

ANA CLÁUDIA FÉLIX GUALBERTO

**PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO NA PROSA FICCIONAL DE
HILDA HILST: UMA ESCRITA DE NÓS**

Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Literatura
da Universidade Federal de Santa Catarina,
como requisito parcial à obtenção do título
de Doutor em Teoria da Literatura.

ORIENTADORA: PROF^a. DR^a. ZAHIDÉ LUPINACCI MUZART

Florianópolis

2008

Para minha mãe,

lêda.

Agradecimentos

À Mary, de modo especial, por tudo que compartilhamos durante este processo;

À Zahidé, pela orientação intermediada pela compreensão, amizade e afeto;

À Tânia, pelas inúmeras trocas durante estes anos de permanência na UFSC;

À Elba, pela presteza com que sempre me atendeu na Secretaria da Pós-Graduação em Literatura;

Às amigas que me acompanharam em momentos especiais desta longa caminhada: Claudia, Bau, Simon, Jura, Simone, Rosana, Soninha, Ana, Nanda, Eliana, Carmem, Jussara, Marianne, Ana Luzia, Karine;

Aos familiares e amigos que, mesmo na ausência, sempre estiveram presentes: Ana Carla, Tia Dita, Meron, Golda, Irvan, Teo, Da Paz, Marta, Cleide, Suzette, Lucinha, Graça, Rositi, Cláudia;

À Flora, pelo amor incondicional.

Resumo

Neste trabalho, procuro mostrar o quanto a escritora Hilda Hilst foi capaz de realizar uma prosa auto-consciente, fazendo com que seu texto diferisse do exigido pelo mercado editorial em sua época. O *corpus* deste estudo é composto por cinco narrativas, *Fluxo-Floema*, *Contos d'escárnio*, *Textos grotescos*, *Cartas de um sedutor*, *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Estar sendo. Ter sido*. Nelas busco verificar a capacidade que os personagens narradores-escritores têm de ocupar um lugar de sujeito a partir da escrita literária. Ao analisar estas vozes narrativas, observo até que ponto elas reproduzem o discurso hegemônico quando relatam sua história amalgamada ao processo de escrita; para isto, ocupo-me de Ruisis, Lori, Clódia, Eulália e Cordélia, as mulheres que embasaram a escrita dessas personagens masculinas.

Abstract

This work aims at presenting the writing of Hilda Hilst, whose self-conscious prose distinguished her texts from the ones required by the book trade of her time. The corpus of this study is composed of five narratives, *Fluxo-Floema*, *Contos d'escárnio*, *Textos grotescos*, *Cartas de um sedutor*, *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Estar sendo. Ter sido*, where I try to verify the capacity of the narrator-writer characters to occupy, from the literary writing, the place of the subject. Through the analysis of such characters, I examine to what extent they reproduce the hegemonic discourse when they tell their story merged into the writing process; in this study I observe Ruisis, Lori, Clódia, Eulália and Cordélia, the women who based the writing of those male characters.

A coisa

A gente pensa uma coisa, acaba escrevendo outra e o leitor entende uma terceira coisa... e, enquanto se passa tudo isso, a coisa propriamente dita começa a desconfiar que não foi propriamente dita.

Mário Quintana

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 Mulheres: (i)ma(r)gens (ir)refletidas	24
1.1 Leitura e escrita: um exercício de si.....	26
1.2 Uma <i>escrita de si</i> a partir da leitura e da experiência	35
1.3 As representações das mulheres no texto literário	44
1.4 Crítica literária feminista: reescrevendo o cânone.....	54
2 Hilda Hilst: pra não dizerem que não falou de flores.....	69
2.1. Hilda Hilst: leituras, experiências, escrituras	71
2.2 Hilda Hilst: a singularidade de uma literatura, um desafio para o cânone.....	87
3 A prosa ficcional de Hilda Hilst: <i>uma escrita de si</i>.....	100
3.1 Entre cartas e contos: correspondências sem censura.....	101
3.2 O poder da escrita, a escrita do poder.....	107
3.3 A sexualidade descortinada pelo viés da memória grotesca de Crasso	118
3.4 A maldição de Potlatch afrontando e seduzindo o mercado editorial	131
3.5 Karl, a imagem refletida na página em branco? Ou o avesso do avesso.....	142
4 O eco feminino refletido na escrita travestida de Hilda Hilst.....	153
4.1 Era uma vez uma voz: Ruisis e Glória subjetivando narrativas.....	154
4.2 <i>O caderno rosa de Lori Lamby</i> : o diário da ruptura com o discurso hegemônico	165
4.3 Lisístrata e Clódia, o empoderamento a partir do corpo.....	178
4.4 Eulália: a subalternidade revelando a escrita do Outro.....	193
CONCLUSÃO	217

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Uma das versões do mito de Cassandra¹ conta que Apolo – deus da Luz e do Sol, enamorado da jovem troiana, filha de Príamo e Hécate, os reis de Tróia – concedeu-lhe o dom da *mantéia*, da profecia, desde que a linda jovem se entregasse a ele. Recebido o poder de profetizar, Cassandra se negou a satisfazer-lhe os desejos. Não lhe podendo tirar o dom divinatório, Apolo cuspiu-lhe na boca e tirou-lhe a credibilidade; tudo que ela dizia era verídico, mas ninguém dava crédito às suas palavras.

Imbuída de seus poderes, Cassandra previu o triste fim da guerra de Tróia. Anteviu cada um dos acontecimentos, os sofrimentos, os desastres futuros. Para evitar escândalos por causa das visões, Príamo, o rei seu pai, trancou-a num edifício piramidal na cidadela, a fim de silenciá-la; sendo que suas guardiãs tinham ordens de mantê-lo informado de todas as elocuições proféticas.

Conforme Christa Wolf,² as visões que dominavam Cassandra não tinham mais qualquer relação com as profecias rituais dos oráculos; ela via o futuro porque possuía a coragem de ver a verdadeira situação presente. Neste caso,

¹ Ver a propósito: BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Volume I. Petrópolis: Vozes, 1997. _____. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Volume I. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

² WOLF, Christa. *Cassandra*. [s.l.: s. Ed.], 1990. p. 250. apud GARCIA, Carla Cristina. *Ovelhas na névoa*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1995 p. 24.

a profecia não se opõe à verdade ou à razão, mas contém um saber que, lançando uma luz na escuridão, desfaz as dúvidas. Um saber que, em síntese, implica o conhecimento acerca do futuro do mundo e dos homens.

Através de tal mito nota-se que na raiz da cultura ocidental, de inspiração grega, há o encarceramento e o descrédito da palavra da mulher, seja pela ordem do pai ou pelos desmandos de um deus. Cassandra se recusa a ser possuída por Apolo, além disso, ela não cede seu poder, nem abre mão da autonomia de suas palavras e atos, por estes motivos é punida. Assim, o eco do que viria a ser a luta entre os papéis que cabem ao masculino e ao feminino e suas implicações sociais e psicológicas ressoa em nossos ouvidos como as profecias da jovem mítica.

A propósito, o caráter premonitório presente nesta figura me faz recordar uma outra, Belinha, minha avó paterna, que dizia a todos transeuntes que passavam na estrada em frente à porta de seu quartinho: “Eu não tenho olho. Meu olho tá furado”. Maria da Conceição, Belinha, perdeu seu marido, João Gualberto de Andrade, uma autoridade da cidade de Triunfo, sertão paraibano, quando estava grávida do quinto filho. Teve todos os bens detidos pelo tutor, por ser mulher e não ter condições de administrar a herança para sustentar seus filhos. Passou por muitas dificuldades. Um certo dia, ela viajou para Campina Grande, cidade situada no brejo paraibano, como acompanhante de uma prima que estava doente e, quando retornou para Triunfo, já não era a mesma, havia perdido também sua sanidade mental.

Belinha foi uma mulher muito influente em minha vida, gostava de recitar poesias, cantar, inventar repentes, ler mão, prever o futuro dos transeuntes que

batiam em sua porta. “Ela era uma mulher muito inteligente, livre e sensível” dizia a minha tia, sua filha mais nova.

Ao me deparar com a foto de Hilda Hilst, pela primeira vez, na capa da revista *Cult*, encontrei a imagem refletida de minha avó, elas eram muito semelhantes. Então me interessei por conhecer melhor aquela escritora que, até então, era completamente estranha ao meu universo literário. Identifiquei-me imensamente com o que ela dizia sobre vida, morte, loucura, solidão e, principalmente, com a forma ousada como respondia às perguntas, sem medo, isto era um vestígio de seu apreço pela maldição de *Potlatch*: “o poder de perder”.³ Avistei, nesse encontro entre o meu mundo e o da literatura, o projeto para desenvolver uma pesquisa de Pós-Graduação. Precisava apenas lapidar o *insight* que havia me ocorrido ao ler a entrevista com Hilda Hilst,⁴ ou seja, elaborar um projeto de Mestrado sobre a representação da loucura na obra desta autora.

Comecei, então, a maratona em busca de seus escritos, tarefa nada fácil. Não os encontrava em livrarias, bibliotecas, sebos, mas, graças a uma amiga, pude me deleitar com as páginas instigantes de *Contos d'escárnio. Textos*

³ “O primeiro intelectual a estudar o Potlatch foi o antropólogo Marcel Mauss, e, depois dele, no livro *A parte maldita*, o filósofo Georges Bataille o desenvolveu, aplicando-o a outros momentos da história. Foi lendo Bataille que Hilda descobriu a noção de Potlatch, e nela julga ter encontrado um nome para a maldição que a atormenta. Os etnólogos identificaram o Potlatch, pela primeira vez, entre os índios da costa noroeste americana. Em um ritual incompreensível para a nossa sociedade, os ameríndios tinham o hábito de pegar a parte mais importante de sua riqueza e simplesmente destruí-la. (...) O Potlatch se constrói sobre uma lógica bastante elementar, mas nem por isso menos cruel: a de que a maldição traz a glória. (...) Hilda Hilst acredita que, agora, a lógica de Potlatch age sobre ela. Sua vasta obra faria parte daquele segmento da riqueza literária brasileira que o país, numa imitação impiedosa do ritual ameríndio, resolveu destruir gratuitamente.” CASTELLO, José. Hilda Hilst – a maldição de Potlatch. In: _____. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 93-95. A propósito ver também: LECHTE, John. *Cinqüenta pensadores contemporâneos essenciais: do estruturalismo à pós-modernidade*. Tradução de Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

⁴ Refiro-me à entrevista concedida a Bruno Zeni, em 1998, para a revista *Cult*. ZENI, Bruno. Entrevista Hilda Hilst. *Revista Cult*. São Paulo, n. 12, ano 2, jul/1998. p. 06-13.

grotescos, primeiro livro que li de Hilda Hilst. Debrucei-me sobre as narrativas e poemas. E, quase sem fôlego, fui sendo seduzida a cada página que conseguia atravessar. E assim, no final da década de 90, encontrei o elo para continuar meus estudos de literatura em uma Pós-Graduação: fazer uma leitura deste texto narrativo relacionada à loucura feminina. Precisava saber por qual motivo minha avó Belinha enlouquecera, e a obra hilstiana tinha me induzido a mexer nesta questão tão silenciada pela minha família. Assim nasceu meu projeto de mestrado.

Concomitante à leitura dos textos de Hilda, eu descobri *gênero* como categoria de análise através da REF – *Revista de Estudos Feministas*, a partir de uma resenha sobre um livro que falava da loucura das mulheres, *Ovelhas na Névoa*, de Carla Cristina Garcia. Havia solucionado o problema, encontrara o que me faltava para aprimorar a idéia inicial, estava decidida, iria trabalhar com Hilda Hilst, loucura e gênero. Mas qual dos textos escolher? Que gênero literário, poesia ou prosa? Optei pela prosa, iria analisar duas narrativas que tinham como protagonistas mulheres loucas: Clódia, de *Contos d'escárnio*. *Textos grotescos* e Hillé de *A obscena Senhora D*.

Após percorrer muitas trilhas paraibanas, do Litoral ao Sertão, e *procadianas*,⁵ do Nordeste ao Sul, decidi optar, juntamente com minha

⁵ *Procadianas* é um neologismo proveniente da sigla PROCAD, que significa Programa Nacional de Cooperação Acadêmica. Através do Projeto PROCAD LETRAS UFSC-UFPB, obtive uma bolsa Mestrado Sanduíche de quatro meses e ingressei no Programa da Pós-Graduação da UFSC a fim de aprofundar a pesquisa sobre os estudos de gênero e loucura no texto literário de autoria feminina, neste caso, a escritora paulista Hilda Hilst, resultando a Dissertação *Contos d'escárnio – textos grotescos: loucura e relações de gênero em Hilda Hilst*, defendida na Universidade Federal da Paraíba, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Nadilza de Barros Moreira – UFPB – e co-orientação da Prof^a. Dr^a. Zahidé Lupinacci Muzart – UFSC. Neste período cursei duas disciplinas, *Crítica feminista contemporânea*, ministrada pela Prof^a. Dr^a. Simone Schmidt, onde fiz inúmeras leituras sobre gênero, quesito fundamental para minha pesquisa, e *Tópico Especial de Literatura -Tendência(s) do Contemporâneo: literatura(s) para o século XXI?*, ministrada pela Prof^a. Dr^a. Tânia Regina Oliveira Ramos, o que me possibilitou

orientadora, por apenas uma narrativa, ou melhor, somente uma personagem louca, Clódia, a de *Contos d'escárnio. Textos grotescos. A obscena Senhora D* é uma das narrativas hilstianas mais analisadas no meio acadêmico, sendo assim, para desenvolver um trabalho original sobre esse texto demandaria um tempo de que não dispunha mais. Por ter fascínio pelo genuíno, não poderia deixar escapar a oportunidade de fazer uma análise sobre loucura e relações de gênero em um texto que pertence à trilogia obscena⁶ de Hilda, *Contos d'escárnio. Textos grotescos*,⁷ sem me debruçar nas questões relacionadas ao obsceno, ao pornográfico.

Embora meu mestrado tenha fomentado o diálogo entre três visões de mundo – o de Cassandra, o de Belinha e o de Clódia – a partir de uma análise da loucura que a minha escrita ia, sorrateiramente, estampando na página em branco e, assim, percorrendo alguns labirintos em fuga da imposição de um sistema centrado no falocentrismo, a obra de Hilda Hilst não cessou de ecoar, de forma latente, no meu desejo. Era necessário continuar a estudar a produção literária dessa autora.

Este desejo – articulador central da subjetividade, um fio que parte do presente, vai ao passado e lança-se ao futuro – fez surgir uma falta.⁸ Foi assim que ingressei no doutorado, buscando um posicionamento de sujeito, que se

uma reflexão do caráter (não) canônico de Hilda Hilst e os meandros do mercado editorial brasileiro. Além das inúmeras contribuições desfrutadas através da co-orientação da Prof^a. Dr^a. Zahidé Lupinacci Muzart.

⁶ É assim que Alcir Pécora, um dos críticos da obra de Hilda Hilst, responsável pelo seu acervo na Unicamp e organizador da reedição de sua obra pela Editora Globo, classifica esta trilogia.

⁷ Os outros dois títulos que compõem a trilogia hilstiana são: *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991). Este momento da produção literária de Hilda é marcado pela revolta com o mercado editorial, que na visão da autora, não preza por uma literatura comprometida com as questões mais herméticas da vida. Neste caso, Hilst opta por escrever uma literatura que atinja os leitores tão almeçados para sua obra. Devido a esta reclamação constante nas suas entrevistas, decidi investigar mais a fundo o processo canônico e, assim, pude constatar alguns dos critérios utilizados para incluir/excluir uma obra do cânone.

⁸ Cf.: LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998. p. 96-103. (Campo Freudiano no Brasil).

iniciou no passado, quando quis conhecer a loucura de minha avó e, assim, compreender a minha *diferença* que alimentava um dos grandes medos: o de findar louca. O presente me impulsionava para um futuro, o desejo era o de me construir enquanto sujeito a partir da escrita da tese. Mas como isto seria possível?

Retomo a mitologia grega para iniciar um novo ciclo, uma nova trajetória, a do doutorado, onde tudo recomeçou a partir do eco deste desejo...

A propósito, Eco foi uma ninfa que se prendeu irremediavelmente à beleza de Narciso, filho do rio Cefiso e da Ninfa Liríope.⁹ Eco se apaixona por Narciso quando o vê em uma caçada, com alguns companheiros. A ninfa começa a segui-lo sem que ele a veja. Nesta ocasião, o jovem se perde do grupo de amigos, e começa a gritar por eles:

Dos sócios seus na caça extraviado
 Narciso brada: *Olá! Ninguém me escuta?*
Escuta, lhe responde a amante Ninfa.
 Ele pasma: em redor estira os olhos;
 E não vendo ninguém: *Vem cá*, lhe grita;
 Convite igual ao seu parte dela.
 Volta-se, nada vê: *Por que me foges?*
 Clama; *Por que me foges*, lhe respondem.
 Da mútua voz deluso, insiste ainda:
Juntemo-nos aqui. Frase mais doce,
 Nem lha espera, nem quer; delira, e logo,
Juntemo-nos aqui, vozeia em ânsias
 De o pôr por obra; da espessura rompe,
 Vem de braços abertos, anelando,
 Tão suspirado objeto, afim colhê-lo.
 Ele foge; fugindo ilude o abraço,
 E *Antes, diz, morrerei, que amor nos uma*.
 Ela, imóvel, co'a vista o vai seguindo,
 E, ao que ouviu, só responde, *Amor nos una*.¹⁰

⁹ BRANDÃO. Junito de Souza Brandão. *O mito de Narciso*. In: _____. *Mitologia Grega: volume II*. Petrópolis: Editora Vozes, 1997. p.174.

¹⁰ NASÃO, Público Ovídio (43 a.C. – 17 p.C.) *Metamorfoses*, 3, 368-384. Tradução de Antônio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1959. apud BRANDÃO, *O mito de Narciso...*, p. 177-178.

Por ter sido rejeitada, Eco se fecha numa imensa solidão, fica sem se alimentar, definha e transforma-se em um rochedo, capaz apenas de repetir os derradeiros sons do que se fala. Narciso, por sua vez, foi condenado a amar um amor impossível, como vingança das ninfas, através de Nêmesis. Deste modo, ele se apaixona pela própria imagem, ao ver-se refletido nas águas da límpida fonte de Téspias quando foi saciar a sede, e não consegue mais sair dali. Estava cumprida a maldição de Nêmesis. Realizando uma leitura junguiana deste mito, Carlos Byington afirma que:

Se Narciso vai ser um símbolo central de permanência em si mesmo, Eco, ao revés, traduz a problemática da vivência de seu oposto. Para se compreender o mito, é preciso frisar que Narciso e Eco estão em relação dialética de opostos complementares, não só de masculino e feminino, mas sobretudo de sujeito e objeto, de algo que permanece em si mesmo e de algo que permanece no outro.¹¹

Eco se apaixona por Narciso, ou seja, move-se em direção ao seu objeto de desejo. O jovem, entretanto, interessa-se pela imagem refletida de uma face humana de beleza ímpar, depois toma a consciência de que está apaixonado por sua própria imagem. Esta descoberta é fatal, pois sua libido não está direcionada ao outro, ao objeto, mas a si mesmo, gerando assim um incesto intra-psíquico.¹² Eco almeja ser vista e amada por Narciso. Ele, no entanto, centra-se em si mesmo, em seu auto-amor.

A busca por esta visibilidade feminina é um tema recorrente nos textos de autoria feminina. Para ilustrar este fato, estabeleço uma relação entre este mitologema e um poema de Hilda Hilst que se encontra no livro *Do amor*.¹³

¹¹ Conferência proferida em 1982, na Faculdade Cândido Mendes, no Rio de Janeiro, por Dr. Carlos Byington. apud. BRANDÃO, *O mito de Narciso...*, p. 178.

¹² *Ibid.*, p. 183.

¹³ HILST, Hilda. *Do amor*. São Paulo: Massao Ohno, 1999.

XI

Como quem semeia, rigoroso, os cardos
 Sobre a areia, sem ver a mulher à beira-mar
 Tu, meu amigo, tens os olhos fixos
 De límpida vigília, e nem me vês passar.
 E ficarás assim, para sempre
 Como se águas estanques de uma tarde
 Jamais sonhassem a ventura do mar.
 E ficarás assim, para sempre
 Como se o oceano se obrigasse
 A contornar apenas uma certa ilha.

E eu

Faminta me desobrigasse
 Da minha própria água primitiva.

Como quem semeia, rigoroso, os cardos
 Sobre a areia, hei de ficar exata e coerente
 Construindo o meu verso, até que a morte
 Me descubra um dia, provavelmente

Como quem passeia.¹⁴

A análise que proponho deste poema está centrada na representação do masculino e do feminino em nossa sociedade. O eu lírico feminino chama a atenção de um “tu” masculino para os distintos lugares que os dois ocupam. Segundo Judith Butler, “a diferença sexual, (...), não é, nunca, simplesmente uma função de diferenças materiais que não sejam, de alguma forma, simultaneamente marcadas e formadas por práticas discursivas.”¹⁵ No entanto, não é o discurso que causa a diferença sexual, pois a categoria sexo é, conforme Butler, desde o início normativa:

o ‘sexo’ não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, toda

¹⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵ BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do ‘sexo’*. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 153.

força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir – demarcar, fazer, circular, diferenciar – os corpos que ela controla.¹⁶

No poema, a água pode ser entendida como uma metáfora para a linguagem que vai moldando estes corpos e, assim, materializando-os. Vale salientar, no entanto, que os adjuntos que acompanham a segunda pessoa do singular constroem uma imagem sólida, inabalável, imponente, da figura masculina. O olhar dele mira fixamente o horizonte e vê apenas o que lhe apetece, ou seja, o que, realmente, lhe interessa. Ele não desloca o seu olhar para outros horizontes, a não ser os que seguem a norma.

O eu lírico, portanto, não é percebido por este “tu”; ele, decididamente, não a enxerga, e, além disso, fica estático, imóvel, esperando que o mundo gire à sua volta, ou melhor, “Como se o oceano se obrigasse/ a contornar apenas certa ilha.” De acordo com Butler, “O ‘sexo’ é, pois, não simplesmente aquilo que alguém tem ou uma descrição estática daquilo que alguém é: ele é uma das normas pelas quais ‘alguém’ simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural”.¹⁷

É interessante observar que a primeira estrofe que descreve o “tu” masculino é composta por dez versos, dando a impressão de solidez, sugerindo, inclusive, a idéia de uma ilha rochosa. No entanto, na segunda parte do poema, momento em que o eu lírico expõe suas expectativas e desapontamentos em relação ao lugar que lhe foi destinado, a estrutura do poema sofre uma brusca modificação, os versos passam a não obedecer a

¹⁶ *Ibid.*, p. 153-154.

¹⁷ *Ibid.*, p. 155.

uma forma fixa. Eles, agora, estão dispostos de maneira fluida, livre, flexível, evocando a liquidez da água, para que haja uma remodelação da matéria dos corpos.

Embora o eu lírico não seja visto e nem desperte qualquer interesse para o “tu”, ele não desiste do seu labor. Vai “construindo o seu verso”, sem pressa, insistentemente, como a água fluida vai batendo na pedra sólida, modificando-a e esculpindo-a durante o tempo, imprimindo, assim, as suas marcas no olhar e, de uma certa maneira, no corpo deste “tu” estático que ocupa o lugar de sujeito.

Vale salientar que um sujeito para ser constituído, é necessário haver a produção simultânea de seres abjetos, aqueles que ainda não ocupam lugar de sujeito, mas que compõem o exterior constitutivo relativamente ao domínio do sujeito.¹⁸ No poema hilstiano é possível enxergar o reflexo do esforço para obter o reconhecimento, a visibilidade da autoria feminina: “Sobre a areia, hei de ficar exata e coerente/Construindo o meu verso, até que a morte/Me descubra um dia, provavelmente”. No entanto, concomitantemente a esta busca, há uma desesperança no que se refere à possibilidade de ocupar um dia este lugar de privilégio que parece só ser atingível através da morte. Este eu lírico desconfia que seu verso só atingirá o reconhecimento póstumo. Porém, antes disso, é necessário ser coerente, não transgredir, ficar exata. O vocábulo “exata”, de acordo com o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, significa: “que não contém erro; certo, correto; que tem grande rigor ou precisão; rigorosamente pontual; perfeito, irretocável; que é perfeitamente de acordo com o modelo original [grifo meu]; preciso na exposição ou transmissão

¹⁸ *Id.*

de fatos”.¹⁹ Os dois versos simétricos em que se nota a mesma construção – na primeira estrofe: “Como quem semeia, rigoroso, os cardos/ Sobre a areia, sem ver a mulher à beira-mar”; e no quarteto: “Como quem semeia, rigoroso, os cardos/ Sobre a areia, hei de ficar exata e coerente” – sugerem que esta poetisa para ser vista e reconhecida deve estar de acordo com a tradição, o sujeito universal, ou seja, deve obedecer às normas, copiar, seguir o que está posto. Este seria o motivo para que algumas mulheres, dentre elas, Hilda Hilst, não assumissem o lugar de autoria feminina?

Instigada por todos estes questionamentos, no primeiro capítulo, **Mulheres: (i)ma(r)gens (ir)refletidas**, reflito sobre o lugar que a escrita de autoria feminina – neste caso, a escritora Hilda Hilst – ocupa no cânone da Literatura Brasileira e os percalços que a crítica feminista enfrenta na maioria dos cursos de Letras das Universidades Federais para possibilitar uma leitura de sentido, de resistência, politizada dos textos literários. Para abordar estas questões, uso como suporte teórico, *A hermenêutica do sujeito*, de Michel Foucault, e outros textos de críticas feministas ou que analisam tais idéias, a fim de discutir o processo de subjetivação da escrita e da leitura a partir da análise de um texto de autoria feminina que discute no enredo o escrever literatura.²⁰

¹⁹ HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, versão 1.0, 2001.

²⁰ O processo de subjetivação é usado, aqui, como todas as práticas e técnicas que propiciam o indivíduo ocupar um lugar de sujeito, ou seja, o fato de “o próprio sujeito se constituir pelas suas relações dentro da linguagem, de forma que a subjetividade seja percebida como uma construção social e lingüística.” BEST, Steve; KELLNER, Douglas. *Postmodern Theory: Critical Interrogations*. New York: The Guilford Press, 1991. p. 19 apud COSTA, Claudia Lima. O sujeito no feminismo: revisitando debates, *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 19, p. 59-90, 2002. p. 62. Cf. também: MANSFIELD, Nick. *Subjectivity: theories of the self from Freud to Haraway*. New York: New York University Press, 2000.

Ao refletir sobre a escrita de autoria feminina, baseio-me na crítica feminista e, assim, experimento um não-lugar, ou seja, não vejo a minha imagem refletida na maioria dos textos literários que tive de ler durante a graduação em Letras. Esse fato me provocou um incômodo, um estranhamento, pois nesta ocasião percebi o quanto estava distante de experimentar uma posição de agenciamento através da leitura.²¹ Só haveria uma saída, encontrar a fissura, o reflexo do que sou e do que não sou e assim reconhecer que a imagem que aparece refletida no espelho dá margem para outras leituras daquilo que não está, não é, do que falta, do que é lacuna. A respeito do espelho, Manuel Antônio Castro explica:

Peguemos um espelho, olhando-o, captamos dele a nossa imagem. Atentemos à imagem: podemos achar que corresponde, mas a imagem não é o que somos: ela é o que não somos. (...) O que é espelho? É o lugar a *partir do qual*, especulando, colhemos o que *somos e não somos*.²²

Após uma análise deste não-lugar que o feminino, geralmente, ocupa na literatura e na crítica literária, apresento a produção de Hilda Hilst no segundo capítulo, **Hilda Hilst: para não dizer que não falou de flores...**, a partir de um passeio pelo universo da poesia, do teatro e da prosa – gêneros literários que

²¹ Ao analisar a capacidade de agenciamento das personagens hilstianas, baseio-me nas discussões sobre identidade, lugar de enunciação e processo de escrita sob o viés da crítica feminista. Para ilustrar esta escolha, transponho a definição de Sherry Ortner: “[...] Vejo a subjetividade como a base do ‘agenciamento’, uma parte necessária para se compreender como as pessoas agem, ou tentam agir no mundo, mesmo quando são assujeitados por ele. O agenciamento não é algum desejo natural ou original; toma forma como desejos e intenções específicas, dentro de uma matriz de subjetividade – de sentimentos, pensamentos e significados (culturalmente construídos) [...] Mas a própria idéia de agenciamento pressupõe uma subjetividade complexa, na qual um sujeito internaliza e influencia parcialmente - e finalmente, neste caso, reage contra – um conjunto de circunstâncias no qual se encontra.” ORTNER, Sherry B. Subjectivity and cultural critique. *Antropological Theory*, vol. 5, p. 31-52, 2005. p. 5-16. Disponível em: www.sagepublications.com. Acesso realizado em: 23 de set. 2007. Traduzido por Maria Isabel de Castro Lima.

²² CASTRO, Manuel Antônio de. Conceito de Literatura Infantil. *Legenda*. Rio de Janeiro, p. 49-58, 1983. Apud BRANDÃO, op. cit., p. 186.

compõem sua obra. Durante este passeio, abordo outras questões, como o processo de canonização e a busca incessante de Hilda Hilst por leitores que compreendessem o que ela escreveu.

O terceiro e quarto capítulos irão tratar da análise das narrativas que escolhi para fazer parte do *corpus* desta tese: *Fluxo-Floema* (1970), *O caderno rosa de Lory Lambi* (1990), *Contos d'escárnio. Textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) e *Estar sendo. Ter sido*. Optei por estas cinco narrativas, sobretudo, pelo fato de que elas discutem os percalços que um escritor enfrenta para publicar um texto literário diferente do exigido pelo mercado. Isto propiciou o debate sobre a escrita como processo de subjetivação em textos de autoria feminina, objetivo central desta tese. Outro aspecto considerado para realizar esta seleção foi a cronologia dos textos, e decidi-me pela primeira narrativa, *Fluxo-Floema*, e pela última, *Estar sendo. Ter sido*, além da trilogia obscena – momento em que se intensifica a revolta com o sistema mercadológico –, a fim de demonstrar que esta discussão sobre a produção literária e o mercado editorial, a partir do prisma de um narrador-escritor, atravessa toda a prosa narrativa da autora.

Vale destacar, também, o travestismo literário presente nestes textos, pois embora sejam de autoria feminina, o que se verifica é uma voz narrativa masculina de um narrador-escritor em conflito, o qual empresta sua voz narrativa para outras personagens, a fim de se livrar do árduo ofício de escrever um texto de qualidade inferior para satisfazer às exigências do mercado editorial. Mas o que estaria por trás deste travestismo? O desconforto em reconhecer que o fato de não ocupar um lugar de destaque, um lugar no

cânone, é assumir-se enquanto alteridade, diferença, e assim se deparar com o dissabor do não pertencimento?

No terceiro capítulo, **A prosa ficcional de Hilda Hilst: uma escrita de si**, analiso os narradores-escritores: Ruiska, de *Fluxo-Floema*; Crasso de *Contos d'escárnio. Textos grotescos*; e, por último, Stamatius e Karl de *Cartas de um sedutor*. Ao me deter na leitura destas personagens, observo até que ponto o discurso hegemônico é reproduzido pelos narradores masculinos, ao relatarem sua história amalgamada ao processo de escrita. É, portanto, neste capítulo, que me debruço sobre as relações estabelecidas entre os narradores-escritores e as outras personagens do texto, a fim de verificar algumas inquietações vinculadas às questões de *gênero*, as quais aparecem nas entrelinhas. Para esta análise, utilizei, fundamentalmente, a crítica feminista que me deu subsídios não apenas para entender as relações entre as personagens hilstianas, mas para compreender melhor o meu posicionamento enquanto sujeito na realidade sócio-político-cultural que me cerca.

No último capítulo, **O eco feminino refletido na escrita travestida de Hilda**, ocupo-me das personagens femininas, Ruisis, Lori, Clódia, Eulália e Cordélia, que embasaram a escrita dos narradores-escritores. Nesta parte, evidencio o embate entre uma voz feminina – através das personagens que ocupam um lugar de destaque, Clódia, Eulália, Cordélia – e uma voz masculina – a partir do escritor-narrador, Ruiska, Crasso, Stamatius e Karl. No caso de Hilda Hilst é importante evidenciar esta voz feminina que ecoa em seus textos, mesmo quando o narrador é masculino, devido a suas eternas afirmações de não se reconhecer enquanto autoria feminina, ou seja, de não se ver como uma mulher escritora, talvez por defesa, já que sua produção literária, até certo

ponto, lamenta um não lugar no cânone, questionando, inclusive, os critérios usados pelo mercado editorial para publicar, ou não, um texto literário.

A escritura hilstiana, deste modo, evidencia-se por propiciar uma reflexão sobre a leitura e a escrita como processos de subjetivação por meio de um texto literário de autoria feminina. Assim, ao mesmo tempo em que analiso estes textos, vou-me descobrindo enquanto sujeito, ao posicionar-me como leitora e escrevente desta análise. Ao discutir o fazer literário em suas narrativas, percebo que Hilda não explora apenas um traço estético, mas tece uma denúncia a respeito do mercado editorial e do sistema que estimula a produção de uma literatura de consumo. Uma denúncia que se constrói sob o filtro de uma lente que expõe a condição feminina numa sociedade de cunho patriarcal. Diante destas evidências, busco refletir sobre algumas questões: A escrita e a leitura como processos de subjetivação possibilitariam um posicionamento de sujeito para as mulheres? Dessa forma, retomo o eco do meu desejo e, em busca de um posicionamento de sujeito, aproveito este trabalho para questionar que lugar ocupo, de fato, como leitora e crítica de Literatura Brasileira.

1 MULHERES:
(I)MA(R)GENS (IR)REFLETIDAS

Y así, es um hecho incontrovertible demasiado generalizado que las mujeres escritoras no conforman el canon y por lo tanto, no tienen una presencia digna em las historias de la literatura, ni en las Academias y, aunque en estos aspectos se há avanzado mucho gracias a los efectos de la critica feminista, carecen de una representatividad proporcional en los programas docentes universitarios o no universitarios, no acceden con igualdad a la publicación y a los premios y no suscitan atención equiparable por parte de la crítica y de los medios de comunicación.

Carmen Blanco

A crítica feminista é um ato político, cujo objetivo não é simplesmente interpretar o mundo, mas transformá-lo pela mudança da consciência daquelas que lêem e sua relação com o que lêem. (...) é antes tornar-se uma leitora resistente, e não aquiescente e, por essa recusa de aquiescer, começar o processo de exorcizar a mente masculina que foi implantada em nós.

Judith Fetterley

1.1 Leitura e escrita: um exercício de si

Michel Foucault, ao ministrar seu curso sobre a *Hermenêutica do sujeito*,²³ utiliza como texto base para trilhar esta discussão o diálogo do filósofo grego, Platão, intitulado *Alcibíades*. Alcibíades, proveniente de uma família marcada pelos privilégios herdados de seus ancestrais – por parte do pai, um Eupátrida –, possui amigos e parentes ricos e poderosos; ocorrendo o mesmo em relação a sua mãe que era uma Alcmeônida.²⁴ À fortuna de Alcibíades somam-se sua beleza e sua inteligência, estes foram alguns dos atrativos que levaram Sócrates a se interessar por este jovem. Obstinado pelo rapaz, o mestre começa a persegui-lo e aguarda o momento certo, a permissão divina, para abordá-lo.²⁵

²³ FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Edição estabelecida sob a direção de François Ewald e Alessandro Fontana, por Frédéric Gros. Trad. de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

²⁴ “Pelo seu pai Clíneas, Alcibíades era membro do *gênos* dos ‘eupátridas’ (isto é, “aqueles que têm bons pais”), uma família de aristocratas e de grandes proprietários que dominam politicamente Atenas desde o período arcaico. Quanto à esposa de Clíneas (filha de Mégacles, vítima de ostracismo), pertence à família dos Alcmeônidas, que tiveram, sem dúvida, o mais decisivo papel na história da Atenas clássica. Cf. *Ibid.* p. 54.

²⁵ “Alcibíades está prestes a começar sua vida pública e política. Ele quer se dirigir ao povo e ser o Todo-Poderoso na cidade. Não está satisfeito com seu *status* tradicional, com os privilégios que lhe foram conferidos por nascença e por herança. Quer adquirir um poder pessoal e exercê-lo sobre os outros, tanto no interior quanto no exterior da cidade. Nesse ponto de interseção e de transformação, Sócrates intervém e declara seu amor por Alcibíades. Alcibíades não pode mais ser o amado: ele deve tornar-se o amante. Ele deve ter uma participação ativa no jogo da política e no jogo do amor. Assim elabora-se uma dialética entre o discurso político e o discurso erótico. A transição, para Alcibíades, se dá de maneira específica, tanto no que concerne à política quanto no que concerne ao amor. O vocabulário político e erótico de Alcibíades faz aparecer uma ambivalência. Desde que era adolescente Alcibíades foi desejável, e um bando de admiradores se formou ao seu redor; mas, à medida que sua barba se desenvolve, ele vê seus pretendentes desaparecerem. No tempo de seu esplendor, ele havia a todos rejeitado, porque queria ser dominante, e não dominado. Ele se recusava a deixar-se dominar quando era jovem, mas, no presente, ele quer dominar os outros. É nesse momento que Sócrates aparece, aquele que tem sucesso onde os outros fracassaram: forçará

Neste diálogo, Alcibíades declara que não quer se conformar com o que já possui, ele deseja mais, quer se voltar para o povo, tomar em suas mãos o destino da cidade, governar os outros. Este é o motivo pelo qual surge a questão do *cuidado de si*,²⁶ no texto platônico, ponto crucial, também, para a discussão desenvolvida por Foucault a respeito de uma interpretação do sujeito.

Em *Alcibíades*, de acordo com Foucault, há três condições que determinam a *inquiétude de si*: primeiro, os jovens aristocratas, por serem destinados a exercer o poder, devem *ocupar-se de si*; em segundo lugar, a *inquiétude de si* tem um objetivo que é o de *ocupar-se de si*, a fim de cumprir, como é devido, o poder ao qual se está determinado; a terceira condição

Alcibíades a submeter-se, mas de uma maneira diferente. Alcibíades e Sócrates fazem um pacto: Alcibíades submeter-se-á a seu amante, Sócrates, não no sentido de uma submissão física, mas de uma submissão espiritual. A ambição política e o amor filosófico encontram seu ponto de junção no 'cuidado de si'. Cf.: FOUCAULT, Michel. *Technologies of the self (Les Techniques de soi*. Université du Vermont, outubro, 1982; trad. F. Durant-Bogaert). In: HUTTON P. H.; GUTMAN H.; MARTIN L. H. (ed.) *Technologies of the Self*. A Seminar with Michel Foucault. Anherst: The University of Massachusetts Press, 1988, p. 16-49. Traduzido a partir de FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard, 1994, Vol. IV, p. 783-813, por Wanderson Flor do Nascimento e Karla Neves. Disponível em: http://portal.filosofia.pro.br/fotos/File/biblioteca/tecnologias_eu.pdf. Acesso realizado em: 22 set. 2008.

²⁶ Para Foucault, o *cuidado de si* está relacionado a uma noção grega bastante complexa denominada *epiméleia heautoû*, que atravessou uma longa história desde a personagem de Sócrates interpellando os jovens até o ascetismo cristão: primeiramente, a *epiméleia heautoû* é uma atitude – para consigo, para com os outros, para com o mundo; em segundo lugar, cuidar de si mesmo implica que se converta o olhar, do exterior, dos outros, do mundo para “si mesmo”, ou seja, o cuidado de si implica uma certa maneira de estar atento ao que se pensa e ao que se passa no pensamento; em terceiro lugar, a noção de *epiméleia* não designa simplesmente esta atitude geral ou esta forma de atitude voltada para si, também designa sempre algumas ações que são exercidas de si para consigo, ações pelas quais nos assumimos, nos modificamos, nos purificamos, nos transformamos e nos transfiguramos. FOUCAULT, *A hermenêutica...*, p. 4-19. Ainda sobre o *cuidado de si*, Foucault, em um texto anterior, *Les Techniques de soi*, esclarece esta expressão a partir do sentido do *si*, “si é um partícula reflexiva, por este motivo sugere uma ambigüidade: tanto remete ao mesmo quanto à noção de identidade. Esse segundo sentido permite passar da questão “o que é esse si?”, a outra “a partir de qual fundamento encontro minha identidade?”. Alcibíades tenta encontrar o si através de um movimento dialético. Quando se cuida do corpo, não se cuida de si. O si não é reduzível a uma vestimenta, a uma ferramenta ou a um posses. Deve ser procurado no princípio que permite utilizar tais ferramentas, um princípio que não pertence ao corpo, mas à alma. É preciso inquietar-se com a alma – essa é a principal atividade do cuidado de si. O cuidado de si é o cuidado com a atividade, e não preocupação com a alma enquanto substância. Cf: FOUCAULT, *Les Techniques de soi*.

demonstra que o autoconhecimento é a instância fundamental da *inquiétude de si*, ou seja, *ocupar-se de si* mesmo é conhecer-se.²⁷

Nesse sentido, o modo de subjetivação na Grécia antiga está diretamente relacionado ao poder exercido através do ato de governar a cidade, a *polis*, papel este que é desempenhado, exclusivamente, por homens, conforme o trecho seguinte:

De qualquer modo, não estamos mais naquela paisagem de jovens ambiciosos e ávidos que, na Atenas dos séculos V-VI, buscavam exercer o poder; lidamos agora com um pequeno mundo, ou um grande mundo de homens jovens, ou homens em plena maturidade, homens que hoje consideraríamos velhos, que se iniciam, encorajam-se uns aos outros, empenham-se, quer sozinhos quer coletivamente, na prática de si.²⁸

A mulher, ao ser excluída deste espaço público-político, está, *a priori*, impossibilitada de exercer *a inquiétude de si*, *as práticas de si*, *o cuidado de si*, levando em consideração as três condições relacionadas a *Alcibíades*, as quais parecem ser determinantes para vivenciar estas práticas. No entanto, percebe-se que o processo de subjetivação feminino perpassa pela transgressão, ou seja, a mulher para cuidar de si necessita romper com o poder hegemônico, já que não é induzida, estimulada à subjetivação, como acontece com o jovem ateniense. Ela, ao contrário, é impedida, desencorajada a exercer o *cuidado de si*, assumindo, ainda, a submissão, o lugar de alteridade. Embora Foucault, ao rever a historiografia filosófica, centre-se nos processos de subjetivação desde a Antigüidade Clássica, é possível estabelecer uma analogia entre o modo de subjetivação desta época e o da atualidade. Neste sentido, seria pertinente questionar: as mulheres precisam lutar para se *ocuparem de si*, ainda hoje? O

²⁷ FOUCAULT, *A hermenêutica...*, p. 102.

²⁸ *Ibid.*, p. 109.

texto literário, a partir da escrita e da leitura, pode ser considerado um espaço propício para esta *inquiétude de si*?

A fim de estabelecer uma relação entre os processos de subjetivação juntamente à leitura, à escrita, à crítica feminista, à literatura e à crítica literária, partirei, a princípio, da concepção de uma leitura de sentido e de resistência, ou seja, a leitura compreendida como processo de subjetivação viabilizando um lugar de agenciamento para qualquer que seja o/a leitor/a, almejando, assim, a produção de uma crítica literária baseada no *sujeito*.

Desta maneira, a subjetivação se dá através da leitura e da escrita, ou seja, a leitura se prolonga, reforça-se, reativa-se pela escrita, de modo que a composição escrita dê corpo (*corpus*) àquilo que a leitura recolheu. A escrita é, assim, um elemento de exercício, e um elemento de exercício que traz a vantagem de ter dois usos possíveis e simultâneos. Uso, em certo sentido, para nós mesmos. É escrevendo, precisamente, que assimilamos a própria coisa na qual se pensa.²⁹ Vale salientar que este *exercício de si*, ao qual estou me propondo, baseia-se na crítica feminista e nos estudos de gênero, o que implica em repensar questões que envolvem autoria, escrita e leitura, a partir da margem.

Carmen Blanco, em seu livro *El contradiscurso de las mujeres: historia del feminismo*, ao tratar de uma crítica literária feminista, defende que o movimento feminista esteve associado desde o princípio a um processo criativo inspirado na liberdade das mulheres. Neste processo inovador, as mulheres do movimento foram elaborando uma contracultura à margem do discurso monológico patriarcal e a partir desta elaboração foram recriando novas

²⁹ *Ibid.* p. 431-2.

construções, possibilitando, assim, subjetivações e socializações que não negassem as múltiplas diferenças sexuais. Assim, a crítica literária feminista avançou pelo caminho do autoconhecimento, da desconstrução e da reconstrução, desenvolvendo-se dentro do conjunto geral dos estudos feministas e dos estudos de gênero.³⁰

Em consonância com tal perspectiva, o exercício de uma crítica literária feminista requer uma leitura de resistência, que irá materializar-se através da escrita, possibilitando, assim, uma práxis.

Michel Foucault, sob um prisma filosófico, afirma que a leitura tem como objetivo principal propiciar uma ocasião de meditação. No entanto, a idéia de meditação empregada por Foucault não corresponde ao que entendemos hoje por este termo: “A palavra latina *meditatio* (ou o verbo *meditari*) traduz o substantivo grego *meléte*, o verbo grego *meletân*. E *meléte*, *meletân* não têm de modo algum a mesma significação daquilo que chamamos, ao menos hoje, isto é, nos séculos XIX e XX, “meditação”. *Meléte* é exercício.”³¹ *Meletân*, por sua vez, está muito próximo à *gymnázsein*, que significa “exercitar-se”, “treinar”, e está ligada a uma espécie de exercício do pensamento, exercício “em pensamento”. Consiste, pois, em fazer um exercício de apropriação, apropriação de um pensamento a ponto de acreditar que ele é verdadeiro:

Trata-se, portanto, de fazer com que a verdade seja gravada no espírito de maneira que dela nos lembremos tão logo haja necessidade, de maneira também a tê-la (...) *prókheiron* (à mão) e, por conseguinte, a fazer dela imediatamente um princípio de ação. Apropriação que consiste em fazer com que, da coisa verdadeira, tornemo-nos o sujeito que pensa com verdade e, deste sujeito que

³⁰ BLANCO, Carmen. La crítica literaria feminista. In: _____. *El contradiscurso de las mujeres: historia del proceso feminista*. Trad. de Olga Novo. Vigo: Editorial Nigra, 1997. p. 197-198.

³¹ FOUCAULT, *A hermenêutica ...*, p. 428.

pensa com verdade, tornemo-nos um sujeito que age como se deve.³²

Contudo, a leitura como subjetivação é composta por alguns estágios, a partir do exercício em pensamento, direciona-se, então, para o exercício de *meditatio*, que equivale a fazer uma espécie de experiência, experiência de identificação, ou seja, não se detém no pensar na própria coisa, mas exercitar-se na coisa em que se pensa. Logo, é produzido um tipo de jogo diferente entre o sujeito e o próprio pensamento, o efeito dar-se-á através do jogo do pensamento sobre o sujeito e não o inverso.

É um exercício pelo qual o sujeito se põe, pelo pensamento, em uma determinada situação. Deslocamento do sujeito com relação ao que ele é por efeito do pensamento. (...) E esta função meditativa como exercício do sujeito que se põe pelo pensamento em uma situação fictícia na qual se experimenta a si mesmo. (...) Isto explica o efeito que se espera da leitura: não a compreensão do que o autor queria dizer, mas a constituição para si de um equipamento de proposições verdadeiras, que seja efetivamente seu.³³

Neste sentido, seria possível para uma leitora feminista experimentar a leitura como processo de subjetivação a partir da função meditativa? Quais seriam as implicações para que isto acontecesse? Esta leitora só poderia fazer o exercício de apropriação de um pensamento diante de um texto que tivesse um viés feminista? Ou ela também poderia fazer uma leitura independentemente da perspectiva teórica, ideológica, política deste texto? Quanto ao exercício de *meditatio* – experiência de identificação ao exercitar-se na coisa em que se pensa – como se estabeleceria uma subjetivação através do *exercício de si*, a partir do pensamento provocado pela apropriação da

³² *Ibid.*, p. 429.

³³ *Ibid.*, p. 430-431.

leitura, se a representação da mulher em textos literários ou teóricos ocupa, geralmente, um lugar de alteridade ou um não-lugar?

Rita Felski, no primeiro capítulo do seu livro, *Literature after feminism*,³⁴ trata de dois importantes leitores ficcionais da literatura clássica e universal, *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, e *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes. Neste capítulo intitulado “Readers”, Felski observa o perfil destes dois personagens de autoria masculina, que têm a leitura como uma característica comum. No entanto, ler, para Emma, é uma forma de fugir de sua vida real, um universo privado e entediante, é uma escapatória de uma relação amorosa aprisionadora em busca de uma vida embasada na paixão, no amor idealizado, através da leitura. Desta forma, Emma, ao se deparar com o livro, vivencia momentos de total introspecção, confinamento, refugia-se em seu ambiente privado para alcançar uma felicidade há muito perdida. O contrário acontece com Dom Quixote que, ao mergulhar na leitura, sente-se instigado a lutar por novas conquistas, é impulsionado para a ação, a aventura e o divertimento, o espaço público, enfim. Neste sentido, é explícita a diferença de perspectivas destas duas personagens, ambas têm acesso à leitura, mas a empregam de forma diferente, ou seja, correspondendo a uma inteligibilidade cultural.

É interessante observar que a novela de cavalaria, como é o caso de *Dom Quixote de La Mancha*, é uma manifestação literária marcada por um olhar masculino – neste caso, um herói moldado na tradição – devido à caracterização do próprio enredo, geralmente, centrado em aventuras cavaleirescas extravagantes, impregnadas por uma espiritualidade cristã, onde

³⁴ FELSKI, Rita. Readers. In: _____. *Literature after feminism*. Chicago: The University of Chicago Press. 2003. p. 23-56.

se sublima o amor profano. Diferentemente do romance realista, em que “desnudam-se as mazelas da vida pública e os contrastes da vida íntima”, como afirma Alfredo Bosi,³⁵ explorando, assim, o drama familiar – do qual *Madame Bovary* é um exemplo – que é, antes de tudo, um dos tipos de texto literário dirigido às leitoras, ou melhor, que valida uma imagem feminina construída a partir do sistema hegemônico patriarcal. Há uma distinção entre o prazer da leitura para homens e mulheres? Ainda hoje, há um maior interesse das mulheres por romances que exploram o ambiente privado, as relações amorosas, ao invés do espaço público? Atualmente, há uma literatura que é produzida para o público feminino?

Segundo Zahidé L. Muzart há uma literatura direcionada às mulheres no final do século XX:

Data dos anos 90 uma expressão que julgo preconceituosa e muito ofensiva: *literatura de mulherzinha*, usada para significar uma literatura mais *light*, de menor valor literário, lida quase que somente por mulheres. Também chamada de “*chick lit*”, esta literatura se caracterizaria por ser confessional, absolutamente centrada em perdas amorosas, em desilusões com parceiros e relacionamentos, em paixões amorosas e casos sexuais. É uma literatura de conteúdo, se ainda se pode falar dessa divisão, forma/fundo, uma literatura de enredo somente. A forma, nesse caso, importa menos (ou nada...) do que o enredo, a trama. Ao contrário do que pensei ao ler “*chick lit*”, associando-a com *chicken*, a expressão se refere a chicletes, *chewing gum* com a implicação de que as leitoras seriam do gênero que masca chicletes e que não é intelectual... É um fenômeno de amplitude mundial e com objetivos nitidamente comerciais. Na França é conhecida como *littérature de gare*, ou seja de estação de trens. Na África, lançada em 1998 uma coleção intitulada *Adoras*, (V. *Lydie Moudileno*) tem vendido um número imenso de livros e cada edição não sai com tiragem menor do que 10000 exemplares. Nos

³⁵ BOSI, Alfredo. O realismo. In: _____. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, p. 169. 1994.

Estados Unidos, a produção é muito grande e as capas seguem um apelo jovem, capas coloridas com mulheres jovens e roupas idem.³⁶

Destaca-se, aqui, através desta *literatura de mulherzinha* ou “*chick lit*”, o preconceito em relação às leitoras, sugerindo que a literatura de entretenimento faz parte do universo de consumo feminino, somente. Será que a sub-literatura não atrai, também, os homens leitores? A demonstração da diferença entre o gosto de leitores e leitoras valida os binarismos: homem/mente/razão e mulher/corpo/emoção, que a crítica feminista luta a décadas para desconstruir.

³⁶ MUZART, Zahidé Lupinacci. Literatura de mulherzinha. *Labrys*, n. 11, jun. 2007. Disponível em: <<http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys11/ecrivaines/zahide.htm>> Acesso realizado em: 22 out. 2008.

