o leitor, apontando, portanto, uma possível leitura para *O verdugo*. O paralelismo também é percebido entre o enredo da peça e o da história contada pela filha, aproximando o Filho do Homem, capazes de liderar os oprimidos contra o que lhes oprime[32]. Assim, o próprio ato de narrar ganha importante relevância, pois, ao menos entre os familiares, que estão divididos entre a defesa e a acusação do Homem, serve como mecanismo de comunhão e união, por meio de um catártico e poderoso riso, que se arma como instrumento para a quebra das barreiras e dos limites que cerceiam o afeto.

Entretanto, os elementos épicos ganham relevo e maior significado quando a peça sai do ambiente privado, porque é na praça que se dá a maior convivência da população, do coletivo, é lá que os cidadãos contaminam as questões particulares e intersubjetivas, interpenetrando o drama com traços épicos. Mas é lá, também, que são contaminados pelas questões particulares, levando o Homem e o Verdugo à morte e reforçando a dialética estabelecida entre o público e o privado, entre a casa e a rua.

[32] Com tal reflexão, a comparação entre o jovem e um leão ganha importante significado, pois, segundo Chevalier; Gheerbrant (2015. p.538 – 540), esse animal, entre seus vários significados simbólicos, pode aludir à justiça e ao Cristo, sob denominação de Leão de Judá.

A virada da perspectiva dos cidadãos é marcada por um uma rubrica que pede "*Silêncio. Expectativa tensa*" (HILST, 2008, p. 421), finalizando a cena em que descobrem o suborno oferecido à família como incentivo à morte do Homem. O mesmo silêncio é pedido quando o carrasco se nega a executar a vítima – "*Silêncio constrangedor. Todos olham fixamente para o verdugo*" (Idem, p. 382). Sendo assim, as pausas dramáticas destacam momentos importantes de virada no desenvolvimento do enredo e, ao mesmo tempo, criam estados de incômodo na plateia, proporcionando uma temporalidade propícia à reflexão.

Nota-se, logo no primeiro ato, a crise profissional e ética do Verdugo, de seus familiares e de toda a sociedade presente na peça, pois os posicionamentos, anteriormente bem marcados, alteram-se com as palavras do Homem e com a relativização proporcionada pelo mundo do capital. Com isso, o próprio gênero dramático está em crise.

Segundo Szondi, "[...] o drama da era moderna surge no Renascimento" (2001, p. 29), em um momento no qual o homem volta a si, após a experiência teocêntrica que dominou o mundo medieval. Portanto, tendo o indivíduo como centro, o gênero só poderia se estabelecer por meio das relações intersubjetivas, representadas, formal e linguisticamente, pelo diálogo, que passou a ser "[...] o único componente da textura dramática" (Idem, p.30). Consequentemente, o drama deve ser absoluto e desligar-se de tudo que lhe for externo e alheio, conferindo, às peças, o caráter ilusionista de um segundo mundo, em que se ausenta o dramaturgo e o ator desprovido de seu personagem. Sendo assim, seu tempo é sempre o presente, "[...] não conhece a citação nem a variação" (Idem, p. 32), e deve respeitar, pela causalidade da unidade de ação, a continuidade e a unidade espaço-temporal.

É, justamente, o caráter intersubjetivo que se enfraquece na peça de Hilst, tendo em vista que as personagens são indivíduos fragmentados, pois dentro do jogo da intercambiação monetária e da relativização do mundo moderno, trocando as máscaras de suas posições sociais, de suas práxis e de seus discursos, cada vez mais fluidos ao longo do texto.

Curiosamente, Szondi (2001) aponta, como uma das respostas à crise dramática - que se instaura na Europa a partir de 1880, com as produções de dramaturgos como Ibsen, Tchekov, Strindberg, Maeterlink e Hauptmann, por

exemplo[33] -, a dramaturgia produzida pelos expressionistas, com a qual, mantendo ressalvas e particularidades, Hilda Hilst parece dialogar.

Conforme tal estética, em *O verdugo*, encontra-se o uso de personagens-tipo, junto à omissão de nomes próprios; as recorrentes figuras de jovens como heróis, o que faz do Filho, mas também do Homem e, talvez, dos Homens Coiotes, a concepção de um novo ser, "[...] melhor e 'mais natural'", cuja "[...] inteligência fora obliterada pelo racionalismo" (GUINSBURG, 2002, p.192); a tentativa de eliminar a distância entre autor e personagem, sobretudo quando estes viram avatares da voz autoral; a teatralização do palco; o fechamento não conclusivo, contraposto ao utilizado pelo drama tradicional; "[...] a utopia do 'novo homem' e a crença na 'revolução do espírito', mescla confusa de político e religioso" (Idem, p. 224); a recuperação das alegorias medievais, que está no diálogo formal proposto por Hilda Hilst; a concepção não-realista do drama; a luta de gerações, em que "[...] há um princípio insurgente do novo contra o velho, do instinto contra a norma, do dionisíaco contra o apolíneo, que, ao entrelaçar-se dramaticamente, extravasa o campo restrito da personalidade e se projeta sobre a ideia de civilização" (Idem, p. 198); e o tratamento dado à luz, em jogo de claro e escuro, mais marcadamente pela utilização de sombras, efeito conquistado, no primeiro ato, por "dois pequenos lampiões" (HILST, 2008, p. 367) e sugerido, no segundo, pela descrição do cenário, em que se pedem sombras e semiobscuridade[34].

Todos esses traços, associados à estética expressionista e ao teatro moderno de forma geral, condizem com a encenação de personagens fragmentadas, postas em um mundo cuja estrutura está abalada, relativizada, cujos contornos foram borrados e quebrados, já que "[...] a principal razão da

[33] Sobre a qual afirma Costa (1998, p. 16):

> Datam no final do século XIX [...] as alterações que dramaturgos, por um lado, e encenadores/diretores, por outro, começam a imprimir ao drama. Em Tchekov não há propriamente ação dramática; em Hauptmann o teatro começa a narrar, Strindberg e Ibsen recuam no tempo e encenadores como Gordon Craig e Appia combatem a ilusão da "quarta parede" com palavras de ordem como "antinaturalismo cênico".

[34] As informações sobre o teatro expressionista foram retiradas dos ensaios "Dramaturgia expressionista", de Mariângela Alves de Lima, e "A encenação teatral no expressionismo", de Sílvia Fernandes, presentes em Guinsburg (2002).

fragmentação da personagem é o relativismo presente no mundo moderno" (CANDEIAS, 2012, p. 80).

Sendo assim, muitas de suas personagens parecem presas ao fetiche mercadológico, são deslumbrados pelo mundo do capital, mas sem acesso ao dinheiro, o que lhes torna facilmente corruptíveis; outros, como o Homem e o Filho, mantém-se integrados, entretanto em um mundo desintegrado, o que leva à morte trágica do primeiro e a um desfecho aberto, sem claras definições para o segundo, ainda em formação. Portanto:

> [...] o que é desqualificado, acima de tudo é o indivíduo e a noção de eu, com seus interesses, paixões e raciocínios; em seguida, a sociedade com seus ritos, costumes e leis; enfim, a história, com sua pretensão a um sentido e uma perspectiva ordenados (Idem, p. 37).

Para fortalecer a discussão, é importante lembrarmos que em Lukács (2012), encontra-se a equação valores absolutos X relativismo, na reflexão que o autor faz sobre o *Dom Quixote*. Sendo assim, em Cervantes, já no mundo moderno movido pelo lucro e propriedade, o narrador distanciado aponta a insensatez ridícula do herói medieval, pautado pelos valores nobres e cavaleirescos. Ou, como afirma Candeias:

> Georg Lukács fala do herói problemático, representação do homem problemático que, por defender valores autênticos num mundo cujos valores são inautênticos, valores que norteavam a sociedade quando embasada no sistema de trocas e inexistentes no sistema de valores de uso (que se inicia no Renascimento), está alienado do meio, porque o meio está degradado (2012, p. 38).

A partir dessa reflexão, o mesmo movimento é repetido pelo Homem, cujo maior valor é depositado na coletividade e na palavra, entendidas como forças afetivas e de união das gentes. Ou seja, seus valores absolutos e transcendentais tornam-se trágicos perante a grandiloquência do dinheiro, que relativiza o indivíduo, as leis e as estruturas sociais, perante, como o Quixote, um "[...] período de grande confusão de valores" (LUKÁCS, 2012, p. 107). Com isso, se em Cervantes o rebaixamento do mundo é contado pelo distanciamento que o narrador mantém sobre o herói, o teatro de Hilda Hilst, pela própria diferença de gênero, presentifica o corrupto jogo armado por suas

personagens, que travestem seus discursos, suas práxis e suas posições sociais, já que tornam fluidos seus ideais, facilmente trocados ao longo da trama.

A utilização da luz, nesse sentido, contribui para a representação do mundo relativizado e do sujeito fragmentado, ao criar sombras e funcionar, em certos momentos, como elemento de corte metonímico, revelando apenas parte das figuras encenadas – "[...] um foco de luz violenta [que] incida sobre as mãos dos homens-coiotes" (HILST, 2008, p. 429) é pedido na última cena, por exemplo – pois "A fragmentação da personagem é um fenômeno concomitante em termos históricos à perda de contornos da figura na pintura" (CANDEIAS, 2012, p.3), ou como expõe Rosenfeld:

> [...] o ser humano, na pintura moderna, é dissociado ou 'reduzido' (no cubismo), deformado (no expressionismo) ou eliminado (no não-figurativismo). O retrato desapareceu. Ademais, a perspectiva foi abolida ou sofreu, no surrealismo, distorções e "falsificações" (2006, p. 77).

O efeito da luz é tão simbólico quanto à descrição dos cenários. No primeiro ato, o espaço é preenchido por pares, desde os elementos cênicos que compõem a sala familiar (dois bancos compridos, duas portas, dois lampiões e um velho sofá mais uma velha poltrona), até a disposição inicial das personagens (Verdugo/Mulher, Filho/Filha), reforçando as antinomias casa e rua, público e privado, que turvam as relações sociais por não contrapor os seus polos, que jamais geram síntese, somando-se e sobrepondo-se conforme os desejos individuais.

No segundo ato, os pares e as oposições são fortalecidos, novamente pela utilização da luz, sombras e semiobscuridade. Somam-se à iluminação, frases inaudíveis, pedidas em rubrica, que potencializam um ambiente propício aos disfarces, aos jogos de revelação e mascaramento e à presença de personagens misteriosos, como os Homens-Coiotes. Com tal atmosfera, coloca-se em cena um ambiente de limites e contornos anuviados, pois, até mesmo as posições iniciais, que demarcavam a autoridade dos juízes, postos em destaque sob o patíbulo, são esfumaçadas com a subida dos cidadãos para o ato violento.

Dentro de tal ambiente, a composição dos cidadãos é ambígua. Em um primeiro momento, aparecem como partes fundamentais para a engrenagem épica e para o caráter de denúncia, já que comentam, criticamente, por meio de piadas e risos, as falas dos juízes; distanciam-se dos diálogos, ao produzirem rumores no lugar de falas; e interpretam os discursos, criando o contraponto irônico. Por outro lado, tornam-se obscuros quando aderem ao suborno, transformando-se em figurantes e massa de manobra para a execução do Homem.

É assim que o povo é posto sob a tutela da liderança do capital, pois se inicialmente, as pessoas reuniam-se para o bem comum, gradativamente a massa troca de ideologia e se entrega às forças de um sistema que pretende, para o seu melhor funcionamento, a individualidade mais brutal, capaz de rebaixar o coletivo. Ao eleger, como seu mais novo e potente líder, a moeda, passa a atuar pelo fetiche da mercadoria[35] - o "[...] totem capitalista ao qual o indivíduo se sacrifica" (MATOS, p. 10), pois "[...] as horas dedicadas ao capital não têm passado nem futuro, são horas mortas" (Idem, p. 129).

A população se entrega, então, ao fervor e ao furor do dinheiro:

> Em obediência à nova autoridade pode-se pôr a "consciência" anterior fora de ação e render-se à atração do ganho prazeroso que certamente se obtém ao suprimir as inibições (FREUD, 2012, p. 36)
>
> [...] Nesse comportamento dos indivíduos se manifesta uma prontidão para o ódio, para a agressividade cuja procedência é desconhecida, e à qual se pode atribuir um caráter elementar (Idem, p. 57-8).

Contra a brutal violência, restam ainda as viscerais e primitivas atitudes do Verdugo e do Homem, que se oferecem em sacrifício, buscando uma possibilidade de reestruturação humana, de ritual que talvez leve à coletividade.

---

[35] Sobre o qual Walter Benjamin criará a expressão "*sex-appeal* do inorgânico", que

> trata do corpo morto (Leib) – coisas, objetos, mercadorias – que irradia vida ao orgânico, ao vivo (Körper). A mercadoria – trabalho espacializado, coagulado em um produto (trabalho morto) – é dotada de *sex-appeal* – de onde a modernidade rompe com os dualismos da tradição metafísica, corpo e alma, natureza e cultura, orgânico e inorgânico (MATOS, p. 149).

Neste momento, encontra-se a única fala pronunciada por aquele que estremeceu a vila, assumindo-se como bode expiatório - “HOMEM (*lentamente*): Eu não soube dizer. Eu não soube dizer como devia. Eu não me fiz entender. Eu não me fiz entender. (*para o Verdugo*) Faz o teu serviço” (Idem, p. 424).

Parece, portanto, que para o Homem

> Tudo leva a crer que os humanos acabam sempre engendrando crise sacrificiais suplementares que exigem novas vítimas expiatórias para as quais se dirige todo o capital de ódio e desconfiança que uma sociedade determinada consegue por em movimento (GIRARD, 2008, p. 9), pois

“Só é possível ludibriar a violência fornecendo-lhe uma válvula de escape, algo para devorar” (GIRARD, 2008, p. 15).

Porém, as forças do capital são maiores e, sendo assim, a massa se congrega em seu favor, fazendo com que a revolução preanunciada transforme-se em revolta, para, ao final, diluir-se em massacre, visto que nada mais possui o seu valor: palavras, ideologia e afetividade sucumbem à mórbida sedução do dinheiro. É dessa forma que

> O sacrifício perde então seu caráter de violência santa, para se “misturar” à violência impura, tornando-se seu cúmplice escandaloso, seu reflexo, ou até mesmo uma espécie de detonador (GIRARD, 2008, p. 56).

Caem mortos o Homem e o Verdugo:

> *Começam a dar pauladas no homem e no verdugo. Cena de intensa violência. Frases soltas: “Dá uma no olho de cavalo”- “toma você também, seu porco”. Terminam a chacina. Recuam vagarosamente. Silêncio esticado. Descem do patíbulo. Vê-se o homem e o Verdugo lado a lado, mortos* (HILST, 2008, p. 427).

Nesse sentido, com o herói anônimo e com o trágico Verdugo, Hilda Hilst entra no debate que havia se instaurado no teatro brasileiro, pois, ao contrário do aparente niilismo, que nos foi apresentado na vila, onde convivem todos

esses personagens, ela nos apresenta, como últimas indicações cênicas, o trecho abaixo:

> FILHO (para os homens-coiotes, objetivo): Vamos.
> Os homens-coiotes atravessam a pequena praça junto com o filho do Verdugo. Quando estão saindo, um foco de luz violenta incide sobre as mãos dos homens-coiotes. As mãos estão cruzadas na altura dos rins, e deve ser visto claramente que são patas de lobo com grandes garras (HILST, 2008, p. 428-429).

Resta a sugestão de vingança de um coletivo organizado, indicado como seres pertencentes a um vale próximo, cujas características se dão por um híbrido entre homem e bicho e que, somados ao Filho, podem reestruturar a contaminada vila: no encontro do ser mais pensante com o monstro, com o nosso lado mais agressivo, pode estar uma possibilidade de rompimento[36].

2.4. ENTRE ALEGORIAS

A tomada de decisão fica para o público, que pode ver, na morte dos dois personagens, a força para combater a violência, juntando-se como coletivo no caminho seguido pelo Filho; ou se perdendo na massa dos cidadãos que se entregaram à moeda, fazendo do teatro apenas entretenimento, tendo em vista que a sociedade posta em cena muito se aproxima do que se vivia em 1969 -

[36] Embora *O novo sistema* seja a peça que mais claramente dialoga com as ficções distópicas, a possibilidade de desestruturação do sistema, proposta aqui, lembra a do romance de Aldous Huxley, *Admirável mundo novo*. Nele, a quebra da civilização, totalitariamente administrada, é creditada ao Selvagem, personagem que combina altos níveis de questionamentos com hábitos primitivos, que guarda traços antigos, extinguidos pela nova sociedade: religião, alta carga afetiva e gosto e conhecimento pela literatura clássica, sobretudo Shakespeare. Curiosamente, um dos rituais de sua tribo contém, como entidade, a figura de um violento homem-coiote, assim descrito:

> [...] O ancião fez sobre ele o sinal-da-cruz e afastou-se. Lentamente, o rapaz se pôs a caminhar ao redor do monte de serpentes que se retorciam. Tinha terminado a primeira volta e estava no meio da segunda quando um homem de elevada estatura, com máscara de coiote e trazendo na mão um relho de couro trançado, saiu da roda dos dançarinos e avançou para ele. O rapaz continuou sua marcha como se não o tivesse percebido. O homem-coiote levantou o relho; houve um longo momento de expectativa, depois um movimento rápido, o sibilar do látego e seu impacto sonoro e seco na carne (HUXLEY, 2009, p. 182).

basta pensarmos as marcas de atraso[37], que constituem a provinciana e triste vila, sendo expandidas para além dos palcos...

Ao vermos em cena carrascos, podem ser lembrados os traços semelhantes compondo as ações dos torturadores da ditadura civil-militar; ao se misturarem as instâncias pública e privada, as leis da rua e da casa, há de se avaliar o personalismo que ainda turva nossas mais abrangentes relações sociais; e, ao se tornarem presentes traços de atraso, flagrados pela ambientação – "[...] vila do interior, em algum lugar triste do mundo (p. 367)", onde existe uma pequena praça, um patíbulo e uma forca, que remetem a um lugar cuja lei é exercida pela demonstração da morte alheia, como exemplo para aqueles que tentam se desviar das normas preestabelecidas, sem direito de defesa, sem democracia –, podemos encontrar a mistura de traços arcaicos com traços de modernização, como a presença do dinheiro e a relativização dos valores no mundo.

Progresso e atraso, então, são conflitantes e basilares em nossa constituição social, cuja modernização é sempre inconclusa, processual. Isso desde nossos primórdios, como aponta Schwarz, ao comentar o pensamento de Caio Prado Junior:

> O passado colonial, portanto, não era parte de uma herança que emperrava a história, mas sim componente atualíssimo, presente. Passado, presente e futuro já estavam portanto presentes no passado, assim como estão presentes no momento presente (2000, p. 404).

Estrutura que chega a atingir o nível de fala das personagens, compondo-se como síntese: "NOIVO: Amanhã. (olha o relógio) Amanhã já é hoje. É tarde (HILST, 2008, p. 392)".

Em outra passagem, novamente o Noivo pronuncia uma sentença sintetizadora de características formais da peça. Trata-se dos discursos e das identidades dados como disfarces, como mascaramento e figurino. Com isso, anuncia no momento em que o Carcereiro bate à porta para adentrar na casa do Verdugo: "Esperem, pode não ser ele. Pode ser truque" (Idem, p. 390).

[37] Como os dois pequenos lampiões iluminando a casa do Verdugo no primeiro ato e outros elementos cenográficos.

Dessa maneira, ao encenar a triste vila, sem marcas que a identifiquem a um tempo/espaço específico, muitos elementos recorrentes assemelham-se ao Brasil e a sua estrutura social, composta pelo processo de modernização inconclusa, cujo tempo rompe seus limites e o passado torna-se contemporâneo, por meio de uma permeabilidade também espacial: o ambiente público é igualmente cenário para as escolhas e decisões individuais, enquanto a casa, ambiente privado, serve para tomada de decisões públicas, tal qual faz a justiça institucionalizada.

(Res)surgem, com isso, os traços da nossa formação social e histórica. O Brasil, portanto, ronda, alegoricamente, como tantas das expressões surgidas e abafadas nos anos 1960: destino mesmo da peça aqui presente, que não recebeu nenhuma montagem de peso no ano de sua publicação, sendo impedida de se configurar como teatro para além das páginas impressas.

Ao construir seu texto de forma alegórica, Hilda Hilst dialoga com a tradição ocidental do gênero dramático, buscando raízes em outro teatro de fundo alegórico. Trata-se das variadas formas de encenação medieval, que, com suas características e gêneros múltiplos, chegam ao *Verdugo* com as modificações recorrentes de seu momento de produção, manipuladas, agora, em favor da representação do mundo moderno[38].

[38] Um dado curioso dos primórdios do teatro da Idade Média é que a origem de sua dramatização está ligada a uma cena introduzida ao diálogo dado entre as Santas Mulheres e os Anjos na sepultura de Cristo. É a aparição da figura de um mercador que oferece produtos às demais personagens. Assim, os temas negócio e dinheiro, tão caros ao *Verdugo*, encontram-se na base do desenvolvimento do drama medieval. Informa Rosenfeld:

> Em qualquer História do Teatro encontra-se a descrição de como, a partir do século IX, se acrescentavam na Páscoa ao texto do Evangelho de São Marcos certos “tropos” ou paráfrases que dramatizam o encontro das Santas Mulheres com o Anjo (ou Anjos), ao chegarem à sepultura de Jesus. Mais tarde esta pequena narração dramática foi ampliada pela inserção de uma cena no mercado por onde passam as Santas Mulheres e onde compram os produtos para embalsamar o corpo de Jesus. No decurso dos séculos, esta ampliação chegou a ponto de a cena do mercado – bem popular, jocosa, cada vez mais enriquecida por novos personagens – ocupar mais tempo do que a cena fundamental que dera início ao desenvolvimento (1985, p. 44).

Enquanto as moralidades do século XV[39], em um esforço "[...] de ver e descobrir por trás das coisas a relevância essencial da 'moral'" (BERTHOLD, 2010, p. 261-62), apresentavam alegorias, personificações de ideias abstratas, como personagens de suas ações - Paz, Justiça, Todomundo[40] -, Hilda Hilst compõe *personae* alegóricas que representam funções sociais e que, como vimos ao longo da análise, não permanecem inalteradas, mas se diluem junto à moral, em meio ao intercâmbio disparado pelo dinheiro, dialogando, assim, com as farsas do medievo, cuja estrutura apresentava "Situações e personagens cômicas, identidades trocadas e planos para enganar alguém" (BERTHOLD, 2010, p. 256), compondo espetáculos que ironizavam os abusos e as imprudências políticas, "[...] dissimuladas como alegorias inofensivas" (Ibidem).

Nesse sentido, favoravelmente à representação dos discursos cambiáveis, próximos às trocas de figurinos, a autora também dialoga com uma técnica utilizada no medievo para a representação dos Mistérios, que serviu como "[...] método bisado por Augusto Boal no Teatro de Arena, ou seja, o mesmo papel sendo feito por vários atores" (ROSENFELD, 2009, p. 142), o

[39] Em minha dissertação de mestrado, no esforço de encontrar uma linhagem da dramaturgia brasileira à qual se ligaria o teatro de Hilda Hilst, verifiquei que alguns de seus procedimentos dialogam com as peças alegóricas de José de Anchieta, sobretudo com o *Auto de São Lourenço*, cujo modelo vinha do teatro medieval, mormente das *Moralidades*:

> Como se sabe, a peça do jesuíta, originalmente, é composta em três línguas – o tupi, o português e o castelhano -; e se utiliza de alegorias, sobretudo na caracterização das personagens, geralmente, representantes de uma ideia genérica, como Amor e Temor; a ação se enfraquece, com a justaposição das cenas: características mobilizadas para atingir um efeito didático e moralizante, em detrimento da função estética. Vale a pena ressaltar, ainda, dentro da peça, a mobilização ficcional de figuras de mártires – exemplares testemunhas da fé – como São Lourenço e São Sebastião, recursos retomados e atualizados em Maximilian Kolbe. Outro dado de interesse é a utilização simbólica do fogo com certo sentido camoniano, presente como ideia real e metafísica, como elemento que eleva, purifica ou destrói, tal como (re)aparece em questionamentos sobre barbárie e esclarecimento, no fim de *A morte do patriarca*, peça que inclusive faz referência a *Os lusíadas* (ZAGO, 2015, p. 144).

[40] Esse último, personagem que inclusive nomeia uma peça inglesa. *Todomundo*, no original "*Everyman* é uma peça em verso com cerca de novecentas linhas; é introduzida por um Mensageiro, e seu significado é explicado por um Doutor. A ação é o chamado do Homem Comum pela Morte, mensageira de Deus, e o teste por parte do Homem Comum do valor de uma série de qualidades; é nesse momento que elas [as moralidades] aparecem" (WILLIAMS, 2010, p. 78-9).

que, em *O verdugo*, volta-se para o discurso de certa função social, que passa a ser negociado e trocado entre os personagens. Diferentemente, na Idade Média, a troca de atores se "[...] devia ao fato de ninguém suportar trabalhar tanto tempo" (ROSENFELD, 2009, p. 142) em representações que duravam até oito horas diárias e se estendiam por cerca de 30 dias, "[...] nem em representações tão violentas" (Ibidem), que deixavam os atores feridos e que levaram alguns dos representantes de Cristo à morte.

Os Mistérios também ressoam tematicamente, pois, junto às Paixões, encenavam a vida de Jesus Cristo como tema central. Assim, a história do personagem bíblico está presente na peça de Hilda Hilst, sobretudo pelas configurações do Homem, a partir do ponto de vista expresso em falas de outras personagens. Por esta perspectiva, vários são os dizeres que atribuem ao herói da peça traços de Cristo, visto seu discurso metafórico remeter a Deus, amor, coletividade, irmandade, alma e a tempo futuro, quando o bem coletivo seria pleno e possível, tal qual no virtual Reino dos Céus.

Logo, sua forma de expressão assemelha-se ao modo como o herói bíblico se comunicava, o dizer cifrado das parábolas, utilizado para que seus iguais o decifrassem e para espantar seus inimigos[41]. Nesse sentido, é alusiva e exemplar a referência feita, na peça, pelo Filho: "Ele precisava falar daquele jeito para os outros entenderem". Referência confirmada pela réplica da Filha: "Pois eu não entendi o que ele falava" (HILST, 2008, p. 394). Com tais percepções, o Verdugo o indaga, deixando no ar sua misteriosa identidade: "Fala, homem de Deus, explica para todos quem você é" (HILST, 2008, p. 242)[42].

---

[41] Vejamos a passagem em que Jesus explica sua forma de expressão aos discípulos:

> ***Por que Jesus fala em parábolas*** – Aproximando-se dos discípulos, perguntaram-lhe: "Por que lhes falas em parábolas?" Jesus respondeu: "Porque a vós foi dado conhecer os mistérios do Reino dos Céus, mas a eles não. Pois àquele que tem, lhe será dado e lhe será dado em abundância, mas ao que não tem, mesmo o que tem lhe será tirado. É por isso que lhes falo em parábolas: porque veem sem ver e ouvem sem ouvir nem entender. [...] Mas felizes os vossos olhos, porque veem, e os vossos ouvidos, porque ouvem. Em verdade vos digo que muitos profetas e justos desejaram ver o que vedes e não viram, e ouvir o que ouvis e não ouviram" (Mateus – BÍBLIA DE JERURALÉM, 2012, p. 1727).

[42] Como exemplos de falas que caracterizam o Homem como próximo à imagem de Cristo, podemos encontrar:

Sem revelações mais diretas, o Homem, cuja face é sempre escondida por um capuz branco, nada pode fazer ou dizer, a não ser vivenciar seu martírio, seu trágico destino frente ao capital, pois as ideias absolutas começam a ser rompidas em um mundo que tende a se relativizar por inteiro, em um universo, portanto, cuja palavra não pode mais expressar certezas e verdades duradouras, sendo facilmente invertida, modificada e esvaziada.

O martírio começa na afirmação do Juiz Velho – “Escutem, se nós não cumprirmos a lei agora [o que significa matar o Homem], amanhã vocês é que serão mortos” (Idem, p. 410) -, que remete, alusivamente, à finalidade da paixão de Cristo: morrer para salvar a humanidade, para redimir os pecados do mundo, qual cordeiro em sacrifício. Portanto, resta a morte ao herói - último ato perante a moeda.

Dentro desse mundo, cujas estruturas se desprendem para se tornarem mais fluidas ao percorrerem o fluxo dos negócios, os símbolos também possuem seus sentidos alterados. Enquanto o capuz preto confere, à posição de verdugo, o poder fálico e masculino, o capuz branco identifica a vítima, apagando sua identidade e tornando suas características pessoais invisíveis ao olhar alheio sob o gorro[43]. Logo, na tentativa de salvar a vítima, uma das ações buscada pelo Verdugo é a de lhe arrancar o capuz, no intuito falho de devolver-lhe a identidade. Inversamente, a ação da Mulher de colocar o capuz serviu como metáfora cênica ao discurso cambiável; em contrapartida, perdê-lo, no segundo ato, favoreceu a revelação de acordos internos, tornando públicos o suborno e o segredo da alcova, revelando a mulher por trás da indumentária do algoz, devolvendo a ela seu antigo véu e posição social.

FILHO: Ele falava de Deus, também. (p. 372);
VERDUGO (*tentando convencer os juízes*): Excelências... é muito difícil para mim... eu não sei explicar...alguma coisa está me impedindo de fazer isso. O homem entrou no meu peito, os senhores entendem? Ele falava que era preciso... amor... ele falava... (p. 393);
VERDUGO (*repetindo as palavras do Homem*): Nós somos um só. Eu e você somos um só. (p. 401);
VERDUGO: [...] esse homem parece o primeiro sobre a terra. Eu nunca vi um homem assim. (p. 402);
CIDADÃO 5: [...] Ele falava da alma. (p. 414);
VERDUGO: O que ele falava... era verdade. Ainda que fosse para daqui a muito tempo. (p. 414);

[43] Chevalier; Gheerbrant (2015, p. 185) identificam o capuz como símbolo fálico em algumas culturas e como símbolo de invisibilidade e morte em outras. Nesse sentido, vale ressaltar a mobilização que Hilda Hilst dá ao duplo sentido do símbolo.

Pensando que o capuz também vela e revela o próprio jogo cênico, presente no trabalho do ator, que ora evidencia a representação, ora a ilusão cênica, o teatro medieval encontra-se, novamente, na base das técnicas aqui empregadas. Segundo Da Costa (1994, p. 44):

> Não se tratava de representar, realisticamente, as personagens, como se elas estivessem diante de nós, vivenciando um determinado conflito, com toda carga de emoção verdadeira que isso acarreta. Não! O desempenho é esquemático e indicativo. Não visa a uma metamorfose completa do ator na personagem que ele representa.

Ou, como afirma Rosenfeld (1985, p. 50-51), não é intuito do ator medieval:

> [...] dar uma imagem física e psíquica diferenciada do ser sagrado, mas apenas o de lhe servir de suporte [...] Não visa à "semelhança" com o modelo, a caracterização é assaz esquemática e o importante não é, de qualquer modo, representar *caracteres* e sim apresentar *eventos* míticos ou sagrados.

Sendo assim, "O ator apenas emprestava seu corpo como lugar de manifestação do sagrado; era mediador do ente eterno, mas não se fundia com ele" (Idem, p. 51).

Na mesma lógica do intercâmbio das funções e dos discursos, o Verdugo incorpora traços do Homem e, por consequência, do Cristo, martirizando-se[44], ao também propor-se como sacrifício: "Escutem, meu filho está no vale, perto do rio. Eu levo o homem até lá. O homem foge, eu volto. E fica tudo em cima de mim. [...] Eu volto. Por Deus. Eu volto" (HILST, 2008, p. 419).

Outros momentos do personagem aludem a passagens marcantes do percurso de Cristo, como "A última ceia", já que a peça é iniciada com um jantar em família, antecedendo a morte do pai no segundo ato, e "A tentação

[44]Nesse caso, há novamente a inversão, ou diluição do sentido original, pois a palavra "verdugo", junto ao significado de algoz e carrasco, também é o significante de martirizador. Portanto, o personagem da peça de Hilda Hilst transforma-se de martirizador em mártir (HOUAISS, 2009, p. 1935).

do Cristo no deserto"[45], visto que o dinheiro proporcionaria, à família, os mesmos prêmios com os quais o Diabo atenta Jesus - boa comida e terras -, como vimos, anteriormente, no diálogo entre a Filha e o Juiz Jovem. Mas, como o Cristo, o Verdugo não exalta o "diabo"[46], não se curva ao dinheiro, recupera a palavra íntegra e não se deixa levar pelos tentadores.

Consequentemente, a peça retoma várias figuras do teatro medieval como personagens de sua ação, buscando, como nos Mistérios, a variada gama de classes e posições sociais, misturando, ainda, o elevado e o popular, o rude e o sublime, pois na "[...] ampliação do estilo revela-se a ampliação social que não se restringe a um grupo diminuto de personagens seletos"

---

[45] Nas passagens dos evangelhos (de Mateus, Marcos e Lucas) que registram as tentações de Cristo no deserto, o demônio lhe oferece comida, terras e poder, desde que se curve a ele. Segue uma das passagens:

> ***Tentação no deserto*** – Então Jesus foi levado pelo Espírito ao deserto, para ser tentado pelo diabo. Por quarenta dias e quarenta noites esteve jejuando. Depois teve fome. Então, aproximando-se o tentador, disse-lhe: "Se és filho de Deus, manda que estas pedras se transformem em pães". Mas Jesus respondeu: "Está escrito:
> *Não só de pão vive o homem,*
> *mas de toda palavra que sai da boca de Deus."*
> Então, o diabo o levou à Cidade Santa e o colocou sobre o pináculo do Templo e disse-lhe: "Se és Filho de Deus, atira-te para baixo, porque está escrito:
> *Ele dará ordem a seus anjos a teu respeito,*
> *e eles te tomarão pelas mãos,*
> *para que não tropeces em nenhuma pedra."*
> Respondeu-lhe Jesus: "Também está escrito:
> *Não tentarás ao Senhor teu Deus."*
> Tornou o diabo a levá-lo, agora para um monte muito alto. E mostrou-lhe todos os reinos do mundo com o seu esplendor e disse-lhe: "tudo isto lhe darei, se, prostrado, me adorares". Aí Jesus lhe disse: "Vai-te, Satanás, porque está escrito:
> *Ao Senhor teu Deus adorarás*
> *e a ele só prestarás culto."*
> Com isso, o diabo o deixou. E os anjos de Deus se aproximaram e puseram-sea servi-Lo. (Mateus, BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 1708).

Outro fato importante é que Hilda Hilst era uma confessa leitora de Nikos Kazantzakis, autor de *A última tentação de Cristo*, romance em que se narra a vida de Jesus, sob um ponto de vista que ressalta seu lado humano. Na peça *A morte do patriarca*, a autora utiliza trechos do romance para constituir algumas falas de personagens.

[46] Em nota ao evangelho de Mateus, encontramos um significado para "diabo" que se aproxima ao dos juízes da peça, quando consideramos o Homem semelhante a Cristo:

> Esse nome significa "acusador", "caluniador", traduz às vezes o hebraico *satan*, "adversário". O portador desse nome – visto que se dedica a levar os homens à transgressão – é considerado responsável por tudo aquilo que se opõe à obra de Deus e de Cristo. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 1708).

(ROSENFELD, 1985, p. 46), garantindo “[...] aspectos múltiplos e variadas perspectivas”, manifestando-se, assim, certos traços épicos (Ibidem).

Além das diferentes classes sociais, da variada gama de representação das personagens – velho e jovem, masculino e feminino, autoridade e cidadãos, carrasco e vítima, cárcere e carcereiro – e da imagem de Cristo, a peça de Hilda Hilst retoma outras figuras do medievo, como os verdugos, que subjugavam o mártir cristão – representantes, junto a Judas e ao Demônio, do mal - e que “[...] deviam ter a aparência horrível, desprezível, com a face destorcida” (BERTHOLD, 2010, p. 215).

Dentro ainda do universo medieval, encontramos uma possível origem para os misteriosos Homens-Coiotes, nos autos profanos e nas técnicas do teatro de máscaras, principalmente nas manifestações da Caçada selvagem dos arlequins, em que, segundo relatos do século XI, “[...] uma hoste selvagemente mascarada, ululante e exaltada de demônios [era] conduzida por um gigante armado com uma clave” (BERTHOLD, 2010, p. 215). Dentre as caçadas, a *menie Herlequin* francesa chama atenção pela utilização de “[...] máscaras de animais apavorantes” (Ibidem), como lobos e cachorros, para caracterizar o “[...] exército de almas penadas, do exército dos mortos” (Ibidem), surgindo daí a tradição de lobisomens na Ásia Menor.