1.2 Uma escrita de si a partir da leitura e da experiência

Ao perceber as marcas dos moldes da construção hegemônica patriarcal em diversas obras de Literatura, estudadas durante anos de formação estudantil e acadêmica, comecei a desejar, a partir de um processo de desconstrução, ler textos literários através do prisma da crítica feminista. A princípio, considero praticamente impossível não assumir uma identidade fixa, concebida através de um posicionamento, até certo ponto, essencialista, já que pretendo refletir sobre a representação das mulheres no texto literário – ao analisar as narrativas da escritora paulista Hilda Hilst – a partir de uma perspectiva política baseada no *gênero*³⁷ e na crítica feminista, e ao fazê-lo me enquadrando nesta categoria “mulheres” sem demonstrar uma preocupação imediata com as diversas intersecções identitárias que a envolvem.

A propósito, é imprescindível expor que, embora esteja assumindo o papel de leitora feminista, não pretendo estabelecer uma relação metafórica

³⁷ A categoria *gênero* possui um problema que está imbricado no significado do próprio vocábulo em línguas neolatinas, mais especificamente a Língua Portuguesa e o Castelhanos. Diferente do que ocorre na língua inglesa em que *gender* “*tiene una acepción que apunta directamente a los sexos (sea como accidente gramatical, sea como engendrar)*”, em português, este vocábulo possui treze acepções distintas, conforme o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, no entanto nenhuma delas se refere ao significado que iremos usar para este termo, aqui. Ao empregar *gênero* como categoria de análise, baseio-me no que defende Marta Lamas, ao distinguir os dois possíveis usos desta categoria: “*el que habla de género refiriéndose a las mujeres; y el que se refiere a la construcción cultural de la diferencia sexual, aludiendo a las relaciones sociales de los sexos.*” LAMAS, Marta. Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género. In: _____ (Org.) *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Pueg/UNAM, 1996. p. 332. Ainda fomentando este debate sobre o emprego mais adequado desta categoria de análise, conferir: HAWKESWORTH, Mary. Confundir el género. *Debate Feminista*. v. 20, p. 3-48, 1999; NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. *Revista estudos feministas*. Florianópolis, v.8, n.2, p.9-41, 2000; SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e realidade*, vol.16, n.2, jul-dez. 1990. p. 5-22.

com o meu objeto de análise, a representação da mulher no texto literário – neste caso, as narrativas hilstianas, em que personagens femininas são moldadas a partir da percepção de um olhar feminino que se traveste de uma visão masculina, através de um narrador-escritor. Entretanto, almejo posicionar-me em uma relação metonímica, ou seja, não é meu objetivo falar em nome das mulheres, mas assumir um lugar de leitora que pertence a esta categoria. Uma categoria que passa por diversas dificuldades, no âmbito da teoria, para se consolidar como tal; pois parece ser problemático basear a noção desta categoria a partir da *essência* e da *experiência*. Judith Butler, em *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*, defende que:

Se alguém é uma mulher, isto não é tudo que este alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida.³⁸

Insisto em me posicionar como leitora feminista de Literatura Brasileira, com formação no curso de Letras de uma Universidade Federal, a fim de construir uma leitura de sentido e, conseqüentemente, uma crítica literária feminista, baseando-me, até certo ponto, no essencialismo estratégico defendido por Gayatri Chakravorty Spivak, como “*un uso estratégico del esencialismo positivista con un interés político completamente visible*”. Neste caso, a margem que reivindica um lugar no texto literário que não seja o

³⁸ BUTLER, Judith. Sujeitos do sexo/gênero/desejo. In: _____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 20.

usualmente retratado, ou que ao se deparar com a representação estereotipada consiga reconhecer a construção discursiva de sua própria identidade e de seu lugar de subalterno/a, de Outro, de alteridade na cultura em que está inserido/a. Conforme Spivack, quando o essencialismo é posto em prática pelas próprias pessoas subordinadas, ele pode provocar mudança e ser subversivo.³⁹ Vale salientar que estou reivindicando outras modalidades de representação da mulher no texto ou na crítica literária, mas, ao fixar-me em uma identidade, a de leitora feminista, posso estar incorrendo no erro de minar outros possíveis lugares de enunciação.

Esta inquietude que demonstro ao conferir-me uma identidade fixa, a partir da *essência* e da *experiência* objetivando um posicionamento desconstrucionista, é proveniente de uma antiga discussão que habita as entrelinhas da teoria feminista. Como reunir em uma reivindicação “político-feminista”, centrada na leitura, três conceitos que, de certa forma, parecem inconciliáveis: *essência*, *experiência* e *desconstrução*?

A discussão entre feminismo, desconstrucionismo e essencialismo apresenta uma certa incompatibilidade. Diana Fuss, ao introduzir seu ensaio “*Leer como una feminista*” e tratar de essência, experiência e autoridade, aponta algumas questões sobre esta problemática:

¿Es posible ser desconstrucionista esencialista, cuando la desconstrucción se entiende normalmente como el desplazamiento mismo de la esencia? (...) ¿es legítimo autodenominarse feminista antiesencialista, cuando el feminismo parece dar por hecho la

³⁹ FUSS, Diana. Leer como una feminista. In: CARBONELL, Neus, TORRAS, Meri (Org.). *Feminismos literarios*: J. Butler, T. Ebert, D. Fuss, T. De Lauretis, M. Lugones, J. W. Scott, G. Ch. Spivak, S. Winnett. Madrid: Arco/Libros, S.L., 1999. p. 139.

*existencia de una identidad compartida, de algún punto esencial común entre sus miembros?*⁴⁰

Neste mesmo texto, Diana Fuss discorda do posicionamento de um crítico norte-americano, Robert Scholes, em *Reading like a man* – quando ele afirma que “*feminismo y deconstrucción son fundamentalmente discursos incompatibles debido a que la deconstrucción desplaza la esencia de la clase ‘mujeres’ que el feminismo necessita para definir su propia política*”⁴¹ – e deixa claro qual sua opinião a respeito desta problemática dentro da teoria feminista:

*...¿en qué podemos basar la noción de lectura de una clase de mujeres? Tanto ‘clase’ como ‘mujeres’ son constructos políticos pero podemos preguntarnos, ¿qué es la ‘política’? La política es precisamente una categoría evidente en el discurso feminista, la más irreducible e indispensable. (...) Desde el momento en que es difícil imaginar un feminismo apolítico, la política surge como la esencia del feminismo.*⁴²

É, portanto, este posicionamento político inerente ao feminismo que me incita a investigar uma leitura de resistência, baseada em uma crítica literária feminista, em que posso exercitar a leitura com o objetivo de romper com as normas impostas pelo poder hegemônico patriarcal representado através da própria linguagem do texto literário, que é marcada por um discurso falocêntrico. Neste sentido, o sujeito universal que permeia as páginas da literatura clássica e canônica está distante de minha realidade, além de me situar em uma posição de margem, de submissão; pois o discurso em que está

⁴⁰ *Ibid.*, p. 128.

⁴¹ *Id.*

⁴² *Ibid.*, p. 146.

fundamentado nega a possível existência de um sujeito feminino,⁴³ impondo à mulher, geralmente, um lugar de objeto.

Jonathan Culler, em seu texto polêmico *Lendo como mulher*, mapeia algumas leituras da literatura universal, de autoria masculina, realizadas por críticas e teóricas feministas para discutir o que significa ler como uma mulher. Neste estudo, recupero estes três momentos desta crítica apontados por Culler, a fim de enriquecer este debate que envolve a crítica literária feminista, partindo da leitura como processo de subjetivação.

No primeiro momento, apontado por Culler, “o conceito de uma mulher leitora leva à asserção de uma continuidade entre a experiência das mulheres nas estruturas sociais e familiares e suas experiências como leitoras”;⁴⁴ desta forma, para Culler, ler como uma mulher não é apenas um posicionamento teórico, mas um apelo a uma identidade definida como essencial, privilegiando, assim, experiências associadas a essa identidade.⁴⁵

Uma leitora é construída pela própria experiência e também é responsável por produzir experiências. Deste modo, por não concordar com a manipulação de um discurso androcêntrico, que limita a representação da mulher em obras de autoria masculina e, inclusive, feminina, esta leitora

⁴³ Para as teóricas feministas francesas, Luce Irigaray e Monique Wittig, a ausência, ou não, de um sujeito feminino dá-se a partir da identidade sexual. Para Irigaray, há apenas um sexo, o masculino, “que elabora a si mesmo na e através da produção do ‘Outro’”. De acordo com Wittig, “a categoria do sexo é, sob as condições da heterossexualidade compulsória, sempre feminina (mantendo-se o masculino não marcado e, conseqüentemente, universal)”. Neste sentido, ela propõe a destruição da categoria “sexo” para que as mulheres possam experimentar o *status* de sujeito universal, decidindo não entrar na polêmica sobre os modos hegemônicos de significação e representação. O que não ocorre com Irigaray, pois, “...a teoria da diferença sexual de Irigaray sugere que as mulheres jamais poderão ser compreendidas segundo o modelo do ‘sujeito’ nos sistemas representacionais convencionais da cultura ocidental, exatamente porque constituem o fetiche da representação e, por conseguinte, o irrepresentável como tal.” BUTLER, *Sujeitos do sexo...*, p. 40.

⁴⁴ CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997. p. 56.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 60

feminista luta por um posicionamento de sujeito através da própria leitura. É nesta direção que Carolyn Heibrun enaltece a obra de Kate Millett, *Sexual Politics*, uma análise dos posicionamentos de gênero de alguns importantes escritores, tais como: Lawrence, Miller, Mailer e Genet:

Millet assumiu uma tarefa que eu acho particularmente valiosa; a consideração de certos eventos ou obras da literatura sob um inesperado, até mesmo surpreendente, ponto de vista... Seu objetivo é arrancar o leitor do ponto favorável que ele há muito ocupa e forçá-lo a ver a vida e as letras de um novo canto. Dela não pretende ser a última palavra sobre nenhum autor, mas uma palavra inteiramente nova, pouco ouvida antes, e estranha. Pela primeira vez nos foi pedido que olhássemos a literatura como mulheres; nós, homens, mulheres e PhDs, sempre a lemos como homens.⁴⁶

Ao elaborar uma leitura nova, que causa estranhamento, incomodando o/a leitor/a, redimensionando a crítica literária, Kate Millet exercita uma crítica literária feminista. Desta maneira, este lugar de enunciação, o de quem lê um texto literário sob uma perspectiva feminista, pode ser ocupado por qualquer indivíduo. Pois, mesmo aquelas/es que não se enquadram na categoria “mulheres” podem fazer este movimento, *o exercício de si* sugerido por Foucault, para experimentar este lugar de enunciação.

O segundo momento da crítica feminista apontado por Culler “encarrega[se] de, através do postulado de uma mulher leitora, trazer uma nova experiência de leitura e de fazer leitores – homens e mulheres – questionarem as suposições literárias e políticas nas quais sua leitura tem se baseado”.⁴⁷ Vale salientar que, como bem defende Annette Kolodny, “a leitura é uma atividade *aprendida*, que, como muitas outras estratégias interpretativas

⁴⁶ HEILBRUN, Carolyn. Millett's *Sexual Politics*: A Year Later. p. 39 apud CULLER, op. cit., p. 59.

⁴⁷ CULLER, op. cit., p. 62.

aprendidas em nossa sociedade, é inevitavelmente codificada pelo sexo e modulada pelo gênero”.⁴⁸ Desta forma, é comum perceber que as análises literárias produzidas nos cursos de Graduação e Pós-Graduação das Universidades Brasileiras continuam exercendo, na grande maioria, uma prática de leitura – que foi aplicada nas salas de aula durante a maior parte do período estudantil – universal e, comumente, apolítica, desprovida de uma discussão centrada nas questões de gênero. Nestas Instituições de Ensino, salvo algumas exceções, é percebido certo pudor e temor quanto ao incentivo de uma leitura que vise a desconstrução de uma linguagem falocêntrica, isto é, ler posicionando-se em um outro lugar, compactuando com um olhar centrado na crítica feminista e ratificando “a experiência da identificação”, através do *exercício de si*, construindo, desta forma, um marco crítico relativizador pós-moderno, como afirma Carmen Blanco:

*...la crítica feminista influyó quizás más que ninguna otra corriente en la apertura de los estudios literarios y en las nuevas concepciones de los hechos culturales aparecidas en los últimos años en el seno del posestructuralismo, de la deconstrucción, de la estética de la recepción y del reader-response, del dialogismo, del materialismo, de los estudios culturales y del nuevohistoricismo (...) De hecho, esta corriente crítica procedió desde su nacimiento a realizar dos operaciones que atentaban directamente contra el inmanentismo y el objetivismo dominantes en el academicismo formalista europeo y en el new criticism norteamericano: desconstrucción y contextualización. De esta manera, la lectura feminista, con su revisión subversiva y su contextualización relativizadora de la literatura y de la propia crítica practicó e cuestionó, al mismo tiempo, las llamadas falacias intencional, referencial y afectiva, definidas por las corrientes dominantes, contribuyendo así al nacimiento del marco crítico relativizador posmoderno.*⁴⁹

⁴⁸ KOLODNY, Annette. *Reply to commentaries*. p. 588. apud CULLER, op. cit., p. 62

⁴⁹ BLANCO, op. cit., p. 202.

Por tudo isto, ler como uma feminista não é, decididamente, confortável, pelo contrário, é instigante, provocante, enervante, excitante, e, inclusive, nauseante; é, enfim, político e necessário à sobrevivência de uma leitura com sentido, uma leitura de resistência.⁵⁰

A leitura de uma obra literária vista sem o prisma de *gênero* torna-se incompleta, pois desconsidera reflexões que envolvem literatura e sociedade, literatura e cultura, literatura e sexo, classe, orientação sexual, raça, etnia, localização geográfica, religião. Equivoca-se quem defende que a literatura está imune a todas estas categorias identitárias. Estas posicionalidades de sujeito são ocupadas não apenas pelos/as personagens, mas perpassam, inclusive, autor/a e leitor/a, pois o texto literário é, a priori, produto da experiência e produz experiências. A propósito, os/as personagens que transitam nas obras literárias estão inseridos em contextos históricos, sociais, culturais e políticos, dos quais sofrem modificações e, também, modificam. Desta forma processa-se a experiência de quem escreve e de quem lê.

Joan Scott, ao explorar a categoria *experiência*,⁵¹ considera-a responsável pela construção dos sujeitos. Para esta autora, os sujeitos são produzidos a partir da experiência, ao mesmo tempo em que constroem experiência. De acordo com Scott, há dois tipos de experiência, a visual, agindo no espaço externo, em volta, ao indivíduo, e a visceral, responsável pelas mudanças e questões internas. Desse modo, leitores/as e autores/as de

⁵⁰ Ao defender que a crítica feminista me dá a possibilidade de ocupar um lugar de sujeito a partir da leitura, não quero desmerecer outras possibilidades de crítica literária, de cunho político, mas reforço aqui as feministas ou de gênero, por sentir-me incluída nesta discussão, já que são abordadas também as diferenças de gênero, além das de classe, etnia ou orientação sexual.

⁵¹ SCOTT, Joan. Experiência. In: SILVA, Alcione Leite; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Orgs.). *Falas de gênero*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1999. p. 21-55.

literatura transitam nestes dois espaços da *experiência*, pois quando entram em contato com o texto literário ocorrem processos de identificação e não-identificação com as representações apresentadas, produzindo, assim, sujeitos. Como, então, apagar de um texto literário as marcas de gênero, sociedade, cultura e política, e centrar-se apenas nas suas questões estéticas e estruturais?

1.3 As representações das mulheres no texto literário

Ao ler um texto literário, é inevitável não buscar uma identificação possível com as inúmeras mulheres que transitam ao longo da narrativa. Logo, deparo-me com a frustração, pois diante das representações da mulher em textos literários – do cânone ocidental – de autoria masculina, torna-se difícil estabelecer uma identificação, pois tenho que me enquadrar em uma das categorias impostas – como a virgem, a santa, a mãe, a prostituta, a bruxa, a amante – para que possa, de certa maneira, esboçar a minha imagem através do próprio ato de leitura – baseada no *exercício de si* – e, assim, sentir-me, representada. Esta sensação foi, por mim, poucas vezes experimentada.

Reconheço, entretanto, que despendo um esforço inútil, pois, embora reivindique uma outra representação do feminino no texto literário, não é o refletido no espelho que irá fazer com que eu sinta o *prazer do texto*, mas, sim, a fragmentação deste reflexo, a fenda exposta, a fissura, através das quais posso vislumbrar uma outra forma de representatividade das mulheres no discurso literário e, deste modo, no discurso histórico, até então permeado por uma ideologia sexista.

Judith Butler, ao debater sobre o processo da construção à materialização do 'sexo', afirma que é a partir da reiteração das normas que naturalizam o 'sexo' que surgem "os fossos e fissuras que podem ser vistos como as instabilidades constitutivas dessas construções, como aquilo que

escapa ou excede à norma, como aquilo que não pode ser totalmente definido ou fixado pelo trabalho repetitivo daquela norma”.⁵² É, portanto, nesta fissura do texto literário que busco ver refletida uma imagem que corresponda, até certo ponto, à minha.

Neste sentido, este não-lugar da leitora feminista na literatura contribui para uma leitura de resistência. Isto faz com que eu continue o diálogo com Judith Butler, quando ela afirma em outro texto que:

...a *representação* serve como termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos; por outro lado, a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria mulheres.⁵³

Para a teoria feminista, é importante desenvolver uma linguagem que esteja dissociada do falocentrismo e que possa promover a visibilidade das mulheres, de forma politizada, cuja representação, na maioria das vezes, ocorre de maneira equivocada ou, simplesmente, não existe.

Desse modo, a literatura, de uma maneira geral, ratifica este lugar de enunciação hegemônica, quando reproduz personagens femininas predestinadas a assumir os papéis regrados a partir da estrutura social centrada no patriarcado – gerar, nutrir, amar, seduzir, amedrontar, maternar, matar, fantasiar, apaziguar, calar, obedecer... Assim, ao transgredir estas representações, as mulheres que habitam os textos literários são punidas e têm, comumente, a morte ou a loucura como destino. Mas, por onde andam as personagens femininas que lêem, escrevem e trabalham, quer seja no espaço

⁵² BUTLER, *Corpos que pesam...*, p. 163.

⁵³ BUTLER, *Sujeitos do sexo...*, p. 18.

privado ou no público? Ainda estão encarceradas nas páginas em branco da autoria masculina? Podem ser consideradas, atualmente, figuras comuns nos textos escritos por mulheres?

Quando retomo este debate a respeito da representação da mulher no texto literário, não pretendo rememorar o trajeto das personagens femininas como protagonistas, ou não, no universo da literatura canônica, revisitando, assim, os exemplos clássicos; pois, parto do pressuposto que o *imaginário* do/a leitor/a deste texto contém uma amostra infundável para ilustrar o que está sendo discutido aqui. Almejo, portanto, semear uma reflexão, a partir de uma leitura de sentido, vislumbrando uma crítica literária feminista, questionando o fato de representar o feminino validando o falocentrismo, desde a própria linguagem até a presença/ausência de uma ideologia no texto.

Para Carmen Blanco, a crítica feminista evidenciou o caráter político da opacidade androcêntrica da crítica e da história da literatura tradicionais, ao expor que a diferença entre a crítica feminista e a não feminista não estaria no fato de uma ser política e a outra não, mas sim na idéia de que a crítica literária feminista promove abertamente sua política enquanto que a não-feminista não expõe sua política, talvez porque não esteja consciente de suas convicções político-sexuais, quando se autodefine como sendo uma crítica objetiva e universal por ser apolítica. Neste sentido, ao assumir uma posição politizada, a crítica literária feminista começa a analisar os próprios textos literários e a avaliar o processo da história da literatura, produzindo interpretações

profundamente inovadoras a respeito das criações literárias, das/os autoras/es, da visão histórica dos mesmos e da própria teoria literária.⁵⁴

Ann Kaplan, em seu texto “O olhar é masculino?” – capítulo do livro *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera* – produz uma crítica feminista a partir de uma leitura do melodrama hollywoodiano, sob o viés da psicanálise, observa que o olhar por trás da câmera não é necessariamente masculino, “mas que para possuir e ativar o olhar, devido à nossa linguagem e à estrutura do inconsciente, é necessário que se esteja na posição ‘masculina’”.⁵⁵ Vale salientar que é a partir deste ângulo de visão que sujeitos são produzidos. Assim sendo, para que a espectadora não caia em uma armadilha estonteante proveniente do cinema, ela precisa ocupar um posicionamento consciente e de resistência, que só uma teoria com engajamento político e desconstrucionista pode facilitar.

Nesta perspectiva, fica evidente que a Literatura Clássica, assim como o cinema de Hollywood, é produzida a partir de um olhar falocêntrico e a construção da personagem feminina está vinculada a esta visão, tornando-se praticamente impossível encontrar nas páginas dos textos literários canônicos de autoria masculina um almejado posicionamento de um sujeito feminino. Assim, para ler estes textos, sem tangenciar as questões de gênero, faz-se necessário enquadrar-se no lugar do sujeito universal.

Ainda estabelecendo uma relação entre o cinema e a literatura, compartilho com a opinião de Ann Kaplan, ao apontar as diferenças entre a

⁵⁴ BLANCO, op. cit., p. 199.

⁵⁵ KAPLAN, E. Ann. O olhar é masculino? In: _____. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 52-53.

construção do feminino e do masculino nos filmes hollywoodianos a partir da análise que Laura Mulvey faz do espectador masculino:

Os heróis masculinos idealizados da tela devolvem ao espectador masculino seu ego mais perfeito espelhado, junto com uma sensação de domínio e controle. Para a mulher, ao contrário, são dadas apenas figuras vitimizadas e impotentes que, longe de serem perfeitas, ainda reforçam um sentimento básico preexistente de inutilidade.”⁵⁶

Neste sentido, como ocupar um lugar de sujeito a partir da leitura?

Jonathan Culler, na exposição que faz sobre o terceiro momento da crítica feminista, defende que esta teoria, ao invés de contestar a associação do masculino com o racional e dela se desvencilhar, parte de uma pesquisa sobre como a idéia de *racional* se encontra associada ao masculino, ou seja, ao interesse dos homens ou deles torna-se cúmplice. Para ilustrar esta fase, o autor utiliza a análise que Luce Irigaray faz da parábola da caverna de Platão, em *Speculum, de l'autre femme*. Nesta leitura, ela estabelece:

...um contraste entre um ventre materno e um divino *logos* paterno, como ponto de partida para demonstrar que as categorias filosóficas foram desenvolvidas para relegar o feminino a uma posição de subordinação e para reduzir a radical alteridade da mulher a uma relação especular: as mulheres são ignoradas ou vistas como o oposto do homem.⁵⁷

A partir da interpretação de Culler, a crítica feminista estaria retomando a essencialização da categoria mulher através de um debate que reforça os binarismos amalgamados no par feminino/masculino, que já é por si só complicado – corpo/mente, emoção/razão, frívolo/sério, dentre outros – e que a crítica feminista e os estudos de gênero lutam para desconstruir.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 50.

⁵⁷ CULLER, op. cit., p. 70.

Estes binarismos são reforçados no texto literário a partir das metáforas que envolvem o corpo feminino, evidenciando a presença de um olhar masculino na literatura, pois, mesmo percebendo uma certa ruptura com o logofalocentrismo ao representar a mulher na produção literária contemporânea, quer seja em textos de autoria feminina ou masculina, continua existindo uma reprodução do eixo metafórico utilizado pela escrita masculina canônica e universal. Há vários exemplos de escritoras brasileiras do Século XX, geralmente consideradas como transgressoras – como Hilda Hilst, ou mesmo as que acabaram de ingressar no mercado editorial –,⁵⁸ que podem ilustrar este uso inadequado e repetitivo das metáforas que envolvem o corpo feminino. A passagem abaixo extraída do conto *Glória* (2004), da escritora mineira Guiomar de Grammont, ilustra bem esta reificação e erotização do corpo da mulher:

Sexo. Sexo é outra fórmula infalível. Você põe sexo ali, todos devoram. Não precisa criar novas formas de falar desse assunto. Os leitores adoram o requeijado, o igual, o lugar-comum. É melhor escolher as palavras às quais todo mundo já está acostumado. Se você introduzir alguma metáfora estranha, como é que o leitor vai perceber do que se trata? Para gozar junto ele precisa reconhecer todas as fórmulas que está cansado de conhecer. É o que o leitor quer. Comparar mulheres com comidas ou flores, por exemplo. É o máximo. Não precisa dizer que é vulgar. Não tem erro: é infalível. Eu tinha uma coleção de combinatórias: seios e morangos, vulva e drósea, etc.⁵⁹

As associações culturais entre mente/masculinidade e corpo/feminilidade reproduzidas de forma acrítica ratificam, neste trecho, o que se tem tentado

⁵⁸ Aqui faço menção à produção contemporânea de cinquenta e cinco mulheres, textos escritos a partir da década de noventa, de caráter inédito, e que compõem as duas coletâneas – denominadas *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* e *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* – organizadas por Luiz Ruffato, a pedido da Editora Record.

⁵⁹ GRAMMONT, Guiomar de. *Glória*. In: RUFFATO, Luiz. (Org.). *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 147.

desconstruir e o que esta dicotomia tem convencionalmente produzido, mantido e racionalizado no que diz respeito à hierarquia de gênero. De acordo com Butler:

Na tradição filosófica que se inicia em Platão e continua em Descartes, Husserl e Sartre, a distinção ontológica entre corpo e alma (consciência, mente) sustenta, invariavelmente relações de subordinação e hierarquia políticas e psíquicas. A mente não só subjuga o corpo, mas nutre ocasionalmente a fantasia de fugir completamente à corporificação.⁶⁰

Esta forma de representação do corpo está centrada em termos não-históricos, naturalistas, organicistas, passivos, inertes, os quais correspondem ao logofalocentrismo. Mas, por quais motivos uma escritora contemporânea valida a reificação da mulher nos textos literários? Estaria experimentando uma postura crítica a partir da ironia? Acredito que, neste caso, a discussão passa pela ausência de um posicionamento político a respeito do lugar que a mulher ocupa na cultura e na história.

A produção literária de Hilda Hilst demonstra a sua trajetória de leitura, ou seja, através de suas narrativas é possível perceber que ela foi uma leitora dos Clássicos devido às inúmeras passagens que apresentam uma intertextualidade. Neste sentido, ela conseguiu produzir uma obra que, embora almejasse ocupar o lugar de privilégio, busca desestabilizar este lugar hegemônico, a partir de reivindicações trespassadas de questões de gênero – como será explicitado nas análises de suas narrativas, nos próximos capítulos deste trabalho – demonstrando, assim, pertencer a um não-lugar, um entre-lugar. Neste sentido, há momentos em que o discurso literário não é

⁶⁰ BUTLER, *Sujeitos do sexo/gênero...*, p. 32.

necessariamente masculino – pois algumas escritoras, a duras penas, conseguem utilizá-lo com o intuito de desconstruir imagens estereotipadas discursivamente construídas, como é o caso de Hilda Hilst, que utiliza um estilo palimpséstico,⁶¹ em que um subtexto subversivo se esconde por trás de uma falsa submissão às normas pré-estabelecidas.

No entanto, para que este discurso literário irreverente possa existir e ser consumido, muitas vezes, é necessário que a autora ocupe uma posição *masculina*. A este respeito, Carmen Blanco afirma que:

*...las distintas máscaras utilizadas [pela] imaginación literaria [dessas escritoras] son meras estrategias dictadas por la ansiedad derivada de su problemática acomodación social y cultural dentro de las estructuras patriarcales que conciben incluso la creatividad literaria en términos claramente falocéntricos.*⁶²

Uma outra explicação para esta forma de representar o feminino se relaciona, talvez, em atingir o gosto dos leitores/as e, conseqüentemente, gerar interesse para o mercado editorial. Nelly Richard, ao escrever sobre a autoria feminina no artigo “A escrita tem sexo?”, afirma que as escritoras quando questionadas sobre o valor da diferença entre texto feminino e texto masculino, assumem a categoria do *geral (o masculino-universal)* à categoria do *particular (o feminino)*, temendo o rebaixamento, também optam por defender que só existe boa ou má literatura e que a linguagem não tem sexo.⁶³ Neste sentido,

⁶¹ O estilo palimpséstico já ocupou o palco de diversos ensaios teóricos, “palimpsesto” significa um papiro ou pergaminho cujo texto primitivo foi raspado para dar lugar a outro. No caso das narrativas hilstianas, a prática do palimpsesto se caracteriza por ser uma obra que cita, faz referências a um grande número de outros textos, ficcionais ou não. Neste sentido, o que parece ser citação, justaposição de fragmentos de outras obras, desdobra-se em um fazer artístico que vai se construindo a partir da *leitura meditativa*, conforme Foucault, de outros textos.

⁶² BLANCO, op. cit., p. 215.

⁶³ RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Trad. de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p. 130-131.

assumir-se como escritor ao invés de escritora é sair de um lugar de especificidade e passar a ocupar um espaço universal, de prestígio e, indubitavelmente, de respeito. Teria sido este o motivo do percurso trilhado por Hilda Hilst durante sua trajetória pelas veredas da Literatura, quando se apropriou de uma voz narrativa masculina para discutir sobre a criação literária?

Sobre sua obra ficcional, Hilda afirma em uma das diversas entrevistas que concedeu: “Eu fiz um excelente trabalho, de primeira qualidade. Sou meio megalômana, mesmo. Não entendo nada de teoria literária, mas sinto que o que escrevo é bom. Desde o início, eu sentia que ia ser um grande poeta.”⁶⁴

Nesta fala, Hilda Hilst, além de revelar uma distante modéstia, demonstra também a dificuldade para se reportar como uma mulher escritora reconhecida, já no final do século XX. O fragmento “eu sentia que ia ser um grande poeta” remete-nos ainda a imagens dos séculos XVIII e XIX quando as mulheres eram impedidas de escrever e se travestiam de homens para ocupar espaços públicos. Hilst utiliza-se, portanto, da linguagem para se colocar como “um poeta”, desmerecendo a expressão feminina “poetisa”, talvez por esta palavra apontar uma posição claramente política no fazer literário – demonstrando, assim, estar carregada de associações “patriarcais” ao ser usada de forma pejorativa por críticos de literatura – ou quem sabe por não se considerar uma mulher escritora:

Existe um preconceito seríssimo quando uma mulher escreve plenamente acima da média, como é o meu caso. Eu não sou besta

⁶⁴ STYCER, Maurício. Hilda Hilst. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16, abril, 1997. 4^o caderno, Folha Ilustrada, p. 01.

para me ficar fazendo de humilde, sei o que eu fiz, há mais de 40 anos trabalho nisso e sei o talento que tenho.⁶⁵

Desta maneira, submeter as narrativas de Hilda, que tratam da escrita sob o viés do masculino, devido ao travestismo, a uma crítica literária feminista é um desafio que pretendo encarar. Para tanto, faz-se necessário, antes de mergulhar no abismo da escrita hilstiana, refletir sobre a importância da crítica feminista para a leitura de Literatura enquanto espaço propício para a produção de uma subjetividade.

⁶⁵ MOURA, Sheila. A obscena senhora Hilda Hilst. *Desfile*. São Paulo, nº 290, 36-39, nov/1993. p. 37.

1.4 Crítica literária feminista: reescrevendo o cânone e desestabilizando a indústria cultural

A etimologia do verbete cânon/cânone, conforme o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, provém “do gr. *kanôn,ónos* 'haste de junco, régua de construção, peça de maquinaria, chave de abóbada, fronteira ou limite, tipo, modelo, princípio, épocas ou períodos principais da história, regra ou modelo ou padrão gramatical de declinação, conjugação, flexão, metrficação'; no lat. *canón,ónis* 'lei, regra, medida, regras de gramática, tubo de uma máquina hidráulica, contribuição, conjunto de livros sagrados reconhecidos pela Igreja como de inspiração divina”.⁶⁶ O cânone, no século XV, ocorre por introdução eclesiástica culta, pois os teólogos o utilizavam, por um lado, a fim de selecionar autores e textos que mereciam ser preservados e, por outro, banir da Bíblia os que não se importavam em disseminar as “verdades” para os seguidores da fé cristã.

Jonh Guilory afirma que, nos últimos anos, muitos críticos se convenceram de que a “canonização” de textos literários – a seleção do que era convencionalmente chamado de “clássicos” – operou de uma forma semelhante à formação do cânone bíblico.⁶⁷ Estes críticos detectam que abaixo da suposta objetividade de julgamentos de valor há uma agenda política, ou seja, há a exclusão de muitos grupos na representação do cânone.

⁶⁶ HOUAISS, op. cit., 2001.

⁶⁷ GUILORY, Jonh. Canon. In: LENTRICCHIA, Frank e MCLAUGHLIN, Thomas (Eds.). *Critical terms for literary study*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. p. 233-249.

Carmen Blanco, ao tratar da contribuição da crítica feminista para a reavaliação do cânone, afirma que, no final do século XX, ainda os escritores se encontram no centro dos poderes culturais, enquanto que as escritoras se situam nas margens, isto ocorre devido a supostas razões sociais de origem extraliterária, mas que estão profundamente fixadas também no mundo literário, pois provocam esta marginalização, que possui traços peculiares em cada língua e em cada cultura.⁶⁸

Nesta mesma direção, o conceito de cânone, para Roberto Reis, “implica em um princípio de seleção (e exclusão) e, assim, não pode se desvincular da questão do poder; obviamente, os que selecionam (e excluem) estão investidos da autoridade para fazê-lo e o farão de acordo com os seus interesses.”⁶⁹ Interesses estes que podem ser de gênero, envolvendo classe, raça, espaço geográfico, orientação sexual. Desta forma, o cânone ultrapassa o valor estético, ou seja, nele perduram questões políticas, ideológicas, fatores extraliterários, estando, assim, construído sobre os pilares que sustentam o edifício do saber ocidental arquitetado no falocentrismo.

Assim, Reis, ao fazer referências ao cânone literário, analisa-o como um perene e exemplar conjunto de obras, um patrimônio da humanidade a ser preservado para as futuras gerações, cujo valor é indispensável. Neste sentido, os/as seus/suas defensores/as, ao se questionarem sobre o processo seletivo do cânone, argumentam que os critérios usados para a seleção destas obras literárias estão dotados de um valor estético – ou seja, a literariedade.⁷⁰ No entanto, percebe-se que este processo vai além da literariedade, pois se impõe

⁶⁸ BLANCO, op. cit., p. 234.

⁶⁹ REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, J. Luís (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 70.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 71.

pela exclusão, já que no cânone ocidental a participação das margens é escassa.

Diante deste fato, a crítica feminista surge como uma possibilidade de desconstrução de leituras consagradas, apontando para a necessidade de um processo revisionista da historiografia literária.⁷¹ Com o intuito de desafiar o cânone e, assim, revisá-lo, há uma grande quantidade de pesquisas e trabalhos acadêmicos concluídos e/ou em andamento, como teses, dissertações, monografias, ensaios, artigos, sobre mulheres escritoras que não ocuparam um espaço na literatura canônica, por questões que ultrapassam os discutíveis valores e critérios estabelecidos pelo cânone. De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda, a crítica literária feminista se consolida no Brasil a partir de uma “tendência arqueológica” – ou seja, o trabalho de recuperação de atores e dados históricos silenciados pela literatura canônica.⁷² Ela chega a esta conclusão após fazer um levantamento estatístico destas pesquisas desenvolvidas nas Universidades Brasileiras e obter alguns resultados surpreendentes, os quais servem para compreender o processo que os estudos de gênero e a crítica feminista vêm sofrendo nos cursos de Letras:

No seu total, 17% desta produção crítica vinculam-se às correntes francesas de lastro psicanalítico, 52% tratam do tema mulher na literatura dentro dos parâmetros da crítica literária tradicional, recusando mesmo qualquer identificação com inflexões feministas, e

⁷¹ XAVIER, Elódia. Para além do cânone. In: RAMALHO, Cristina (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p. 15-22. p. 16.

⁷² HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (Orgs.). *Vozes femininas: gêneros, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003. p. 15-25. Vale salientar que este artigo foi produzido em 1991, porém a situação dos estudos de gênero e da crítica feminista sofreu poucas modificações em relação a este resultado.

apenas 31% poderia ser definidas como crítica feminista estrito senso.⁷³

É raro, portanto, uma pesquisadora assumir que trabalha com a crítica feminista, o habitual é ela se apresentar como especialista em estudos de gênero. Este termo feminista carrega muitas marcas pejorativas na própria sociedade e no ambiente acadêmico, inclusive. Na Academia Brasileira, branca, européia, norte-americana, heterossexual, classe média, ou seja, marcada por um poder hegemônico, a pesquisadora tem de conquistar seu espaço. Desta maneira, é mais sensato driblar o olhar falocêntrico e assumir uma outra abordagem teórica condizente com o posicionamento político predominante nas Universidades no Brasil.⁷⁴

Estas considerações a respeito da validade do processo canônico implicam em uma reflexão sobre os critérios extraliterários, que envolvem a valoração e a crítica de uma obra literária. Mais que isso, estas análises nos conduzem a uma averiguação da forma como o cânone, tanto ficcional quanto teórico, é reproduzido e como procede a sua circulação na sociedade através da imprensa, jornais, revistas e suplementos literários, antologias e currículos escolares/universitários, listas dos livros para o vestibular, resenhas e críticas

⁷³ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁴ Vale salientar que nos últimos vinte anos, foram defendidos 3311 trabalhos acadêmicos, dissertações e teses, nos diversos cursos de Pós-Graduação do país que mencionaram no título da pesquisa ou no resumo a expressão “relações de gênero”; 823 trabalhos que trabalharam, de alguma forma, com o tema “feminismo”; 220 que utilizaram a “crítica feminista” como suporte teórico; 399 que discutiram a “literatura a partir das relações de gênero”; 148 que fizeram uma relação entre “o texto literário e o feminismo”; 56 que assumiram “a crítica literária feminista”. Este levantamento estatístico, realizado em setembro de 2008, vem corroborar o estudo realizado por Heloísa B. de Hollanda: a dificuldade em assumir a crítica feminista nas análises dos textos literários ainda é comum.

literárias, comendas e prêmios, adaptações para outras mídias como televisão e cinema.⁷⁵

Além de todas estas implicações elencadas, Zahidé L. Muzart chama a atenção para um fator geográfico que muito influi no poder de canonização brasileiro: o eixo Rio/São Paulo/Minas – pois: (...) vivendo nestas regiões, podem freqüentar determinados círculos de influência, professores dos cursos de Pós-Graduação, críticos literários, redatores de jornais, por exemplo, resenhistas como os dos grandes jornais *Folha de São Paulo*, *Jornal do Brasil*.⁷⁶ Importante ressaltar que é exatamente nestas regiões centrais que os estudos de gênero e a crítica feminista não desfrutam de uma credibilidade e, ainda, enfrentam dificuldades para serem implementados, como observa Heloísa Buarque de Hollanda:

Ao contrário dos outros países, a questão, em si bastante complicada, da institucionalização dos centros sobre a mulher não foi tema de discussão ou preocupação. Parece ter acontecido de forma “súbita” e “natural”. Entretanto, observando a distribuição geopolítica destes centros e programas, podemos perceber que os bastiões acadêmicos da Universidade de São Paulo, Universidade de Campinas e da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que são os grandes centros formadores da área de letras, mostram-se ainda razoavelmente impenetráveis para as mulheres. Os programas de estudos feministas desenvolveram-se, na realidade, no nordeste, no sul e no centro-oeste, em universidades que estavam no processo de consolidação de suas pós-graduações.⁷⁷

Observa-se, portanto, que esta teoria foi absorvida nas Universidades das regiões periféricas⁷⁸ demonstrando, assim, a falta de interesse dos

⁷⁵ REIS, op. cit., p. 74.

⁷⁶ MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. In: SCHMIDT, Rita T. (Org.) *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1997. p. 80.

⁷⁷ HOLLANDA, op. cit., p. 18.

⁷⁸ Cito aqui como exemplos: a Universidade Federal de Santa Catarina, a Universidade Federal da Bahia, a Universidade de Brasília, a Universidade Federal de Minas Gerais, por desenvolverem um trabalho de pesquisa com base na Teoria Feminista.

grandes centros universitários na implementação de linhas de pesquisa focadas na crítica feminista nos programas dos Cursos de Pós-Graduações, o que ratifica os valores extraliterários em torno do processo de canonização, já que as decisões que envolvem o cânone são, na maioria das vezes, oriundas destes centros acadêmicos.⁷⁹

Neste sentido, é ingênuo pensar que relações de poder encontram-se ausentes no terreno da literatura. O cânone ocidental é, realmente, um bom exemplo desta hegemonia extraliterária. Quem ou o quê garante a canonização de uma obra literária? Quais são os critérios de valor? Por que são raros personagens, sobretudo protagonistas, negros/as, gays, lésbicas, de diferentes grupos étnicos, de classes populares nas páginas de textos literários? Onde estão os/as autores/as de Literatura Brasileira contemporânea que não correspondem ao padrão hegemônico – branco, masculino, classe média?

Se por um lado, a crítica feminista pode explicar satisfatoriamente desacordos de valor entre os grupos hegemônicos e os ex-cêntricos, por outro, não pode esclarecer desacordos dentro de um grupo homogêneo sem cair no conceito de valor estético, o que parece irremediavelmente suspeito. Este problema nos aponta a grande contradição da crítica literária. Sobre isto Jonh Guilory afirma ser preciso contrabandear um conceito de valor literário real, se há o desejo de garantir que certos livros, não canônicos, são tão bons quanto os denominados canônicos. Assim, de acordo com este argumento, não se pode estar seguro de que o cânone é devidamente representativo, pois, além das questões extraliterárias e estéticas, ele carrega na sua própria estrutura

⁷⁹ No congresso da Abralic, realizado na USP, nos dias 13 a 17 de julho de 2008, não houve um único simpósio sobre a temática de gênero ou feminista.

seletiva “o arquétipo do gosto”, um juízo de valor individual baseado no empirismo, como discute Leyla Perrone-Moisés, em seu livro *Altas literaturas*:

A partir do século XVIII, o juízo estético deixou de ser considerado universal, e os “clássicos” perderam a condição de modelos absolutos e eternos. Segundo Kant, é justamente porque o juízo estético não pode ser determinado por conceitos e preceitos que ele necessita “encontrar exemplos daquilo que, no desenvolvimento da civilização, recebeu o mais longo assentimento”. Assim, os autores chamados “clássicos” constituem “uma nobreza cujos exemplos são leis para o povo”, e “uma fonte *a posteriori* do gosto” (*Crítica do juízo*, § 32). Trata-se de um “critério empírico fraco”, mas é o de que dispomos para conseguir alguma unanimidade de juízo. O modelo supremo, “o arquétipo do gosto”, é apenas o ideal de “um máximo, que não pode ser representado por conceito mas somente numa apresentação singular” (§ 17). Os clássicos são exemplos de uma regra universal impossível de enunciar (§ 18).⁸⁰

A questão, no entanto, não se encerra na inclusão da margem no cânone, visto que o critério para esta inserção não é apenas pertencer a um grupo excêntrico. Isto seria um equívoco, pois a relação entre escrita e margem não pressupõe um bom texto literário. No entanto, para uma obra ser canônica, de acordo com J. Guilory, é necessário que durante sucessivas gerações, preferivelmente muitas gerações, os leitores continuem a afirmar um julgamento de grandeza sobre a obra, quase como se cada geração julgasse de fato outra vez a qualidade do trabalho.⁸¹

Sendo estas obras apreendidas como Clássicas por várias gerações de estudantes de Letras, críticos literários, leitores especializados, como alguém ousaria discordar desta visão já consolidada sobre os textos canônicos? É interessante ressaltar que a crítica que respalda a canonização destas obras se encontra escrita, institucionalizada, respeitando o processo de valoração

⁸⁰ PERRONE-MOISÉS, Leyla. O cânone dos escritores-críticos In: _____. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 62-63.

⁸¹ GUILORY, op. cit., p. 237.

ocidental. Porém, no que diz respeito aos escritores excluídos deste processo, estes não conseguem ultrapassar as muralhas da margem pelo fato de, eventualmente, receberem uma crítica não especializada e ágrafa, centrada na oralidade. Neste sentido, tais textos ficam no limbo da academia, já que não possuem o cartão de visitas para ingressar nos debates nas salas de aula dos cursos de Letras. E quando são apresentados em alguns cursos de Literatura, geralmente, inibem a maioria dos estudantes, pois não há uma fortuna crítica sobre a obra em questão, para que possam se embasar e produzir um trabalho acadêmico.

Assim, a luta pela inclusão implica em compreender o fato da boa literatura produzida por estes grupos, ainda, enfrentar tanta dificuldade para despertar o interesse do mercado editorial e para ingressar nos programas acadêmicos, nos suplementos literários, nas revistas de literatura, na produção acadêmica, nas áreas de pesquisa das pós-graduações e em outros espaços relacionados aos processos de canonização. O que fazer para inverter esta situação? Construir um cânone às avessas? Impondo leituras, buscando, assim, redirecionar o olhar do/a leitor/a, já viciado/a no consumo do cânone ocidental?

Em 2005, foi lançada, através da Editora Agir, uma coletânea de narrativas e poesias de autores da periferia dos grandes centros urbanos – dentre os escolhidos, há, somente, uma mulher, proveniente da colônia de pescadores da cidade de Pelotas, do Rio Grande do Sul. Este livro foi organizado por Ferréz, um dos principais ativistas das reivindicações dos moradores da favela, com o título de *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Segundo o organizador:

Jogando contra a massificação que domina e aliena cada vez mais os assim chamados por eles de “excluídos sociais” e para nos certificar de que o povo da periferia/favela/gueto tenha sua colocação na história, e que não fique mais quinhentos anos jogado no limbo cultural de um país que tem nojo de sua própria cultura, a literatura marginal se faz presente para representar a cultura de um povo, composto de minorias, mas seu todo uma maioria. (...) Quem inventou o barato não separou entre literatura boa/feita com caneta de ouro e literatura ruim/escrita com carvão, a regra é só uma, mostrar as caras. Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto.⁸²

A propósito, Hilda Hilst, ao satirizar o mercado editorial, explora em suas narrativas as questões extraliterárias que contribuem para a formação do cânone. Isto ocorre em *Cartas de um sedutor*, uma das narrativas que compõe este trabalho. Stamatius, personagem protagonista, é um escritor fracassado, que vive miseravelmente com sua companheira analfabeta Eulália. Ele se torna um mendigo, após agredir um editor que não quis publicar sua produção literária. Dos critérios apontados como possíveis responsáveis pela admissão de uma obra ou autor/a no cânone, o mercado editorial parece reger as regras.⁸³

Um texto só chega na mão do leitor/a depois de passar pelos critérios de avaliação e seleção de uma editora. Nesta perspectiva, seria o mercado editorial o protagonista no processo de canonização? Ou a questão ultrapassa os limites da indústria cultural e está, de fato, relacionada ao gênero? Ou, ainda, o cânone corresponde, apenas, a uma seleção baseada no “arquetipo do gosto”?

⁸² FERRÉZ. Terrorismo literário. In: _____. (Org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 09-11.

⁸³ Vale salientar que outros meios de comunicação estão proporcionando, até certo ponto, uma divulgação mais imediata destes autores/as que enfrentam dificuldades quanto à publicação e à circulação de suas obras. É o caso da internet, que através de *blogs*, de *sites*, de comunidades virtuais, propicia ao leitor/a o acesso a textos até então inéditos na forma impressa. É uma maneira plausível de ludibriar o mercado editorial e de socializar o conhecimento, a leitura, o texto, enfim. No entanto, ainda é um espaço restrito, pois nem todo mundo tem acesso ao universo virtual.

É interessante observar, também, o que ocorre no campo da Teoria. Se por um lado, alguns/mas teóricos/as renomados/as – geralmente, pertencentes ao grupo docente das grandes universidades da Europa e da América do Norte e reverenciados/as pelos/as intelectuais e estudiosos/as do Ocidente – ao escreverem qualquer texto têm publicação garantida, além da tradução para vários idiomas; por outro lado, as teóricas feministas vêm, constantemente, suas produções vetadas nas editoras, as quais alegam não obter um retorno financeiro ao publicar este tipo de Teoria, principalmente se estas autoras pertencerem aos países periféricos, espaço em que a crítica feminista além de ser importada e traduzida é também produzida.⁸⁴

Diante desta realidade, quem trabalha com a crítica feminista no Brasil e não está apto para ler em língua inglesa, encontra-se, mais ou menos, com dez anos de atraso diante da produção teórica. Um exemplo deste descaso demonstrado pelo mercado editorial brasileiro, no que diz respeito aos debates envolvendo a crítica feminista, é o caso da obra ontológica, *Gender Trouble* –

⁸⁴ De acordo com Claudia de Lima Costa “Muito já tem sido dito e escrito sobre as viagens das teorias por diversas topografias. Contudo, com a progressiva transnacionalização da comunidade acadêmica, as teorias (bem como aquelas/es que as praticam) estão migrando através de itinerários cada vez mais complexos, enfraquecendo assim qualquer elo entre teoria e lugar, ou seja, entre teoria e suas raízes lingüísticas e culturais. No atual cenário de divisas fragmentadas, ‘zonas de contato’ (em vez de centros e periferias) e epistemologias da fronteira, é crucial investigarmos os múltiplos deslocamentos das teorias feministas e de suas categorias analíticas através das mais diferenciadas topografias. No contexto do tráfego transnacional de teorias e conceitos, a questão da tradução cultural se faz um espaço privilegiado para a elaboração de análises críticas sobre a política e a poética da representação e sobre as assimetrias entre linguagens. Conforme pondera Lydia Liu, ‘não podemos mais falar de tradução como se fosse uma questão puramente lingüística ou literária, pois ela se tornou indispensável ao processo da produção e circulação global de significados na forma de valor’. Dado seu caráter interdisciplinar, teorizar no feminismo implica desde já engajar-se em tradução - traduzir conceitos e terminologias de um campo disciplinar para as categorias analíticas de outro(s) em um processo que Gayatri Spivak caracteriza como ‘transação dinâmica de leituras’, ou seja, o ato de colocar uma forma de teorizar em contato ou transação com outra na leitura de qualquer tipo de texto, literário ou social. Nos resvalos resultantes desse encontro de linguagens, textos e significados, e a partir de traduções necessariamente infieis, faz-se possível a construção de outros ‘mapas relacionais do conhecimento’. COSTA, Claudia de Lima. As publicações feministas e a política transnacional da tradução: reflexões do campo. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 11, n. 1, jan./jul. 2003.

Feminism and the Subversion of Identity, publicada em 1990, de autoria de uma das mais respeitadas teóricas feministas da atualidade, Judith Butler, que chega às livrarias do país, apenas, em 2003, pela Editora Civilização Brasileira.

Os obstáculos enfrentados para se ter acesso a obras não-canônicas de teoria ou de literatura de autoria feminina vêm sendo sanados por algumas editoras menores que surgem com o propósito de reparar as injustiças cometidas pelo mercado editorial e pelos programas dos cursos de Letras. Um desses casos é a Editora Mulheres, que surge a partir do interesse em subverter a ordem da indústria cultural, através de uma pesquisa sobre as escritoras do século XIX, como afirma Zahidé Lupinacci Muzart, ao relatar a história desta Editora:

Tudo ficou ainda mais evidente, quando descobri que de nada adiantaria apenas revelar os nomes dessas escritoras, os pormenores de suas vidas, relacionar o que escreveram. Era fundamental republicá-las hoje. E, a partir dos primeiros resultados do projeto é que surgiu, de repente, a idéia de criar uma editora, cuja finalidade seria realizar um projeto de resgate, isto é, reeditar os livros das escritoras do passado, fossem elas brasileiras ou não. E, ao lado da linha mestra, editar ensaios sobre gênero.⁸⁵

Juntamente com Zahidé Muzart, outras duas professoras também vinculadas à UFSC, Elvira Sponholz e Susana Funck, compartilharam deste projeto e fundaram em 1995 a Editora Mulheres. No entanto, somente em outubro de 1996 foi editado e lançado o primeiro livro. Assim, a Editora Mulheres, que viria dar sua contribuição para o rompimento com as normas pré-estabelecidas pelo mercado editorial, propõe-se a publicar, fundamentalmente, obras literárias escritas por mulheres no Século XIX, além de importar e traduzir para o

⁸⁵ MUZART, Zahidé Lupinacci. Histórias da Editora Mulheres. *Revista Estudos Feministas*. v. 7, n. 1-2, Universidade Federal de Santa Catarina, CFH, CCE, Florianópolis: UFSC, p. 103-105, 1999. p. 103.

português a teoria feminista e os estudos de gênero, disponibilizando, desta forma, um outro prisma para a produção literária e teórica brasileira. Após algum tempo de atuação no mercado editorial, este trabalho pioneiro estimula novas experiências, pois surgem outras interessadas nos textos de autoria feminina, nos estudos de gênero e na crítica feminista como é o caso da Editora Horizonte.

Neste sentido, o aparecimento de editoras preocupadas com a produção teórica e ficcional de autoria feminina pode ser compreendida, também, como um desdobramento da institucionalização destas novas abordagens teóricas através do movimento articulado entre as/os pesquisadoras/os feministas universitárias/os, professoras/es e estudantes, além da criação dos núcleos de estudo e da organização de congressos, colóquios e seminários.⁸⁶ Entretanto, é interessante ressaltar que a produção acadêmica destes grupos de pesquisa, no curso de Letras, ainda se encontra muito concentrada nos departamentos de língua estrangeira, inglês e francês, e os trabalhos são sobre suas/seus respectivas/os autoras/es, literaturas e teóricas/os.

Por esta razão, a Literatura Brasileira, até agora, aparece de forma menos expressiva nos inúmeros eventos que envolvem gênero, literatura e crítica feminista. Uma explicação possível para a escassez de trabalhos na

⁸⁶ Constância Lima Duarte traça uma trajetória destes estudos no Brasil: “No final da década de 1970 e ao longo dos anos 1980, um movimento muito bem articulado entre as feministas universitárias, alunas e professoras, promoveu a institucionalização dos estudos sobre a mulher, tal como ocorria na Europa e nos Estados Unidos, e sua legitimação diante dos saberes acadêmicos, através da criação de núcleos de estudo, da articulação de grupos de trabalho e da organização de congressos, colóquios e seminários para provocar a saudável troca entre as pesquisadoras. É desta época a criação do Grupo de Trabalho sobre Estudos da Mulher da Anpocs, e do Grupo de Trabalho Mulher na Literatura, da Anpoll; assim como a criação do NEM – Núcleo de Estudos sobre a Mulher, da PUC-RJ, do Nielm – Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura, da UFRJ; e do Nemge – Núcleo de Estudos da Mulher e Relações de Gênero, da USP...” DUARTE, Constância Lima. *Feminismo e literatura no Brasil. Estudos Avançados*. V.17, n.49, São Paulo: USP, p. 151-172, set. dez. 2003. p. 167. Vale destacar, também, que em Florianópolis foi criado, em 2006, o IEG - Instituto de Estudos de Gênero, da UFSC.

área de Literatura Brasileira, sob o prisma de gênero e crítica feminista, é que esta teoria é importada, geralmente, por professoras/es pesquisadoras/es que tiveram a oportunidade de fazer a Pós-Graduação em outras Universidades fora do país e que, ao retornarem para seus departamentos de origem e assumirem suas funções, começam a empregá-la nos cursos de Letras, geralmente nos departamentos de língua estrangeira, e nos outros cursos da Área de Humanas, entretanto, conforme observa Heloísa Buarque de Hollanda:

A produção feminista relativa à literatura brasileira é ainda minoritária e mostra-se inexplicavelmente tímida. (...) enredada em discussões essencialistas sobre possíveis características de uma “linguagem ou sensibilidade femininas” sem enfrentar questões de recorte mais político como vem sendo feito por suas colegas, nos departamentos de línguas estrangeiras.”⁸⁷

Além disso, as estudiosas feministas brasileiras, não leitoras de língua inglesa, de certo modo, acabam contribuindo, também, para o atraso na transformação desta realidade. A Teoria legível demora a chegar em nossas estantes e a falta de competência para ler em língua inglesa, e, assim, poder mergulhar nestas teorias, acompanhando os debates atuais, evitando um olhar teórico *rétro*, coloca-nos em uma posição desprivilegiada, muitas vezes impossibilitando-nos de continuar participando dos debates. Deste modo, são brasileiros/as importando teoria e literatura para construir leituras de sentido e resistência, sem perceber que estes textos teóricos, muitas vezes, se embasam nas experiências da margem, ou seja, nos países periféricos, como os da América Latina.

⁸⁷ HOLLANDA, op. cit., p. 21.

Um bom exemplo disto é o caso da teórica feminista inglesa Jean Franco – professora emérita da Universidade de Columbia (Departamento de Inglês e Literatura Comparada) nos Estados Unidos – que, ao escrever um artigo sobre os Movimentos Feministas e o imaginário social – intitulado “Invadindo o espaço público; transformando o espaço privado” – usa como *corpus* ficcional para seu construto teórico a literatura brasileira na voz de Clarice Lispector.⁸⁸ Esta relação de poder que ultrapassa a diferença genérico-sexual é uma questão inerente ao próprio discurso feminista, que, em algumas circunstâncias, continua reproduzindo a visão de poder do sistema hegemônico. A partir de tais considerações, parece ser importante enfatizar uma hierarquia dentro do feminismo para que, então, possamos – nós, latino-americanas, à margem da produção acadêmica – servir de objeto para a produção de Teorias. Nelly Richard, em seu artigo “Experiência e representação: o feminino, o latino americano”, afirma que:

A academia norte-americana desempenha, hoje, uma “função-centro”, que traduz a produção local do feminismo latino-americano, subordinando-a a seu registro hegemônico. Existem boas razões, então, para defender uma outridade local em relação a esta hegemonia acadêmico-institucional da teoria feminista metropolitana, que apaga singularidades e diferenças (de tempos e lugares) com a síntese homogeneizante de suas abstrações globais.⁸⁹

Por que, então, não podemos produzir Teoria a partir de nossas leituras de gênero dos textos literários brasileiros de autoria feminina ou masculina?

⁸⁸ FRANCO, Jean. Invadindo o espaço público: transformando o espaço privado. In: _____. *Marcar diferenças, cruzar fronteiras*. Trad. Alai Garcia Diniz. Florianópolis; Belo Horizonte: Ed. Mulheres; PUC Minas, 2005. p. 123-157. A propósito conferir uma outra leitura sob o olhar estrangeiro da produção literária de Clarice Lispector, *A hora da estrela*, de Hélène Cixous: CIXOUS, Hélène. Extreme fidelité. *Travessia* – revista do curso de PG em Literatura Brasileira. Mélanges en hommage à Clarice Lispector à l’occasion des dix ans de sa mort. Organizada por Zahidé L. Muzart. UFSC, EDUFSC, 1987, p. 11-45.

⁸⁹ RICHARD, op. cit., p. 148-149.

Quais são as dificuldades para se criar uma crítica literária feminista no Brasil? Vamos ter de importar também a leitura da Literatura Brasileira pelo olhar do sujeito da Teoria, para aprendermos a ler de forma significativa o que escrevemos?

É interessante ressaltar o que Jean Franco afirma a este respeito, ela observa que há “um esquema de “divisão global do trabalho” que sempre colocou a “América Latina no lugar do corpo”, enquanto o Norte é o lugar da “cabeça que a pensa”, razão pela qual os intelectuais norte-americanos dialogam com outros intelectuais norte-americanos sobre a América Latina, porém sem levar, via de regra, em consideração os aportes teóricos dos críticos latino-americanos.⁹⁰

⁹⁰ FRANCO, Jean. Un retrato. *Revista de Crítica Cultural*, Santiago, n. 11, p. 20, jun. 1995. apud RICHARD, op. cit., p. 149.

2 HILDA HILST:

PRA NÃO DIZEREM QUE NÃO FALOU DE FLORES...

Texto é o lugar onde o sujeito se arrisca em uma situação crítica radical, e não o produto acabado de um sujeito pleno.

Julia Kristeva

Imagino que as pessoas escrevem por debilidade. Eu escrevo por debilidade. Se não escrevesse, seria, talvez, uma pessoa louca. É para a minha sobrevivência mental que escrevo. E o fato de eu considerar boa minha obra, não quer dizer que não continue pessimista em relação à humanidade inteira.

Hilda Hilst

2.1. Hilda Hilst: leituras, experiências, escrituras

Era uma vez um poema que falava de açucenas e pervincas e que foi apresentado por uma menina de sete anos, que estudava no Colégio Santa Marcelina, na capital paulista, em 1937. Deslumbrada com a descoberta, a menina mentiu para sua professora de alemão ao dizer que o havia escrito. “Não mente Hildinha, não foi você”, dizia a professora, e a menina teimava, chamaram a mãe e nada, ela chorava, por um dia inteiro ficou debaixo da escada na casa grande, chorando e dizendo “fui eu, fui eu que escrevi”, sem nem ao menos saber o que eram açucenas e pervincas, duas palavras que simplesmente a encantaram. “Descobri, já naquele tempo, como eu era mentirosa”,⁹¹ assume Hilda Hilst. Surge, então, inspirado pelas flores, o desejo da menina Hilda em se tornar uma grande escritora.

Embora tivesse escrito seu primeiro livro de poesias, *Presságio*, aos 20 anos, o sonho de se dedicar à escrita literária, seguindo os passos do pai, o poeta Apolônio de Almeida Prado, só foi concretizado alguns anos mais tarde, aos 33 anos, após ler o livro de Nikos Kazantzakis,⁹² *Cartas a el Greco*. Hilda, nesta ocasião, encanta-se com a história de um homem em sua constante luta entre a matéria e o espírito, estabelecendo, assim, o conflito com o divino, tema tão presente em sua obra. A leitura desta narrativa do escritor grego, portanto,

⁹¹ GONÇALVES, José Eduardo. Hilda Hilst: o exílio delicado da paixão. Palavra, Belo Horizonte, n. 6, ano 1, set/1999. p. 106.

⁹² Nikos Kazantzak. *Lettre au Greco – Bilan d’une vie.* Trad. Do grego por Michel Saunier. Paris : PLON, 1961.

pode ser considerada um marco na vida e na obra da autora, pois foi a partir deste contato que ela decidiu se enclausurar em uma fazenda, pertencente à sua família, em pleno auge do vigor da vida, para se dedicar à escrita.

John Guilory defende que a capacidade de produzir obras literárias não depende apenas do talento, mas também da posição social privilegiada do/a escritor/a que poderá contar com os meios de divulgação de sua obra.⁹³ O caso de Hilda Hilst nos remete ao relato de Virginia Woolf, em *Um teto todo seu*,⁹⁴ no que se refere à necessidade de haver uma certa independência financeira para que haja a possibilidade de se atingir a liberdade intelectual. Por descender de uma família tradicional, proprietária de fazendas de café, os Almeida Prado, Hilst nunca experimentou as dificuldades financeiras para suprir as exigências de uma escritora iniciante quando vendia poucos dos livros que publicava. No entanto, as peculiaridades biográficas exploradas em várias entrevistas que ela concedeu nas últimas décadas, como, por exemplo, o enlouquecimento do pai, as peripécias da juventude, a reclusão monástica na Casa do Sol, as experiências com discos voadores, os mais de setenta cachorros que ela criava, as preferências étlicas, as queixas contra os editores, as dívidas com a Prefeitura de Campinas etc; aumentadas pela língua afiada, especialmente, no que se refere ao seu desconforto em falar criticamente de literatura – “Acho desagradável ter que falar sobre minha obra (...) Não sou crítica”, disse ela – encarregaram-se de consolidar uma imagem excêntrica em detrimento das qualidades literárias da escritora profícua e versátil.

⁹³ GUILORY, op. cit., p. 239.

⁹⁴ WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

Hilda Hilst após se ausentar das colunas sociais de alguns jornais paulistas, fruto da vida agitada que levou durante os primeiros trinta anos de sua existência, enclausurou-se na Casa do Sol,⁹⁵ em Campinas, dedicando-se à literatura e à pesquisa sobre fenômenos metafísicos, até seus últimos dias. O fato de ter optado pelo recolhimento, talvez tenha retardado, de alguma maneira, o reconhecimento de seu talento literário, já que, segundo enfatiza Zahidé Muzart, “um dos rituais de aceitação e posterior canonização incluem atos de sociabilidade aos quais alguns autores esquecidos não se submeteram”.⁹⁶

No entanto, é interessante ressaltar que um dos modos mais eficazes para ingressar no cânone – e assim ter visibilidade perante o público leitor, acadêmico, ou não – ocorre por intermédio dos críticos literários que, nos tempos atuais, estão, também, lecionando nas Universidades e, conseqüentemente, orientando leituras, monografias, dissertações e teses, ou seja, exercendo o poder institucional da Academia. Desenvolvendo, assim, hábitos e opiniões literárias que influenciam significativamente na formação de um gosto estético e no fomento de um mercado em expansão.

No que diz respeito à produção hilstiana, o livro inaugural de poemas, *Presságio*, já prenunciava uma busca por leitores, desde os mais descompromissados até o crítico literário. Esta procura incessante de Hilda por

⁹⁵ A Casa do Sol foi o lugar que Hilda Hilst escolheu para se recolher e dedicar-se à escrita. Ela foi construída pela autora em 1966, em terras da antiga fazenda São José, que ficava próxima a Campinas, São Paulo. Abrigo de muitos artistas e escritores; dentre eles, Caio Fernando Abreu. Hoje a edificação é a atual sede do Instituto Hilda Hilst – Centro de Estudos Casa do Sol, idealizado pelo escritor José Luis Mora Fuentes. Esta é uma entidade sem fins lucrativos que reúne, entre seus sócios, personalidades das Letras e de outras áreas, entre os quais vale destacar: Lygia Fagundes Telles, Nelly Novaes Coelho, Lara Jamra, Beatriz Azevedo, Cláudio Willer. O Instituto foi fundado em 18 de dezembro de 2004, ou seja, oito meses depois da morte de Hilda. O site oficial da autora é www.hildahilst.com.br.

⁹⁶ MUZART, A questão do cânone..., p. 82.

quem lesse e compreendesse sua escrita remete ao que Roland Barthes afirma sobre a importância do leitor, segundo ele, “a aposta da obra literária (da literatura como obra) é fazer do leitor não mais o consumidor, mas o produtor do texto”. Neste sentido, a autora paulista não estava preocupada em vender seus livros, como bem de consumo, mas em garantir a permanência de sua escrita através de um público *leitor-escritor*, em que se configura a importância de leitores construindo textos. Em outras palavras conforme afirma Leyla Perrone-Moisés:

Uma obra ainda está viva quando tem leitores. Os teóricos da “estética da recepção” enfatizaram o papel do leitor na própria produção literária, sua influência sobre as direções subseqüentes dessa produção. Entretanto, não é o leitor comum (abstração que só pode concretizar-se como sombra, pela via indireta e enganadora das tiragens, das vendas ou dos documentos relativos à distribuição e ao consumo), mas sim o *leitor que se torna escritor* quem define o futuro das formas e dos valores. O que leva a literatura a prosseguir sua história não são as leituras anônimas e tácitas (que têm um efeito inverificável e uma influência duvidosa, em termos estéticos), mas as leituras ativas daqueles que as prolongarão, por escrito, em novas obras.⁹⁷

Portanto, a leitora-escritora que este trabalho pretende produzir baseia-se também nas idéias de Jonatan Culler, ao afirmar que: “a ênfase na variabilidade das leituras e sua independência de procedimentos convencionais facilita que questões políticas e ideológicas sejam levantadas”.⁹⁸ Desta forma, um dos objetivos que pretendo atingir através desta tese – que, vale repetir, visa analisar algumas narrativas de Hilda Hilst, sob o viés da crítica literária feminista e dos estudos de gênero – é ocupar um lugar de agenciamento,

⁹⁷ PERRONE-MOISÉS, op. cit., p. 13.

⁹⁸ CULLER, op. cit., p. 46-47.

colocando-me na posição de *leitora-escritora* tão desejada pela escrita hilstiana.

Em várias passagens de suas entrevistas e de sua obra, Hilda Hilst demonstra uma outra insatisfação, desta vez é com o mercado editorial, a que escritores/as estão submetidos/as.

No que diz respeito às precariedades e às ambigüidades que afetam a literatura de autoria feminina dentro do marco da institucionalidade literária e do mercado editorial, Nelly Richard afirma que há apenas duas situações em que a produção feminina não é marginalizada ou omitida pela tradição da literatura e do cânone: “quando a recuperam sob o subterfúgio paternalista do falso reconhecimento e, também, quando o mercado promove essa literatura como simulacro de uma ‘diferença’, exaltada pela feira do consumo para multiplicar a ‘diferenciação’ de seus produtos”.⁹⁹ As edições da obra hilstiana sempre – salvo algumas exceções como: *Fluxo-Floema* (Perspectiva); *Com os meus olhos de cão e outras novelas* (Brasiliense); *Contos d’escárnio/Textos grotescos* (Siciliano) – foram publicadas por pequenas editoras, geralmente do estado de São Paulo, que não se preocupavam com a distribuição das publicações para outros estados brasileiros e não investiam em *marketing*, política fundamental para se difundir nomes emergentes na produção literária em um país continental como o nosso. Neste sentido, a reedição da obra hilstiana por uma editora de grande porte, como a Editora Globo, possibilitou uma maior divulgação e distribuição destes textos.

Além da dificuldade que enfrentou em relação à distribuição de seus livros por algumas editoras que se dispuseram a publicar sua obra, Hilda nunca

⁹⁹ RICHARD, op. cit., p. 128.

teve uma relação pacífica com os seus editores, como evidencia o crítico José Castello:

Seu caso não é dos escritores que têm uma obra vasta mas não conseguem publicar por falta de um editor; Hilda, ao contrário, já teve nada menos que dezessete editores, ainda que a maioria deles exerça sua atividade de modo precário e irregular. Teve brigas violentas com quase todos, é preciso dizer ainda, e a fama de um temperamento difícil foi se tornando aos poucos, graças à ação dos difamadores, um apêndice da obra.¹⁰⁰

Esta relação tumultuada que construiu durante anos com os diferentes editores de sua obra provocou uma falta de interesses do mercado editorial em publicar sua produção que tinha como característica abordar temas, tais como: a loucura, a morte, a solidão, o desamparo, a sexualidade, o amor, de maneira lancinante e inovadora, o que evitaria, a princípio, o lucro do mercado editorial, que, geralmente, está centrado em uma literatura de consumo, de entretenimento.

Vale salientar que, embora tivesse a fama de um temperamento difícil, Hilda Hilst não se absteve do espaço da mídia escrita e televisiva para ocupar (ou lutar por) um lugar de reconhecimento, pois sempre que pôde transitou nas páginas de jornais e revistas – dos mais variados tipos – em busca do que sua obra mais necessitava, segundo suas palavras:

É o potlacht: o “poder de perder”. Não é que eu queira uma aceitação do público. Mas quando a gente vai chegando à velhice como eu, com 70 anos, dá uma pena de ninguém ler uma obra que eu acho maravilhosa. Fico besta de ver como as pessoas não entendem o que escrevi. Recuso-me a dar explicações. Falam coisas absurdas, que a minha obra não tem pontuação, não tem isso, não tem aquilo... Acho desagradável ter que falar sobre minha obra, é muito difícil. Sei

¹⁰⁰ CASTELLO, José. Op. cit., p. 95-96.

escrever. Fiz todo tipo de texto possível e parece que ninguém entendeu.¹⁰¹

Nesta passagem, fica evidente que o lamento de Hilda Hilst não estava centrado simplesmente na falta de leitores, mas na qualidade dos leitores que a sua produção literária exigia. Se por um lado faltavam *leitores-escritores* para sua obra, por outro, multiplicavam-se críticos e jornalistas fazendo investigações sobre sua vida. A imprensa, neste sentido, nem sempre cumpriu com seu papel profissional e, às vezes, mostrou-se tendenciosa às peculiaridades biográficas que cercavam a escritora, além de demonstrar desconhecer a obra hilstiana ao veicular informações equivocadas no que diz respeito às datas de publicações e aos títulos de livros, entre outros descuidos.

Diante das dificuldades enfrentadas, Hilda desafiou o cânone sob o olhar de um dos críticos mais respeitados, Anatol Rosenfeld, o responsável pelo prefácio de seu primeiro livro de ficção *Fluxo-Floema*. Neste texto, Rosenfeld situa o leitor quanto à trajetória literária da escritora, informando que ela passou inicialmente pela poesia, com o livro *Presságio* e em seguida (1967/1969) experimentou outro gênero literário, o dramático, a fim de atingir um público maior, já que seu intuito era abranger um número mais significativo de leitores, fato que não lhe foi possível através da poesia, de acordo da palavra do crítico: “...a obra poética não ‘batia no outro’. (...) Há, em Hilda Hilst, uma recusa do outro e, ao mesmo tempo, a vontade de se ‘despejar’ nele, de nele encontrar

¹⁰¹ Entrevista concedida a Fabio Weintraub. Cf.: WEINTRAUB, Fabio, COHN, Sérgio. Os dentes da loucura. Suplemento Literário de Minas Gerais. nº. 70, abril, 2001. p. 07.

algo de si mesma, já que sem esta identidade ‘nuclear’ não existiria o diálogo na sua acepção verdadeira.”¹⁰²

Outros dois críticos literários, dos poucos que se debruçaram, de fato, sobre a obra hilstiana, compartilham da mesma opinião de Anatol Rosenfeld, Nelly Novaes Coelho e Léo Gilson Ribeiro. Sem economizar predicados, a ensaísta enfatiza o caráter versátil da escritora no seguinte comentário:

Poeta, dramaturga e ficcionista, tríplice (e rara) conjugação de forças criadoras, a paulista Hilda Hilst tem se revelado nestes 40 anos de produção (de mais de uma dezena de títulos) como uma das personalidades literárias mais completas e instigantes do Brasil contemporâneo.¹⁰³

Em um valioso ensaio sobre a ficção de Hilda, Leo Gilson Ribeiro afirma que a escritora parece ser a mais profunda estilista da literatura brasileira. Colocando-a entre os imortais da língua portuguesa, como Guimarães Rosa e Fernando Pessoa, destaca a força e a beleza da linguagem empregada por ela. Segundo considera o crítico,

ambos [Rosa e Pessoa] responsáveis pela propagação desse nosso idioma, que tem um registro de tons semelhante ao de um órgão barroco de coloridas vozes, essa língua inculta e abandonada à ignorância de seus tesouros, brilha como um esplendor singular quando se torna o instrumento sensível e matizado da nossa maior Literatura, brandido por Hilda Hilst.¹⁰⁴

Um outro olhar que capta a escrita hilstiana é o de Vera Queiroz – que desenvolve uma pesquisa sobre a inclusão/exclusão de algumas escritoras

¹⁰² ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: HILST, Hilda. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 14.

¹⁰³ COELHO, Nelly Novaes. A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst; A metamorfose de nossa época; Fluxo-Floema e Qadós: a busca e a espera. In: _____. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993. p. 80.

¹⁰⁴ RIBEIRO, Leo Gilson. Da ficção. In: *Cadernos de literatura brasileira*. Hilda Hilst. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, out/1999. p. 82.

brasileiras do século XX no cânone. Sob uma perspectiva feminista de gênero, a pesquisadora, ao estudar a produção literária de Hilst, questiona a falta de uma real inserção de sua obra no cânone literário brasileiro, já que se trata da produção de uma das mais vigorosas e ousadas escritoras da literatura brasileira:

Se a literatura de Hilda Hilst constitui um caso, no sentido de ser nossa mais forte representante da linhagem dos malditos, dos místicos, resta-nos ainda compreender por que sua singularidade ainda não pôde ser com mais vigor incorporada ao cânone?¹⁰⁵

Apesar de enaltecida por alguns críticos brasileiros,¹⁰⁶ conforme demonstrado acima, por ser uma das maiores revelações literárias do Brasil, depois dos canônicos Guimarães Rosa e Clarice Lispector, comparações realizadas por Léo Gilson Ribeiro e Vera Queiroz, respectivamente – a obra hilstiana encontrou-se, durante muitos anos, à margem do cânone.

Muitas são as justificativas para esta exclusão, a maioria centra-se na ausência de leitores preparados para mergulhar e entender os temas abissais, míticos, herméticos que colorem as páginas destes escritos, projetando no leitor um estado de sítio constante, em função das excruciantes demandas pelo inominável – o sentido da vida, o sentido da morte, as formas do amor, a fatalidade do tempo.¹⁰⁷ Esta temática existencial também foi uma das marcas

¹⁰⁵ QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000. p. 60-61.

¹⁰⁶ A obra de Hilda Hilst encontra-se quase ausente da historiografia literária brasileira. Ela é mencionada por Alfredo Bosi duas vezes em *História Concisa da Literatura Brasileira*, no capítulo *Tendências Contemporâneas*, (nas páginas 520, *Poesia e programa: a geração de 45*, e 542, *Poesia ainda*). Já em *História da Literatura Brasileira*, de Luciana Stegano Picchio, a escritora aparece uma única vez no tópico *Poetas Brasileiras*, do capítulo 1964-1996 *Dos anos do golpe ao fim do século*, com um grosseiro erro de digitação no nome da escritora, “Hilda Hirst”. Desta forma, ter acesso à escrita hilstiana na graduação em Letras era considerado, ainda, na década de 90 como um grande privilégio, face à escassez de uma crítica literária que reconhecesse a importância de seus escritos.

¹⁰⁷ QUEIROZ, op. cit., p. 20.

presentes na fala da escritora, pois, nas várias oportunidades que a imprensa lhe concedeu, demonstrou uma preocupação com o leitor, que, ao ler sua obra, geralmente, não a entende por considerá-la hermética. Cortando-se facilmente com as palavras-navalhas que permeiam suas páginas, demonstrando não estar apto/a para adentrar no mundo complexo e avassalador que sua escrita traz à tona. Na passagem a seguir, Hilst procura justificar suas escolhas:

Considero a prosa muito difícil, porque não acho que a história seja importante na literatura atual. Acho que hoje é importante a emoção, todo o traçado de emoção que você pode passar para o outro. A minha vontade sempre é de fazer uma radiografia da emoção, porque acho que histórias, você lê nos jornais todos os dias. Há mil histórias fantásticas. Então acho que o importante é você descrever todas as suas máscaras, todo o percurso de uma máscara em pouquíssimo tempo, como ela pode se modificar. É isso o que eu quero passar, antes de tudo. É esse caminho da emoção mais profunda do homem, todo esse desacerto consigo mesmo, através do amor, da fantasia, da razão, em todos os níveis, a pura emoção, é isso que eu quero.¹⁰⁸

Outros aspectos que afastaram os/as leitores/as da obra hilstiana – além de algumas peculiaridades biográficas e traços da personalidade da autora que foram vinculados à sua produção literária, como já foi evidenciado anteriormente – estão relacionados à forma como a fortuna crítica, especializada na produção literária de Hilst, apresenta, classifica, o seu texto. Neste caso, os críticos literários muitas vezes responsáveis pelo ingresso da escritora no cânone, o fizeram de tal maneira que amedrontaram qualquer pretensão leitor a embrenhar-se em suas escrituras, como afirma Edson Costa Duarte:

¹⁰⁸ HILST, Hilda. “Um diálogo com Hilda Hilst”. In: COELHO, Nelly Novaes et al.. *Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: GRD;Rio Claro, SP: Arquivo Municipal, 1989. p. 149.

...há uma outra implicação para a escassez de leitores é a visão que alguns críticos deixam transparecer quando tratam da obra hilstiana, os quais tendem a revesti-la com uma aura de impenetrabilidade, de mistério, como se fosse uma obra só para iniciados – assim, Hilda é colocada em um patamar de complexidade, de erudição, de hermetismo, que poucos conseguem alcançar.¹⁰⁹

Desta forma, ela é tida como erudita, hermética, intangível, híbrida, obsessiva, existencial, escatológica, metafísica, coprológica, transgressora, enfim, incompreensível, por isso indicada apenas para iniciados nas Letras. Há, no entanto, críticos que discordam desta falta de leitores para a obra de Hilda Hilst, é o caso de Alcir Pécora:

Hilda Hilst já não surpreende ninguém com duas queixas que a acompanharam por toda a vida e que já se encaixam, por assim dizer, *physique de role*: uma, a de que não é lida; outra, a de que não tem dinheiro para pagar o IPTU de sua chácara. (...) No que toca a primeira queixa, há tempos que ela não tem razão. Levando-se em conta o contingente minúsculo de leitores proporcionalmente à população do país, muita gente, sobretudo gente jovem parece cada vez mais interessada por sua obra. Fora do Brasil não é diferente.¹¹⁰

Talvez por vaidade, Hilda tenha exagerado em sua lamúria em busca de leitores/as que se ocupassem de sua escrita. No entanto, é interessante ressaltar que seu objetivo foi alcançado, pois hoje ela ocupa um lugar no cânone brasileiro, sua produção literária constitui-se no *corpus* de diversas pesquisas desenvolvidas nos cursos de Pós-Graduações em Literatura, trabalhos estes que, com certa frequência, são apresentados no mais variados eventos literários, dentro e fora do país.

Porém, a fortuna crítica da produção narrativa de Hilda Hilst, mesmo tendo demonstrado um vasto crescimento a partir do final da década de 90,

¹⁰⁹ DUARTE, Edson Costa. Editora Globo publicará a obra completa de Hilda Hilst. (<http://www.artenet.com.br/artezine/atlantid/hilda2.htm>). Consulta 13, maio, 2002.

¹¹⁰ PÉCORA, Alcir. A moral pornográfica. Suplemento Literário de Minas Gerais. n.º. 70, abril, 2001. p. 16.

ainda concentra-se, em demasiado, na considerada “trilogia obscena”, “trilogia pornô-erótica” ou “trilogia erótica” que é composta por: *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos d’escárnio: textos grotescos* e *Cartas de um sedutor*.¹¹¹

Estas narrativas foram escritas no início dos anos noventa, após Hilda transitar, sem o sucesso desejado, pelos três gêneros literários: a poesia lírica, a dramaturgia e a prosa narrativa. Ela fez este percurso porque supunha que, desta forma, sua escrita literária ocuparia um lugar de destaque, já que, de outro modo, ela era considerada hermética, de difícil compreensão – ou seja, “uma tábua etrusca” como ela mesma afirmou em uma de suas entrevistas – e, assim, desprestigiada pelo público leitor:

Não vou mais escrever nada de importante. Ninguém me lê, falam sempre aquelas coisas, que eu sou uma tábua etrusca, que sou um hieróglifo, que não sei o quê. Entrei para o quarto e falei, quer saber, vou escrever uma tremenda putaria C...p...B...!!¹¹²

Vale salientar, entretanto, que o que se percebe nesta fase é um descontentamento profundo com a imposição do mercado editorial e todas as injustiças, irregularidades e falcatruas que, por vezes, envolvem a produção literária.

Alcir Pécora, na “Nota do organizador” de *O caderno rosa de Lori Lamby*, ao discutir o significado de “livro obsceno” na tradição literária

¹¹¹ Logo após a publicação desta trilogia, Hilda lançou, em 1992, um livro de poemas chamado *Bufólicas*, um texto irônico, sarcástico e que seguia o mesmo tom de bandalheira e brincadeira encontrado nestes outros três títulos. Por este motivo, alguns críticos classificam *Bufólicas* como sendo parte desta produção literária obscena. No entanto, irei me deter, no presente estudo, apenas na trilogia.

¹¹² Entrevista concedida a Celso Araújo e Severino Francisco. Cf.: ARAÚJO, Celso; FRANCISCO, Severino. Nossa mais sublime galáxia. *Jornal de Brasília*, Brasília, 23 de abril de 1989.

ocidental, discorre sobre a implicação da figura do editor na decisão pela escrita de uma obra *obscena*:

Pois o “obsceno” em pauta não se dissocia da questão do “livro”, aqui apresentado na sua versão infantil e ironicamente edulcorada de “Caderno rosa”. E o primeiro ponto de obscenidade assim descrita é justamente esse: o “livro” não pertence ao talento do seu autor, ou ao ato de invenção investido nele, mas ao negociante, o editor que vale ou fala pela maioria dos leitores que estão dispostos a comprá-lo e, portanto, dão-lhe uma medida de valor em dinheiro. A transformação da arte em mercadoria é, portanto, a primeira aporia do obsceno: no livro, o valor não reside na qualidade da criação, mas na sua entrega à quantidade da venda. Diante disso, o autor se vê num dilema: ou desistir do livro ou fazer do obsceno a condição de sua criação.¹¹³

Muitos críticos literários que abordaram estas três narrativas hilstianas se prenderam apenas a esta discussão que é, sem dúvida, a mais evidente armadilha criada pela autora para seduzir o/a leitor/a que se alimenta desta leitura de entretenimento produzida, e incentivada, pelo mercado editorial.

Mas esta não parece ser uma demanda apenas da produção literária, Terry Eagleton, em seu livro *Depois da teoria*, faz uma análise sobre esta busca incessante pelo prazer, pelo erótico, no mundo contemporâneo:

Estruturalismo, marxismo, pós-estruturalismo e similares já não são mais os assuntos *sexy* de antes. Em vez disso, o que é *sexy* é o sexo. Nas bases mais entusiasmadas da academia, um interesse pela filosofia francesa deu lugar a uma fascinação pelo *french kiss*. Em alguns círculos culturais, a política da masturbação exerce fascínio muito maior do que a política do Oriente Médio. O socialismo perdeu lugar para o sadomasoquismo. Entre estudantes da cultura, o corpo é um tópico imensamente chique, na moda, mas é, em geral, o corpo erótico, não o esfomeado. Há um profundo interesse por corpos acasalados, mas não pelos corpos trabalhadores. (...) Questões intelectuais já não são mais um assunto tratado em torres de marfim, mas fazem parte do mundo da mídia e dos *shopping centers*, dos quartos de dormir e dos hotéis. Como tal, elas retornam

¹¹³ PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. O caderno rosa de Lori Lamby. São Paulo: Ed. Globo, 2005. p. 08.

ao domínio da vida cotidiana – mas só sob a condição de correrem o risco de perder a habilidade de criticar essa mesma vida.¹¹⁴

A fim de corroborar com os argumentos apontados acima é possível verificar que, nos últimos anos, não foram poucos os críticos que se debruçaram, com afinco, sobre produção literária de Hilda Hilst. No entanto, esta crítica especializada concentrou-se, basicamente, em um discurso monotemático que envolve o debate sobre a questão do obsceno, do erótico ou do pornográfico. Mais de vinte por cento dos textos que compõem a Bibliografia selecionada sobre Hilda –¹¹⁵ que consiste em mais de uma centena de textos, abrangendo livros, capítulos de livros, artigos em jornais e periódicos, além de entrevistas e depoimentos da autora – colabora com a construção da imagem da *obscena senhora* Hilda. Entre alguns nomes que fazem parte desta lista de críticos, vale destacar: Eliane Robert de Moraes, Zahidé Lupinacci Muzart, Flora Sussekind, Jorge Coli, Alcir Pécora, Léo Gilson Ribeiro, Caio Fernando Abreu, Sérgio Buarque de Holanda, José Luís Mora Fuentes e Edson Costa Duarte.

Além destes ensaios e artigos críticos, há um total de trinta e oito trabalhos acadêmicos, sendo trinta dissertações de mestrado e oito teses de doutorado. É interessante observar que nas pesquisas desenvolvidas nos cursos de Pós-Graduações em Literatura ocorre o mesmo fenômeno que assolou os ensaios e artigos sobre a obra hilstiana.¹¹⁶ Neste sentido, a grande

¹¹⁴ EAGLETON, Terry. Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo. Trad. de Maria Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 14-15.

¹¹⁵ A fortuna crítica sobre Hilda Hilst está disponível na Bibliografia deste trabalho.

¹¹⁶ Vale salientar que, dentre estes trinta e oito trabalhos defendidos, **uma tese** – Leituras Malvadas, de Ana Cristina de Rezende Chiara (PUC/RJ) – e **onze dissertações** – Hilda Hilst e Bufólicas: dessacralização de discursos, de Ana Silvéria Vaz (Universidade Federal de Uberlândia); Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o carmelito bufólico de Hilda Hilst, de

maioria destes trabalhos tem como fio condutor os temas: pornografia, erótico, obsceno. Isto ratifica a hipótese de que a crítica que se deteve sobre a literatura da autora explorou, em grande escala, apenas uma das inúmeras possibilidades de leitura que a produção literária hilstiana suscita. Confirmando, assim, a impressão de uma imagem do obsceno, do pornográfico, do erótico e, até mesmo, do grotesco, colada à obra desta escritora paulista.

Embora a construção da imagem de uma obscena senhora Hilda tenha sido elaborada pela maioria dos críticos literários, não pretendo seguir estes parâmetros de análise da prosa hilstiana, em especial, no que diz respeito a estas três narrativas que compõem a trilogia. No lugar disso, desejo construir uma leitura de sentido, a partir do prisma da teoria feminista, centrada na teia que Hilda tece a fim de criar personagens que desfrutam da voz narrativa e que, ao mesmo tempo, ocupam o lugar de escritores nestas e destas histórias. Evidenciando, portanto, que tais narradores-escritores vivem, permanentemente, uma relação conflituosa com o editor e estão sempre buscando amparo na figura de uma personagem feminina, com o intuito de

Deneval Siqueira de Azevedo Filho (Universidade Estadual de Campinas); Desejo e emancipação feminina: a inscrição do erotismo na poesia de Hilda Hilst e de Teresa Calderón, de Fabiana Brandão Silva Amorim (Universidade Federal de Minas Gerais); No limiar dos sentidos: a expressão do inefável - o lírico e o grotesco em Cartas de um sedutor; de Hilda Hilst, de Fabiana Grazioli Medina (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo); A (meta) física poética em Hilda Hilst, de Geruza Zelnys de Almeida (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo); A caligrafia do gozo em Estar sendo. Ter sido, de Hilda Hilst, de Giovane de Azevedo França (Universidade Federal de Minas Gerais); O sagrado e o profano nas políticas de Hilda Hilst e Adélia Prado, de Goimar Dantas de Souza (Universidade Presbiteriana Mackenzie); A obscena senhora D.: o processo dialógico do sublime e do grotesco em Hilda Hilst, de Joelma Rodrigues da Silva (Universidade Federal do Ceará); Hilda Hilst: amor, angústia e morte - passagens grotescas de uma arte desarmônica, de Leandra Alves dos Santos. (Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Araraquara); O arabesco das pulsões: as configurações da sexualidade em A Obscena Senhora D de Hilda Hilst, de Marco Antonio Yonamine (Universidade de São Paulo); A língua obscena da senhora Hilst, de Sonia Maria Coquillard Ayre Homena (Universidade Federal Fluminense) – **discutem a produção literária de Hilst de acordo com o rótulo que a crítica a impôs.**

cumprir sua função, a de escrever um “livro obsceno” que seja um sucesso de vendas e, conseqüentemente, rentável para o editor.

Vale salientar que estas personagens femininas assumem diferentes perfis: uma menina de oito anos de idade, Lori Lamby, de *O caderno rosa de Lori Lamby*, que irá contribuir para a escrita de um livro para seu pai, um escritor fracassado, que não agüenta mais as cobranças do editor; uma personagem lésbica, Clódia, que irá ajudar na escrita autobiográfica do narrador-escritor, Crasso, de *Contos d'escárnio – textos grotescos*; além de outras duas mulheres, em *Cartas de um sedutor*: a primeira é Eulália, uma analfabeta, de vida miserável, que é a companheira de Stamatius, um dos escritores-narradores deste livro; e a segunda é Cordélia, a irmã de Karl, o outro personagem que apreende a voz narrativa em *Cartas de um sedutor*.

Deste modo, ao apontar algumas possibilidades de leitura para a prosa ficcional de Hilda, acredito que ela também falou de flores... sem deixar de lado a sua escrita peculiar.

2.2 Hilda Hilst: a singularidade de uma literatura, um desafio para o cânone

A fim de tentar responder estes questionamentos sobre a escrita como processo de subjetivação no texto ficcional de autoria feminina, inicio este tópico sobre a obra de Hilda Hilst a partir de uma de suas declarações a respeito da criação do texto literário:

Cada escritor tem um processo de criação. “Para você ser poeta, você precisa estudar?” É uma coisa que perguntam muito. Porque há toda uma teoria de que a espontaneidade é muito importante. Eu me lembro (e repito isto porque gosto muito) de uma frase que escreveram numa universidade americana: “Qualquer cretino pode ser espontâneo”. Na verdade, para fazer uma literatura que seja considerada essencial, você precisa ler muitíssimo, estudar muitíssimo e, só depois de muitos anos, é que você fica mesmo apta a trabalhar. (...) Primeiro você precisa saber a sua própria língua de

uma maneira absoluta. Depois, esquecer que sabe a língua e começar tudo de novo, para dar aquele passo novo na língua.¹¹⁷

Nesta declaração, Hilda Hilst se posiciona como *poeta*, em vez de poetisa, marcando um lugar neutro, mais direcionado ao universal. Esta opção está pautada no uso pejorativo comumente empregado ao termo poetisa, que, durante muito tempo, serviu para denominar mulheres que escreviam uma poesia menor, inferior. Distinguindo-as, portanto, dos poetas. Nesta passagem, ela, também, ressalta a importância de uma escrita que protagoniza a desconstrução de um discurso hegemônico, que, conforme Nelly Richard, centra-se no trabalho de “desconstrução-reconstrução do processo narrativo através da ruptura da sintaxe – em que o signo é arrebatado e consegue transgredir a clausura das significações monológicas”.¹¹⁸

Seria este um percurso viável para violentar a estabilidade do universo referencial e, assim, desfigurar todo o pressuposto de verossimilhança dos mecanismos de personificação e identificação feminino-literário? Observa-se, deste modo, a importância de trabalhar com a palavra para poder criar algo novo e desestabilizante, a fim de provocar uma ruptura com uma tradição literária centrada no falocentrismo.

Embora tenha este perfil desconstrucionista, a produção literária de Hilst é, de fato, marcada por antagonismos que acompanham todo o processo: desde a recriação da linguagem – fundada na desestabilização do signo lingüístico, mas que tem como base textos literários canônicos de autoria masculina –, até a estética da recepção, centrada na polêmica de ser, ou não, lida e compreendida, enquanto seus livros encontravam-se esgotados.

¹¹⁷ HILST, Hilda, Um diálogo com Hilda Hilst..., p. 143-144.

¹¹⁸ RICHARD, op. cit. p. 130.

A respeito da intertextualidade presente na obra de Hilda Hilst, Anatol Rosenfeld afirma que, além de Nikos Kazantzakis, foram incorporadas outras influências durante o longo período de sua construção, como, por exemplo, as obras poéticas de Hölderlin, Rilke, John Donne, Eliot, René Char, Saint-John Perse, Jorge Luis Borges. Além destes, no campo da dramaturgia e da narrativa, sobressaem-se Ionesco, Samuel Beckett, Kafka, Albert Camus, Salomon Anski.¹¹⁹ Alguns destes autores alimentaram, em maior ou menor grau, as tendências místicas e metafísicas presentes tanto na obra quanto na vida da autora. Aqui vale observar que, na formação do cânone hilstiano, existe uma predominância da autoria masculina, validando alguns nomes que compõem o cânone ocidental, porém há, também, a inclusão de outros autores desconhecidos, principalmente poetas alemães e asiáticos.

No que tange especificamente a prosa ficcional da autora, é impossível não perceber a presença marcante da leitora Hilst no processo de escrita. A sua literatura não pode ser considerada de entretenimento, uma vez que a complexidade de suas tramas e personagens não coloca o leitor em uma posição cômoda, passiva. Assim, é interessante perseguir o trajeto que a leitora Hilda trilhou para construir seu texto, a fim de atingir as vísceras de sua escrita palimpséstica.

O minucioso trabalho que a autora paulista desenvolve a partir da própria escrita, quer seja em relação à língua ou à narratividade, faz com que ela possa ser considerada uma *escritora-crítica*, terminologia utilizada por Leyla Perrone-Moisés, para designar aquele/a que pratica o exercício da crítica através da própria escrita. De acordo com Perrone-Moisés, os escritores,

¹¹⁹ ROSENFELD, op. cit., p. 13.

considerando-se cada vez mais livres, a partir dos séculos XIX e, sobretudo, XX, sentiram a necessidade de buscar individualmente suas razões para escrever e de fazê-lo da maneira que desejassem:

Escrevendo sobre as obras de seus predecessores e contemporâneos, os escritores buscam esclarecer sua própria atividade e orientar os rumos da escrita subsequente. A crítica dos escritores não visa simplesmente auxiliar e orientar o leitor (finalidade da crítica institucional), mas visa principalmente estabelecer critérios para nortear uma ação: sua própria escrita, presente e imediatamente futura. Nesse sentido, é uma crítica que confirma e cria valores.¹²⁰

Deste modo, estabeleceram, eles mesmos, seus princípios e valores, passando a desenvolver, paralelamente às suas obras de criação, extensas obras de cunho teórico e crítico. Hilda Hilst desenvolve este trabalho crítico sobre os escritores escolhidos no próprio texto ficcional, sendo possível, inclusive, mapear o cânone hilstiano ao elencar os/as escritores/as que compõem suas narrativas, como será evidenciado na análise de *Cartas de um sedutor*.

Uma outra característica comum à escrita hilstiana, além do estilo palimpséstico – definido a partir das influências de outros autores e de outros textos que são detectados em sua escrita – é a imbricação dos três gêneros literários: a lírica, o drama e a narrativa. Cláudio Carvalho, ao analisar a narrativa *A obscena Senhora D*, afirma que a prosa hilstiana pode ser considerada como um texto holístico, sendo, portanto, uma espécie de gêneros literários: é dramático pois, com as devidas rubricas, seria um monólogo pronto

¹²⁰ PERRONE-MOISÉS, op. cit., p. 11.

para ir ao palco, é um tipo de poema lírico e também uma narrativa curta que não chega a ser um conto, nem romance ou novela.¹²¹

Esta versatilidade que a escritora paulista demonstra, ao transitar nos três gêneros literários sem sofrer tropeços, será evidenciada em seguida através de um passeio por sua produção literária.

É a poesia a porta de acesso utilizada por Hilda Hilst para ingressar no universo literário. Entretanto, *Presságio*, o livro de estréia, será considerado inferior quando comparado com o que a poetisa publicará posteriormente. Conforme Nelly Novaes Coelho, a poesia de Hilda Hilst ocupa o espaço destinado às grandes poesias, já que é tecida por um *eu* interior centrado em si e ali buscando a ponte ao “enigma da vida”. Ela acrescenta, ainda, que esta obra poética expressa, em seu suceder, as metamorfoses do nosso tempo: uma, de natureza física (psíquico-erótico), centrada na mulher; e outra, de natureza metafórica (filosófico-religiosa), centrada no espaço linear entre o profano e o sagrado.¹²² Em seguida, esclarece que estas metamorfoses não são exclusividades da obra poética; também na prosa observam-se inquietações com o psíquico-erótico e com o filosófico-religioso, neste caso, de uma forma mais satírica, irônica, chegando a ser dilacerante, pois impulsiona o leitor a uma investigação “(...) do ‘eu-desconhecido’, que há em cada um de nós, à espera (ou com medo) de ser descoberto”.¹²³

¹²¹ CARVALHO, Cláudio. A mulher no vão da escada: algumas reflexões sobre A obscena senhora D., de Hilda Hilst. In: CUNHA, Helena Parente (Org.). Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999. p. 111.

¹²² COELHO, Nelly Novaes. Da poesia. In: Cadernos de literatura brasileira. Hilda Hilst. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº8, out/1999. p. 67.

¹²³ *Ibid.*, p. 73.

Nelly Novaes Coelho, ao fazer um apanhado cronológico sobre a poesia hilstiana, observa que durante sete anos, de 1967 a 1974, houve um silêncio da escritora, neste momento, surgia o teatro e a ficção. A produção poética de Hilda é dividida entre títulos originais e seleções, organizadas de acordo com o tema:

Presságio
Balada de Alzira (1951)
Balada do festival (1955)
Roteiro do silêncio (1959)
Trovas de muito amor para um amado senhor (1961)
Ode fragmentária (1961)
Sete cantos do poeta para o anjo (1962)
Poesia (1959/1967) (1967)
Júbilo, memória, noviciado da paixão (1974)
Poesia (1959/1979) (1980)
Da morte. Odes mínimas (1980)
Cantares de perda e predileção (1983)
Poemas malditos, gozosos e devotos (1984)
Sobre a tua grande face (1986)
Amavisse (1989)
Alcoólicas (1990)
Bufólicas (1992)
Cantares do sem nome e de partidas (1995)

Antologia poética

Do desejo (1992)
Do amor (1999)

Hilda Hilst teve alguns poemas musicados por cantores eruditos contemporâneos como Gilberto Mendes e José Antônio Almeida Prado, seu primo. Além disso, seus versos serviram de inspiração para Adoniran Barbosa, o grande compositor paulistano, que musicou os poemas *Quando te achei* e *Quando tu passas por mim*. Recentemente, o cantor e compositor maranhense,

Zeca Baleiro,¹²⁴ lançou um CD com dez poemas musicados de "Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio", do livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão*.¹²⁵

A prosa hilstiana, como já foi visto anteriormente, surge após a desilusão com a poesia, a grande paixão literária, ao perceber que sua obra poética não tinha atingido o leitor com a força que ela almejava; pelo contrário, ao ser lida não se sentia compreendida. Entretanto, embora tenha se dedicado às narrativas, Hilda nunca abandonou do eu lírico que protagonizava seus poemas, talvez seja por isso que sua prosa ficcional contenha traços estilísticos da poesia, e que seus personagens discutam questões comuns a sua própria existência. Nessa medida, suas narrativas podem ser consideradas uma *escrita de si*, uma vez que apresentam, até certo ponto, características autobiográficas ou memorialistas.

De acordo com Nelly Novaes Coelho, é durante este período de silêncio *poético* que a escritora entrega-se à criação febril de uma linguagem metafórica, forte, satírica e contundente, devido à busca incessante do autoconhecimento da vida cotidiana, isto é, do aprofundamento do *eu* situado no mundo, em face do *outro* e do mistério cósmico.¹²⁶ Observa-se, portanto, que sua obra é marcada por uma busca incessante de respostas para os ecos de questões interligadas aos enigmas da vida e da morte, do humano e do divino. Estes temas são explorados através de uma perspectiva filosófica, dificultando, muitas vezes, a leitura e a compreensão da produção literária da autora.

¹²⁴ CHAGAS, Luiz. Brinde ao talento. Revista Isto É, São Paulo, nº 1693, p. 92-94, 13/03/2002. p. 94.

¹²⁵ HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2002.

¹²⁶ *Id.*

Após expor a trajetória de Hilda Hilst no campo da poesia, concentro-me, agora, nos territórios de seu teatro e de sua prosa. Vale salientar que neste momento em que ela decide se dedicar ao teatro e à ficção é o período truculento da ditadura militar no Brasil. Enquanto alguns intelectuais e artistas gritavam “é proibido proibir”, outros, como Geraldo Vandré, convocam o povo à luta,¹²⁷ a fim de romper com a repressão, pois a censura federal, sobretudo após o Ato Institucional nº 5, combatia qualquer movimento artístico, alegando perigo para a segurança nacional. Conforme Renata Pallottini,¹²⁸ o uso de figuras de linguagem, de metáforas, de alusões, ou seja, o modo hilstiano de escrever o teatro deve-se a essa circunstância política, sem dúvida. Hilda, então, decide enveredar pelo teatro e pela prosa, a fim de sair do limbo imposto pela sua poesia. No que tange à necessidade de justificar a mudança de gênero literário, a fim de obter editores para sua obra, a autora afirma em uma entrevista:

Veio tudo numa época. Foi em 67. Era aquela coisa da repressão. Então eu comecei com o teatro, eu tinha urgência de passar o meu recado e eu pensava, tinha a ilusão de que o teatro era uma coisa fácil de passar, mas os diretores são muito vaidosos, odeiam normalmente o texto. Eles achavam que o meu era um teatro de idéias, que não havia conflito suficiente e eu ficava boba.¹²⁹

¹²⁷ A propósito, no título deste capítulo – ao mesmo tempo em que busco evidenciar a pluralidade de temas desenvolvidos por Hilst –, remeto à famosa música do cantor e compositor paraibano, Geraldo Pedrosa de Araújo Dias (Vandré), que após ter sido apresentada no III Festival Internacional da Canção, em 1968, foi censurada por se constituir em um verdadeiro hino de resistência contra o governo militar. Cf.: WIKIPÉDIA. Desenvolvido pela Wikimedia Foundation. Apresenta conteúdo enciclopédico. Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Geraldo_vandr%C3%A9 >. Acesso em: 13 set. 2008.

¹²⁸ PALLOTTINI, Renata. Do teatro. In: Cadernos de literatura brasileira. Hilda Hilst. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº8, out/1999. p. 103.

¹²⁹ Entrevista concedida a Cláudio Feldman, Dalila Teles Veras, Jurema Barreto de Souza, Rosana Chrispim e Valdecírio Teles Veras. In: Livrespaço. Santo André, SP, nº 2, p. 12-19, 1992.

Contrariamente ao julgamento feito pelos diretores de teatro, no final dos anos 60 início dos 70, a respeito dos textos dramáticos produzidos por Hilst em pleno momento ditatorial, Renata Pallottini, depois de algumas décadas, afirma:

Estamos agora falando de um teatro real, concreto, e de cunho predominantemente lírico. Um poeta está optando por se comunicar com seu público através de situações, na maior parte das vezes, limítrofes, de situações de verdadeira crise. 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 de resistência humana. Para expressar essas crises, a poeta Hilda Hilst toma para si a liberdade da linguagem poética, a liberdade dos recursos líricos levados, inclusive, ao pé da letra, quando opta por falar-nos, através de seus poemas, do que têm de mais subjetivo e pessoal. Aceita também, tranqüilamente, entretecer os seus dramas com momentos épicos, com momentos em que a narrativa é assumida livremente. Não recusa, aliás, nenhum recurso, no que confirma seu temperamento artístico.¹³⁰

Assim, percebe-se que mesmo enveredando para outro território, o do teatro, a escritora não se desvencilha do fazer poético, aproveitando todo o seu lirismo para invocar o que há de mais visceral ao ocupar um lugar de agenciamento, a fim de tornar-se sujeito.