Para complementar essa informação, vale lembrar que, dentre os relatos de viagens da Idade Média, apareciam os monstros e que, entre eles, os cinocéfalos eram os mais célebres, pela sua ferocidade e pelo hábito antropofágico[47]. Segundo Kappler (1994)[48], a configuração de seres com

[47] A ferocidade dos cinocéfalos está presente em vários dos relatos de viagens citados por Kappler (1994). Marco Polo os situa na ilha de Agamen, na Índia, da seguinte maneira: “Ora sabei verdadeiramente que todos os homens desta ilha têm cabeça de cão e dentes e olhos de cão [...] São gente mui cruel; comem todos os homens que conseguem apanhar...” (p. 209). Já Pian di Carpini acrescenta: “Proferiam poucas palavras como homens, mas o resto não passa de ladrido de cão, misturando assim um e outro para se fazerem entender” (KAPPLER, 1994, p. 209). E por fim, vale citar Colombo, que lhes confere ferocidade ainda maior: “havia homens que [...] tinham focinho de cão e se alimentavam de carne humana: tão logo capturavam um homem, decapitavam-no, bebiam seu sangue e lhe cortavam a natureza” (Idem, p. 211). A referência aos olhos é também de grande importância em *O verdugo*, já que uma das marcas principais dos Homens-Coiotes é o olhar intimidador. Hilda Hilst, curiosamente, publica, em 1986, *Com meus olhos de cão*, novela narrada por Amós Keres, matemático e professor universitário, que recebe uma iluminação por um inesperado impacto de cores observado entre intervalos de suas aulas. Após a impactante visão, o personagem desliga-se de seus afazeres e se aproxima do estado de uma aparente loucura. Fechado em si, Amós abandona as atividades civilizadas, em uma constante procura do Absoluto. É a postura do *outsider* que passa a prevalecer.

corpos humanos e cabeças de animais está presente na realização dos dramas litúrgicos de várias civilizações antigas, como Anúbis, o deus com cabeça de chacal do Egito antigo, e chegam à configuração de santos cristãos, o que se pode ver no caso de São Cristóvão, representado como cinocéfalo até mesmo em ícones do século XIX.

Com os Homens-Coiotes, portanto, Hilda Hilst parece propor como quebra à opressão do dinheiro e à relativização dos discursos, da moral e da ética, um impulso mais energético e agressivo dos homens. Alternativa demonstrada na última rubrica, que reforça, metonimicamente, através das garras, o aspecto intimidador de tais personagens:

> Os homens-coiotes atravessam a pequena praça junto com o filho do Verdugo. Quando estão saindo, um foco de luz violenta incide sobre as mãos dos homens-coiotes. As mãos estão cruzadas na altura dos rins, e deve ser visto claramente que são patas de lobo com grandes garras (HILST, 2008, p. 429)[49].

O final, portanto, não aponta para a pura racionalidade técnica, creditada tantas vezes como progresso e libertação, sobretudo a partir do Iluminismo. Uma possível via paralela, (revolucionária?), para Hilda Hilst pode não estar na coletividade passiva, já que transformada em massa de manobra pelo empuxe das relativizações modernas, mas no sujeito convertido ao pensamento, ao conhecimento, capaz de se pôr em questionamento constante, por meio de um alto grau de reflexão, cujo lado natural e orgânico, ao contrário do racionalismo

---

[48] Gostaria de agradecer ao professor Fabiano Santos pelas indicações bibliográficas sobre monstros medievais.

[49] O lobo como símbolo de alternativa ao mundo burguês foi utilizado por Hermann Hesse em seu célebre romance, *O lobo da estepe*, cujo protagonista, Hary Haller, percebe-se um ser híbrido, meio homem, meio lobo. Dualidade que se dá na dialética entre os instintos, os impulsos naturais e a contenção do espírito. Hary é um homem culto, cujo gosto está ligado às altas produções artísticas e intelectuais, entretanto, ao mesmo tempo, como via alternativa ao mundo burguês, não elimina o seu lado solitário e orgânico de lobo. Opta pela perspectiva do *outsider*:

> [...] Sou, na verdade, o Lobo da Estepe, como me digo tantas vezes – aquele animal extraviado que não encontra abrigo nem ar nem alimento num mundo que lhe é estranho e incompreensível (HESSE, 2015, p.41).
> [...] Harry encontra em si um “homem”, ou seja, um mundo de pensamentos, de sensações, de cultura, de natureza domada e sublimada, e vê também, ao lado de tudo isso, um “lobo”, ou seja, um obscuro mundo de instintos, de selvageria e crueldade, de natureza bruta e insublimada (Idem, p. 68).

instrumental, nunca é abandonado. O teatro, para a escritora, portanto, deve ser um lugar em que se desperta a atitude reflexiva, sobretudo pelo fato do Filho, personagem mais inquieto da peça, juntar-se aos misteriosos monstros, criando um final aberto, alegórico, disposto a várias leituras e interpretações.

Com isso, a alegoria aqui é diferente da medieval, sendo que lá os signos eram convencionais, logo de decodificação mais direta. Em *O verdugo*, suas bases se diluem e as bem marcadas posições entram no fluido jogo dos intercâmbios mercantis, pois o dinheiro e a economia passam a mediar as inter-relações humanas e as funções sociais. É assim que muitas figuras do medievo são retomadas para encontrarem suas antíteses, ao ponto de exercê-las em um mundo que se transforma com a chegada da moeda, símbolo moderno por excelência. Portanto, torna-se possível o intercâmbio dos papéis e suas diluições. A linguagem do profeta pode condená-lo, o carrasco pode buscar a salvação da vítima, as personagens passam a porta-vozes autorais, diferentemente do drama tradicional, que, aqui, atinge tons líricos e voltagens épicas, já que nada mais é absoluto e o mundo moderno, ao contrário do medieval, não está mais estático e ordenado pelo teocentrismo.

Mesmo assim, a mercadoria, o dinheiro e a modernidade apresentam-se como novas fantasmagorias e divinações. Mudam-se, pois, os objetos a serem cultuados, mas as relações não. Estas são conservadas em sentido forte: a instância íntima, familiar e privada subjuga os interesses públicos; o mando e a força abafam o diálogo democrático; as leis objetivas são turvadas pela subjetividade elitista.

Dentro dessa lógica, o conceito mais tradicional de alegoria, “[...] entendida como uma representação concreta de uma ideia abstrata” (KOTHE, 1986, p. 6), cabe mais ao teatro da Idade Média, sendo que a natureza do modo de produção feudal é imobilista, relacionada ao posicionamento teocêntrico e de certo modo a-histórico do período, já que o mundo é a totalidade da criação divina. Assim, “[...] a alegoria feudal é o império da visão idealista” (KHOTHE, 1986, p. 45), pois, por mais que “[...] já se havia chegado à abstração” (Ibidem), ela estava “[...] paradoxalmente presa às relações sociais” imóveis (Ibidem). Logo, o referencial alegórico era diretamente compreendido em sua linguagem “[...] marcadamente convencional” (Idem, p. 16), pelo fato também de que a Igreja Católica adotou a concepção platônica de ideia e

conseguiu fazer o povo crer na existência real dessas ideias como que fora da realidade. As ideias começaram a viver como os anjos e santos do céu. Manifestavam-se na terra coporificadas em alegorias (Idem, p. 46)[50].

Entretanto, como se vê representado na peça de Hilda Hilst, a modernidade submete as identidades e os discursos sociais à intercambiação. O dinheiro, em um constante jogo entre homens e mercadorias, faz com que tudo seja relativizado, com que tudo passe a ter um preço, porque "[...] pertence à [sua] experiência cotidiana hodierna a metamorfose do dinheiro em mercadoria e da mercadoria em dinheiro – inclusive da mercadoria força de trabalho" (KOTHE, 1986, p. 64). O referencial alegórico, com isso, é abalado "[...] pela equivalência social representada pelo preço e configurada no dinheiro" (Ibidem), fazendo com que "[...] cada coisa signifique outras" (Ibidem), abrindo, portanto, a alegoria à pluralidade de sentidos.

Em *O verdugo*, portanto, "[...] não basta querer definir a alegoria como concretização de uma ideia abstrata" (Idem, p. 38-9), já que "[...] sendo históricas, a ideia e sua representação são também socialmente localizadas" (Ibidem). Nesse sentido, a alegoria hilstiana, a princípio, "[...] pode parecer obscura, fechada, hermética, dificultando o acesso ao seu nível mais substancial" (Idem, p.19), porém, se o público ou o leitor se dispõem ao texto com a concentração exigida, podem perceber os rastros deixados pela autora através das inúmeras falas, que funcionam como sua autoprojeção dentro da peça; dos recursos épicos manipulados como alerta; das configurações textuais que plasmam nossas estruturas sociais; das denúncias à castração da palavra e do pensamento; e da presentificação de carrascos e torturadores, que aludem à ditadura civil-militar, tendo em vista que "[...] a chave da alegoria

[50] A respeito do tema, Rosenfeld (2009, p. 148) afirma:

> [...] O teatro medieval corresponde à visão teocêntrica, já que o teocentrismo é uma concepção prefigurada na mente divina, na qual não há processo humano de medir o tempo, e sim uma sucessão temporal. Só o homem, um ser frágil, precisa organizar o tempo. Santo Agostinho [350-43 d.C.] ensina que a temporalidade sucessiva é aparência humana; o real é atemporalidade, quando a origem coincide com os últimos tempos. Adão coincide com o Juízo Final. O *Jeu d`Adam* medieval é uma peça na qual Adão está aflingido por seu pecado, mas, por meio de comunicação com a mente divina, sabe que será salvo pelo sacrifício de Jesus. Comunicando-se com Deus, já conhece o fim.

não se encontra apenas nela própria, mas também na realidade" (Idem, p. 23). Modernamente, a peça se dá como alegoria em processo dialético, "[...] a obra de arte procura dizer o real (ainda que subjetivo), como o real procura se dizer através da obra: cada um diz o seu outro e se diz no outro" (Idem, p. 14).

Ao se estruturar, incorporando traços do nosso processo social, *O verdugo* encena a passagem de um mundo carregado de traços arcaicos para um mundo cuja modernização começa a ser verificada. Isso em um ato cênico que denuncia nossa modernidade inconclusa, posta em um eterno processo dialético, em que passado e presente, progresso e atraso, existem como faces opostas e, ao mesmo tempo, constitutivas de uma mesma sociedade.

A visão crítica da peça, sobre tal dado constitutivo, não se revela explicitamente à luz de seu conteúdo, mas sugestivamente, especulativamente, em sua forma alegórica[51]. Acrescenta-se, ainda, o fato de que a alegoria moderna não se baseia em convenções, mas se recompõe pela história, assumindo um código próprio, sujeito à insuficiência e ao hermetismo, já que obriga á consideração de um circuito de imagens e sentidos do e no próprio objeto, contextualizado, apostando no papel ativo de quem atribui sentido.

Feitas tais considerações, podemos voltar à alegoria dos Homens-Coiotes, sobretudo às referências a eles encontradas ao longo da trama, para coloca-las em diálogo com as aparições monstruosas do teatro medieval e sugerir alguma possibilidade de leitura.

Ao desenrolar da peça, os misteriosos personagens são aludidos em comentários a respeito dos pronunciamentos do Homem. São notáveis as referências aos seus olhares duros, ameaçadores, agressivos, como os dos monstros representados nos relatos de viagem e no teatro de máscaras medieval. Os juízes, por exemplo, ao se dirigirem aos demais, atribuem sentido negativo a eles, mas logo são rebatidos pelo Verdugo e seu filho:

> JUIZ VELHO: [...] Ele não respeitou vocês. Ele insultava vocês.
> VERDUGO: Insultava? Não sei disso.
> JUIZ JOVEM: Ele chamava vocês de coiotes.
> *Verdugo e Filho entreolham-se.*
> NOIVO: O que é isso?

[51] Como afirma Waletr Benjamin (2011, p. 171): "[...] a referência ao novo conceito do alegórico como especulativo é legitimada pelo fato de ele estar destinado a ser o fundo sombrio contra o qual se destacaria o mundo luminoso do símbolo".

> FILHA: O que é um coiote?
> JUIZ JOVEM: Um animal. Um lobo.
> MULHER (*para o Filho*): E você defende um homem assim?
> FILHO (*para a Mulher, exaltado*): Não é isso, mãe. Ele dizia que os coiotes não costumam viver eternamente amoitados. Que é preciso sair da moita.
> MULHER: E o que é que nós temos com os coiotes?
> JUIZ JOVEM (*para o Filho*): Sair da moita para caçar?
> FILHO (*exaltado*): Para que vejam ao menos as nossas caras de coiotes e respeitem a gente. E se nos respeitarem, nós poderemos um dia... (*lentamente*) achar o nosso corpo de pássaro e levantar voo. (*objetivo*) mas primeiro mostrar a cara de coiote.
> MULHER (*com desprezo*): Pássaro... coiote... o homem é louco.
> JUIZ JOVEM (*aproximando-se do Filho*): E como é a cara de um coiote?
> FILHO (*encarando fixamente o Juiz jovem com uma expressão de dureza e ameaça*): Uma cara... assim. (HILST, 2008, p. 394-395).

A monstruosidade, no diálogo acima transposto, é utilizada como ameaça, ora para subjugar a população ora para intimidar os poderosos, visto as insistentes perguntas do jovem juiz, misto de curiosidade e temor. Entre as duas atribuições de sentido, permanecem os cidadãos, que potencializam o teor agressivo, enquanto o Verdugo tenta abrandar a perspectiva selvagem, lutando para que o Homem não seja condenado:

> CIDADÃO 5 (*para o 4*): Mas por que ele te deu vontade de matar?
> CIDADÃO 4: Porque eu entendi muito bem o que ele falava. Mostrar a cara de bicho não é tudo, porque o bicho também tem garra.
> VERDUGO: Mas o homem não falou da garra...
> CIDADÃO 5 (*para o Verdugo*): Ninguém te perguntou nada ainda.
> CIDADÃO 3 (*para o Verdugo*): E se você é bicho e tem cara e tudo de bicho, você só mostra a cara? (Idem, p. 418).

Por enquanto, nas duas passagens citadas, os Homens-Coiotes apareceram como comentários, como ideias manipuladas para a condenação ou absolvição do Homem, para domesticação das massas ou para a possibilidade de perigo à elite. Entretanto, no final da peça, surgem como personagens, repetindo o percurso do herói, que de referência torna-se ser concreto no segundo ato. Com tal presentificação e materialidade, os monstros

parecem alegorias tradicionais, como se usava no teatro medieval, ou seja: personificações de ideias abstratas. Porém, perdem-se as convenções, já que não possuem uma ligação direta com os seus referenciais. A alegoria hilstiana, portanto, exige, mais uma vez, leitores ativos e atentos, capazes de retraçar os rastros deixados pela autora para as possibilidades de construção de sentido, tal qual faz o Filho, em sua atitude reflexiva.

Novos comentários são feitos pelos cidadãos, quando os Homens-Coiotes aparecem concretamente após a morte do herói e do Verdugo. O mistério, entretanto, é reposto, junto à agressividade:

> CIDADÃO 1 (*passando pelos homens-coiotes, para o Cidadão 2*): Esses quem são?
> CIDADÃO 2: Parece que é a gente que mora no vale.
> CIDADÃO 1: Eles têm a cara diferente da nossa... (*param um instante, mas não chegam perto*)... um olho...
> CIDADÃO 2: Um olho que atravessa. E dizem que são esquisitos. Dizem que quando falam, a boca se enche de sal.
> CIDADÃO 1: São estórias (Idem, p. 428).

Profundo e intimidador, o olhar é sublinhado, já que pedido anteriormente na rubrica de entrada dos personagens: “[...] Ficam de frente para o público, examinam o público fixamente e depois voltam as cabeças em direção ao público” (Idem, p. 426-427).

O final segue aberto. Sabemos que acompanham o Filho e que possuem patas de lobo com grandes garras. Podem, assim, aludir à força intimidadora do povo organizado coletivamente, o que, curiosamente, se representa nas suas aparições em pares, nunca sozinhos em cena. O problema é que a revolução, assim como a experiência totalizadora da nossa modernidade, permanece no plano das eventualidades.

A possibilidade de leitura é jogada ao leitor, a síntese não é realizada, há apenas uma sugestão, uma perspectiva, um convite à mudança, à revolução. Com tal abertura e com o Filho ainda em estado formativo nada se afirma. Cabe, ao público, a conscientização, a escolha entre os dois modelos de coletivo: o que deixa o fluxo mercantil correr livremente, caindo nos jogos de suborno, ou o que interrompe o discurso oficial, por uma via reflexiva, que intimida os poderosos.

Para tanto, é preciso perceber que o código próprio da alegoria hilstiana parece confrontar mito e história. Ao ano 1969, objetivamente grafado junto ao título da peça, contrapõem-se os dados de caracterização e ambientação, descritos nas primeiras indicações do cenário: “[...] Moram numa vila do interior, em algum lugar triste do mundo” (Idem, p. 367). O tempo datado esbarra, assim, na suspensão temporal e na supressão localista. Portanto, evoca-se o mito e, com ele, um tempo circular.

É também nesse sentido que o nosso processo de modernização é sugerido dentro das múltiplas possibilidades de leitura alegórica, já que nunca superado ou realizado inteiramente, visto ser sempre processual, espiralado. O passado é sempre reposto, em uma permeabilidade temporal que faz com que as relações sejam mantidas, que a instância privada invada a pública e haja em causa própria.

Por outro lado, surge uma esperança, a do público ativo, pois, benjaminianamente, o pretérito não é o mesmo para vencidos e vencedores. Enquanto a elite narra a história, glorificando-se epicamente, sustenta-se a ideia de um progresso, de uma evolução retilínea, cujo arcaico mostra-se superado, acabado. Contrariamente, deve ser o ponto de vista dos derrotados, pois no passado encontram-se “[...] os traços arruinados de outro projeto histórico, de outra vida” (FRANCO, 2015, p. 110). Pelo retorno, portanto, busca-se outra perspectiva:

> [...] aquilo que se inscreveu no horizonte da história passada como possível, mas não se concretizou. Daí ser o presente [...] o passado arruinado. Essa a razão para conceberem o futuro como o futuro daquele passado, e não como o desenvolvimento desse presente (Ibidem).

Logo, “[...] Recuperar o passado significaria assim impedir que o futuro do presente se realize” (Idem, p. 117). É dessa maneira, que o potencial revolucionário do Filho em conjunto com os Homens-Coiotes desponta. Justamente pela possibilidade da reflexão, capaz de interromper e intimidar o fluxo discursivo oficial, para, assim, alcançar o corpo de pássaro, a liberdade.

Ao fim e ao cabo, o teatro de Hilda Hilst exige público e leitor ativos, capazes de compreender sua força crítica, contestatória, revolucionária? O mesmo se deve à interpretação alegórica, tendo como norte o fato de que:

> [...] a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de as salvar para uma eternidade é um dos mais fortes motivos do fenômeno alegórico [...] A alegoria instala-se de forma mais estável nos momentos em que o efêmero e o eterno mais se aproximam (BENJAMIN, 2011, p. 240).

Tal qual mito e história, poéticas palavras redentoras e intercambiação monetária, conhecimento e potência revolucionária.

3. O MERCADO E O PERCURSO DA SEDUÇÃO: UMA APRESENTAÇÃO DA PROSA FICCIONAL DE HILDA HILST

> *[...] 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*).

Entre a peça *O verdugo* (1969) e o romance *Cartas de um sedutor* (1991), há uma vasta produção literária de Hilda Hilst nestas mais de duas décadas, tanto em poesia lírica quanto em prosa ficcional. O cenário nacional se modificou, sobretudo pela gradual abertura política, ocasionada, em tese, com o fim da longa ditadura civil-militar em 1985. Se antes havia uma censura clara, institucionalizada, agora se faz presente uma proibição midiática, já que o mercado passa a ditar as regras de distribuição e acesso à arte, influenciando diferentes linguagens e estéticas, reconduzindo gêneros e práticas de escrita.

Este capítulo pretende apresentar um panorama da prosa ficcional da autora, tentando traçar o caminho que leva da relativização monetária, representada na peça de 1969, às generalizações da mercadoria, responsáveis pela ampliação do consumo, pelo desperdício e pela marginalização do saber de forma mais acentuada.

Sendo assim, antes de aprofundar o olhar na análise especifica de *Cartas de um sedutor*, é preciso percorrer conceitos e reflexões sobre literatura, arte e cultura na sociedade moderna, particularmente pela novidade das imposições mercadológicas, acentuadas no país a partir da década de 1950 e que ganham forças, sobretudo, durante o período militar, obrigando os escritores a modificarem suas linguagens.

O filósofo alemão Walter Benjamin teoriza sobre os narradores modernos[52], 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 segrega a criação, quem anteriormente produzia um objeto autônomo confecciona, agora, uma pequena 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. Pois o esclarecimento[53] libera um significativo aumento científico, uma melhora de técnicas de aprimoramento humano, mas também constrói monstros como as guerras, as ditaduras, as inumeráveis distâncias econômicas e as formas de nulificação do sujeito, que podem

---

[52] 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 reprodutibilidade técnica" permite compreender os mecanismos do mercado e assim a perda de uma faceta 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, que se fazem importantes, principalmente para compreendermos algumas configurações de narradores modernos, são "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" e "Sobre o conceito de História". No primeiro texto, Benjamin reflete sobre a falta de experiências, no sentido forte e significativo da palavra, dos narradores, frente à modernidade, que tudo fragmenta, dilui e que não permite mais a experiência dos atos concretos, fonte das antigas narrativas orais. Tal ideia parece ser retomada no segundo texto, principalmente na imagem do Anjo da História, criada pelo autor alemão, em que se pensa o historiador também como um narrador e que, em sua obra, resultará na ideia de um narrador que funcione como um *chiffonier*, como alguém que deve juntar os fragmentos e as ruínas do passado que compõem o mundo moderno, tal qual um trapeiro.

[53] O conceito é usado no sentido dado por Adorno e Horkheimer (2006), para quem:

> [...] o termo é usado para 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).

aparecer edificadas em perversos poderes totalizadores e ditatoriais, 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)[54].

Seguindo ainda com uma perspectiva benjaminiana, o mercado cria uma espetacularização das mercadorias, que por sua vez possibilitam uma atmosfera fantasmagórica, intensificada pelo "[...] sex-appeal do inorgânico" e pela "estética da mercadoria" (HAUG, apud MATOS, 2010, p. 139), que, 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), e o inanimado atua, então, como o animado, provocando o desejo do consumo.

Por meio desse jogo entre os homens e os objetos, percebemos, hoje, que o mundo tornou-se um espetáculo ainda maior e que a exposição das mercadorias atingiu a totalidade da vida, já que:

> 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 das antigas vitrines das passagens benjaminianas, nos encontramos, agora, sob o palco das generalizações de Debord (2015), sob as imposições dos simulacros, pois

> 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),

[54] 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).

visto que 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).

Buscando trazer tais conceitos para o diálogo com a produção de Hilda Hilst, nota-se que seus questionamentos mais incisivamente políticos e sociais, presentes já em sua dramaturgia, acompanham temas como: a fragmentação e a nulificação do sujeito; os ideais, utopias e distopias políticas; a relativização da inteligência puramente racional; a descrença na perspectiva teleológica 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 da dramaturgia, ainda, 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: eles nunca falam sozinhos, junto à voz narrativa caminham outros

textos, assim como na composição teatral da autora, em que, junto aos diálogos, nota-se a tradição literária, filosófica e até mesmo teológica[55].

A lógica mais comum aparece 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, apenas, 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 fundamentais 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 este, 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 e nomeado de milagre econômico, 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 careado 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.

[55]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).

Em Schwarz, encontramos um posicionamento que busca uma síntese do que ocorreu no início do governo militar, sobretudo entre os anos de 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" (2008, p. 71) e embasou 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 em 1968, com o Ato Institucional número 5. 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 descompensado 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).

3.1. OS ANOS 1970: A PROSA, O ENGAJAMENTO E A CONQUISTA DA LINGUAGEM

Dentro do contexto da ditadura militar, Hilda Hilst, em 1970, inaugura 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 que se estabelece 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:

> 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 ai, o pobrezinho está se quebrando todo, ai caiu dentro da fonte, ai vai andando pro rio, ai ai ai 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, pois temos, dentro do diálogo instaurado, uma voz que narra enquanto pede calma e que, 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 cujas tensões aumentam para levar o leitor ou o ouvinte ao clímax e, sobretudo, à lição moralista do final[56].

Este mesmo fragmento nos coloca frente a frente com três dimensões recorrentes na escrita de Hilda Hilst, dimensões imbricadas 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”.

[56] 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 aliterações que provocam uma sonoridade chiada 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 recorrentes nasais.

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 uma atmosfera angustiante, em estado de falência. Uma constante interrogação lhe assombra: como produzir sem dinheiro e sem atender a um editor que lhe exige prazos curtos e uma 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 tardiamente 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 uma censura se afirmando, a que é preciso 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, pois sua luta é outra, sua produção não pode mais provocar uma experiência radical e 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, que reforça o não-lugar do escritor, 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, que ele consegue atingir em alguns momentos, através 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, que entra em crise, que silencia, acompanha o resto do livro[57], 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 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

[57] Nesse sentido, é interessante lembrar que Hilda Hilst está inaugurando um novo gênero em seu projeto literário, ou seja, sua própria linguagem está em crise. Entre 1967 e 1969, se aventura na dramaturgia com intuito de uma comunicação mais direta, o que não se realiza, já que suas peças não receberam montagens significativas, como ela esperava. Portanto, a prosa ficcional é mais uma nova modificação em sua linguagem poética. A poesia lírica retornaria ao seu projeto em 1974, com o livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão*.

Lázaro não mais expressar, pois 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 de 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 cientificista 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 da nossa ditadura civil-militar, seja em imagens clichês do país, destacadas em frases como “terra de mamões e bananas”, seja como 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).

Este trecho é o começo do ritual de iniciação do personagem, que se transforma em um ditador, perseguido pela alusiva atmosfera representada pela terrível e 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 instaura 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 comecem 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, retomando o julgamento à base de propina representado em *O verdugo*.

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 (2203, 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[58].

3.2. 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, parece revelar 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

[58] As mesmas questões são desenvolvidas em "Poemas 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.

verso, Tadeu veria Rute esvaziada, e vazia igualmente a Empresa, a Causa" (HILST, 2004, p. 45).

A novela trata dessa 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, 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 antiga 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 procurava 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[59] 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.

---

[59] 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

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 simbólicos da metáfora, das assonâncias e aliterações, e que, novamente, a teatralização marque 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, e as altas obras filosóficas e artísticas destinam-se aos sacos de lixo.

> 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).

Vimos, por meio das peças teatrais de Hilst, que em vários momentos as personagens tornam-se porta-vozes autorais, principalmente as que representam os seres de exceção, os mais sensíveis, os jovens e os questionadores. Na prosa ficcional não é diferente. 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 grande obra 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 altamente elaborada, *A obscena Senhora D* diminui 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, espalho 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, ação que vai se revelando encenação, cuja janela a mostra para o público e as máscaras reforçam o comportamento teatral. São estes 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 teatro, 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 dada, 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 cientificista 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.

3.3. A IRONIA DOS ANOS 1990: A PROVOCAÇÃO DA LINGUAGEM

> *Ah! É um horror isso de ter tanto prestígio e todo o seu texto não valer nem o excremento nem o mijo de um sedutor de massas.*
>
> Hilda Hilst (*Escritor? 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*).
>
> *E ainda dizem que eu virei pornógrafa... Gente, ninguém fica pornógrafa, nós nascemos pornógrafos.*
> 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, como vimos, 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. É assim que, 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[60].

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 potencializa 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[61].

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

[60] Para um maior balanço da literatura contemporânea brasileira, há um importante diálogo com as dissertações seguintes: Casadore (2013); Ferreira (2013); Rocha (2015); e Souza (2010).
[61] CANDIDO, 2006, p. 253.

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.

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 metalinguístico 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 reprodutora 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. Entretanto, 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, em 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 canônica, 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, eruditas, 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, que embora elogiados pela crítica, reconhecedora de seus altos 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 pornógrafos, 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 provocante, a escritora publica mais dois livros em prosa ficcional: *Rútilo nada* (1993) e *Estar sendo. Ter sido* (1997), em que a quebra de gêneros e a mistura entre o alto e baixo continuam como tônicas, porém sem a embocadura do escracho 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 Vitório, 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 teatro, artes plásticas, música e tratados filosóficos, que surgem, aqui, 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, pretendeu-se 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. Assim, da representação da moeda e seus imperativos em *O verdugo*, chegamos à hegemonia da mercadoria.

Dito isso, seguimos com a leitura de *Cartas de um sedutor*, em que o escritor pode ser perigosamente o sedutor que arrasta o seu leitor ao mercado, ou à literatura, no sentido elevado/auratizado da arte de escrever.

4. ENTRE MÁSCARAS E DISFARCES: QUANDO A LINGUAGEM VAI À CENA

[...] Sou tantas,
Tantos vivem em mim e pródiga descerro-me
Pródiga me faço larva e asa.
Hilda Hilst (*Trajetória poética do ser*).

Ver-te. Que fulgor de máscaras.
Que desenhos e ríctus na tua cara
Hilda Hilst (*Do desejo*).

Foi em 1967 que a dramaturgia apareceu como novidade no projeto literário de Hilda Hilst. A força motriz para o novo ato artístico embasava-se na constatação de que "[...] vivemos num mundo em que as pessoas querem se comunicar de uma forma urgente e terrível" (DINIZ, 2013, p. 25). O teatro, então, vislumbrava, para a autora, a possibilidade de um diálogo mais amplo e direto com o público.

Se o gênero, aparentemente, emerge como novidade, sua poesia anterior guarda vestígios de dramaticidade, sobretudo pelo dialogismo que embasa algum de seus poemas. A primeira estrofe de *Presságio* (1950), livro inaugural, é iniciada por vocativo, índice de construção, ou de procura por diálogo e comunicação, que se estende ao longo dos 21 poemas, em sua maioria, endereçados à segunda pessoa sob a forma de um interlocutor nomeado ou não: "Stela, me perguntaram/ se permaneces no tempo./ Se teu rosto de coral/ e teus cabelos de pedra/ ficarão indefinidos/ no espaço, pedindo sol" (HILST, 2017, p. 18).

A misteriosa figura, cujo nome significa estrela, atualiza o próprio astro. Posta em redondilhas maiores, é capaz de remeter a tempos diversos: o passado da pergunta, o presente da enunciação e a projeção do futuro, presságio do percurso percorrido pela literatura da autora, que se lançaria, feita *outsider*, em sua Casa do Sol, num gesto de coragem quase trágica em busca

da obra, apostando todas as suas cartas na literatura, sempre reinventada em busca do outro.

Junto ao diálogo, base estrutural de seu primeiro poema[62], outro recurso que será caro à sua dramaturgia é manipulado. Stela é construída como imagem sugestiva, cujo referencial não é facilmente decodificado, flertando com o que viria a ser a constituição alegórica de *O verdugo*. Além do "rosto de coral" e dos "cabelos de pedra", esta interlocutora traz rosas molhadas debaixo dos braços e possui um xale verde aguado, que parecia "feito d'água", características marinhas que, somadas às sexta e sétima estrofes, aludem à morte, nova referência ao próprio nome: são as estrelas, que após findarem, rompem tempo e espaço para permanecerem como luz: "No tempo, se é que existes,/ só ficará peregrina. // Como pesa: Stela e eu". É a tradição lírica dos trovadores medievais e dos eu-líricos românticos, sob a forma da confidente

[62] Que segue na íntegra:

I

Stela, me perguntaram
se permaneces no tempo.
Se teu rosto de coral
e teus cabelos de pedra
ficarão indefinidos
no espaço, pedindo sol.

Ainda ontem te vi.
Olhar quase estagnado.
Descias azuis escadas
com aquele teu xale verde.
Aquele xale de Stela
parecia feito d'água:
verde aguado, verde aguado.

Debaixo dos teus dois braços
trazias rosas molhadas.

Aquelas rosas de Stela,
e Stela me perguntando
se a morte é cousa que passa.

Stela, que desconsolo.
Não sabes onde termina
a aurora de tua presença.

No tempo, se é que existes,
só ficarás peregrina.

Como pesa: Stela e eu (HILST, 2017, p. 18).

das canções de amigo ou da natureza exuberante que se estende ao ano 1950, aos versos de Hilda Hilst.

Não se pretende afirmar, com isso, que a teatralidade é um dos fundamentos estruturais de sua poesia lírica, mas indicar a possibilidade da existência de resquícios dramáticos em sua produção anterior à fatura das oito peças.

O verdugo sim é texto assumidamente produzido como teatro, por isso é certo que caraterísticas gerais e universais do gênero estejam presentes em sua estruturação, o que se constata desde os traços tipográficos, com os espaços em branco ocupando uma maior parte das páginas impressas e com os nomes das personagens a antecipar suas falas (RYNGAERT, p. 43), até a dupla enunciação de seu discurso, particularidade essencial desse tipo de escritura, destinada não só à leitura, mas também à representação cênica. Sua composição, portanto, é um misto de diálogos e didascálias, que leva o leitor a empreender um movimento imaginário em direção ao espaço cênico. É obra que instiga a criatividade, mais aberta do que os outros gêneros literários, necessita de complementos imaginários para a sua virtual montagem.

O discurso teatral é dialógico por natureza e apresenta um mundo em conflito. Intersubjetiva ou socialmente, há sempre forças contrárias a impulsionar a ação de um drama. Por isso sua forma apresenta múltiplas vozes, postas, no mínimo, entre o texto e suas possibilidades de montagem, autor e espectador e entre artistas da cena e personagens fictícios, numa frágil linha que separa “realidade” e criação, desenrolada, sobretudo, pela figura do ator.

Se o palco (real ou em potencial), ao longo da história, encena esteticamente a relativização da realidade, a modernidade explicita o jogo ainda mais[63], principalmente com a produção de Bertolt Brecht, que rompe com a “ilusão teatral”, interrompendo o mimético pelo diegético, o drama pelo épico.

[63] Pois, segundo Hubert (2013, p. 223): “[...] O teatro [no século XX] não visa mais uma reprodução exata e verossímil do real”. Perspectiva antinaturalista, por excelência, manifesta-se por três modos diferentes, que quebram a “quarta parede” e explicitam o jogo teatral. Para os simbolistas, “[...] a cena é um lugar de símbolos, em que se projeta de forma abstrata e estilizada uma visão do mundo”. Para outros, como Stanislávski, Artaud e Grotowski, o teatro é capaz de colocar “[...] em ação forças primitivas que, para suscitar no espectador uma verdadeira revelação, exigem do ator uma entrega total. A terceira possibilidade está creditada à arte política, desenvolvida por Meyerhold, Piscator e Brecht, que requerem, com suas

Trata-se, sobretudo, do efeito de distanciamento: “Procedimento de tomada de distância da realidade representada: esta aparece sob uma nova perspectiva, que nos revela seu lado oculto ou tornado demasiado familiar (PAVIS, 2007, p. 106)”. No teatro, “[...] abrange as técnicas ‘desilusionantes’” (Ibidem), que revelam a cena como construção, dirigindo “[...] a atenção do espectador [...] para a criação da ilusão” (Ibidem). Brecht foi um dos dramaturgos que usou mais sistematicamente esse procedimento, manipulando-o para um ato político, de “[...] desalienação ideológica” (Ibidem). Para ele, “[...] O distanciamento faz a obra de arte passar do plano do seu procedimento estético ao da responsabilidade ideológica da obra de arte” (Ibidem).

Entretanto, tradicionalmente, o texto dramático é marcado pela presentificação da ação, sempre atualizada, como se estivesse acontecendo pela primeira vez perante os olhos do leitor/espectador. Logo, afirma Rosenfeld:

> Se o pronome da Lírica é o Eu e da Épica o Ele, o da Dramática será o Tu (Vós etc.). O tempo dramático não é o presente eterno da Lírica e, muito menos, o pretérito da Épica, é o presente que passa, que exprime a atualidade do acontecer e que envolve tensamente o futuro (1985, p. 34).

Portanto, “[...] no drama o futuro é desconhecido; brota do envolver atual da ação que, em cada apresentação, se origina por assim dizer, pela primeira vez” (Idem, p. 30-31). São as personagens colocadas em determinadas situações que carregam a ação, agindo e dialogando. Ou, como nos explica Ryngaert: “[...] a palavra do autor é mascarada e partilhada entre vários emissores. Essas palavras em ação assumidas pelas personagens constituem o essencial da ficção” (1996, p. 12).