A produção teatral de Hilda Hilst, escrita entre os anos de 1967 e 1969, é composta por oito peças:

A possesssa, inicialmente chamada *A empresa* (1967)
O rato no muro (1967)
O visitante (1968)
Auto da barca de Camiri, também chamada *Estória, muito notória, de uma ação declaratória* (1968)
As aves da noite (1968)
O novo sistema (1968)
O verdugo (1969)
A morte do patriarca (1969)

¹³⁰ PALLOTTINI, op. cit., p. 101.

A peça *O verdugo* conquistou o Prêmio Anchieta no ano de 1969, no entanto, não foi com a dramaturgia que Hilda conseguiu atingir o público leitor. Seus dramas permaneceram inéditos até o ano 2000, quando a editora Nankin decidiu publicá-los em dois volumes. Sendo que, até meados de 2002, apenas o primeiro volume do *Teatro Reunido* – contendo as peças *A possessa*, *O rato no muro*, *O visitante* e *Auto da barca de Camari* – havia chegado ao público consumidor.

Neste mesmo período em que se dedica à dramaturgia, Hilda Hilst inaugura sua prosa ficcional. Eliane Robert Moraes afirma que a exploração incessante do desconhecido também permeia as entrelinhas da prosa de ficção hilstiana, a qual ganha inusitada violência poética, sem paralelos na literatura brasileira.¹³¹ Para Moraes, há três figuras fundamentais que compõem o imaginário literário hilstiano: o *desamparo humano* – proveniente do confronto entre os dois planos o alto e o baixo, o celestial e o terrestre, tendo como conseqüência a destituição da figura divina como modelo ideal do homem; o *ideal do sublime* – ¹³² decorrente da escolha do amor como tema privilegiado que conduz a autora a uma poética de formas puras e sublimadas, através de uma lírica que se alimenta de modelos idealizados, valendo-se de uma dicção elevada; e, por fim, a *bestialidade* – o bestiário de Hilda Hilst é composto por bichos bem próximos do humano, como o cachorro, o porco, a vaca, a galinha, o cavalo ou o jumento, ou seja, animais relacionados à domesticidade, neste

¹³¹ MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. In: Cadernos de literatura brasileira. Hilda Hilst. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº8, out/1999. p. 118.

¹³² Neste caso, vale salientar que Moraes centra sua análise em um momento específico da obra hilstiana, isto é, o início da produção poética. O poema, que serve como exemplo para esta justificativa, foi retirado do livro *Roteiro do silêncio* (1959), período em que "(...) a produção poética de Hilst era marcada por uma mansidão reveladora de uma linguagem que não tinha corpo ainda, fazendo-se dentro de uma intenção de ser compreendida", conforme Edson Costa Duarte, no artigo *Editora Globo publicará a obra completa de Hilda Hilst*. <<http://www.artenet.com.br/artezine/>> Acesso em: 15/06/2004.

caso, percebe-se que esta consciência da animalidade surge do desejo de indagar a identidade entre o homem e o bicho na sua dimensão mais prosaica, opondo, à afinidade bestial, a “vida besta” que aproxima um do outro.¹³³

A obra narrativa de Hilda é formada por:

Fluxo-Floema (1970)
Qadós (1973)
Ficções (1977)
Tu não te moves de ti (1980)
A obscena senhora D (1982)
Com os meus olhos de cão e outras novelas (1986)
O caderno rosa de Lori Lamby (1990)
Cartas de um sedutor (1991)
Contos d'escárnio/ Textos grotescos (1992)
Rútilo nada. A obscena senhora D. Qadós (1993)
Estar sendo. Ter sido (1997)

Conforme se verifica através da fortuna crítica de Hilda Hilst, é possível perceber o quão significativa e eclética é sua produção literária, no entanto, até a reedição de sua obra, a tarefa para obter seus livros não era fácil, como já foi explicitado anteriormente. No ano de 2001, ela assinou um contrato com a Editora Globo para reeditar toda sua produção literária sob a organização de Alcir Pécora,¹³⁴ o responsável pelo acervo de Hilst, pertencente a Unicamp. Em um dos seus depoimentos sobre a reedição desta obra, ele afirma que: “Parece relançamento, mas é, em alguns termos, um lançamento. Até hoje Hilda não foi

¹³³ MORAES, op. cit., p. 122.

¹³⁴ É importante salientar, que uma possível motivação para que a obra da autora fosse reeditada iniciou-se na novela global *Laços de família* de Manoel Carlos, que estreou em 05 de junho de 2000. Esta novela recebeu muitos elogios da crítica por conter no seu enredo um núcleo que girava em torno da livraria Dom Casmurro. O proprietário desta livraria chamava-se Miguel, personagem vivida por Tony Ramos, o responsável pela maioria dos comentários sobre os livros que eram comercializados. Em um destes adendos, o livreiro cita a escritora Hilda Hilst. Além disso, a cadelinha pertencente a uma das personagens do núcleo da livraria chamava-se Lori, remetendo-nos, imediatamente, a um dos títulos que compõem a trilogia erótico-pornográfica de Hilst, *O caderno rosa de Lori Lamby*.

verdadeiramente lida.”¹³⁵ Depois de ter pronunciado, nas diversas entrevistas concedidas, que sua carreira estava encerrada, que não escreveria mais uma linha, pois havia cansado da incompreensão que rondava sua obra, Hilda Hilst comenta em entrevista à *Folha de São Paulo* (2002) que estava escrevendo mais um livro, intitulado *O Koisa*, no qual iria discorrer sobre o caroço de azeitona da empada, no entanto, até o presente momento, esta obra não foi publicada.

Assim, a pseudo-esquecida Hilda Hilst garante seu lugar no mundo editorial, ou melhor, ultrapassa, gloriosamente, as muralhas da Casa do Sol. Ao que tudo indica, Leo Gilson Ribeiro, um dos críticos de sua obra, talvez tenha sido precipitado ao afirmar que ela dificilmente teria sucesso de vendas ou atingiria um grande número de leitores, a não ser quando escrevia ingênuas pornografia,¹³⁶ já que sua produção literária, nesta linha, teve êxito e encontrou acolhida até na editora francesa Gallimard.

Sem dúvida, a reedição da obra de Hilda Hilst por uma editora de grande porte garantiu a distribuição de seus livros em todo país – inclusive nas livrarias de aeroportos, disputando a prateleira com *best-sellers*, livros policiais feitos por encomenda para coleções como *Literatura ou Morte*, *Plenos Pecados*,¹³⁷ dentre outras. Possibilitando, assim, que sua produção literária atingisse o maior número de leitores/as, fazendo parte da biblioteca de muitos e deixando de ser exclusividade de poucos. Desta forma, ausentando-se da marginalidade

¹³⁵ Afirmção de Alcir Pécora sobre o relançamento da obra de Hilda Hilst que foi citada por Cassiano Elek Machado em um artigo do jornal *Folha de São Paulo*. Cf.: MACHADO, Cassiano Elek. A plenitude da obscena senhora HH. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12, janeiro, 2002. *Folha Ilustrada*, p. E1, E4.

¹³⁶ RIBEIRO, op. cit., p. 85.

¹³⁷ A coleção *Literatura ou Morte* foi editada pela Companhia das Letras, já a série *Plenos Pecados* saiu pela Editora Objetiva.

literária, em que foi colocada por alguns; do esquecimento nos currículos dos cursos de Letras e da idealização elaborada por uns tantos leitores. Desconstruindo, desta maneira, a maledicência do esquecimento, a aura da impenetrabilidade e tornando-se uma escritura lida e reconhecida, de fato. Logo, disponível para ocupar o lugar de análise de uma crítica literária feminista, baseada numa leitura de resistência e de sentido.

3 A PROSA FICCIONAL DE HILDA HILST:

UMA ESCRITA DE SI



Falta-nos ainda uma sociologia da palavra. O que sabemos é que a palavra é um poder e que, entre a corporação e a classe social, um grupo de homens se define razoavelmente bem pelo seguinte: ele detém, em diversos graus, a linguagem da nação.

Roland Barthes

É preciso temperar a leitura com a escrita e reciprocamente, de modo que a comunicação escrita dê corpo (*corpus*) àquilo que a leitura recolheu.

Michel Foucault

3.1 Entre cartas e contos: correspondências sem censura

Em 1968 ocorre a emissão do decreto Ato Institucional nº 5 pelo regime militar. O AI-5 inaugurou a fase de consolidação do *Estado de Segurança Nacional*. Este decreto atribuía ao presidente poderes para decretar, por tempo indeterminado, o estado de sítio, o recesso do Congresso Nacional, a

intervenção nos estados, a suspensão de direitos políticos e as cassações de mandatos. Além disso, suspendeu o *habeas-corpus* para crimes contra a Segurança Nacional. Nesta época, não houve mais distinção entre os poderes Executivo, Legislativo e Judiciário. Mas é em 1969 que há a consolidação do *sistema*¹³⁸ ditatorial devido à concentração do poder nos altos escalões das Forças Armadas, em nome da manutenção da unidade militar.

Neste mesmo ano, Hilda Hilst conhece Caio Fernando Abreu. Ela já morava na Casa do Sol e por lá transitavam muitos escritores e artistas, sendo um deles o escritor gaúcho. Caio e Hilda construíram, ao longo dos anos, uma grande amizade. E, devido à convivência direta do tempo que dividiram o mesmo teto, este escritor acompanhou de perto a “metamorfose” da obra de Hilda, isto é, o momento em que ela deixa de escrever versos e começa sua prosa narrativa. Assim, na condição de testemunha ocular, ele participa do momento de subjetividade que provocou uma mudança significativa na produção literária da autora, ou seja, o instante em que ela se inscreve a partir da diferença, em busca de uma literatura que questione as exigências do mercado editorial.

Vale salientar que nesta época, mesmo o país vivendo uma ditadura de direita, mantinha-se uma relativa hegemonia cultural de esquerda. Isto significa dizer que com a repressão desencadeada em 1964, as esquerdas tiveram bloqueado o acesso às classes populares, mas não se viram impedidas na sua produção cultural, havia uma produção direcionada ao próprio consumo.¹³⁹

¹³⁸ Para alguns analistas políticos, o *sistema* configurou-se em “um conjunto de procedimentos, órgãos, instituições e funções militares que seriam responsáveis pela definição dos aspectos mais relevantes do processo político pós-64”. Cf. PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 1997. p. 60.

¹³⁹ Cf. PAES, op. cit., p. 74.

Verifica-se esta produção literária para os pares, ou para o próprio consumo, nas cartas que os dois escritores trocaram durante o final da década de sessenta. Em uma destas correspondências enviadas a Hilda,¹⁴⁰ Caio Fernando Abreu tece comentários sobre as narrativas ficcionais *Unicórnio* e *Lázaro*, que integrariam – juntamente com *Fluxo*, *Osmo* e *Floema* – o primeiro livro de ficção da escritora paulista, intitulado *Fluxo-Floema*. A princípio, tratava-se de uma tríade, composta apenas pelos textos *Osmo*, *Lázaro* e *O Unicórnio*, depois Hilda decidiu acrescentar *Fluxo*, como introdução, e *Floema*, como a narrativa conclusiva; da junção destes dois contos surgiria o título do livro.

O Unicórnio foi o primeiro texto a ficar pronto. Este conto narra a história de dois irmãos, a lésbica e o pederasta, cada qual com a sua parte feminina e masculina, e de um Eu que se transforma em um Unicórnio. *Lázaro*, por sua vez, é um exemplo significativo do estilo palimpséstico presente na obra da autora, pois é uma parábola da parábola bíblica. Caio acompanha o momento de criação desta narrativa na casa de praia de Hilda, depois ele volta para Porto Alegre e fica tendo notícias do processo de escrita deste conto através de correspondências. Em uma das cartas, ele pergunta sobre *Lázaro* e sugere um desfecho para a história: “Quero saber notícias de Lázaro. Descobriste o que fazer da vida dele? Continuo achando que a crucificação é o melhor remédio.”¹⁴¹ Hilda oferece esta narrativa a Caio, deixando-o lisonjeado:

Fiquei demais comovido com o livro, com a dedicatória, com o *Lázaro* para mim, com o meu nome no prefácio. Orgulhosíssimo. Que bom, Hildinha, que recompensador pensar que todas aquelas nossas

¹⁴⁰ MORICONI, Ítalo (Org.) *Caio Fernando Abreu: cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 361-362.

tardes batendo máquina, aqueles papos infundáveis à noite, as dúvidas, a pesquisa – pensar que tudo isso de repente ganhou forma concreta e comunicável aos outros.¹⁴²

Nesta passagem, percebe-se o quanto a relação de amizade entre os dois escritores foi intensa no início dos anos setenta. Além desta homenagem, Caio também se vê refletido na sonoridade do nome da personagem Koyo, de *Floema*.

Osmo, um outro conto que compõe *Fluxo-Floema*, trata da história de um assassino em série, o próprio Osmo, um escritor que narra sua história, demonstrando sua descrença na humanidade, na dignidade, em um tom que tangencia o niilismo. Sobre esta narrativa, Caio Fernando Abreu escreve:

...Caetano aconselha a “derrubar as prateleiras, as estantes, louças, livros”, e fala que toda renovação tem que partir de uma destruição total, (...), diz que é proibido proibir qualquer tentativa de renovação, que é proibido ter limitações morais ou quaisquer outras para que se possa fazer alguma coisa realmente nova – e não somente em termos de arte. Bem, o teu *Osmo* é exatamente isso (não somente o *Osmo*, mas todo o teu *Triângulo*) (...) Você bagunça o coreto total, choca completamente a paróquia, empreende a derrubada de toda uma estrutura já histórica de mal-entendidos literários. Você ignora a ‘torre de cristal’, o distanciamento da obra e do leitor, você faz montes para a dignidade da linguagem, o estilo, as figuras, os ritmos. E isso é GENIAL, muié.¹⁴³

Os outros dois contos, *Fluxo* e *Floema*, tratam do processo de escrita, sobretudo discutem as pressões que o escritor sofre para produzir um livro vendável; as dificuldades que ele encontra para expressar o que sente e atingir o outro através da escritura; além da incompreensão por parte dos leitores especializados; tudo isto sem deixar de abordar o contexto sócio-político. Vale salientar que neste período a indústria cultural é uma realidade no Brasil, o que

¹⁴² *Ibid.*, p. 410.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 363-364.

gera muitos conflitos devido ao dilema de entrar ou não no sistema, isto é, submeter-se ao esquema da indústria cultural ou manter-se marginal.

O enredo destes contos aponta para este conflito, pois é estruturado a partir da figura do editor, a qual, tanto em *Fluxo* quanto em *Floema*, exerce o papel de um indivíduo inescrupuloso a serviço do sistema. Ao comentar estas narrativas, Caio, em uma das cartas, tenta acalmar os ânimos de Hilda sobre aqueles profissionais do mercado editorial, que tanto a atormentaram em vida e obra, e, de certo modo profético, ele aconselha:

Não te enfosses com os editores. Tem um poema da Florbela Espanca que diz assim: “As coisas vêm a seu tempo/ quando vêm, essa é a verdade.” Um dia a coisa sai. E eu acredito no mecanismo do infinito, fazendo com que tudo aconteça na hora exata.¹⁴⁴

Deslumbrado com o que acabava de ler, mas prevendo – diante do contexto político do país – o que aquela produção literária significaria para a Literatura Brasileira, o escritor gaúcho adverte Hilda sobre a possibilidade de suas narrativas não passarem na censura, principalmente *Osmo*, por ter uma linguagem mais crua, sem subterfúgios estilísticos para se proteger da censura, expondo de forma clara a violência, a tortura, através dos atos de um assassino em série. Caio ao tratar desta narrativa aproveita para fazer uma crítica à repressão a que a arte estava sendo submetida pelo regime militar:

Sabe, não quero te desanimar nem nada, mas acho que as tuas novelas não passarão na censura – pelo menos o *Osmo*. Nas outras novelas, as coisas todas são menos evidentes e a censura- teresinha não é inteligente ao ponto de descobrir essa dimensão. No *Osmo* as intenções agressivas e desmistificadoras se expressam a partir da própria linguagem, isto é, qualquer um percebe. Até a censura. Se isso que estou prevendo acontecer, por favor, Hildinha, não te

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 369.

abaixa, não faz correções no texto, não corta os palavrões. Espera que tudo mude, ainda que isso não aconteça antes de 20 anos. Eu estou confuso, achando que submeter originais à censura é compactuar com ela. Fico pensando se não seria melhor todo mundo desistir de publicar coisas, guardar os seus calhamaçoziños nas gavetas. Acho que qualquer publicação “liberada pela censura” será, *a priori*, considerada como *a favor do regime*.¹⁴⁵

Neste trecho fica evidente o descontentamento de Caio com as diversas formas de cerceamento impostas pelo sistema ditatorial. Em 26 de janeiro de 1970, ano em que estava sendo publicado *Fluxo-Floema*, o governo militar sob o comando do General Emílio Garrastazu Médice (1969-1974) – não satisfeito com as imposições estabelecidas pelo AI-5 de Costa e Silva – instituiu a censura prévia sobre todas as formas de expressão. Este decreto ficou conhecido como “Leila Diniz”.¹⁴⁶ Em uma das cartas para Hilda, Caio comenta:

As coisas realmente não andam boas. Parece que quando tudo começa a degradingolar não há o que segure. Primeiro no plano político: a portaria do Ministério sobre censura de livros me deixou besta. Não pensei que chegássemos a tanto, é a degradação completa, o medievalismo e a inquisição reinstaurados. (...) Cada dia, quando abro o jornal, tenho um novo choque e uma revolta que se acumula e, logo após, uma terrível sensação de inutilidade. (...) Os lugares onde eu costumo ir, bares onde se reúne gente de teatro e outros desgraçados, estão cheios de espiões – não se tem a menor segurança para falar sobre qualquer assunto menos “familiar”.¹⁴⁷

Caio, então, prova o dissabor da censura quando um dos seus contos, *A visita*, sofre algumas alterações ao ser publicado no jornal, *Estado de São Paulo*, conhecido por *Estadão*: “*A visita* saiu todo cortado no *Estado*. Cortaram a palavra ‘esperma’, além dos trechos onde eu falava discretamente que os

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 399.

¹⁴⁶ Este decreto recebeu o nome Leila Diniz devido a uma entrevista que a atriz concedeu ao *Pasquim*, mais influente jornal de oposição à ditadura militar, na qual ela relatava suas experiências de forma livre, defendendo inclusive a liberdade sexual.

¹⁴⁷ MORICONI, op. cit., p. 396-397.

filhos da Valentina tinham relações com os homens e os animais.”¹⁴⁸ Mais tarde, já no ano de 1972, ele inscreve este mesmo conto em um concurso e ganha o primeiro prêmio do Instituto Estadual do Livro, em Porto Alegre.

Hilda Hilst não passou pela experiência de ter um dos seus textos modificados devido à censura. Mesmo assim ela se sentia cerceada de alguma maneira, já que seus textos não ocupavam o centro das discussões de críticos da literatura, como foi o caso de Clarice Lispector que teve sua obra elogiada por ícones da crítica literária no Brasil, Antonio Candido e Alfredo Bosi. Mas, o que estaria por trás desta “rejeição”? Vale salientar que ela nunca teve uma relação muito amigável com os vários editores que se interessaram em publicar sua obra. Uma das maneiras de desvendar este lamento que atravessa a prosa ficcional de Hilda Hilst é se debruçando sobre o processo que rege sua escrita, e isto irei fazer agora, partindo do primeiro conto do livro *Fluxo-Floema*.

3.2 O poder da escrita, a escrita do poder: o discurso fragmentado de uma auto/biografia

Fluxo é composto por três planos narrativos, o primeiro refere-se ao escritor/narrador, Ruiska; o segundo plano é formado pelas personagens secundárias – Ruisis, a mulher de Ruiska; Rukah, o filho do protagonista; o

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 390.

editor e sua mulher – e o terceiro plano, ou seja, o plano intermediário, é ocupado pela personagem denominada Anão. O Anão, neste caso, está em um entre-lugar, não é o narrador, embora em alguns momentos conduza a voz narrativa, nem é uma personagem secundária como os demais. Ele, pois, ora evidencia os desejos e medos mais íntimos e inconscientes de Ruiska – desempenhando o papel de *id* –, ora impede o protagonista de cometer alguns deslizos de escrita diante das exigências do editor ou, ainda, o protege de convívio com a realidade sócio-política que o cerca, ou seja, a que ultrapassa os limites de seu escritório e de sua escrita – ocupando, assim, o lugar de *superego*.

Ruiska é, então, o narrador/escritor que vai se desnudando a cada página, ao passo que constrói suas personagens e sua narrativa. Ele detém esta voz e, com isso, o poder de ficcionalizar sua própria história. Ao deter o privilégio de exercer autoria, ele compõe uma auto-imagem e elabora as outras personagens omitindo ou ressaltando informações, conforme o seu desejo, ou seja, estas personagens secundárias não dispõem de uma liberdade, elas estão vinculadas ao olhar do autor, que as manipula de acordo com a sua necessidade. Ruiska usufrui, então, a onisciência de criador e, em muitos momentos da narrativa, chega a comparar-se a Deus, sugerindo, através de sua escrita, uma semelhança à Divina Trindade – o Pai, Ruiska; o Filho, Rukah, que morre em nome de sua criação, e ressuscita na pele do Anão; e o Espírito Santo, que também é o Anão. Este diálogo entre o Anão e Ruiska demonstra a onipotência do autor:

O anão acaba de me dizer o que ele ouviu por aí. Diz, anão, outra vez. Ele diz: velho Ruiska, dizem que tu és “como uma coluna grega

que não contente com sua sofrosine, retorce-se sobre o seu pedestal”. OHOHOHOH, glu glu glu, isso é muito bom, eu sou mesmo assim, tu vês, me presenteei com Ruisis, eliminei Ruhah, dei vida a ti, dei-te vida, te dei, oh Senhor, eu tão pobrinho com a minha calça de flanelinha cor de caramelo, meus fundilhos puídos, eu tão pobrinho te dei vida, dei-te vida, te dei.¹⁴⁹

Um outro momento da narrativa em que Ruiska tem consciência de seu poder de criador e exerce o controle sobre suas personagens pode ser percebido quando ocorre a morte de seu filho, Rukah, logo no início da narrativa:

Eu sempre disse a Ruisis que não devíamos ter filhos. Que fatalmente morreriam. Não sei, de encefalite, de tédio, não sei. Ruiska, por que você inventou esse filho? E por que resolveu matá-lo tão depressa? Os laços de carne me chateiam.¹⁵⁰

Vale salientar que Ruisis é a personagem que demonstra uma certa independência em relação ao protagonista de *Fluxo*, pois os atos dela escapam da caneta deste narrador/escritor.

Antonio Candido, a fim de responder a seguinte questão: “No processo de inventar a personagem de que maneira o autor manipula a realidade para construir a ficção?”,¹⁵¹ elabora várias outras perguntas que envolvem o processo de criação de uma personagem:

...de onde parte a invenção? Qual a substância de que são feitas as personagens? Seriam, por exemplo, projeção das limitações, aspirações, frustrações, do romancista? Não, porque o princípio que rege o aproveitamento do real é o da modificação, seja por acréscimo, seja por deformação de pequenas sementes sugestivas. O romancista é incapaz de reproduzir a vida, seja na singularidade

¹⁴⁹ HILST, Hilda. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Perspectiva. 1970. p. 40.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 29.

¹⁵¹ CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000. p. 66

dos indivíduos, seja na coletividade dos grupos. Ele começa por isolar o indivíduo no grupo e, depois, a paixão no indivíduo. Na medida em que quiser ser igual à realidade, o romance será um fracasso; a necessidade de selecionar afasta dela e leva o romancista a criar um mundo próprio, acima e além da ilusão de fidelidade.¹⁵²

Assim, de que maneira posso estabelecer uma relação entre estas questões que Antonio Candido aponta e a produção literária de Hilda Hilst? As narrativas escolhidas para compor o *corpus* deste trabalho manifestam em sua própria estrutura o desejo desta autora em compartilhar as suas frustrações enquanto escritora não reconhecida explorando, assim, um núcleo temático, o qual inicia em *Fluxo-Floema* (1970), intensifica-se com a “trilogia obscena” – *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d’escárnio. Textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991) –, e finda em *Estar sendo. Ter sido* (1997).

De que substâncias as personagens hilstianas são inventadas? Hilda Hilst cria Ruiska, Ruisis, Rukah, o Anão, a Palavrarara, o editor e a mulher do editor. Por sua vez, Ruiska, criação de Hilda, é também criador, pois escreve sobre o ofício do escritor. Ao narrar sua própria história, ele torna-se responsável pelos outros personagens, ou seja, tem o poder de dar vida, no caso do Anão, e de tirar a vida, quanto a Rukah. Quanto à Ruisis, este controle foge de suas garras, pois ela faz suas próprias escolhas. Ruiska, ao escrever, parece criar personagens que possam complementá-lo ou contribuir para o seu processo de escrita, já que sua história está diretamente relacionada à produção literária, mais do que à memória.

¹⁵² *Ibid.*, p. 67.

A fim de continuar refletindo sobre o processo de criação literária na prosa hilstiana, retomo o texto de Antonio Candido, *A personagem do romance*, em que ele esquematiza outros tipos de personagens, partindo de dois pólos de criação: a personagem ou é uma transposição fiel de modelos, ou é uma invenção totalmente imaginária:

...só há um tipo eficaz de personagem, a *inventada*; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras. Além disso, convém notar que por vezes é ilusória a declaração de um criador a respeito da sua própria criação. Ele pode pensar que copiou quando inventou; que exprimiu a si mesmo, quando se deformou; ou que se deformou, quando se confessou.¹⁵³

No que diz respeito à Ruiska, ele ocupa um lugar de poder, quando manifesta um controle sobre o que é narrado, percebe-se que este escritor/personagem não está concluído, acabado, trata-se de um sujeito fragmentado que vai se construindo a cada parágrafo. Devido a este lugar de destaque que Ruiska ocupa em *Fluxo*, suas características físicas são omitidas, dando espaço para suas idiossincrasias, surgindo, assim, seus medos, seus escuros, suas dores, enfim. Ele parece se deformar a cada confissão realizada. Neste discurso autobiográfico mescla-se uma história de vida com o fato de escrever sobre a banalização da escrita do texto literário. Ruiska a fim de discutir as questões que envolvem a produção literária decide centrar-se numa *escrita de si*. Ao que tange uma *escrita de si*, Michel Foucault afirma que:

¹⁵³ *Ibid.*, p. 69.

A escrita de si mesmo aparece aqui claramente na sua relação de complementaridade com a anacorese: atenua os perigos da solidão, dá o que se viu ou pensou a um olhar possível; o fato de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro, ao suscitar o respeito humano e a vergonha. (...) uma segunda analogia se coloca, referente à prática da ascese como trabalho não apenas sobre os atos mas, mais precisamente, sobre o pensamento: o constrangimento que a presença alheia exerce sobre a ordem da conduta, exercê-lo-á a escrita na ordem dos movimentos internos da alma. Por fim, a escrita dos movimentos interiores surge também, segundo o texto de Atanásio, como uma arma do combate espiritual: uma vez que o demônio é um poder que engana e que faz com que nos enganemos sobre nós mesmos.¹⁵⁴

Para conseguir escrever, Ruisca precisou se libertar do sistema que o oprimia, ele se enclausura em uma clarabóia, localizada no jardim de sua casa. Esta foi a saída encontrada pelo protagonista para se isolar, e, ao mesmo tempo, proteger-se deste sistema em que o editor ditava as regras.

É interessante observar que o isolamento de mulheres em quartos, em sótãos, é muito comum nos textos de autoria feminina – como foi explicitado no livro *The Mad Woman in the Attic (A louca no sótão)*, de Sandra Gilbert e Susan Gubar, que relata as histórias das escritoras do Século XIX que precisavam se refugiar em lugares desabitados da casa, após cumprir as obrigações domésticas, a fim de dar vazão aos seus sentimentos, inquietações, através da escrita. Outros exemplos envolvem personagens femininas que são enclausuradas, aprisionadas, por oferecerem perigo para a sociedade, por não aceitarem o lugar que lhes foi imposto por um sistema falocêntrico, deste modo, elas transgridem, tentam romper com as normas e, assim, são punidas: *The Yellow Wallpaper (O papel de parede amarelo)*, de Charlotte Perkins Gilman; *As parceiras*, de Lya Luft; *Contos d'escárnio. Textos grotescos*, de Hilda Hilst. Este aprisionamento, isolamento, enclausuramento, é usado como

¹⁵⁴ FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *O que é um autor?* Trad. de Antonio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega Passagens, 1992. p. 130-1.

forma de castigo para punir alguma atitude transgressora destas mulheres ou como forma de esconder a loucura, doença geralmente produzida por este sistema hegemônico repressor. Carla Cristina Garcia, ao desenvolver uma pesquisa sobre a loucura das mulheres nos Hospitais Juquery e Pinel, afirma o seguinte:

Qualquer que fosse o tipo de tratamento dado aos distúrbios considerados femininos, como a anorexia e a histeria, eles eram sempre um microcosmo da batalha dos sexos. A intenção era estabelecer a total autoridade masculina e a completa submissão da paciente à autoridade médica. Nesse sentido, os médicos estenderam seu papel profissional para além das paredes dos asilos e das grandes e simples categorias, que definiam a histeria a partir de comportamentos aberrantes, para uma ambigüidade maior nas manifestações de excentricidades e desvios que agora começavam a anexar. Para tanto, concentraram seus esforços na higienização da família e, principalmente, na disciplinarização dos sexos.¹⁵⁵

Em *Fluxo*, um outro tipo de transgressão torna-se evidente, a ruptura com a tradição, quando Ruiska luta, durante toda a narrativa, a fim de reconquistar a palavra que havia sido confiscada pela autoridade literária da tradição oficial para, assim, dar vazão a uma *escrita de si*, uma literatura mais introspectiva. A tradição literária é representada pela figura da “Palavrarara”, uma personagem que possui como característica se comunicar de forma culta, muitas vezes utilizando o latim, língua oficial da Igreja Católica Romana. Palavrarara representa não apenas a tradição, mas o próprio cânone. Mas ela não obtém sucesso, já que defende o uso da língua imperialista, retornando a uma época em “que uma elite masculina utiliza-se do latim e da tecnologia da

¹⁵⁵ GARCIA, op. cit., p. 71.

escrita para impor suas visões de mundo e criar centros elitistas de cultura escrita”.¹⁵⁶

Ruiska, neste momento da narrativa, entra em conflito, pois enquanto a Palavrara o induz à tradição, o Anão, por sua vez, aconselha-o a falar sobre um eu fragmentado, representante da pós-modernidade:

Olhe aqui, Ruiska, não fale tanto em si mesmo agora, porque o certo no nosso tempo é abolir o eu, entendes? Como é que é, anão? Fale do homem cósmico, dos, das. Mas eu ainda não sei das minhas vísceras, se ainda não sei dos mistérios do meu próprio tubo, como é que vou falar dos ares de lá?¹⁵⁷

Por fim, o Anão convence Ruiska a sair do confinamento em seu escritório e ir junto com ele até a cidade. Neste percurso, ele tenta induzir o narrador, o seu superior, a não mais escrever:

Não Ruiska... debes... penso que debes... que nunca mais... quenuncamaisdevesescrever... há meios mais eficientes de comunicação, a coisa é visual agora, entendes? Estás me matando, anão, pára.(...) Ruiska, o que queres dos homens? Que te entendam? Que te cocem a cabeça? Façam blu blu no teu pintinho? Conta de um jeito claro o que tu pretendes, as palavras existem para... para, bem, para.¹⁵⁸

Ruiska discorda veementemente do Anão, argumentando que sem a escritura é capaz de morrer, de definhar. O Anão, ao sugerir isto, antecipa uma discussão apontada por Joan Scott sobre sujeito e experiência, em que ela defende que “não são os indivíduos que têm experiência, mas os sujeitos é que

¹⁵⁶ LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 62.

¹⁵⁷ HILST, *Fluxo...*, p. 38.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 54-57.

são constituídos através da experiência”.¹⁵⁹ Deste modo, Ruiska, ao escrever buscando subverter a ordem a partir de sua *experiência visceral*, esquecia do que estava acontecendo em sua volta, ao alcance de sua visão, produzindo sujeitos e identidades, a ditadura militar.

Diante do poder de convencimento do Anão, Ruiska decide interagir com uma realidade que corresponde ao contexto político-cultural em que sua história está situada. É quando ele se depara com um grupo de jovens manifestantes contra a ditadura militar, e o Anão o alerta para o perigo de se expor:

Agora fica quieto, há uma passeata, não vê? São os príncipes do mundo, a juventude, os que vão fazer. O quê? Vão acabar com os discursos do medo, o homem vai nascer outra vez, e tu, olha, deves te preparar para esse fim-começo, esconde as tuas mãos, são mãos de escriba, esconde a minha voltada para cima, o homem é carne e sangue, ossos também, e só, entendes? Não tentes falar. Eles vêm vindo. Não digas que. Não dá mais tempo.¹⁶⁰

Este grupo de jovens revolucionários ao descobrir que Ruiska era um escritor começa a agredi-lo, reforçando o papel da experiência como produtora de sujeitos e sobre a qual se produz conhecimento:

E VOCÊS DOIS QUEM SÃO? Responde corretinho, Ruiska. Sabem, eu escrevia, e esse aqui sou eu mesmo mas do cone sombrio. PÁRA AÍ. Um escritor, senhores, muito bem, o que escreves? Escrevia, sabem, sobre essa angústia de dentro. PÁRA AÍ. Senhores, eis aqui, um nada, um merda neste tempo de luta, enquanto nos despimos, enquanto caminhamos pelas ruas carregando no peito um grito enorme, enquanto nos matam, sim porque nos matam a cada dia, um merda escreve sobre o que o angustia, e é por causa desses merdas, desses subjetivos do baralho, desses que lutam pela própria tripa, essa tripa de vidro delicada, que nós estamos aqui, mas chega, chega, morte à palavra desses anêmicos do século, esses enrolados que se dizem com Deus, Deus é esse ferro frio agora na tua mão,

¹⁵⁹ SCOTT, *Experiência...*, p. 27.

¹⁶⁰ HILST, *Fluxo...*, p. 55.

quente no peito do teu inimigo, Deus é essa bala, olhem bem, Deus é um fogo que vai queimar essas gargantas brancas, Deus é tu mesmo, homem, tu é que vais dispor do de dentro que te engole, e quem é que te engole, homem?¹⁶¹

Nesta passagem, esboça-se a denúncia aos limites impostos pelo capitalismo cultural à Literatura somada à censura que silenciou de forma violenta uma geração de intelectuais, não só brasileiros, mas latino-americanos.¹⁶² Isto fica evidente quando Ruiska e o Anão são abordados e agredidos por um grupo de militares:

PEGA ESSE AÍ COM ESSE ANÃO DE CIRCO. OS SENHORES FAZEM PARTE DOS REVOLTOSOS? Para dizer a verdade, capitão, estava apenas conversando sobre essa coisa de escrever e. ESCREVES? Sim senhor. Porra, Ruiska, outra vez. TOMA LÁ UMAS BORDOADAS. Ai, capitão, me larga, me ajuda anão, dos dois lados me matam, UIII.¹⁶³

O protagonista de *Fluxo* sofre, portanto, uma dupla censura, a da ditadura militar, período conturbado vivenciado por todos os brasileiros, e a do mercado editorial, através do cerceamento do editor.

Nesta mesma passagem, há a representação do conflito entre o discurso acadêmico intelectual e os movimentos sociais, além disso, evidencia-se, mais uma vez, a exploração que a literatura sofre por parte do capitalismo. Nelly Richard, ao discorrer sobre a diferença entre os movimentos feministas – que são vinculados ao ativismo social – e a teoria feminista – que é relacionada ao espaço acadêmico –, afirma que:

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 55-6.

¹⁶² Nesta citação Ruiska refere-se ao “cone sombrio”, o que pode nos remeter ao Cone Sul – Brasil, Uruguai, Argentina e Chile – países que passaram pela experiência do regime militar entre os anos 60 e 80, tendo o apoio dos Estados Unidos.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 56.

Os movimentos feministas mais diretamente vinculados ao ativismo social tendem a desconfiar da teoria, a considerá-la suspeita de reproduzir as condições de desigualdade opressiva, ligadas a uma 'divisão de trabalho' que opõe o pensar ao fazer, a abstração dos livros à concreção da vida material, a especulação mental ao contato físico com a realidade diária, a classe média intelectual ao mundo popular.¹⁶⁴

Os jovens revolucionários, no entanto, agridem Ruiska por considerá-lo um antipopular, anti-revolução, já que não se empenha na luta ativista contra a ditadura militar. Ao invés de se engajar, esta personagem hilstiana se dedica à escrita lírica, que não ultrapassa os limites do próprio eu, demonstrando uma atitude individualista, como evidencia o Anão em uma das passagens do texto:

Ruiska, chegou a hora, tens que compreender. Que medo, anão. Olha, não fales muito, o mundo por aí tem sofrido bastante, tu é que não sabes por que ficas fechado, aliás, Ruiska, queria te dizer que manténs uma posição muito antipática, isso de se trancar, ter a porta de aço, os adentros, sei, sei, mas não está bem, debes procurar uma saída. (...) Vem Ruiska, não fica aí no meio, olha lá um caminho, vamos correr, corre mais e chega até o riacho, corre, pára, onde é que estás, ah já estás aí, oi, sabe-se lá qual é o lado?¹⁶⁵

Ruiska, portanto, estava sem lugar, não fazia parte do grupo de revoltosos e nem era a favor dos repressores, ocupava, talvez, a terceira margem do rio, a zona de transição.

Na introdução de *Fluxo* há um menino que tenta colher um crisântemo perto de uma fonte que ia dar em um rio onde habitava um monstro. Ao explicar esta metáfora, Ruiska expõe a posição de cada um dos elementos:

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

¹⁶⁴ RICHARD, op. cit., p. 142.

¹⁶⁵ HILST, *Fluxo...*, p. 54-56.

e amarelo, você só pode esperar ser colhido, se você é o menino, você tem que ir sempre à procura do crisântemo e correr o risco.¹⁶⁶

Ruiska, portanto, espelha-se neste menino, corre o risco de pensar, literalmente, a partir da margem, a partir de um limite de infração que assume a escrita como local de desafio e questionamento das hegemonias discursivas,¹⁶⁷ convidando-nos, enquanto leitoras/es, a colher este crisântemo. Percorrer o mesmo trajeto do menino sem medo de se arriscar, não esquecendo de que somos sujeitos construídos a partir da experiência.

3.3 A sexualidade descortinada pelo viés da memória grotesca de um escritor Crasso

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶⁷ RICHARD, op. cit., p. 127.

Contos d'escárnio. Textos grotescos (1990) tem como narrador e protagonista uma personagem masculina, Crasso, que, ao contar sua história, convoca importantes conseqüências semânticas e pragmáticas, decorrentes do modo como ele estrutura a perspectiva narrativa, organiza o tempo, manipula diversos tipos de distância, já que se trata de uma evocação autobiográfica ou memorialista:

Resolvi escrever este livro porque ao longo da minha vida tenho lido tanto lixo que resolvi escrever o meu. Sempre sonhei ser escritor. Mas tinha tal respeito pela literatura que jamais ousei. Hoje, no entanto, todo mundo se diz escritor. E os outros, os que lêem, também acham que os idiotas o são. É tanta bestagem em letra de forma que pensei, por que não posso escrever a minha?¹⁶⁸

No relato de sua história, Crasso desvela suas experiências sexuais com as mais diferentes parceiras. Não poupando o/a leitor/a dos detalhes picantes e esdrúxulos presentes na sua autobiografia, deste modo, ele parece ceder às exigências do mercado editorial, escrevendo sua história embasada no culto à sexualidade.

A palavra “Crasso” está associada à História das Civilizações, um homem muito rico, romano, que foi degolado e teve a cabeça entupida por ouro derretido. No *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, o vocábulo crasso é um adjetivo de origem latina *crassu* que significa tosco, grosseiro, rudimentar, bastante usado na expressão “erro crasso”.¹⁶⁹ Neste sentido, já na introdução, o narrador deixa transparecer para o leitor, através de suas recordações, que sua história não passa de um “erro crasso”.

¹⁶⁸ HILST, Hilda. *Contos d'escárnio. Textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002. p. 14.

¹⁶⁹ HOUAISS, op. cit., 2001.

A mãe do narrador/escritor morre logo após seu batismo. Ele estava ou no peito ou no berço quando ela falou Crassinho e logo em seguida morreu de um ataque cardíaco fulminante. No decorrer da narrativa pode-se verificar que há uma relação de transferência entre a mãe e as inúmeras amantes de Crasso; ao longo da análise explicitarei mais uma possível busca desta mãe – tanto a nutridora, que amamenta, quanto a que continua a proteger o bebê em outro útero, o berço – presente nas relações sexuais e afetivas do narrador.

Este vazio sentimental que é percebido nas relações amorosas do protagonista pode ser explicado através da separação abrupta do seio materno, pois sendo este vínculo extremamente poderoso e gratificante sua ruptura deixa cicatrizes profundas. No entanto, se este amor não for totalmente recíproco – que é o caso de Crasso, quando a morte precoce da mãe o deixa desamparado – a criança passará o resto da vida a procurá-lo na dor, é o que afirma Elizabeth Badinter em seu livro sobre a identidade masculina:

O vínculo erótico entre mãe e filho não se limita às satisfações orais. É ela quem, através de seus cuidados, desperta toda a sensualidade dele, iniciando-o no prazer, e o ensina a amar seu corpo. A boa mãe é naturalmente incestuosa e pedófila. Ninguém pensaria em se queixar disso, mas todos querem esquecê-lo, inclusive a mãe e o filho. Normalmente, o desenvolvimento motor e psíquico da criança permite uma progressiva separação. Mas quando o amor materno é extremamente poderoso e gratificante, por que a criança haveria de sair desta díade deliciosa? Em troca, se este amor total não foi recíproco, a criança passará o resto da vida a procurá-lo na dor.¹⁷⁰

A maternidade foi por muito tempo defendido como a vocação natural da mulher, ou seja, a materialização da natureza feminina por excelência. Ao discutir sobre maternidade, algumas feministas pós-estruturalistas, como é o

¹⁷⁰ BADINTER, Elizabeth. XY: sobre a identidade masculina. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 47.

caso de Dense Riley, defendem a necessidade de romper com o paradigma de que cuidar da prole é apenas função da mulher:

*Aun cuando es cierto que pedir un adecuado cuidado para los/las niños/as como una forma obvia de cubrir las necesidades de las madres supone una división de las tareas ortodoxa, en que la responsabilidad por los/las niños/as es propia de las mujeres y no de los varones, sin embargo esta división es lo que a la larga, realmente prevalece. Reconocerlo no nos compromete de ninguna manera a suponer que el cuidado de los/las niños/as estará eternamente fijado como femenino.*¹⁷¹

Vale a pena ressaltar que as personagens femininas que permeiam os escritos hilstianos raramente exercem a maternidade. No caso de *Contos d'escárnio. Textos grotescos*, as mulheres rompem com os estereótipos de feminino, pois desempenham papéis de amantes, artistas, pintoras, intelectuais, demonstrando, assim, uma ruptura com a visão romântica do patriarcado a cerca da mulher. Este corte não é total porque logo em seguida, dependendo da transgressão exercida, a personagem feminina, Clódia – objeto do desejo de Crasso, pintora, lésbica, museóloga – é punida ao se tornar louca:

A loucura é também um rótulo imposto pela sociedade à mulher que se atreve a desviar-se ou a tentar escapar dos padrões estabelecidos, rótulo que aprisiona e oprime e é particularmente punitivo para quem tentou libertar-se da 'normalidade'.¹⁷²

Crasso perde o pai um mês após o falecimento da mãe, só que em circunstância distinta, seu genitor morre no bordel, sobre uma prostituta. Este fato serviria como marco para a vida profana desta personagem, pois quando

¹⁷¹ RILEY, Dense. *War in the nursery: theories of the child and the mother*. London: Virago, 1983. p. 194. apud ALCOFF, Linda. Feminismo cultural versus pos-estructuralismo: la crisis de la identidad en la teoria feminista. *Feminaria*, n. 4, 1990. p. 12. Cf. também: STEVENS, Cristina (org.). *Maternidade e feminismo: diálogos interdisciplinares*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2007.

¹⁷² GARCIA, op. cit., p. 54.

era avistado na rua diziam: “... lá vai o Crasso, filho daquela crassa putaria. Eu ficava com os olhos úmidos, mas logo em seguida, apesar da minha timidez mostrava o pau.”¹⁷³ Nesta passagem, a sensibilidade do protagonista aflora, mas ele a reprime exercendo o poder do falo, exibindo-o não somente para se proteger, mas também para revidar as agressões sofridas. Sobre esta necessidade de mostrar virilidade quer seja para se impor, quer seja para se defender, Badinter afirma que “...ser homem implica um trabalho e que a ordem ‘seja homem’, tão freqüentemente ouvida, implica que isso não é tão evidente e que a virilidade não é, talvez, tão natural quanto se pretende”.¹⁷⁴

Além da morte precoce dos pais, Crasso perde uma outra pessoa bastante influente na sua vida: seu tio Vlad que era homossexual e morreu durante a copulação com um coroinha conhecido por Tavim. Este fato rememora a morte do pai, que também morreu nas mesmas circunstâncias. O nome do coroinha que tinha um relacionamento amoroso com Tio Vlad era Otávio. Mais tarde, coincidentemente, Crasso teria uma amante de nome: Otávia. Tavim possuía traços femininos, “[ele] parecia um Serafim, lindo, lindo, alto, ombros largos, olhos escuros e pestanudos, mãos afiladas de pianista”¹⁷⁵ e ela, em oposição, possuía características masculinas que se sobrepujam às femininas traçando-lhe um perfil um tanto andrógino:

Ela tinha trinta anos e todas as sugestões que o nome carrega: altivez, um pouco de fúria, cabelos negros, olhos grandes, escuros, e dizer Otávia na hora do gozo é como gozar com mulher e ao mesmo

¹⁷³ HILST, *Contos d'escárnio...*, p. 14

¹⁷⁴ BADINTER, op. cit., p. 03.

¹⁷⁵ HILST, *Contos d'escárnio...*, p. 23-24.

tempo com general romano, com rapagão e com Otávia inteira mulher de general.¹⁷⁶

Sob uma perspectiva de gênero, Tavim e Otávia, ambos amantes, ocupam um mesmo lugar na sociedade, o da margem. Para Marcela Lagarde, ao ter uma amante, o homem pretende provar sua potência sexual erótica, altamente valorada, já que um dos eixos da identidade masculina está centrado em seu poder viril e, conseqüentemente, em sua capacidade de possuir mulheres.¹⁷⁷ Assim, os homens se reconhecem e se valorizam. Percebe-se, então, que o valor erótico não é erótico, senão político. Deste modo, Crasso e Tio Vlad ao possuírem amantes não estão apenas provando virilidade ou demonstrando poder econômico, mas, sobretudo, exercendo o poder do falo.

Crasso, somente aos sessenta anos, decide relatar estas experiências sexuais iniciadas com Lina, uma donzela poetisa, que foi deflorada pelo protagonista. Ela representa a jovem indefesa e frágil que é surpreendida pelo adolescente depravado. Lina, no entanto, causa estranhamento a Crasso, pela linguagem que foge do vocabulário adequado às mulheres donzelas e, em seguida, pela intimidade demonstrada com as carícias sexuais:

A Lina magricela poetisa e peituda desabotoou uma linguagem digna de estivador: puta que pariu, caralho, eu era uma donzela seu bastardo escroto! (...) Lina abocanhou meu pau e começou a chupá-lo com tamanha técnica que esporrei pela segunda vez, rápida e fartamente.¹⁷⁸

Nesta passagem, a imagem da virgem não só é maculada como é desconstruída. Lina, ao ser deflorada, surpreende o protagonista propiciando-

¹⁷⁶ *Ibid.* p. 15.

¹⁷⁷ LAGARDE, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Nacional Autónoma do México, 3 ed. 1997. p. 452.

¹⁷⁸ HILST, *Contos d'escárnio...*, p. 16.

lhe muito gozo, deixando-o perplexo pela sua competência com o sexo oral. Neste sentido quem conquista um lugar de destaque na cena é Lina, até então, uma figura virgem, frágil, inexperiente. Este fato reforça a presença da autoria feminina marcante na ficção hilstiana pois, mesmo apresentando, em muitos casos, uma voz narrativa masculina autobiográfica, são as personagens femininas que ocupam lugar de destaque, experimentando, até certo ponto, posições de agenciamento.

É neste momento que a conhecida voz narrativa masculina que impera na prosa ficcional de Hilda Hilst se trai. Isto é perceptível, inclusive, em *Contos d'escárnio. Textos grotescos* que propõe, a princípio, uma temática autobiográfica, em que um homem evoca suas experiências sexuais e acaba evidenciando a presença das personagens femininas – Lina, Otávia, Clódia, Líria, Flora, Josete – enfatizando o desempenho destas mulheres amantes – intelectuais, generalas, donzelas, casadas, lésbicas – exaltando, assim, suas peculiaridades. Logo, as personagens femininas que permeiam a prosa ficcional hilstiana transgridem o lugar imposto e ocupam, geralmente, uma posição de sujeito, contradizendo, portanto, o que a autora costumava declarar em suas entrevistas:

Meus personagens pensam muito. É difícil imaginar uma mulher, assim, com tudo isso na cabeça. São raras as mulheres com fantasias muito enriquecedoras. (...) As mulheres querem ter filhos, gostam de penduricalhos, de dançar, de ir a bailecos, eu não sei o que é. Mas, meus personagens são muito engraçados, também. São meio cínicos, às vezes debochados, mas têm muita coisa lá dentro.¹⁷⁹

¹⁷⁹ ZENI, op. cit., p. 12.

Mesmo quando a autora tende burlar a regra de sua escrita, ou seja, quando insere algumas personagens femininas atuantes, nota-se um certo conflito entre as mulheres e os homens que transitam em sua obra. No caso de *Contos d'escárnio. Textos grotescos*, Crasso chega a expressar sua angústia devido à presença feminina que o deixa acuado:

O que eu podia fazer com as mulheres além de foder? Quando eram cultas, simplesmente me enjoavam. Não sei se algum de vocês já foderam com mulher culta ou coisa que o valha. Olhares misteriosos, pequenas citações a cada instante, afagos desprezíveis de mãozinhas sabidas, intempestivos discursos sobre a transitoriedade dos prazeres, mas como adoram o dinheiro as cadelonas.¹⁸⁰

No fragmento seguinte, Crasso reforça seu incômodo em relação a uma mulher consciente de sua capacidade intelectual, reproduzindo, assim, uma visão falocêntrica, pois o conhecimento está diretamente relacionado ao poder. Logo, a mulher culta fica “empoderada”, tornando-se, assim, uma ameaça ao homem e, neste caso, ao seu desempenho sexual.

Tenho horror de quando começo a pensar. É repugnante. Graças ao demo, dono do planeta, há muito pouca gente que pensa. Ainda bem. Tive um grande amor, certa vez, mas a cadelona pensava e cada vez que eu pensava em fodê-la, me vinha: vou brochar com essa dona, meu pau vai minguar com essa doida pensante. E não é que foi assim mesmo? Pau gosta de cona, não gosta de cabeça.¹⁸¹

Percebe-se, deste modo, uma tensão de gênero, pois o protagonista demonstra o quanto o incomoda uma mulher dotada de características supostamente masculinas, reforçando os binarismos: corpo/mulher; mente/homem. Assim, o falo sente-se intimidado, até apavorado ao se deparar com o cérebro pensante feminino, pois, a partir de uma perspectiva

¹⁸⁰ HILST, *Contos d'escárnio...*, p. 18.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 33.

hegemônica patriarcal, o sexo requer o entrelace de corpos, desprezando o (des)encontro de mentes. Esta é a visão de uma sociedade em que o corpo da mulher é moldado para tornar-se objeto do desejo deste homem sujeito.

Crasso, ao narrar suas histórias, utiliza um vocabulário burlesco quando se refere à genitália feminina: “caverna vermelhona e úmida”, “dita cuja”. Portanto, percebe-se nesta linguagem uma representação simbólica da imagem da mulher misteriosa, infernal e feiticeira, suscitando o receio deste narrador que almeja embrenhar-se no corpo/mente feminino. No entanto, é interessante observar que, em *Contos d’escárnio. Textos grotescos*, nem sempre a vagina é vista como uma cavidade misteriosa e inatingível, causando medo e pavor. Há momentos em que ela é aludida com satisfação erótica, pelo seu poder de proporcionar prazer: “...não queria me desentender com toda aquela boceta-chupeta que literalmente, quando ativada, abraçava e quase engolia meu pau”.¹⁸² Vale salientar que a denominação “boceta-chupeta”, ao mesmo tempo que sugere prazer sexual, remete à imagem da criança em busca da mãe nutridora, pois a chupeta faz parte das satisfações da oralidade infantil, ou seja, serve de consolo para o desamparo físico e emocional do recém-nascido.

Depois de narrar as várias experiências sexuais, Crasso se depara com seus vazios, suas inquietudes, as quais geram temas como: morte, família, amor, Deus. Isto pode ser percebido na passagem seguinte, em que a questão existencial entra em conflito com o apelo aos prazeres carnis, à sexualidade:

E por que eu teria ido à igreja aquela manhã? Porque apesar do meu roteiro de fornicções eu também tinha momentos de tédio e vazio.

¹⁸² *Ibid.*, p. 21.

(...) O que era isso de ter um pau e ficar metendo nos buracos? Que coisa idiota o sexo, que bela porcaria emardada isso de comer cu de inglesas ou americanas *who knows?* E eu, que decadência.¹⁸³

Nestes instantes de questionamentos, Crasso se interroga a respeito de sua vida profana e sobre a finalidade da busca incessante pelo prazer carnal, o que o leva muitas vezes a uma conversa com Deus. Neste diálogo com o Divino, ele descobre que Deus, Cristo e a Igreja Católica são culpados pelo grande mal que assola a humanidade, ou seja, a Igreja Católica é culpada pelas grandes injustiças cometidas contra os povos em nome de Cristo:

E apesar de ter verdadeira ojeriza por igrejas e instituições e seitas (principalmente a igreja católica que, ao longo da história e em nome daquele deslumbrante que era Cristo, matou saqueou incendiou seres e países, ah, sempre me pareceu que as ligações entre o lá de cima e o homem entraram há muito em curto-circuito.¹⁸⁴

Após transitar por todas estas incertezas quanto a seus verdadeiros valores, na busca de um projeto de vida que transcende o imediato, o fugaz, Crasso chega à conclusão de que o homem é uma criação do demo, "...e foder é tudo o que resta a homens e mulheres".¹⁸⁵ Assim, a fuga dos pensamentos inquisidores faz com que ele se refugie nas "cavernas vermelhas e succulentas" das mulheres em busca de abrigo, é uma maneira de se esconder e assim se proteger do grande labirinto que é a vida e tudo que a envolve metafisicamente.

Crasso, no entanto, distingue-se dos outros narradores/escritores dos textos que compõem o *corpus* deste trabalho – Ruiska, Papi, Stamatius, Karl, Vittorio – pois, durante, praticamente, toda a narrativa, ele não entra em conflito com o editor, ele simplesmente escreve sua história se baseando nas

¹⁸³ *Ibid.*, p. 30-31

¹⁸⁴ *Id.*

¹⁸⁵ *Id.*

experiências sexuais, enriquecidas de detalhes picantes, conforme a exigência do mercado editorial. Não há sofrimento nem culpa em relação à própria escrita, pelo contrário, ele lamenta as leituras que fez quando era adolescente, demonstrando arrependimento e, assim, evidenciando um descrédito na produção literária da atualidade: “Eu que na mocidade havia lido Spinoza, Kierkegaard, e amado Keats, Yeats, Dante, alguns tão raros, mas deixem para lá, enfim que bela droga o que eu vinha fazendo da minha vida.”¹⁸⁶ De que adiantava tanto mergulho nas questões filosóficas, existenciais, metafísicas, se a urgência da atualidade era o gozo sensual?

Vale salientar que este descrédito com o texto literário e o público leitor vai ser repensado depois que ele conhece Clódia, o grande amor de sua vida. Uma mulher livre que muda seu modo de pensar e, conseqüentemente, sua escrita. Depois que Crasso começa a conviver com esta pintora, museóloga, ele vai mudando de posicionamento e passa a escrever textos mais herméticos, sai da descrição das relações sexuais para repensar o tempo, o divino, a existência. Neste processo ele começa a olhar para seus vazios e seus medos. É também através do encontro com Clódia que Crasso conhece um outro escritor, Hans Haeckel:

Hans Haeckel era um escritor sério, o infeliz. Adorava Clódia. Achava-a a mais limpa e nítida de todas as mulheres. Era um homem de meia-idade, alto, bastante encurvado e muito meigo. Havia escrito uma belíssima novela, uma nova história de Lázaro. A crítica o ignorava, os resenhistas de literatura teimavam que ele não existia (...) Eu lhe dizia: Hans, ninguém quer nada com Lázaros, ainda mais esse aí, um cara leproso e ainda por cima morto. Mas ressuscitou, Crasso, ressuscitou! Mas o mundo é do capeta, Hans, vamos escrever a quatro mãos uma história pornorréia, vamos inventar uma pornocracia, Brasil meu caro, vamos pombear os passos de Clódia e

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 31.

exaltar a terra dos pornógrafos, dos pulhas, dos velhacos, dos vis.
não posso. Literatura para mim é paixão. Verdade. Conhecimento.

No segmento acima, Crasso, ao sugerir a Hans uma escrita pornográfica, reproduz o discurso do editor, demonstrando assim que não tem interesse por uma literatura engajada, já que este é um país “pornocrático”. Enquanto Crasso ocupa o lugar do editor neste diálogo, Hans Haeckel ecoa o ressentimento da autora Hilda Hilst. São muitas as evidências que possibilitam esta leitura: as iniciais HH; a novela sobre Lázaro que Hans Haeckel escreveu, relembrando o primeiro livro em prosa da autora, *Fluxo-Floema*; a definição do que viria a ser Literatura; a produção de textos herméticos, inquietantes, indecifráveis; a incompreensão pela crítica, pelos leitores e pelo editor. Era assim que Hilda se sentia, também.

Após o encontro com Hans Haeckel, Crasso repensa sua escrita ao ler os contos deste autor, colocando em prática a leitura meditativa, de acordo com Foucault, e assim exercendo um exercício de si a partir da leitura como processo de subjetivação. Neste momento, Crasso se identifica como escritor, ao invés de se intitular um autobiógrafo. É interessante destacar que seu primeiro texto desta nova fase, *Conto de Crasso*, aborda o tema que introduz a sua autobiografia, a dolorosa morte da mãe. Deste modo, ele resgata esta dor fulcral – o amor incestuoso por esta mãe – que foi sendo evidenciada em vários momentos de sua narrativa autobiográfica, a partir dos relatos das experiências sexuais. Agora ele mergulha na busca de si, encarando dores e medos, a partir de uma escrita distanciada da superficialidade, como se percebe na introdução do seu conto:

Sempre fui apaixonado por mamãe. Quando completei 16 anos, ela, sabedora do meu infortúnio, sentou-se na sua linda poltrona de cetim perolado, abriu as magníficas coxas rosadas e colocando um cacho de uvas purpúreas nos seus meios sagrados, disse-me: chupe-as, até encontrar o paraíso. Foi o que eu fiz.¹⁸⁷

Após encarar esta nova fase do seu processo enquanto escritor, Crasso se posiciona contra o editor, comparando-se aos outros escritores narradores de *Fluxo*; *O caderno rosa de Lori Lamby*; *Contos d'escárnio*. *Textos grotescos*; *Cartas de um sedutor*; *Estar sendo*. *Ter sido*. Enquanto ele não estava preocupado com uma *escrita de si*, mas sim um relato memorialista de suas experiências sexuais, esta implicância com o mercado editorial não estava presente. Porém, no momento em que ele se dedica à escrita como processo de subjetivação a cobrança do editor se torna intransigente:

Pensar que tenho ainda que pensar uma nova estória para as devassas e solitárias noites do editor. De um hipotético editor. Enfim todos os editores a meu ver são pulhas. Eh, gente, miserável mesquinha e venal. (Vide o pobre do Hans Haeckel.) Morreu porque pensava. Editor só pensa com a cabeça do pau, eh gente escrota! Quando o Hans Haeckel pensou em escrever uma estorinha meninil muito da ingenuazinha pornô para ganhar algum dinheiro porque ele passava fome àquela época, o editor falou: escabroso, Hans, nojentinho, Hans, isso com menininhas! Mas que monturo de nomes estrangeiros ele publicava às pampas! Que grandes porcarias!¹⁸⁸

Crasso consegue iludir o mercado editorial, pois escreve um texto autobiográfico obedecendo, até certo ponto, as regras impostas pelo editor para a produção de uma literatura de consumo. Afirimo que até certo ponto, porque ele consegue no final de sua narrativa inserir uma discussão mais verticalizada sobre os temas herméticos que o editor insistia em coibir. E para ilustrar sua perspicaz transgressão, segue o último parágrafo de sua prosa

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 105.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 104-105.

ficcional: “Clódia: estive em Paris. Agora estou em Nova York. Encontrei um editor. Vou sair em inglês. O ganso está tímido de emoção. Segue o endereço passagem numerário. Venha amanhã. Lave-se.”¹⁸⁹

Deste modo, Crasso ao narrar-se, não brinca de se inventar, ele é fiel às suas verdades, enquanto estava imbuído apenas de relatar suas experiências sexuais segue uma escrita menos engajada, menos politizada, quando decide assumir-se escritor passa a ocupar um lugar de agenciamento a partir de uma *escrita de si*.

3.4 A maldição de Potlatch afrontando e seduzindo o mercado editorial

Nesta parte, irei analisar os dois narradores Stamatius e Karl de *Cartas de um sedutor*, o último texto que compõe a trilogia obscena de Hilda Hilst. Ela

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 114.

segue o fio condutor explorado por Hilda Hilst e tem como enredo a história de um escritor.

Em *Cartas de um sedutor*, Stamatius assume o papel de narrador no início. Ele aparece juntamente com Eulália, sua companheira analfabeta, numa cena deprimente, literalmente vasculhando o lixo. Neste ambiente, de sujeira, o casal encontra vários objetos, dentre os quais estão as obras canônicas: *A morte de Ivan Ilitch* (1886), do escritor russo Liev Nikoláievich Tolstoi (1828-1910), *O capital*, do alemão Karl Heinrich Marx (1818-1883), além de alguns exemplares da Bíblia e a obra completa do teólogo dinamarquês Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855).

Stamatius, por ser um autor frustrado, revolta-se com toda a organização hierárquica imposta pelo Estado, e aproveita o espaço conquistado a partir da escrita – principalmente através dos minicontos sugeridos por Eulália – para fazer algumas críticas ao sistema capitalista, como será observado em muitas das passagens de sua narrativa. Estas críticas materializam-se diante de sua relação com a figura do editor.

A escrita surge, para Stamatius, como uma possibilidade para ocupar um lugar de agenciamento na sociedade, iludindo a indústria cultural centrada no capitalismo. É diante da desaprovação de sua forma de escrita por parte do editor – aquele que transforma, literalmente, a arte em mercadoria – que Stamatius desiste de um modo de vida capitalista:

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? Vive num cubículo sórdido com uma tal de Eulália que deve ter nascido no esgoto. Muitos o procuram para ajudá-lo. Não quer nem saber. O Tiu

quer escrever, só pensa nisso, pirou, sai correndo de pânico quando vê alguém que o conheceu.¹⁹⁰

A atitude de Stamatius de se desfazer de todos os seus bens materiais a fim de obter um outro tipo de poder, o de ser reconhecido a partir de sua escrita, remete-nos à “maldição de Potlatch”, ou seja, o poder de perder, o qual foi experimentado também por Hilda Hilst, como já foi evidenciado anteriormente. José Castello, ao estabelecer uma análise da vida e da obra da autora tendo como base esta maldição, afirma o seguinte:

O Potlatch ultrapassa o mundo da matéria: nesse exercício, gratuito e chocante, do poder de perder, o que se perde é o que menos importa. Ele conduz a uma forma invertida de glória, que nem por isso deixa de ser menos gloriosa, e que não está tão distante de nós quanto parece. (...) Hilda Hilst acredita que, agora, a lógica de Potlatch age sobre ela. Sua vasta obra faria parte daquele segmento da riqueza literária brasileira que o país, numa imitação impiedosa do ritual ameríndio, resolveu destruir gratuitamente. De fato, essa maldição, ou o que seja, parece exacerbar ainda mais o sentimento secreto de triunfo, que a escritora, mesmo quando se lamenta, não pode esconder, e aqui a lógica de Potlatch se cumpre à risca.¹⁹¹

Stamatius se torna, além de um exemplo desta maldição, um adepto do movimento anárquico e do marxismo. Isto é visível em suas atitudes e em seu desprendimento material, que demonstram, até certo ponto, uma relação com as obras e com a biografia dos ilustres transgressores que ele encontrava entre os detritos: Tolstói, Marx e Kierkegaard.

A relação entre Tiu e estes escritores ressalta, mais uma vez, o estilo palimpséstico da escrita hilstiana que se apropria da intertextualidade e preza por um caráter desconstrucionista da língua e dos paradigmas

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 49-50.

¹⁹¹ CASTELLO, op. cit., p. 94-95. Este texto foi escrito no final da década de noventa, deste modo, quando José Castello afirma que “Hilda Hilst acredita que, agora, a lógica de Potlatch age sobre ela”, ele está se referindo ao momento em que a crítica começou a detratar a obra hilstiana devido à publicação da trilogia obscena.

preestabelecidos. Ao empregar este estilo, ela cita autores e obras que mais apreciou, construindo o seu próprio cânone, consolidando, assim, sua postura de *escritora-crítica*. Este diálogo constante com a tradição pode ser percebido nesta passagem de *Cartas de um sedutor*, quando ela evoca alguns autores canônicos: Marcel Proust, Jean Genet, Yukio Mishima, Arthur Rimbaud,:

Há coisas inexplicáveis no ser humano. No planeta também. Fora fantasmas e Óvnis. Te lembras de toda aquela história do Mishima? Não quero acreditar que te esqueceste dele. Aquele que fez o seppuku. Te contorcias inteira de pavor quando lias aquilo. Havia os detalhes: comeu repolho e finas fatias cruas de galinha no jantar da véspera. Depois encheu os trazugues com rolos de algodão para que não lhe saíssem as fezes na hora h. 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 dos amantes. Foucault: saía às noites, todo de couro negro, sadô portanto, ou masô, dando e comendo roxinhos. O próprio Mishima, louco por soldados suados e por sangue.¹⁹²

Esta forma irônica de rememorar os escritores, destacando o lado escatológico, condiz com o que Karl, o outro narrador/escritor de *Contos d'escárnio*. *Textos grotescos*, pensa sobre estas personalidades:

¹⁹² HILST, *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Paulicéia, 1991. p. 56-57. Yukio Mishima é o nome artístico utilizado por Kimitake Hiraoka, novelista e dramaturgo japonês mundialmente conhecido por romances como *O Templo do Pavilhão Dourado* e *Cores Proibidas*. Escreveu mais de 40 novelas, poemas, ensaios e peças modernas de teatro Kabuki – Kabuki é uma palavra que, em japonês moderno, é a junção de três caracteres: Ka (canção), bu (dança) e ki (habilidade) – e Nô. Em 25 de Novembro de 1970, Yukio Mishima, acompanhado de 4 membros do Tatenokai, rendeu o comandante do quartel general das Forças de Auto-Defesa japonesas em Tóquio. Ele realizou um discurso patriótico na tentativa de persuadir os soldados do quartel a restituírem ao Imperador os seus poderes. Notando a indiferença dos soldados, Yukio Mishima cometeu seppuku, sendo assistido por Hiroyasu Koga, uma vez que Masakatsu Morita, seu suposto amante, teria falhado no momento final. Seppuku é o termo formal para o ritual suicida chamado popularmente de harakiri. Harakiri significa literalmente "cortar a barriga" ou "cortar o estômago". Era cometido por samurais. O samurai deveria ajoelhar-se e enfiar sua espada na barriga, no lado esquerdo, e cortá-la então, até o lado direito sem esboçar dor ou sofrimento. Dentre os motivos do seppuku, está principalmente a perda da honra do samurai.

Que tipos petulantes! Que nojosos! Esgruvinhos as virilhas, o pagueado, escarafuncham os sórdidos corações, as alminhas magras, e daí enchem-se de arrotos quando terminam os textos. Verdade que adoro os livros, mas se pudesse arrancar de mim a visão dos estufados que os escreveram vomitaria menos o mundo e a própria vida.¹⁹³

É uma maneira de expor a dissolvência do corpo, o apodrecimento da matéria, desmitificando a existência e suas mazelas, explorando o riso para fugir da angústia que o *exercício de si*, através da leitura e da escrita, provoca.

Ao que tange à autoria feminina, percebe-se um enaltecimento quando este diálogo intertextual é travado com escritoras, como pode ser verificado no fragmento de uma das cartas que Karl envia para sua irmã Cordélia:

Irmanita: se fosses saudável morarias comigo, teu irmão. Podias até defecar na minha cama e eu não me importaria. Lavaria tua bundinha e lençóis. Mas insistes em ficar aí na tua chareca. Se ainda fosses Virginia lá na Cornualha, entenderia. Ou uma das Brontë em Haworth, também. Mas quem és? Ninguém ilustre. Não tens nenhuma tarefa importante que justifique tua permanência no campo.¹⁹⁴

Nesta passagem, ao evocar Virginia Woolf e as irmãs Brontë – comparando-as com Cordélia e estabelecendo uma relação entre o local que sua irmã escolheu para morar e a obra célebre de Woolf, *Um teto todo seu* – Karl enaltece estas escritoras que conseguiram romper com o sistema patriarcal através da escrita, tornando-se, assim, sujeitos de sua própria história. Os escritores, para Karl, de maneira geral, são cheios de empáfia. Ele adora os livros, mas detesta estas figuras contaminadas de vaidades. É por este motivo que ele não suporta a idéia de se tornar um deles. Ainda nesta carta, Karl menciona sua amizade com Stamatius e aproveita para revelar e

¹⁹³ *Ibid.*, p. 49.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 47.

criticar o tipo de relação que Tiu estabeleceu com o editor, ao tentar seguir o ofício de escritor:

O Tiu quer escrever, só pensa nisso, pirou, saiu correndo de pânico quando vê alguém que o conheceu. (...) A última coisa que fez antes de sumir por aí foi torcer as bolotas de um editor, fazê-lo ajoelhar-se até o cara gritar: edito sim! edito o seu livro! com capa dura e papel bíblia! Só então largou as bolotas e balbuciou feroz: vai editar sim, mas a biografia da tua mãe, aquela findinga, aquela leia, aquela moruxaba, aquela rabaceira escrachada que fodeu com o jumento do seu pai – e quebrou-lhe os dentes com a muqueca mais acertada que já vi.¹⁹⁵

Tiu, ao não aceitar as normas impostas pelo editor, demonstra um agenciamento, ocupa um lugar de sujeito, pois não se submete às regras da indústria cultural. Além disso, ele viola as leis do patriarcado, ao esmagar os testículos daquele – tenta destruir o falocentrismo, através da metáfora “foi torcer as bolotas de um editor”. Como punição, Tiu é excluído do sistema com o qual tentou romper e fica perambulando pelas ruas.

Stamatius utiliza a escrita como subjetivação e, assim, transgride as leis da indústria cultural quando se nega a escrever uma literatura chula objetivando, apenas, o lucro. Ele quis narrar seus sentimentos, explorando suas idiossincrasias, as enfermidades da alma e, conseqüentemente, da humanidade, sobre a ascese, a verdade, ou melhor, a busca pela verdade, pelo sentido da vida e a compreensão da morte – explorando, até certo ponto, a *escrita de si* – mas foi impedido pelo mercado, pelo sistema capitalista, pela indústria cultural, enfim. Embora este escritor personagem esteja submetido ao mercado editorial, ele não se deixa corromper, exercendo, assim, o poder de agenciamento sobre sua escrita. Elucida-se, aqui, uma diferença a respeito do

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 50.

processo de escrita apreendido por estes dois escritores, enquanto Stamatius subverte a ordem e é punido, Karl cede à imposição do mercado editorial e obtém sucesso.

Quanto à figura do editor, uma personagem masculina que exige o uso da sacanagem nos textos, exaltando, assim, a pornografia, o erótico, o sexo, como pode-se perceber neste trecho reproduzido por Stamatius: “É assim que quer o editor: ‘Pode pensamentear um pouco, negão, mas sempre contornando a sacanagem’”.¹⁹⁶ O editor, deste modo, objetiva a massificação do gosto literário, ao alegar que este tipo de texto é uma reivindicação do/a leitor/a. No entanto, Stamatius não consegue submeter-se a estas imposições, e ao decidir pensar a própria escrita como busca pela verdade, evoca passagens relacionadas ao falo. Esta exaltação ao órgão sexual masculino, como metáfora do poder patriarcal, ocorre, em algumas passagens, de forma pejorativa e irônica, sugerindo, até certo ponto, que esta indecência desempenhada pela indústria cultural pode estar vinculada ao pênis – “um troço sem olho”, mas com cabeça e que controla o cérebro, o qual fica impedido de pensar e age a partir da genitália. Neste sentido, o pênis é o responsável pela anulação de um pensamento livre, que esteja dissociado do poder patriarcal, e conseqüentemente, da própria construção do conhecimento. É uma parte que controla o todo. Existe uma inversão de papel, ao invés do órgão genital ser monitorado pelo cérebro, é ele quem controla e rege o pensamento, isto não se estende à vagina, pois as mulheres, comumente, vivem em função do falo deste sujeito. Há aqui, portanto, uma crítica severa ao falocentrismo, à hegemonia masculina, ao sistema patriarcal.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.114.

A respeito do poder que o mercado editorial exerce sobre a produção literária, Walnice Nogueira Galvão, em seu livro *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*, afirma que as obras literárias estão passando pela fase da vampirização e da privatização por parte da indústria cultural, que, por sua vez, se apodera das obras de arte – patrimônio da humanidade – para transformá-las em *produto*. Ao tratar do livro, ela destaca:

...o livro enquanto objeto alçou-se a um estatuto jamais previsto. Visando ao mercado, com capa e diagramação feitas por artistas de renome, o livro metamorfoseou-se em belo objeto, elevando seu nível rendendo-se ao prazer de manuseá-lo. Em compensação, ficou mais caro que nunca, as edições populares sumiram, e, ao que parece, resolveu-se desistir da fabricação de livros de baixo custo.¹⁹⁷

Este é um caminho oposto à democratização da cultura, pois a supervalorização do livro implica em não poder adquiri-lo, devido a uma impossibilidade econômica que rege a vida da maioria dos brasileiros. Nota-se, portanto, um retrocesso histórico e cultural:

...paralelamente à lenta desagregação da alta cultura, desde os tempos em que ela era fruto do mecenato da aristocracia – antes da constituição de um mercado de trabalho para os artistas e da transformação da obra de arte em mercadoria –, houve sem dúvida um alargamento de acesso, antes restrito às cortes dos nobres e aos salões dos mecenas.¹⁹⁸

As idéias tomavam forma, eram impressas, transformavam-se em livros e atingiam um número maior de pessoas, graças a este primeiro momento da Revolução Industrial. Em um instante seguinte, além do livro, a plebe começa a ter acesso a outras expressões artísticas, a música, através do rádio, do disco

¹⁹⁷ GALVÃO, Walnice Nogueira. *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 12. (Série Livre Pensar, 18).

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 16.

e do fonógrafo, mais tarde pôde contemplar imagens de quadros e esculturas através da impressão. Tudo isto seria inviável, não fosse a tecnologia proveniente da impressão, que reproduz, barateia e põe ao alcance a produção artística. No entanto, esta democratização crescente da obra de arte, devido à reprodução, provocou um desdobramento trágico e avassalador, a arte tornou-se um produto, uma mercadoria como outra qualquer, respaldada, agora, pelo gosto de um mercado consumidor, ao invés do/a intelectual, leitor/a e amante de qualquer manifestação artística:

...é mais fácil e mais barato, além de trazer outras vantagens, investir em novidades que, devido a sua facilidade, rebaixariam cada vez mais o gosto do ouvinte ou espectador. Foi assim que os produtores vieram a agir, enquanto se justificavam dizendo fornecer o que o povo queria. E não o contrário: ou seja, os produtores passaram décadas infantilizando o público (caso do cinema), imbecilizando-o (caso da televisão), tratando seu ouvido como penico, na célebre frase da cantora Nana Caymmi (caso da música popular), analfabetizando-o (caso da literatura). A tal ponto que alguns gêneros perderam a razão de ser, por escassearem artistas e cultores em geral.¹⁹⁹

Por elucidar esta relação entre literatura e indústria cultural, contrariando as normas preestabelecidas pelo capitalismo, a produção literária de Stamatius não detém o interesse do mercado editorial, ele é, portanto, excluído, perde tudo, inclusive os dentes, tornando-se um desdentado, símbolo que exprime a miséria, a pobreza, a falta de condições financeiras, uma realidade do povo brasileiro. Neste sentido, esta metáfora do desdentado pode ser associada também ao processo da industrialização cultural que atingiu, inclusive, a nossa literatura, tornando-a mais pobre e simplória, impondo-lhe limites e, assim, tolhendo sua expressividade, como afirma Walnice Nogueira Galvão:

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 17-18.

...a partir da década de 1960 para a de 1970 o mercado foi ampliando seus domínios, mesmo se, como se sabe, a cultura tende a ser mais independente que o restante, e dentro dela a literatura mais ainda. Assistiu-se, portanto, ao advento e hegemonia da indústria cultural, vendo-se em nosso país, área por área ir tombando sob o controle do mercado e de suas leis.²⁰⁰

Stamatius, no entanto, mesmo não possuindo dentes e pertencendo a uma classe social mais desfavorecida, demonstra ter uma língua firme, ao lambem Eulália, e cortante, ao escrever. Na citação seguinte, ele faz uma relação entre a língua e o órgão genital masculino, não como duas possibilidades de agenciamento diante de tanta desgraça e perdas material e simbólica, mas como uma ironia à banalização da sexualidade e da literatura, que ao invés de abordar temas mais profundo, centra-se no apelo ao erótico:

Ela ri. Tem dentes excelentes (!) e não se importa com a minha boca vazia. Sabe que perdi-os (os dentes) quando tentava pagar minha hipoteca. (...) Já ficou claro que não consegui, fiquei sem casa sem dentes sem móveis e sem minha mulher. Mas o bagre está aqui inteiro, rijosão, a língua também, e vou lambendo a pombinha de Eulália...²⁰¹

Esta passagem revela bem o tom irônico que Stamatius utiliza para criticar o sistema que o impedia de escrever um texto literário que revelasse suas angústias, seus medos, suas dores, abordando temas abstratos e herméticos. Enquanto ele era tolhido pelo mercado editorial, o outro personagem escritor desta narrativa, Karl – um homem bonito, comprido, pestanudo, com cabelos loiros e lisos – consegue publicar seus textos bandalheira e, devido ao sucesso de vendas, vive de mordomias. A transcrição

²⁰⁰ *Id.*

²⁰¹ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Editora Paulicéia, 1991. p. 16.

abaixo demonstra a indignação de Tiu a respeito do sucesso desmerecido de Karl:

E não é que esse pulha cínico está lançando um livro? É capaz de tudo. De dar a rodela, de meter no aro de algum editor velhusco, chupar-lhe a pica até fazê-la sangrar, sacripanta bicudo! queria porque queria ser escritor. Ponderava: Tiu, não tem essa 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 tua mania de infinitude quem é que vai te ler? Aposto que serei o primeiro na vitrina e tu lá nos confins da livraria.²⁰²

Stamatius aceita os conselhos de Karl e tenta escrever um texto mais descompromissado, para isto segue as idéias de Eulália. Mas ele não consegue, pois mesmo quando opta por produzir uma literatura bandalheira, objetivando ser publicado e, conseqüentemente, lido e reconhecido, tangencia os temas abstratos, conservando, assim, o estilo peculiar à sua escrita, o hermético. Esta é a maldição de Potlatch se manifestando na vida de Tiu: ele perde todos os seus bens materiais, por decidir preservar seu estilo literário. Deste modo, ele fracassa na vida em prol da glória de sua escrita.

²⁰² *Ibid.*, p. 111.

3.5 Karl, a imagem refletida na página em branco? Ou o avesso do avesso, do avesso do avesso...

Karl, a outra personagem que apreende a voz narrativa em *Cartas de um sedutor*, pertence à classe média alta e é, também, um escritor e um leitor voraz. Ele tem uma vida repleta de regalias, graças ao nascimento em uma família de posses e ao sucesso que conquistou enquanto escritor. Dentre os privilégios que usufrui, um deles é manter dois empregados alemães trabalhando em sua residência, Franz – motorista com tendências nazistas – e Frau Lotte – a governanta.

Estas duas personagens, Franz e Frau Lotte, servem para reforçar a idéia do jogo de espelhos suscitado em *Cartas de um sedutor*, rememorando

inclusive o mito de Narciso. Por ser a imagem uma reprodução invertida de um ser ou objeto – transmitida por uma superfície refletora – Karl pode ser considerado a imagem refletida de Stamatius, ou seja, o igual, embora, em posição inversa, por isso mesmo o oposto. Evidenciando, assim, um contraste entre as personagens que compõem o tecido da trama. Por um lado, Tiu convive com uma mulata, Eulália, ícone da representação da mulher brasileira, sambista, atraente e analfabeta, ressaltando, assim, a sua condição de subalternidade. Por outro lado, Karl dispõe dos serviços domésticos de dois alemães – cidadãos europeus, ícones da eugenia, pois acreditavam pertencer a uma raça superior. Percebe-se, nesta passagem do texto, uma ironia ácida, os alemães, símbolos do pensamento filosófico ocidental, berço da intelectualidade, embora sejam alfabetizados e leiam Tolstoi, como é o caso de Franz, eles ocupam um lugar de submissão, enquanto que Eulália, uma analfabeta, tipicamente brasileira, representante da mistura entre raças, vai sugerindo temas para a escrita de Stamatius.

Depois que Karl assume a voz narrativa, a correspondência passa a ser a forma de escrita mais utilizada nesta segunda parte de *Cartas de um sedutor*. O emprego deste recurso é utilizado para refletir sobre o incesto, a homossexualidade, as relações familiares, desvendando segredos, comumente, ocultados em lares da classe média. De acordo com Michel Foucault, a troca de correspondências foi muito importante para um processo de subjetivação em uma época anterior à vinda de Cristo:

Vamos então – e este é também um fenômeno de cultura, um fenômeno social muito interessante na época – quanto à correspondência, correspondência que chamaríamos, por assim dizer, espiritual, correspondência de alma, correspondência de sujeito

a sujeito, correspondência cuja finalidade não consistia tanto (...) em dar notícias sobre o mundo político, mas em dar, um ao outro, notícias de si mesmo, indagar sobre o que se passava na alma do outro, ou pedir ao outro que desse notícias do que se passava com ele, portanto, quanto tudo isto se tornou naquele momento uma atividade extremamente importante, atividade, se quisermos, com dupla face.²⁰³

As cartas de Karl para Cordélia demonstram esta necessidade de falar de si. Apesar de estarem localizados em um outro momento histórico, a troca de correspondências entre os irmãos avança uma busca pela verdade. É através das lembranças de infância que Karl irá ajudar sua irmã a compreender as figuras paterna e materna enquanto constituintes de suas identidades sexuais.²⁰⁴ Vale destacar que nestas cartas o que está presente é a discussão sobre a construção social do parentesco, em que Karl vai apontando questões sobre a estruturação psíquica que determinou tanto a sua identidade sexual, quanto a de sua irmã, a partir do complexo de Édipo.²⁰⁵ Embora já sejam adultos, com idade entre quarenta e cinquenta anos, eles ainda tentam elaborar estas frustrações, repressões, faltas, que vivenciaram durante a infância. Karl dá os conselhos a Cordélia, assim eles compreendem juntos os traumas que sofreram nesta fase da vida, pois conforme Foucault: "...este

²⁰³ FOUCAULT, *A hermenêutica...*, p. 433.

²⁰⁴ A fim de elucidar esta leitura sobre a estruturação psíquica que determina a identidade sexual na infância a partir do complexo de Édipo, utilizo aqui dois textos: LAMAS, Marta, op. cit., p. 327-366; RUBIN, Gayle. *The traffic in women*. In: REITER, Rayna (Ed.). *Towards an anthropology of women*. New York: Monthly Review Press, 1975. p. 157-210. Neste trabalho uso a tradução de Edith Piza, do Programa de Pós-graduação em Psicologia Social PUC/SP.

²⁰⁵ De acordo com Marta Lamas, "*La estructuración psíquica que determina la identidad sexual se lleva a cabo a partir de la dialéctica edípica, y el resultado de este proceso puede ser la heterosexualidad o la homosexualidad. Hasta donde la clínica y las investigaciones del psicoanálisis permiten comprender, los niños y las niñas incorporan su identidad de género (por la forma en que son nombrados y por la ubicación que familiarmente se les ha dado) antes de reconocer la diferencia sexual. Esto ocurre antes de los dos años, con total desconocimiento de la correspondencia entre sexo e género. Después de los años suele darse la confrontación con la diferencia de sexos. La primera vez que las criaturas miran el cuerpo de otro u otra y lo comparan con el propio, la niña interpreta la presencia del pene masculino como que a ella le falta algo; por su parte el niño, que también interpreta que a la niña le falta algo, tiene miedo de perder lo que él sí tiene. Esto, de manera brutalmente simplificada, nos introduce – como seres humanos – a la problemática imaginaria de la castración.*" LAMAS, Marta, op. cit., p. 350.

exercício permite àquele que dá conselhos recordar as verdades que fornece ao outro e das quais ele próprio tem necessidade para sua vida”.²⁰⁶

Este diálogo entre os irmãos tem início através do poema que Karl dedica à Cordélia. Assim, na introdução da primeira carta, o/a leitor/a tem acesso ao conteúdo dos textos que eles irão trocar:

Cordélia, irmã, sai do teu claustro.
O campo envelhece vacas e mulheres.
Alimenta de novo teus buracos
Com mastruços gentis, rombudas picas
Ou se conas quiseres para tua língua
Consigno-te às dezenas: conas maduras
Conas juvenis, conas purpúreas
Para teus represados sentimentos vis.

Foste antanho putíssima, celeberrima.
Talvez senhora em alguns parques segundos.
Mas agora me vejo furibundo pois suspeito
Que figaste o paterno caralho
Nos teus buracos fundos. Traidora. Megera.
Amada Musa ainda. Hei de te arreentar as rebembelas.

Retornarás mui breve à vida impura
Pois se há no mundo picas e querelas
A respeito de tudo, ah, Palomita, vem...
Aqui te espera um valhacouto imundo.²⁰⁷

²⁰⁶ FOUCAULT, *A hermenêutica...*, p. 434.

²⁰⁷ HILST, *Cartas de um sedutor...*, p. 11. A presença deste poema ilustra bem uma das características da obra de Hilda Hilst, a não distinção dos gêneros literários – poesias, prosa e drama – conseguindo amalgamá-los a fim de construir uma nova linguagem literária, desprendida dos paradigmas impostos pela tradição. Além disso, este poema sugere uma leitura intertextualizada com o cancionero medieval português, nas cantigas de escárnio e de maldizer. Por exemplo: “Maria Mateu quantas conas foi Deus desperdiçar,/ quando aqui abundou quem não as quer!/ E a outros, fê-las muito desejar: a mim e a ti, ainda que mulher. Maria Mateu, Maria Mateu, tão desejosa de cona como eu!” (Afonso Eanes de COTON, contemporâneo de d. Afonso X, o Sábio). Colheu em vilancetes de Camões, quando, sem deixar de obedecer ao padrão petrarquiano da época (a musa inalcançável), dirige imprecizações à senhora que cobiça: “Jurou-me aquela cadela,/De vir, pela alma que tinha;/ Enganou-me: tinha a minha, /Deu-lhe pouco de perdê-la... / A vida gasto após ela,/ porque ma dá, se promete,/E tira-me, quando mente.// Má, mentirosa, malvada, / Dizei: por que mentis?/[...]/ Tudo vos consentiria,/ Quanto quisésseis fazer,/ Se este vosso prometer,/ Fosse por me ter um dia.” ... Hilda Hilst sempre foi leitora não só dos libertinos como da poesia dos trovadores que, aliás, homenageia em *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960).

As estrofes são compostas por versos polimétricos – um conjunto de versos de tamanhos diferentes, mas que têm as sílabas tônicas localizadas nas posições indicadas pelas regras métricas tradicionais – e versos livres – aqueles que não obedecem a nenhuma norma preestabelecida quanto ao metro, à posição das sílabas fortes, nem à presença ou regularidade de rimas. É interessante observar que a disposição do poema está vinculada ao tema que o mesmo irá explorar, ou seja, a construção social do parentesco, o incesto, a relação de Cordélia com o pai, a traição, o desejo incontido do eu lírico pela irmã e pelo pai.

Na primeira estrofe, o eu lírico convoca sua irmã para uma vida profana. O primeiro verso é um octossílabo, mas é o verso de onze sílabas que irá predominar neste poema. O jogo elucida-se a partir do terceiro e quarto versos, quando o eu lírico utiliza a métrica clássica, o decassílabo heróico,²⁰⁸ para convencer Cordélia a retomar uma vida de prazeres, relacionando-se com outros homens: “Alimenta de novo teus buracos/ Com mastruços gentis, rombudas picas”. Pois o que transparece nas cartas é que ela só teve relações sexuais com dois homens: o pai e o irmão. Gayle Rubin ao tentar construir uma teoria de opressão das mulheres baseando-se na psicanálise, a partir de Freud e Lacan, e na antropologia, sob a influência de Lévi-Strauss, afirma que:

Num certo sentido, o complexo de Édipo é uma expressão da circulação do falo na troca intrafamiliar; uma inversão da circulação de mulheres, na troca inter-familiar. No círculo de trocas manifestado pelo complexo edipiano, o falo passa de um homem para outro, através do canal que são as mulheres – de pai para filho, do irmão da mulher para o filho da irmã, e assim por diante. (...) Neste sentido, o

²⁰⁸ Os preferidos pelos poetas clássicos do século XVI, como Luís de Camões, estes versos podem ser classificados, dependendo do acento, em dois tipos, o heróico, acento na sexta e décima sílabas, e o sáfico, com a tônica nas sílabas quatro, oito e dez. com a tônica na sexta e décima.

falo é mais que um modo de distinção entre os sexos: é a incorporação do *status* masculino, ao qual o homem tem acesso, e no qual certos direitos são adquiridos – entre estes, o direito a uma mulher. É uma expressão da transmissão da dominação masculina. Ele passa através da mulher e se localiza nos homens.²⁰⁹

Neste caso, o falo é reverenciado no poema de maneira clássica e heróica, uma brincadeira entre o conteúdo e as normas que regem a classificação dos versos regulares. Nos versos seguintes, o eu lírico sugere uma outra possibilidade de prazer, com uma pessoa do mesmo sexo. Esta sugestão implica em uma ruptura com a heteronormatividade,²¹⁰ com o sistema falocêntrico, e isto fica evidente, inclusive, através da tensão imposta pela descontinuidade dos versos regulares, já que esta primeira estrofe termina com dois versos livres: “Conas juvenis, conas purpúreas/ Para teus represados sentimentos vis.” Esta passagem do poema revela o caráter desconstrucionista da produção literária hilstiana, que, através destes versos, desestabiliza a essencialização do que é ser homem ou mulher dentro de um sistema cultural de gênero.²¹¹

Os dois primeiros versos, da segunda estrofe, possuem onze sílabas, mas quando o eu lírico expõe a suspeita quanto ao envolvimento amoroso entre sua irmã e seu pai, evidencia-se uma tensão. O incesto é introduzido no

²⁰⁹ RUBIN, op cit., p. 25.

²¹⁰ De acordo com Judith Butler, “A noção de que pode haver uma ‘verdade’ do sexo, como Foucault a denomina ironicamente, é produzida precisamente pelas práticas reguladoras que geram identidades coerentes por via de uma matriz de normas de gênero coerentes. A heterossexualização do desejo requer e institui a produção de oposição discriminadas e assimétricas entre ‘feminino’ e ‘masculino’, em que estes são compreendidos como atributos expressivos de ‘macho’ e ‘fêmea’. A matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de ‘identidade’ não possa ‘existir’ – isto é, aquelas em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não ‘decorrem’ nem do ‘sexo’ nem do ‘gênero’. BUTLER, *Sujeitos do sexo/gênero...*, p. 38-39.

²¹¹ Conforme Marta Lamas, um esquema cultural de gênero é aquele “*que postula la complementaridad de los sexos y la normatividad de la heterosexualidad, facilita la aceptación de la igualdad – psíquica y social – de los seres humanos y la reconceptualización de la homosexualidad.*” LAMAS, op. cit., p. 360-361.

poema e provoca a ira deste eu que se sente traído. O caos é instaurado, e isto é perceptível na própria métrica através de versos mais longos, mesmo que preservem uma acentuação regular. É interessante ressaltar que a presença de um verso alexandrino²¹² nesta estrofe – em que o eu lírico aproveita para julgar sua irmã, usando os preceitos impostos pelo patriarcado, qualificando-a como sedutora, traidora e megera – serve para ilustrar a representação estereotipada da mulher. Vale salientar que este não é o único momento em que o incesto é abordado no poema, a última estrofe revela o desejo do eu lírico em reencontrar sua amada-irmã-amante, assim, o sentimento incestuoso é elucidado, também, através dos dois últimos versos livres: “A respeito de tudo, ah, Palomita, vem/Aqui te espera um valhacouto imundo.” Gayle Rubin ao tratar do tabu do incesto afirma que:

A crise edípica é precipitada por certos itens de informação. As crianças descobrem que há diferenças entre os sexos e que cada criança deve tornar-se de um ou de outro gênero. Elas também descobrem o tabu do incesto, e que uma dada sexualidade é proibida – no caso a mãe não está disponível para a criança, porque ela “pertence” ao pai. E, por último, as crianças descobrem que os gêneros não têm os mesmos “direitos” ou futuros sexuais.²¹³

Ao se deparar com todas estas questões edipianas que envolvem a constituição de uma identidade de gênero durante a infância, numa sociedade de base patriarcal, Karl, em uma outra carta, evoca a imagem do pai com muita mágoa, por sentir-se ludibriado pela própria família:

Mas é que Ramon Mercader disse ao ser preso, ou logo depois ou muito depois: fui enganado. Este “fui enganado” é que ressoa,

²¹² Verso de doze sílabas é um verso longo e muito utilizado pelos poetas clássicos e parnasianos.

²¹³ RUBIN, op. cit., p. 26.

persiste no meu ouvido ressoando. Porque também fui enganado. Aquele retrato que o pai recortou da revista dizendo que era a princesa de Lamballe não era verdade. Idêntica a mamãe sim, só que descobri que a retratada chama-se madame Grand. (...) Penso que o pai me queria afastado de mamãe. Sabia que eu a amava mais do que devia. E como toda a história de Lamballe é horrível (além de degolarem-na, retalharam-lhe a vulva e dela fizeram bigodes! franceses... meu Deus... tão finos), e eu, sabendo desta história, jamais teria tesão (no entender do pai) por mamãe-Lamballe. Tinha ciúmes de mim o espertalhão! Que família! Que mentiras! E todos tão *collet-monté* e elegantes!²¹⁴

Nesta passagem fica evidente o questionamento de Karl em relação ao curso normal da formação psíquica freudiana – em que o menino renuncia à sua mãe por medo de que, de algum modo, seu pai o castre. Ele por sua vez, continuava desejando sua genitora. Em uma outra carta, ele a descreve evidenciando o seu desejo por aquele corpo feminino, identificado com a maternidade e a santidade, rememorando a Virgem Santíssima:

Mas Cordélia, incrível, não te lembras mais de mamãe? Aqueles grandes olhos cândidos e todo o corpo uma redondez adorável, o nariz perfeitíssimo, braços e mãos de madona, mas nadinha nadinha de uma meretriz. E uma mulher na cama tem que ser um pouco prostituta (...) Mãezinha revirando os santos olhos castanhos, imensos sim, mas perfeitos para receber a visita do anjo. As ancas poderosas sempre encobertas por fartos linhos... as mãos ao piano tocando *Lieder*... e na harpa, arpejos.²¹⁵

Deste modo, ao atribuir à mãe adjetivos cândidos, ingênuos, corroborando sua imagem de candura, ele justifica a falta de desejo do pai por aquela santa mulher, pura, quase imaculada. Retomando, novamente, a representação feminina conforme os paradigmas do patriarcado, em que a mulher que procria e materna não inspira atração física, excitação. Karl, neste momento, aproveita, inclusive, para traçar um paralelo entre a mãe e outras

²¹⁴ HILST, *Cartas de um sedutor...*, p. 59-60.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 42.

mulheres que romperam com os paradigmas de seu tempo, Cleópatra, Lucrecia Bórgia e Valeria Messalina. Estas três mulheres desempenharam importantes papéis de caráter político, pois ocuparam cargos de destaque, comumente predestinados aos homens, além de viver a sexualidade de forma plena e livre, através do adultério e do incesto.

Ao estabelecer uma comparação entre sua mãe e estas personagens históricas, Karl explicita os encontros amorosos comuns entre os integrantes de sua família. Através das correspondências, fica evidente que ele próprio teve relações sexuais com sua irmã, durante a adolescência, além de nutrir uma paixão pelo pai. O incesto é materializado quando Cordélia, nas últimas cartas, revela que tem um filho chamado Iohanis, o qual é fruto de uma relação incestuosa com o próprio pai: “E enfim confessas: que Iohanis é louro, tem coxas douradas, 15 aninhos e é a cara do pai. Sou irmão e tio. És mãe, irmã e amásia. Parabéns. Quantas mentiras. Marafona.”²¹⁶ Esta relação incestuosa entre o pai e a irmã é justificada por Karl através dos mito de Mirra:

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 mãe. Nem Freud nem Jung leram Ovídio (“Metamorfoses”). Enfim. Foste Mirra alguma vez? Não terias coragem. Ou sou eu que não conheço coisa alguma de mulheres.”²¹⁷

Na citação acima, fica evidente a importância do tema edípiano nas cartas trocadas por estes irmãos a fim de elucidar seus traumas. A respeito da recorrência deste tema no cinema, Ann Kaplan afirma que: “...a história da literatura da civilização ocidental exhibe uma surpreendente recorrência de

²¹⁶ *Ibid.*, p. 69.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 43.

temas edipianos. Poderíamos dizer que temas edipianos ocorrem naqueles momentos históricos em que a família humana apresenta-se estruturada de tal modo que provoca traumas.²¹⁸

Estas correspondências, portanto, evidenciam o quanto a estrutura familiar baseada em uma heterossexualidade compulsória, fundamentada no determinismo biológico a partir de uma estrutura libidinal – construída a partir do falo, reconhecendo, desde muito cedo, a inferiorização das mulheres (aquelas sem falo, castradas) em relação aos homens (aqueles com o falo)” –²¹⁹ impossibilita, até certo ponto, a ocupação de um lugar de agenciamento por parte do feminino, reforçando, deste modo, a hegemonia falocêntrica. Mais uma denúncia veiculada pela escrita hiltiana que vai desconstruindo os lugares preestabelecidos por uma sociedade, ainda, com traços patriarcais, sem se autodenominar como uma escrita feminina/feminista.

²¹⁸ KAPLAN, op. cit., p. 44.

²¹⁹ RUBIN, op. cit., p. 27.



4 O ECO FEMININO REFLETIDO NA ESCRITA TRAVESTIDA DE HILDA HILST

|

|

É o único poder que tenho, eu não tenho poder político, não tenho poder econômico, o único poder é o da palavra.

Lygia Fagundes Telles

4.1 Era uma vez uma voz: Ruisis e Glória subjetivando narrativas

Marjorie Garber ao historiar o travestismo afirma que “o travesti é uma figura que desorganiza. (...) o espectro do travestismo, a intervenção estranha do travesti, marcou e, de fato, sobredeterminou o espaço de ansiedade a respeito de identidades fixas e mutáveis, de subjetividades permutáveis ou ausentes”²²⁰ Anne McClintock, ao discutir este trabalho de Marjorie Gaber, faz a seguinte observação:

Dessa maneira, Garber nos estimula a ver os travestis em seus próprios termos, não como um sexo ou como um gênero, mas como apresentação da própria ambigüidade; nem como “sexo mesclado”, mas sim como a corporificação e representação da contradição social. O travesti habita o limiar da distinção em categorias,

²²⁰ GARBER, Marjorie. *Vested Interests: cross-dressing and cultural authority*. New York, Routledge, 1991, p. 32-70. apud MCCLINTOCK, Anne. Couro imperial. Raça, travestismo e o culto da domesticidade. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 20, p. 75, 2003.

desafiando “noções fáceis de binarismo e pondo em questão as categorias de ‘fêmea’ e ‘macho’.”²²¹

Deste modo, ao travestir a própria voz narrativa, estaria Hilda Hilst objetivando desorganizar os binarismos e desestabilizar as identidades fixas? Quando ela opta por um narrador/escritor para reproduzir as suas queixas a respeito do mercado editorial; para denunciar as assimetrias produzidas a partir da construção do gênero; para desconstruir o discurso falocêntrico – muitas vezes, evidenciado nas páginas de uma literatura canônica – através de uma escrita irônica e sarcástica; ela se protege de ser apontada como uma vítima do sistema por ser uma escritora. Assim, ela demonstra um cuidado em não reivindicar o reconhecimento para sua obra literária assumindo uma voz narrativa feminina, pois reproduziria um discurso vitimado das escritoras que foram excluídas do cânone durante séculos. Deste modo, caso os personagens escritores fossem mulheres, estas narrativas, talvez, corressem o risco de, ao invés de evidenciarem um tom denunciatório, serem classificadas como uma literatura centrada na lamúria de mais uma mulher escritora queixando-se do lugar de margem que lhe foi imposto pelo processo canônico de uma sociedade de base falocêntrica.

Ao questionar e denunciar os meios que regem o mercado editorial e o ingresso no cânone, Hilda aborda um tema que também vem sendo explorado por uma nova geração de escritoras da Literatura Brasileira, que começaram a publicar seus textos no final do Século XX, isto é, o processo de escrita.

O acesso a esta produção contemporânea de autoria feminina, que vem ocupando lugar de destaque nas livrarias brasileiras, deu-se através de duas

²²¹ *Id.*

coletâneas – denominadas *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* e *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* – organizadas por Luiz Ruffato, a pedido da Editora Record. Para participar desta coletânea, as escritoras deveriam ter iniciado a publicação de seus textos durante a década de 90. Além disso, os contos que iriam compor as antologias deveriam ser inéditos.

Embora tenha feito um significativo trabalho de pesquisa, o organizador – ao traçar o percurso da literatura de autoria feminina no Brasil, na apresentação, “Mulheres: contribuição para a história literária”, justificando, assim, suas escolhas e seus critérios para organizar este livro – comete alguns deslizos que confirmam seu olhar de centro. Neste texto, portanto, ele afirma, ratificando a voz do cânone, que na prosa de ficção reina em absoluto o homem, salvo alguns admiráveis esforços para ressaltar a escrita da mulher brasileira:

...por exemplo, os livros *Contos femininos*, organizado por R. Magalhães Jr., em 1959; *O conto da mulher brasileira*, por Edla van Steen, em 1978, e mais recentemente o trabalho de Zahidé Lupinacci Muzart, com os dois volumes de *Escritoras brasileiras do século XIX*.²²²

Ao concluir, Luiz Ruffato valida a afirmação de Simone de Beauvoir, “Toda a história das mulheres foi escrita pelos homens”, colocando-se, também, como um contribuinte à História da Literatura Brasileira, ao realizar este levantamento de escritoras brasileiras a partir da década de 90.²²³ Logo, é

²²² RUFFATO, Luiz (Org.). *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 07. É interessante observar que o autor ao citar os volumes organizados pela Prof.^a Dr.^a Zahidé L. Muzart incorre em um erro crasso ao invés de “escritoras brasileiras” escreve “escritores brasileiros”.

²²³ *Ibid.*, p. 17.

importante ressaltar o quanto este trabalho de Ruffato está sendo importante para o conhecimento da produção literária destas escritoras brasileiras contemporâneas.

Nestas coletâneas há diversos contos que exploram a temática abordada por Hilda, como já foi evidenciado anteriormente, são eles: *Psycho*, de Clarah Averbuck; *Bondade*, de Simone Campos; *No céu, com diamantes*, de Luci Collin; *Glória*, de Guiomar de Grammont; *A oitava onda*, de Rosângela Vieira Rocha. Entretanto, nesta análise, irei estabelecer uma comparação entre *Fluxo* – a primeira parte do livro *Fluxo-Floema* de Hilda Hilst – e o conto *Glória*, da escritora mineira Guiomar de Grammont – que compõe a coletânea *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* – observando até que ponto as duas personagens femininas, Ruisis e Glória, contribuem no processo de escrita dos protagonistas.

No conto de Guiomar de Grammont, *Glória*, observa-se, também, um olhar sobre as questões que envolvem a escrita literária, porém, percebe-se uma certa limitação ao discutir este processo. Embora as indagações presentes na narrativa *Glória* sejam mais explícitas, elas demonstram uma simplicidade que as tornam, muitas vezes, paradoxais, manifestando, inclusive, uma escassez de argumentos teóricos, estéticos e políticos, diferentemente do texto de Hilda Hilst. Em *Fluxo*, Ruisa reflete sobre a produção literária, através do ato da escrita, explorando todas as questões que circundam este processo de criação, principalmente, no que diz respeito ao mercado editorial.