Porém, é sabido, desde Aristóteles, que a pureza dos gêneros é utópica e idealizada, que “Na maior parte dos casos, o teatro oscila, em proporções variáveis, entre o dramático e o épico, conforme o estatuto do espectador. Ele

---

montagens, “[...] um engajamento de todo o ser”, abrindo o processo da construção cênica, revelando os instrumentos de construção teatral (Idem, p. 225).

jamais pode abster-se totalmente de narrar, mesmo por intermédio do diálogo" (Idem, p. 13).

A partir do hibridismo entre tais categorias, o teatro de Hilda Hilst pode ser caracterizado, ainda mais se os excertos líricos forem considerados, pois é comum, em sua dramaturgia, personagens serem transformadas em avatares da voz autoral, que os toma para aparecer em primeiro plano, rareando a ação e fazendo do palco um local para debate de ideias.

Outros recursos de estilo podem ser verificados: pela forma alegórica, sempre sugestiva e atenta ao contexto de produção; pela metalinguagem, que rompe a ilusão cênica, abre a escrita e proporciona espaços interrogativos, para a autora e suas personagens, quanto aos sufocantes rumos em que a humanidade segue; pelo didatismo, guia em que o leitor/espectador agarra-se para vasculhar os vestígios e as pistas deixados pela autora; e pela composição simbólica e polifônica.

Se esses são traços gerais de suas peças, a teatralidade de *O verdugo* também se encontra em argumentos particulares. Há, neste texto de 1969, uma importante caracterização de personagem, revelada pelas diferentes formas de fala, em que cada estilo traduz princípios e propostas das figuras dramáticas. Mulher e Filha recorrem aos imperativos do verbo e à falsa afetividade dos diminutivos; com aqueles, buscam afirmar e impor seus pontos-de-vista; com estes, turvar os assuntos públicos pela cordialidade hipócrita. Os juízes lançam mão de variados registros, ora abrandam a força e a objetividade da lei, com substantivos que conotam afetividade e familiaridade, ora a enrijecem por meio de pronomes possessivos. Em contrapartida, o Verdugo aprende, com o Homem, o silêncio e a linguagem cifrada das metáforas - combatentes inimigos dos imperativos autoritários da linguagem oficial. Por fim, é preciso lembrar que os pronunciamentos do Filho são, muitas vezes, frases interrogativas, em acordo com sua constante ação de repensar e interpretar os discursos alheios; por outro lado, são formados por recursos poéticos, sobretudo os metonímicos e metafóricos, em constante busca de sensibilidade.

Mas o recurso central desta peça é o disfarce. A partir do mascaramento, presentifica-se com maior clareza o intercâmbio dos valores fluidos e relativizados pelas imposições do capital: trocam-se os discursos e as práxis como se trocam figurinos. A Mulher assume atos, dizeres, vestimentas e

posição social do Verdugo, que por sua vez é reconfigurado pela postura do Homem, passando de algoz a salvador. Trocar a indumentária é ação essencial para a potência cênica deste drama, é imagem alegórica para o livre escambo ideológico, para a permuta das funções sociais, misturadas e relativizadas pela moeda. A família patriarcal abala-se, o carrasco é tornado mártir, o redentor rebaixa-se a acusado, a justiça, de neutra e objetiva, passa para singular e hesitante, e o ator revela-se como tal, para, em seguida, assumir-se personagem novamente.

Com o anti-ilusinismo e a meta-teatralidade abrem-se as engrenagens formais, denuncia-se o texto como criação, revela-se o disfarce e se interrompe a ação para que ideias sejam discutidas. O Filho é, assim, o porta-voz mais explícito da autora, delatando a censura e evidenciando as ambiguidades. Esta quebra da quarta parede é gerada, também, pela utilização de recursos épicos, favoráveis à ironia, por meio do afastamento do que é discursado.

A cena inicial de *O verdugo* apresenta as personagens descrevendo e rememorando aspectos do Homem. Contam, também aí, acontecimentos passados, que funcionam como alegorias narrativas, postas didaticamente para explicitarem o contexto de produção da peça. Fato que acarreta uma espécie de encenação dentro da encenação, pois, ao explanarem histórias diversas, simulam vozes e gestos de outras personagens.

Curiosamente, a teatralidade deste texto se dá por uma mistura de recursos épicos e anti-ilusionistas, expressivos em falas que sintetizam engenhos utilizados para a composição, como a mistura temporal, deflagradora do angustiante e eterno presente, base para a nossa modernização processual. Significativas são, também, as acentuadas pausas dramáticas, chancelas de importantes viradas do enredo: a recusa do Verdugo em cumprir seu papel e a queda dos Cidadãos para o suborno. Como atraso e expectativa, as pausas servem ainda como silencioso incômodo para a plateia, momento tenso e propício à reflexão.

A luz é outro dos elementos não realistas. Favorável à representação de homens fragmentados e de um mundo relativizado, proporciona sombras, cortes e focalizações metonímicas. Dentro da mesma atmosfera, é imaginado o cenário, pois revestido de elementos simbólicos. No primeiro ato, os objetos são postos em pares, sugerindo a antinomia rua/casa, público/privado. No

segundo, a cenografia cria um clima ambíguo, de trevas, propício aos disfarces, ao anuviamento dos contornos, aos mistérios e embustes. É aqui que se revela a ambiguidade dos Cidadãos, pois, epicamente, comentam e criticam, por meio de piadas e risos, as injustiças cometidas pelos oficiais da lei; distanciam-se dos diálogos, ao responderem apenas com rumores; e, com seus ouvidos atentos, interpretam os discursos. Por outro lado, tornam-se obscuros, caem nos sujos jogos de suborno, fazendo-se figurantes e massa de manobra.

Assim, a teatralidade é, junto à alegoria, o principal elemento formal de ligação entre *O verdugo* e *Cartas de um sedutor*, obra cuja análise é realizada ao decorrer deste trabalho. Por ora, pretende-se apenas rastrear seus elementos teatrais, que de antemão já se afirmam: surgem, também, com seu caráter anti-ilusionista, de mascaramentos, disfarces e simulações, cuja ficção é sempre posta como artifício de linguagem[64].

Cartas de um sedutor (1991) é a última obra em prosa da tetralogia obscena de Hilda Hilst. Configurado pelos moldes de um mosaico, o romance é composto por estilos e gêneros textuais híbridos. Sua totalidade é dada, em princípio, pela produção de dois escritores: as cartas de Karl, um aristocrata que se rendeu com todas as baixezas possíveis ao mercado editorial, e as memórias, experimentações linguísticas, diálogos e contos de Stamatius, "[...] escritor que desiste de um lugar na hierarquia burguesa do mundo" (PÉCORA, 2005, p.9), tornando-se mendigo por não abrir mão de seu talento e de sua vocação literária. Inicialmente, os registros dos dois enunciadores marcam posições e olhares diferentes: um observa a realidade pela perspectiva da elite e dela não abre mão, o outro é encontrado à margem da produção e das relações sociais, buscando compreender, assim, a possível representação dos rebaixados.

A obra é iniciada por Stamatius, atuando como escritor em uma espécie de diálogo com sua companheira, frente a um público, onde traços dramáticos, observados em *O verdugo*, reaparecem como dados formais. Vejamos:

---

[64] Gostaria de agradecer aos professores Sílvia Azevedo e Fabiano Santos pela sugestão deste capítulo.

> COMO PENSAR O GOZO envolto nestas tralhas? Nas minhas. Este desconforto de me saber lanoso e ulcerado, longos pelos te crescem nas virilhas se tu ousas pensar, e depois ao redor dos pelos estufadas feridas, ouso pensar me digo, a boca desdentada por tensões e vícios, ouso pensar me digo e isso não perdoam. Então seguro teus pentelhos e cona, espanco-os, teu grito é fino, duro, um relho, um osso, há destroços pelo quarto, estilhaços daquela igreja lá em Caturré, o cara explodiu tudo em cinco minutos (era eu?), gritava fosco: Deus? aqui ó, só sei de Deus quando entro na boca cabeluda da biriba, e logo depois ouviu-se o estrondo, a igreja explodindo feito jaca lá do alto despencando. Seguro a xiruba da minha barregã, depois cuspo nos papéis, aqueles que há seis meses e a cada dia aliso apalpo rasgo, sujo. Não quer foder não, Tiu? não tá cansadinho de escrever, não? Olho Eulália. É miúda e roliça. Há um ano me acompanha pelas ruas. – Pedimos tudo o que os senhores vão jogar no lixo, tudo o que não presta mais, e se houver resto de comida a gente também quer [...] (HILST, 2005, p. 15-6).

O diálogo, um dos principais mecanismos de composição do texto dramático, é logo localizado nesta abertura, sobretudo entre o enunciador e Eulália. Por outro lado, Stamatius também dirige suas falas ao público, identificado como “senhores”, quebrando a perspectiva do leitor solitário do romance, que passa a ser aproximado de uma plateia[65].

Outro dado sublinhado é a presença de um cenário arruinado, um quarto com destroços e estilhaços, onde Stamatius atua, mascarando-se pela primeira vez ao simular a voz do “cara que explodiu tudo”, ao ponto de confundir-se e anunciar, em uma espécie de rubrica: “(era eu?)”. Este dado quebra qualquer perspectiva ilusória, pois denuncia o presente da escrita, seu processo de construção, o momento da enunciação discursiva.

Configura-se, portanto, o uso verbal no presente como um dos principais engenhos para a encenação do discurso. “Seguro a xiriba da minha barregã”, “Olho Eulália”, “Pedimos tudo o que os senhores vão jogar no lixo” são alguns exemplos da utilização verbal responsável por colocar o enunciador cara a cara com seu leitor. Em outros momentos, a mesma utilização dá o tom reflexivo, às vezes filosófico dos pronunciamentos, justamente por interromper o fluxo narrativo, tal qual ocorre em sua dramaturgia.

---

[65] É curioso como Hilda Hilst testa os limites das convenções dos gêneros textuais: em sua peça de teatro *As aves da noite*, sugere uma arquitetura cênica onde o público é colocado isoladamente frente à cena. Neste romance, gênero destinado a leitor solitário, o plural passa a representar o espectador.

Com a ajuda de parênteses, em outros casos, os verbos no presente apontam ações, estruturando-as quase como didascálias[66], que, segundo Ryngaert (1996), cumprem, dentro da estruturação dramática, funções meta-teatrais, já que são elas as indicativas dos principais elementos de encenação, ajudando o leitor a compreender e a imaginar as ações e as características das personagens. Ramos (1999, p. 17) concorda ao afirmar que as didascálias são o "registro literário de uma certa poética cênica", pois "É através delas que qualquer leitor, seja da fruição literária, seja da pragmática [da cena], visando uma encenação, vai melhor vislumbrar a materialidade e a tridimensionalidade cênicas potenciais naquele texto dramático" (Ibidem).

Ao fim da introdução de *Cartas de um sedutor*, o registro se aproxima ainda mais de uma didascália:

> *Deita-se* de bruços, *chora* um pouco, depois *soluça*, aí *pego* a pena de papagaio, uma daquelas verdes amarelas, e *assoviando* o hino nacional vou e*spenando* sua bundinha, *espeto* a pena no anel, devagarinho *vou alisando* a lombada das nádegas e Eulália *se ergue* e *se arreganha* lassa, então *vou entrando* na mata, e *deixo* as polpas pra pena , bonita ali enfiada. *Gozo* grosso *pensando*: *sou* um escritor brasileiro, coisa de macho, negona. *Vamos* lá (HILST, 2006, p. 18-19).

Pelos verbos destacados em itálico, postos no presente e no gerúndio, as ações indicadas são presentificadas. Eulália passa a ser representada pela terceira pessoa e não mais pela segunda. A frase "Vamos lá" soa ambígua, podendo ser dirigida ao público ou a companheira.

Resta acrescentar a complexidade e, ao mesmo tempo, ironia da representação. Afirma Stamatius: "[...]sou um escritor brasileiro, coisa de macho, negona", frase estranha, irônica e distanciada, pois, acima de todas as máscaras enunciativas, está a voz da autora. Portanto, a "coisa de macho" é, opostamente, criação de uma mulher.

Esta pequena introdução, de poucas páginas, aponta para os recursos teatrais que serão desenvolvidos ao longo da obra: a utilização de diálogos, o

[66] Segundo Pavis), são "Instruções dadas pelo autor a seus atores [...] para interpretar o texto dramático. Por extensão, no emprego moderno: indicações cênicas ou rubricas" (2007, p. 96). O autor ainda chama atenção para o "[...] papel metalinguístico deste texto secundário" (Ibidem).

discurso presentificado, a narração aproximada às didascálias, a simulação de vozes e o mascaramento.

4.1. AS CARTAS COMO PALCO

Seguimos com as vinte cartas de Karl, dedicadas a sua irmã Cordélia, cujo nome e a prática incestuosa remetem à tradição dramática, tendo em vista a personagem homônima de *Rei Lear*. A presença da interlocutora, que se encontra isolada em uma distante aldeia, mantém, nos textos do irmão, a estrutura de diálogo, ou monólogo, já que as respostas nunca são mostradas, apenas aludidas pelas perguntas a ela dirigidas e pelos vocativos que a incluem e a presentificam nos escritos.

A estrutura dramática passa para o interior das correspondências, em que, recorrentemente, são encontradas transcrições de diálogos, caricaturalmente dramatizados pela mimesis burlesca do estilo de fala dos empregados alemães e pela tipografia, já que decalcados à maneira de um texto teatral - as falas são antecedidas pelos nomes dos personagens e os parênteses demarcam as rubricas:

> Frau Lotte: senhorrr porrr favorrr non vai acrrreditarrr naquele históorrrria do senhorrr Zé Piolho.
> Eu: (fingindo-me de besta) que história?
> Frau Lotte: non acontecerrr nada daquilo, o cerrrto que acontecerrr foi que o senhorrr Zé Piolho terrr um furrrúnculo na parrrte de trrrás e a senhorrrita Gretchen quis currrar Zé Piolho.
> Eu: (fingindo-me alarmado) como é que é, Frau? A Gretchen quis currrar o Zé Piolho?
> Frau Lotte: non serrr nada disso... o mein Gott mein Got (p. 50).

Estilisticamente, o humor está presente, na paródia linguística da fala alemã, pela grafia das palavras com três rrr, pela confusão ortográfica dos gêneros, quando o artigo não concorda com o substantivo, e na proposital e chula representação sonora do sotaque, geradora da ambiguidade entre os vocábulos curar e currar. Observa-se, portanto, a forma do romance ecoar em pequenos detalhes: a ambiguidade, a ironia, o tumulto entre o baixo e o alto, a

desarrumação entre os gêneros, são marcas que perpassam todos os níveis da obra.

Se, nas páginas inicias, o desempenho dramático pôde ser percebido pelas indicações das ações, pelo dialogismo e pelas simulações de vozes, vemos agora a própria condução do livro passar a uma consciência mascarada, pois Karl será revelado uma criação de Stamatius. Seu discurso será visto, a todo tempo, como encenação, embuste, ato performativo, em que variados gêneros disfarçam-se nas cartas. Do mesmo modo, a consciência organizadora do romance atua em uma constante troca de máscaras enunciativas. Stamatius traveste-se de Karl e de outros pequenos narradores, ambos simulam vozes de personagens e criam diálogos diretos e persentificados ao longo de seus escritos, fazendo com que as macroestruturas reflitam-se nas microestruturas.

Desse modo, a representação é simulação, é a imagem da imagem. A construção que Karl faz de sua mãe é tematicamente exemplar para tal composição:

> Mas Cordélia, confesso, como poderia pensar em mamãe se ela se foi (com aquele panaca) quando eu tinha apenas dez aninhos, e papai enlouquecido queimou todos os seus retratos, e nos deixou apenas o retrato, extraído de uma revista, da princesa de Lamballe (HILST, 2006, p. 22).

O grau de simulação pode ser notado, na passagem, a partir do momento em que um recorte de revista assume o lugar da imagem materna. A princesa Lambelle, tornada figura, passa a ser reproduzida em um meio midiático, de onde é retirada para substituir as fotografias incineradas da matriarca. No mesmo trecho, os parênteses são manipulados para destacar um comentário, ao mesmo tempo em que marcam o tempo da enunciação, tal qual ocorria nos dizeres de Stamatius.

Entretanto, o referencial é ainda mais problematizado na décima sexta carta, pois a imagem substitutiva ressoa falsa:

> [...] Aquele retrato que o pai recortou da revista dizendo que era a princesa de Lambelle não era verdade. Tu sabias? Não é a princesa. Idêntica à mamãe sim, só que descobri que a retratada chama-se madame Grand. Foi mulher de Telleyrand.

> No livro de um historiador, Shiman Shama, está lá o retrato daquela que não é a Lambelle, igualzinho ao retrato aqui da sala (Idem, p. 37).

O tema do disfarce volta em outra passagem, na carta dezessete: “[...] prometo também me vestir de papai, com as tais raquetes Prince e a fita lustrosa na testa, e tu de madame Grand se quiseres, ou só Cordélia, que é como eu agora gostaria” (p. 86). Assumindo a possibilidade da fantasia, o enunciador lança-a como recurso encantatório, sedutor, já que o trecho é escrito pretendendo a volta da irmã, capaz de saciar seus desejos sexuais.

Engenho parecido já aparecia na primeira carta, concentrando, nas microestruturas, os procedimentos da macroestrutura formal. Comenta Karl: “[...] O que esfregava nos formosos bicos? Posso dizer o que era porque te vi certa vez frente ao espelho passando mel rosado na língua” (Idem, p. 22). Aqui, é a ação refletida no espelho que se torna imagem recriada pelo aristocrata, por meio da memória e do registro escrito, que, por sua vez, é criação do escritor mendigo.

A utilização do verbo no presente reforça, mais uma vez, a encenação do discurso, forjado, a seguir, entre lembranças e associações, a partir de imagens captadas no momento da composição: “Teu cuzinho também sabia a mel rosado, tua vagina no entanto era um misto de abius e nêsperas. Lembrei-me neste instante dessas duas árvores aqui no pomar de casa” (Idem, p. 22-3). Portanto, a escrita é artifício, assim como a memória é denunciada criação: a vagina não é apenas a do passado, mas a figuração realizada com auxílio do reflexo das árvores do pomar fundido a ela.

Ao longo das cartas, o aristocrata interfere, modifica e transforma seu discurso pela inclusão de gêneros diversos. É comum suas narrativas serem interrompidas por receitas de bebidas, poemas, resenhas e comentários de obras e autores. Portanto, se no teatro de Hilda Hilst, sob o signo do disfarce, havia um livre escambo de valores, ideologias e práxis sociais entre as personagens, no romance há uma troca de máscaras a funcionar como o movimento realizado pela consciência narrativa. Logo, os gêneros textuais entram, também, nos jogos das intercambiações. Há uma carta que se torna diálogo, comentário, rubrica, receita, verso, embuste e, ao final, simulação, criação de Stamatius.

O próprio mendigo ressoa nas produções do escritor mercadológico, ora como figurante, ao fundo das cenas, ora como tema central dos pronunciamentos do outro. Um dos momentos, em que a figuração é notada, deflagra-se na narrativa entre Karl e o mecânico Albert, seu jovem amante. Inicia-se o relato:

> AH, SINTO-ME UM ADOLESCENTE, Cordélia. Ele estava de guarda-chuva me esperando na chuva. Não cantava mas estava ali quase escondido no pequeno terraço de uma casa velhíssima e vazia a duas quadras da oficina, terraço onde vi um pneu encostado à parede. Albert me diz que é "daquele ali" e me aponta um tipo muito do coitado, do vadio. O pneu é o travesseiro dele a cada noite. Eh vida! (p. 52).

Se não há evidências concretas de que aquele que dorme com a cabeça encostada no pneu seja Stamatius, seus traços e tipificações são sugestivos, remetem instantaneamente ao enunciador que desistiu de sua vida burguesa para tornar-se mendigo e dedicar-se integralmente à literatura. O tom lamentoso do remetente reforça a sugestão: "Eh vida!". Como figurante, o "tipo muito do coitado" é apresentado pelo discurso indireto do jovem amante, técnica que o coloca ainda mais ao fundo, já que flagrado por Albert, cujo discurso é intermediado por Karl e transcrito em uma de suas cartas dedicadas a Cordélia, ou seja: aparece, de fato, ao leitor, por camadas de intermediações[67].

Mais à frente, Stamatius é posto em primeiro plano, quando o aristocrata conta sua história na correspondência de número treze:

> Tínhamos um amigo, o Stamatius (!) (eu só o chamava de Tiu, porque, convenhamos, Stamatius não dá) que perdeu tudo, casa e outros bens, porque tinha mania de ser escritor. Dizem que agora vive catando tudo quanto há, é catador de lixo, percebes? (p. 67).

O mascaramento e a dramatização ressaltam-se novamente. Há marcas que diferem o momento do enunciado e da enunciação, localizadas, sobretudo,

[67] Já que estamos a falar de estilo, torna-se notável o tom humorístico e paródico da atmosfera em que a cena do encontro está localizada, pois, por meio de uma rima pobre, formada pela repetição da palavra chuva, somos remetidos ao musical cinematográfico *Singin'in the Rain*. A expressão "Não cantava" reforça a sugestão.

nos diferentes tempos verbais mobilizados. O pretérito serve, assim, para que se narre a história do mendigo, enquanto o presente denuncia o momento da escrita, amparado ainda pelos sinais gráficos dos parênteses. Fórmula que estaria bem posta e organizada, não fosse o fato de que as cartas de Karl são invenções de Stamatius. É aqui que o mascaramento se reforça e a narrativa é posta em *mise en abyme*: Tiu inventa o aristocrata, que narra a história de seu criador, que se auto-ficcionaliza.

As cartas funcionam como espaço para ensaios e dramatizações. É por meio delas que Stamatius inventa Karl, um aristocrata que não abre mão de suas posições de classe, exercendo, a cada correspondência, um discurso autoritário, volúvel, caprichoso e agressivo, como veremos no capítulo 5, particularmente na sessão intitulada “As cartas de Karl”. Por meio deste mascaramento, o escritor-mendigo pode dar voz ao escritor-mercadológico, à elite, deixando que ela própria denuncie, em primeira pessoa, suas perversidades, juntamente ao distanciamento linguístico, flagrante da artificialidade do discurso literário.

4.2. A PULVERIZAÇÃO DA MÁSCARA

Ao final da última correspondência, após a assinatura do remetente, Stamatius volta a atuar em cena aberta, atualizando, no presente, seu discurso: “Eu, Stamatius, digo: vou engolindo, Eulália, vou me demitindo desse Karl nojoso” (p. 89). A consciência autoral é mais uma vez mascarada para exercer, nesta nova parte do romance, ao menos dois registros: os diálogos do mendigo com sua companheira e quatro contos, que ele escreve para publicar em um possível suplemento literário. São eles: “Horrível”, “Bestera”, “Sábado” e “Triste”.

A primeira forma de comunicação instala-se nos entremeios dos contos, já que suas temáticas são sugeridas por Eulália. Com isso, o processo de criação é outra vez denunciado, pois, a cada final de escrita, o casal dialoga sobre a nova composição. Tais diálogos estruturam-se como os outros apontados até aqui: verbos no presente e no gerúndio, ora moldados à moda da tipografia dos textos dramáticos e intercalados por sucintas narrativas, cuja função se assemelha à das didascálias teatrais, apontando ações e descrevendo

ambientes. É pela *performance* narrativa que o próprio pensamento do escritor é levado à "cena". Assim, não só o processo de escrita é revelado, mas o ato de pensar. O fluxo de ideias é posto em "placo" aberto, presentificado:

> Eulália ri gostoso. Olha para mim como se eu existisse, nada me olha como se eu existisse, me deu vontade de comer agora um sanduíche de linguado e Eulália de sobremesa. Mas tenho que escrever ao menos um continho reles e vendê-lo quem sabe a um reles suplemento (HILST, 2005, p. 91-2).

Ao localizar o pensamento no centro da escrita, misturam-se fome, desejo sexual e necessidade de trabalho, juntamente à ansiedade existencial, sua invisibilidade. Traço da condição marginal, tanto do escritor, quanto do mendigo, que se fundem na figura do artista. Neste caso, ao tentar retratar o que é marginal, forte empuxe para Stamatius, como veremos no capítulo intitulado "Entre gabardines e farrapos", as narrativas portam-se feito rubricas e passam a exercer outra importante função. Além de ajudarem a compor a linguagem dramática do romance, captam algo processual da temática, pois, "[...] inscritas geralmente à margem do texto" teatral (RYNGAERT, 1996, p. 44), são levadas ao centro da linguagem em *Cartas de um sedutor*.

Quanto ao segundo registro, os quatro contos, pode-se afirmar a existência de dois elementos estruturais a lhes percorrerem: um narrador que comenta alguma obra e personagens que passam a narrar histórias paralelas à principal. A máscara, assim, é fragmentada e pulverizada.

O primeiro conto, "Horrível", é iniciado por um narrador em terceira pessoa, que nos apresenta Pedro, jovem entediado pelo "[...] medo da vida, dos acontecimentos, da extrema pobreza" (HILST, 2005, p. 93) e por um frustrado desejo sexual: "Via pernas bocas tetas e sabia que jamais as teria" (Ibidem). Informa-nos, ainda, que um casal de velhos são seus vizinhos mais próximos, D. Justina e Seo Donizete, um triste e recluso senhor.

Em seguida, sem prévios avisos, Pedro toma o foco narrativo para si, liberando espaços para discursos diretos de outras personagens, mas jamais o devolvendo ao antigo narrador. Dado formal que antecede um importante fato do enredo: ao final, ele confessará seu crime, um assassinato.

Até a revelação, por meio de cômicos e absurdos relatos, o jovem narra as peripécias de Seo Donizete, numa tentativa de preparar o leitor para a sua

crueldade. Malandramente, desvia o foco de si e, em tom de blague e exagero, relata outros delitos, afrouxando a tensão do próprio disparate.

Inicia seu discurso pela leitura, ao vizinho, de *A morte feliz*, de Camus, que chega resenhado, em sumário:

> É a história de um homem, Zagreus, que mata um cara para lhe roubar todo o dinheiro, e vai viver a vida num lindo lugar junto ao mar. Não há arrependimento, não há remorso, apenas um olho d'água uma única vez, no trem (p. 94)[68].

É o bastante para desestruturar e "maravilhar" Seo Donizete, que desaparece da vizinhança, em busca de riqueza a partir de assassinatos.

Com o sumiço do velho, outras vozes incorporam-se ao conto, sempre em discurso direto: é a cena que passa a substituir o modo do sumário para se contar a história. Em sua maioria, os diálogos ocorrem em um bar, local onde há os encontros públicos da redondeza e se encontra a população da cercania.

Ao adentrar da noite, o vizinho desaparecido retorna, "Vinha às gargalhadas, esfrangalhado, bêbado" (p. 96), anunciando ter matado muita gente rica. Pela bebida e pelo ato licencioso, cura-se da tristeza e garante um absurdo motivo para a vida.

Espelhado no exemplo do amigo e do personagem de Camus, Pedro segue seu rumo e se depara com uma problemática, parodicamente, hamletiana: "bebo ou não?" (p. 97). Optando pelo sim, chega a outro bar e encontra uma operária que trabalhava numa fábrica de brinquedos. Passam alguns dias amorosos, até sentir "[...] nojo daquele bem-estar, daquela ternura, da possível devoção daquela mulher" (p. 98). Mata-a com uma única facada e, com ajuda do vizinho, enterra-a no quintal. No dia seguinte, acorda e o conto termina: "Alguma coisa mudou, disse-me o velho, e isso é de certa forma agradável, não? Agradável sim, respondi" (p. 99).

A construção dessa pequena narrativa reverbera, como em outros casos citados, elementos formais de *Cartas de um sedutor* em núcleos menores. A

[68] No texto de Hilda Hilst, há uma inversão quanto ao enredo do romance de Camus. Em *A morte feliz*, Zagrues é o homem rico assassinado pelo protagonista Patrice Mersault, cujo primeiro nome é iniciado com a mesma letra de Pedro. Além disso, o conto "Horrível" recupera, parodicamente, outros elementos do romance: o isolamento das personagens, os ambientes solares e praianos, o medo da extrema pobreza e os absurdos modos de enfrentá-la, como o assassinato, por exemplo.

diferença entre ricos e pobres, posta entre Stamatius e Karl, reaparece em “Horrível”, assim como a escrita vingativa, usada pelo mendigo como arma deflagradora das perversas estratégias do mercado, representado, sobretudo, pela figura do Editor.

Outro elemento, fundamentalmente utilizado para a composição da obra, emerge no conto, a troca de máscara da consciência organizadora, aqui exercitada entre o narrador em terceira pessoa e Pedro. Polifonia expandida nos momentos em que se opta por construir a narrativa em cenas, deixando falar, diretamente, outras personagens. Em um desses instantes, elementos épicos constituem uma das falas de “seo Donizete”: “[...] ah, se eu soubesse de alguém rico... tive um amigo muito rico, era bem sovina, merecia ser morto, mas já deve estar morto a esta altura” (p. 94). Com os verbos no passado, há uma possibilidade narrativa, há uma mutua influência entre os elementos épicos e os dramáticos.

A técnica da história dentro da história passa a ser manipulada. Assim, tendo em vista o tema do assassinato, há três enredos dentro do conto: o crime desenvolvido na obra de Camus, as matanças de “seo Donizete” e o homicídio cometido por Pedro. Desse modo, a obra dentro da obra é posta em evidência: *A morte feliz* está em “Horrível”, como este está em *Cartas de um sedutor*.

Todas essas características são intensificadas e aprofundadas durante o livro. Por seu caráter anti-ilusionista, revelador das estruturas, há a permissividade para ensaios em cena aberta. Após a retomada do discurso por Stamatius, mais duas partes são integradas. Na primeira, “De outros ocos”, o escritor muda o cenário: vive, então, com sua companheira, em uma choupana praiana, está desfeito dos livros e trabalha em “Novos Antropofágicos”, última parte incluída em *Cartas de um sedutor*. A técnica da obra dentro da obra é reposta como forma integral e, mais uma vez, não só o texto produzido é apresentado, mas também o seu processo de construção.

Segue, até o final, o procedimento da presentificação narrativa, engenhada pela utilização de determinados tempos verbais, pelas interrupções de Eulália e pela inclusão do leitor, que durante a obra toda aparece no plural, como uma suposta plateia.

O trecho a seguir condensa a teatralidade da obra, sua encenação enquanto linguagem:

> Lá na cara do mar, passa um iate. Os ricos e suas teatralidades. Eu e meu cortiço. Meu ser exíguo. Meus ninguéns. Películas antigas: eu elegante, barbeado, cheiroso, abotoaduras de platina. De repente no meio da rua arranquei-as e ao primeiro que passava: quer? A estupefação do passante: quero não, seo, tá pensando que sô troxa? Vem vindo a madame de cabeleira negra, lisa, roupinha Chanel: só um instante, senhora... Parou. Algum problema? Não, é o seguinte, senhora, fiz uma promessa para Santa Terezinha do Menino Jesus... conhece? Conheço sim, minha mãe tem especial devoção por ela. Então é com a senhora mesmo... e repito: fiz uma promessa que é esta: dar as minhas abotoaduras de platina se eu conseguisse entender o que devo fazer daqui por diante na Terra, e justo quando a senhora passava, entendi. Então quero lhe dar as minhas abotoaduras de platina porque a promessa foi justamente essa. Qual? Ela pergunta. De dar as abotoaduras no momento que eu tivesse o *insight* (p. 128-129).

Nesta passagem, Stamatius recupera a encenação libertina de Karl – “os ricos e suas teatralidades” -, enuncia sua condição atual, indica suas máscaras – seus “ninguéns” -, inclusive a primeira por ele arrancada, a social, simbolizada por um conjunto de características: o barbeado, a elegância, o perfume e, sobretudo, as abotoaduras de platina. O passado é posto como representação, como “antigas películas”, e encenado por meio de diálogos. Ocorre, desse modo, a presentificação do pretérito, elemento importante da obra, que, como veremos, ao decorrer do trabalho, ajuda a captar estruturas do nosso corpo social. Outro dado a ser observado, já que repetitivamente utilizado ao longo do livro, é a grafia “seo” do pronome “seu”, redução de “senhor”, pois, mesmo com a mudança de um fonema, o sentido e a sonoridade permanecem quase os mesmos, já que imbuídos de ironia: é a linguagem, pormenorizada, ao mínimo de significação, tanto em sua expressão escrita, quanto oral, que está sendo denunciada como artificialismo, invenção e convenção.

O próprio estilo é experimentado. Stamatius, em um momento de rememoração, passa a escrever suas lembranças, em diálogo aberto com seus possíveis leitores: “Ah, acho que ainda não lhes falei da pensão” (p. 130). Após descrever superficialmente os moradores da hospedaria que passa a habitar quando recusa o mundo burguês, inventa estranhos diálogos entre eles. Suas

falas tornam-se cada vez mais metafóricas; é nesse sentido que seu modo de escrita parece ser posto em ensaio:

> [...] Um outro, muito sobre o psicopata. De vez em quando tirava o pau pra fora: não sei o que fazer com ele. Espanque-o, respondi, e não olhe assim pra mim. Trabalha no almoxarifado de um hospital. E as enfermeiras? Perguntei. Velhas, tristes, se só fossem velhas não tinha importância porque (concluiu) buracos não envelhecem mas não suporto mulher triste. A uma certa altura perguntou-me por que eu ficava escrevendo sem parar e o que eu escrevia.
> escrevo bizarrias.
> bizarria é eu ter uma caceta e não acontecer nada com ela.
> há outras bizarrias.
> diz uma.
> Digo: um colar de anêmonas te circunda a cara e aos meus olhos ganhas definitivamente uma moldura. Olha-me lânguido... É, isso é bonito [...] Neste momento penso que há outras bizarrias estupendas a serem ditas, pensadas, escritas: pedras negras e espinhos dentro de um buquê de borboletas, algumas asas perfuradas, luzentes, malvas, ou um pombal de gritos... (p. 130-131).

O diálogo passa da linguagem chula e direta, com suas palavras de baixo calão, para a construção de uma figurabilidade dada por recursos poéticos. Bizarrias é palavra que condensa o estilo, já que manipulada tanto em seu sentido de excentricidade, quanto de garbo. Da mesma maneira, a violência é representada por um conjunto de imagens que acompanham o modo pelo qual a linguagem é transformada. Primeiramente, é concretizada pela sugestão do espancamento do falo. Em seguida, surge plasticamente no “buquê de borboletas”, cujo sentido é invertido, contaminado pela bizarrice exercitada. Assim, sua delicadeza é substituída pela aspereza das pedras e espinhos, sua leveza é trocada pelo peso e pela castração das “asas perfuradas”. Ainda se opõem sintagmas como negras e luzentes, e a palavra “malva” quase repõe, ao objeto, sua composição ordinária, já que feito usualmente de flores. Entretanto, sonoramente, outra imagem surge em oposição: “pombal de gritos”. A elevação do voo é contrastada pelo incômodo soar das asas e do canto dos pássaros.

A linguagem metaforizada da passagem segue em tom crescente, terminando da seguinte maneira:

> [...] um rio de bizarrias encontra um mar de langorosas serpentes, leio algumas palavra entre escamas e águas... mas silêncio! devo guardá-las, porque devem ser ditas apenas quando chegar a minha hora. Repito em voz alta: a minha hora. cê quer saber que hora amorzinho? já é tarde, apanhei tudo isso, tô com a mão machucada (p. 132).

Eulália quebra o fluxo da linguagem de Stamatius, recolocando-a no plano concreto. Tal interrupção denuncia o momento enunciativo, revelando o discurso como simulação, como construção. Logo, é possível notar a diferença estilística com a qual o escritor representa os diferentes tipos de fala e processos linguísticos. É possível perceber sua linguagem posta em exercício.

Contudo, a linguagem é imaginação e, como tal, permite ensaiar e experimentar vivências-limite. Sobre a morte, pergunta Stamatius: “E como é que eu vou vê-la? Como há de se apresentar a mim?” (p. 133). Dentre formas possíveis, surge

> [...] Talvez como a senhora Grand. Sentada na poltrona, o decote cheio de fitas, a cabeleira loira, a cabeça levantada para o lado direito, os olhos olhando ninguém, na mão uma carta... partitura ou carta? A última que lhe escrevi: Amada, preciosa, vem! (Idem).

Com a resposta, a morte aparece figurativamente composta por processo de condensação e deslocamento. A máscara de Karl ressurge por instantes, repondo o universo por ela habitado. Senhora Grand, falsa reprodução da mãe, é ao mesmo tempo Cordélia, fato que reúne, em uma única imagem, a matriarca e a irmã, a libido e as pulsões mortíferas. A experiência limite, desta maneira, é presentificada, tornando-se máscara, artifício, linguagem[69].

---

[69] Mário de Andrade, em seu ensaio “Do cabotinismo”, identifica a essência da linguagem literária como máscara, já que é um intenso trabalho formal, portanto fantasioso (ANDRADE, 2002). Hilda Hilst desenvolve a aproximação entre erotismo, morte, mascaramento e linguagem em *Da morte. Odes mínimas*. Simone Rossinette Rufinoni (2002, p. 89) analisa o livro e os temas apontados:

> No tempo de morte da escritura unem-se e embaralham-se vida, trabalho e amor. A arte é experiência de morte e o amor ânsia de vida e de morte. De amiga a amante, a morte personificada passa a objeto do desejo, fonte de prazer maldito que permite a fusão entre o eu e a morte.
> [...]

O próprio mascaramento é identificado por meio da fantasia, é cabotinismo. Curiosamente, a revelação das inúmeras personas, presentes no discurso de Stamatius, é dada pelo Diabo, o ser de mil faces. Essa nova criação do escritor vem à cena dialogar:

> É contigo mesmo Stamatius ou Karl ou Cordélia ou senhora Grand ou Madame Lambelle, Princesa corrijo, tudo bem então princesa, tá escrevendo o quê? Quem é essa aí com cara de ganido? Undoubtedly. Materializaste o teu ganido diante da vida e é tão pungente que nasceu mulher. E nasceu como querias ser: pobre de espírito (p. 144-45).

Desse modo, o próprio ato de mascarar torna-se mascaramento. O gesto fantasioso gera a fabulação que, por sua vez, produz a obra, em uma crescente e intensa troca de máscaras condutoras das *Cartas de um sedutor*, a começar pelo título, já disfarce, dissimulação paródica. Baseia-se em *Diário de um sedutor* (1843), de Kierkegaard, autor cuja obra completa é encontrada por Stamatius no lixo, fazendo-se inspiração maior para a composição das cartas de Karl.

Do diário, recuperam-se os nomes do casal, entretanto, Johannes, seu autor, é transformado em amante incestuoso nas cartas hilstianas, acusado, por Karl, de ser enamorado e filho de Cordélia, nome retirado, explicitamente, pelo escritor holandês, da peça de Shakespeare:

> Cordélia! Um nome verdadeiramente maravilhoso! Era também assim que se chamava a terceira filha do rei Lear, aquela excelente jovem que não tinha o coração ao pé da boca, cujos lábios se mantinham mudos quando o seu coração estava repleto (KIERKEGAARD, 1984, p.28).

> Afastada a angústia diante da morte pelo recurso à familiaridade, a morte de sujeito passa a objeto erotizado, cuja posse traduz o ápice do ensaio de aprendizagem do eu com o mundo. Talvez nessa empreitada surja o eco de uma totalidade perdida, medida compensatória da poesia moderna ao se refugiar em seus códigos para enfrentar o opaco das formas do mundo. Aquele que dispuser da morte possuirá o maior dos poderes, ultrapassando a experiência e o tempo humanos. Ocorre, no entanto, a perda do eu no outro absoluto e o que sugeria plenitude impõem-se como ruína. [...] A lírica de Hilda faz do contato com a morte o traçado da experiência poética, o estranhamento da arte moderna nomeia a morte como interlocutora, ela dirá o assombro e o sonho, o medo e o amor. E é como metalinguagem que a poesia desvenda-se trabalho de luto a caminho do nada e a morte, por sua vez, ser do tempo que ama e sofre.

Portanto, de voz central, enunciadora do discurso, o Sedutor passa a personagem secundário nas epistolas de 1991, onde a heroína também sofre rebaixamento. Diferentemente do trecho citado, o incesto, sugerido na peça do bardo inglês, é potencializado no discurso do aristocrata brasileiro.

Mesmo assim, características de Johannes são mantidas na figura central de Karl, sobretudo seu desempenho textual. Entre a escrita de seus diário e cartas, revela-se o ato amoroso, destinado não ao alvo da conquista, mas à própria estratégia de sedução:

> [...] O Sedutor não ama as mulheres, nem uma em particular nem todas as mulheres em seu conjunto, mas se enleva com a estratégia e o poder de seduzir, com o jogo, valendo-se da estética como um instrumento de sedução (PROTASIO, 2014, p. 29).

A experiência estética da linguagem escrita serve, por isso, à sua manipulação. É, ao mesmo tempo, possibilidade de reviver e reter os passos da conquista. O diário é, portanto, reflexão do passado, ao passo em que as cartas destinadas à jovem Cordélia são encenações da façanha, são máscaras sociais comentadas no entremeio das ações, narradas e descritas no diário.

Portanto, a escrita para Johannes, como para Karl, é espaço performático, palco para atuações. O embuste é também por ele assumido, junto a um léxico teatral amplamente utilizado em passagens como: “[...] represento tão bem o meu papel, que ela sente perfeitamente a inutilidade de tentar desmascarar-me” (KIERKEGAARD, 1984, p. 39); “[...] comecei a dissertar sobre a arte do encenador” (Idem, p.49). Palavras, ao longo da obra, ajudam a compor o mesmo campo semântico: “excelentíssimo público”, “decoro” e “farsa” podem ser localizadas à página 42.

Dessa maneira, a linguagem da obra de 1843 é destinada a falar de si, é metalinguística. O livro do filósofo holandês é, pois, novamente base para a composição das *Cartas de um sedutor*. Escreve o personagem-autor do diário:

> [...] As cartas, afinal, são e serão sempre um meio inapreciável para causar determinada impressão numa jovem; as palavras escritas têm, bastas vezes, uma influência muito maior que a palavra viva. Uma carta é uma comunicação cheia de mistério;

> comanda-se a situação, não se sente o constrangimento de uma outra presença [...] embora [somos] invisíveis, nos fazem espiritualmente presentes nesses sagrados instantes de iniciação, enquanto que a ideia de ser a personagem real também o autor da carta oferece uma fácil e natural transição para a realidade (Idem, p. 84).

É perceptível a presentificação por meio da linguagem, denunciando a escrita como artifício e entrelaçando o leitor nos acontecimentos. Portanto, a obra de Hilda Hilst retira daqui elementos para compor sua forma teatralizada, cujo enunciador revela-se por meio de máscaras e disfarces. É pela dissimulação, elemento próprio de Johannes, segundo Myrian Moreira Protasio (p. 115), que a ligação entre o diário do século XIX e as cartas compostas por Stamatius sob o nome fictício de Karl se realiza. Por isso, a constante troca de máscaras, feita pelo enunciador hilstiano, aproxima-se do modo como age o personagem-autor de Kierkegaard, sobretudo porque:

> [...] O viver do dissimulado é um trabalho eterno, um metamorfosear-se constante, e é este elemento que se repete incessantemente na vida de Johannes. O movimento de seduzir não tem fim, precisa sempre continuar, jamais se constituindo em ligação com aquilo que seduz, mas ligando-se incessantemente com as artimanhas da conquista, as quais ele vai operando continuamente (Idem, p. 115).

Para finalizar este capítulo, que pretendeu apontar marcas teatrais na linguagem de *Cartas de um sedutor*, em acordo com os engenhos cênicos de *O verdugo*, reafirma-se: o que estamos a chamar de teatralização é, sobretudo, o caráter anti-ilusionista das obras, acompanhado por uma gama de recursos: a perspectiva em *mise en abyme*, que no teatro se dá pela encenação dentro da encenação e, no romance, pela obra dentro da obra; a metalinguagem, capaz de denunciar o discurso como encenação, disfarce, mascaramento, simulação; o estilo dialógico; e a inclusão do público no interior dos textos.

5. ENTRE GABARDINES E FARRAPOS: MÁSCARAS E IMPEDIMENTOS EM *CARTAS DE UM SEDUTOR*

> *Na verdade, é preciso lhe confessar, sabe, quando comecei a escrever para o teatro fui a vários editores, já que os diretores faziam com que os atores mijassem sobre mim, fui aos editores oferecer minhas peças que, aliás são muito boas e saí de todas as editoras com palmadinhas nas costas, aliás muito amável isso de palmadinhas nas costas, e um dos editores mais amável me disse: você escreve bem, minha querida, mas por que hein, você não escreve uma novela erótica?*
>
> Hilda Hilst (*Fluxo-floema*).

Enfim chegamos a *Cartas de um sedutor*, como ponto convergente dos engenhos hilstianos, reflexos críticos da nossa modernidade inconclusa, processual. As artimanhas estilísticas e formais, apontadas ao longo destes escritos, encontram-se neste romance, tais como: a dramatização, o mascaramento, as projeções autorais, a ultrapassagem dos estreitos limites entre gêneros discursivos, a forma alegórica, paródica e irônica e, entre outros, a desorganização entre o alto e o baixo, a angústia ante o abjeto e o absoluto.

Sobre o livro não é possível encontrar uma vasta produção bibliográfica. Entretanto, os próximos parágrafos reúnem algumas perspectivas críticas em ordem decrescente quanto ao ano de publicação. São análises que, mantendo suas diferenças particulares, buscam compreender a obra pelo viés erótico e pela ligação de Hilda Hilst com Kierkegaard, com os romances libertinos franceses, com a maldição de Potlach e com as ideias de George Bataille.

No quarto capítulo da dissertação de mestrado de Oliveira (2013), intitulado “Obscenidade, erotismo e sagrado”, é destacado o traço erótico do livro sob a luz de George Bataille, autor que define o erotismo como “[...] um impulso que visa dissolver a descontinuidade essencial dos seres e resgatar uma continuidade perdida” (OLIVEIRA, 2013, p. 135), podendo se manifestar de três formas básicas: do coração, exercitado nas paixões e nos sentimentos amorosos; do corpo, ligado diretamente ao ato sexual; e do sagrado,

demonstrado no transe, no êxtase e na busca do sujeito pela integração com o cosmo. O romance, dentro desta perspectiva, também estaria ligado ao desejo de chocar e sacudir o sistema social, o mundo do trabalho e a imposição de valores, recusando-se como entretenimento. Por isso, a parte obscena da obra de Hilda Hilst pertence a um impulso próximo ao do ritual de Potlach, existe e resiste como resíduo da destruição de sua antiga literatura, condenada ao julgamento de um público escandalizado.

Outro traço apresentado pela dissertação é a relação da obra com *Diário de um sedutor*, do filósofo dinamarquês Kierkegaard. Tanto pelos títulos e nomes das personagens envolvidos nas cartas de Karl – Cordélia, preterida por ele e objeto de desejo no diário; e Iohanes, filho, irmão, objeto dos impulsos incestuosos de Cordélia e personagem-autor do diário do filósofo dinamarquês[70]. Quanto pela Noção de Escolha, tópico de destaque da filosofia do pensador, presente em *Cartas de um sedutor* por dois modos de vida: o estético, ligado ao hedonismo, contraposto ao tédio, à dor, e encarnado na figura de Karl, e, por outro lado, o ético, representado por Stamatius, que não vende a sua literatura ao baixio do mercado, resistindo ao produzir textos de alto valor artístico.

A dissertação, por fim, indica o jogo erótico na relação entre autor e obra, já que o núcleo central do livro é o próprio ato de escrever, focalizado no impulso do escritor para compor e unir-se ao outro por meio da literatura. *Cartas de um sedutor,* então, não deixa de ser obra obscena, entretanto expande o conceito para a configuração social, ao revelar a sordidez humana, manifestada especialmente nas relações entre os sujeitos e na produção literária, visto que o editor concentra em si a figura daquele que submete os impulsos vitais do artista ao mundo do mercado e ao gosto médio.

Em contrapartida, a tese de Gualberto (2008) envereda-se pela crítica feminista e analisa a obra em dois capítulos, “A prosa ficcional de Hilda Hilst: uma escrita de si” e “O eco feminino refletido na escrita travestida de Hilda Hilst”.

Novamente é notável a aproximação do romance com o ritual do Potlach, gerador de uma ferrenha crítica aos modos de produção cultural

[70] Em outras obras, Kierkegaard utiliza o nome como seu pseudônimo: Johannes Climacus ou Johannes de Silento.

capitalista. A estudiosa chega a afirmar, sem maiores detalhes e desenvolvimento, que o mendigo é um adepto do movimento anarquista e do marxismo, o que já seria uma contradição em si; mas parece ser mais aceitável quando diz que sua escrita é dada como espaço de subjetivação e resistência à indústria cultural. Quanto a Karl, este seria, a seu ver, a imagem invertida de Stamatius, pois de considerável alcance mercadológico. Entretanto, as figuras que mais se destacam em sua análise são Eulália e Cordélia, mulheres interlocutoras que funcionariam como molas propulsoras para os discursos dos dois enunciadores.

Com tais afirmações, há um importante movimento para a investigação da representação do feminino na obra de Hilda Hilst, porém alguns equívocos são cometidos. Entre eles o fato de Karl desenvolver, em suas cartas, diferentemente de sua produção mercadológica, uma "escrita pessoal" (GUALBERTO, 2008, p. 199), impedida pela irmã, que dissimularia informações misteriosas, pois, segundo a estudiosa, "[...] na escrita de si, há uma exigência de verdade, caso ela não seja explorada, não faz sentido a continuação das correspondências" (Ibidem). Todavia, no meu entendimento, como se demonstrará ao longo deste capítulo, a dissimulação está na própria constituição do discurso de Karl, juntamente à perversidade, ao capricho e à volubilidade, aspectos que denunciam a hipocrisia de suas "verdades" intimamente relacionadas à sua posição de classe.

Outra discordância minha se dá com as considerações relativas à caracterização de Eulália, como por exemplo: "[...] vale salientar que estas personagens femininas ao colaborarem no processo de escrita dos narradores/ escritores o fazem sem ceder às exigências do editor" (Idem, p. 201). O problema de tal afirmação é que a personagem, por ser analfabeta, não possui instrumentais críticos para a leitura do texto literário, sua formação está mais ligada aos direcionamentos reproduzidos e enquadrados pela televisão, absorvendo o gosto médio, veiculado pela indústria cultural.

Sendo assim, a dissertação de Sousa (2008) tece considerações mais consistentes, particularmente no capítulo intitulado "Cartas de um sedutor", que é iniciado por um conceito de obscenidade mais amplo, capaz de incorporar uma via irônica para a produção pornográfica, especialmente por levar em conta a carga metalinguística que embasa a literatura hilstiana e que quebra a

ilusão ficcional, ao localizar o fazer artístico em seu centro temático e formal. O capítulo continua a se desenvolver dentro dessa lógica, passando a acentuar os disfarces de Stamatius que, para sobreviver aos imperativos da indústria mercadológica da cultura, tenta a produção pornográfica, inspirando-se no já citado *Diário de um sedutor* e nos romances epistolares e libertinos do século XVIII. Dessa maneira, por meio de lembranças da família de Karl, seu amigo de infância, ele o torna ficção e redige as cartas a que se tem acesso no início do livro, encenando, portanto, o papel de autor comercial. De suas inspirações, ele recuperaria a figura do libertino (*roué*) como *élan* para a paródia, já que "[...] despreza qualquer laço estável de relacionamento e tem na intercambialidade de seus parceiros sua lei" (SOUSA, 2008, p. 98), junto à dissimulação que lhe mantém "[...] uma máscara social respeitável, capaz de esconder sua conduta devassa nos bastidores dos salões aristocráticos" (Ibidem). Quanto à obra de Kierkegaard, as modificações podem ser percebidas pela já anunciada utilização dos nomes. Fora isso, como elemento estrutural, o filósofo assina as seções do livro com vários pseudônimos, problematizando "[...] a relação autor empírico/ autor ficcional, tal qual *Cartas de um sedutor*" (Idem, p. 99), fato que tanto lá como cá resulta na prática do livro dentro do livro. Feitas tais afirmações, a paródia de Stamatius (as cartas de Karl) se dá pelo rebaixamento de suas influências, pois o intuito é a construção de uma obra agradável ao mercado, por isso há:

> [...] o esvaziamento do conteúdo filosófico e político peculiar aos textos que lhe serviram de inspiração, fazendo de Karl um personagem alienado e venal, para quem o sexo está destituído de qualquer potencial reflexivo, seja na esfera existencial, política ou filosófica (Ibidem).

Quanto aos temas libertinos, tem-se a apropriação do incesto, porém sem a carga desmoralizadora do poder familiar, sendo que "[...] a culpa e a vergonha estão completamente ausentes do cenário montado por Karl" (Idem, p. 100) e a crítica à prática viria apenas de Stamatius, quando distante da máscara do escritor mercadológico. Outro tema perceptível é o da iniciação de uma personagem ingênua, representado na relação entre Karl e o jovem mecânico de dezesseis anos, Albert. O livro ainda carrega outros clichês dos romances libertinos: a atração do *roué* pelo jovem e a corrupção do virtuoso.

Entretanto, as cartas se afastariam da pornografia banal pelo excesso metafórico, pelo acúmulo de perversidades descritas e narradas, pela descrição de situações ridículas, que fazem do riso um antagonista ao projeto comercial, pelas digressões e pelas elucubrações intelectualizadas e humorísticas, provocadoras de certo cerebralismo e de uma imensidão de referências a obras e escritores, criando obstáculos ao leitor comum e um distanciamento crítico por parte de Stamatius. Dessa forma, o conjunto de cartas é apenas um dos livros presentes em *Cartas de um sedutor*, título que turva, em tese, as expectativas do leitor acostumado apenas com produções de mercado e que revela ser, as cartas ficcionais de Karl, o tema da obra, cuja discussão nuclear passa a ser o seu processo de feitura, juntamente aos sucessos e fracassos de Stamatius em seu exercício para escrever pornografia.

Além da parte epistolar, o romance conta com “De outros ocos”, narrativa em que Stamatius expõe sua personalidade em contraste com a de Karl, buscando “[...] representar o que passa na mente do escritor no momento em que tenta escrever para o mercado” (Idem, p. 110), por isso há recorrentemente a utilização dos verbos no presente do indicativo. Nesta parte, privilegiam-se o estilo e a reflexão existencialista, inclusive a partir do sexo. Eulália, com suas interrupções ao fluxo do narrador, ajuda a percepção de que se trata de uma narrativa em progresso e passa a ser, também, outra máscara ficcional de Stamatius, a que revela o senso comum e que o faz repensar suas posições frente ao mercado e à sobrevivência.

A última parte do livro denomina-se “Novos antropofágicos” e nela o escritor, livre das pressões do mercado, inventa novos narradores, que abusam de situações repulsivas, “[...] tratando com naturalidade e ironia o lado obscuro do ser humano” (Idem, p. 115), contrapontisticamente às cartas e ao conforto das leituras produzidas pela indústria cultural.

Os trabalhos, dessa forma, embora possuam focos e arcabouços teóricos diferentes, convergem sobre temas parecidos. Não avançam para uma análise mais detida nas questões sociais que geraram a polêmica atitude de Hilda Hilst dos anos 1990, a escrita pornográfica. Seguimos, portanto, com intuito de rastrear características formais e temas que possam esclarecer a obra em foco e seu surgimento em terras brasileiras.

5.1. AS CARTAS DE KARL

> *E por que não leem o meu livro* Cartas de um sedutor*, que é uma obra prima de licenciosidade, maestria e despudor?*
>
> Hilda Hilst (*O avesso do texto*).

Ao longo das correspondências, uma variedade de gêneros pode ser encontrada. Entre receitas de bebidas, transcrições de diálogos, versos poéticos e confissões, a memória de seu remetente é construída e rodilhada por casos amorosos, inclusive entre os seus próprios familiares. Um dos motivos mais recorrentes de sua escrita é o desejo pelo retorno da irmã, única capaz de saciar suas taras obsessivas e incestuosas: Karl jamais esconde seus impulsos sexuais pelos membros da casa, em meio à suposição de que Cordélia manteria relação com o próprio pai. A utilização do nome e a relação incestuosa remetem, ironicamente, ao *Rei Lear*, de Shakespeare. Na obra clássica, Cordélia é a filha caçula de Lear, a preferida, a que se mantém fiel a ele até o fim. Lá, a relação incestuosa é apenas sugerida e, para isso, a fala do rei sobre a filha é exemplar: “[...] Era a que eu mais amava, e o meu repouso/ Eu sonhava em seu ninho” (SHEAKESPEARE, 2006, p. 813). Mais à frente, Borgonha volta-se a ela com os dizeres: “Eu lamento que após perder o pai,/ Ora perca um marido” (Idem, p. 818).

As epistolas também revelam a alta posição social e econômica de Karl, corporificada nas posses materiais herdadas de sua família, sobretudo na mansão que divide com dois empregados alemães, cujos sotaques são exageradamente representados. São eles: Frau Lotte, velha senhora que cuida da casa, e o motorista Franz. Esta presença de empregados alemães, convivendo intimamente no ambiente familiar de seus patrões, parece fazer referência ao romance *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, particularmente pela relação da família Sousa Costa com Fraulein. Junto à presença de traços do romance modernista, a divisão da casa e a proximidade com os empregados apontam para um dado recorrente na constituição dos lares da elite brasileira, cujas

> [...] casas possuem serviçais que são parte de seu espaço e família. De tal modo que, quando falamos da casa no Brasil, não estamos nos referindo simplesmente a uma residência, mas a um espaço dotado de emoção, sentimento, história e personalidade (DaMATTA, 2004, p. 14).

Os dois empregados, juntamente com o amante Alberto - um jovem mecânico que cuida de oito irmãos e que Karl insiste em chamar de Albert, "homenageando" o escritor Camus – são personagens importantes, que ditam a tonalidade da relação entre o aristocrata e os trabalhadores, entre o escritor e a gente de menor poder econômico, como é o caso ainda das empregadas Pascoalina e Gretchen e dos negros Zé Piolho e João Pater, amante nordestino de seu pai.

Tal relação é sempre marcada e turvada pela demonstração de posse e de poder, junto ao autoritarismo, ao preconceito, aos caprichos e aos excessos, que fazem ser reconhecida uma ética perversa de classe[71], registrada na carta VI - "Tu sabes quanto o Heliodoro (!!! meu dentista) me cobrou por uma jaqueta da frente? Quarenta mil dólares" (HILST, 2005, p.41) – após o escritor referir-se aos pobres como desdentados, como aqueles que não possuem ascendência europeia: "[...] porque brasileiro sem ascendência portuguesa ou italiana ou etc nunca tem dentes" (Ibidem). Referências notórias que acusam, mesmo que ironicamente, a presença de um passado sociocultural definindo o presente e dados estilísticos que ajudam a reconhecer traços da linguagem, pois, como se verá mais tarde, a mistura de tempos é um importante dado formal da obra.

Com tais afirmações, identifica-se, na "casa grande", a coexistência de boa parte da mistura brasileira: personagens negros, europeus e migrantes internos, particularmente nordestinos, que saem de suas regiões em busca de trabalho. Por isso, se destaca um elemento de formação dos lares do Brasil, "[...] espaço simultaneamente inclusivo e exclusivo" (DaMATTA, 2004, p. 15). Trata-se dos agregados, "[...] pessoas que vivem no domicílio, mas que não são parte da família" (Ibidem).

Na literatura nacional, o tema do agregado foi melhor estudado e representado por Machado de Assis e destacado nas análises interpretativas

[71] Uma constante prática de sua escrita é a exagerada e caricatural representação que faz dos sotaques de seus empregados alemães, gerando palavras ambíguas.

que Roberto Schwarz faz, sobretudo, das obras *Memórias póstumas de Brás-Cubas* (1891) e *Dom Casmurro* (1899). Tanto o escritor, como o crítico, percebem que o mecanismo de favor é que rege os atos e a dependência dessas figuras que "[...] não tendo nada de seus, vive de favor no espaço de uma família de posses, onde presta toda sorte de serviços" (SCHWARZ, 2009, p. 21). Dessa maneira, apresentam ter a autoridade de alguém da família, "[...] contudo têm situações inteiramente incertas, dependendo sempre de acomodações mais ou menos humilhantes" (Idem, p. 21)[72].

A relação de Karl com Frau Lotte ilustra o dado simultaneamente constituinte da casa. Sempre carregada de ambiguidade, leva a um limite tênue, certo afeto filial e a posição de serviçal. Na carta VII, há o seguinte trecho: "Frau Lotte ameaçou ir embora com Gretchen. Então comprei-lhe um lindo tecido de gabardine inglesa para que ela encomendasse um tailleur no meu alfaiate" (HILST, 2005, p.51). O que está em jogo nesta passagem são os acordos pessoais, estabelecidos por contratos íntimos e não pelas leis que asseguram os direitos do empregado. Portanto, o enunciador apaga sua figura patronal e faz emergir uma figura falsamente cordial, cuja doação reforça os laços particulares e impede o olhar crítico daquela que vende sua mão-de-obra. Configura-se, assim, perversamente, uma relação imaginária de complementariedade entre as classes e não de antagonismo, como de fato é.

Reforçando tal perspectiva, Roberto DaMatta identifica a caridade como um traço da nossa constituição social hierarquizada, sobretudo na esfera das relações pessoais, pois o ato caridoso fortalece "[...] a 'ética vertical', que ligando um superior a um inferior pelos sagrados laços da patronagem e da moralidade, permite muito mais a perspectiva complementar das relações

[72] Os personagens que mais ganham destaques, como representantes de tal função social, nas leituras do crítico, são Dona Plácida, de *Memórias póstumas*, e José Dias*, de Dom Casmurro*. Sobre a primeira afirma-se:

> [...] apesar de incansavelmente trabalhadora, chega o momento em que se vê obrigada a buscar a proteção de uma família de posses, à qual se agrega, o que tampouco impede que morra na indigência. Em suma, a vida honesta e independente não está ao alcance do pobre, que aos olhos dos abastados é presunçoso quando a procura, e desprezível quando desiste, uma fórmula, aliás, do abjeto humor de classe praticado por Brás Cubas e exposto por Machado de Assis (SCHWARZ, 2001, p. 106-107).

hierárquicas do que as antagônicas" (1997, p. 243-44). Fato semelhante é representado em *Dom Casmurro*, sobretudo pela figura de José Dias, porque, como afirma Roberto Schwarz, o personagem vibra pela cultura dos senhores, fato que acarreta um lado abjeto, visto que "[...] as delícias que ela proporciona, compensando em imaginação o desvalimento social efetivo, excluem a revolta, a formação do critério próprio e a reflexão a respeito" (2009, p. 23-4).

Seguindo a mesma lógica, quando Karl escreve sobre seus mimos, clarifica a intenção de falar sobre si mesmo e sobre seus costumes de classe. Portanto, ao citar o tecido importado, manifesta-se a posse econômica. Por outro lado, há uma indicação da necessidade da mão-de-obra: a senhora alemã é a responsável por certos caprichos e pela manutenção da casa, servindo, muitas vezes, como fonte para os afetos maternos, que confundem o contrato de trabalho com posições afetivas. A mesma relação foi estudada e desenvolvida por Mário de Andrade em *Amar, verbo intransitivo*, romance já mencionado aqui. Na obra de 1927, Fraulein é contratada como governanta da casa da família Sousa Costa, contrato ambíguo, já que também deve exercer a função de professora de língua alemã e de iniciadora do menino Carlos no amor. Dessa forma, o contato entre ambos se intensifica em um misto de paixão e sensualismo com a posição professora/aluno e mãe/filho, turvando, como na casa de Karl, o contrato de trabalho.

Dado que está na base da relação patrão/empregado, cuja origem remete às raízes da formação social brasileira, fortemente marcada pela mão-de-obra escrava e pelo patriarcalismo: destaques que garantem, ao dono da terra, da casa e dos empregados, ultrapassar a função de explorador, para assumir uma posição ainda mais perversa, a de "[...] representante exclusivo do trabalho, no plano social, político e moral" (DaMATTA, 2004, p. 20), fato que:

> [...] permeou de tal modo as nossas concepções de trabalho e suas relações, que até hoje misturamos tarefas e amizade, o que confunde o empregado e permite ao patrão exercer um duplo controle da situação. Ele tende a governar o trabalho, pois é quem oferece o emprego, e também pode controlar as reivindicações dos empregados, pois apela para a moralidade

> das relações pessoais que tendem a ofuscar a relação patrão-empregado (Ibidem)[73].

Mantendo ainda o olhar na personagem Frau Lotte, o contrato turvado pela relação familiar, parece ainda mais significativo:

> O caso mais típico e mais claro dessa problemática é o das empregadas domésticas, que fazem na casa aquilo que é delas banido: o trabalho marcado por uma alta intimidade, exercendo tarefas que confundem simpatias com elos produtivos e econômicos. Tal como ocorria no regime de escravidão (Ibidem).

A ambiguidade afetiva também está presente no contato com Alberto, principalmente por meio de uma linguagem que se autodenuncia. O adjetivo "pobrezinho", utilizado no trecho abaixo, é significativo:

> Bem, comecei dizendo a Albert que isso de meter no mosqueiro ou dar o roxinho não tem nada a ver com consciência. Sim, porque ele dissera antes: tô com a consciência pesada. Pobrezinho. E depois cansei da minha própria eloquência e explodi um último discurso sobre culhões flores, gardênias e dejetos e concluí aos gritos que acabasse com aquilo de resguardar cus e caralhos, que eu não tinha mais tempo para ficar fazendo o *grand signeur* e *pás de deux* (HILST, 2005, p. 52-53).

A palavra citada, "Pobrezinho", isolada em um período, gera o duplo sentido delator. Primeiramente, pela condição de diminutivo, pode sugerir carinho e sentimentalismo. Entretanto, também aponta para a condição econômica de Alberto, reforçada pelos gritos ao final do discurso, violência que desmente o afeto[74]. O deboche do aristocrata aparece, novamente, na utilização que faz do nome Camus, pois a comparação, entre este e o seu

[73] Mais uma vez, gostaria de chamar atenção para as reflexões que Roberto Schwarz (2009, p. 29) faz sobre os agregados, pois aponta para a "[...] necessidade em que se encontram os dependentes de obter o favor de seu patrono a cada passo, sem o que caem no vazio. Faz parte da lógica do paternalismo que os possíveis objetos não se assumam enquanto tais e a título individual, mas filialmente".

[74] Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, particularmente no quinto capítulo, intitulado "O homem cordial", aponta para o uso do diminutivo, dado linguístico-social marcadamente existente entre nós. Para o ensaísta, há uma ambiguidade em tal uso, pois torna as pessoas e os objetos mais familiarizados, mais próximos aos nossos corações e sentimentos e, ao mesmo tempo, lhes dá relevo, os faz diferentes (HOLANDA, 2003, p 147-48).

amante, não surge do brilhantismo intelectual, mas de possíveis atributos físicos. Ironia percebida, mais claramente, em passagens que atacam a inteligência do mecânico e de seus iguais, denunciando a falácia do uso do diminutivo como linguagem cordial: “Coitadinho! Como são adoráveis essas crianças! Que corpinhos famintos! Que modestos neurônios” (Idem, p. 45). Avançando para a próxima página, é encontrado um diálogo com o seu jovem parceiro; nele, claramente, Karl sustenta sua posição privilegiada, pelo uso da linguagem rebuscada, aquele só passa a entender a mensagem com o uso do vocábulo vulgar:

> [...] e arrisquei um deliquescido “perdoa-me”, e em seguida um “acho que te injuriei”. Ele: o que? Eu: (traduzindo) acho que te ofendi com os meus “arroubos”. Ele: o que? Eu: (traduzindo) te ofendi porque te chupei? (Idem, p. 45-6).

O domínio da cultura letrada gera nova acidez. O remetente das cartas critica Franz ser leitor de alta literatura - “Estou indignado. Genet e Tolstoi lidos por criados. Onde estamos? Que tempo!” (Idem, p. 54) –. Volta, em seguida, a exercer seu mandonismo, ao pensar em despedir Frau Lotte por mero capricho, fortalecendo a ambiguidade de seu sentimentalismo filial:

> Aí levantei e fui lavar o pedaço de lençol na água quente. Incrível. Não posso nem gozar sossegado aqui em casa. Acho que vou mandar a velha embora e contratar uma dona de pensão, uma abadessa. Pois tenho ou não o direito de sujar meus lençóis sem me atormentar? (Idem, p. 63).

O ápice do seu ódio de classe, da sua aspereza e do seu desprezo pelos empregados, pelos pobres, é posto em frases como: “[...] a mim pouco me importa se o tal Zé Piolho se suicidasse com um tiro no ó” (Idem, p. 50); ou em generalizações, que podem ser entendidas como a representação da sociedade brasileira pelo ponto-de-vista de certa elite perversa:

> Hoje ouvi na rádio Eldorado que um pernambucano que está no Kuwait se recusou a sair de lá, com guerra e tudo, dizendo que preferia ficar à mercê dos iraquianos do que voltar pra cá. Imagina só a vidinha dele aqui. Bem, esses assuntos me enojam, nada a ver. Voltemos a Albert (Idem, p. 42).

> CHI! QUERIDA, NEM SABES! Deu uma confusão a história do Zé Piolho! Odeio essa gentalha. É preciso fazer caras de compreensão, de piedade, é preciso ter muito cuidado, porque qualquer coisa que te saia da boca em relação a essa gente, todo mundo fingidão cai matando em cima. Tu dás casa, comida, roupa lavada etc. e te odeiam. Aí entram os compassivos: é perfeitamente racional que te odeiem, tu és rico, meu caro, tens tudo, e esses coitados são os esquecidos do mundo. Se eu tivesse alguém que me desse casa comida roupa lavada e ainda me pagasse, ia chupar-lhe a verga ou a xereca até o final dos tempos. Isso de hierarquias sempre existiu (Idem, p. 47).

A última afirmação, que ressalta sempre ter existido hierarquias, é nitidamente uma defesa de classe. Torna-se, por isso, cômico e jocoso, Karl insistir que adoraria ter quem lhe desse casa, comida, roupa lavada e, ainda por cima, lhe pagasse, pois suas posses não lhe chegaram pela força do próprio trabalho, mas por herança, como convém às oligarquias aristocráticas.

Após tais afirmações, ele despeja citações ilustradas, com a finalidade de defender seu ponto de vista sobre a instauração das hierarquias, apelando para fatos históricos sem nenhum aprofundamento e para conceitos teológicos de senso comum:

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

A prática enciclopédica é exercida, como demonstração de poder e erudição barata, ao longo de suas cartas, sempre favorável à sua glorificação e ao rebaixamento de todo o resto, inclusive da figura de deus, representado, muitas vezes, pela ótica do mau gosto[75]. Dessa maneira, muitas são as

[75] Como parte ilustrativa, podemos citar Hilst (2005, p.63):

> Depois veio o próprio Deus com face de andarilho ou daquele vadio do pneu e todo chagoso, me colocava um pneu no pescoço à guisa de colar, e exibia um não sei quê (como chamar o farfalho de Deus?), um chourição rosado e bastante *kitsch*, enfeitado de estrelinhas.

referências a escritores, em diálogos intencionalmente propostos para denegri-los: a escrita para Karl é sempre mediada pelo poder.

Sendo assim, comumente, enuncia frases do tipo: “Com pouquíssimas exceções, os escritores em geral são nojentos!” (Idem, p. 24), ou: “[...] e só de saber que tu me pensas escritor agiganta-me a náusea” (Idem, p. 66). Em outras passagens, os ataques se direcionam a intelectuais específicos. Nestas, compara seu talento ao de Nietzsche, para depois o diminuir, tratando-o por louco[76] e denotando-se superior. A loucura também serve à depreciação de Genet, Rimbaud e Verlaine, enquanto Proust e Foucault são lembrados como sádicos cruéis e masoquistas[77]. Sua grandiloquência ainda pretende ser maior que Freud e Jung quanto à reflexão sobre o conceito do complexo de Édipo:

> E agora me lembrei de Mirra que embriagou e seduziu o rei Ciniras, seu pai, e teve um filho do próprio. Mirra, sim, é que ilustra com perfeição o chamado complexo de Édipo. Pobre Édipo! Pois nem sabia que a outra era a mãe. Nem Freud nem Jung leram Ovídio (Metamorfoses). (Idem, p. 59).