O discurso hegemônico, reificado na presença do editor, é uma das semelhanças entre as duas narrativas. *Fluxo* e *Glória* reportam a uma auto-reflexão sobre o ato de ficcionar, a partir das exigências desta personagem que

insiste em cobrar uma produção literária viável ao mercado editorial, aquela que seja de fácil compreensão para o leitor e que explore as questões do sexo/corpo. É o que se observa neste diálogo entre Ruiska e o Anão:

Escute, Ruiska, ela vem descendo a colina, vem cantando outra vez. O homem também. Que homem? Aquele que te compra, aquele que te obriga a falar da caverna, do tubo, o cornudo. Ai, anão, tenho que escrever o que o homem propõe, ai não sei, aiaiaiai.²²⁴

O apelo por uma literatura de consumo, que visa a distração e a diversão dos/as leitores/as, nem sempre incultos/as, explicitado através da figura do editor simboliza “a literatura baseada na observação e descrição eliminando, assim, o intercâmbio entre a práxis e a vida interior”.²²⁵ Georg Lukács, ao afirmar isto, tem como ponto de partida o Século XIX, um período em que o romance policial de aventura concorria com a “grande literatura oficial”, ou seja, as obras canônicas. Na atualidade, além do mercado editorial está repleto de uma produção literária que visa o romance de aventura, o policial, percebe-se ainda um constante apelo à sexualidade, uma extensão do corpo como mercadoria. Vale salientar que este corpo representado é, na maioria das vezes, o feminino. A respeito desta exploração da sexualidade por parte do sistema capitalista, Terry Eagleton afirma:

No entanto um tipo de capitalismo mais esperto, consumista, nos persuade a sermos indulgentes com nossos sentidos e a nos gratificar tão despididamente quanto possível. Dessa maneira, não apenas consumiremos mais bens; também identificaremos nossa própria satisfação com a sobrevivência do sistema. Qualquer um que deixe de se deleitar orgasticamente, em gozo sensual, será visitado no meio da noite por um assassino brutal e temível conhecido como

²²⁴ HILST, *Fluxo...*, p. 48.

²²⁵ LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? In: _____. *Ensaio sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 63

superego, cuja penalidade para a não-gratificação é uma culpa atroz. Mas, como esse rufião também nos tortura quando nos damos prazer, o melhor que podemos fazer é relaxar e gozar.²²⁶

No que diz respeito à narrativa hilstiana, o escritor/protagonista, Ruiska, confronta-se com o editor por não aceitar as normas pré-estabelecidas, ou seja, escrever sobre sexo, pois ele deseja falar do que consome as suas vísceras, do que o angustia – “...meu filho, eu preciso escrever, eu só sei escrever as coisas de dentro, e essas coisas de dentro são complicadíssimas mas são... são as coisas de dentro”²²⁷ – ou seja, uma escrita baseada em sua experiência visceral. Neste caso, a experiência que o protagonista pretende explicitar pode ser considerada como a origem do conhecimento, ou seja, a visão dele como sujeito individual, por onde se processa seu ato de escrita. Joan Scott, ao escrever sobre *Experiência*, afirma que:

O conhecimento é alcançado através da visão; a visão é uma apreensão direta, imediata de um mundo de objetos transparentes. De acordo com essa conceitualização, o visível é privilegiado; o ato de escrever é, dessa forma, colocado a seu serviço. Ver é a origem do saber. Escrever é reprodução, transmissão – a comunicação do conhecimento conseguido através da experiência (visual, visceral).²²⁸

Mas no conto *Fluxo* esta possibilidade de escrita a partir da experiência parece ser inviável, já que o editor não desiste e impõe a autoridade e o poder que lhe cabem quanto à cobrança de um texto por encomenda. Neste caso, não há possibilidade de uma escrita introspectiva, mas sim de um texto que corresponda a uma demanda do mercado editorial moldado a partir das

²²⁶ EAGLETON, Terry, op. cit., p. 19.

²²⁷ HILST, *Fluxo...*, p. 24.

²²⁸ SCOTT, *Experiência...*, p. 25.

exigências do capitalismo cultural. É o que se percebe através deste diálogo entre o editor e Ruiska:

Soma, toma quinhentos cruzeiros novos e se não tá com inspiração vai por mim, pega essa tua folha luminosa e escreve aí no meio aquela palavra às avessas. Uc? Não seja idiota, essa é a primeira possibilidade, invente novas possibilidades em torno do.”²²⁹

No conto *Glória*, ocorre o inverso, o narrador/escritor se vendo atormentado pelo fato de não conseguir escrever o conto por encomenda, começa a divagar sobre as possíveis maneiras de se libertar desta obrigação, uma delas é escrever sobre sexo:

Sexo. Sexo é outra fórmula infalível. Você põe sexo ali, todos devoram. Não precisa criar novas formas de falar desse assunto. Os leitores adoram o requentado, o igual, o lugar-comum. É melhor escolher as palavras às quais todo mundo já está acostumado. Se você introduzir alguma metáfora estranha, como é que o leitor vai perceber do que se trata? Para gozar junto ele precisa reconhecer todas as fórmulas que está cansado de conhecer. É o que o leitor quer. Comparar mulheres com comidas ou flores, por exemplo. É o máximo. Não precisa dizer que é vulgar. Não tem erro: é infalível. Eu tinha uma coleção de combinatórias: seios e morangos, vulva e drósea, etc.²³⁰

Esta forma de representação do corpo centra-se em termos não-históricos, naturalistas, organicistas, passivos, inertes, “vendo-o como uma intrusão ou interferência com a operação da mente, um dado bruto que requer superação, uma conexão com a animalidade e a natureza que requer transcendência”.²³¹

²²⁹ HILST, *Fluxo...*, p. 24.

²³⁰ GRAMMONT, Guiomar de. Glória. In: RUFFATO, Luiz. (Org.). *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 147.

²³¹ GROSZ, Elisabeth. Corpos reconfigurados. *Cadernos Pagu*, Campinas: Unicamp, n. 14, p. 45-86, 2000. p. 49.

Não contente em evidenciar os fluxos libidinais e em defender a banalização da metáfora, o protagonista/escritor de *Glória* opta por inserir uma prostituta brasileira em seu conto que tem como ambiente a *Piazza Navona*, em Roma. Não se conformando em cair na cilada da representação do feminino essencializado através do corpo/natureza, o narrador ainda resgata um dos binarismos presente no debate pós-colonial, o Mesmo/Outro, ao inserir a figura do colonizador/europeu, o Mesmo, no papel de amante da prostituta brasileira, que, por sua vez, ocupa o lugar do Outro. Neste caso, talvez a própria personagem possa se explicar ao refletir: “Por que é que eu tinha metido a Europa no conto? Falta de confiança? Então eu também achava que se fosse Minas aí é que ninguém ia querer ler mesmo?”²³² Assim, a cor local surge como exemplo de inferioridade, menor valor, e fazer referências ao eurocentrismo, pode sugerir mais credibilidade ao texto. Reforçando, desta forma, os binarismos – sul/norte; Outro/Mesmo; corpo/mente – que o pós-estruturalismo, a crítica feminista e o pós-colonialismo lutam para desestabilizar.

Diante da imposição e pressão do editor, os narradores/escritores destes dois contos não conseguem escrever facilmente. Então, aparece uma figura feminina que irá desempenhar um papel fundamental ao indicar uma fábula que eles possam explorar em seus textos.

Em *Fluxo*, é Ruisis, a esposa de Ruiska, quem exerce este papel ao narrar para o marido um sonho: “Continua, conta logo essa história, mulher, para ver se eu aproveito na minha.”²³³ O sonho de Ruisis é sobre a subida íngreme de uma colina, que tem como destino uma gruta úmida. Ao chegar na

²³² GRAMMONT, op. cit., p. 147.

²³³ HILST, *Fluxo...*, p. 35.

gruta úmida, Ruiska a interrompe, fazendo uma comparação entre a gruta úmida e o útero, ou seja, o feminino. Neste instante, ele desiste de continuar ouvindo a história de Ruisis:

Ah sim, havia uma gruta. No cume? Sim, uma gruta como nunca vi. Não diga, descreva a gruta. Úmida. Oh, não, eu não estou pendurado no telefone interno para te ouvir dizer que no cume da colina havia uma gruta úmida, por favor, tudo menos úmida.²³⁴

Ruiska desliga o telefone e Ruisis se liberta da narrativa de Ruiska, apropriando-se, deste modo, de sua própria história. É neste ambiente de liberdade que ela e o editor se encontram, insinuando uma traição. Ruisis descobre uma maneira de ludibriar o discurso hegemônico produzido por Ruiska, transgredindo as normas impostas pelo sistema patriarcal e cometendo o adultério. Neste momento, evidencia-se a representação comum do feminino: a mulher traidora, sedutora, adúltera, como pode ser percebida neste diálogo entre Ruiska e o Anão:

Anão, escuta aqui, não ouves um canto? Não ouves um canto que me soa, que ressoa a alguma coisa minha? Não, espera um pouco Ruiska, estou ouvindo agora, Ai, como eu que ria te a mar rrrrr, não é isso? gostarias Ruiska, que eu subisse e olhasse pela clarabóia para ver quem canta com tamanha euforia? E a voz parece melodiosa, as vozes quero dizer, uma voz de mulher, afinada e airosa, e outra voz de homem, homem desejoso da mulher.²³⁵

Nesta passagem, Ruisis e o editor parecem desfrutar de uma “falsa” liberdade, pois eles estão sob o olhar de Ruiska, por isso não há como desvendar o que realmente se passa com esta personagem feminina. Ao mencionar a traição da personagem feminina, o marido preterido expõe uma

²³⁴ *Ibid.*, p. 36.

²³⁵ *Ibid.*, p. 44.

outra face desta mulher que já havia demonstrado ser uma excelente mãe, e que agora “deixa-se” seduzir pelo editor. Mesmo fugindo do controle de Ruiska, Ruisis, – que demonstra ter livre arbítrio, não correspondendo, em muitas passagens da narrativa, aos anseios do narrador e às suas expectativas – é representada de acordo com a figura da mãe, da sedutora, da traidora, da perigosa, confirmando, assim, o estereótipo de mulher construído pelo sistema hegemônico.

No conto *Glória*, é a prostituta brasileira quem relata suas experiências para serem reproduzidas pelo protagonista/narrador/escritor; depois ele descobre que a história narrada não passava do enredo de “um desses livrinhos que se vendem em bancas, destinados às Bovarys contemporâneas”.²³⁶

É interessante destacar que o surgimento destas personagens como as responsáveis pelo ato criativo – a fim de solucionar ou amenizar a angústia dos protagonistas – demonstra uma certa incapacidade de calar ou omitir a voz feminina pulsante nesta autoria. Uma outra hipótese é que esta voz, por ser a representação da subalternidade e da alteridade, torna-se uma das possíveis formas de transgredir os limites impostos pelo sistema hegemônico, perceptível através do discurso do editor. Georg Lukács afirma que:

A tirania da prosa do capitalismo sobre a íntima poesia da experiência humana, a crueldade da vida social, o rebaixamento do nível de humanidade são fatos objetivos que acompanham o desenvolvimento do capitalismo e desse desenvolvimento decorre necessariamente o método descritivo. Uma vez constituído este método, e aplicado por escritores notáveis, ele repercute, sobre o

²³⁶ GRAMMONT, op. cit., p. 149

reflexo literário da realidade. O nível poético da vida social decai – e a literatura sublinha e aumenta esta decadência.²³⁷

A fim de desconstruir esta visão da literatura como mercadoria, reflexo de uma realidade capitalista, e, conseqüentemente, menos expressiva, Hilda Hilst se apropria do princípio pós-estruturalista e apodera-se do tema que lhe é imposto pelo mercado editorial. Neste sentido, ela (re)significa a sexualidade e o obsceno no texto literário, a partir do uso da ironia, do sarcasmo, características tão peculiares à sua escrita. A escritora paulista, portanto, apropria-se do obsceno como condição para sua criação, e ao fazê-lo, como afirma Alcir Pécora, “cabe-lhe emular a mais requintada tradição da literatura obscena, sabendo entretanto que a sua possibilidade de existir como livro não é o requinte literário, mas a baixeza operada como mercadoria”.²³⁸

A literatura hilstiana, portanto, ao discutir as regras do editor, evidencia o tema, até então, indesejado para compor sua obra, objetivando ser aceita pelos/as leitores/as, e, assim, ingressar no mercado. Os narradores escritores, neste sentido, cumprem, questionando as exigências do editor e aproveitam o espaço concedido para explorar os assuntos que mais lhe apetece, os quais estão relacionados à metafísica, ao medo, à loucura, à experiência individual, à escrita, à leitura, à subjetividade, à desconstrução de alguns paradigmas, enfim.

²³⁷ LUKÁCS, Georg., op. cit., p. 66.

²³⁸ PÉCORA, Nota do organizador, p. 08.

4.2 O caderno rosa de Lori Lamby: o diário de uma nauseante ruptura com o discurso hegemônico

O gosto do algodão agridoce que surge das páginas de *O caderno rosa de Lori Lamby* é contaminado por uma inocência infantil que provoca asco, ânsia, nojo. O/a leitor/a, sem escolha, torna-se conivente com a pedofilia ou pornografia infantil vivida por esta personagem, uma possível criação do pai que não vê outra saída para concluir o texto tão cobrado pelo editor.

Esta é a segunda narrativa deste *corpus* que tem no enredo uma personagem infantil. Por este motivo, inicio a leitura de *O caderno rosa de Lori Lamby* estabelecendo uma semelhança com *Fluxo*. Tanto Rukah, o filho de Ruiska, quanto Lori, que, juntamente com o Papi, ocupa a voz narrativa de *O caderno rosa de Lori Lamby*, colaboram com o processo de subjetivação de seus pais escritores, protegendo-os das exigências do editor.

Vale salientar também que estas duas narrativas representam um marco na obra de Hilda Hilst, elas inauguram fases de transição desta produção

literária, como já foi visto anteriormente: *Fluxo* é o primeiro conto do livro que dá início ao percurso de Hilda pela prosa, depois de anos dedicados à poesia; *O caderno rosa de Lori Lamby* é a primeira narrativa da trilogia obscena, momento em que esta autora decide achincalhar o mercado editorial, e assim obter o reconhecimento. Vale ressaltar, inclusive, que as duas abordam o tema da infância, uma de maneira tangencial, no caso de *Fluxo*, ou de forma mais aprofundada e dilacerante, em *O caderno rosa de Lori Lamby* – que é considerada a narrativa mais polêmica da obra da autora, pois aborda temas que, hoje, representam um tabu para a sociedade: a pornografia infantil e a pedofilia.

Não se distanciando da comparação entre estas duas narrativas hilstianas, o pai de Lori Lamby, como o pai de Rukah, é um escritor que não consegue mais produzir, está cansado da literatura “bandalheira” e não se conforma com a falta de qualidade da maioria dos textos literários consumidos pelos leitores. Além disso, já não agüenta a pressão do editor para que ele escreva um texto que explore a sexualidade, ao invés de um texto hermético e filosófico.

Mesmo havendo tantos traços em comum entre estas duas narrativas, há uma diferença em suas personagens infantis, em *Fluxo*, Rukah é morto pelo narrador/escritor/pai logo no início da narrativa, alegando que não deseja possuir este tipo de laços: “São laços rubros, sumarentos, são laços feitos de gordura, de náusea, de rubéola, de mijo, são laços que não se desatam, laços gordos de carne.”²³⁹ Confirmando, assim, uma característica da produção literária de Hilda, em que as personagens femininas raramente experimentam a

²³⁹ HILST, *Fluxo...*, p. 29.

maternidade. As relações familiares, nestes textos, são exploradas da maneira menos convencional possível, desconstruindo paradigmas sociais centrados na base familiar tradicional.

Enquanto Rukah morre no início de *Fluxo*, Lori Lamby não só permanece do início ao fim da história, como irá conduzir a voz narrativa, ocupando o lugar da personagem feminina que colabora com a escrita do narrador/personagem/escritor:

Eu já vi papi triste porque ninguém compra o que ele escreve. Ele estudou muito e ainda estuda muito, e outro dia ele brigou com o Lalau que é quem faz na máquina o livro dele, os livros dele, porque papai escreveu muitos livros mesmo, esses homens que fazem o livro da gente na máquina têm nome de editor, mas quando o Lalau não está aqui o papai chama o Lalau de cada nome que eu não posso falar. O Lalau falou pro papi: por que você não começa a escrever umas bananeiras pra variar? Acho que não é bananeira, é bandalheira, agora eu sei. Aí o papi disse pro Lalau: então é só isso que você tem pra me dizer? E falou uma palavra feia pro Lalau, mesmo na frente dele.²⁴⁰

De tanto ouvir estas conversas do pai com o editor e perceber a dificuldade que o pai encontrava para cumprir as ordens de Lalau, Lori decide escrever um diário relatando suas experiências sexuais com alguns homens maduros. É uma narrativa nauseante, uma menina de apenas oito anos descrevendo, através de uma linguagem infantil, as brincadeiras “sexuais” que realizava com estes adultos. Para o/a leitor/a é desconcertante, pois, em vários momentos do texto, ocupa diferentes lugares: o de cúmplice, o de agressor/a ou o de vítima daquela situação que é tida como um dos grandes tabus do mundo contemporâneo: a pedofilia.

²⁴⁰ HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo, 2005. p. 19.

O pedófilo, de acordo com Julia O'Connell Davidson, “é um termo clínico, utilizado para fazer referência a um adulto que possui um desvio de personalidade, envolvendo um interesse específico e focado em crianças pré-púberes”.²⁴¹ Para Carmita Abdo, “a pedofilia é considerada uma doença, uma perversão sexual da ordem da parafilia ou um transtorno de preferência sexual”. Segundo esta autora, 1% da população adulta mundial é acometida por esta doença, porém não é considerado pedófilo aquele que se excita com adultos e crianças. A aproximação entre este adulto e esta criança pode ser através da sedução ou da violência, não havendo, geralmente, uma preferência por meninos ou meninas.²⁴² Ao analisar estas duas definições de pedofilia, Tatiana Savoia Landini conclui que:

...não é necessário uma pessoa ter cometido qualquer ato de violência sexual para que seja clinicamente diagnosticada como pedófilo – é possível que essa pessoa mantenha seus desejos sexuais apenas no nível da fantasia. O contrário é também verdadeiro: nem toda pessoa que comete um ato de violência sexual é um pedófilo...²⁴³

Em *O caderno rosa de Lori Lamby* a aproximação entre o homem adulto e Lori tem a permissão dos pais e se dá através da sedução, ela recebe muitos agrados destes “moços”, além de ser remunerada pelos seus serviços:

²⁴¹ DAVIDSON, Julia O'Connell. *The sex exploiter*. Paper prepared as a working document for the World Congress against Commercial Sexual Exploitation of Children. Stockolm, 1996. (mimeo) apud LANDINI, Tatiana Savoia. Pedofilia e pornografia infantil – algumas notas. In: PISCITELLI, Adriana; GREGORI, Maria Filomena; CARRARA, Sérgio. *Sexualidades e saberes: convenções e fronteiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 322.

²⁴² ABDO, Carmita. Trabalho apresentado no *Seminário Interdisciplinar sobre Pedofilia*, organizado pelo Departamento de Justiça do Estado de São Paulo, 2002. (mimeo). apud LANDINI, Tatiana Savoia. Pedofilia e pornografia infantil – algumas notas. In: PISCITELLI, Adriana; GREGORI, Maria Filomena; CARRARA, Sérgio. *Sexualidades e saberes: convenções e fronteiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 323.

²⁴³ *Id.*

Eu tenho oito anos. Eu vou contar tudo do jeito que eu sei porque mamãe e papai me falaram para eu contar do jeito que eu sei. (...) Agora eu quero falar do moço que veio aqui e que mami me disse agora que não é tão moço, e então eu me deitei na minha caminha que é muito bonita, toda cor-de-rosa. E mami só pôde comprar essa caminha depois que eu comecei a fazer isso que vou contar. Eu deitei com a minha boneca e o homem que não é tão moço pediu para eu tirar a calcinha. Eu tirei. Aí ele pediu para eu abrir as perninhas e ficar deitada e eu fiquei. (...) Daí o homem disse pra eu ficar bem quietinha, que ele ia dar um beijo na minha coisinha. Ele começou a me lambe como o meu gato se lambe (...) Eu fiquei bem quietinha porque é uma delícia e eu queria que ele ficasse lambendo o tempo inteiro.(...) Quem será que inventou isso da gente ser lambida, e por que será que é tão gostoso? Eu quero muito que o moço volte. Tudo isso que eu estou escrevendo não é para contar pra ninguém porque se eu conto pra outra gente, todas as meninas vão querer ser lambidas e tem umas meninas mais bonitas do que eu, aí os moços vão dar dinheiro pra todas e não vai sobrar dinheiro pra mim, pra eu comprar as coisas que eu vejo na televisão e na escola. Aquelas bolsinhas, blusinhas, aqueles tênis e a boneca da Xoxa.²⁴⁴

Neste caso, como classificar a participação dos pais nesta negociação? Isto é pedofilia ou pornografia infantil? Há uma distinção entre pedofilia e pornografia infantil. Conforme Tatiana Landini, a pornografia infantil está relacionada à exploração comercial, ou seja, envolve ganho monetário, havendo mediação do dinheiro, e está vinculada a uma definição legal. No Brasil, a pornografia infantil é regulamentada pelo *Estatuto da Criança e do Adolescente*, desde 1990, – mesmo ano em que foi publicada a narrativa *O caderno rosa de Lori Lamby* – nos artigos 240 e 241:

Art. 240. Produzir ou dirigir representação teatral, televisiva, cinematográfica, atividade fotográfica ou de qualquer outro meio visual, utilizando-se de criança ou adolescente em cena pornográfica, de sexo explícito ou vexatória:

Pena – reclusão, de 2 (dois) a 6 (seis) anos, e multa.

²⁴⁴ HILST, *O caderno rosa...*, p. 13-4.

Art. 241. Apresentar, produzir, vender, fornecer, divulgar ou publicar, por qualquer meio de comunicação, inclusive rede mundial de computadores ou Internet, fotografias ou imagens com pornografia ou cenas de sexo explícito envolvendo criança e adolescente:

Pena – reclusão, de 2 (dois) a 6 (seis) anos, e multa.²⁴⁵

Ao contrário da pornografia infantil, a pedofilia não é regulada por uma lei e por ser considerada um distúrbio mental, ela está vinculada a uma definição clínica. Embora, a pornografia infantil e a pedofilia estejam diretamente relacionadas a uma sexualização da criança e do adolescente, em *O caderno rosa de Lori Lamby* a personagem infantil não sofre qualquer descaracterização, ou seja, ela permanece com os traços de uma criança de oito anos, usando o mesmo tipo de linguagem, de roupas, expressando seu gosto por brinquedos e por algumas cores que representam a infância feminina, o caso da cor rosa. Não é perceptível, portanto, apesar das experiências sexuais, a valorização da sexualidade no corpo de Lori, ela continua sendo uma criança com traços de “pureza e ingenuidade”. É o que se percebe neste diálogo entre a personagem feminina e Abel – um de seus amantes – ao combinarem como iriam se tratar diante da recepcionista de um Hotel de praia, onde foram passar um dia:

Aí nós chegamos no hotel e ele falou que ia dizer que eu era filhinha dele.

— Que tal? — ele disse.

— Está bem — eu disse.

Depois eu falei: tio Abel, o senhor também gosta de brincar de papai? Porque um outro homem também gostava. Ele disse que todo mundo é porco e gosta, só que não fala. Eu disse: é porco brincar de papai?

²⁴⁵ PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. *Estatuto da criança e do adolescente*. Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990, artigos 240 e 241. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil/LEIS/L8069.htm>. Acessado em: 05 de fevereiro de 2008.

— É porco sim, mas toda humanidade, ou pelo menos noventa por cento é gente muito porca, é lixo, foi um grande homem também porco que disse isso. O tio Abel que disse.

— Que esquisito, né, tio? — eu disse. E noventa por cento eu não sei o que é. E humanidade também não.²⁴⁶

Ao descrever Abel, Lori o considera o mais bonito e carinhoso dos moços que iam visitá-la. Ele conhecia o pai dela, além de ser amigo do editor. A fim de deixar o enredo mais picante, Abel sugere uma viagem com Lori, justificando que a narrativa necessitava de mais cenário. Para vender mais, as cenas precisavam acontecer em outros ambientes. No diálogo em que Abel tenta convencer os pais de Lori sobre o dia na praia, evidenciam-se o reconhecimento de sua doença e a não caracterização da personagem infantil como vítima:

Que era bom isso de ter uma menininha e que ninguém entendia isso, e que até teve uma conversa com um médico dele sobre isso e o médico deu umas bofetadas na cara dele (...) Papai disse que era uma idéia muito boa isso de praia e cenário e tarado, é, o moço dizia, é negão, cenário de saúde, muito sol, isso dá certo. Então acho que eu vou pra praia com o moço. Depois eu entendi só um pedaço [da conversa], que o sexo é uma coisa simples, então acho que o sexo deve ser bem isso de lamber, porque lamber é simples mesmo. Depois eles falavam que a Lorinha gosta de fazer sexo, não é uma vítima, ela acha muito bom. Eles riam muito também. O homem disse que me trazia de volta à tardezinha e que ia trazer um peixe lindo pra mamãe e papai.²⁴⁷

Neste sentido, seria Lori uma criação do narrador/escritor a fim de ridicularizar o mercado editorial, ao desestabilizar a moral vigente? Vale salientar que *O caderno rosa de Lori Lamby* é uma narrativa que incomoda, até mesmo, o leitor-passivo ao evidenciar a banalização da produção literária colocando-o no lugar de conivente. Além disso, ela denuncia a “bandalheira”

²⁴⁶ HILST, *O caderno rosa...*, p. 31.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 28-9.

que rege o capitalismo cultural e afronta o mercado editorial a partir das experiências sexuais de uma criança. Mas, o que dizer sobre a sensação marcante que assola o/a leitor/a de *O caderno rosa de Lori Lamby*? Conduzindo o leitor a um lugar de cúmplice, mesmo que ele não o deseje? A partir destes questionamentos, recupera-se o ato de ler como processo de subjetivação, em que a leitura meditativa faz com que o/a leitor/a ocupe um lugar do pensamento em si, ou seja, vivencie a experiência do texto, e, assim, torne-se um sujeito agente.

Eliane Robert Moraes – ao discutir os textos de alguns autores que estavam fora das dimensões éticas e morais, impostas por uma sociedade hipócrita e patriarcal, tais como: Marquês de Sade, Henry Miller, Georges Bataille – afirma que:

...[estes autores] abrem mão de todo e qualquer escrúpulo da tradição humanista para discorrer sobre tudo aquilo que nega os princípios desse mesmo humanismo. Para tanto, eles se impõem a tarefa de ouvir a voz dos algozes, considerando seus motivos, e até mesmo sua falta de motivos, de forma a construir o que Bataille chama a “cumplicidade no conhecimento do mal”. (...) Da mesma forma, essa adesão à hipermoral estaria na base do desafio que a ficção sadiana não cessa de propor ao leitor, na tentativa de estabelecer com ele uma “comunicação intensa”. Ou seja, para que essa ordem de conhecimento possa ser reconhecida, já que ela se legitima no ato da leitura, é necessária a cumplicidade de um sujeito que não olha o mal como estranho, como alteridade, mas sim como uma possibilidade que o concerne. O leitor assume, nesse caso, uma parceria com o escritor.²⁴⁸

Ao escrever *O caderno rosa de Lori Lamby*, Hilda Hilst estaria buscando fisgar este leitor, até então, ausente? O leitor alheio às questões, em forma de denúncias, sobre o mercado editorial que ela apontava em suas narrativas? Desta vez Hilda ultrapassa os limites, evita os já conhecidos temas – o profano,

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 231.

o sagrado, a metafísica, a loucura – tornar-se visível enquanto escritora, ao abordar a pedofilia e/ou a pornografia infantil através da pele rosa de uma criança de oito anos.

Vale destacar que dentre os livros que fazem parte do *corpus* deste trabalho, *O caderno rosa de Lori Lamby* é o único que assume, de fato, uma voz narrativa feminina. Enquanto os outros textos traziam um narrador/escritor que, ao se colocar na história, reivindicava seu lugar no cânone literário, ou melhor, sua liberdade de escrita, fugindo da imposição do mercado editorial. Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, o Papi desaparece diante da voz narrativa de uma menina de oito anos. Lori possui, neste sentido, uma autonomia, ela não precisa pedir permissão ao Papi para transcrever suas histórias no diário. Ela vai reproduzindo suas experiências sexuais para salvar/poupar o pai das exigências do editor Lalau. Philippe Lejeune, ao discutir a questão “o que é um diário?”, afirma o seguinte:

A palavra [diário] nos diz, em primeiro lugar, que é uma escrita cotidiana, uma *série de vestígios datados*. (...) A base do diário é a *data*. (...) Um diário sem data, a rigor, não passa de uma simples caderneta. A datação pode ser mais ou menos precisa ou espaçada, mas é capital.²⁴⁹

Quanto às anotações que Lori faz em seu caderno rosa, elas não são datadas, elas seguem a ordem de suas experiências sexuais. Mesmo não obedecendo a uma exigência deste tipo de texto, a marcação da data, os escritos de Lori correspondem a outras características básicas de um diário. De acordo com Lejeune, um diário deve “ser um vestígio, quase sempre uma

²⁴⁹ LEJEUNE, Philippe. Diários e Blogs. In: _____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organização Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 259-260.

escritura manuscrita pela própria pessoa, com tudo que a grafia tem de individualizante”,²⁵⁰ isto pode ser observado através dos erros de grafia que Lori comete ao escrever sua história, já que não possui um conhecimento apurado da língua portuguesa, além de possuir uma linguagem infantil, como é possível verificar nesta passagem de *O caderno rosa de Lori Lamby*: “Depois ele limpou a minha coxinha com o lenço dele e disse que precisava se ontolar. Mami sempre me corrige e diz que é controlar. Que controlar é quando a gente diz: se controla, não come mais doce. Eu entendi mais ou menos.”²⁵¹ De acordo com Lejeune, uma outra característica do diário é desabafar e, assim, conhecer-se:

O papel é um amigo. Tomando-o como confidente, livramo-nos de emoções sem constranger os outros. Decepções, raiva, melancolia, dúvidas, mas também esperanças e alegrias: o papel permite expressá-las pela primeira vez, com toda a liberdade. O diário é um espaço onde o eu escapa momentaneamente à pressão social, se refugia protegido em uma bolha onde pode se abrir sem risco, antes de voltar, mais leve ao mundo real. (...) O papel é um espelho. Uma vez projetados no papel, podemos nos olhar com distanciamento. E a imagem que fazemos de nós tem a vantagem de se desenvolver ao longo do tempo, repetindo-se ou transformando-se, fazendo surgir as contradições e os erros, todos os vieses que possam abalar nossas certezas.²⁵²

No caso de Lori Lamby, ao relatar suas histórias sexuais com os homens adultos, ela sente-se aliviada por ajudar seu pai a superar a crise de ter de escrever um texto bandalheira. Ao mesmo tempo, ela transforma este caderno em confidente e vai se mostrando, descobrindo a sua sexualidade, como é visível nesta passagem do texto hilstiano:

²⁵⁰ *Ibid.* p. 260.

²⁵¹ HILST, *O caderno rosa...*, p. 25.

²⁵² LEJEUNE, op. cit., p. 262-263.

Papi não está mais triste não, ele está diferente, acho que é porque ele está escrevendo a tal bananeira, quero dizer bandalheria que o Lalau quer. Eu tenho que continuar a minha história e vou pedir depois pro tio Lalau se ele não quer pôr o meu caderno na máquina dele, pra ficar livro mesmo. Eu contei por papi que gosto muito de ser lambida, mas parece que ele nem me escutou, e seu eu pudesse eu ficava muito tempo na minha caminha com as pernas abertas mas parece que não pode porque faz mal, e porque tem isso da hora.²⁵³

É interessante observar, neste excerto, o desejo que Lori expressa ao querer transformar seu caderno em um livro, neste caso, ela desvia-se, mais uma vez, do itinerário comum aos diaristas que, comumente, não almejam que o conteúdo de seu diário seja lido por outras pessoas, já que, como afirma Lejeune, manter um diário:

É uma atividade discreta. Pode-se manter um diário em casa ou no avião. Mas, em geral, isso é feito longe do olhar dos outros, escondido da família. É também uma atividade passageira, ou irregular. Mantemos um diário durante uma crise, uma fase da vida, uma viagem. Começamos, largamos, reencontramos o diário (...) A maioria dos diários segue um tema, um episódio, um só fio de uma existência. Uma vez virada a página, esquecemo-nos dele, às vezes, o destruimos...²⁵⁴

Embora Lori pretenda publicar seu caderno, um desejo vinculado à necessidade de colaborar com a escrita de seu pai, ela mantém a discrição que o diário exige por algum tempo, até o momento em que sua mãe descobre seus escritos escondidos em uma gaveta, o que resulta em um trauma para a família, é o que se observa no trecho abaixo:

Não tenho mais meu caderno rosa. Mami e papi foram para uma casa grande, chamada casa pra repouso. Eles leram o meu caderno rosa. Estou com o tio Toninho e a tia Gilka. Eles pediram pra eu

²⁵³ HILST, *O caderno rosa...*, p. 21.

²⁵⁴ LEJEUNE, op. cit., p. 257.

escrever pra papi e mami explicando como eu escrevi o caderno. Então eu vou explicar.²⁵⁵

No momento seguinte da narrativa, Lori redige uma carta para ser enviada para os pais, que se encontram na casa de repouso, justificando o porquê do caderno rosa, além de descrever, passo a passo, o seu processo de escrita. Eis algumas passagens desta correspondência:

Eu só queria muito te ajudar a ganhar dinheirinho, porque dinheirinho é bom, né, papi? Eu via muito papi brigando com o tio Lalau, e tio Lalau dava aqueles conselhos das bananeiras, quero dizer bandalheiras, e tio Laíto dizia também para o senhor deixar de ser idiota, que escrever um pouco de bananeiras não ia manchar a alma do senhor. Lembra? E porque papi só escreve de dia e sempre tá cansado de noite, eu bem de noite lá no teu escritório quando vocês dormiam, pra aprender a escrever como o tio Lalau queria. Eu também ouvia o senhor dizer que tinha de ser bosta pra dar certo porque a gente aqui é tudo anarfa, né, papi? e então eu fui lá no teu escritório muitas vezes e lia aqueles livros que você pôs na primeira tábua e onde você colou o papel na tábua escrito em vermelho: BOSTA. (...) Papai, no dia que vocês pegaram o meu caderno rosa eu ouvi o tio Lalau dizer depois da mami desmaiar lendo uns pedaços, eu ouvi assim ele dizer: "Isto sim é que é uma doce e terna e perversa bandalheira!" (desculpe, papi, bananeira. Eu sempre me atrapalho com essa palavra). Perversa eu vou ver o que é no dicionário. Essas curvinhas, que eu li na gramática que chamam de parentes, eu também aprendi a entender, e fazer, lendo os outros que estão na segunda tábua: o Henry, e aquele da moça e do jardineiro da floresta, e o Batalha que eu li o Olho e A Mãe. Mas eu gostei mais da tua moça e o jumento porque é mais bosta né, papi?²⁵⁶

Uma coisa é certa, Hilda Hilst, através desta narrativa, conseguiu desbançar todo o sistema que, a seu ver, contribuiu para o não reconhecimento de sua produção literária. Através desta narrativa ela foi capaz de desmitificar os instintos mais obscuros que afligem o imaginário sexual do ser humano, tais

²⁵⁵ HILST, *O caderno rosa...*, p. 91.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 92-95.

como: o incesto, a pedofilia, a zoofilia, dentre outros. Eliane Robert Moraes, ao discutir que motivos implicam a censura de um texto literário, afirma que:

As idéias de [Octavio] Paz, [Maurice] Heine e [Henry] Miller vêm reforçar a impossibilidade de se fixar o risco deste ou daquele livro, na medida em que, segundo eles, não existem obras que não sejam perigosas “em si”. Ao postular que o perigo já se encontra de antemão no espírito de quem busca a leitura, (...) aqui, não é o texto que ativa os fantasmas de um leitor passivo, passível de ser corrompido; pelo contrário, é o leitor que assume uma posição ativa, fazendo do texto um espelho de seus fantasmas.²⁵⁷

Diante do que foi posto, *O caderno rosa de Lori Lamby* pode causar uma má influência para quem o lê? Neste caso, parece ser mais uma escrita subjetiva em que um escritor personagem vai se desvelando e ocupando um lugar de agenciamento a partir da transgressão, pois no final há uma revelação de que o Caderno Rosa não é de *Lori Lamby*, mas que foi copiado do futuro romance pornográfico do pai-escritor. O texto vai perdendo seu lugar de pornográfico e pode ser associado à literatura erótica, produzida pelos libertinos, cujo significado maior era a liberdade e a lucidez.

²⁵⁷ MORAES, Eliane Robert. Os perigos da literatura: erotismo, censura e transgressão. In: PISCITELLI, Adriana; GREGORI, Maria Filomena; CARRARA, Sérgio. *Sexualidades e saberes: convenções e fronteiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 230.

4.3 Lisístrata e Clódia, o empoderamento a partir do corpo

Em *Contos d'escárnio. Textos grotescos*, Crasso, no relato de sua história, em que vai desvelando suas experiências sexuais com as mais diferentes parceiras, sem poupar o leitor dos detalhes picantes e esdrúxulos desta narrativa autobiográfica, encontra Clódia, o grande amor de sua vida. Imerso em seus vazios, em suas crises existências, ele a reconhece em uma igreja.

Clódia, a figura histórica, de acordo com Junito de Souza Brandão,²⁵⁸ celebrizou-se em Roma não apenas por seu fausto e devassidão, mas ainda pelo grande número de amantes e maridos, a muitos dos quais matou,

²⁵⁸ BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol. III. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 342.

segundo consta, para herdar-lhes a fortuna. Foi também a grande paixão do poeta Caio Valério Catulo (séc. I a.C.), que a imortalizou sob o pseudônimo de Lésbia. Na narrativa hilstiana, Clódia é apresentada pelo protagonista como museóloga, pintora, erudita, bonita e lésbica. Vale salientar que esta personagem é vista a partir do prisma deste narrador autodiegético centrado na luxúria, privando o leitor de ter acesso a um retrato mais fiel de Clódia. Ela é, sem dúvidas, uma personagem fundamental, pois o seu ingresso na narrativa propicia uma mudança significativa no modo de viver e escrever de Crasso.

Ao narrar seu encontro com Clódia, o protagonista utiliza, pela primeira vez, a poesia: *Hiatos de Crasso no relato*. Esta é uma característica comum da escrita de Hilda Hilst: a imbricação dos gêneros literários, como já foi evidenciado anteriormente. O texto dramático aparece em *Contos d'escárnio. Textos grotescos* no momento em que esta personagem feminina é levada para o manicômio e lá recebe de presente dos “loucos” internos um livro contendo minicontos, receitas e peças teatrais: *Pequenas sugestões e receitas de Espanto-Anti Tédio para senhores e donas de casa; Teatrinho nota 0, nº 1*, de Zumzum Xeque Pir; *Teatrinho nota 0, nº 2*, de Nenê Casca Grossa; *Teatrinho nota 0, nº 3*, de Sonson Pentelin. Além desses, outros textos compõem esta narrativa “colcha de retalhos”: os minicontos de Hans Haeckel, amigo de Clódia e escritor – *Lisa, Conto póstumo de Hans Haeckel, Conto de Hans Haeckel* – e os contos do próprio Crasso – *Conto de Crasso em depressão, Conto de Crasso*.

Em *Contos d'escárnio. Textos grotescos* esta mistura de gêneros literários, que surge a partir da inclusão de Clódia na narrativa, servirá como um marco divisor: tanto em relação à escrita quanto ao próprio rumo da história

autobiográfica, pois é após a inserção desta personagem que Crasso demonstra um verdadeiro sentimento amoroso:

Hiatos de Crasso no relato

Posso dobrar joelhos e catar pentelhos?

Posso ver o caralho do emir

E a 'boceta de mula' (atenção: é uma planta da família das esterculiáceas)

Que acaba de nascer no jardim do grão-vizir?

Devo comprimir junto ao meu palato

o teu régio talo? Ou oscular tua genitália

dulçorosa Vestália?²⁵⁹

Quando o narrador/escritor utiliza a poesia lírica para relatar o encontro com Clódia, exprime um pouco das suas impressões a respeito desta nova conquista. O poema *Hiatos de Crasso no relato*, já declara diante do próprio título que é através das lacunas, do não dito, do hiato, que o narrador buscará atingir o verdadeiro íntimo de Clódia. O eu lírico do poema deixa transparecer a sua sexualidade, ele deixa evidente tanto seu apreço pelo sexo masculino: “posso ver o caralho do emir”/ “junto ao meu palato o teu régio talo” – quanto pelo sexo feminino: “posso ver a ‘boceta de mula’”/ “oscular tua genitália dulçorosa Vestália?”.

Quanto à escolha das imagens para distinguir e classificar as genitálias, fica evidente o eco de uma voz masculina que expressa seu desejo atrelado a um discurso falocêntrico da sexualidade feminina e masculina. Assim, quando o eu lírico faz referência ao órgão masculino, as palavras utilizadas são: “emir”, “grão-vizir”, “régio talo”; estes vocábulos estão repletos de vaidade, de onipotência e imponência. A respeito da genitália feminina, os termos

²⁵⁹ HILST, *Contos d'escárnio...*, p. 36

usados para classificá-la sugerem traços de sensibilidade, fragilidade, pureza: “buceta-de-mula” – uma planta, que no sentido figurado pode significar uma pessoa que leva uma vida meramente física, sem atividade mental – “dulçorosa”, “Vestiália” – que, conforme o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, significa mulher virgem consagrada à deusa romana Vesta, encarregada de velar o fogo sagrado perpétuo de seu altar; mulher casta, virgem; mulher honesta, de ilibado comportamento.²⁶⁰

A partir deste poema fica evidente que o discurso do protagonista sofre algumas modificações, o tom da narrativa segue um diferente ritmo, pois a biografia passa a ser conduzida, agora, pelo olhar desta personagem feminina. Crasso ao perceber a perda parcial da voz narrativa, interferindo em seu papel de protagonista, tenta relegar Clódia a um objeto de desejo. Ela, porém, transgredir a esta reificação e se coloca na narrativa como sujeito de sua história em busca de liberdade, o que remete ao conceito de mulher elaborado pelo movimento feminista pós-estruturalista, conforme Linda Alcoff:

*Digo que la propia subjetividad (o experiencia subjetiva de ser una mujer) y la propia identidad de las mujeres están constituidas por la posición de las mujeres. Sin embargo, esta visión no debería implicar que el concepto de ‘mujer’ está determinado solamente por elementos externos y que la mujer misma es meramente una receptora pasiva de una identidad creada por estas fuerzas. En cambio ella misma es parte del movimiento fluido, historizado, y por lo tanto contribuye activamente al contexto en que su posición puede delinearse.*²⁶¹

O lugar que Clódia ocupa na narrativa, portanto, pode ser analisado a partir de uma leitura feminista pós-estruturalista, ou seja, ela representa “o

²⁶⁰ HOUAISS, op. cit. 2001.

²⁶¹ ALCOFF, op. cit., 1990. p. 15.

sujeito não essencializado e emergente de uma experiência histórica”,²⁶² pois, sugere a desconstrução de um conceito de mulher centrado no “biologismo/culturalista: em que as mulheres devem ser ou biologicamente determinadas ou culturalmente construídas, por inteiro.”²⁶³ Mas, até que ponto há um estímulo externo para que as mulheres ocupem um lugar de sujeito na sociedade?

O processo de subjetivação para as mulheres, como já foi evidenciado, perpassa a transgressão, ou seja, para que possam experimentar o *cuidado de si* necessitam romper com este sistema falocêntrico, já que estão constantemente sendo desencorajadas à subjetivação. Neste sentido, elas se sentem impedidas a encarar este autoconhecimento, assumindo, comumente, um lugar de alteridade ratificado pela culpa. Mas que culpa é esta? De que maneira é possível ocupar um lugar de agenciamento numa sociedade de base sexista?

A fim de refletir sobre estas questões, estabeleço, a seguir, uma comparação entre duas personagens femininas, Lisístrata e Clódia, que transgridem as normas buscando ocupar posições de agenciamento nos textos *A greve do sexo (Lisístrata)* (411 a.C.),²⁶⁴ de Aristófanes, e *Contos d’escárnio. Textos grotescos*, com o intuito de romper com o poder hegemônico, visando, deste modo, o *exercício de si*.

O teatro cômico da Grécia antiga é um gênero iniciado em 460 a.C., representado especialmente pela obra de Aristófanes, que remete a um conteúdo satírico e possui um caráter predominantemente político-social. Neste

²⁶² *Id.*, p. 15.

²⁶³ RILEY, op. cit., p. 02.

²⁶⁴ ARISTÓFANES. *A greve do sexo (Lisístrata); A revolução das mulheres*. Tradução de Mário da Gama Kury. 3 ed. rev. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

sentido, *A greve do sexo (Lisístrata)* é uma dessas comédias gregas de autoria masculina, que irá se valer de personagens femininas a fim de satirizar os encaminhamentos dados às questões que envolvem o governo da cidade, a política, na Grécia.

Nesta peça, as mulheres de Atenas, de Esparta, da Beócia e de Corinto, cansadas de uma guerra que já durava vinte anos, decidiram pôr um fim a este período bélico usando de uma tática pouco ortodoxa: uma greve de sexo. Para melhor atingirem seu objetivo, elas ocuparam a cidade de Atenas – a Acrópole – e tomaram conta do Tesouro. Os maridos não resistiram à greve e, forçosamente, concluíram um tratado de paz, depois de uma série de peripécias de grande efeito cômico.

Vale salientar que esta peça foi, conforme Mário da Gama Kury, uma tentativa real de Aristófanes para acabar com a guerra. O comediógrafo também se fez porta-voz de todas as mães e esposas gregas, por intermédio de Lisístrata, em busca de um tratado de paz, mas sua mensagem não foi ouvida e a guerra continuou arruinando a Grécia.²⁶⁵ A tarefa atribuída à líder desta revolução, Lisístrata, não foi fácil, pois as suas companheiras não aceitaram, a princípio, tamanha privação. Porém, ela consegue dissuadi-las e, através de algumas passagens, percebemos qual é o lugar ocupado pela tragédia na cultura grega e qual é o papel da mulher nesta civilização:

LISÍSTRATA – Ó sexo dissoluto! Não escapa uma! Não é sem razão que somos assunto de tudo quanto é tragédia. Quando vocês não

²⁶⁵ ARISTÓFANES, op. cit., p. 7-8.

estão pensando em um homem é porque estão pensando em vários!²⁶⁶ (...)

1º VELHO – Seria uma vergonha se eu, só com minha presença, não conseguisse impedir umas mulheres, essas criaturas odiadas pelos deuses e pelos autores de tragédias, de continuarem a fazer violências! Se eu não der um jeito nelas, joga fora todos os meus troféus de guerra! (...) Não há ninguém mais inteligente que os autores de tragédias. Eles é que têm razão. Pode haver criatura mais sem-vergonha que a mulher?²⁶⁷

Às mulheres desta época cabiam, apenas, os afazeres domésticos, era do privado que elas cuidavam. Vítimas do abandono, por filhos e maridos devido à guerra, estas mulheres não estavam em busca de um espaço nas decisões políticas referentes ao conflito entre atenienses e espartanos, ou seja, não estavam lutando por seus direitos na *pólis* e, conseqüentemente, exercendo o *cuidado de si* geralmente destinado aos homens. Para elas, o que justificava esta revolução era cessar a solidão que as abatia: “Vocês não sentem falta dos pais de seus filhos, que a guerra mantém longe de vocês? Eu sei que o marido de quase todas está ausente.”²⁶⁸ Desta maneira, é interessante observar que a ausência vivenciada por estas mulheres está presente na sexualidade, ou seja, elas sentem falta do corpo dos seus homens, os quais lhes propiciam prazer e proteção. E para conseguirem ter seus companheiros e filhos de volta, em suas casas, elas usarão o próprio corpo como arma, ao privarem seus maridos de tocá-lo até o término da guerra. Percebe-se, neste caso, uma inversão quanto ao emprego do par dicotômico, produto de um discurso falocêntrico, que relaciona a mulher ao corpo e o homem à mente. O corpo feminino não é mais propriedade do homem, as

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 21.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 30-34.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 19.

mulheres revolucionárias apoderam-se de seus corpos e os transformam em parte da estratégia de guerra.

Deste modo, em *A greve do sexo*, as atitudes demonstradas por estas personagens femininas nos leva a acreditar que há, aqui, uma possível *inquiétude de si*, um *ocupar-se de si*, uma *prática de si*, um *cuidado de si*. No entanto, é interessante observar que o *cuidado de si* exercido por estas mulheres centra-se no privado e, por mais que ousem transgredir o espaço doméstico, os seus motivos estão relacionados a questões do lar, da maternidade, e jamais a problemas direcionados à *pólis*.

Um outro aspecto a ser abordado nesta comédia grega é a desconstrução do “mito” da maternidade. Isto ocorre quando Cinésias, marido de Mirrina, sem agüentar mais tamanha privação, decide ir até a Acrópole buscar sua esposa, levando seu filho, a fim de chantageá-la. Mirrina, por sua vez, cumpre com a promessa, não permitindo que seu marido a toque, embora estivesse também ardendo de desejo; e mesmo presenciando o olhar triste e carente do filho pequeno, resolve permanecer com suas companheiras na luta, ao invés de retornar ao lar.

Após dias de greve e de enfrentamentos – travados, primeiramente, com os velhos, que queriam pôr fogo nas mulheres revolucionárias, e, em seguida, com o Comissário acompanhado de alguns soldados, destinados a acabarem com aquela afronta aos governantes – as grevistas atingem o objetivo almejado: terem seus homens de volta, além de instaurarem a paz. Esta vitória é conquistada através da ressignificação do corpo feminino, ele deixa de ser apenas o objeto de desejo do homem para ocupar um lugar de agenciamento por parte destas mulheres sujeitos.

Lisístrata usa o corpo para transgredir as normas impostas, ressignificando este ícone da representação do feminino na cultura, aproveitando este lugar de objeto do desejo masculino para inverter o jogo de poder, ou seja, deixa os homens na falta para expressar o próprio desejo: o retorno dos maridos ao lar. Assim, estas mulheres deixam de ocupar o lugar de desejadas e passam a ser desejantes.

Quanto à Clódia, a personagem de *Contos d'escárnio. Textos grotescos*, ele também utiliza o corpo para ocupar este lugar de sujeito, porém através da pintura. Ela é uma artista, uma pintora que se dedica a desenhar a genitália feminina em todos os seus tamanhos, cores e texturas:

As pinturas de Clódia eram vaginas imensas, algumas, de densidade espessa, outras transparentes, algumas de um rubi-carmim enegrecido mas tênue, vaginas estendidas sobre as mesas, sobre colunas barrocas, vaginas dentro de caixas, dentro dos troncos das árvores, os grandes lábios estufados iguais à seda esticada, umas feito fornalhas, algumas tristes, pendentes, pentelhos aguados, ou iguais a caracóis, de um escuro nobre. A variedade de clitóris era inigualável: pequenos, textura de tafetá brilhoso, mínimos, cravados de ínfimos espinhos ou grandes, iguais a dedos mindinhos, duros de sensualidade e robustez.²⁶⁹

Ao pintar vaginas, a ênfase é dada ao clitóris, demonstrando, assim, uma determinação em retratar o falo feminino. Desta forma, quando Clódia não pinta clitóris, figura dedos acariciando-os e justifica a escolha de seu *corpus* por achar que: “(...) o pau é que é muito complicado de pintar (...) Um caralho sem ereção é fatal para as tintas. Veja: uma vagina em repouso tem por si só vida, pulsão, cor. Um caralho em repouso é um verme morto.”²⁷⁰ Nesta justificativa que Clódia utiliza para pintar vaginas, observa-se um tom pejorativo, aviltante,

²⁶⁹ HILST, *Contos d'escárnio...*, p. 38.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 39.

depreciativo em relação ao falo masculino, em contrapartida, ela enaltece a genitália feminina, que mesmo em repouso é exuberante, tem vida. Neste trecho, o caráter não-essencialista da feminilidade fica evidente já que a vagina aparece dissociada da procriação.

Enquanto a pintora exibia em suas telas apenas genitálias femininas, tudo parecia estar sob controle, no entanto, quando ela, por insistência de Crasso, começou a retratar órgãos sexuais masculinos, enfrentou vários problemas. Primeiro, ela precisava adquirir intimidade com seu recém objeto de representação, o pênis, e para isso precisava vê-lo em diferentes formas, cores, perspectivas, pois suas experiências pessoais permitiram-na obter uma intimidade maior com vaginas:

Foi ficando muito inconveniente porque assim que era apresentada a alguém, perguntava: posso ver o seu pau? (...) Foi presa no dia seguinte por atentado ao pudor. Encontrou um mendigo no banco da praça de flores e pediu (como sempre, aliás) que o cara lhe mostrasse o pau.²⁷¹

Ao tentar expor o falo masculino em diferentes ângulos, Clódia foi punida e instaura-se, neste momento, a loucura em *Contos d'escárnio. Textos grotescos*. Quando representava nas telas a exuberância do falo feminino, ela era considerada uma artista, mas ao decidir pintar o falo masculino, materializando-o e, conseqüentemente, quebrando a áurea de poder que o envolve, a personagem hilstiana é presa e levada para um manicômio. É interessante observar que ao retratar o pênis de um mendigo em um espaço público, Clódia o faz desconstruindo sua imagem imponente e, assim, rompe simbolicamente com o poder hegemônico. No instante em que reifica o pênis

²⁷¹ *Ibid.*, p. 47.

do subalterno, associa o poder à margem e assim viola os códigos da moralidade vigente.

Clódia é uma personagem que se constrói livre de amarras, de identidades fixas, de noções estereotipadas do que deve ser uma “mulher”. Ela quer “adestrar caralhos”, o que pode significar domesticar o falo e, assim, impor aos homens um papel predeterminado às mulheres. Por este motivo, ela é uma mulher que amedronta homens, mulheres, crianças e políticos, é considerada uma devassa, uma leoa faminta, em busca de sua satisfação sexual, é a própria personificação da luxúria. No entanto, não é a partir da erotização que esta personagem ocupa um lugar de sujeito, mas, sim, através da pintura. Clódia ao ocupar um lugar de agenciamento rompe literalmente com o sistema hegemônico e é punida através da loucura.

Quando enclausurada no manicômio, ela se sente muito confortável, pois encontra nos loucos a companhia para compartilhar suas idéias sobre a vivência da arte, e é presenteada com um livro contendo quinze receitas: *Pequenas sugestões e receitas de Espanto-Anti Tédio para senhores e donas de casa*: “Colha um pé de couve e dois repolhos. Embrulhe-os. Faça as malas e atravesse a fronteira. Tá na hora.”²⁷²

Através destas receitas é explorada uma diversidade de temas que remetem a um período marcante da História do Brasil, a ditadura militar. Esse momento histórico é reflexo de diversas práticas de repressão, tais como a censura, o exílio, o silêncio e a violência militar, que surgem como herança de um longo período de governo ditatorial. Vale a pena ressaltar que, nesta época de censura, as receitas eram usadas para ocupar o espaço vazio de alguns

²⁷² HILST, *Contos d'escárnio...*, p. 49.

jornais quando uma matéria ou um artigo encontrava-se em desacordo com a ordem vigente. Assim, a narrativa *Contos d'escárnio. Textos grotescos* aproveita bem o espaço do manicômio, atrelado à loucura, para expressar, através das receitas contextualizadas, a revolta dos artistas, dos intelectuais brasileiros – representados por Clódia, a mulher louca – contra o silêncio imposto neste período.

Em uma comparação entre o presídio e o manicômio, Franca Basaglia destaca que tanto um quanto o outro protege a sociedade do delinqüente e do louco. Desta forma, o sistema penitenciário não serve para a re-inserção social do preso, assim como o manicômio também não serve para a reabilitação do doente mental. Ambos respondem a uma exigência do sistema social, que tem como finalidade o confinamento de quem rompe com as normas sociais. A marginalização de quem transgredir ou rebela-se contra a violência institucionalizada que governa a sociedade.²⁷³

Clódia, além de receber o livro de receitas, é presenteada com algumas peças teatrais também de autoria dos colegas do manicômio. A primeira peça, *O teatrinho nota 0, n. 1*, tem como autor Zumzum Xequê Pir e deve ser encenada por cinco personagens femininas – Clódia, Heidi, Ofélia, Lucrecia, Jocasta – um general, Bãocu, e os Duendes. É uma peça sobre a solidão vivenciada pelas mulheres abandonadas pelos maridos devido à guerra e à política, evocando, assim, a comédia grega, *A greve do sexo (Lisístrata)*.

Na peça de Zumzum Xequê Pir, as personagens femininas – com nomes célebres da Literatura Universal, famosas por transgredirem, de alguma forma, a ordem imposta pelo poder patriarcal que as cercava – ficam indignadas com

²⁷³ LAGARDE, op. cit., p. 697.

Esse país só vai ter picas bolas
 [cachaças e cricas:
 (...) Que não de escorregar os letrados
 [e o monstro das letras!²⁷⁸

Sem perder de vista o percurso em que se cruzam os textos de Hilda e de Aristófanes, as personagens da peça de Zumzum Xequê Pir nos remetem às mulheres de Atenas que, sob a liderança de Lisístrata, transgridem a ordem imposta pelo patriarcado. Mas, as atenienses, ao lutarem pelos seus direitos de esposa, não foram punidas, pelo contrário, enfrentaram os anciãos, os sábios e o exército, e obtiveram o tratado de paz tão almejado, para que seus maridos voltassem a aquecer os seus leitos, alcançando, assim, os seus objetivos.

Ao inserir o drama na narrativa *Contos d'escárnio. Textos grotescos*, Hilda Hilst realiza através da primeira peça uma crítica ao governo ditatorial militar estabelecendo uma relação entre a loucura, não só a feminina, e o sistema repressor, ou seja, a censura, a imposição do silêncio e do exílio. Mas é através da escrita e da pintura que Clódia atinge um lugar de sujeito, aproveitando para denunciar, livres da censura e valendo-se da loucura, este sistema falocêntrico. Portanto, a arte através da escrita e da pintura propicia uma subjetividade possível, no qual o sujeito constrói-se no espaço em branco da folha ou da tela. Este recurso é muito utilizado por algumas mulheres como uma forma de transgredir o *status quo*, apossando-se de sua própria história. Quanto aos que estão excluídos do ato da escrita, o caso das analfabetas, das não artistas, de que maneira é possível ocuparem um lugar de agenciamento nestas narrativas?

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 65-66.

4.4 Eulália: a subalternidade revelando a escrita do Outro

Este é o caso de Eulália, a personagem feminina de *Cartas de um sedutor*, o último dos títulos que compõe a trilogia obscena de Hilda Hilst. Eulália, uma mulata analfabeta, tipicamente brasileira é apresentada por Stamatius da seguinte maneira:

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? É miúda e roliça. Há um ano me acompanha pelas ruas. – Pedimos tudo o que

não presta mais, e se houver resto de comida a gente também quer.²⁷⁹

Embora seja analfabeta, é Eulália quem conduz a escrita de Stamatius, ao sugerir temas ou dar idéias para que ele possa desenvolvê-las. É um sujeito subalterno que, de uma certa maneira, protagoniza esta história. É interessante observar que o próprio nome desta personagem já suscita um jogo com a leitura – Eu + lá + lia. É a partir do seu olhar – centrado nas questões da família, do espaço privado – que o narrador/escritor vai elaborando seu texto, como se percebe no diálogo abaixo:

tá pensando em quê?
na vida da gente, Eulália.
e não tá boa, Tiu?
se ao menos eu conseguisse escrever.
escreve de mim, da minha vida antes deu te encontrar, da surra que 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!²⁸⁰

Eulália ao solicitar um enredo brasileiro, sugere a desconstrução de uma voz narrativa proveniente da tradição canônica. Dar a voz a este sujeito subalterno é, de uma certa maneira, *carnavalizar* o *eu* da história, que se alterna na voz da montagem do escritor-narrador-personagem, transformando-se no discurso do lúmpen, da prostituta, do travesti, do revolucionário.²⁸¹ Neste sentido, poderíamos considerar estes os que Stamatius vai escrevendo a partir da experiência de Eulália como um construto de um texto testemunhal, por ser um discurso, até certo ponto, proveniente de um espaço de subalternidade.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 07.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 09.

²⁸¹ RICHARD, op. cit., p. 135.

De acordo com George Yúdice, o testemunho “*procura asentar la responsabilidad de la enunciación en la voz/escritura de classes y grupos subalternos para así cambiar su posición en relación a las instituciones a través de las cuales se distribuye el valor y el poder.*”²⁸²

Doris Sommer em seu artigo, “Sin secretos”,²⁸³ sobre o testemunho de Rigoberta Menchú, *Meu nome é Rigoberta Menchú*,²⁸⁴ ao apontar o uso do “eu” ao invés do “nós” por Menchú, demonstra que a guatemalteca opta por um certo distanciamento do leitor, não querendo “incluir-lo” em sua experiência – “*ya que la intimidad invita a la identificación y tal vez nuestra (leitores) substitución imperialista de ella como protagonista de la historia*” – além disto, decide não homogeneizar a sua comunidade ao testemunhar suas experiências. Pelo contrário, “*su singularidad alcanza su identidad como una extensión de lo coletivo*”,²⁸⁵ evidenciando, assim, a relação metonímica do testemunho em comparação com a relação metafórica que ocorre na autobiografia, como afirma Sommer:

*Lo singular representa lo plural, no porque reemplaza o absorbe al grupo, sino porque la hablante es una parte distinguible del todo. En términos retóricos, cuya importancia política debe hacerse evidente en lo que sigue, aquí hay una diferencia fundamental entre la **metáfora** de la autobiografía y la narrativa heroica en general, la cual asume una identidad mediante substitución de un significante (superior) por outro (yo por nosotros, líder por seguidores, Cristo por los fieles), y la **metonímia**, un movimiento lateral de identificación*

²⁸² YÚDICE, George. Testimonio y concientización. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima, Perú: Latinoamericana Editores, n. 36, p. 207-227, segundo semestre 1992. p. 208.

²⁸³ SOMMER, Doris. Sin secretos. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima, Perú: Latinoamericana Editores, n. 36, p. 135-156, segundo semestre 1992. p. 142.

²⁸⁴ BURGOS, Elizabeth. *Meu nome é Rigoberta Menchú: e assim nasceu minha consciência*. Trad. de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

²⁸⁵ SOMMER, op. cit., p. 142.

*mediante relación, que reconoce la posible diferencia entre “nosotros” como componentes de un todo descentralizado.*²⁸⁶

No que diz respeito ao lugar do crítico do testemunho no contexto da representação metonímica ou metafórica, Alberto Moreiras afirma que a voz que fala no testemunho, neste caso, a voz testemunhal e não a voz paratextual do autor ou do mediador, é metonimicamente representativa do grupo pelo qual fala. Porém, para o crítico do testemunho esta é uma relação metafórica com o sujeito testemunhal através de uma solidariedade assumida e voluntariamente afirmada com ele.²⁸⁷

Neste sentido, Stamatius, ao desenvolver as sugestões apontadas por Eulália, poderia ocupar o lugar de autor ou mediador desta voz que fala no testemunho. Porém, o que se percebe na escrita deste narrador/escritor é a produção de um texto literário que vai se elaborando a partir de uma palavra ou de uma frase que Eulália balbucia. Deste modo, ele não se detém nas questões que afligem a personagem feminina, ela não narra metonimicamente a sua própria história, pelo contrário, ela em alguns momentos reivindica de maneira tímida para que Tiu escreva sobre ela:

escreve de mim, da minha vida antes deu te encontrar, da surra que 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!”²⁸⁸

Stamatius, diante desta solicitação, a silencia introduzindo seu falo no ânus de Eulália. Conclui, assim, a primeira parte da narrativa exaltando as

²⁸⁶ *Id.*

²⁸⁷ MOREIRAS, Alberto. A aura do testemunho. In: _____. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. p. 256.

²⁸⁸ HILST, *Cartas de um sedutor...*, p. 09.

cores do Brasil em uma cena esdrúxula: “Eulália se ergue e 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.”²⁸⁹ Neste trecho fica evidente que não é possível escrever sobre existencialismo, filosofia e teologia, em um país como o Brasil, pois a urgência é outra e está atravessada pela verdadeira miséria humana, a fome, a falta de educação e de saúde. O reflexo de um descaso por parte dos governantes que investem na construção de uma imagem do país, baseada no exótico e no apelo à sexualidade visando o olhar estrangeiro.

Após Eulália ser silenciada pelo falo de Tiu, ao som do Hino Nacional, inicia-se uma outra parte desta narrativa, que é composta por vinte cartas, a forma de comunicação utilizada pelos irmãos Karl e Cordélia, como já foi evidenciado anteriormente.

Cordélia irá ocupar o lugar de amparo para a escrita de seu irmão. Em uma das correspondências emitidas a Karl, ela insinua que ele pode ser um escritor. Karl fica indignado e responde com as seguintes palavras:

“P.S.: 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.”²⁹⁰

Fica claro nesta passagem que, embora Cordélia incentive seu irmão a escrever, ele não compartilha deste desejo, pois detesta os escritores, devido à empáfia demonstrada por esta classe. No entanto, Cordélia, não desiste, continua exercendo seu poder sobre Karl, e através das próprias cartas, ela vai

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 10.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 39.

conduzindo-o a uma escrita, isto fica evidente no trecho de uma das cartas: “De alguma maneira me transformaste num escriba ou melhor num escrevinhador, e só de saber que tu me pensas escritor agiganta-me a náusea. Que tipos petulantes!”²⁹¹ Roland Barthes, em *Crítica e verdade*, esboça uma tipologia do escritor e do escrevente:

O escritor realiza uma função, o escrevente uma atividade (...) o escritor concebe a literatura como fim, o mundo lha devolve como meio; e é nessa decepção infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como uma pergunta, nunca, definitivamente, como uma resposta. (...) o que define o escrevente é que seu projeto de comunicação é ingênuo: ele não admite que sua mensagem se volte e se feche sobre si mesma, e que se possa ler nela, de um modo diacrítico, outra coisa além do que ela quer dizer...²⁹²

Karl não se classifica como um escritor, não apenas por considerar estes profissionais presunçosos, mas por ter a consciência de que é um mau escritor, um borra-papéis, ou seja, um escrevinhador, e sua produção literária é tida como inferior, sem valor, pois ele optou por obedecer às regras do mercado e produzir uma literatura de consumo, para ser reconhecido e famoso. Ao escrever para sua irmã, ele não se incomoda em desenvolver uma escrita mais introspectiva, buscando uma saída para as suas interrogações sobre os acontecimentos do período da infância, desvendando os medos e angústia que, ainda, provocam incômodos na sua fase adulta. Assim, ele vai ocupando um lugar de sujeito a partir das correspondências, ao falar de si, produzindo, deste modo, um cuidado de si, uma escrita de si.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 49.

²⁹² BARTHES, Escritores e escreventes. In: _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1970. p. 33-36.

Se por um lado, Karl usufrui da troca de correspondências como um processo de subjetivação, que, conforme Foucault, possibilitava dar “notícias de si mesmo, indagar sobre o que se passava na alma do outro, ou pedir ao outro que desse notícias do que se passava com ele”²⁹³. Por outro, Cordélia não demonstra muita segurança em dividir seus segredos com Karl, ela não se sente à vontade para falar de si nas cartas e passa a ser acusada de dissimulada e de esconder coisas terríveis sobre o seu passado. Esta situação faz com que o seu irmão interrompa a troca de cartas, pois na escrita de si, há uma exigência da verdade, caso ela não seja explorada, não faz sentido a continuação das correspondências. Estas são as palavras que Karl utiliza para acusar a sua irmã e, assim, cessar a comunicação entre eles:

Estou doente. (...) 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. Por que não permites que eu vá até tua casa?”²⁹⁴

Após vinte cartas trocadas entre Karl e Cordélia, Stamatius retoma a voz narrativa. Nestas correspondências, enquanto Karl exerce a função de narrador, Stamatius se despede, ou, talvez, dá voz a sua personagem Karl, elucidando, assim, o jogo de espelhos deste texto hilstiano. Nesta construção da voz narrativa de *Cartas de um sedutor*, observa-se que para romper com o falocentrismo a autora cria este narrador/escritor masculino, Stamatius, que, ao se decepcionar com a imposição da indústria cultural sobre sua produção literária, cede a voz a um outro personagem escritor, Karl, este seria a imagem

²⁹³ FOUCAULT, *A hermenêutica...*, p. 433.

²⁹⁴ HILST, *Cartas de um sedutor...*, p. 49.

refletida de Tiu no espelho, devido às inúmeras diferenças complementares. No entanto, estes dois narradores escritores são dependentes de um olhar feminino para que possam escrever. Estas mulheres protagonistas, Eulália e Cordélia – esta última ausente –, são as verdadeiras agentes neste processo de escrita, elas ocupam o lugar de sujeito nesta relação com as personagens masculinas, mesmo não assumindo a posição privilegiada da voz narrativa e, neste caso, da escrita da própria história.

Stamatius, ao retomar o lugar de narrador, deixa-se conduzir por Eulália, cujo desejo é ver suas histórias transcritas e transformadas em livros, ela conta uma sobre a viúva Fadinha, e Tiu decide que vai escrever sobre esta Fadinha que gostava de mulher:

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.

.....
 Mas tenho que escrever ao menos um continho rele e
 vendê-lo quem sabe a um rele suplemento.²⁹⁵

Neste sentido, Stamatius se situa no *entre-lugar*, diante do conflito entre o que deseja escrever e o que deve e pode ser escrito. Tiu consegue

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 73-74. Vale salientar que Hilda Hilst publica um livro de poemas *Bufólicas*, em 1991, em que aparece o poema intitulado “Filó, a fadinha lésbica”, evidenciando em algumas passagens a linguagem coloquial utilizada por Eulália: “Ela era gorda e miúda./Tinha pezinhos redondos./A cona era peluda/Igual à mão de um mono./Alegrinha e vivaz/Feito andorinha/Às tardes vestia-se/Como um rapaz/Para enganar as mocinhas./Chamavam-lhe ‘Filó, a lésbica fadinha’./Em tudo que tocava/Deixava sua marca registrada:/Uma estrelinha cor de maravilha/Fúcsia, bordô/Ninguém sabia o nome daquela cô./Metia o dedo/Em todas as xerecas: loiras, pretas/Dizia-se até.../Que escarafunchava bonecas./Bulia, beliscava/Como quem sabia/O que um dedo faz/Desde que nascia./Mas à noite... quando dormia.../Peidava, rugia... e.../Nascia-lhe um bastão grosso/De início igual a um caroço/Depois.../Ia estufando, crescendo/E virava um troço/Lilás/Fúcsia/Bordô/Ninguém sabia a cô do troço/da Fadinha Filó...” HILST, Hilda. Filó, a fadinha lésbica. In: _____. *Bufólicas*. São Paulo: Ed. Globo, 2002. p. 31-35.

contaminar o/a leitor/a com sua angústia em ter de obedecer às ordens impostas pelo editor e, ao mesmo tempo, escrever o que considera, deveras, importante, expressando-se sem amarras, despejando-se e construindo-se na folha em branco. Impossibilitado, até certo ponto, de tornar-se sujeito a partir da própria escrita, ele vai obtendo as idéias para seus textos através da percepção de Eulália e, desta forma, transgredindo este espaço limitado pela indústria cultural. Vale salientar que estas personagens femininas ao colaborarem no processo de escrita dos narradores/escritores o fazem sem ceder às exigências do editor. Elas não ocupam, portanto, o lugar de corpo desta escrita, ou seja, não é a sexualidade associada ao corpo feminino que vai ocupar lugar de destaque nestes textos.

Eulália, por exemplo, no momento em que estabelece um diálogo com Tiu sobre a produção textual dele, começa a conduzir a escrita deste narrador/escritor. Assim, a próxima parte de *Cartas de um sedutor* é composta por alguns contos estruturados a partir da perspectiva de Eulália: "...qué sabê, Tiu? escreve um conto horrível, todo mundo gosta de pavor, a gente sente uma coisa nos meio... um arrepião. tá. então começo..."²⁹⁶

Deste modo, o primeiro conto escrito por Tiu é intitulado "Horrível". Ele estabelece um diálogo intertextual com *A morte feliz*, de Albert Camus, e relata um assassinato inspirado no final desta narrativa do autor francês. O narrador, Seo Pedro, é escritor e lê esta história de Camus para um aposentado que mora em frente a sua casa e tem uma vida pacata, Seo Donizeti, o marido de D. Justina. Após ter acesso a este texto, a vida de Seo Donizeti passa por uma transformação. Neste conto, Stamatius explora a leitura, pois as personagens,

²⁹⁶ HILST, *Cartas de um sedutor...*, p. 73-74.

ao lerem o texto *A morte feliz*, tornam-se sujeito em pensamento e começam a lutar por um lugar de agenciamento.

Seo Donizeti, que jamais saíra de casa para fazer coisa alguma, decide ir passear e, após ter desaparecido uns dias, volta para o lar totalmente ébrio e aliviado. A bebida tinha propiciado a sua libertação, ele, enfim, havia exercido a catarse de seus monstros. Agora, era um homem diferente, mais leve e feliz. A felicidade de Seo Donizeti contamina Seo Pedro – um homem que, até então, vivia em função dos estudos e da escrita. Neste momento, Pedro decide ir a um bar para exorcizar os seus fantasmas:

Fui andando, pensei: beber sim. E fui andando, depois tomei um ônibus, desci e continuei andando... bebo ou não? E bem na minha frente um bar. E bêbados. E uma mulher. Todos alegres, rindo. Sentei-me no balcão e comecei a beber. E o medo da vida, dos acontecimentos, da extremada pobreza, tudo isso passou.²⁹⁷

No bar, ele encontra uma mulher que irá mudar o seu destino. A princípio se apaixonam, vão morar juntos, mas ao perceber que sua vida estava contaminada de um bem-estar, Seo Pedro resolve se livrar daquele sentimento, isto pode ser percebido nesta passagem: “Agora, pela primeira vez me chamou de meu amor, e disse que assim que me viu sentiu uma coisa aqui dentro, ó, aqui no coração. Súbito, senti nojo daquele bem-estar, daquela ternura, da possível devoção daquela mulher.”²⁹⁸ Assim, Pedro comete o assassinato e sepulta sua companheira no quintal da casa contando com a cumplicidade de Seo Donizeti. Depois deste acontecimento, a vida deles muda, torna-se mais “agradável”.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 78.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 79.

Esta personagem feminina, que foi assassinada, não tem nome, ela é apresentada ao/à leitor/a a partir de seu corpo: “Bêbado, olhei a mulher. Vi pernas tetas boca.”²⁹⁹ Para Seo Pedro, ela ocupa um lugar de inferioridade, é operária, trabalha em uma fábrica e desempenha as atividades domésticas: “Faz o café, deixa o almoço pronto e sai para trabalhar numa fábrica de brinquedos.”³⁰⁰ Em seguida, ele a considera “delicada e mansa”, reforçando, desta maneira, o estereótipo do feminino.

Eulália, ao ouvir esta história, replica: “ai ai ai, Tiu, que coisa horrível, por que o homem fez isso? num era desse pavor que eu te falava! Num me pergunta mais nada, escreve qualqué bestera.”³⁰¹ Stamatius aproveita a dica de Eulália e começa a escrever um outro conto intitulado “Bestera”. Esta narrativa irá abordar, principalmente, o tema da velhice.

Leocádia é uma senhora rica e aparenta estar cansada de suas “... leituras, conceitos e dados. De ser austera e triste como consequência. Cansei-me de ver frivolidades levadas a sério e crueldades inimagináveis tratadas com irrelevância, admiração ou absoluto desprezo.”³⁰² Ela decide contratar uma secretária-acompanhante “jovem e apetitosa”, para servir de chamariz para os rapazes: “Quando os homens quiserem ter relações contigo diga-lhes que façam um esforço e deem-se comigo. Pagarei muitíssimo bem a cada um deles e terás régias comissões a cada êxito.”³⁰³

A secretária-acompanhante chama-se Joyce – uma homenagem ao escritor irlandês expatriado – que antes lecionava e, que agora, é interlocutora

²⁹⁹ *Ibid*, p. 78.

³⁰⁰ *Id.*

³⁰¹ *Ibid*, p. 79.

³⁰² *Ibid.*, p. 81.

³⁰³ *Id.*

de Leocádia, principalmente sobre assuntos que envolvem literatura. Em uma dessas conversas, Joyce mencionou o nome de um ensaísta, novelista, crítico e humorista inglês, Gilbert Keith Chesterton. Leocádia demonstra perplexidade diante desta descoberta: “Meu Deus! Exclamei, eu que deixei de pensar para continuar a viver me vejo diante de alguém que leu Chesterton. Por favor, Joyce, previno-a, e previno-a com uma frase do citado: ‘se a tua cabeça te ofende, corta-a fora’”.³⁰⁴

Stamatius cede, neste conto, a voz narrativa a uma mulher, idosa e rica, que decide, após muita decepção, “beber e berimbar antes de desaparecer na terra, ou no fogo ou na imundície ou no nada”³⁰⁵ Ela paga para ter prazer, assim tem o poder de escolha: “...Joyce, quando o homem estiver no ponto mande-o para mim. perfeitamente, madame. o bolo de dinheiro estará lá. onde? no meu quarto. mande-o olhar para todos os lados. descobrirá, o dinheiro cintila.”³⁰⁶ Por estar no controle da situação, faz as suas exigências e conclui: a felicidade não se conquista, compra-se. Elódia Xavier, ao tratar do corpo envelhecido no livro *Que corpo é esse?*, afirma que o drama destas personagens tem seus fundamentos na passagem do tempo, mas se alimenta, sobretudo, da ideologia capitalista burguesa, que prioriza a produção, o lucro, reforçando o que Simone de Beauvoir defende em *A velhice*, “a sociedade só se preocupa com o indivíduo na medida em que este rende”.³⁰⁷ Neste caso, Leocádia sofre ao se deparar com o envelhecimento do seu corpo – que deixa de ser erotizado e passa a ser deteriorado – e ao demonstrar um cansaço em

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 82.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 81.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 83.

³⁰⁷ XAVIER, Elódia. O corpo envelhecido. In: _____. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007. p. 89.

relação ao exercício do intelecto – quando desiste dos livros. Ela, então, descobre que pode ser feliz pagando para ter prazer, assim ela deixa de ocupar o lugar de inutilidade para a sociedade capitalista e passa a ser necessária, ao gerar renda.

O comentário que Eulália faz a respeito deste texto vem acompanhado de uma reivindicação: “tadinha da véia... mas ela se divertiu né? agora se achegue... pára de escrevê, descansa, vem vá... hoje é sábado.”³⁰⁸ Mas Stamatius não acata sua solicitação, pelo contrário, recomeça a escrever uma outra narrativa intitulada “Sábado”.

As personagens deste conto não têm nome. O narrador, um homem que exprime virilidade, é um jogador de tênis que pertence à classe média alta; ele joga aos sábados com um amigo, por quem sua mulher está apaixonada. De acordo com o olhar deste narrador, sua esposa está traindo-o com seu melhor amigo – enredo que rememora uma das célebres histórias da Literatura Brasileira, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Porém, no decorrer da narrativa, ele descobre que o seu amigo também lhe desperta desejos, e não é apenas isto, ele ama seu companheiro de tênis:

Via-o. Era bonito, tênue, o cabelo escuro liso, as sobrancelhas muito perfeitas como as de certas mulheres, um arco-asa negro, gostava muito do amigo, podia dizer que... e num segundo lhe veio o ímpeto de abraçá-lo, de respirar próximo àquela boca, de entrar naquele corpo, de amá-lo.³⁰⁹

Stamatius, em “Sábado”, cria um narrador que descreve um pesar amalgamado ao desejo, proveniente de uma paixão por alguém do mesmo

³⁰⁸ HILST, *Cartas...*, p. 86.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 89.

sexo. O desejo explorado por este escritor rompe com a heteronormatividade de uma maneira sensível e crua, uma junção entre prazer e dor:

E gigantesco era o tumulto que sentia, um portentoso inominado, uma avalanche recobrando pedras e corpos, transformando o instante numa escuridão disforme, uma mancha de óleo sobre o seu próprio rosto, escorrendo. Não amava a mulher?³¹⁰

A conclusão da narrativa sugere um triângulo amoroso entre o narrador, sua esposa e seu amigo: “Ele sabia que dali em diante jogariam os três um escaldante voluptuoso”.³¹¹ Neste caso, o protagonista rompe com a heterossexualidade, assume o seu desejo sexual pelo amigo, deixando de ser um “gênero inteligível” para representar um “espectro de descontinuidade e incoerência” que, conforme Judith Butler, quer dizer:

Gêneros “inteligíveis” são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Em outras palavras, os espectros de descontinuidade e incoerência, eles próprios só concebíveis em relação a normas existentes de continuidade e coerência, são constantemente proibidos e produzidos pelas próprias leis que buscam estabelecer linhas causais ou expressivas de ligação entre o sexo biológico, o gênero culturalmente constituído e a “expressão” ou “efeito” de ambos na manifestação do desejo sexual por meio da prática sexual.³¹²

Eulália, por sua vez, não entende nada deste conto e em tom de desabafo fala para Tiu: “num entendi nada. cê num vai pará, Tiu? tô triste.”³¹³ Stamatius, então, escreve seu último texto, “Triste”. Esta narrativa é desenvolvida em terceira pessoa e tem como protagonista um senhor, bem vestido, que apareceu em uma cidadezinha com um maço de papéis na mão.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 90.

³¹¹ *Id.*

³¹² BUTLER, *Problemas de gênero...*, p. 38

³¹³ HILST, *Cartas...*, p. 90.

Ele não parava de sentenciar: “nem tudo pode ser arrumado”. Além disso, lamentava sobre a dificuldade de ser compreendido. Um certo dia, ele começa a gritar “quero fudê”. Foi amarrado em um poste e espancado até a morte. Neste conto, Stamatius retoma os personagens/escritores, que permeiam a obra de Hilda Hilst, ocupando, sempre, o lugar da incompreensão e considerados loucos pelos editores.

Nestes quatro textos, Tiu outorga a voz narrativa, ou o lugar de protagonista da história, a personagens que transgridem alguns preceitos socialmente estabelecidos. No entanto, vale destacar que todos estes personagens pertencem a uma classe social privilegiada.

Na conclusão desta parte de *Cartas de um sedutor*, Eulália começa a chorar e Tiu decide parar de escrever “não chora assim, Eulália. eu paro aqui. no oco das astúcias.”³¹⁴ Inicia-se, então, um outro momento da narrativa denominada “De outros ocos”. Nesta nova fase, Stamatius decide ir morar numa cabana, em uma praia distante, quase deserta, na companhia de Eulália. É a tentativa de retorno ao paraíso, ausentando-se de vez do sistema capitalista, alimentando-se do que consegue pescar, sem livros, sem editores. Mas a necessidade de continuar escrevendo atrapalha seus planos e o obriga a ceder às exigências do sistema. Ao necessitar de lápis e papel para anotar suas idéias, ele vai até o Bar e negocia o que eles conseguem na praia coco, mariscos, ostras, palmito, em troca do que precisam. Mas no momento em que Eulália se ocupa desta negociação com o dono do Bar, Tiu insinua uma traição, isto pode ser verificado nesta passagem quando ela pergunta: “tu qué comê macarrão com manjerona e um prato de marisco? onde foi que tu arranjou

³¹⁴ *Ibid.*, p. 92.

macarrão? ah, benzinho, fiz um olho molhado pro dono do Bar do Boi. Só um olho, benzinho. Fui traído, pensei. Mas continuo.”³¹⁵ Nesta trecho, Eulália parece ter usado o próprio corpo em troca de comida, reforçando, aqui, a associação entre corpo feminino, sexualidade e erotismo. Embora o seu corpo faça parte da negociação, como mercadoria de troca a fim de conseguir comida, este ato não a classifica como uma prostituta. Susana Rostagnol, em seu artigo sobre a estética corporal das prostitutas *callejeras*, afirma que:

*Las prostitutas se distinguen por sua apariencia, se identifican por sua apariencia. El cuerpo de estas mujeres está especificando la relación de prostitución, justamente porque son cuerpos que están preparados para la acción, vestidos y maquilados para la acción, se producen para el “levanté” en la esquina específica donde trabajan. (...) Las prostitutas se producen para una actuación, para representar un papel. Existe una búsqueda deliberada de erotización, y para ello utiliza una serie de elementos que coinciden con los utilizados en el arte y en la publicidad que procura mensajes con contenidos eróticos.*³¹⁶

Quanto à Eulália, ela não está vestida para esta finalidade. Depois de trair Stamatius, ela é engolida por ele. Este ato antropofágico vai dar início à derradeira parte de *Cartas de um sedutor* denominada “Novos Antropofágicos”,³¹⁷ composta por oito textos que exploram o processo de escrita relacionada à morte.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 111-112.

³¹⁶ ROSTAGNOL, Susana. Producidas para el amor: estética corporal de las prostitutas callejeras. In: LAGO, Mara Coelho de S.; GROSSI, Miriam Pillar; ROCHA, Cristina Tavares da Costa; GARCIA, Olga Regina Zigelli; SENA, Tito (Orgs.). *Interdisciplinaridade em diálogos de gênero*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004. p. 153-155.

³¹⁷ A respeito do movimento antropofágico e da crítica feminista no Brasil, Heloísa Buarque de Hollanda afirma que: “O ‘modelo antropofágico’ procurava, através da apropriação canibalesca dos aspectos ‘desejáveis’ das novas formas do progresso e da tecnologia anunciadas pelo capitalismo, uma fórmula que encompassasse as dissonâncias da vida social brasileira.” Cf.: HOLLANDA, op. cit. p. 24. O Movimento Antropofágico foi uma manifestação artística brasileira que ocorreu no final da década de 1920, tendo como figura emblemática Oswald de Andrade. Foi Oswald quem escreveu o Manifesto Antropofágico, que serviu como base para este Movimento. O Manifesto teve como texto base o ensaio do escritor francês, Montaigne, sobre a prática do canibalismo. O Movimento Antropofágico objetivava a deglutição da cultura de um

No primeiro, uma mulher arrogante, doutor(a) em Letras, costuma humilhar o companheiro em várias circunstâncias, deixa-o tão enervado que ele chega a cometer homicídio. Neste texto, a mulher, pois ela não tem nome, é quem domina a situação, é quem possui um diploma, ela é autodidata, inteligente, o homem surge como necessidade fisiológica, sexo. Isto implica em uma desconstrução do binarismo corpo/mente em relação ao par mulher/homem, já que neste caso há uma inversão de papéis, comumente, reproduzidos nos textos literários.

Após assassiná-la, ele arranca-lhe o dedo indicador. Este dedo era utilizado pela personagem feminina durante o ato sexual, ela o colocava no ânus do companheiro, além de pô-lo em riste quando o repreendia. Neste caso, o falo pertencia à mulher, o dedo-falo, pois ela detinha o poder intelectual, financeiro e desempenhava uma função ativa na hora do sexo. O marido quando acaba com a vida de sua mulher, a fim de se vingar devido ao desrespeito sofrido, arranca-lhe o dedo, silenciando, assim, o falo, que tanto o amedrontou e o reprimiu. Há aqui a desconstrução da imagem do falocentrismo como uma atitude de cunho masculino, apenas. Quem rege o sistema falocêntrico é o poder, antes de qualquer categoria atravessada pelo gênero. Porém, quando uma mulher ocupa este lugar de poder é punida imediatamente.

O conto seguinte desta parte antropofágica aborda o tema da escrita. Um escritor tinha um amigo leitor que fazia muitas críticas ao seu texto por não

centro externo – o europeu e o norte-americano – associada a um outro interno – este representado pela cultura ameríndia, africana, oriental, dentre outras. De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda, “Para ser degustado, o estrangeiro deveria exhibir a prova de sua diferença até o fim. O gesto antropofágico revela, portanto, antes de mais nada, uma extrema fascinação com a diferença e com a alteridade”. Cf. *Ibid.*, p. 23.

compreendê-lo. Ele repetia incansavelmente “fôlego, fôlego”, alegando que o que seu amigo escrevia não demonstrava consistência, não continha uma visão crítica, necessitava, portanto, de mais esforço para tornar-se um texto plausível. Em um certo final de semana foram à praia e, após algumas caipirinhas, os dois decidiram nadar. Neste episódio, o amigo do escritor morre afogado, revelando, assim, que quem carecia de fôlego era ele e não o texto. Este miniconto retoma, mais uma vez, a questão que afligiu a vida literária de Hilda Hilst, a falta de leitores que compreendessem o que ela escrevia. No entanto, o desfecho desta narrativa curta atribui a culpa pela falta de leitores/as de sua obra à própria deficiência interpretativa de quem lê os seus textos e não os compreende. Isto tudo atravessado por muita ironia.

O corpo feminino irá ocupar um lugar de destaque no terceiro texto desta parte. Uma mulher quer vestir roupas transparentes, mas o seu companheiro a proíbe, pois ele não permite que ela exiba os mamilos. Ela insiste, ele cede. Então, eles decidem ir a um bar. Ele toma cerveja, ela sorvete. Ele percebe que todos os homens presentes no recinto estão olhando para os seios de sua mulher. Ele se revolta, morde o bico de sua companheira, arranca-o e coloca em cima da bola de sorvete que ela estava degustando. Despede-se em seguida. Neste texto, percebe-se uma crítica sobre a exploração do corpo feminino, a mulher/corpo resumida em zonas erógenas, bunda, seio, vagina. Elizabeth Grosz, em seu texto “Corpos reconfigurados”, afirma que:

Em muitas lutas políticas feministas (por exemplo, aquelas que utilizam o velho slogan “tire suas leis de meu corpo”), que aberta e auto-conscientemente tratam dos corpos femininos e do seu controle pelas mulheres (por exemplo, campanhas em torno de questões tais como assédio e ataque sexual, estupro, controle da fertilidade, etc.), o corpo é tipicamente visto como passivo e reprodutivo, mas

amplamente improdutivo, um objeto sobre o qual podem existir disputas entre seus “habitantes” e outros/exploradores. Seja qual for a atuação ou vontade que ele tenha, elas são consequência direta de intenções animadas e psíquicas. Sua inércia significa que se pode atuar sobre ele, coagi-lo ou constrangê-lo através de forças externas. (Claro que isto não significa negar que existem formas reais e freqüentes de maus tratos e de tratamento coercitivo dos corpos das mulheres a partir de ciúmes e da hostilidade mutiladora de alguns homens, mas quer-se, antes, sugerir que contextos nos quais os corpos das mulheres possam ser reconhecidos como ativos, viáveis e autônomos, devem ser previstos, de modo que tais práticas não possam mais ser racionalizadas consistentemente ou reproduzidas conscientemente).³¹⁸

No quarto miniconto, Stamatius explora a pedofilia. Uma menina com idade entre onze e doze anos segue um homem, de quarenta anos, até uma charutaria, e participa do seguinte diálogo: “Gosta de cachimbos? ele perguntou. Gosta de ser chupado? ela respondeu perguntando. Ficou vermelho. Por mulheres sim, respondeu. E eu o que sou? Uma criança.”³¹⁹ A menina alega que faz estas coisas porque quer dinheiro para comprar roupa e que precisa trabalhar para poder satisfazer as suas necessidades, pois ela não gosta de ganhar presentes. Esta narrativa retoma o enredo de *O caderno rosa de Lori Lamby*, colocando o/a leitor/a em um lugar incômodo devido ao polêmico tema abordado, a pedofilia. É importante observar que, ao contrário de *O caderno rosa de Lori Lamby* – em que a menina de oito anos narra suas histórias –, quem desfruta da voz narrativa é o senhor de quarenta anos. Ele vai construindo uma imagem de criança-mulher sedutora, perigosa, revisitando o estigma das personagens femininas que habitam as inúmeras páginas da literatura canônica.

Escrita em terceira pessoa, a narrativa seguinte tem como protagonista uma personagem masculina que demonstra verdadeira repulsa em relação ao

³¹⁸ GROSZ, op. cit., p. 59.

³¹⁹ HILST, *Cartas de um sedutor...*, p.129.

sexo, chegando a substituí-lo pela leitura. Ao defender o seu posicionamento a respeito do sexo, ele vai delineando uma apologia ao conhecimento. Mas, as idéias começam a surgir de maneira intensa exalando cheiros e emitindo sons que lembram as relações sexuais. Então, ele desiste dos livros e dedica-se às cores. Neste instante, o/a leitor/a é tomado/a por uma surpresa, tudo não passou de um sonho, proveniente de um sono profundo e relaxado após o ato sexual com um garotão que aparenta pertencer a uma classe social inferior devido à forma como ele se comunica: “Até que o garotão o acordou e disse: qué mais uma na berba, doutor?”³²⁰

Stamatius, neste texto, recorre a uma ironia ácida, quando explicita sua visão sobre uma intelectualidade construída a partir da vaidade. Ele questiona os intelectuais que insistem em demonstrar que pertencem e vivem em um mundo das idéias, e por isso superior e inatingível, mas que na realidade são pessoas comuns que desfrutam de experiências inusitadas.

No antepenúltimo miniconto, o narrador de dezoito anos relata seu envolvimento amoroso com uma descendente de portugueses, Antônia, de vinte e nove anos. Ela havia sido contratada pela mãe do adolescente para refazer os bordados dos lençóis vindos da Ilha da Madeira. Ele se apaixona por Antônia e decide se declarar. Ela demonstra interesse em relacionar-se com o moçoilo. Todas as quintas-feiras eles aproveitam a ausência da mãe para descobrirem o prazer sob os lençóis brancos, até que foram flagrados: “E ali estávamos os dois, embaixo de um dos magníficos lençóis, Antônia de pernas abertas e eu de pau duro ainda, o linguão de fora. Foi horrível. Desmaios,

³²⁰ *Ibid.*, p. 131.

vômitos, convulsões de mamãe.”³²¹ Neste caso, é interessante observar que é o adolescente brasileiro quem ocupa a primeira pessoa na narrativa, ele é iniciado sexualmente por uma descendente de portugueses, embaixo dos lençóis brancos e imaculados de sua mãe. Ao estabelecer uma comparação entre este miniconto e um anterior, que abordava o tema da pedofilia, nota-se que a representação da mulher, tanto na infância quanto na fase adulta, é enfatizada a partir da sensualidade, da sedução. Elas são as responsáveis pela iniciação sexual das personagens masculinas, a menina induz o homem adulto aos prazeres pedófilos, enquanto Antônia inicia o adolescente na luxúria.

O penúltimo texto revela o lado escatológico da escrita de Stamatius. Ele escreve uma história sobre o “peido”, causando estranhamento inclusive para Eulália que expressa os seguintes comentários:

Que coisa nojenta, Tiu. Por que Eulália? Porque ninguém gosta de falar dessas coisa. pois olha, Eulália, se todo mundo lembrasse do que lhe sai pelo cu, todo mundo seria mais generoso, mais solidário, mais... (...) Aí peidei. E Eulália sumiu igualzinha aquela Nena que certamente devido àquele peido mudou-se logo mais dali.³²²

Após este diálogo, Eulália não retorna mais à narrativa.

O último texto explora um tema recorrente na escrita de Hilda Hilst, cujo eco ressoa, mais uma vez, na produção literária de Stamatius, a dificuldade que os/as leitores/as enfrentam para entender alguns textos literários. Esta narrativa é sobre um poeta perfeccionista que passou dez anos tentando escrever o primeiro verso de um poema. Ao conseguir esta façanha vai dividir com sua esposa, Jandira, que não compreende nada e ainda o questiona:

³²¹ *Ibid.*, p. 134.

³²² *Ibid.*, p. 136.

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

Ela – Metáforas?!?!

Ele – É...

E há também anacolutos, zeugmas, eféreses.

Ela !?!?! Mas onde é que fica a banana?³²³

Ele não agüenta a ignorância de Jandira e no dia seguinte enforca-se deixando o seguinte bilhete: “a manga também não é redonda, o mamão também não, a jaca muito menos. e você é idiota, Jandira. Tchau.”³²⁴ Neste sentido, a incompreensão manifestada por Jandira passa por um questionamento que envolve a metáfora, a liberdade experimentada pelo poeta ao reinventar a língua em que escreve. Não é por acaso que Stamatius decide encerrar a sua produção literária com este conto. Ele decide parar de escrever e, diante desta escolha, ele trava um diálogo com o Trevoso. Nesta conversa Tiu descobre que Eulália é parte de sua criação:

Quem é essa aí com cara de ganido? Tu achas que Eulália tem 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. E como te vês: uma sensualidade cristalina. E certa piedade, certo deboche, e finezas no coito porque no fundo tens medo que descambe para a morte. (...) Penso: verdade que construí meu ganido-mulher-diante-da-vida de um jeito pungente e delicado, submisso e paciente.³²⁵

Nesta passagem fica evidente o preconceito que o narrador/escritor demonstra em relação às mulheres. Porém, são essas mulheres que conseguem dialogar com os escritores – Eulália com Stamatius e Cordélia com

³²³ *Ibid.*, p. 137.

³²⁴ *Ibid.*, p. 138.

³²⁵ *Ibid.*, p. 116 - 119.

Karl –, é através do olhar destas personagens que a escrita deles é respaldada. Embora sejam apresentadas como submissas, delicadas, sensuais, pungentes, elas transgridem nas entrelinhas, pois não correspondem ao lugar de representação, comumente, destinado à figura feminina. Elas são fortes, enquanto as personagens masculinas ocupam uma posição de desamparo, de busca e de medo da morte, da vida, de Deus, do Trevoso.

Mas é no final desta narrativa que se percebe o real desejo deste narrador masculino. *Cartas de um sedutor* finaliza com um depoimento de Stamatius ou Karl, explicitando a falta de seu complemento, um outro também masculino: Encontrou um homem-anjo. Para que vivessem juntos, na Terra, para sempre, ele cortou-lhe as asas. O outro matou-se, mergulhando nas águas. Estou vivo até hoje. Estou velho. Às noites bebo muito e olho as estrelas. Muitas vezes, escrevo.³²⁶

Embora este narrador/escritor tenha sido guiado pelo olhar de uma das personagens femininas, Eulália e Cordélia, é a busca por um outro masculino que surge no seu lamento. Este homem-anjo, sua completude afoga-se, como Narciso, não consegue viver aprisionado na Terra. Então comete suicídio. Esta conclusão sugere que o ato de escrever parece ser um processo de subjetivação centrado no masculino, no entanto é o eco da voz das personagens femininas – Ruisis, Lori, Clódia, Eulália e Cordélia – que vai moldando, embasando, a escrita destas personagens masculinas. Neste sentido, se os narradores escritores – Ruiska, Papi, Crasso, Stamatius e Karl – experimentaram, em algum momento, uma posição de agenciamento a partir da escrita, isto só foi possível devido ao apoio incondicional que receberam

³²⁶ *Ibid.*, p. 139.

destas mulheres, que aparentemente ocuparam um segundo plano na narrativa e muitas vezes foram silenciadas literalmente pelo falo.

Assim, mais uma vez a escrita de Hilda Hilst se mostra nas entrelinhas, na fissura, no não dito: um texto de autoria feminina que critica o mercado editorial travestida de uma voz masculina, para não ser classificado como um lamento vitimado e, desta maneira, se proteger enquanto escritora. Deste modo, Hilda reivindica um espaço no mercado editorial sem assumir um lugar de alteridade, neste caso o de autoria feminina. No entanto, as escolhas de suas personagens e dos enredos demonstram o quanto ela estava consciente deste lugar, e para não ser vista como mais uma 'mulherzinha' em busca de reconhecimento, denuncia todo o sistema que está por trás dos processos de canonização, de publicação e de distribuição da produção literária de forma agridoce, ou seja, centrada no riso.

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

alguém me dizia: *revivir es vivir mas*. assim em espanhol? sim. o café hoje está ralo, como eu gosto. e como é bom fumar: você tem tossido muito à noite. vomitado também. é do esforço de tossir. como é que vai o roteiro? um nojo. onde é que você parou? não consigo fazer aquela idiota matar o homem. e ela tem mesmo de matar? o diretor quer isso. que ela o mate. e o cara vai mesmo fazer o filme? isso é o que ele diz. e pra isso te paga. tô me ralando pro que ele me paga.

Hilda Hilst, *Estar sendo. Ter sido*.

O último título em prosa de Hilda Hilst, *Estar sendo. Ter sido*, tem também como protagonista/narrador um escritor, só que neste caso ele é um

aposentado que desistiu da literatura e decidiu escrever um roteiro para o cinema, como pode ser observado através do diálogo entre Vittorio e seu filho, Júnior. Ele tem sessenta e cinco anos e lamenta o cansaço proveniente do tempo, questionando o que construiu durante todos estes anos:

choro de velho que estou ou que me sinto, choro porque não sei a que vim, porque fiquei enchendo de palavras tantas folhas de papel... para dizer o quê, afinal? do meu medo, um medo semelhante ao medo dos animais escoraçados, e pânico e solidão, e tantas mesas tantos livros tantos objetos... esculturas, cerâmicas, caixas de prata... aliso-me e a minha pele está cheia de manchas e meio amarela.³²⁷

É um homem que vive à espera da morte em companhia de suas memórias. Conforme Edson Costa Duarte e Clara Silveira Machado,³²⁸ ele uma personagem-máscara de Hilda Hilst, pois nesta narrativa memorialista é comum esbarrar com algumas das célebres personagens hilstianas: Hillé de *A obscena Senhora D*; Karl, Stamatius e Cordélia de *Cartas de um sedutor*; Crasso e Kraus de *Contos d'escárnio. Textos grotescos*, dentre outros.

Estar sendo. Ter sido, portanto, fecha o ciclo dos enredos até aqui explorados. Indagando-se sobre a real importância da vida, ou seja, retomando o caráter metafísico da temática abordada por Hilda Hilst em sua produção literária, Vittorio representa Ruiska, Papi, Stamatius, Karl, Crasso, só que em outro estágio, pois ele não está em busca do reconhecimento, nem em conflito com o editor que o impede de escrever um texto literário a respeito do “de dentro”. Este narrador escritor não precisa mais pedir licença ou consentimento para produzir um texto sobre o que o aflige. Graças aos percalços enfrentados por todos os outros personagens escritores durante mais de trinta anos, Vittorio

³²⁷ HILST, Hilda. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Editorial Nankin, 1997 . p. 24.

³²⁸ MACHADO, Clara Silveira; DUARTE, Edson Costa. A vida: uma aventura obscena de tão lúcida. In: HILST, Hilda. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Editorial Nankin, 1997.

só tem um desejo ter uma velhice em paz, sem medo de encarar os seus fantasmas, desfrutando de doses de *whisky* e de ironia. Assim, a partir desta narrativa, verifica-se que valeu a pena todo o desgaste vivido pelos narradores-escritores ao questionarem o processo de escrita de um texto literário, pois todo o sofrimento resultou na liberdade experimentada pelo último narrador desta obra, Vittorio.

A fim de concluir este trabalho, retomarei, em seguida, as análises das personagens femininas e masculinas para que o processo de subjetivação através da escrita seja notado em um só bloco, reforçando a idéia de que os personagens da obra de Hilda Hilst são um só, assim como podemos interpretar toda sua ficção como um único livro.

Tudo começa com Ruiska de *Fluxo-Floema*, é ele quem introduz o debate sobre o processo de escrita na prosa hilstiana e se nega a produzir o texto que o editor exige. Neste momento, ele se posiciona diante do mercado editorial, ocupando um lugar de ação, ou seja, um posicionamento de poder. Ele se opõe ao sistema, por isso vive exilado em sua clarabóia, tendo como interlocutor o Anão. Embora ocupe um lugar de sujeito, Ruiska, também, demonstra ser um homem alienado em relação ao que está acontecendo a sua volta. Isto fica patente no momento em que ele se depara com os jovens revolucionários em confronto com os policiais e, perplexo, percebe que está inserido em um contexto de repressão, de ditadura e de censura. Após encarar esta realidade, ele foge, mais uma vez, com o Anão para um lugar onírico, bucólico, um outro exílio, agora, à margem de um rio. Ruiska conclui sua narrativa retomando a fábula inicial, a do menino, do monstro e do crisântemo, comparando-se ao menino. A solidão, o exílio, foi, portanto, a forma encontrada

por esta personagem para romper com o sistema repressor do regime militar, libertando-se do cerceamento do mercado editorial para, enfim, produzir uma *escrita de si*.

Diferentemente de Ruiska, Crasso, de *Contos d'escárnio. Textos grotescos*, assume, a princípio, a escrita de um texto vendável, ou seja, uma narrativa que corresponda às expectativas do mercado editorial. Para isto, ele decide escrever sua história, aos sessenta anos, tendo como base as suas inúmeras experiências sexuais, o que resultaria em um texto “bandalheira”. No entanto, mesmo optando por este lugar “despolitizado”, descompromissado, da escrita do texto literário, Crasso em algumas passagens da narrativa explicita sua crítica aos critérios extraliterários responsáveis pela formação do cânone da Literatura. Desta forma, em *Contos d'escárnio. Textos grotescos* as questões de gênero – raça, etnia, orientação sexual, classe social, sexo, espaço geográfico – e, conseqüentemente, poder aparecem nas entrelinhas desta narrativa, evidenciando, assim, o lugar de sujeito, a partir da escrita, que Crasso, no início de sua história, desdenhou ou, simplesmente, negou. Antes de assumir um texto engajado, ele vai se conformando com a escrita de um “*Best-seller*” – já que seu livro não seria nem considerado literatura, dado a forma como abordara a sexualidade – até o momento em que encontra Clódia e entra em contato com o escritor Hans Haeckel. Este convívio mudou sua maneira de escrever e, ao mesmo tempo, de ver a vida. A partir deste momento, Crasso passa a produzir uma *escrita de si*, mais centrada em suas idiossincrasias, propiciando, assim, o *cuidado de si* foucaultiano.