Dentre seus traços marcantes, a volubilidade merece ser destacada. Karl cita uma variedade de autores e conceitos como demonstração de sua enciclopédica ilustração[78]; deixa de narrar fatos essenciais para jogar pólo, dar receita de bebidas, ou para contar histórias sobre outras personagens, muitas vezes com um sarcástico humor, ligado ao erotismo ou a pornografia. Em tais práticas, sempre permanece a mesma intenção: demonstrar poder, debochar,

---

[76] “Insisto: por que falas de Nietzsche? Por que me pensas compassivo terno cruel e louco como ele? E pergunto-te: também talentoso? Que devo me dedicar às letras porque me sentes um escritor? Queres sem dúvida me ofender, Cordélia” (HILST, 2005, p. 56).

[77] “Tenho horror de escritor. A lista de tarados é enorme. Rimbaud, o tal gênio: catava os dele piolhos e atirava-os nos cidadãos. Urinava nos copos das gentes nos bares. Praticamente enlouqueceu Verlaine. (E a mãe de Verlaine? O que querem dizer aqueles fetos guardados nos potes de vidro em cima da lareira? Mãe de escritor também não é fácil. Seriam irmãozinhos de Verlaine?) Outro doido. Deu um tiro em Rimbaud. Se não me engano, incendiou a própria casa. Depois Proust: consta que enfiava agulhas nos olhinhos dos ratos. E espancava os coitadinhos. Genet comia os chatos que encontrava nas virilhas do amante. Foucault: saía à noite, todo de couro negro, sadô portanto, ou masô” (HILST, 2005, p. 74).

[78] Dentro de suas referências, chega a citar as características científicas da ave chamada anu, claro que carregado de segundas intenções:

> Evoco todos os ruídos, todos os tons da paisagem daquelas tardes... cigarras, os anus pretos (aves cuculiformes da família dos cuculídeos... meu Deus!) e os cheiros... o jasmin-manga, os limoeiros... e teus movimentos suaves, alongados, meus movimentos frenéticos... (HILST, 2005, p. 82).

diminuir e expor tudo e todos ao ridículo, como vimos com as imagens depreciativas que constrói de autores, atacados por traços comportamentais, sem, jamais, terem suas ideias discutidas, quando muito, são aludidas superficialmente, como as de Freud e de Jung.

Sua volubilidade é também encontrada em narrativas sobre personagens de menor recorrência nas cartas, como Amanda (denominada “A cuzinho”[79]), Petite e João Pater. Nessas histórias, marca-se a seguinte citação: “[...] não contarei mais nada sobre João Pater”. Cartas à frente, um bom espaço é dedicado para comentários sobre o amante paterno, clareando a referida característica que compõe o personagem.

Os enredos em que aparece Petite chamam atenção, particularmente, por flagrarem uma relação importante para a literatura contemporânea, que está na base dos questionamentos de *Cartas de um sedutor*, a que envolve literatura, produtos mercadológicos e acumulação de capital. Após refletir sobre Deus, Karl o rebaixa a “Grande intestino” (Idem, p. 79) e escreve:

> Falando em comilança devo dizer que comi de novo a Petite. É uma das doninhas casadas lá da Hípica. É magrinha, ruiva, neta de ingleses (por que não “Little”?) e recebeu do bisavô a primeira edição do livro de Joyce, o *Ulisses*. Guarda-o há anos numa caixa de laca e nem sequer o folheou (Ibidem).

Nota-se, aqui, a não utilização do livro, objeto apenas de acúmulo a serviço de uma pseudo-erudição, já que nem o gozo estético proporciona: não há o enfrentamento por parte da leitora. Frente a isso, o enunciador não perde tempo em rebaixar o prazer estético ao nível físico, corpóreo, continuando assim o relato: “[...] Tem medo daquele monólogo de Molly, diz que não gosta de ficar excitada com esse tipo de leitura e sem ninguém por perto. Ofereci-lhe para meter-lhe a bronha enquanto lê” (Ibidem). Se notas anteriores fizeram menção a Mário de Andrade, o tom agora remete a Oswald de Andrade, sobretudo o de obras como *Serafim Ponte Grande* (1933) e *O rei da vela*

[79] Como no trecho a seguir, por exemplo:

> E com tantas coisas tão importante para falarmos, pedes-me notícias da Cuzinho. Por quê? Interessada? Pois bem: a Cuzinho baixou hospital. O Tom descobriu que ela tem uma xereca rasa, onde só cabe morango. Contratou dois de toreba gigante pra um escaldo-damiranguaia. O Tom só pode estar apaixonado (HILST, 2005, p. 81).

(1933). Do modernista, a passagem do texto hilstiano recupera a discussão sobre o acúmulo capitalista que, sob o signo da mercadoria, não vê o dinheiro como motor propulsor de mudanças, mas sim como instrumento de compra, de demonstração de posse. Ideia sintetizada no bordão do novo burguês Serafim Ponte Grande, “Tenho um canhão e não sei atirar” (ANDRADE, 2011), símbolo da potência econômica inerte, incapaz de gerar modificações estruturais na sociedade. A impossibilidade revolucionária é também discutida em *O rei da vela*, peça que encena a permanência do capital sob a custódia das mesmas classes, que o acumulam por meio das relações pessoais intermediadas pelas regras dos negócios. A antiga aristocracia rural decadente, simbolizada pela personagem Heloísa de Lesbos, faz alianças com a nova burguesia, detentora do poder econômico e representada pelos Abelardos I e II. A manutenção do capital é proporcionada, assim, pela troca mútua entre nome e dinheiro. Oswald de Andrade também está presente no tom satírico, cômico e irônico das *Cartas de um sedutor*.

Em outras narrativas, Karl interrompe a trama, prometendo continuá-la futuramente, como se vê no relato de sua doença, em que capricho e demonstração de classe são reafirmados. Segue a receita médica:

> ESTOU DOENTE. Taco, meu médico e amigo, prescreveu champanhe gelado. Brut. E gelo nas têmporas. E sabes por que estou doente? Porque pressinto surpresas, notícias inquietantes, vindas não sei de onde, talvez de ti. (E por outra coisa que já te digo). Sinto também que não devemos continuar com as cartas. Te vejo dissimulada, escondendo algo muito sério (Idem, p. 66).

A volubilidade mais uma vez é destacada. Posteriormente a esta carta, de número XIII, anunciadora da interrupção da escrita, o aristocrata redige mais sete. Sua confiabilidade se dissolve no ataque voltado à irmã, indicando-a como dissimulada e, portanto, desviando seu mau caráter para o outro, já que é ele quem esconde algo, anunciando a revelação futura.

Da mesma forma, sua identidade como escritor é movediça, ora renegada, ao atacar seus iguais, ora assumida: “[...] Ando me sentindo um escroto de um escritor e quando isso começa não acaba mais” (Idem, p. 83).

Por tudo, a volubilidade está intimamente ligada a sua posição de classe, do mesmo modo em que se configura nos escritos de Brás Cubas. Trata-se de “[...] um mecanismo narrativo em que está implicada uma problemática nacional”, como identifica (SCHWARZ, 2001, p. 47), que a vê, no narrador machadiano, pela oscilação entre o senhor de escravos e o papel de personagem moderno, que precisa estar sempre atualizado em temas ilustrados, políticos, filosóficos e científicos (Idem, p. 73), representando, portanto, a própria ambiguidade da estrutura social de um país que nasce na modernidade, mas que mantem mão-de-obra escrava, juntamente a uma elite pretensamente adepta do liberalismo e da ilustração filosófica. Na atualização de Hilda Hilst, já não mais se encontra o senhor de escravos, mas a sua “fantasmagoria”, o seu eco reverberando do passado, presentificado na constituição da elite nacional e no uso que esta faz da linguagem.

A volubilidade é notada, por Roberto Schwarz, no revezamento das poses de Brás Cubas, que “[...] não permanece igual a si mesmo por mais de um curto parágrafo, ou melhor, [que] muda de assunto, opinião ou estilo quase que cada frase” (2010, p. 30). Tem-se, assim, no plano formal, uma “[...] babel das modalidades literárias: trocam-se estilos, técnicas, gêneros, recursos gráficos, tudo comandado pelo mesmo afã de uma superioridade ‘qualquer’” (Ibidem). Traços que notamos em Karl, em seus ecletismos de gêneros, afirmações contraditórias e abusos de poder.

Seguindo a leitura, pode ser encontrado um jogo sonoro, realizado ao compor frases, avaliadas por Karl como surpreendentes, reafirmando seus possíveis dotes literários. Para as composições, utiliza-se de palavras insuportáveis para Petite - boceta, efusão e fartura –, velando, as últimas, como próprias de sua classe, ao pontuar que o horror é provocado pela repetição sonora da vogal U e não por ordem moral. Segue o jogo:

> [...] houve uma efusão farturosa de bocetas
> e naquela efusão... a boceta na cama... a fartura na mesa...
> bocetas sobre a mesa, fartura de ninfetas, efusão de picas
> faturo-te a boceta em efusão
> efusão sincera, mastruço em ação, e duas metas: aro e boceta
> (HILST, 2005, p.84).

A assonância indicada é própria de alguém preocupado com a linguagem, como a autorreferência é propícia ao interessado na leitura de seus textos, por isso, em dado momento, uma carta faz referência à outra. A utilização da segunda pessoa mostra um conhecimento linguístico, entretanto denuncia, novamente, o capricho do escritor, pois, insistentemente, o contrapõe às gírias e às concordâncias em desacordo com a normatividade gramatical de seus empregados. Mas, o grande realce de seu autoritarismo é o apagamento das cartas de Cordélia, impossibilitando o contato com o outro ponto de vista, apenas aludido pelo aristocrata.

Pode-se, com tudo isso, suspeitar de seu discurso: este é, via de regra, simulacro. O rebaixamento, por via da paródia, se dá também na fatura geral e mais profunda de suas cartas. O caso mais explícito, como se viu nos textos críticos anunciados no início deste ensaio, é o de *Diário de um sedutor*, de Sören Kierkegaard, cuja obra completa é encontrada por Stamatius nos sacos de lixo.

Na obra citada, Kierkegaard, com o pseudônimo de Johanes, retrata ficcionalmente seu noivado com Renina Olsen, denominada, em seu livro, Cordélia. Em meio às cartas trocadas pelo casal, é possível se deparar com seu diário, gênero em que Johannes mostra seus meios para seduzir a amada, criando um paralelo entre sua vida e paixão com a obra *Don Giovani*, de Mozart.

Com isso, tendo em mente o título da obra de Hilda Hilst, a aproximação paródica estreita relações: Karl inicia-se com a mesma letra do sobrenome do pensador; Cordélia possui nome igual ao da heroína do diário e é sempre instigada, pelo seu irmão, a falar sobre um possível amante chamado Iohanis, fruto de uma relação incestuosa com o pai, mantida, agora, entre mãe e filho, e desejada por Karl[80]:

> Então Cordélia-Mirra, Ionhanis é teu filho e nosso irmão. Embriagaste o pai numa noite de águas, junto às baias. E por isso te vi pálida na manhã seguinte arrumando valises e malas... Nunca compreendi por que te foste. Agora sim. Vinte e

[80] Entretanto, Karl alude ao primeiro nome de Karl Marx, autor cuja obra também é encontrada por Stamatius nos sacos de lixo. Assim, de crítica ferrenha do processo capitalista de organização social, *O capital* e o nome de seu autor são incorporados aos traços mercadológicos reproduzidos pela indústria cultural e são despejados como tralha.

> quatros anos e apaixonada. E grávida do pai. Tem então quinze o irmão? E dizes que nunca posso vê-lo. Tu o queres só para ti, Palomita (Idem, p. 88).

Na tentativa de suprir seus desejos e, contrariamente ao filósofo dinamarquês, o aristocrata brasileiro não mantém o decoro obsceno, explicita o sexo e exibe promessas, das mais variadas e requintadas práticas eróticas, para conquistar a irmã. Entretanto, sua escrita aproxima-se da metodologia empregada nas cartas que o Johannes do século XIX destina a sua Cordélia, pois ambos buscam engenhos sedutores. Sobre o personagem de Kierkigaard, afirma Myrian Moreira Protasio:

> Sua metodologia vai ganhando forma para nós. Escreve cartas em que narra um estado de alma que quer fazer nascer em Cordélia, assim como quer fazer nascer nela uma disponibilidade para certos atos, como romper o noivado, continuar a relação com ele e, por fim, ceder aos seus encantos (2014, p. 124).

Retomando o caráter memorialista de Karl, deve-se acrescentar a insistente exposição de seus recursos financeiros, vindos do seu passado familiar, indicando a existência de um pretérito que o sustenta e que sobrevive em seu discurso. Seu pai, mesmo um tanto fantasmagoricamente[81], está presente em suas taras, ora para ser exaltado – "[...] o pai era um sedutor perfeito, um vencedor, amoldava-se como água para conquistar o que queria" (Idem, p. 58) -, ora para ser vencido e ridicularizado, lembrando uma das práticas mais exercitadas pelo escritor – "Eu sim recebi do pai confissões... estranho tu insinuares cama, e segundo entendi, a dele ejaculatio precox" (Ibidem).

O passado, posto em seus relatos, atinge a forma de suas cartas, que estruturam e marcam o presente da enunciação, pois se notam repetidas marcas temporais ligadas ao processo da escrita, em uma tentativa de tornar o passado presentificado. Portanto, o pretérito se impõe à convivência e ao

[81] Como o rei, o pai de *Hamlet*, assombra seu antigo reino e instiga as ações do jovem príncipe. Ligado aos desejos sexuais de Karl se pode indicar o trecho abaixo transcrito:

> Ah! se fosses tu, Cordélia! Poríamos a fotografia de papai na nossa frente (tenho algumas lindas! Posso mandar ampliá-las...), e nos chuparíamos, de cada lado uma fotografia de papai (HILST, 2005, p. 85).

momento da leitura. São várias as passagens em que a presença fantasmal ocorre, muitas vezes destacada pela utilização de parênteses, traço gráfico que serve, também, aos julgamentos de Karl[82].

Com tais apontamentos, mais uma vez, são encontrados, na literatura brasileira, traços recorrentes nos narradores representantes da elite: o mando, a volubilidade e o capricho são características de personalidades como Brás Cubas, Bentinho, Paulo Honório e tantos outros que, após conquistarem ou herdarem seus poderes, mantêm perversas e violentas relações humanas, principalmente com os empregados e com as pessoas das mais íntimas proximidades, expandindo, para o contato humano, o fetiche da mercadoria.

Como se sabe, o mestre do mando, da volubilidade, do capricho e do insulto ao leitor é Brás Cubas, que estrutura tais ações como forma fundamental de sua linguagem e que revela a lógica do senhor de escravos a cada frase posta em pauta, pois a novidade da obra machadiana:

> [...] está no narrador, humorístico e agressivamente arbitrário, funcionando como princípio formal, que sujeita as personagens, a convenção literária e o próprio leitor, sem falar na autoridade da função narrativa, a desplantes periódicos (SCHWARZ, 2012, p. 248-249).

Sua condição de defunto o coloca em posição privilegiada e possibilita a caprichosa escolha de narrar, em sua autobiografia, apenas os acontecimentos do mundo físico dos mortais, negando, aos seus possíveis interlocutores, qualquer detalhe do universo dos espíritos. Como reforço de sua superioridade, em meio à sociedade do século XIX, após comparar seus leitores ao verme que primeiro roeu suas frias carnes, cita, indiscriminadamente, a literatura universal, para, em seguida, comparar sua obra ao Pentateuco, insinuando superioridade na escrita e originalidade quanto ao livro sagrado:

---

[82] Seguem trechos ilustrativos: “Comeu em casa mesmo, e depois de ter passado um tempo no manicômio, quando saiu (não sei por que saiu) declarou: fui mal interpretado” (HILST, 2005, p. 26); “Um homem de tal qualidade só poderia ter tido um mastruço gigante, um sábio e portentoso bagre arrebentando cus e corações (que sorte a de Anïs!) (Idem, p. 28)”; “Se tu tiveres algum interesse (por que terias?) posso mandar-te um livro do João Silvério, Devassos no paraíso, magistral tratado sobre tudo isso do of e ligado a ele” (Idem, p. 32-33); “Outro dia contei ao Tom a história do dedão do pai, como se fosse a história de outro cara, não a minha. Sabes o que me respondeu? “Se algum filho meu tivesse a tara de me chupar o dedão eu dormiria armado”. Ciao. Petite chegou. Apaixonou-se. Uma maçada. Continuo daqui a pouco. Continuando. Foi-se. Às vezes, ela é insuportável” (Idem, p. 83).

> É como se Brás Cubas dissesse que a cultura e a civilidade, que preza e de que se considera parte, podiam funcionar à maneira dele, e não o impediriam de dar curso aos seus privilégios. Ou, ainda como se demonstrasse, pelo escândalo e na prática, operando sobre o corpo sagrado da cultura universal, as consequências daqueles mesmos privilégios (SCHWARZ, 2012, p. 255).

Neste sentido, o senhor de escravos parece forte inspiração para Karl, em cujas cartas filósofos, escritores, artistas e demais intelectuais são postos, com a intenção do rebaixamento. O enunciador das cartas, semelhantemente ao narrador machadiano, também apresenta os pobres em situações ridículas e registra a existência de seus agregados como reforço ao seu ar de superioridade. Mas, enquanto no século XIX, a relação de favor pautava senhor e homem livre, já que "[...] na falta de propriedade só a proteção salvava alguém de ser ninguém, mas sem torná-lo um igual" (Idem, p. 358), a imigração - dado histórico que possibilitou a presença dos trabalhadores alemães na casa de Karl – reforçou a patronagem, "[...] gerando formas de trabalho semiforçado e assalariamento precário, que davam vida nova ao padrão de autoridade precedente" (Idem, p. 270)[83].

A volubilidade, recorrente nas memórias do autor defunto, é flagrada na liberdade com que as coisas são afirmadas e negadas linhas abaixo, como

[83] Em uma entrevista, intitulada "Agregados antigos e modernos", Roberto Schwarz expõe diferenças básicas da aclimatação do tema em nossa sociedade do século XIX e do século XXI, o que ajuda a pensar as representações, dadas por Machado de Assis e Hilda Hilst, ao tema do agregado:

> No mundo rural, a sua figura elementar era o morador vivendo de favor na terra de um proprietário, a quem devia gratidão e contraprestações, e de quem não recebia salário, no máximo alguns cobres. No mundo urbano, extensão do rural, essa relação se entrelaçou com a civilização moderna, diversificando-se notavelmente, mas conservando o traço básico. Persistem o paternalismo, a patronagem, o clientelismo, o apadrinhamento, o filhotismo, o personalismo etc. – cuja verdade, no polo fraco da relação, eram a dependência pessoal e a falta de garantias. [...] Dito isso, a exclusão não é a mesma em nossos séculos XIX e XXI, embora haja em comum a falta de dinheiro e de direitos. Num caso, o contexto era a sociedade escravista, que a certa altura se torna abolicionista e, decênios depois, desenvolvimentista, aspirando à dignificação do trabalho e à superação da herança colonial; no outro, o contexto é a vitória avassaladora do capital sobre os movimentos operários, carregada de consequências sociais regressivas, entre as quais uma certa desmoralização de alto a baixo, proveniente da nova unilateralidade (SCHWARZ, 2012, p. 175-76).

também nos antagonismos de sua personalidade, que aparecem, ironicamente, como polos complementares e não opostos. Notam-se, por exemplo, as ideias liberais, valorizadoras do livre arbítrio, da livre iniciativa e do direito à propriedade, sendo divulgadas por um senhor de escravos:

> [...] oscilações do proprietário com duas caras, civilizado à europeia e incivil à brasileira, ou cordial à brasileira e objetivo à europeia – esclarecido e arbitrário, distante e intrometido, vitoriano e compadre -, se tornam o próprio ritmo ou a própria forma da prosa, condicionando o mundo ao compasso de sua inquietação (Idem, p. 269).

Dentro das contradições, o dinheiro é um dos grandes temas das obras de Machado de Assis e Hilda Hilst, pois seus dois enunciadores, vozes da elite, o utilizam como reforço de posicionamentos de classe, como possibilidade de compra e de subjugação do outro, sem qualquer interesse por transformações sociais e processos modernizadores. A moeda, elemento moderno por excelência, nunca é investida, nunca é elemento modificador, nunca serve à modernização, é apenas acúmulo de riqueza e instrumento de posse e pose.

Karl, como Brás Cubas, "[...] a todo momento invade a cena e 'perturba' o curso do romance" (SCHWARZ, 2001, p. 17), estilizando, por meio da escrita, a conduta da classe dominante, já que chama a atenção do discurso para si, em uma *performance* que o coloca em primeiro plano, acima das outras personagens. Nas duas obras, portanto, "A relação narrativa é desleal, e a última palavra [...] quem tem é sempre o narrador" (Idem, p. 24), o que se nota nas epístolas pelas cenas degradantes[84] em que os pobres aparecem e possuem vozes que ressoam em falsete, nos sotaques exageradamente caricaturais e na ausência das cartas de Cordélia – o que garantiria o ponto de vista oposto e proporcionaria uma visão mais dialética para o leitor[85].

---

[84] Fora os trechos já citados, quando o sotaque da alemã aparece, podem-se ilustrar as intenções de deboche do narrador na cena que segue:

> FRAU LOTTE acaba de servir rosquinhas, suco de laranja, waffles, café e ovos mexidos aqui no terraço de inverno. Enquanto me serve solta pequenos traques inodoros e continua servindo como se não os ouvisse. Finge-se de surda a velha (HILST, 2005, p. 31).

[85] Diferentemente, em *Diário de um sedutor*, podemos acessar as correspondências de Cordélia dirigidas a Johannes.

Brás Cubas, como cínico, indiscreto e charlatão, faz pastiche de todos os estilos literários e filosóficos, de sua época e da tradição:

> Assim, a narrativa passa do trivial ao metafísico, ou vice-versa, do estrito ao digressivo, da palavra ao sinal [...] da progressão cronológica à marcha à ré no tempo, do comercial ao bíblico, do épico ao intimista, do científico à charada, do neoclássico ao naturalista e ao chavão surrado etc. etc. Os contrastes são inúmeros, entre frases, entre parágrafos, entre capítulos, mas o efeito visado é um só, a satisfação da mesma constante veleidade (Idem, p. 31).

Karl parece agir do mesmo modo, pois, seguindo os passos do mestre, faz pouco dos modelos e leituras que cita, subordinando-os a sua volubilidade, à sua demonstração de posse e à sua escrita mercadológica. Nesse sentido, sua linguagem é uma verdadeira mistura de registros, passando do uso normativo e formal da língua às palavras de baixo calão, bem como suas construções de imagens, que percorrem livremente o alto e o baixo.

Por meio da relação heterógena entre os elementos constitutivos de seu estilo, o aristocrata pode utilizar termos em latim para ridicularizar hábitos sexuais do pai, por exemplo, ou criar imagens e relatos que misturam referências da alta cultura moderna com o *kitsch* e o obsceno:

> Arrependi-me de te contar. Mas alegra-te: ontem sonhei que te chupava a cona e subia aos céus com uma harpa entre as coxas (reminiscências de mamã) e paisagem e cores tinham alguma coisa das pinturas de Chagall. Em seguida dois anjos arregaçavam-me o ó e lambiam-me com línguas prateadas, podia vê-las (as línguas), eu era lambido por trás mas via-os (os anjos) de frente assim como se tivesse o pescoço de um papagaio, podendo me virar para onde fosse. Depois, o próprio Deus com face de andarilho ou daquele vadio do pneu e todo chagoso, me colocava um pneu no pescoço à guisa de colar, e exibia um não sei quê (como chamar o farfalho de Deus?) um chourição rosado e bastante kitsch, enfeitado de estrelinhas. Fui todo arrebentado por dentro. Vi estrelas (perdão) (HILST, 2005, p. 62-63).

Descrevendo sua imagem onírica, além de ironizar o famoso poema de Olavo Bilac “Via-Láctea – XIII”, utiliza símbolos recorrentes na obra de Chagall, como harpas[86], anjos[87] e seres com membros do corpo deslocados[88]. Fora os

[86] Presente em trabalhos como *O rei Davi* e *O rei Salomão com harpa*.

símbolos, os procedimentos do pintor também são recuperados e incorporados para demonstrarem seu desejo incestuoso pela irmã, forjando imagens, onde alto e baixo se misturam em elementos deslocados de seus lugares comuns ou condensados em outros.

Portanto, como no pintor bielorrusso, a descrição assume a liberação cromática, quebrando a rígida dependência entre cor e motivo, possibilitando que a língua dos anjos seja representada em prata. Outra técnica retomada é a da "[...] destruição cubista do espaço tridimensional e sua reconstrução quadrimensional do tempo e da memória" (CEDDILO, 1997), originando, nas pinturas de Chagall, personagens e espaços de extensões indefinidas, em contínuos movimentos de transmutação e metamorfose[89], "[...] nas quais se cruzam referências ao passado e ao presente e onde se inverte a relação entre o céu e a terra, o primeiro plano e o fundo" (Idem), existentes no relato do aristocrata pela interpenetração dos tempos, já que o presente da enunciação é marcado com o auxílio gráfico dos parênteses, e na rememoração da mãe.

A utilização da estética de Chagall serve também à paródia e ao pastiche propostos nas cartas, pois, ao mobilizar procedimentos das artes plásticas, Karl cria imagens de mau gosto, associadas à estética kitsch, cuja proposição do deboche acentua-se ao final. Portanto, mais uma vez, o discurso alheio é subjugado pelo enunciador, forjando seus ares de superioridade, dentro da lógica do olhar autoritário, característica da linhagem de narradores a que pertence.

---

[87] Vistos em *O grande circo*, *O arco-íris, sinal de aliança entre Deus e a terra*, *Abraão preparado para sacrificar seu filho*, *Canção das canções III*, *Adão e Eva expulsos do paraíso*, *Abraão e os três anjos.*

[88] Tal qual se pode perceber em telas como *O poeta*, *Na Rússia dos asnos e dos outros*, *O malabarista* e em outras inúmeras obras. Todo trabalho do pintor citado aqui foi retirado do volume *Marc Chagall*, editado pela Civilização Brasileira (1997).

[89] Segundo Cedillo (1997), de onde foram retiradas as informações sobre o pintor:

> O universo de Chagall é um universo em metamorfose; tornando-se frequentemente impossível identificar os diferentes temas que aparecem num quadro. Ainda que este constante intercâmbio metafórico afete a todos os elementos que compõe a imagem, torna-se mais evidente nas representações de personagens humanos e animais. A transformação pode relacionar-se tanto com suas características e atributos (uma camponesa pode ter cabeça de pássaro, um cavalo pode ser verde ou vermelho) quanto com suas funções (uma menina cavalga um galo, uma vaca flutua como um pássaro).

5.2. OS TRAPOS DE STAMATIUS

> *Eta paisinho bão pra mendigo e pra escritor!*
>
> Hilda Hilst (*Momento Homo*).
>
> *Gosto muito desse livro; especialmente do Stamatius, um cara que vivia com uma mulher analfabeta. Ninguém se interessou por esse livro. Jamais recebi um tostão por esse livro.*
>
> Hilda Hilst (*Fico besta quando me entendem*).

Há uma reflexão de Walter Benjamin, sobre a constituição do eu-lírico em Baudelaire, que ajuda a pensar a construção de *Cartas de um sedutor*, principalmente quando o foco de leitura é dirigido às artimanhas, técnicas e procedimentos de Hilda Hilst para a composição de Stamatius e, deste, para a fatura de seus escritos. Segue:

> Os poetas encontram no lixo o seu assunto heroico. Com isso, no tipo ilustre do poeta aparece a cópia de um tipo vulgar. Trespassam-no os traços do trapeiro que ocupou a Baudelaire tão assiduamente. Um ano antes de *Os Vinhos dos Trapeiros* apareceu uma descrição em prosa dessa figura: “Aqui temos um homem – ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente, procede como um avarento com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis”. Essa descrição é apenas uma dilatada metáfora do comportamento do poeta segundo o sentimento de Baudelaire. Trapeiro ou poeta – a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos. Nadar fala do andar abrupto em Baudelaire; é o passo do poeta que erra pela cidade à cata de rima, deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no caminho para recolher o lixo em que tropeça (BENJAMIN, 2000, p. 78-9).

É com tal perspectiva, que pode ser encontrado, às margens sociais, o processo de produção do mendigo Stamatius, constituído por variedade de gêneros e influências. Entre seus contos, crônicas, diálogos dramáticos e

relatos líricos, é possível saber alguns fatos de sua vida. O escritor renunciou a sua posição burguesa para se dedicar integralmente à arte. Vive com sua companheira, Eulália, que não liga para literatura, preferindo a aproximação do escritor, não ao corpo das palavras, mas aos seus órgãos íntimos. Os lugares, em que vivem, demarcam limites sociais e espaciais, variando entre as margens urbanas e uma pobre e simples cabana, próxima à orla do mar.

Logo nas primeiras páginas, sua atual fonte de leitura aparece. São os sacos de lixo, cheios de "[...] cacos livros pedras, gente que até pôs rato e bosta dentro dos sacos" (HILST, 2005, p. 16). É lá que se encontra "[...] gente de primeira" (Idem):

> O que jogaram de Tolstoi e Filosofia não dá para acreditar! Tenho meia dúzia daquela obra-prima *A morte de Ivan Ilitch* e a obra completa de Kierkegaard. E cacos tenho alguns especiais também: um pé de Cristo do século 12, metade do rosto de Tereza Cepada e Ahumada do século 18, um pedaço da coxa de São Sebastião (com flecha e sangue) do século 13, uma caceta de plástico cor-de-rosa, deste século, toda torcida como se estivesse sido queimada [...] duas penas de papagaio, uma barriga de Buda, três pedaços de asa de anjo, seis *Bíblias* e duzentos e dez *O capital*. (Jogaram fora muito esse último, parece que saiu de moda, creio eu.) (Idem, p. 15-16).

São esses mesmo sacos de "quinquilharias" que dão a forma de *Cartas de um sedutor*, já que a sua composição é resultante de vários gêneros textuais, juntos à pornografia, misturada e colidida com imagens, referências e discursos vindos das artes plásticas, da alta produção literária e de questionamentos filosóficos, políticos e metafísicos. Todo o "lixo", produzido e desperdiçado pelos mecanismos da indústria cultural, misturado aos dejetos, serve à escrita do *chiffonier*, que traça e costura suas linhas, na tentativa de responder à sua primeira interrogação: "COMO PENSAR O GOZO envolto nestas tralhas?" (Idem, p. 15).

Tal questionamento não se restringe a Stamatius e à escritora Hilda Hilst, pois se dá como o prolongamento de uma incessante questão da arte moderna, presente, entre nós, pelos escritos de Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos e, entre outros, Clarice Lispector. A proposta é (re)pensar a representação do pobre e

da matéria marginalizada, distante da elite cultural e tão própria da nossa realidade social, com uma forma alta e erudita chamada Literatura.

Esta ideia, no Brasil, se dá pelo fato de o nosso Modernismo ter liberado "[...] componentes recalcados da nacionalidade" (CANDIDO, 2001, p.128) e, ao mesmo tempo, ter encarado "[...] de modo indissolúvel o problema da sua expressão literária" (Ibidem). É assim que elementos ecléticos, vindos de variados polos culturais, serviram à experimentação de uma nova linguagem, desde a arte primitiva, o folclore, a etnografia, até as vanguardas europeias e a psicanálise, responsáveis por "[...] plasmarem um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência [europeia] por um mergulho no detalhe brasileiro" (Idem, grifo meu, p. 128-29).

Ao desenvolver este raciocínio, Candido afirma que no Modernismo, entendido não só como um singular movimento das letras, mas das ideias de forma geral, "[...] fundiram-se a libertação do academicismo, dos recalques históricos, do oficialismo literário; as tendências da educação política e reforma social; o ardor de conhecer o país" (2011, p. 132). Portanto, houve, assim, uma "[...] ida ao povo", um "[...] coroamento natural da pesquisa localista, da redefinição cultural" (Ibidem).

Por isso, "A inteligência tomou finalmente consciência da presença das massas como elemento construtivo da sociedade" (Idem, p. 142) e essa consciência atingiu as representações estéticas. Logo, a grande novidade do Modernismo não se limita ao arcabouço temático, mas se dá, sobretudo, pela experimentação e pela inauguração de novas possibilidades de representação. A procura, pois, pelo respaldo de uma linguagem favorável a uma nova temática se estende, ao ponto de Clarice Lispector, nos anos 1970, criar um narrador consciente de suas (im)possibilidades para representar a retirante nordestina Macabéa, em seu derradeiro romance, *A hora da estrela*. Na obra, o narrador Rodrigo S. M. deixa clara a problemática de se escrever sobre uma personagem nutrida pelos meios da indústria cultural, tais como os mitos decaídos do cinema hollywoodiano e as informações baratas das rádios-relógio, por meio de uma forma erudita, anunciando, portanto, um possível vaticínio da arte moderna[90].

[90] Gostaria de afirmar a importância que a disciplina "Literatura e Modernização", ministrada pelo professor Gilberto Figueiredo Martins, teve para as reflexões deste trabalho. Em seu livro

No romance de Hilst, a problemática é potencializada, posto que o próprio intelectual e o alto escalão da arte e da filosofia, sustentáculos do pensamento ocidental, encontram-se às margens, como partes constituintes do lixo, do desperdício, do renegado. Nesse sentido, a perspectiva baudelairiana, sobre o capitalismo avassalador que chegava a Paris, é acentuada criticamente, quando pensada em terras tupiniquins, em tempos nos quais o capital estrangeiro já devorava suas presas e o tipo vulgar que trespassava o poeta, nos dizeres de Benjamin, se localiza em situação ainda mais rebaixada.

Trata-se de um questionamento básico por que passa a obra, a angústia entre o relativo e o absoluto, o alto e o baixo, a transcendência e a imanência. Refletida pela (im)possibilidade da produção da arte e do pensamento em meio ao detrito, sendo que até mesmo as importantes e fundamentais criações do espírito humano transformaram-se em mercadorias descartáveis. Por outro lado, a indagação recai na subjetividade e nas suas (falsas?) perspectivas de gozo, tendo em vista que o desfrute é interrompido quando lhe faltam os dentes, símbolo tantas vezes usado na literatura hilstiana como representação da proximidade com a morte, indicando a carência do corpo e da alma do escritor, pois, metonimicamente, literatura é palavra e palavra é som, portanto produzida na boca, órgão da fala, do verbo, da fome e do sexo.

As imagens das estátuas fragmentadas, do desperdício e da marginalização do pensamento propõem uma percepção e uma escrita descontínuas, diferentemente da objetividade posta na “cronologia causal” da “história habitual”, pois como explica Gagnebin:

> Benjamin caracteriza a narração da ‘história habitual’ (Landläufig) pela sua preocupação com a continuidade e pela sua crença na ideia de uma *Narchwirkung*, de uma causalidade cronológica eficaz [...] A história habitual é, de fato, a ‘comemoração’ das façanhas dos vencedores, ela é a ‘apologia’ que tende a ‘recobrir os momentos revolucionários do curso da história’. A essa narrativa cumulativa e complacente ele opõe [...] a necessidade de atear-se tudo o que poderia interromper essa aparente coerência (2013, p. 99).

Estátuas invisíveis: experiências do espaço público na ficção de Clarice Lispector, particularmente no capítulo “O mundo dos outros – Dados preliminares para um trabalho de cartografia”, as ideias sobre *A hora da estrela* são desenvolvidas.

A partir de tal afirmação, deve-se notar que a tradição do pensamento é descartada, para ser reencontrada no lixo. Este desperdício funciona como fonte para Stamatius, que o reutiliza na forma de paródia, pois, para salvar o pensamento empoeirado, jogado e misturado às ruínas, ele deve optar pela:

> História que se lembra do passado [mas que] também é sempre escrita no presente. A intensidade dessa volta/renovação quebra a continuidade da cronologia tranquila, imobiliza seu fluxo infinito, instaura o instante e a instância da salvação (Idem, p. 97).

Coincidentemente, em seus escritos, o pensamento vem à tona, dramaticamente, com as marcas do momento da enunciação, com a recorrente metalinguagem, com certo distanciamento que flagra a obra como artifício e construção, com os tempos que se misturam e com a imposição do presente.

Desse mesmo modo, a memória e o passado de Stamatius serão renovados, tanto para a escrita que se destinará a um possível mercado – as cartas de Karl, por exemplo -, como para a invenção de seu presente e de toda sua escrita, dada pela reorganização dos escombros e pela interrupção da narrativa, já que desmascara a sua naturalidade ao evidenciar o caráter de sua fatura e a reflexão sobre a própria obra, mostrando sua face hipócrita. Nesse sentido, estilisticamente, ocorre um descompasso entre ato reflexivo e ação narrativa, pois, entre um fato e outro da diegese, há o ato filosofante do enunciador, cuja indagação existencialista e metalinguística aflora.

Tudo é “caco, cola, cloaca”, como alerta Décio Pignatari, e os estilhaços das experiências humanas universais afetam a constituição dos sujeitos. As ruínas da cultura, que deveriam ser universais e públicas, são misturadas e encontradas nos lugares particulares, como no próprio corpo. Os fragmentos universais ecoam nos cacos individuais, nos mais íntimos dos pelos: é como se um monumento espatifado viesse ao quarto - “Então seguro teus pentelhos e cona, espanco-os, teu grito é fino, duro, um relho, um osso, há destroços pelo quarto, estilhaços daquela igreja lá em Caturré” (HILST, 2005, p. 15).

Dentro dessa dialética entre macro e micro, contexto e indivíduo, público e privado, absoluto e relativo, o questionamento sobre o gozo estende-se à recusa da posição burguesa do intelectual e se expande para a

(im)possibilidade de produzir “alta” literatura e pensamento na periferia, no Brasil.

A integração ou a recusa ao mundo burguês é questão que ronda a intelectualidade, desde o “Caso Dreyfus”, ao menos, que levou Emile Zola a publicar seu célebre artigo *J´accuse*. Isso se afirma, no sentido de que, para escrever algo relevante, se faz necessário contrariar a ordem e os privilégios de classe, mas, por outro lado, a necessidade do mercado existe. Dessa maneira, as punições desdobram-se, desde a falta de dinheiro, necessário à sobrevivência no mundo do capital, até às ordens de proibição jurídica, sobretudo com imposições de censuras. Porém, o autor francês não sofre as exigências impostas a Stamatius, tendo em vista que o mercado dos anos 1990 é mais brutal que o de meados do século XIX[91], tempo em que a literatura influenciava, de forma mais direta, ao menos como entretenimento, a vida pública. Dentro dessa lógica, o mercado é muito mais impossibilidade para a “alta” produção artística de Hilda Hilst do que foi para Zola, que, inclusive, enriqueceu com a sua obra.

Todo despedaçamento recai, como crise, na escrita, junto às imposições editorais, que nivelam as produções por baixo. Stamatius persiste, em uma atmosfera carregada de agonia, marcada por impossibilidades: “[...] se ao menos eu conseguisse escrever” (HILST, 2005, p. 18) em meio a tantos “[...] buracos pequeninos, maiores, agigantados, e outros grandes buracos cheios de excremento, e eu tentando apenas inventar palavras, eu tentando apenas dizer o impossível” (Idem, p. 123-24), então “[...] por que continuo a sujar papéis tentando projetar meu hálito, meus sons, no corpo das palavras?” (Idem, p. 139).

[91] Heindrun Krieger Olinto, ao comentar o “Caso Dreyfus”, em seu artigo “Intelectuais de letras fora-do-lugar. De que lugar?”, afirma:

> [...] naquele momento, uma edição de vinte mil exemplares esgotava em poucas horas, seguida por duas mil assinaturas de protesto de escritores do porte de Anatole France e Marcel Proust, e de numerosos artistas, cientistas e estudantes que se entendiam como elite espiritual do país, transformou-se em berço do nascimento do intelectual. E foi naquele momento que se iniciou de forma espetacular uma tradição do engajamento político do intelectual de esquerda a favor de causas justas contra a tirania do poder do Estado (OLINTO, 2007, p. 65-66).

Como resposta a tal crise, Eulália sugere um viés autobiográfico, típico das contemporâneas propostas editoriais[92]: “Escreve de mim, da minha vida antes deu te encontrar” (Idem, p. 122).

Refletir sobre os próprios cacos, entretanto, é também refletir sobre as condições sociais que os geram, condições que sustentam Karl e seus caprichos e, que para isso, jogam, para as margens, tantos trabalhadores, tantas vozes líricas, tantas vocações vendidas à falta de escrúpulos de uma indústria que pretende tudo mercadoria e impõe, ao valor cultural, o valor do lucro. Sendo assim, o editor aparece como “principal representante” da falta de escrúpulo, ou como “sua alegoria mais direta”, “[...] descrito como inapelavelmente venal, corrupto e ignorante: um vilão ordinário” (PÉCORA, 2005, p.8), a quem Stamatius não cansa de surrar:

> Olho minhas mãos também. Nodosas. A mão direita ainda se ressente da muqueta certeira no maxilar jumentoso do editor (HILST, 2005, p. 121).
> [...]
> É assim que quer o editor. “Pode pensamentear um pouco, negão, mas sempre contornando a sacanagem” (Idem, p. 142).

Assim dito, é inevitável, tendo em vista o lugar de onde escreve Stamatius, que a relação entre ócio, escrita, trabalho e negócio apareça, principalmente na contradição entre o escritor e Eulália, analfabeta que não vê representada na literatura sua condição de sujeito. Situação parecida é vivenciada por Macabéa, personagem de *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector. A retirante nordestina também não se vê retratada na literatura, pois:

> [...] um dia viu algo que por um leve instante cobiçou: um livro que seu Raimundo, dado a literatura, deixara sobre a mesa. O título era “Humilhados e Ofendidos”. Ficou pensativa. Talvez tivesse pela primeira vez se definido numa classe social. Pensou, pensou e pensou! Chegou à conclusão que na

[92] Rubem Fonseca, em seu livro de contos *Amalgama* (2013), também parece ironizar esse dado do mercado. No texto chamado “Best-Seller”, um editor sugere:

> Você tem que escrever um romance que seja autobiográfico, que conte a história de alguém de sua família com uma doença grave, uma doença que faça a pessoa sofrer muito, algo maligno que não seja mortal. Entendeu? É isso que os leitores querem hoje em dia, uma história que tenha veracidade. Ninguém mais quer ler ficção, a ficção acabou. É isso que vende. Você tem alguém assim na família? (FONSECA, 2013, p. 55).

> verdade ninguém jamais a ofendera, tudo o que acontecia era porque as coisas são assim mesmo e não havia luta possível, para que lutar? (LISPECTOR, 1998, p.40).

Neste romance, da década de 1970, percebe-se a preocupação e o questionamento, apontados por Clarice Lispector, no que tange à representação do pobre através da literatura, pois a mimesis é dada de forma conflitante, assumindo um realismo crítico, que sempre se questiona quanto à estetização da pobreza e à representação da cultura não erudita pela alta literatura. Quanto ao casal conflitante de Hilda Hilst, necessidades mais básicas, como a luta pela alimentação e o trabalho da colheita e do preparo se impõe à escrita:

> Quero dormir um pouco. Mas penso que não é correto Eulália nos mariscos e eu abestado aqui pensando se devo ou não apanhar os cocos e os palmitos. Mas olho o toco do lápis e quando muito por isso devo apanhar os cocos (Idem, p. 128).

Essa situação reaparece, simbolizada pelo próprio Stamatius, em um de seus contos, o de número VIII, do capítulo intitulado “Novos Antropofágicos”. Trata-se de um diálogo entre um homem desempregado, que, após trinta anos, consegue escrever o primeiro verso de um poema. Como interlocutora, sua mulher é ligada aos acontecimentos cotidianos, esperançosa em que o marido conquiste um novo trabalho, mas desinteressada por literatura; assim não compreende a linguagem metafórica. A incompreensão da esposa leva o poeta ao suicídio[93].

---

[93] Hilst (2005, p. 170-71):

> [...] consegui, Jandira! Consegui!
> Ela (sentando-se na cama, desgrenhada) O quê? O emprego?
> Ele Claro que o verso, tolinha, olha o brilho do meu olho olha!
> Declamou pausado o primeiro verso: “Igual ao fruto ajustado ao seu redondo...” Jandira interrompendo: peraí... redondo? Mas nem todo fruto é redondo...
> Ele São metáforas, amor [...]
> Ele enforcou-se de manhãzinha na mangueira. O bilhete grudado no peito dizia: a manga também não é redonda, o mamão também não, a jaca muito menos. e você é idiota, Jandira. Tchau.
> Ela (tristinha depois de ler o bilhete) E a pêra, benzinho? E a pêra então que ninguém sabe o que é? E a carambola!!! E a carambola, amor!

Os desfrutes e deleites de Eulália são desejados no nível do corpo e seu torto aprendizado parece mais ligado às livres associações, possibilitadas e deformadas pela televisão, com suas imagens anestésicas e seus vastos recursos para atrair audiência. A personagem mostra-se incapaz de perceber a relação metafórica da linguagem oral, presente insistentemente na fala de Stamatius, no jogo criado a partir da palavra petúnia. Por outro lado, a composição televisiva é mais bem acolhida:

> Tiú! vem aqui, vá, fica aqui no quentinho, que é que tu tá fazendo aí de pé? Se achegue, vem, põe aqui dentro, vá, na petúnia.
> que é que tu entende de petúnia?
> no carnaval, Tiu, tu não ouvia não o homem dizendo do cheiro das petúnias?
> onde isso?
> quando eu fui pra casa da prima porque tu só escrevia, tinha televisão aquele sábado, e o homem só falava da petúnia e o outro que filmava as moça, a gente não via os rosto, só via as parte de baixo... será que o homem que filmava as moça era anão, Tiu? Então petúnia deve ser a coisinha da gente... quando aparecia a coisinha ele falava olha a petúnia, gente!
> petúnia é uma flor, Eulália.
> que jeito tem?
> o jeito da tua nhaca.
> o que é nhaca?
> é petúnia (Idem, p.146).

São vários os momentos em que ela pede para Stamatius interromper a escrita e dedicar-se aos seus desejos sexuais, ou à alimentação; são vários os momentos em que a personagem sugere temas e comenta os escritos do

---

Lembramos, novamente, de "Tadeu (da razão)", incluído na obra *Tu não te moves de ti*, já que sua dedicação integral à literatura é desprezada por sua esposa:

> [...] a narrativa opõe de maneira brutal e esquemática o executivo homônimo – que já não vê sentido em sua atividade e passa a sofrer anseios poéticos-metafísicos incabíveis nela – e sua mulher, Rute, cujo desejo se ajusta perfeitamente aos objetos compráveis do mundo dos negócios. O andamento do capítulo apenas amplifica os dois lados, ambos excessivos, mas apenas o de Tadeu ganha complexidade, com suas visões do riso descuidado de uma mulher em um bar, em tudo distinto da compostura afetada e superficial de Rute, e da estranha casa de velhos ou de mortos, que passa a visitar em delírios cada vez mais constantes e reais. Rute é apenas ridícula e mesquinha, e assim os negócios, o capitalismo etc. (PÉCORA, 2004, p. 12).

escritor-mendigo, temas que ele aproveita como mote para o seu próximo conto.

A reflexão mais abstrata não parece exercitada, conscientemente, pela companheira, como acontece no conto “Sábado”, cujo narrador relata seus ciúmes, provocados por sua mulher, levada, talvez, por um fino jogador de tênis, muito próximo a ele e ao pai de Karl. A linguagem do conto é metafórica, cheia de belas imagens e jogos sonoros, pois se trata muito mais das percepções subjetivas do enunciador, do que das ações externas que ajudam a compor o enredo. Vejamos um trecho que ilustra as composições linguísticas e as percepções de Eulália. Logo em seguida, segue, no livro, outro conto de Stamatius, chamado “Triste”:

> E gigantesco era o tumulto que sentia, um portentoso inominado, uma avalanche recobrindo pedras e corpos, transformando o instante numa escureza disforme, uma mancha de óleo sobre seu próprio rosto, escorrendo.
> [...]
> E os nós se fizeram mais apertados, o fosco mais baço, o difuso mais lacrimoso, o emaranhado mais polvo. E o suor que escorria era o melhor pretexto para mudar de ares na manhã tão azul, agora quase fria.
> [...]
> Eulália: num entendi nada. cê não vai pará, Tiu? Tô triste (Idem, p. 111-12).

Como o editor é a metonímia dos perversos mandos do mercado, Eulália alegoriza o público consumidor, pautado pelo senso comum. Seu olhar para o texto é superficial, sem aprofundamentos teóricos, marcando o tom da produção massificada:

> [...] qué sabê, Tiú? escreve um conto horrível, todo mundo gosta de pavor, a gente sente uma coisa nos meios... um arrepião (Idem, p. 92).
> [...]
> Eulália: ai ai ai, Tiu, que coisa horrível, por que o homem fez isso? Num era desse pavor que eu falava! Num me pergunta mais nada, escreve qualqué bestera (Idem, p. 99).

Pela condição em que se encontra o intelectual na sociedade brasileira, a morte sempre ronda seus pensamentos. Isso faz com que a palavra escatologia atinja seu duplo significado em *Cartas de um sedutor*: o físico,

ligado ao corpo e ao excremento, e o metafísico, unido à finitude dos tempos. Com a mesma complexidade, a pornografia aparece na obra, pois, além de ser matéria mercadológica e expressão explícita de práticas sexuais, é também uma postura expressiva do olhar e da maneira com que o escritor existe e se coloca no mundo. A pornografia, como se retratou em capítulos anteriores, particularmente na seção “A ironia dos anos 1990: a provocação da linguagem”, é poderoso engenho fabulatório, que indaga os limites criativos humanos, já que invade lugares onde o erótico não é imaginado costumeiramente, quebrando rígidos modelos e clichês cristalizados pela indústria cultural. Mais do que isso, como afirma Pécora:

> [...] a pornografia é também manifestação irreprimível, vertiginosa e anárquica dos interditos básicos, costumeiramente ideologizados em imperativos morais e de ordem pública. Isso significa que a pornografia, aqui, atuando como imaginação do mal, da desordem, do destempero, da incontinência ou da mais radical amoralidade, é sobretudo uma aposta existencial, desde o início meio perdida, contra a naturalização moralista da boçalidade (2005, p. 8).

Por esta ótica, o que deveria estar fora de cena passa a ser, também e radicalmente, a situação marginal do intelectual, cuja obra corre o risco de se perder em meio à mercadoria, e o seu uso excessivo passa a ser a tentativa de subverter a ordem indicada:

> Como será isso de não permitir mais lembranças, nem abraços, nem coitos, como será isso de morrer antes de estar morto? Aí vem A manhosa, A meretriz, A rascoa, A morte, querendo que eu prove do bacalhau dela (HILST, 2005, p. 125).

É nesse sentido que a morte, destacada com o artigo definido, renomeada em uma clara intenção de torná-la terrena, simboliza a situação do escritor e se faz tão presente, ao ponto de se misturar entre sonho, imaginação, escrita e realidade. Até mesmo o sexo, com seus fluidos de Eros, parece incorporá-la. O gozo antecipa-a, no momento em que o sujeito quase se perde de si. O corpo é via para o estilhaçamento e o enunciador tenta substituir a reflexão pelo orgasmo:

> Sorrimos os dois e monto-a na praia vazia, nos meus vazios, nos meus medos.
> medo do quê, Tiu?
> de tudo... olha aí... do caranguejo (imito-o), uai. Não vou conversar com Eulália dos meus medos. Então chupo-lhe os peitos, o buraco das orelhas, as narinas estreitas, passo a língua nos olhos, lambo-lhe toda a cara, salivo na sua boca e vou metendo, morrendo, encharcado de luz e suor (Idem, p. 123).

Para compreender como a morte torna-se presente e é simbolizada no nível corporal, um trecho de entrevista da própria Hilda Hilst parece ajudar:

> É verdade. Acho que eu tenho pavor dessa coisa de perder os dentes, que eu associo muito à ideia da morte. [...] Mas são deslumbrantes as vantagens de ser banguela. O chato é que a gente não pode rir nunca. Só que, no meu caso, a perda dos dentes veio um pouco tarde: agora eu não chupo mais o pau de ninguém (DINIZ, 2013, p. 222).

Com esta passagem, é notável a postura irônica da escritora em suas respostas, ao fundir os dois sentidos já apontados da palavra escatologia.

A relação entre morte e escrita está presente nas lembranças de uma conversa entre Stamatius e Karl, em que são apontadas, com maior clareza, as condições do escritor que se entrega ao mercado, em oposição àquele que enfrenta a miséria e o anonimato. A morte passa a ser aludida pela forma personificada de uma mulher e mantém íntima ligação com os jogos do mercado. Karl:

> Tiu, não tem essa não de ascese e abstração. Escritor não é santo, negão. O negócio é inventar escroteria, tesudices, xotas na mão, os caras querem ler um troço que os faça esquecer que são mortais e estrume. Continua: Tiu, com a tua mania de infinitude quem é que vai te ler? Aposto que serei o primeiro na vitrine e tu lá nos confins da livraria. Qual é negão? Dá umas moquetas na gordota de preto, apaga a lâmpada de cabeceira, lê para ela textos de terceira, ou de terceiros, os meus por exemplo, senta-te nos pontudos joelhos, estraçalha a morte, estilhaça-lhe a xiriba, fala leitoso uns empapados palavrões, ela vai sorrir, vai se encher de humor e de saliva, vai achar lindo te chamar Stamatius, teu nome grego, e vai dizer: tu és pura vida, vou te dar um tempão. As mulheres são famintas por carícias, e muito pouca gente siririca a Maldita. Entendeste? (HILST, 2005, p. 138-39).

A morte torna-se tema obsessivo para Stamatius e, em seus escritos, vai tomando forma entre sua imaginação e seu cotidiano, confundida com acontecimentos banais, revelando-se aos poucos na vida comum[94]. Logo, impera a consciência da impossibilidade de retratar a própria experiência final e, entre questionamentos da forma física daquela com que se faz a maior das fusões para perder-se inteiramente, surge uma possível figura de menino:

> [...] Que palavras devo dizer à Dona quando chegar? E se não for uma mulher e for um menino? Esguiozinho, dolente, maneiroso... A morte: uma bichinha triste, delgada (Idem, p. 139-40)[95].

No mesmo instante em que a forma da morte, na fantasia do escritor, é imaginada pueril e possibilidade erótica[96], Eulália anuncia a chegada de um menino, vindo do Bar do boi para lhe trazer uma encomenda, e agradece-o, após o comentário de Stamatius: “Ensopado de susto, eu é que repito sem parar obrigado meu Deus, é apenas um menino magro entregando uma lata de massa pra macarronada” (Idem, p. 140).

---

[94] Essa mesma percepção, de que a morte está presente em nosso cotidiano, aparece no eu lírico hilstiano, sobretudo em *Da morte. Odes mínimas*, livro sobre o qual, Pécora (2003, p. 9) comenta em “Nota do organizador”: “Espiar a morte, aqui, é também descobrir uma singular rotina para viver. No limite, as odes de Hilda Hilst acabam por montar uma espécie de piquenique civil para receber a própria morte, que mora na vizinhança”.

[95] O poema “Consoada”, de Manuel Bandeira, parece ecoar em tais reflexões, tanto pela hesitação do eu-lírico, percebida na primeira estrofe pelo repetido uso de “Talvez”, quanto pelo cotidiano descrito no texto. Assim como o poeta modernista, Stamatius reflete sobre as possíveis manifestações ordinárias da morte, ao rés do chão. Para isso, na ceia oferecida, a morte assume características femininas, opondo-se ao Cristo, tanto pelo gênero, quanto pelo prefixo de negação posto na palavra **In**desejada. Segue o poema:

> CONSOADA
>
> Quando a Indesejada das gentes chegar
> (Não sei se dura ou caroável),
> Talvez eu tenha medo.
> Talvez eu diga:
>
> - Alô, iniludível!
> O meu dia foi bom, pode a noite descer.
> (A noite com os seus sortilégios.)
> Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,
> A mesa posta,
> Com cada coisa em seu lugar.
> (BANDEIRA, 1989, p. 2002).

[96] Pois “douto de uns dengues ajustados a um cuzinho ralo. E se for fundo o furo? Há porvarinos longos como túneis... Comer o figo da morte... Mas isso há de me fazer viver?” (HILST, 2005, p. 140).

Frente à presença da morte, o que resta ao escritor é inventar, pois há a "Consciência de estar aqui na Terra, e não ter sido santo nem suficiente crápula. De inventar, para me salvar. [de] Enganar a morte inventando que este não sou eu" (Idem, p. 142).

Com tais afirmações, o que é narrado e mostrado parece um grande simulacro: tudo é cópia da criação, todos são máscaras sobrepostas no mesmo rosto. Consequentemente, uma personalidade torna-se obscena, enquanto a outra é explicitada, em uma teatralização que relativiza mercadoria, arte e intelectualidade.

Nessa lógica, Stamatius seria o criador, ou a face reversa de Karl. Ao mesmo tempo, Eulália parece ser seu delírio ou simplesmente sua criação frente à solidão da escrita. Criam-se, portanto, opostos em paralelismo: tanto a máscara mercadológica, como a que não abdicou do talento, produzem uma interlocutora, Cordélia ou Eulália. Com tal perspectiva, é fácil perceber o fundo paródico das cartas de Karl, quando pensadas juntas ao *Diário de um sedutor*, pois entre as obras existentes nos sacos de lixo, Stamatius diz encontrar a obra completa de Kierkegaard[97].

O trapeiro denuncia a possível criação, demitindo-se dela. É assim que na última carta de Karl - cujo registro é de tom mais metafórico e poético, em uma clara diferenciação estilística -, aparece sua assinatura, para, logo em seguida, Stamatius revelar-se na mesma página, linha abaixo, como se arrancasse a máscara, ou simplesmente a substituísse: "Eu, Stamatius, digo: vou engolindo, Eulália, vou me demitindo desse Karl nojoso" (Idem, p. 89). A denúncia de Eulália como criação é feita ao mendigo pelo Demônio e segue, novamente, com o verbo demitir e com a supressão da vírgula, anteriormente usada como indicativo de aposto:

> [...] me disse que você não existe Eulália, que você é minha invenção [...] Penso: verdade que construí meu ganido-mulher-diante-da-vida de um jeito pungente e delicado, submisso e paciente. Vou engolindo Eulália. Vou me demitindo. E vou ficando muito mais sozinho. Restarão meus ossos. Devo polir meus ossos antes de sumir? (Idem, p. 148).

[97] É curiosa a semelhança sonora do nome Stama**tius** com os de alguns pseudônimos criados por Kierkeigaard, como Constantin Constan**tius** e Hilar**ius** Bogbinder.

Mas antes já anunciada pelo próprio narrador: “Eulália não é real. Está ali à minha frente mas não é real. Move-se e ainda assim não existe. Talvez tenha alguma materialidade porque suspeito algumas vezes de lhe ouvir a fala” (Idem, p. 133).

Em seguida, há o início de uma nova parte do romance, intitulada “Novos Antropofágicos”, constituída por oito contos, em que, quase sempre, um assassinato, provocado pelos diferentes narradores, é contado. Nesses textos, a metáfora mortífera da devoração, que muito apareceu com seu sentido ligado ao sexo, ou à perspectiva oswaldiana - lembrando que há utilização de vários gêneros durante o livro, junto à incorporação de diversos estilos e citações, de uma ampla gama de escritores -, chega ao seu sentido literal: em boa parte dos escritos, existe a prática do canibalismo, já presente em outras passagens da obra[98]. Com isso, índices e pistas são deixados durante o processo de escrita e nós, como “trapeiros”, devemos juntá-los: Karl já havia feito alusão à prática em sua segunda carta, misturando e confundindo os sentidos do verbo comer, ora sexual, ora gastronômico:

> Bunda de mulher deve dar bons bifes no caso de desastre na neve. Leste sobre os tais que comeram os amiguinhos ou amiguinhas congelados? Lembra-te de outro cara, um japonês, que literalmente comeu a amantezinha holandesa? Só que não havia desastre nem neve. Comeu em casa mesmo, e depois de ter passado um tempo no manicômio, quando saiu (não sei por que saiu) declarou: Fui mal interpretado. E como é que se pode interpretar quem come literalmente alguém, sem desastre e sem neve? (Idem, p. 25-6).

Ou mesmo o fato de o aristocrata ser face inversa do mendigo, dado, socialmente, em sua postura de escritor. No conto “Bestera”, de Stamatius, a narradora chama atenção, pois suas ações assemelham-se muito às do enunciador das cartas. Apresenta-se: “Sou velha e rica. Chamo-me Leocádia” (Idem, p. 110). Ela também deixa à mostra seus caprichos de classe e sua

[98] “Os Antropófagos” é o nome do último capítulo do romance *Serafim Ponte Grande*, de Oswald Andrade. Nele, é imaginada uma revolução utópica dos costumes, visto a descrição de uma civilização à bordo de um navio chamado El Durazno, que navega à deriva, cuja tripulação vive nua, em livre e constante prática sexual. Se nesta obra, de 1934, a prática canibal é, ironicamente, ligada ao erotismo, Hilda Hilst leva a paródia adiante, incluindo o adjetivo “Novos” e descrevendo atos em que narradores ou personagens comem carne humana. A devoração de escritores estrangeiros, como sugeria o escritor modernista, é constantemente desenvolvida em *Cartas de um sedutor*.

volubilidade, usando processos que interrompem a narrativa central para falar de preocupações pessoais.

Semelhantemente ao seu duplo, Leocádia também faz confundir, propositadamente, o nome de um famoso escritor com algum trabalhador de seu meio. No início do conto, contrata uma bonita secretária de nome Joyce, para seduzir garotos e fazer com que na "hora h" tenham relação sexual com sua patroa. Passado algum tempo, após refletir sobre diversos escritores, Leocádia informa: "Joyce tem sido muito hábil. Encontra-se com os jovens e explica-lhes tudo" (Idem, p. 105). Nesta frase, não se sabe se a narradora fala a respeito da secretária ou do escritor, não há marcas de gênero masculino ou feminino. O mesmo recurso havia sido utilizado por Karl, ao chamar o amante por Albert, "homenageando" Camus, ou fazendo confundir o nome Franz, que é tanto o de seu motorista, como o do famoso escritor de *A metamorfose*.

É notável, dessa maneira, que os dois narradores representantes da aristocracia utilizam os mesmos recursos expressivos. Talvez, esta seja uma postura de Stamatius ao criar representantes da elite, aproveitando uma linhagem de narradores da literatura brasileira, como vimos anteriormente.

Para terminar de enumerar as passagens em que Karl e Stamatius são confundidos, sendo um a criação do outro, continua-se com um trecho já citado, onde o trapeiro faz reflexões sobre a morte:

> Enganar a morte inventando que este não sou eu, que ela pegou o endereço errado, o carteiro mijou-se nas calças quando viu o cachorro e gritava: mas este não é o cachorro do seo Stamatius, nem do seo Karl (Idem, p. 142).

Nesse sentido, a utilização de máscaras aproxima-se muito ao que pensava Georges Bataille a respeito delas, como informa Moraes:

> [...] as máscaras representam "uma obscura representação do caos": são formas "inorgânicas" que se impõem aos rostos, não para ocultá-los, mas para acrescentar-lhes um sentido profundo. Na qualidade de artifícios que se sobrepõem à face humana, com o objetivo de torná-la inumana, essas representações "fazem de cada forma noturna um espelho ameaçador do enigma insolúvel que o ser mortal vislumbra diante de si mesmo". Por essa razão, conclui o escritor, "a máscara comunica a incerteza e a ameaça de mudanças

> súbitas, imprevisíveis e tão impossíveis de suportar quanto a morte" (2013, p. 12-3).

A morte, portanto, está presente na condição do escritor, pois tanto a face mercadológica, como a que resiste aos seus jogos, encontra "[...] a solidão irreversível de seus desejos de autocriação" (PÉCORA, 2005, p. 10), pois o que consegue a comunicação com o público reduz sua capacidade, jamais chegando a sua maior potência; por outro lado, aquele que abdica das vitrines não alcança público e cai no esquecimento.

Sendo assim, o escritor parece ser também a máscara do "[...] herói ridículo, por vocação" (Idem, p. 9), ao mesmo tempo em que trilha caminhos trágicos, visto que Stamatius vive sua agonia entre a vocação e o mercado; seu sofrimento, com a morte simbólica da arte da alta modernidade, com a situação em que se encontra e com o local a que se destina a projeção de sua voz; seu despedaçamento, com o corpo careado e a boca vazia de dentes; e, por fim, o reconhecimento da necessidade de escrever para se salvar da morte, que o ameaça a todo instante:

> Estou vivo até hoje. Estou velho. Às noites bebo muito e olho as estrelas. Muitas vezes, escrevo. Aí repenso aquele, o hálito de neve, a desesperança. Deito-me. Austero, sonho que semeio favas negras e asas sobre uma terra escura, às vezes madrepérola (HILST, 2005, p. 172).

Se, como vimos anteriormente, Karl recupera os narradores autoritários da tradição da literatura brasileira, Stamatius entra na linhagem das figuras melancólicas de nossas letras modernas. Dentre os vários motivos que possibilitaram a chegada, aos trópicos, de Saturno, Scliar (2003) sugere a nossa modernidade postiça, que tanto levou a uma irresponsável e chula imitação de costumes e métodos estrangeiros, até uma perversa e má distribuição de riquezas. Esta modernidade em falsete, que joga o intelectual para as margens e lhe impossibilita o gozo, é um dos motes de sua tristeza tropical, vinda das tralhas, da pobreza, do desamparo que o rodeiam.

Recuperando a tradição, o ensaísta da nossa melancolia começa por apontar, em Brás Cubas, personagem ambíguo, tal qual o nosso processo de

modernização, sua pretensão megalomaníaca de criar, com "[...] a pena da galhofa e as tintas da melancolia" (ASSIS, 2008), um emplasto que curasse nossa hipocondria e aliviasse nossa melancólica humanidade. Em seguida, lembra que Lima Barreto, por meio do seu romance *Policarpo Quaresma*, também "[...] se inscreve numa 'linha melancólica' que faz uma análise crítica, contundente, de uma modernidade que emerge distorcida" (Idem, p. 226). Por outra chave, "[...] Macunaíma, inválido, cansado de sofrer, aborrece-se de tudo e sai fora. Não se refugiou na biblioteca, como Montaigne, ele 'banza solitário'" (Idem, p, 235) e distante, em um céu mitológico.

A mesma impossibilidade encontra Stamatius, sem refúgio, em meio às tralhas constituídas pela cultura, desperdiçadas pela lógica do mercado. A biblioteca é e está em meio aos dejetos, em um mundo que prefere:

> [...] a extroversão à introversão, a ação à inação, o raciocínio rápido e objetivo à lenta e difusa meditação. Saturno é um planeta lento demais para os tempos do Prozac. Uma lição que os "tristes trópicos", na expressão de Lévi-Strauss, estão aprendendo à custa de seu sofrimento. Marginalizadas, populações confiam num futuro melhor, como a rejeitada Macabéa confiou nas previsões da vidente; e, como Macabéa, são atropeladas por um luxuoso automóvel. Se a melancolia foi o "sol negro" da modernidade, resta saber quando chegará a hora da estrela (Idem, p. 244-45).

É o noturno céu estrelado, que, velho e embriagado, observa o nosso escritor. Esse mesmo céu não se faz refúgio mitológico, como se fez para o herói sem nenhum caráter, Stamatius está posto em um chão histórico triste e ambíguo, em que, por isso mesmo, um brilho fugaz, às vezes, é permitido. O escritor, portanto, tenta seu último ato, tenta semear suas palavras, em um jogo arriscado, cuja literatura já não é certeza de gozo e transcendência. O intelectual salta rumo ao abismo da indústria cultural e incorpora as baixezas à sua linguagem, para, talvez, ver suas asas florescerem[99].

[99] Escrevia Hilda Hilst na quarta capa da primeira edição de seu livro de poesia *Amavisse*:

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

5.3. MELANCOLIAS E CARNAVAIS: ENTRE O LOCAL E O UNIVERSAL

Vi palavras e números
Círculos, tangentes
Extensos teoremas
Nas costas esguias
De um andarilho de sóis de meio-dia

Hilda Hilst (*Com meus olhos de cão*).

Nota-se, ao longo da leitura, a existência de opostos que convivem juntos no livro. Há a disparidade econômica nas máscaras dos escritores. Existe o conflito estabelecido na veiculação ou não ao mercado. A escatologia em seus dois sentidos se faz presente. Percebe-se a linguagem chula e brutalista convivendo com expressões altamente líricas e esteticamente elevadas. Coexistem gêneros diversos, dos mais utilitários aos mais estéticos. E há, por fim, a matéria mercadológica conflitando com questionamentos sociais, metafísicos e políticos.

A convivência de oposto, na estrutura da obra, reflete um contexto maior, principalmente quando se atenta ao processo inconcluso de modernização brasileira, com suas marcas de atraso a edificar a sociedade. Processo tantas vezes pensado pelos Intérpretes do Brasil, sobretudo a partir da década iniciada em 1930, que percebem, na colonização, a formação de uma cultura assinalada pelos entraves de uma dialética cuja síntese nunca é alcançada, arrastando marcas arcaicas para a contemporaneidade, fazendo com que elementos contrastantes se misturem em um amalgama que permanece irresoluto.

O passado sempre se quer presente nas *Cartas de um sedutor*, como se vê no discurso do aristocrata Karl. O mesmo parece válido para Stamatius, também rememorativo e que, formalmente, incorpora o momento de sua escrita, tentando registrá-lo, buscando impor o presente que já se faz passado para qualquer leitor: “Eu Stamatius digo” (HILST, 2005, p. 88).

Calou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra.
Poupem-no do desperdício de explicar o ato de brincar.
A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.
O Caderno Rosa é apenas resíduo de um “Potlach”.
E hoje, repetindo Bataille:
“Sinto-me livre para fracassar” (HILST, 2017, p. 530).

Esta perspectiva é ampliada pelo uso recorrente dos diálogos dramáticos, inclusive acompanhados por interferências de rubricas: é sabido que o drama pretende mostrar um enredo, presentificando-o. A contaminação dramática se torna ainda mais interessante quando algumas das cenas contam com a presença dos pobres, ora conflitando realidades sociais (Karl/ Albert), ora deixando a fala do outro caricatural (Frau Lotte/ Franz), ora denunciando os anseios incontrolados do escritor (Stamatius/ Eulália) e ora deflagrando o próprio imaginário da escrita.

A obra parece uma colcha de retalhos maior, pois, ao organizar os fragmentos narrativos, sugere nosso processo histórico/social. Utiliza e combina, por uma competente bricolagem, elemento opostos, formaliza, assim, descompassos sociais da nossa modernidade inconclusa. Junto a isso, constata-se uma espécie de melancolia na consciência organizadora, capaz de perceber a grandiosidade nas ruínas, o rebaixamento da linguagem e de sua forma e o despedaçamento e marginalização da arte, visto que esta e a filosofia se misturam ao lixo cultural. Afirma Gagnebin:

> O *chiffonier*, anota Benjamin, é a figura provocatória da miséria humana. Também é uma nova figura do artista. Com aquilo que é jogado fora, rejeitado, esquecido, com esses rastros/restos de uma civilização do desperdício e, ao mesmo tempo, da miséria, trapeiros, poetas e artistas constroem suas coleções, montam suas “instalações”, seu “pequeno museu para o resto do mundo” (2006, p. 118).

A reação do melancólico, portanto, transborda em seus questionamentos sobre a posição do intelectual no cenário brasileiro, levando-o a indagar-se sobre o diálogo com tais fenômenos, fazendo, assim, com que a obscenidade seja a configuração de uma tentativa de resposta, pois há “... um esplendor infinitamente arruinado... o esplendor dos farrapos” (BATAILLE apud HILST, 2005, p. 119).

Resta, a Stamatius, recolher o desperdício: as obras e os cacos encontrados em meio aos dejetos - ruínas, que a partir de uma visão benjaminiana, podem guardar uma aura, podem conter uma totalidade perdida. Dos sacos de lixo, junto a grandes obras da literatura e da filosofia universal,

ele também coleciona: “[...] um pé de Cristo do século 12, metade do rosto de Tereza Cepada e Ahumada do século 18, um pedaço de coxa de São Sebastião (com flecha e sangue) do século 13” (HILST, 2005, p. 16). Trata-se de relíquias em sentido amplo, como comprova Houaiss, já que podem ser reconhecidas como “[...] o que resta do corpo dos santos” (2009, p. 1640, ou como “[...] o nome dado aos objetos que pertenceram a um santo ou que tiveram contato com o seu corpo” (Ibidem) ou, ainda, como “[...] coisa preciosa e mais ou menos antiga, à qual se dedica grande estima” (Ibidem). Em *Cartas de um sedutor*, o próprio sentido etimológico é manipulado e salta aos olhos, pois relíquia vem do latim “[...] relíquia.ae ‘migalha’ (que fica entre os dentes depois de comer)” (Ibidem), ou seja: grandes obras do passado, ou o que resta delas, são dadas como sobras, como fragmentos que permanecem, como testemunhas de um mundo que se foi, mas que resiste como prova, em estilhaços. Nesse sentido, a parte de São Sebastião é marcada pelo sangue do martírio. Em grego, mártir significa testemunho. A sobra do corpo guarda, portanto, a virtude do todo.

Relíquias e ruínas se aproximam, ligam, duplamente, o passado e o presente[100]. Segundo Schmitt, há, nas primeiras, “[...] uma dialética do visível e do invisível que faz com o que é visto não seja de fato totalmente o que é, [... elas] reenviam sempre a um outro, o santo que está vivo no céu e do qual são apenas vestígios ou garantias” (2207, p. 284). Como as ruínas, são partes em que se pode reconhecer um mundo passado, tendo em vista que o fragmento guarda algo da totalidade perdida: “[...] A empena requebrada, as colunas em pedaços, têm a função de testemunhar o milagre da sobrevivência do edifício em si às mais elementares forças de destruição” (BENJAMIN, 189)[101].

Em *Cartas de um sedutor*, tanto as ruínas, como as relíquias podem não estar investidas de prestígio por parte do público consumidor, gerando o caráter melancólico da consciência organizadora. A tradição posta na obra está

[100] Na peça teatral, de 1969, *A morte do patriarca*, Hilda Hilst já misturava os dois conceitos, ao colocar, em cena, bustos de líderes políticos, como Mao, Marx e Lênin, juntos ao de Ulisses, a uma estátua de Cristo e a toda indumentária e ícones presentes em uma igreja católica. Postos no mesmo plano, santos, políticos, relíquias e heróis se misturam, tornam-se estilhaços, fragmentos e ruínas que podem ser rearranjados e ressignificados para a construção da História, sob um novo ponto de vista, o do *chiffonier*.

[101] Os conceitos de Ruína e de Alegoria são, inicialmente, utilizados por Walter Benjamin para pensar o Barroco. Posteriormente, o filósofo os estende para suas reflexões a respeito da alta modernidade.

aclimatada ao nosso chão histórico, à periferia da periferia. As obras, importantes para Stamatius, são partes constituintes do lixo. Mais uma vez, sua pergunta inicial, “Como gozar em meio às tralhas?”, é reposta como mote central para a reflexão. Entretanto, a presença delas é possibilidade de reviver o encantamento.

Em “Experiência e pobreza”, Walter Benjamin questiona-se sobre o valor do patrimônio cultural da humanidade, pois percebe que não há mais uma experiência que o vincula aos homens. É necessário, portanto, assumir nossa pobreza externa e interna, como uma espécie de nova barbárie, para que, assim, “[...] algo de decente possa resultar disso” (1994, p. 118). Pouco mais à frente, afirma: “[...] Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-los muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do ‘atual’” (Idem, p.119)[102].

Os novos bárbaros, que para o filósofo alemão, são conceituados positivamente, passam a exercer papel fundamental para a cultura, pois são eles (somos nós) que, “[...] a concentrarem-se com pouco, a construírem com pouco” (idem, p. 116), caminham para frente:

> [...] São solidários dos homens que fizeram do novo uma coisa essencialmente sua, com lucidez e capacidade de renúncia. Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito (Idem, p.119).

O reconhecimento do que há de precário na vida moderna e da necessidade de reagir com riso, irônica e parodicamente, à produção da cultura ilustrada ocidental, nos parece essencial, antes mesmo da afirmação bejaminiana. Pertencemos a uma sociedade cuja modernização é dialeticamente negativa, marcada, sobretudo, pelo atraso, que jamais pudemos mascarar.

Nesse sentido, Lévi-Strauss afirma:

---

[102] Gostaria de agradecer ao professor Fabiano Santos pela indicação da leitura.

> Um espírito malicioso definiu a América como uma terra que passou da barbárie à decadência sem conhecer a civilização. Poder-se-ia, com mais acerto, aplicar a fórmula às cidades do Novo Mundo: elas vão do viço à decrepitude sem parar na idade avançada (2017, p. 102).

Dito isso, o antropólogo toma as cidades como metáforas da nossa constituição estética e social, já que formadas por elementos contraditórios e arruinados, mistura de:

> [...] Ferros-velhos, bondes vermelhos como carros de bombeiros, bares de mogno com balcão de latão polido, depósito de tijolos em ruelas solitárias onde só o vento varre o lixo, paróquias rústicas ao pé de escritórios e de Bolsas de valores em estilo de catedral, labirintos de prédios esverdeados encimando abismos entrecortados por trincheiras, viadutos sinuosos e passarelas, cidade que cresce permanentemente em altura pela cumulação de seus próprios escombros (Idem, p. 103).

O próprio romance de Hilda Hilst possui essa forma híbrida, fragmentada, que radicaliza o que há de precário nas considerações de Walter Benjamin. Em *Cartas de um sedutor*, as ruínas se misturam ao lixo, ao desperdício. A tradição cultural não é nossa. Portanto, cabe ao alegorista reconhecê-las, prestigiá-las e reutilizá-las ao seu modo.

Dentro desta perspectiva, a obra projeta uma leitura alegórica do processo de produção dos bens simbólicos em nossa sociedade contemporânea, exigindo dos leitores um olhar para além do significado literal e do simples simbolismo, porque sua significação está atrelada à História, tanto social, quanto pessoal de Hilda Hilst, que anunciava em 1990 sua indignação perante o mercado literário, por meio da experimentação da linguagem pornográfica, testando os limites da literatura e dialogando com a possibilidade de morte de sua “alta” produção. Por isso a condição radical de Stamatius e sua tentativa de romper com as engrenagens do sistema, em uma constante investigação radiográfica das estruturas em que está inserido, tateando uma compreensão que detone a superficialidade e a aparência, buscando restituir as ruínas, devolvendo seus prestígios.

Portanto, há a necessidade de apreender uma visão histórica e, neste sentido, benjaminianamente, a alegoria é mais eficiente que o símbolo, pois

tem como especificidade e grandeza a historicidade e a arbitrariedade: “[...] o símbolo é, a alegoria significa; o primeiro faz fundir-se significante e significado, a segunda os separa” (GAGNEBIN, 2013, p. 33).

É na separação, na tentativa de dizer o outro, pela abertura da obra à negatividade e à morte, que a alegoria se faz necessária, abandonando “[...] uma definição exclusiva da arte como ideal de beleza e de reconciliação” (Idem, p. 35), pois como afirma Benjamin: “[...] a alegoria coloca-se declaradamente para lá da beleza. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas” (BENJAMIN apud GAGNEBIN, p. 189). Opta-se, portanto, pelo choque, pelo curto-circuito provocado aqui entre a tradição da arte e da filosofia e a (re)produção mercadológica, entre “alta” literatura e pornografia mercantil.

Seguindo o raciocínio, a visão da alegoria na modernidade, retratada aqui, é melancólica e anuncia a perda da tradição – ao menos a recortada e encontrada no lixo por Stamatius -, pois a ideia de totalidade se perdeu e sentido e história estão intimamente ligados. Portanto, só há significação na temporalidade e na caducidade. Entretanto, a chave de leitura está também no fato de que:

> [...] a interpretação alegórica não é mera fruição melancólica que só produz sofrimento e vaidade; ela também é desestruturação crítica e redutora [...]. A fragmentação do real manifestada pela alegoria também é a denuncia da “falsa aparência da totalidade” de um mundo iluminado por uma lucidez divina (GAGNEBIN, 2013, p. 42-3)[103].

A crítica, pois, de Stamatius, performatizada em suas constantes trocas de máscaras, se pauta na afirmação de que “[...] não há mais sujeito soberano num mundo onde as leis do mercado regem a vida de cada um, mesmo daquele que pareceria poder-lhes escapar: o poeta” (Idem, p. 39). Logo, o sentido escorre entre os dedos e resta, ao alegorista melancólico, a recriação frente à desvalorização do humano e dos objetos da cultura – transformados em mercadorias e escombros -, face a face com o que “[...] quebra a relação de

[103] Mais uma vez, gostaria de lembrar que o ponto de partida de Walter Benjamin é o Barroco, depois seus desdobramentos na modernidade. Há, por isso, muitas vezes, um léxico de palavras ligadas ao campo semântico religioso ao se tratar de alegorias.

imediaticidade do sujeito poético com as coisas e com as palavras que as dizem" (Idem, p. 51). Resta a visão alegórica, já que "[...] a verdade da [sua] interpretação consiste neste movimento de fragmentação e desestruturação da enganosa totalidade histórica" (Idem, p. 43).

Pelo que foi exposto até agora, *Cartas de um sedutor* possui uma incontinência em seu movimento diegético, devida à mistura de tempos, à simulação de vozes e à compilação de ruínas e de diversos tipos de registros, de linguagem e gêneros discursivos. Mas é na disparidade, entre narrativa e reflexão, que este ritmo se dá com maior clareza, pois os questionamentos e comentários tomam um grande espaço no entremeio das ações. Portanto, o mundo narrado é bem menor do que o mundo comentado, ou seja, o conteúdo reflexivo e filosófico do enunciador. A narrativa serve, então, de base para a presença teatralizada do processo de escrita e reflexão da obra[104].

É a partir desse movimento, de encenação do pensamento, que as misturas ecléticas podem ser introduzidas ao longo do tecido verbal, cujo andamento em muito lembra uma dança carnavalesca e possibilita, à estrutura da obra, captar traços da matéria histórica local[105].

Sendo assim, na tentativa de interpretar o Brasil, em *Carnavais, malandros e heróis*, Roberto DaMatta detecta singularidades e traços constituintes do carnaval nacional que podemos usar para incidir alguma luz nos elementos formais do livro de Hilda Hilst.

Um ponto essencial, para esta perspectiva, é o fato de o mundo carnavalesco ser também o mundo da metáfora, da conjunção, ou seja: "Da união temporária e programada de dois elementos que representam domínios normalmente separados e cujo encontro é um sinal de anormalidade" (DaMATTA, 1997, p. 64), como se vê, por exemplo, entre pornografia,

[104]Ao pensar sobre a configuração do romance no século XX, no ensaio "Posição do narrador no romance contemporâneo", Adorno chama atenção para um detalhe da obra de Thomas Mann que se estende à nova possibilidade do gênero. Trata-se de uma postura reflexiva do enunciador que rompe a objetividade e a pura imanência da obra (ADORNO, 2003).

[105] Sobre o ecletismo das formas carnavalescas, afirma DaMatta:

> [...] além do grande desfile das escolas de samba do primeiro grupo (o grande desfile), existe também o desfile de outras organizações como os blocos, os grupos de frevo, as grandes sociedades e os ranchos, para não falar dos banhos de mar à fantasia – além dos desfiles das escolas de samba do segundo e do terceiro grupos [...] suas relações são dinâmicas e possuem notáveis consequências como uma dramatização de certos aspectos da sociedade brasileira (1997, p. 128).

melancolia e metalinguagem, ou entre altas citações filosóficas e ações chulas, presentes na obra de Hilda Hilst.

Para DaMatta, o carnaval apontaria uma síntese por meio da fantasia, tanto no sentido de costume, que proporcionaria, ao pobre, vestir-se com o figurino dos nobres, quanto no sentido de ilusões e idealizações, já que ocuparia um ambiente cuja opressão das hierarquias desapareceria. O mesmo processo acontece com o escritor, que pode vestir-se com as máscaras das diversas camadas sociais e continuar seu processo de representação de pontos de vistas diversos e de construção de bens simbólicos, repondo a questão modernista sobre a representação dos despossuídos, a má-consciência do intelectual e a angústia entre o absoluto e o relativo.

Seguindo este raciocínio, a obra recuperaria, da festividade nacional, a teatralidade, as máscaras, as misturas de tempos e registros, a conjunção do escritor mercadológico e do escritor experimental, pois: “É justamente essa combinação e essa conjunção de representantes simbólicos (ou reais) de campos antagônicos e contraditórios que constitui a própria essência do carnaval como um rito nacional” (DaMATTA, 1997, p. 63).

Se a produção aponta traços nacionais, é certo que ecoa, também, características de uma visão carnavalesca universal, de um “mundo ao revés”, que segundo Bakhtin estaria posta, desde as origens, no romance. Ou seja, junto ao ponto de vista carnavalizado, o gênero incorpora uma linguagem carnavalesca, impregnada:

> [...] do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo, da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões (1987, p. 9-10).

A literatura de Hilda Hilst assemelha-se a esse processo por também mostrar o avesso, o lado de dentro; criando, para além do realismo fotográfico,

a radiografia da estrutura social[106]. É este, talvez, o sentido maior de sua obscenidade: revelar as estruturas sociais escondidas, denunciar o absurdo que tende a ser naturalizado, como acontece com a vileza e com a perversidade do capitalismo, que reduzem tudo e todos a mercadorias descartáveis. Portanto, a autora compõe um realismo afim às composições modernas do século XX, cuja representação não é só mimética, já que incorpora a visão crítica, interessada não só na aparência, mas também nas manifestações das engrenagens interiores. Por isso alegórica: suas situações aludem para algo que está além delas mesmas.

O impulso para perceber a ossatura social está intimamente ligado à revelação dos artifícios estruturais que compõem a obra. Adorno mostra que, diferentemente da forma tradicional do gênero, os romancistas do século XX entrelaçam comentários em meio ao desenvolvimento das ações de seus enredos, quebrando a objetividade épica ao atacar a "distância estética" entre narrador e leitor. Para o filósofo, a distância passa a ser variável e "[...] o leitor é ora deixado do lado de fora [como em um palco italiano], ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas" (ADORNO, 2003, p. 61).

Esta modificação, ou atenuação da distância estética:

> [...] significa que, na produção mais avançada, que não permanece estranha a essa fraqueza, a abolição da distância é um mandamento da própria forma, um dos meios mais eficazes para atravessar o contexto do primeiro plano e expressar o que lhe é subjacente (Idem, p. 61-2).

Para o pensador ainda:

> A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. A violação da forma é inerente ao seu próprio sentido (Idem, p.60).

[106] Em 1989, a escritora já anunciava em entrevista a Nelly Novaes Coelho, publicada com o título "Um diálogo com Hilda Hilst": "Mas é, principalmente, a radiografia de um percurso. É isso que eu quero fazer e é isso que eu sei que fiz" (DINIS, 2013, p. 125).

Essa denúncia da representação, em *Cartas de um sedutor*, funciona como resistência ao mundo das simulações. Diferentemente da ilusão mercadológica, indústria incessante de produção de semelhanças, a obra de Hilda Hilst denuncia e interrompe o fluxo facilitador da leitura, incomoda o leitor, chamando-o à reflexão e à estruturação formal da literatura, acreditando em seu caráter mediador, crítico e delator.

O próprio Stamatius, pela posição assumida, aproxima-se das personagens caros ao mundo carnavalizado e suas posturas obscenas ultrapassam as descrições e encenações sexuais, transformando-as no próprio ato de escrever, já que:

> O mundo dos personagens do carnaval é, pois, o mundo da periferia, do passado e das fronteiras da sociedade brasileira. Seu foco é o ilícito, o que está completamente fora do sistema, ou que está nos interstícios desse sistema (DaMATTA, 1997, p. 63).

O papel do enunciador, como personagem carnavalizado, é notório ao levar-se em conta um típico bloco descrito pelo antropólogo, o dos “sujos”, representantes dos párias, “[...] os que estão no fim da linha social: onde a natureza e a cultura se confundem, útero e cloaca, esgoto e porão” (Idem, p. 131). Portanto, nos sacos de lixo, misturam-se obras filosóficas, literatura clássica, objetos de arte, ícones religiosos, restos de comida, animais mortos e dejetos humanos. Logo, no mesmo bloco, ou parte do romance, estão os polos contraditórios da cultura, alegorizados pela imagem do escritor e da analfabeta: somente no carnaval e na arte “[...] podem ser representados de modo corporificado” (Idem, p. 31) e integrados, somente pela fantasia conseguem negar seus lugares rotineiros na ordem social. O escritor se faz mendigo para representar com mais veemência as camadas marginalizadas, tentando aproximar-se do ponto de vista dos rebaixados. Lembramos assim, com Bakhtin, que o carnaval constitui-se como uma festa:

> [...] em que todos eram iguais e onde reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis de sua condição, sua forma, seu emprego, idade e situação familiar (1987, p. 9).

Perspectiva ilusória, como se verá ao prosseguir da análise, já denunciada e problematizada por Clarice Lispector em seu derradeiro romance, *A hora da estrela* (1977). Segundo Gilberto Martins:

> Assumindo o limite de sua ação e a impossibilidade de modificar a realidade que está aquém-além da linguagem e não consegue fazer significar, o narrador-autor de *A hora da estrela* repõe o afastamento entre *elite* intelectual e *proletário*, marcado indelevelmente pelos sentimentos de culpa e de traição. A pergunta que ecoa, insistente, feito soco no estômago e fina dor de dentes, é: como, afinal, construir na linguagem o lugar em que o *Outro* possa falar? (2010, p. 107-8).

Motivado por tal questionamento, Rodrigo S. M. – autor-narrador do romance de Lispector – "[...] constrói certas estratégias de aproximação que supostamente poderiam garantir algum nivelamento com a criatura que decide retratar; assim, bem ao gosto asceta, propõe-se a, enquanto escreve, colocar-se no nível da nordestina" (Idem, p. 116) Macabéa. Entretanto, como afirma o crítico, tanto o narrador quanto a autora sabem que:

> [...] a cultura dominante, erudita e letrada, pode, no máximo, carregar uma voz *sobre* o povo, mas não *do* povo (objeto de desejo renovadamente buscado, mas nunca alcançado), reduzidas as chances de uma efetiva representatividade (Ibidem).

Portanto, pode, "[...] a literatura que pretende se apropriar da infeliz realidade dos pobres e tematizá-la, acabar por apenas reificá-la, paralisá-la, ao invés de restituir-lhe o dinamismo para enfim suplantá-la" (Idem, p. 117).

Voltando às figuras do imaginário brasileiro, presentes no carnaval e próximas às configurações de Stamatius, aparece a do renunciador, representante das "[...] pessoas que tiveram de sair dos seus lares e renunciar aos seus respectivos mundos" (Idem, p. 255), individualizando-se nas zonas de limites sociais, pois: "Isoladas do mundo, constroem pela solidão e pelo sofrimento que implica o ostracismo do seu grupo (e do mundo dos homens) um mundo alternativo, raiz autêntica dos mais legítimos processos revolucionários" (DaMATTA, 1997, p. 255). A alternativa, porém, para a

recriação do enunciador de *Cartas de um sedutor* é apenas a da linguagem, diferenciando-se de personalidades como Antônio Conselheiro, renunciador cuja figura de líder revolucionário e homem de fé é ressaltada. Para Stamatius, restariam, deste tipo, a marginalidade, o isolamento e a reinvenção[107].

Pode-se acrescentar, ainda, que as encenações carnavalescas, as artimanhas e o processo de escrita do trapeiro dialogam com "[...] a dialética do que é (ou deve ficar) escondido e do que é abertamente revelado" (DaMATTA, p. 144), tendo em vista que, no mundo carnavalizado, as normas sociais são invertidas.

Sobre a dialética apontada, DaMatta chama atenção para o fato de que cotidianamente os elementos íntimos, do mundo privado das casas, devem permanecer segredados e que os da rua, dos ambientes públicos, dispõem-se à exibição. Fato virado ao avesso no rito aqui tratado, pois, nele, "[...] é da rua que se observam as casas" (Idem, p. 144). Assim, as relações pessoais, ligadas ao sexo, ao trabalho, ao divertimento e ao ato de pensar são explicitadas pelo enunciador na obra hilstiana e, desta maneira, o corpo torna-se símbolo do processo de revelação. Tal como no rito nacional, sua representação "[...] não se contenta em mostrá-lo parado, como nas esculturas chamadas 'nus artísticos'", mas o desnuda e o coloca em movimento, sempre "[...] alusivo do ato sexual, da forma mais essencial de confusão e ambiguidade" (Ibidem), da carência e da deterioração do espírito. Com isso, "A norma do recato é substituída pela 'abertura' do corpo ao grotesco e às suas possibilidades como alvo de desejo e instrumento de prazer" (Idem, p. 145), norma que se desdobra em escatologia na obra hilstiana.

[107] Esta posição do escritor também pode ser compreendida por outra via de reflexão. Trata-se do ensaio *O outsider*, de Colin Wilson (1985), encontrado, com vários grifos e anotações, na biblioteca da Casa do Sol, antiga morada de Hilda Hilst. Nesta obra, o ensaísta desenvolve, por meio de exemplos de personagens literárias e de biografias de escritores, artistas e filósofos, sobretudo dos séculos XIX e XX, a problemática do *outsider*. Ao longo do romance, Stamatius rememora experiências e se porta como tal. Primeiramente, recusa sua família e seu bem estar burguês, procurando, nas margens sociais, um espaço de isolamento e refúgio, propício ao olhar, ao mesmo tempo amplo e profundo, de si e do mundo. Na empreitada de se auto-avaliar, o indivíduo que topou a renúncia se descobre interiormente cindido e múltiplo, já que "[...] O homem não é uma unidade; é muitas", e "[...] A enganosa visão de personalidade que nossa civilização ocidental promove e glorifica aumenta a divisão interior" (Idem, p. 79). Seu dever passa a ser o de: "[...] achar um modo de agir no qual ele se aproxime mais de si, isto é, no qual ele obtenha a auto-expressão máxima" (Idem, p. 69), o que vemos, na obra de Hilda Hilst, pelo gradual desmascaramento do enunciador: ao final, todas as personalidades são disfarces do próprio.

O antropólogo diz, ainda, que a exibição, dentro de tal dialética, é exagerada, principalmente pela representação do poder, dada pelos despossuídos do cotidiano, que se elevam à categoria de nobres. O exagero é afirmado, positivamente, como um dado estilístico de *Cartas de um sedutor*, assim, segundo Pécora: "[...] a figura de linguagem preferida de Hilda Hilst é a da amplificação, levada aos extremos da desmesura e da incongruência" (2005, p. 9), encontrada no "[...] delírio sexual mais malvado e alucinatório" (Ibidem), capaz de anular, intencional e repetitivamente, o nexo, para que a obscenidade seja também alçada aos limites de sua configuração, o que se realiza como interrogação para o crítico e como engrandecimento e, ao mesmo tempo, envenenamento para o livro e suas personagens: "O que poderia ser ainda mais obsceno, a ponto de não ser mais imaginado? Que catástrofe causaria ou que liberdades ousaria tanto excesso? Qual utopia, ao fim da destruição do sentido do sexo?" (Idem, p. 9)[108].

A visada de Stamatius parece configurar-se após a alegria do rito: "[...] um ciclo em que o comportamento deve ser marcado pela abstinência de carne e em que os excessos devem ser controlados" (DaMATTA, 1997, p. 70). Portanto, reforça-se o olhar do melancólico, pois, ao final da festa, os papéis e os sistemas hierárquicos atolam-se no cotidiano, desfazendo as possíveis sínteses e as eventuais inversões proporcionadas pela fantasia, pelo imaginário.

Quanto a tal fato, Moacyr Scliar, ao ensaiar sobre as raízes e o desenvolvimento da melancolia no Brasil, sugere, como antídoto para nossa tristeza, o carnaval, entendido como:

> [...] uma inversão social e psicológica, em que, como diz Roberto DaMatta, o dia dá lugar à noite, a realidade à fantasia. Pobres transformam-se em reis e rainhas, e roupas modestas dão lugar a costumes luxuosos (2003, p. 209).

Entretanto, o antídoto serve apenas como agente neutralizador, em um curto espaço de tempo, e não como síntese para a problemática.

---

[108] Nesse sentido, é válido lembrar que a personagem-narradora de *A obscena senhora D*, novela hilstiana de 1982, observa a rua e a enfrenta, com máscaras e gestos obscenos, da janela e do vão da escada, lugares limites entre o alto e o baixo, o íntimo e o público, o dentro e o fora, como lembramos em capítulo anterior.

Por mais que o escritor opte por estar em meio ao lixo e aos despossuídos, o seu ponto de vista jamais se assemelha ao deles, como bem se nota nas passagens que evidenciam o descontentamento de Eulália com os textos de Stamatius. Portanto, ao contrário da possível síntese, resultante da fantasia carnavalesca, o imaginário do autor-mendigo revela a fratura, o simulacro da resolução (Eulália, inclusive, é sua criação) e seu olhar passa a ser melancólico. Há, principalmente, a perda de espaço: o intelectual é, sobretudo, pertencente a lugar nenhum, vista a recusa de sua classe e o rebaixamento de seu lugar simbólico[109].

Ao se mergulhar no outro, entretanto, é possível captar e aprender a realidade por diferente perspectiva, por linguagem alheia. Eulália passa a ser fundamental para uma forma que recupera e que pretende incluir o seu contexto de produção. É a partir dela que se pode escrever sobre outro Brasil:

> [...] escreve de mim, da minha vida antes deu te encontrar, da surra que o Zeca me deu, da doença quele me passou, da minha mãe que morreu de dó do meu pai quando ele pôs o fígado inteirinho pra fora, do nenê queu perdi, do Brasil ué! (HILST, 2005, p. 18).

Por meio de um registro linguístico, fortemente marcado pela oralidade, revela-se uma pátria negativa, assinalada por doença, miséria, violência e pela simbólica imagem do aborto, desconstruindo qualquer conceito de nacionalidade romantizado, de pátria mãe, e quebrando qualquer pretensão sedutora, sugerida no título da obra.

Crítica e ironicamente, Stamatius responde: “[...] escrevo sim, Eulália, vou escrever da tua tabaca, do meu bastão” (Ibidem), renunciando a uma representação ingenuamente realista do pobre. Não é este tipo de representação que o escritor procura desenvolver. Sabe dos problemas nele postos. A literatura não é mimesis simplista, já que a própria linguagem é

[109] “Durante décadas essa imagem do intelectual, fazendo parte de um grupo esclarecido de figuras simbólicas que passam a defender, em atitudes pontuais, valores gerais como democracia, justiça, paz e direitos humanos, legitimou-se como expressão de sua própria integridade moral, que, por sua vez, justificava o seu engajamento e lhe emprestava autoridade. A atividade comum desse intelectual moderno como crítico auto-reflexivo engajado em causas nobres e cioso de seu papel de relevância social se expressava na produção e disseminação de textos como meio central do seu discurso e se traduzia pela eficácia destes, atestada pela ressonância na opinião pública e pela atenção prestada por parte de instâncias políticas” (OLINTO, 2007, p. 66).

levada ao centro da criação, está em experimentação, em processo auto-reflexivo, em busca de si e de um lugar no mundo.

Em *Cartas de um sedutor* a problemática aprofunda-se. Ao invés de resolver a equação, Hilda Hilst torna-a mais evidente como problema. Dessa maneira, o pobre deixa de ser protagonista e, embora saia das margens e se instaure intimamente no cotidiano do intelectual (tanto no de Karl, quanto no de Stamatius), é este que toma o foco para si, é a sua linguagem que habita o núcleo de sua composição. O pobre passa a ser simulação, artifício, jogo dramático da representação: como máscara, sua voz ressoa em falsete.

Stamatius segue, após a recomendação da parceira, com as cartas de Karl, cujo ponto de vista é o da elite perversa, volúvel e autoritária, como analisado anteriormente.

Em seguida à construção epistolar, Eulália sugere novamente alguns temas:

> [...] se tu não qué escrevê aquilo que eu já te disse da minha vida, tem coisa pra burro pra eu te contá, tem coisa por esse mundo afora, escreve, vá, Tiu, escreve das gentes que eu conheci lá em Rio Fino"[110] (Idem, p. 89-90).

A partir de então, aponta-se um país sobrenatural, ligado às narrativas orais, lendas e mistérios. Trata-se da história de um homem que, após manter relações sexuais com as cachorras de sua rua, transforma-se em cão e passa a ser acolhido pela viúva Fadinha:

> [...] não virou lobisomem?
> não. era cachorro mesmo, ficou lá na casa da viúva Fadinha.
> como assim ficou lá? e quem era a viúva Fadinha?
> uai, ficou lá, como cachorro ficou sem graça, um cachorrão como os outros, roía osso, essas coisas, latia.
> sei. e a Fadinha?
> a viúva Fadinha gostava de mulhé.
> interessante. onde isso?
> em Rio Fino. e a Fadinha se vestia toda de filó, ficava na solera da porta e quando as mocinha passava, ela dizia: vem, lindinha, vem comê bolinho de tapioca.
> sei. e o cachorrão ficava lá do lado...

[110] No discurso de Eulália, junto aos traços recorrentes de oralidade, é notável a utilização do pronome tu sem a sua correspondente conjugação verbal, pois, ironicamente, os verbos postos corretamente na segunda pessoa, tanto do singular quanto do plural, são uma das marcas estilísticas de Karl.

> é.
> tá bem. vou escrever “Filó, a fadinha lésbica”.
> não. escreve do menino que virou cachorro.
> mas só virou cachorro, só isso?
> uai. e não é coisa pra burro?
> é. é coisa pra editor sim, mas tem que ser um cachorro sacana, fodedor.
> ah, isso não era não, era um cachorro simpres, quietoso.
> então não dá, tem que ser assim ó (e lambo os beiços lentamente e reviro a língua), um cachorro sacana (Idem, p. 90-1).

É introduzida, dessa maneira, uma perspectiva que, segundo o antropólogo tantas vezes citado, complementa a visão geral sobre o Brasil. Em *A casa e a rua*, DaMatta busca compreender os fatos da sociedade brasileira por três vias diferentes e complementares entre si: a da Casa, ligada às leis individuais, da família, dos compadrios e das relações íntimas; a da Rua, relacionada ao mundo das leis públicas, da política, com um viés progressista e coletivo; e a do Outro mundo, que passa a agir de maneira relacional com as outras duas instâncias, marcada pela ideia de síntese, de eternidade, “[...] é um mundo de esperança e de potências que a história e o rumo dos acontecimentos não fizeram com que se realizasse” (DaMATTA, 1997, p. 138), por isso carregado por certa visão mítica, capaz de harmonizar as diferenças e realizar a justiça social no além.

Sendo assim, mais uma vez, a síntese se dá fora da realidade, por um viés metafísico, segundo o qual o marginalizado, destituído de sua humanidade, encontra o abrigo em uma criatura fantástica e mágica. A literatura de Hilda Hilst, entretanto, põe ao chão a possibilidade de transcendência e a Fadinha recebe seus contornos corporais: os desejos e as imposições humanas prevalecem sobre a magia. A síntese é novamente negada.

Dito isso, por mais que Stamatius narre a História fragmentada, dos vencidos, buscando incorporar o que escorre pelas margens, o que se concentra nos amontoados de lixo, jamais comunga o ponto de vista da analfabeta: as “tralhas” revelam a ele as grandes obras do pensamento ocidental, permanecendo escombros rejeitados por Eulália. Portanto, pode no máximo criar simulacros, cujas imagens aparecem para depois acusarem invenções.

Pensando nisso, *Cartas de um sedutor* possui, em sua organicidade, um ciclo de sístoles e diástoles, no sentido de que as microestruturas se refletem na macro e esta, por sua vez, encontra respaldo naquelas. É dentro de tal ritmo que se pode observar uma obra dentro da outra. Karl e Eulália são máscaras que se intercalam à de Stamatius, que, por sua vez, funciona como projeção autoral: para isso, basta lembrar que Hilda Hilst, considerada poeta lírica e prosadora experimental, percebe os jogos mercadológicos e, não encontrando ecos de sua produção em um público de larga escala, decide, a seu modo, produzir pornografia. Mas, se a informação biográfica da autora não bastasse, o mendigo, como se vê no diálogo retratado em parágrafos acima, promete escrever "Filó, a fadinha lésbica", título de um dos poemas do livro *Bufólicas*, única obra em versos da fase pornográfica da autora[111].

Semelhanças ainda podem ser percebidas por alguns nomes utilizados em trechos específicos, como o de Jurandy Valença, amigo íntimo de Hilda Hilst e antigo morador da Casa do Sol: "[...] E Valença e Resende que chegaram há pouco repetem juntos, pousados: um colar de anêmonas te circunda a cara e aos meus olhos ganha definitivamente uma moldura" (Idem, p. 131). Há, também, passagens memorativas do mendigo que o aproximam à autora, particularmente quando relata sua infância no orfanato, tempo em que era obrigado a demonstrar teoremas no quadro negro, tal qual a menina Hilda Hilst e América - protagonista de *A empresa*, peça de 1967[112].

---

[111] Dentro de tal lógica, há outros trechos escritos por Stamatius que aparecem em diversas obras da escritora, como a passagem da página 109: "[...] a vida é crua, não moço?", clara referência a versos de *Alcoólicas*, livro publicado um ano antes das *Cartas*: "É crua a vida. Alça de tripa e metal"/ "É crua e dura a vida. Como um naco de víbora."/ "A vida é crua. Faminta como os bicos dos corvos" (HILST, 2010, p. 99).

[112] Como exemplo, pode-se encontrar o diálogo abaixo:

> INQUISIDOR: Nós somos aqueles que perguntam, moça. E você é aquela que responde. Vamos, à lousa.
> BISPO: À lousa, depressa, depressa.
> AMÉRICA: Eu não posso, senhor.
> INQUISIDOR: Ora, ora, não pode... Vamos. (*joga um giz para América*) Aqui está um giz para as suas grandes demonstrações. (*pausa*).
> AMÉRICA (*lenta e como uma iluminada*): Se a mão se fizer de ouro e aço...
> BISPO (*sarcástico*): Começou com o impossível...
> AMÉRICA (*tom anterior*): Desenharei o círculo. (*desenha um circulo grande e mal feito*).
> INQUISIDOR (*rindo*): E isso é um círculo?

Entretanto, o mais explícito dos casos é visto na relação entre “De outros ocos” com “O oco”, texto publicado em 1972, no livro *Kadosh*, cujo narrador, velho e próximo à morte, reflete sobre a finitude, a ausência de deus, a falta de transcendência e o estado animal, mais livre e marginal que o mundo das leis, da cultura e da sociedade humana. A liberdade também aparece, recorrentemente, em seus questionamentos, muitas vezes em oposição a imagens de palanques, torturas, guerras, soldados, pátria e discursos políticos autoritários, em uma clara alusão à ditadura civil-militar brasileira. Durante seu pronunciamento, fica sugerido que o “narrador” anônimo, assim como Stamatius, em “De outros ocos”, vive em uma praia de pescadores. Sua fala é de tom mais filosofante e metalinguístico do que, propriamente, narrativo. A linguagem é tema central para pensar o texto[113].

Voltando às *Cartas*, a própria obra é construída por partes que se refletem, como se um livro estivesse contido em outro. Dentro da história de Stmatius, do autor que tenta sobreviver ao rebaixamento da escrita e às imposições da indústria cultural, podem ser percebidas partes que reverberam durante todo o processo de escrita.

Em um primeiro momento, o escritor está produzindo na rua, envolto pelos sacos de lixo; em seguida, o leitor tem acesso ao que foi produzido: as cartas de Karl. Na continuação, o mendigo se mostra novamente em trabalho, trata-se dos contos “Horrível”, “Bestera”, “Sábado” e “Triste”, redigidos a partir de comentários de Eulália, com o intuito de serem vendidos para algum suplemento literário; posteriormente, aparece uma nova fase: o autor agora mora em uma cabana praiana e não conta mais com seus livros, escreve com

---

> AMÉRICA (*tom anterior*): E dentro dele... o equilátero. (*América desenha dentro do círculo um triângulo equilátero*).
> BISPO (*rindo*): E isso é um equilátero?
> *Risos* (HILST, 2008, p. 82-3).

Curiosamente, Hilda Hilst utiliza passagens de *Cartas de um sedutor* em futuras publicações, como o personagem seu Quietinho, que retorna no pequeno diálogo dramático, *Berta – Isabô*, publicado pela primeira vez no ano de 2004. Outro trecho que pode ser lembrado é o de um conselho que Karl dá a algumas senhoras de seu meio, indicando a elas a criação de uma entidade de nome EGE, Esquadrão Geriátrico de Extermínio, cuja atividade seria a de “assassinar políticos corruptos, ladrões do povo, e editores de livros pop-corn” (HILST, 2002, p. 73), pois em 1993 publica, no *Correio popular* de Campinas, a crônica denominada “EGE (Esquadrão Geriátrico de Extermínio)”.

[113] Em entrevista a Husseim Remi, em 1991, portanto durante o processo de escrita das *Cartas*, Hilda Hilst afirma: “Estou escrevendo em prosa *Cartas de um sedutor*, e também *De outros* ocos, que é a continuação de *O oco*” (DINIS, 2013, p. 144). Com tal pronunciamento, pode-se notar, como medida composicional da autora, o eco de um texto no outro.

folhas avulsas e lápis, trocados por mariscos e cocos. O resultado desse processo é a última parte da obra, uma coletânea de contos chamada “Novos antropofágicos”.

O ritmo de espelhamento tem uma dupla movimentação, a de recolhimento - a obra que se reflete em suas pequenas partes - e a de expansão. Neste último caso, as criações envolvidas ecoam figuras e linhagens da tradição da literatura brasileira: Karl, por exemplo, é composto segundo características de alguns narradores em primeira pessoa, cujo mestre é Brás Cubas, ao mesmo tempo em que dialoga, parodicamente, com Johannes de *Diário de um sedutor*. Por outro lado, há referências menos óbvias e sistematizadas, que sugerem obras e personagens da literatura nacional: a morte de Macabéa pode estar nas entrelinhas do encontro de Karl com Alberto, seu jovem amante da periferia, particularmente pela Mercedes do aristocrata, símbolo do capital que oprime o mecânico adolescente (HILST, 2005, p. 44) e da força econômica estrangeira que liquida a personagem de Clarice Lispector; João Gostoso, do “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira, pode ecoar nos conselhos que o enunciador fictício das cartas dá a irmã: “[...] por que ao invés de sustentar cavalos não sustentas [...] um pobretão sadio, esses que carregam caixotes de verdura na Ceasa manhãzinha?” (Idem, p. 36)[114].

Pensando no caráter expansivo do sentido e na organização que coloca um texto dentro do outro, a obra de Hilda Hilst pode atingir voltagens de significação que tocam produções postas na origem de certa tradição dos gêneros prosaicos, como o *Decameron*, de Boccaccio, cuja construção se dá pela narrativa-moldura, em que jovens se afastam da peste negra, temida por assolar o mundo no fim da Idade Média, para, em retiro, contarem diversas histórias e evitarem o tédio e a morte. Com tal formato, a obra italiana permite

[114] Tendo em vista ainda o movimento de recolhimento e expansão, há um trecho de uma das cartas de Karl que foge do seu estilo e parece revelar o processo: “Te lembras daqueles palhaços que eu esculpia no barro e depois vestia-os de cetim branco e fitas coloridas?” (HILST, 2005, p. 55). A imagem dos bonecos, construídos pelo aristocrata e rememorados em sua escrita, possui uma sequência de palavras que parte da matéria-prima e chega aos detalhamentos da composição: iniciada em intertexto com o mito judaico-cristão da criação humana, o barro é feito homem, que por sua vez é transformado em palhaço, coberto por tecido branco e enfeitado com fitas multicores. Portanto, a matéria- prima sofre intervenções por camadas de refinamentos, como a própria linguagem que a traduz: da locução adverbial “no barro”, chega-se aos substantivos adjetivados.

uma multiplicidade de narrativas que se encaixam à moldura, expandindo o número de pontos de vistas, pois os jovens narradores tornam-se autores e pertencem a gêneros diferentes e a diversas camadas sociais, ou como afirma Auerbach: “Boccaccio examina e descreve de maneira mais concreta todas as camadas sociais, ofícios e classes do seu tempo” (2009, p. 186)[115].

De forma geral, a temática do livro gira em torno dos instintos, das pulsões e do lado orgânico da humanidade, vide as ruínas provocadas pela peste - símbolo de morte que a todos iguala. Sob a tônica do bom humor, a tradição é colocada em xeque pelo viés corpóreo dos homens. Assim, simbolicamente, a religião aparece, não pelo enfoque espiritual, mas configurada na materialidade, nos excessos e corporeidade do clero, substituindo a ética cristã-medieval por uma doutrina erótica e natural (AUERBACH, 2009, p.196). O riso proporciona um “mundo às avessas”, em uma (re)organização que inverte o alto e o baixo, codificando uma ficção polifônica e dialética.

Para alcançar tal resultado, Boccaccio utiliza o que Auerbach denomina como estilo “[...] médio ou misturado, que combina realismo e erotismo com uma elegante formulação da língua” (Idem, p. 188), capaz de percorrer entre o encanto lírico, o “[...] realismo mais crasso” e o “[...] pateticamente horrível” (Idem, p.195). Em amplos limites para os registros, a tonalidade elegante permanece nas aproximações com o popularesco e a farsa, mas “[...] quando as narrativas se aproximam do trágico, o tom e a atmosfera conservam o caráter sentimental e sensual, evitando o sublime e o grave” (Idem, p. 189).

O movimento de expansão e concentração das *Cartas de um sedutor* está de acordo com o próprio ritmo do intelectual, já que, segundo Novaes (2006), a ordem e a desordem do mundo e das coisas são sua matéria. Por isso o intelectual passa a ser:

> [...] aquele que tenta infatigavelmente construir a si mesmo e a todas as coisas através de atos articulados do espírito. Mais: por encarar os ideais universais, procura reunir em si o que

[115] O movimento de redução ao mínimo, ao detalhe, que faz o sentido expandir-se ao máximo, pode ser percebido, por exemplo, no tema do incesto, presente nas cartas de Karl. A temática é posta em *myse em abime*, já que Cordélia mantinha relações sexuais com o pai, que se transferem na sua vivência com o filho. Por conta de seu nome, a prática erótica reverbera na tradição clássica, remetendo à peça de Shakespeare.

> está disperso: “Dispersão e junção, essa seria a respiração do espírito, o duplo movimento que não se unifica, mas que a inteligência tende a estabilizar para evitar a vertigem de um aprofundamento sem fim” (NOVAES, 2006, p. 13).

Seguindo a lógica, as dificuldades da tarefa intelectual parecem potencializadas nos dias atuais, em que se vive “[...] um momento de radical transformação seguida de uma anemia criadora em todas as áreas de atividade, entre elas a política e o pensamento” (Idem, p. 7). Os valores universais estão perdendo legitimidade, entretanto as velhas questões iluministas continuam sem respostas: “Onde estamos? Para onde vamos? Há uma dificuldade em representar o momento atual, o que nos leva, portanto, ao tempo de silêncio e reflexão” (Ibidem).

Tal postura intelectual corporifica-se na imagem basilar da obra, Stamatius em meio às tralhas, que remontam à alegoria benjaminiana do Anjo da História: “É como se jamais pudéssemos tirar os olhos do pensamento acumulado e suas profundas lembranças” (Idem, p.9). Porém, o olhar retrospectivo encontra um mundo arcaico, que teima em permanecer no presente: o mando, as forças oligárquicas, a individualidade aristocrática, a permeabilidade das instâncias públicas e privadas, que estão na configuração social brasileira, devido à nossa modernização conservadora.

O movimento de dispersão e junção multiplica ainda mais o processo de mascaramento. A literatura passa a ser, sobretudo, artifício, já que todas as vozes soam em falsete no drama de Stamatius, que, por sua vez, reverbera a angústia e a ironia de Hilda Hilst frente às imposições do mercado.

Se o mascaramento estava na composição formal e estilística de sua dramaturgia, é potencializado em *Cartas de um sedutor*, principalmente pelo gênero adotado. As marcas do romanesco aparecem, não só pela “[...] imitação dos provocativos romances libertinos franceses do século XVIII”, como sugere Pécora (2005, p. 7), mas também pela polifonia, elemento basilar do gênero segundo Bakhtin, para quem “[...] o romance, tomado como um conjunto, caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal” (2014, p. 73).

Com tal caracterização carnavalizada e pelo dialogismo, o romance possibilita uma diversidade social de linguagens e uma variedade de gêneros

em seu corpo, “[...] tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros)” (Idem, p. 124), conservando sua “[...] elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade linguística e estilística” (Ibidem).

Para Otávio Paz, o romance é essencialmente e singularmente ambíguo, a começar por sua linguagem, que na tentativa de recriar um mundo, permanece em posição intermediária, entre os gêneros clássicos da prosa, tais como “[...] o ensaio, o discurso, o tratado, a epistola e a história” (2015, p. 69), e “[...] aos poderes rítmicos da linguagem e às virtudes transmutadoras da imagem” (Ibidem).

Portanto, para o crítico e escritor mexicano, o romance:

> Limita-se com a poesia e com a história, com a imagem e com a geografia, com o mito e com a psicologia. Ritmo e exame de consciência, crítica e imagem, o romance é ambíguo. Sua essencial impureza brota de sua constante oscilação entre a prosa e a poesia, o conceito e o mito. Ambiguidade e impureza que lhe vêm do fato de ser o gênero épico de uma sociedade fundada na análise e na razão, isto é, na prosa (Ibidem).

Dessa maneira, é o gênero cujos heróis são rebaixados e relativizados, já que em desacordo com um mundo também relativizado ao seu redor, “Muitos [deles] são céticos, outros francamente rebeldes e antissociais e todos em aberta ou secreta luta contra o mundo” (Ibidem).

Sendo assim:

> O romance é uma épica que se volta contra si mesma e que se nega de uma maneira tríplice: como linguagem poética, consumida pela prosa; como criação de heróis ambíguos; e como canto, pois aquilo que a sua palavra tende a consagrar e exaltar converte-se em objetivo de análise e no fim de contas em condenação sem apelo (Idem, p. 71-2).

Em acordo com o pensamento do autor mexicano, a crise da sociedade moderna é projetada no romance, por meio de um regresso ao poema, já que, diferentemente dos anseios de relatar e descrever o mundo, próprio dos antigos gêneros da prosa, autores como Proust, Joyce e Kafka (bases para o já citado ensaio de Adorno sobre o romance) manejam seus textos em favor da

recriação da linguagem, manipulando-a para atingirem uma realidade que está para além das superfícies, aprofundando-se em um realismo crítico, que busca captar as estruturas e as radiografias dos sujeitos e das sociedades que os cercam, identificando, sobretudo, o que há de escondido, de carência, de velado, de sórdido, de absurdo, mas também de poético.

Hilda Hilst radicaliza a estrutura discursiva do gênero, pois o próprio enunciador é polissêmico e ambíguo, construído, dialética e dramaticamente, pelas sobreposições das máscaras e, com isso, por variedade de vozes, discursos sociais e gêneros textuais, em uma constante busca de síntese, jamais alcançada.

Seu enunciador, portanto, é produto de uma sociedade em constante processo dialético de modernização, cuja síntese só pode ser conquistada em rituais de curta duração, proporcionando, no máximo, simulacros, cujas vozes ressoam inquietantes, clamando por seus lugares no mundo.

Com a ajuda de uma clássica imagem da literatura universal, pode-se dizer que, tal qual Ulisses, que retornou, após a experiência da longa viagem, ao seu palácio, disfarçado de velho mendigo, Hilda Hilst projeta-se no escritor Stamatius, que opta pela mendicância, para reencontrar, nos sacos de lixo, a alta produção intelectual que sustentou o pensamento no Ocidente. Assim, há o autor que se disfarça e que traveste sua obra em mercadoria meramente comercial. Por essa lógica, existe uma cicatriz, também na produção hilstiana, um rastro que pode seduzir seu leitor, conduzindo-o a sua “alta” literatura.

A promessa do reconhecimento de sua poética é dada pelo modo irônico assumido pela narrativa e pela ação midiática da autora, ao se divulgar pornógrafa nos mais variados meios de comunicação. Ironia que trespassa as embalagens e concentra-se nuclearmente na obra, já que ao oferecer a temática do mercado, emoldura-a, também, pela construção linguística sempre exercitada em seus escritos: a visão alegórica, a polifonia, o cuidado com o estilo e a metalinguagem, traços recorrentes de uma das mais belas obras das letras nacionais.

É curioso encontramos duas possibilidades de título, ao investigar os manuscritos originais do romance, disponibilizados no Cedae da Unicamp - “Cartas familiares” e “Cartas de um sedutor” -, ambas ligadas à produção mercadológica de Stamatius, as cartas de Karl. Porém, ao optar pela segunda,

Hilda Hilst chama atenção para a obra dentro da obra, para a ironia e para a paródia constituintes de sua produção, já que dialoga com o título de Kierkegaard, *Diário de um sedutor*. Portanto, desde o início, a autora oferece a sua própria linguagem, assumindo-se, assim, como a maior das sedutoras sugeridas no livro. É a literatura que, em seu último salto, atira-se ao abismo, para, de lá, buscar seduzir o leitor e encontrar os resquícios de sua glória.

Sendo assim: sejamos todos seduzidos!

ENTRE VERDUGOS E SEDUTORES: ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

> *Com meus olhos de cão paro diante do mar. Trêmulo e doente. Arcado, magro farejo um peixe entre madeiras. Espinha. Cauda. Olho o mar mas não o sei o nome. Fico parado em pé, torto, e o que sinto também não tem nome. Sinto meu corpo de cão. Nem sei o mundo nem o mar a minha frente. Deito-me porque o meu corpo de cão ordena. Há um latido na minha garganta, um urro manso. Tento expulsá-lo mas homem-cão sei que estou morrendo e que jamais serei ouvido. Agora sou espírito. Estou livre e sobrevoo meu ser de miséria, meu abandono, o nada que me coube e que me fiz na Terra. Estou subindo, úmido de névoa.*
>
> *Hilda Hilst (Com meus olhos de cão).*

Pouco se constata, na fortuna crítica de Hilda Hilst, a preocupação com os elementos que ligam sua literatura ao dado local, histórico e político, ou a uma leitura mais materialista da nossa modernidade. Tomando esta empreitada, pôde-se perceber que elementos fundamentais de sua dramaturgia chegam a sua prosa ficcional e tornam-se engenhos responsáveis para a captação de dados estruturais, mais generalizados, do nosso inconcluso processo de modernização.

O componente dramático, a forma dialógica, as múltiplas vozes em contraste, caras ao teatro e incorporadas a sua produção futura, traduzem, portanto, a nossa forma dialética, de difícil síntese. São engenhos estruturais a favor da representação de uma modernidade de fachada, encenada, teatralizada.

Em *O verdugo*, há a presentificação de uma antiga sociedade, quase medieval, que começa a se transformar, criando uma mistura, uma hibridização de traços arcaicos e modernos. O dinheiro é introduzido junto às relativizações do capital, diluindo, ao mesmo tempo, a individualidade e a tipificação das personagens, suas ideologias e funções. A moeda passa a ser o grande símbolo da modernidade, que chega à vila para liquidificar as estruturas, possibilitando subornos e mascaramentos. Formalmente, o disfarce é a maior síntese dos procedimentos, já que os discursos e práxis confundem-se com os

figurinos, podendo ser, facilmente, trocados, transformados e substituídos. A vítima torna-se culpada; o carrasco é martirizado; o patriarcalismo, ora se afirma, ora é esfumaçado; os cidadãos deixam de ser um grupo coletivo para incorporarem-se a uma massa alienada e corrupta; as questões públicas passam a ser de interesse privado e este é levado à coletividade.

O mundo teatralizado é acompanhado pela carnavalização, pelo uso de máscaras e disfarces, pelos desdobramentos do sujeito, constituindo-se como um recurso formal que traduz a fragmentação, a fluidez, a ambiguidade, dos indivíduos.

Repõe-se uma angústia central, que perpassa toda a obra da autora, localizada entre o anseio ao absoluto e os impedimentos relativos. Angústia que parece mover a escrita e que se desdobra em várias faces: a tentativa de alcançar o inalcançável no que há de perecível, a busca pela ligação corpórea com a morte e com o sagrado, a pretensão de superação da história e a entrega total à construção da grande obra em tempos de generalizações mercadológicas.

O Verdugo e o escritor Stamatius podem ser considerados sínteses do homem relativo em busca da transfiguração, rumo ao absoluto. Postura que exige renúncias radicais ao mundo burguês: família, dinheiro, *status* são substituídos por uma condição marginalizada, que pretende colocar o homem acima da história e o artista acima das contingências do mercado. Ao mesmo tempo, os dados materiais impõem-se: o carrasco, tornado mártir, morre pelas mãos daqueles cuja conversão tentou efetivar, o escritor anula-se, há uma fratura entre a literatura e o público.

Posto isso em pauta, arrisca-se a dizer: o que pode ter feito a crítica desviar o olhar, focalizando temas mais universalizantes, ora ligados às questões íntimas do sujeito, ora debruçados nas questões metafísicas, é a forma sugestiva, não realista, pela qual as estruturas sociais são captadas.

Hilda Hilst, tanto em seu teatro, como em sua prosa ficcional, constrói alegorias, imagens alusivas ao momento de produção, capazes de captar as estruturas sociais, denunciando o que há de torpe, perverso e impeditivo. Tortura, corrupção, cerceamento das sensibilidades, das almas questionadoras e libertárias, usos particulares dos bens públicos são desenvolvidos na peça de 1969, sugerindo o contexto, a organização fora dos palcos, a ditadura civil-

militar brasileira. Ao subtrair os dados locais mais explícitos, opta-se pela investigação da problemática mais geral, pelo estudo da estrutura mais profunda do nosso entrave, da nossa impossibilidade de síntese, dentro de uma dialética negativa. O mesmo ocorre com as *Cartas de um sedutor*, cuja síntese é também negada e a imagem do escritor, em meio aos detritos, alegoriza a marginalidade, a fragmentação do saber e o rebaixamento da arte.

Perde-se, assim, a ideia de totalidade da experiência, a singularidade e a presença unívoca da arte, descartada em inúmeras cópias e fragmentos, jogados às margens, confundidos com o lixo. Recorre-se, pois, à alegoria:

> [...] quando a evolução dos meios de reprodutibilidade técnica abala a aura das obras de arte, a alegoria desponta como opção ideal, permitindo ao artista voltar-se para os fragmentos do mundo e neles captar outras formas de criação (GRAWUNDER, 1996, p. 11).

Na tentativa de interpretação do mundo histórico, o procedimento é adequado à representação da nossa modernidade inconclusa, já que "[...] a alegoria funciona como um conjunto de metáforas, imagens e símbolos remetentes sempre a uma 'outra realidade', que pode ser uma realidade histórica concreta ou outra, simbólica ou ficcional" (Idem, p. 119). Assim, procede-se à mistura entre passado e presente, mito e história e os elementos nucleares de composição hisltianos passam a ser as máscaras, postas na consciência organizadora de *Cartas de um sedutor*, vindas dos disfarces de *O verdugo*, juntos à obra dentro da obra, que remete a composição a outros (con)textos.

Por isso:

> [...] ao elaborar um conceito pessoal, reunindo os fragmentos seus, do fundo da consciência, e os fragmentos de sua observação, o criador deixa fluir a certeza da existência de outras consciências e de outros pontos de vista que podem, em linguagem, funcionar como identificação ou oposição ao seu dizer (Idem, p. 120).

Stamatius desdobra-se em Karl, em Eulália, em uma porção de novos narradores, trocando constantemente suas máscaras. A obra de Hilda Hilst

ecoa as estruturas sociais brasileiras, repõe questões da literatura nacional, forçando e expandindo seus limites, técnicas e questionamentos.

A alegoria em *O verdugo* está intimamente ligada aos assombros dos poderes totalitários, da ditadura instaurada em nosso país. O teatro da autora parece, assim, vasculhar o espírito dos indivíduos postos em tal sistema repressor, inclusive o próprio, que emerge, liricamente, à superfície textual, por meio de suas personagens. Por outro lado, por meios alusivos, deixa transparecer concepções do mundo histórico, das engrenagens político-sociais:

> [...] Em momentos de violência, de confronto de ideias, de divergências políticas em regimes autoritários, o escritor politizado tem na palavra uma arma de combate ideológico. Cassada sua palavra, para que ela não seja totalmente sufocada, ele pode ocultá-la sob o código de duplicidade de sentido, permitido pela convenção, daí a alegoria ser o modo de expressão privilegiado em casos de repressão do discurso ou exclusão social (Idem, p. 140-41).

Frente à censura e à real possibilidade de perigo, a artista compõe um código cifrado, faz interagir imagens e símbolos de relações extremas. Misturam-se tempos, gêneros e técnicas teatrais, vindas do medievo ou da modernidade. Sua linguagem alegórica oscila entre os polos híbridos, para afirmar as ambiguidades, os duplos sentidos, os disfarces, a diluição do espírito no livre escambo mercantil.

> [...] Para isso, abriga fragmentos de realidade, elementos míticos e simbólicos, imagens cósmicas, fatos históricos, conjugando-os sob uma ideia ou ideal humano, centro de uma proposta ou conflito situacional, em função da ideia central, sintetizadora (Idem, p. 162).

O disfarce, nesse sentido, condensa as técnicas representativas do homem fragmentado, relativizado pelos danos da ideologia do capital. O Verdugo, baseado no Homem, busca, assim, sua transfiguração, rumo ao absoluto, mas não demora a ser eliminado.

Já em *Cartas de um sedutor*, a alegoria é manipulada para a representação de uma modernidade sob as generalizações mercadológicas. O saber, a literatura e a filosofia se diluíram, escorreram para as margens, misturam-se aos dejetos. Stamatius resiste, mas seu olhar, ao observar a

vastidão dos fragmentos humanos, é melancólico. Evocam-se símbolos, relíquias, obras de arte. Assumem-se pontos de vistas diversos, reunindo, em um mesmo bloco do romance, polos sociais opostos. Busca-se a síntese por meio da escrita, que ressoa apenas como simulação, como falsete. Há, portanto, a construção textual, reflexiva e criativa, encenada, como se a "[...] única verdade fosse a do ser em processo de autocriação, que se questiona e questiona a História, enquanto discurso de poder determinista, aspirando transformá-la" (Idem, p. 146). O escritor evoca a gravura *Melancolia I*, de Dürer, em que o estado de espírito é, alegoricamente, representado por um anjo, com a pesada cabeça apoiada em um dos braços, a observar a inúmera quantidade de objetos jogados aos seus pés, pois, segundo Walter Benjamin, é por meio das coisas e não das pessoas que a relação do melancólico com o mundo se dá: nossa época encontra como imperativo o acúmulo, "[...] mesmo que o destino final dessas coisas seja a decadência, as 'ruínas sobre ruínas' que o Anjo da História, de Benjamin, vê na trajetória da humanidade" (SCLIAR, 2003. 85).

As duas obras de Hilda Hilst flertam com algumas considerações a respeito do complexo conceito de história de Walter Benjamin, desenvolvido em dezoito teses, reunidas no ensaio "Sobre o conceito de história" (BENJAMIN, 2008) e apresentadas, de certo modo, como alegorias.

A possibilidade mais contestatória, na peça, viria do encontro do Filho com os Homens-Coiotes, que se desdobram significativamente em outros pares. Haveria, como sugestão à modificação, o contato entre o mais questionador e a força intimidadora do monstro, o espírito subjetivo e a força coletiva, que podem, ao menos como potência, amedrontar os poderosos e balançar as relações de um mundo arcaico que permanecem no presente.

Em Hilda Hilst, a literatura é possibilidade questionadora, por isso são creditadas, ao leitor, suas próprias responsabilidades. Sua obra é aberta a leituras, já que sua linguagem é múltipla, polissêmica, autocrítica e reflexiva.

Como alegórica, "[...] exige a cumplicidade do leitor no domínio dos códigos: o simbolismo da linguagem em que se expressa, que oculta o código de referência de outro sistema, como a história, a política, a sociedade" (GRAWUNDER, p. 121).

Com a dominação mercadológica, a marginalização do saber e da cultura, a fragmentação mais radical do indivíduo e a impossibilidade da grande arte, o ato revolucionário parece ainda mais difícil em *Cartas de um sedutor*.

O intelectual assume o falsete da voz dos pobres, dos oprimidos, tenta confundir-se com eles, mas a síntese é reposta como impossibilidade. A literatura é, no máximo, sobre eles e não para eles.

Nesse sentido, movido por um espírito melancólico, o romance possui um tom filosofante, que interrompe a narrativa, quebrando a linearidade e se autodenunciando criação, artifício. Como um mosaico de retalhos e fragmentos, em que uma variedade textual e discursiva é compilada, o livro reúne as ruínas, os massacres da história, deglutindo, devorando e se opondo à versão oficial. Com isso, a obra de Hilda Hilst é um salto, um mergulho no degenerado, um impulso atento a qualquer momento de lampejo na escuridão, de onde a literatura pode se reerguer vitoriosa, singular, rompendo as embalagens e a inércia do leitor.

Por fim, espero que este trabalho contribua de alguma maneira, ao menos como tentativa de um processo. Que Hilda Hilst nos seduza e nos arraste para uma sensibilidade maior!

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE HILDA HILST

HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *Teatro completo*. São Paulo: Globo, 2008.

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

_____. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002.

_____. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Globo, 2004.

_____. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2008.

_____. *Com meus olhos de cão*. São Paulo: Globo, 2006.

_____. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo, 2005.

_____. *Contos d'escárnio: textos grotescos.* São Paulo: Globo, 2008.

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

_____. *Rútilos. São Paulo*: Globo, 2003.

_____. *Estar sendo ter sido*. São Paulo: Globo, 2006.

_____. *Cascos e carícias e outras crônicas*. São Paulo: Globo, 2007.

OBRAS SOBRE HILDA HILST

ALBUQUERQUE, Gabriel Arcanjo Santos de. *Deus, amor, morte e as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst*. Manaus: Valer, 2011.

ARAÚJO, Rosanne Bezerra. *Niilismo heróico em Samuel Beckett e Hilda Hilst:* fim e recomeço da narrativa. Natal: EDUFRN, 2012.

BRANCO, Lucia Castello. "A (im)possibilidade da escrita feminina" (p. 121-30). In: BRANCO, Lucia Castello e BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Hilda Hilst. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.8, 1999.

CASTELLO, José. "A maldição de Potlatch" (p. 91-108). In: *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 1999.

CINTRA, Elaine Cristina e SOUZA, Enivalda Nunes de Freitas (orgs.). *Roteiro poético de Hilda Hilst*. Uberlândia: Edufu, 2009.

COELHO, Kamilla Kristina Sousa França e TURCHI, Maria Zaira. “A vaidade em Hilda Hilst e Sophia Andresen” (p. 162-78). In: CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da (org.). *Entre o mito, o sagrado e o poético:* ecos de uma sinfonia. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

DESTRI, Luisa. “A língua pulsante de Lori Lamby” (p. 193-207) e MIRANDA, Adelaide Calhman de. “O mapa da morte na literatura homoerótica brasileira contemporânea” (p. 209-24). In: *Protocolos críticos*. São Paulo: Itaú Cultural/Iluminuras, 2009.

DIAS, Juarez Guimarães. *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo-floema*. São Paulo: Annablume, 2010.

DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem:* entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013.

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

FILHO, Deneval Siqueira de Azevedo Filho. *Holocausto das fadas:* a trilogia obscena e o carmelo bufólico de Hilda Hilst. São Paulo: Annablume/ Edufes, 2002.

_____. *A bela, a fera e a santa que levantou a saia:* ensaios sobre Hilda Hilst. Vitória: Ufes, 2007.

FRANK, Juliana. Farra literária de Hilda Hilst dá puro prazer. São Paulo: Ilustrada, *Folha de S. Paulo*, 20/12/2014.

GUALBERTO, Ana Cláudia Félix. *Processo de subjetivação na prosa ficcional de Hilda Hilst:* uma escrita de nós. 2008. Tese (Doutorado em Literatura) – Ufsc, Florianópolis, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Água no vinho” e “O fruto proibido” (p. 294-99; 532-36). In: ____. *O espírito e a letra:* estudos de crítica literária, 1948-1959. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MORAES, Eliane Robert. “A prosa degenerada de Hilda Hilst” (p. 11-15). In: PRZYBYCIEN, Regina e GOMES, Cleusa (orgs.). *Poetas mulheres que pensaram o século XX*. Curitiba: Ufpr, 2008.

MOURA, Karyne Pimenta de. “Palavra e criação: passos do sagrado na poesia de Hilda Hilst” (p. 179-89). In: CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da (org.). *Entre o mito, o sagrado e o poético:* ecos de uma sinfonia. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

OLIVEIRA, Leandro Silva de. *Representações do corpo na obra de Hilda Hilst*. 2013. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Unicamp, Campinas, 2013.

PÉCORA, Alcir (org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010

_____. "Nota do organizador". In: HILST, Hilda. *Obras completas*. São Paulo: Globo.

PORTO, Ariane. *Teresa Aguiar:* quatro décadas em cena (Coleção Aplauso). São Paulo: Imprensa oficial, 2007.

PRADA, Cecilia. "O estrondoso silêncio de Hilda" (p. 155-61). In: *Profissionais da solidão*. São Paulo: Senac, 2013.

QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst:* três leituras. Florianópolis: Mulheres, 2000.

RAMOS, Danielle Stephane. "A Casa do Sol e a criação literária de Hilda Hilst". In: CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da (org.). *Entre o mito, o sagrado e o poético:* ecos de uma sinfonia. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

REGUERA, Nilze Maria de Azeredo. *Hilda Hilst e o seu pendulear*. São Paulo: Unesp, 2013.

REGUERA, Nilze Maria de Azeredo e BUSATO, Susanna (orgs.). *Em torno de Hilda Hilst*. São Paulo: Unesp Digital, 2015.

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

RUFINONI, Simone Rossinetti. "Lírica da morte". In: *Rodapé*. Crítica de Literatura Brasileira Contemporânea (n.2). São Paulo: Nankin, agosto de 2002.

SOUSA, Raquel Cristina de Sousa e. *A (des) construção irônica da pornografia na trilogia obscena de Hilda Hilst*. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) – Ufrj, Rio de Janeiro, 2008.

TEIXEIRO, Alva Martínez. *O herói Incómodo:* utopia e pessimismo no teatro de Hilda Hilst. Coruña: Universidade de Coruña, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. *Durante aquele estranho chá:* memória e ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WERNECK, Humberto. "Hilda se despede da seriedade" (p. 244-50); PÉCORA, Alcir e HANSEN, João Adolfo. "Tu, minha anta, HH" (p. 252-55); ABREU, Caio Fernando de. "A festa erótica de HH" (p. 256-63); MORAES, Eliane Robert. "A prosa degenerada" (p. 264-68); e COLI, Jorge. "Discrição e finura" (p. 270-71). In: HILST, Hilda. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2014.

WALDMAN, Berta. Sobrevoando Auschwitz: “as aves da noite”. *Remate de males*. Campinas: Unicamp, v.27.2, 2007.

WILLER, Claudio. “Criação poética, gnose e mística da transgressão”. In: NOVAES, Tiago. *Tertúlia:* o autor como leitor. São Paulo: Sesc, 2013.

ZAGO, Carlos Eduardo dos Santos. *Assombros e escombros da modernidade no teatro de Hilda Hilst*. Niemcy: Saarbrücken, 2015.

BIBLIOGRAFIA DE APOIO

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades e 34 letras, 2003.

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ALMEIDA, Guido Antonio de. “Nota preliminar do tradutor” (p. 7-8). In ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

_____. *Amar, verbo intransitivo*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1992.

ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2011.

_____. *Teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Globo, 2008.

_____. *Dom Casmurro*. São Paulo: Globo, 2008.

AUERBACH, Erich. *Mimesis:* a representação da realidade na literatura ocidental. Trad. J. Guinsburb. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética:* a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Hucitec, 2014.

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.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. *Obras escolhidas: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2002.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Trad. Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: LePM, 2015.

CAMUS, Albert. *A morte feliz*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, s/d.

CANDEIAS, Maria Lúcia Levy. *A fragmentação da personagem*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CANDIDO, Antonio. "O significado de Raízes do Brasil" (p. 9-21). In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre o Azul, 2011.

_____. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre o Azul, 2010.

_____. *A educação pela noite*. Rio de janeiro: Ouro Sobre o Azul, 2006.

CEDILLO, Adolfo Gómez. "Marc Chagall". In: CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. *Marc Chagall*. Trad. Berta Rodrigues Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. *Marc Chagall*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

COSTA, Iná Camargo. "Visões de Brecht" (dvd). In: BETA. *Brecht no cinema*. 2010.

_____. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

DACOSTA. “O teatro medieval” (p. 33-48). In: CENTRO Cultural Banco do Brasil. *O teatro através da história*. vol. 1. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil e Entourage.

DaMATTA, Roberto. *A casa e a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *Carnavais, malandros e heróis:* para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo.* Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

FERNANDES, Nanci. “Prefácio”. In: ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

FONSECA, Rubem. *Amálgama*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

_____. *Feliz ano novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

FRANCO, Renato. *10 lições sobre Walter Benjamin*. Petrópolis: Vozes, 2015.

FREUD, Sigmund. *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)*. In: *Obras completas volume 15*. Trad. Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: 34, 2006.

_____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As musas sob assédio:* literatura e indústria cultural no Brasil. São Paulo: Senac, 2005.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. *A palavra mascarada:* sobre alegoria. Santa Maria - RS: Ufsm, 1996.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Ponto de partida*. São Paulo: Brasiliense, 1976.

_____. *Eles não usam black-tie*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

GUINSBURG. J. (org.). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____; FARIA, João Roberto e LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro*. São Paulo: Sesc e Perspectiva, 2006.

HELIODORA, Bárbara. *Caminhos do teatro ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HESSE, Hermann. *O lobo da estepe*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 2015.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUBERT, Marie-Claude. Trad. Eduardo Brandão. *As grandes teorias do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

JUNIOR, Caio Prado. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Publifolha, 2000.

KAPPLER, Claude. "Tipologia do monstro" (p. 157-241). In: *Monstros, demônios e encantamentos no fim da idade média*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

KIERKEGAARD, Sören. "Diário de um sedutor" (p. 1-105). Trad. Carlos Grifo. In: *Kierkegaard (Os Pensadores).* São Paulo: Abril Cultural, 1984.

KOTHE. Flávio René. *Benjamin e Adorno: Confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.

_____. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

LAFETÁ. João Luiz. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas cidades e 34, 2004.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio:* uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2014.

LUKÁCS, George. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades e 34, 2012.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. *Estátuas invisíveis:* experiências do espaço público na ficção de Clarice Lispector. São Paulo: Nankin e Edusp, 2010.

MATE, Alexandre; FORJAZ, Cibele; MARTINS, Gilberto. *Um acto, em forma de dossiê, ou um tributo de (anti)comemoração aos 50 anos do golpe civil-militar brasileiro*. São Paulo: Ministério da Cultura e Instituto Vladimir Herzog, s/d.

MATTOS, Olgária Chain Feres. *Benjaminianas, cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo: Unesp, 2010.

MOLES, Abraham. *O Kitsch:* a arte da felicidade. Trad. Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MORAES, Eliane Robert. “Um olho sem rosto” (p. 7-20) IN: BATAILLE, George. *História do olho.* São Paulo: Cosac Naify, 2013.

NOVAES, Adauto (org). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

OLINTO, Heidrum Krieger. “Intelectuais de Letras fora-do-lugar. De que lugar?” (p. 65-79). In: Helena, Lucia (org.). *Literatura, intelectuais e a crise da cultura*. Rio de Janeiro: Contra capa, 2007.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PÉCORA, Alcir. “Nota do organizador” (p. 7-10). In: HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Globo, 2003.

_____. “Nota do organizador” (p. 11-14). In: HILST, Hilda. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Globo, 2004.

_____. “Nota do organizador” (p. 7-10) In: HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2005.

_____. “Nota do ornanizador” (p. 7-10) In: HILST, Hilda. Bufólicas. São Paulo: Globo, 2002.

PEIXOTO, Fernando. “A parábola e a verdade” (p. 11-16). In GUARNIERI, Gianfrancesco. *Ponto de partida*. São Paulo: Brasiliense, 1976.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letras (a prosa brasileira contemporânea)*. 1993. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Unicamp, Campinas, 1993.

PRADO, Décio de Almeida. “A personagem no teatro” (p. 81-101). In: CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PROTASIO, Myriam Moreira. *Da genialidade sensível ao amor à norma:* existência e consciência em Kierkegaard. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.

RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*: a rubrica como poética da cena. São Paulo: Huicitec e Fapesp, 1999.

RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996

_____. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. *A arte do teatro: aulas de Anatol Rosenfeld*. São Paulo: Publifolha, 2009.

SCHWARCZ, Lilia M. e STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARTZ, Gilson. “Caio Prado Junior, um mestre na dialética do tempo brasileiro”. In: JUNIOR, Caio Prado. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Publifolha, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades e 34, 2001.

_____. “Cultura e política, 1964-1969” (p. 70-111). In: *O pai de família e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’” (p. 129-56). In: *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

_____. “Agregados antigos e modernos” (p. 173-83). In: *Martinha versus Lucrécia:* ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

WALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste. Uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. São Paulo: Hucitec e Unicamp, 1989.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WILLER, Claudio. *Um obscuro encanto:* gnose, gnosticismo e poesia moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

WILSON, Colin. *O Outsider, o drama moderno da alienação e da criação*. Trad. Margarida Maria C. Oliva. São Paulo: Martins Fontes, 1985.