Crasso, embora tenha se dedicado ao relato de sua história desde o início da narrativa, só passará a exercer a escrita como processo de

subjetivação no instante em que mergulha, de fato, nas suas dores, nos seus medos, ou seja, quanto olha para si mesmo, gerando uma *inquiétude de si*. Antes ele narrava apenas suas conquistas amorosas, suas experiências sexuais, centrando-se no corpo e na vida de suas amantes. Ao assumir o lugar de sujeito a partir da escrita, inicia o embate com a figura do editor que esteve, praticamente, ausente em *Contos d'escárnio. Textos grotescos*. Isto serve para ratificar que o conflito entre os narradores-escritores e o editor é um traço fundamental para que haja um posicionamento de sujeito a partir da escrita, pois é através desta oposição que se materializa a denúncia e, conseqüentemente, o enfrentamento a um sistema falocêntrico que rege a produção literária. Assim, enquanto Crasso obedecia às regras do mercado editorial e produzia um texto que correspondesse aos moldes da literatura de consumo, o editor estava satisfeito e ausente. No momento em que Crasso decide nomear-se escritor de verdade, “inscrevendo-se”, aparece o editor com suas cobranças.

Cartas de um sedutor possui duas vozes narrativas, os escritores Stamatius e Karl. Stamatius rompe com o sistema de maneira abrupta, desfaz-se de todos os seus pertences materiais, além de abandonar a própria família, e decide ir morar nas ruas, juntamente com sua companheira Eulália. Ele toma esta decisão após uma discussão com o editor. Considero este narrador-escritor como o mais subversivo, pois desde o início assume seu lugar de descontentamento com o sistema editorial ao experimentar a *maldição de Potlatch* quando decide escrever o texto literário independentemente. Assim, Stamatius não se encontra em conflito com o editor durante a narrativa – como acontece com Ruiska e com Crasso, inclusive. Ele porta-se como um escritor

livre, sua escrita não compartilha do desejo da comercialização, pelo contrário, ele corta os laços com o editor antes mesmo de decidir contar a sua história. Stamatius não se importa com o mercado editorial, transgride os padrões sociais normativos e nega o sistema capitalista, ele almeja, apenas, continuar escrevendo sobre a escatologia. Embora pertença à margem por viver em estado de mendicância, Stamatius usufrui de um lugar de sujeito ao romper com a estrutura que o cerca a fim de continuar se expressando livremente ao escrever um texto literário.

Karl, a outra voz narrativa de *Cartas de um sedutor*, ao contrário de Tiu, cede às normas do mercado editorial para produzir uma literatura que agrada o consumidor, conseguindo ficar muito rico. A escrita de Karl, por este motivo, não está direcionada à subjetivação, já que ele cria um texto obsceno, erótico, a fim de adequar-se ao gosto dos leitores. Mesmo se deixando conduzir pela demanda da indústria cultural, Karl exerce um *cuidado de si*, dentro da narrativa, ao se corresponder com sua irmã através de cartas. Estas correspondências, portanto, irão propiciar-lhe a escrita como processo de subjetivação, pois através delas ele discute alguns problemas e traumas vivenciados na infância e que se perpetuaram durante a fase adulta. Karl ao experimentar o lugar de sujeito através da escrita não o faz a partir da ficção, mas sim ao buscar a verdade sobre si mesmo.

Quanto às personagens femininas, elas foram peças fundamentais para que os narradores-escritores ocupassem um posicionamento de sujeito a partir da escrita. Ruisis, a companheira de Ruiska, tem uma participação rápida na narrativa *Fluxo*, porém ela desempenha um papel significativo no enredo, já que lhe é solicitada uma idéia que possa contribuir para o desenvolvimento do

texto que Ruiska não consegue escrever. Ela tenta ajudá-lo a partir de um sonho. Sua história, no entanto, remete a uma gruta úmida, isto faz com que o narrador logo desista desta colaboração, pois ele associa a gruta à genitália feminina. A participação de Ruisis, no entanto, é fundamental, pois é ela quem questiona a morte do filho, quem dialoga com o editor sem se submeter a suas ordens, enfim, ela usufrui de uma certa liberdade diante do olhar do narrador. Deste modo, sempre que lhe é permitida a voz dentro da narrativa, ela questiona Ruiska sobre a condução de sua escrita, fazendo-lhe refletir sobre o próprio texto. Ruisis ocupa, assim, o lugar de contraponto em *Fluxo*.

Clódia, de *Contos d'escárnio. Textos grotescos*, é a responsável pela mudança sofrida por Crasso a partir da metade da narrativa. É a partir do contato com Clódia que este narrador-escritor experimenta o verdadeiro amor e decide findar com suas aventuras amorosas. É também, devido ao encontro com esta personagem feminina que ele tem acesso aos textos de Hans Haeckel, os quais irão influenciar seu modo de escrever. Clódia passa a ser sua interlocutora, já que Hans comete suicídio dias depois de conhecer Crasso. Nesta troca, isto é, ao mesmo tempo em que dá suporte para que ele se torne um escritor de fato, Clódia vai ocupando um lugar de agenciamento a partir da pintura. Ela usa a arte para expor as diferenças de gênero através da figuração das genitálias femininas e masculinas. Mas ao usar a pintura como processo de subjetivação, ela é punida, enlouquece e é trancafiada em um manicômio. Deste modo, a subjetivação só é permitida às personagens masculinas.

Quanto às personagens femininas de *Cartas de um sedutor*, Eulália, embora seja analfabeta, é quem dita os motes que irão guiar a produção literária de Stamatius. Ao mesmo tempo em que Eulália satisfaz Stamatius

sexualmente, ela lhe implora que escreva sobre si mesma, solicitando-lhe que dê voz ao sujeito subalterno que ela representa. Cordélia, por sua vez, participa desta narrativa através das cartas que troca com seu irmão, Karl. Neste caso, ela contribui com a produção ficcional de Karl ao classificá-lo como escritor de literatura, em uma dessas correspondências.

A última personagem feminina é Lori que decide escrever um diário relatando suas experiências sexuais a fim de poupar seu pai dos inúmeros enfrentamentos com o editor. Ela é a única que assume, de fato, a voz narrativa desvinculada, até certo ponto, deste narrador-escritor, personagem fulcral da obra hilstiana. Afirmo até certo ponto porque não fica explícito se Lori é uma criação do Papi para escrever a história “bandalheira” ou se, realmente, é a sua filha de oito anos. Vale ressaltar que esta não é uma dúvida pertinente apenas a *O caderno rosa de Lori Lamby*, é transferível, inclusive, a todas as outras personagens femininas que respaldaram a escrita destes narradores. A própria estrutura contribui para esta incerteza em relação ao nível narrativo, ou seja, não fica claro se o diário de Lori é mesmo um relato do próprio pai, incumbido de contar outra história – e assim criar outro nível narrativo – devido às cobranças do editor.

Esta ambigüidade inerente ao universo das personagens femininas pode sugerir uma interpretação que negue a voz narrativa travestida usada por Hilda Hilst. Ao defender que Lori, Eulália, Ruisis e Cordélia ocupam um outro nível narrativo, pois são criações dos narradores-escritores, aponto que o travestismo literário desejado por Hilda Hilst ao escrever estas narrativas aqui analisadas não passou de um ardil. O eco que se perpetuou nas entrelinhas destes enredos foi proveniente das personagens femininas que se

sobressaíram. Isto demonstra que o lugar de autoria feminina, comumente, relegado por Hilda nas diversas entrevistas concedidas foi apenas uma confirmação do seu apreço pela *maldição de potlatch*.

No entanto, é devido ao caráter revolucionário, politicamente posicionado, muitas vezes demonstrado através de uma escrita politicamente incorreta, despojada, irônica, expressando, assim, uma liberdade em relação a valores impostos por uma sociedade hegemônica, que a obra de Hilda suscita uma leitura de sentido sob o viés da crítica feminista. Deste modo, não está muito distante da autora tornar-se um ícone feminista, assim como Clarice Lispector. Enquanto prevejo sua escrita ilustrando debates feministas, já vislumbro a sua presença nos bastidores da literatura brasileira, ao perceber a sua influência na produção literária de algumas das autoras que estão despontando na Literatura Brasileira, estes são alguns exemplos: Clarah Averbuch, Luci Collin, Cíntia Moscovich, Beatriz Bracher, Índigo.

Quanto aos leitores, vale ressaltar o interesse repentino pela produção literária de Hilda Hilst, que deixa de ser ignorada pela crítica literária e, conseqüentemente, pelo público leitor até o final do século passado, e passa a ocupar uma posição de destaque na Literatura Brasileira, sendo objeto de pesquisa de muitas teses e dissertações nos diversos cursos de Letras do país.

Neste trabalho, busquei ler a obra de Hilda Hilst de maneira politizada, pretendendo construir uma leitura de sentido, de resistência com base na crítica feminista, ao observar o percurso traçado pelas suas personagens ao tentarem concretizar o desejo da escrita de um texto literário desarticulado das exigências mercadológicas, extraliterárias. Ao trilhar este caminho junto com Ruiska, Ruisis, Rukah, Lori, Abel, Crasso, Clódia, Hans Haeckel, Stamatius,

Eulália, Cordélia, Karl, Vittorio, Júnior, Mateus, procurei ocupar um lugar de sujeito a partir da leitura e da escrita. Vi-me refletida nas muitas páginas das narrativas aqui analisadas, isto não foi fácil, pelo contrário, entrar em contato com o “de dentro” é uma tarefa árdua e, na maioria das vezes, cruel, sufocante, nauseante. A obra de Hilda sugere muitos trajetos a serem percorridos, neste momento, optei por este, precisava me posicionar diante das exigências do “editor”. Quanto a ocupar um lugar de sujeito, este é um processo contínuo, aqui dei um importante passo, agora me sinto mais livre para continuar a caminhada...

BIBLIOGRAFIA

1 Ficções

ARISTÓFANES. *A greve do sexo* (Lisístrata); *A revolução das mulheres*. Tradução de Mário da Gama Kury. 3 ed. rev. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

FERRÉZ. Terrorismo literário. In: _____. (Org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

GRAMMONT, Guiomar de. Glória. In: RUFFATO, Luiz. (Org.). *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

HILST, Hilda. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *Qadós*. São Paulo : Edart, 1973.

_____. *Com os meus olhos de cão e outras novelas*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Contos d'escárnio: textos grotescos*. São Paulo: Siciliano, 1990.

- _____. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Paulicéia, 1991.
- _____. *Do desejo*. Campinas, SP: Pontes, 1992.
- _____. *Rútilo nada*. Campinas, SP : Pontes, 1993.
- _____. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Nankin Editorial, 1997.
- _____. *Cascos & carícias: crônicas reunidas (1992-1995)*. São Paulo: Nankin Editorial, 1998.
- _____. *Do amor*. São Paulo: Edith Arnhold/Massao Ohno, 1999.
- _____. *Teatro reunido V. I*. São Paulo: Nankin Editorial, 2000.
- _____. *Trovas de muito amor para um amado senhor*. São Paulo: Anhambi, 1960.
- _____. *Bufólicas*. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. *Cantares*. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. *Baladas*. São Paulo: Globo, 2003.
- _____. *Rútilos*. São Paulo: Globo, 2003.
- _____. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Globo, 2004.
- _____. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo, 2005.
- KAZANTZAK, Nikos. *Lettre au Greco – Bilan d'une vie*. Trad. Do grego por Michel Saunier. Paris : PLON, 1961.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- RUFFATO, Luiz. (Org.). *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. + 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira. Rio de Janeiro: Record, 2005.

2 Fortuna crítica sobre Hilda Hilst

ABREU, Caio Fernando. Um pouco acima do insensato mundo. *Revista Leia*, São Paulo, fev. 1986.

_____. A festa erótica de Hilda Hilst. *Revista A-Z*, São Paulo, n. 126, 1990.

_____. Deus pode ser um flamejante sorvete de cereja – Hilda Hilst. *Revista Leia*, São Paulo, jan. 1987.

ALBUQUERQUE, Gabriel. Os nomes de Deus. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. nº. 70, abril, 2001. p. 25-28.

ARCO E FLEXA, Jairo. Muita agonia. *Veja*, São Paulo, 7 jan. 1981.

ARÊAS, Vilma & WALDMAN, Berta. Hilda Hilst – o excesso em dois registros. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 out. 1989.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. *Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o carmelô bufólico de Hilda Hilst*. Campinas, 1996. 112 p.

Dissertação, (Mestrado em Teoria Literária) Instituto de Estudos da Linguagem – Universidade de Campinas.

BARROS, André Luiz. Obscena senhora. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 set. 1995.

BARROS, Benedicto Ferri de. Para o filisteu ler escondido. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 2 fev. 1991.

BLUMBERG, Mechthild. Entretien avec Hilda Hilst. *Infos Brésil*, Paris, n. 167, mar. 2001.

BRAGA, Dulce Salles Cunha. *Autores contemporâneos brasileiros: depoimentos de uma época*. São Paulo: Giordano, 1996. p. 126, 147-248. (Memória)

BRANCO, Lúcia Castello. A (im)possibilidade da escrita feminina. In: _____. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria/TLC Livros Técnicos Científicos, 1989.

BRASIL, Ubiritan. Uma viagem pelas raras palavras de Hilda Hilst. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 out. 2001. Caderno 2.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. O fruto proibido. *Folha da Manhã*, São Paulo, 2 set. 1952.

CARVALHO, Cláudio. A mulher no vão da escada: algumas reflexões sobre *A obscena senhora D.*, de Hilda Hilst. In: CUNHA, Helena Parente (Org.): *Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999. p. 109-125.

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

CECHELERO, Vicente. Hilda Hilst explora alegorias em texto sobre a morte. *O Estado de S. Paulo*, 16 ago. 1998.

CHAGAS, Luiz. Brinde ao talento. *Revista Isto É*, São Paulo, nº 1693, p. 92-94, 13/03/2002.

CICCACIO, Ana Maria. Novembro, mês fértil para Hilda Hilst. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 13 out. 1989.

COELHO, Nelly Novaes. Qadós: a busca e a espera. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 mar. 1974.

_____. Hilda Hilst: entre o eterno e o efêmero. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 mar. 1984.

_____. A agonia dialética de *A obscena senhora D.* *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 mar. 1983.

_____. A poesia obscura /luminosa de Hilda Hilst; A metamorfose de nossa época; *Fluxo-Floema* e *Qadós: a busca e a espera*. In: _____. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993. p. 79-101, 210-221.

_____. Da poesia. In: Cadernos de literatura brasileira. *Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº8, out/1999.

_____. Tendências atuais da literatura feminina no Brasil. In: _____. *Feminino Singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: GRD/Rio Claro: Arquivo Municipal, 1989.

COLI, Jorge. Lori Lamby resgata paraíso perdido da sexualidade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 6 abr. 1991.

_____. Meditação em imagens. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 jun. 1996.

COMODO, Roberto. O fecho de uma trilogia erótica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 set. 1991.

D'AMBRÓSIO, Oscar. O sexo sem metáforas. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 26 out. 1991.

_____. Guimarães Rosa encontra seu duplo: Hilda Hilst. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 jan. 1987.

DIAS, Lucy. *A obscena senhora Hilda Hilst*. *Marie Claire*. nº 3, jun. 1991.

DUARTE, Edson Costa. *Editora Globo publicará a obra completa de Hilda Hilst*. (<http://www.artenet.com.br/artezine/atlantis/hilda2.htm>). Consulta 13, maio, 2002.

_____. A poesia amorosa de Hilda Hilst. In: HILST, Hilda. *Do amor*. São Paulo: Edith Arnhold/Massao Ohno, 1999. pp. 89-95.

_____. MACHADO, Clara Silveira. A vida: uma aventura obscena de tão lúcida. In: HILST, Hilda. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Nankin, 1997. pp. 119-124.

ERCILIA, Maria. Cartas de uma senhora obscena: Uma mulher de leitura fácil. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1º set. 1991. Revista D.

FARIA, Álvaro Alves de. Poesia iluminada de Hilda Hilst. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 29 nov. 1986.

_____. Hilda Hilst, o silêncio estrondoso. *Caros amigos*. São Paulo, dez. 1998.

FELDMAN, Cláudio et al. Hilda Hilst. *Livrespaço*, nº2, Santo André, 1992.

FIORILLO, Marília Pacheco. Para refletir. *Veja*, São Paulo, 16 abr. 1980.

FOSTER, David William. Hilda Hilst. *Rútilo nada, A obscena senhora D, Qadós*. LYON, Ted (ed.). *Chasqui* (Revista de Literatura Latino-Americana), Texas, v. XXIII, n. 2, p. 168-70, nov. 1994.

FRAGATA, Cláudio. Entre a física e a metafísica, Hilda Hilst. *Globo Ciências*, São Paulo, ago. 1996.

FUENTES, José Luís Mora. Entre a rameira e a santa. *Cult*, São Paulo, n. 12, p. 14-5, jul. 1998.

FURIA, Luzia Mendes. Hilda Hilst percorre caminho da imortalidade. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 maio 1997.

GIACOMELLI, Eloah F. Hilda Hilst na “jornada pelo interior do país da Mente”. *O Estado de S. Paulo*, 30 out. 1977.

_____. The brazilian woman as writer. *Branching Out*, Canadá, v. II, n. 22, mar./abr. 1975.

GIRON, Luís Antônio. Hilda Hilst: ela foi uma boa menina. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 abr. 1988.

GONÇALVES, José Eduardo. Hilda Hilst: o exílio delicado da paixão. *Palavra*, Belo Horizonte, n. 6, ano 1, set/1999.

GONÇALVES, Delmiro. O sofrido caminho da criação artística segundo Hilda Hilst. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 3 ago. 1973.

GRAIEB, Carlos. Hilda Hilst expõe roteiro do amor sonhado. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 ago. 1995.

GRANDO, Cristiane. Leitura genética do poema “Se tivesse madeira e ilusões”, de Hilda Hilst. *Manuscrita: revista de crítica genética*, São Paulo, mar. 1998.

_____. Manuscritos e processos criativos. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, n. 70, p. 22-4, abr. 2001.

GUAIUME, Silvana. Tormenta de cães e terra. *Correio Popular*, Campinas 26 out. 1997.

GUALBERTO, Ana Cláudia F. Corpo e escrita: processos de subjetivação em Aristófanés e Hilda Hilst. In: SILVA, Cristiani Bereta da; ASSIS, Glaucia de Oliveira; KAMITA, Rosama C. (Orgs.). *Gênero em movimento: novos olhares, muitos lugares*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007. p. 111-125.

_____. Hilda Hilst e Guiomar de Grammont: metaficção e enunciação do sujeito. In: MONTEIRO, Maria Conceição; LIMA, Tereza M. de Oliveira (Orgs.). *Entre o estético e o político: a mulher nas literaturas clássicas e vernáculas*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2006. p. 311-319.

_____. Hilda Hilst e João Ubaldo Ribeiro: a luxúria transcrita sob um olhar de gênero. *Revista Ártemis*, n. 3, dez. 2005. Está disponível em: <<http://www.prodema.ufpb.br/revistaartemis>>.

_____. *Do desejo: o humano e o divino na poesia de Hilda Hilst. Cadernos Literários*. Rio Grande: Ed. FURG, vol. 11, 2005. p. 15-24.

GUIMARÃES, Elisa. Novelas de Hilda Hilst. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 abr. 1987.

HILST, Hilda. "Um diálogo com Hilda Hilst". In: COELHO, Nelly Novaes et al.. *Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: GRD; Rio Claro, SP: Arquivo Municipal, 1989.

_____. Entrevista concedida a Cláudio Feldman, Dalila Teles Veras, Jurema Barreto de Souza, Rosana Chrispim e Valdecírio Teles Veras. In: *Livrespaço*. Santo André, SP, nº 2, p. 12-19, 1992.

INSTITUTO Moreira Salles. *Cadernos de Literatura Brasileira: Hilda Hilst*. São Paulo: n. 8, out. 1999.

JOSEF, Bella. Hilda Hilst: o poeta, a palavra e a morte. *Suplemento literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 12 dez. 1981.

_____. Hilda Hilst: as trevas luminosas da poesia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 dez. 1986.

JUNQUEIRA, Ivan. Sete faces da embriaguez. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1992. Idéias/Livros & Ensaios.

LEITE NETO, Alcino. Hilda Hilst revela poema inédito de Drummond. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 abr. 1991.

LEMBO, José Antonio. Um pouco além da sexualidade. Rumo ao obscuro. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 27 out. 1990. Caderno de Sábado.

LIMA, Mariângela Alves de. Sem pés na terra. *Veja*, São Paulo, 25 abr. 1973.

LINDON, Mathieu. Hilda Hilst, la mère des sarcasmes. *Libération: Le cahier livres de libération/littérature étrangère*, Paris, 17 nov. 1994. p. 6.

LUIZ, Macksen. Teatro – *As aves da noite*. Vôo sem alcance. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 set. 1982.

LUSVARGHI, Luiza. A literatura é mulher. Feminino Plural. *Leia*, São Paulo, Ano XL, n. 135, jan. 1990.

MACHADO, Álvaro. *Ninguém me leu, mas fui até o fim, diz Hilda Hilst*. Folha de São Paulo, 3 jun. 1988, 5º caderno.

MACHADO, Cassiano Elek. A plenitude da obscena senhora HH. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12, janeiro, 2002. Folha Ilustrada, p. E1, E4.

MACIEL, Pedro. Sexo, álcool e desilusão. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 6 set. 1997.

MARIA, Cleusa. A verdade extrema de Hilda. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 set. 1982.

MARTINS, Wilson. A provocadora. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 ago. 1999.

MASCARO, Sônia de Amorim. Hilda Hilst. Uma conversa emocionada sobre a vida, a morte, o amor e o ato de escrever. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 21 jun. 1986. O seu Caderno de Programas e Leituras.

MAFRA, Inês da Silva. *Paixões e máscaras: interpretação de três narrativas de Hilda Hilst*. Florianópolis, 1993. 161 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira e Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina.

MASSI, Augusto. Singular senhora. *Leia Livros*, São Paulo, out. 1983.

_____. Hilda Hilst, “tecelã de um texto total”. *Correio Popular*, Campinas, 5 jun. 1984.

MAYRINK, Geraldo. Dona da palavra. *Veja*, São Paulo, 21 maio 1997.

MEDINA, Cremilda. Hilda Hilst. A palavra, braço do abismo à lucidez. In: _____. *A posse da terra: escritor brasileiro hoje*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda/Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1985. p. 237-48.

MENDONÇA, Paulo. Teatro – Hilda Hilst. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 set. 1968.

MILLIET, Sérgio. 1949-1950. In: _____. *Diário crítico*. São Paulo: Martins, s/d. v. 7, p. 297-8.

_____. 1949-1950. In: _____. *Diário crítico*. São Paulo: Martins, s/d. v. 10, p. 57-60.

MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. In: Cadernos de literatura brasileira. *Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº8, out/1999.

_____. A obscena senhora Hilst. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 maio 1990. Idéias/Livros.

MOURA, Diógenes. A clausura de Hilda Hilst. *República*, São Paulo, jun. 1997.

MOURA, Sheila. A obscena senhora Hilda Hilst. *Desfile*. São Paulo, nº 290, 36-39, nov/1993.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Notas marginais sobre o erotismo: O caderno rosa de Lori Lamby. In: HELENA, Lúcia (Org.). *Mulher e literatura*. Niterói : Abralic, 1992.

_____. Hilda Hilst pirou de vez? (estudo do erotismo na trilogia). In: FUNCK, Susana Bornéo. (Org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. PGI, Florianópolis, 1994.

NASCIMENTO, Paulo César do. Hilda Hilst e Deus: um velho caso de amor. *O Estado de S. Paulo*, 18 jun. 1986.

NETTO, Cecília Elias. A santa pornográfica. *Correio Popular*, Campinas, 7 fev. 1993.

OLIVIERI-GODET, Rita & RIAYDEL, Michel. Hilda Hilst et Adélia Prado – Poèmes. *Pleine marge: cahiers de littérature, d'arts plastiques e critique*. Paris, Éditions Peeters-France, 1997.

_____. Introduction à *Sur ta grande face, Pleine Marge*, Paris, n. 25, maio 1997.

PALLOTTINI, Renata. Do teatro. In: Cadernos de literatura brasileira. *Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº8, out/1999.

PÉCORA, Alcir. A moral pornográfica. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. nº. 70, abril, 2001. p. 16-19.

_____. Não é pornografia a pornografia de Hilda Hilst. *Correio Popular*, Campinas, 7 nov. 1991.

_____ & HANSEN, João Adolfo. Tu, minha anta, HH. *Revista USP*, São Paulo, n. 36/37, 1998.

PORRO, Alessandro. Hilda Hilst lança novo romance e se diz incompreendida por público e crítica. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 maio 1997.

QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.

_____. *Pactos do viver e do escrever: o feminino na Literatura Brasileira*. Fortaleza: Sete Sóis Editora, 2004.

QUILAN, Susan-Canty. O exílio fictício em *A obscena senhora D* de Hilda Hilst. *Revista de Crítica Literária Latino-americana*, Berkeley 1994.

_____. A obscena senhora de "fever 103": Hilda Hilst lendo Sylvia Plath. In: BRANDÃO, Izabel F. O. (Org.). *A mulher na literatura: texto & contexto*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Alagoas. Maceió, nº18. 2ºsem. 1996.

REALI JÚNIOR. Franceses vibram com Hilda Hilst, a “mãe dos sarcasmos”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 dez. 1994.

RIAUDEL, Michel. Contes sarcastiques (fragments érotiques). *Infos Brésil*, Paris, n. 96, out. 1984.

_____. *L'obscène madame D* suivi de le chien. *Infos Brésil*, Paris, n. 127, p. 20-1, jul./set. 1997.

RIBEIRO, Leo Gilson. [Apresentação]. In: HILST, Hilda. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977. pp. IX-XII.

_____. Mais uma obra de Hilda Hilst com todos os superlativos. *O Estado de São Paulo*. 20 nov. 1982.

_____. Da ficção. In: Cadernos de literatura brasileira. *Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº 38, out/1999.

_____. Punhal destemido. *Revista Leia*, São Paulo, jan. 1987.

_____. Luminosa despedida. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 4 mar. 1989.

_____. A morte saudada em versos iluminados. Por Hilda Hilst. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 18 out. 1980.

_____. Os versos de Hilda Hilst integrando a nossa realidade. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 14 fev. 1981.

_____. Hilda Hilst, cósmica e atemporal. Em busca de Deus. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 17 jan. 1987.

RIBEIRO, Rodrigo Petronio. Passeio pelo mistério. *Bravo!*, São Paulo, set. 1999.

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

_____. O teatro brasileiro atual. In: _____. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, Edusp/Campinas: Editora Unicamp, 1993. p. 51-63.

_____. O teatro de Hilda Hilst. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 jan. 1969. Suplemento Literário.

RUSCHEL, Rita. Hilda Hilst. In: _____. *Meus tesouros da juventude*. São Paulo, Summus, 1983. p. 51-63.

SÁ, Sérgio de. Hilda Hilst. *Correio Braziliense*, Brasília, 15 fev. 1998.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. Ferocidade das fêmeas. In: _____. *Tais superfícies: estética e semiologia*. Rio de Janeiro. Otti Editor, 1998. p. 49-52.

_____. Sobre a ferocidade das fêmeas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1994.

SANCHES NETO, Miguel. *A monja do amor*. <http://www.gazetadopovo.com.br/jornal/colunistas>. Consultado em 14/fev/00.

SCALZO, Fernanda. Hilda Hilst profissionaliza “bandalheira” em novo livro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 out. 1990.

_____. Hilda Hilst vira pornográfica para se tornar conhecida e vender mais. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 maio 1990.

SCALZO, Nilo. A certeza de não sair de mãos vazias. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 maio 1984.

SCHULKE, Evelyn. A vida escrita no feminino. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 7 out. 1978. O seu Caderno de Programas e Leituras.

SCWARTZKOPFF, Hella. Perto do coração selvagem. *Aqui*, São Paulo, 10-16 fev. 1971.

SECRETARIA da Cultura do Estado de Minas Gerais. A escrita-vertigem de Hilda Hilst. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 70, abr. 2001.

SENA, Jorge de. Prefácio. In: HILST, Hilda. *Trovas de muito amor para um amado senhor*. São Paulo: Anhambi, 1960. p. 5-7.

_____. Trovas de muito amor para um amado senhor – Hilda Hilst. In: _____. *Estudos de cultura e literatura brasileira*. Lisboa: Edições 70, 1988. p. 161-2.

_____. Palavras de Jorge de Sena (a propósito de *Trovas de muito amor para um amado senhor*). In: HILST, Hilda. *Poesia (1959/1979)*. São Paulo/Brasília: Quíron/INL, 1980. p. 273-4.

SILVEIRA, Helena. As vozes de Hilda Hilst. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 mar. 1973.

STYCER, Maurício. Hilda Hilst. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 abr. 1997. 4º caderno, Folha Ilustrada, p. 01.

SUSSEKIND, Flora. Corpo e palavra. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 jun. 1977.

TAIAR, Cida. A difícil Hilda Hilst lança o seu 15º livro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 nov. 1982.

TEIXEIRA, Maria de Lourdes. Balada do festival. *Jornal de Letras*, 29 set. 1955.

THEVENET, Cláudia. Hilda Hilst revê seus livros polêmicos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 jun. 1998.

TODESCHINI, Maria Thereza. *O mito em jogo: um estudo do romance A obscena Senhora D* de Hilda Hilst. Florianópolis, 1989. 72 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade Federal de Santa Catarina.

VALENÇA, Jurandy. Novas traduções para Hilda Hilst. *Correio Popular*, Campinas, 15 out. 1995.

VASCONCELOS, Ana Lúcia. Hilda Hilst: a poesia arrumada no caos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 set. 1977.

VERNIERI, Susana. Fragmentos de uma obra desconcertante. *Zero Hora*, 12 jan. 2002, Cultura.

VINCENZO, Elza Cunha de. O teatro de Hilda Hilst. In: _____. *Um teatro de mulher*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 33-8.

WEINTRAUB, Fabio. Poeta se mantém fiel a temas e imagens. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 ago. 1996.

_____, COHN, Sérgio; GORBAN, Ilana & WEISS, Marina. Os dentes da loucura. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. nº. 70, abril, 2001. p. 05-14.

WERNECK, Humberto. Hilda se despede da seriedade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 fev. 1990.

WILLER, Cláudio. Pacto com o hermético. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 fev. 1990.

_____. A luz especial que brilha nessas odes. *Da Morte. Odes mínimas. Isto é*, São Paulo, 15 fev. 1980.

_____. O conflito entre a sociedade e o escritor. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 26 maio 1990.

ZENI, Bruno. Entrevista Hilda Hilst. *Revista Cult*. São Paulo, n. 12, ano 2, jul/1998. p. 06-13.

2.1 Dissertações e teses sobre Hilda Hilst

ALBUQUERQUE, Gabriel Arcanjo Santos. Deus, amor, morte e as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst. São Paulo, 2002. 143 p. Tese. (Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo.

ALMEIDA, Geruza Zelnys de. A (meta) física poética em Hilda Hilst. São Paulo, 2005. 125 p. Dissertação. (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

AMORIM, Bernardo Nascimento de. O saber e o sentir: uma leitura de Do desejo, de Hilda Hilst. Belo Horizonte, 2004. 178 p. Dissertação. (Mestrado em Estudos Literários) Universidade Federal de Minas Gerais.

AMORIM, Fabiana Brandão Silva. Desejo e emancipação feminina: a inscrição do erotismo na poesia de Hilda Hilst e de Teresa Calderón. Belo Horizonte, 2002. 118 p. Dissertação. (Mestrado em Estudos Literários) Universidade Federal de Minas Gerais.

ANSELMO, Simone Lisboa S. A poesia na prisão: reflexão sobre uma experiência com mulheres encarceradas no Desterro. Florianópolis, 2006. 165 p. Dissertação (Mestrado em Literatura) Universidade Federal de Santa Catarina.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. Holocousto das fadas: a trilogia obscena e o carmelito bufólico de Hilda Hilst. Campinas, 1996. 100 p. Dissertação. (Mestrado em Teoria Literária) Universidade Estadual de Campinas.

CARDOSO, Ronnie Francisco Pereira. Na falha da gramática, a carne: a pornografia em Hilda Hilst. Belo Horizonte, 2007. 100 p. Dissertação. (Mestrado em Estudos Literários) Universidade Federal de Minas Gerais.

CARVALHO, Luiz Claudio da Costa. Pensando a margem: um diálogo com Hilda Hilst e Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro, 2003. 490 p. Tese. (Doutorado em Letras Vernáculas) Universidade Federal do Rio de Janeiro.

CHIARA, Ana Cristina de Rezende. Leituras Malvadas. Rio de Janeiro, 1996. 240 p. Tese. (Doutorado em Letras) Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

DIAS, Juarez Guimarães. O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo-floema. Belo Horizonte, 2005. 124 p. Dissertação. (Mestrado em Letras) Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

DUARTE, Edson Costa. Hilda Hilst: economias estéticas. Florianópolis, 2006. 171 p. Tese. (Doutorado em Teoria Literária) Universidade Federal de Santa Catarina.

FRANÇA, Giovane de Azevedo. A caligrafia do gozo em Estar sendo. Ter sido, de Hilda Hilst. Belo Horizonte, 2003. 176 p. Dissertação. (Mestrado em Estudos Literários) Universidade Federal de Minas Gerais.

GHAZZAOUI, Fátima. O passo, a carne e a posse. Ensaio sobre Da morte. odes mínimas, de Hilda Hilst. São Paulo, 2003. 148 p. Dissertação. (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Universidade de São Paulo.

GRANDO, Cristiane. A Obscena Senhora Morte. Odes mínimas dos processos criativos de Hilda Hilst. São Paulo, 2003. 2202 p. Tese. (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Departamento de Letras, Universidade de São Paulo.

_____. Amavisse de Hilda Hilst: edição genética e crítica. São Paulo, 1998. 347 p. Dissertação. (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) Universidade de São Paulo.

GUALBERTO, Ana Cláudia Félix. Contos d'escarnio/Textos Grotescos: loucura e relações de gênero em Hilda Hilst. João Pessoa, 2003. 81 p. Dissertação. (Mestrado em Literatura Brasileira) Universidade Federal da Paraíba.

GUIMARÃES, Cinara Leite. A Obscena Senhora D, de Hilda Hilst, e as relações entre Eros, Tânatos e Logos. João Pessoa, 2007. 92 p. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal da Paraíba.

GUIMARÃES, Maria Severina Batista. O canto imantado: um estudo da poesia lírica de Adélia Prado, Dora Ferreira da Silva e Hilda Hilst. Goiânia, 2006. 295 p. Tese. (Doutorado em Letras e Lingüística). Universidade Federal de Goiás.

HOMENA, Sonia Maria Coquillard Ayre. A língua obscena da senhora Hilst. 1995. 108 p. Dissertação. (Mestrado em Letras) Universidade Federal Fluminense.

LIMA, Carlos Eduardo Bione Sidronio de. A escrita crônica de Hilda Hilst. Recife, 2007. 130 p. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal de Pernambuco.

LOPES, Annelys Rosa Oikawa. Entre Eros e o Senhor - sexo e religião em Qadós, de Hilda Hilst. Curitiba, 1997. 120 p. Dissertação. (Mestrado em Língua e Literatura Inglesa; Literatura Brasileira) Universidade Federal do Paraná.

MACHADA, Clara Maria S. N. de Almeida. A escritura delirante em Hilda Hilst. São Paulo, 1993. 202 p. Tese. (Doutorado em Comunicação e Semiótica) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

MAFRA, Ines da Silva. Paixões e máscaras (uma interpretação de três narrativas de Hilda Hilst). Florianópolis, 1993. 161 p. Dissertação. (Mestrado em Literatura) Universidade Federal de Santa Catarina.

MAFRA, Suzana Da Silva. Quando se morre duas vezes - Lázaro por Hilda, J. Queiroz e Saramago. Florianópolis, 2005. 93 p. Dissertação. (Mestrado em Literatura) Universidade Federal de Santa Catarina.

MATA, Anderson Luis Nunes da. O silêncio das crianças: representação da infância na narrativa brasileira contemporânea. Brasília, 2006. 116 p. Dissertação. (Mestrado em Literatura) Universidade de Brasília.

MEDINA, Fabiana Grazioli. No limiar dos sentidos; a expressão do inefável - o lírico e o grotesco em Cartas de um sedutor; de Hilda Hilst. São Paulo, 2005. 143 p. Dissertação. (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

MEIRA, Eliane Ângela de Almeida. As transgressões em Kadosh de Hilda Hilst. Goiânia, 2007. 100 p. Dissertação. (Mestrado em Letras e Lingüística) Universidade Federal de Goiás.

MIRANDA, Sueli de Melo. Frente à ruivez da vida: letra e transmissão na poesia de Hilda Hilst. Belo Horizonte, 2002. 154 p. Dissertação. (Mestrado em Estudos Literários) Universidade Federal de Minas Gerais.

MORAIS, João Batista Martins de. *Transtextualidade e erotismo na trilogia de Hilda Hilst*. Recife, 2007. 115 p. Dissertação. (Mestrado em Letras) Universidade Federal de Pernambuco.

PEREIRA, Ana Paula de Oliveira. *A escritura desejanste de Hilda Hilst*. São Paulo, 2006. 83 p. Dissertação. (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

ROCHA, Maria de Lourdes Neylor. *Teatro na prisão: a dramaturgia da prisão em cena*. Rio de Janeiro, 2006. 206 p. Tese. (Doutorado em Teatro) Universidade do Rio de Janeiro.

RODRIGUES, Tatiana Franca. *A impossível linguagem: uma leitura sobre as vozes dissidentes na escritura de Hilda Hilst*. Juiz de Fora, 2007. 104 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) Universidade Federal de Juiz de Fora.

SANTOS, Leandra Alves dos. *Hilda Hilst: amor, angústia e morte - passagens grotescas de uma arte desarmônica*. Araraquara, 2006. 113 p. Dissertação. (Mestrado em Estudos Literários) Universidade Est. Paulista Júlio de Mesquita Filho.

SILVA, Joelma Rodrigues da. *A obscena senhora D: o processo dialógico do sublime e do grotesco em Hilda Hilst*. Fortaleza, 2004. 156 p. Dissertação. (Mestrado em Letras) Universidade Federal do Ceará.

SOUZA, Goimar Dantas de. *O sagrado e o profano nas políticas de Hilda Hilst e Adélia Prado*. São Paulo, 2003. 146 p. Dissertação. (Mestrado em Letras) Universidade Presbiteriana Mackenzie.

TODESCHINI, Maria Thereza. *O mito em jogo - um estudo do romance A Obscena Senhora D, de Hilda Hilst*. Florianópolis, 1989. 120 p. Dissertação. (Mestrado em Literatura) Universidade Federal de Santa Catarina.

VAZ, Ana Silvéria. *Hilda Hilst e Bufólicas: dessacralização de discursos*. Uberlândia, 2005. 70 p. Dissertação. (Mestrado em Lingüística) Universidade Federal de Uberlândia.

YONAMINE, Marco Antonio. *O arabesco das pulsões: as configurações da sexualidade em a Obscena Senhora D de Hilda Hilst*. São Paulo, 1991. 237 p. Dissertação. (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) Universidade de São Paulo.

3 Crítica Feminista e Gênero

ALCOFF, Linda. Feminismo cultural versus pos-estruturalismo: la crisis de la identidad en la teoría feminista. *Feminaria*, n. 4, 1990.

ARDAILLON, Danielle. Os corpos se fazem textos. *Estudos Feministas*, IFCS/UFRJ – PPCIS/UERJ, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 564-70, 1995.

BADINTER, Elizabeth. XY: sobre a identidade masculina. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARRETT, Michèle. El concepto de diferencia. *Debate Feminista* v. 2, n. 1, 1993. p. 311-325.

BENHABIB, Seyla, CORNELL, Drucilla (Coord.). *Feminismo como crítica da modernidade: releitura dos pensadores contemporâneos do ponto de vista da mulher*. Trad. Nathanael da Costa Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1987.

BEVERLEY, John. Introduccion. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima, Perú: Latinoamericana Editores, n. 36, p. 7-18, segundo semestre 1992.

BORDO, Susan R. O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault. In: Jaguar, Alison M. e Bordo, Susan R. *Gênero, corpo e conhecimento*. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos, 1997. p. 19-41.

BLANCO, Carmen. *El contradiscurso de las mujeres: historia del feminismo*. Trad. Olga Novo. Vigo: Nigra Ensaio, 2002.

BRANCO, Lúcia Castelo. Em busca de um eu presente – considerações semióticas sobre um texto de Hilda Hilst. *Revista Com Textos*, 1(1) p. 3-8, nov. 1988. s/l.

_____, BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro : Casa-Maria Editorial: LTC – Livros Técnicos e Científicos Ed., 1989.

BURGOS, Elizabeth. *Meu nome é Rigoberta Menchú: e assim nasceu minha consciência*. Trad. de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.

_____. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.

CARBONELL, Neus, TORRAS, Meri (Org.). *Feminismos literários*: J. Butler, T. Ebert, D. Fuss, T. De Lauretis, M. Lugones, J. W. Scott, G. Ch. Spivak, S. Winnett. Madrid: Arco/Libros, S.L., 1999.

CIXOUS, Hélène. Extreme fidelité. *Travessia* – revista do curso de PG em Literatura Brasileira. Mélanges en hommage à Clarice Lispector à l’occasion des dix ans de sa mort. Organizada por Zahidé L. Muzart. UFSC, EDUFSC, 1987. p. 11-45.

COSTA, Claudia Lima. O sujeito no feminismo: revisitando debates, *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 19, p. 59-90, 2002.

_____. As publicações feministas e a política transnacional da tradução: reflexões do campo. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 11, n. 1, jan./jul. 2003.

_____; Schmidt, Simone (Org.). Pereira. *Poética e Política Feminista*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2005.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados*. V.17, n.49, São Paulo: USP, p. 151-172, set. dez. 2003.

_____. O cânone e autoria feminina. In: SCHMIDT, Rita T. (Org.) *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1997.

EYLER, Flávia M^a. Schlee. De sexo e fogueiras. *Estudos Feministas*, IFCS/UFRJ – PPCIS/UERJ, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 572-75, 1995.

ENGEL, Magali. Psiquiatria e feminilidade. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo : Contexto, 1997.

FE, Marina (Coord.). *Otramente: lectura y escritura feministas*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1999.

FELSKI, Rita. *Literature after Feminism*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

FERREIRA, Marieta de Moraes. A visão de mundo de uma mulher. *Estudos Feministas*, IFCS/UFRJ – PPCIS/UERJ, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 575-577

FERRÉZ. Terrorismo literário. In: _____. (Org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

FLAX, Jane. Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 217-250.

FONSECA, Cláudia. A dupla carreira da mulher prostituta. *Estudos Feministas*, IFCS/UFRJ - PPCIS/UERJ, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 7-35, 1996.

FRANCO, Jean. Invadindo o espaço público: transformando o espaço privado. In: _____. *Marcar diferenças, cruzar fronteiras*. Trad. Alai Garcia Diniz. Florianópolis; Belo Horizonte: Ed. Mulheres; PUC Minas, 2005.

FUSS, Diana. Leer como una feminista. In: CARBONELL, Neus, TORRAS, Meri (Org.). *Feminismos literários: J. Butler, T. Ebert, D. Fuss, T. De Lauretis, M. Lugones, J. W. Scott, G. Ch. Spivak, S. Winnett*. Madrid: Arco/Libros, S.L., 1999.

GARCIA, Carla Cristina. *Ovelhas na névoa*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1995.

GUEDES, Peonia Viana. Desafiando mitos de feminilidade: o grotesco e o erótico em *Nights at the Circus* e em *The Passion*. In: LIMA, Tereza M. de Oliveira & CONCEIÇÃO, Monteiro. *Representações culturais do outro: nas literaturas de língua inglesa*. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2001.

GROSZ, Elisabeth. Corpos reconfigurados. *Cadernos Pagu*, Campinas: Unicamp, 2000 (14), 45-86.

HAWKESWORTH, Mary. Confundir el género. *Debate Feminista*. v. 20, p. 3-48, 1999.

HELENA, Lúcia. A personagem feminina na ficção brasileira nos anos 70 e 80: problemas teóricos e históricos. *Luso-Brazilian Review*, s. l., v. 26, nº 2, p. 43-57, 1989.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (Orgs.). *Vozes femininas: gêneros, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

_____. Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil : uma primeira avaliação. In: COSTA, Albertina Oliveira, BRUSCHINI, Crisrina (Org.) *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo : Fundação Carlos Chagas, 1992.

KAPLAN, E. Ann. O olhar é masculino? In: _____. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LAGARDE, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Nacional Autónoma do México, 3 ed. 1997.

LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica e cultura*. Rio de Janeiro, 1994. p. 206-242.

_____. La esencia del triángulo, o tomarse en serio el riesgo del esencialismo: teoría feminista en Italia, los Estados Unidos y Gran Bretaña. *Debate Feminista* v. 2, n. 1, 1990. p. 77-115.

_____. Semiótica y experiência. In *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992. p. 251-294

_____. *Diferencias: etapas de un camino a través del feminismo*. Espanha: Horas y Horas la Editorial, 2000.

LAMAS, Marta. Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género. In: _____. (Org.) *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Pueg/UNAM, 1996. p. 327-366.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica e cultura*. Rio de Janeiro, 1994. p. 58-71.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MCCLINTOCK, Anne. Couro imperial. Raça, travestismo e o culto da domesticidade. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 20, 2003.

MILLER, Véase Beth: *Uma consciência feminista*: Rosário Castellanos. São Paulo: Perspectiva, 1987.

MIGNOT, Ana Chrystina Venancio, BASTOS, Maria Helena Câmara, CUNHA, Maria Teresa Santos (Org.). *Refúgios do eu*: educação, história, escrita autobiográfica. Florianópolis: Mulheres, 2000.

MOI, Toril. *Teoria literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1995.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Histórias da Editora Mulheres. *Revista Estudos Feministas*. v. 7, n. 1-2, Universidade Federal de Santa Catarina, CFH, CCE, Florianópolis: UFSC, p. 103-105, 1999.

_____. A questão do cânone. In: SCHMIDT, Rita T. (Org.) *Mulheres e literatura*: (trans)formando identidades. Porto Alegre: Palloti, 1997.

_____. Literatura de mulherzinha. *Labrys*, n. 11, jun. 2007. Disponível em: <<http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys11/ecrivaines/zahide.htm>> Acesso realizado em: 22 out. 2008.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. *Revista estudos feministas*. Florianópolis, v.8, n.2, p.9-41, 2000.

OLIVEIRA, Ana Paula Costa. Cânone, valor, feminismo. In: _____. *O sujeito poético do desejo erótico*: a poesia de Gilka Machado sob a ótica de uma leitura estética e política feminista. Dissertação de Mestrado em Literatura, UFSC, 2002.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. *Elogio da diferença*: o feminino emergente. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ORTNER, Sherry B. Subjectivity and cultural critique. *Antropological Theory*, vol. 5, p. 31-52, 2005. p. 5-16. Disponível em: www.sagepublications.com. Acesso realizado em: 23 de set. 2007.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história*: operários, mulheres e prisioneiros. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas*: arte, cultura, gênero e política. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

RUBIN, Gayle. The traffic in women. In: REITER, Rayna (Ed.). *Towards an anthropology of women*. New York: Monthly Review Press, 1975. p. 157-210. Tradução de Edith Piza.

SCHMIDT, Simone Pereira. *Gênero e história no romance português*: novos sujeitos na cena contemporânea. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. (Coleção Memória das Letras, 4)

SCOTT, Joan. Experiência. In: SILVA, Alcione, LAGO, Mara e RAMOS, Tânia (Orgs.) *Falas de gênero*. Florianópolis: Mulheres, 1999. p. 21-56.

_____. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e realidade*, vol.16, n.2, jul-dez. 1990. p. 5-22.

_____. Igualdade versus diferença: os usos da teoria pós-estruturalista, *Debate Feminista. Cidadania e feminismo*, 1999, .203-223.

_____. Relendo a história do feminismo. In: _____. *A cidadã paradoxal. As feministas francesas e os direitos do homem*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2002. p. 23-48.

SEMINÁRIO Nacional Mulher & Literatura, 4, 1991, Niterói. Mulher e literatura. Niterói : Abralic, 1992.

SHOWALTER, Elaine. *The female malady: women, madness, and english culture, 1830-1980*. New York: Pantheon Books, 1985.

_____. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SOMMER, Doris. Sin secretos. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima, Perú: Latinoamericana Editores, n. 36, p. 135-156 , segundo semestre 1992.

SORJ, Bila. O feminismo na encruzilhada da modernidade e pós-modernidade. In: COSTA, Albertina Oliveira, BRUSCHINI, Cistrina (Org.) *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro : Rosa dos Tempos; São Paulo : Fundação Carlos Chagas, 1992.

SPIVAK, Gaytari. Quem reivindica alteridade? In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica e cultura*. Rio de Janeiro, 1994. p. 187-205.

STEVENS, Cristina (org.). *Maternidade e feminismo: diálogos interdisciplinares*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2007.

STOLKE, Verena. La mujer es puro cuento: la cultura del género. *Revista Estudos Feministas* v. 12, n. 2, 2004. p. 77-105.

STONE-MEDIATORE, Shari. Chandra Mohanty y la revalorización de la 'experiencia'. *Hiparquia*, v. 10, n. 1, 1999. p. 85-110.

TELLES. Lygia Fagundes. Mulher, mulheres. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo : Contexto, 1997.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo : Contexto, 1997.

ROSTAGNOL, Susana. Producidas para el amor: estetica corporal de las prostitutas callejeras. In: LAGO, Mara Coelho de S.; GROSSI, Miriam Pillar; ROCHA, Cristina Tavares da Costa; GARCIA, Olga Regina Zigelli; SENA, Tito

(Orgs.). *Interdisciplinaridade em diálogos de gênero*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004. p. 152-161.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

XAVIER, Elódia. Para além do cânone. In: RAMALHO, Cristina (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p. 15-22.

_____. O corpo envelhecido. In: _____. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

YÚDICE, George. Testimonio y concientización. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima, Perú: Latinoamericana Editores, n. 36, p. 207-227, segundo semestre 1992.

4 Outros textos, outras teorias

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. Trad. Modesto Carone. In: BENJAMIN, Walter, HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W. e HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grunnewald (et al.). São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os pensadores)

AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: _____. *Mimesis - a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: _____. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 19-60.

_____. *Crítica e verdade: ensaios críticos*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. et alii. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os pensadores)

BOSI, Alfredo. O realismo. In: _____. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, p. 169. 1994.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega: volume I*. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. O mito de Narciso. In: _____. *Mitologia Grega: volume II*. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

_____. *Mitologia Grega: volume III*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

_____. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Volume I. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. São Paulo: Ed. Nacional, 1964.

_____ et alii. *A personagem da ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Nacional, 1980.

_____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CARRERO, Raimundo. *Os segredos da ficção: um guia da arte de escrever narrativas*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997.

_____. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução e notas Sandra Guardii Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1933 – Micropolítica e segmentaridade. In: _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 1 ed., Rio de Janeiro: Ed. 34. 1996. v. 3. p. 83-115.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DUARTE, Cláudio R.. Um archote dos tempos sombrios – Karl Kraus e a crítica da linguagem da mercadoria, 13 de maio 2006. Disponível em: <<http://militante->

imaginario.blogspot.com/2006/05/um-archote-dos-tempos-sombrios-karl.html>
Acesso em: 18 jul. 2006.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *Depois da Teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Edição estabelecida sob a direção de François Ewald e Alessandro Fontana, por Frédéric Gros. Trad. de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2005.

_____. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens/veja, 1992.

_____. *Technologies of the self (Les Techniques de soi*. Université du Vermont, outubro, 1982; trad. F. Durant-Bogaert). In: HUTTON P. H.; GUTMAN H.; MARTIN L. H. (ed.) *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*. Anherst: The University of Massachusetts Press, 1988, p. 16-49. Traduzido a partir de FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard, 1994, Vol. IV, p. 783-813, por Wanderson Flor do Nascimento e Karla Neves. Disponível em: http://portal.filosofia.pro.br/fotos/File/biblioteca/tecnologias_eu.pdf. Acesso realizado em: 22 set. 2008.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 12. (Série Livre Pensar, 18).

GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. p. 251 apud REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. p. 118.

GUILORY, John. Canon. In: LENTRICCHIA, Frank e MCLAUGHLIN, Thomas (Eds.). *Critical terms for literary study*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. p. 233-249.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, versão 1.0, 2001.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da parábola: ensinamento das formas de arte do século XX*. Trad. De Tereza Lauro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen, 1984.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KRAEPELIN, Emil. Neurose de Freud – Dementia Praecox de Kraepelin: uma fecunda questão de psicopatologia contemporânea para a Psicanálise. In: _____. *Ein Lehrbuch für Studierende und Ärzte: um manual para estudantes e médicos*. Leipzig, Barth, 8ª ed., 1913. Disponível em: <http://arms0.tripod.com/extensão/ld.14.html>. Pesquisa realizada em 18 de julho de 2006.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998. p. 96-103. (Campo Freudiano no Brasil).

LAQUEUR, Thomas W. *Inventando o sexo: corpo e gênero, dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

LECHTE, John. *Cinquenta pensadores contemporâneos essenciais: do estruturalismo à pós-modernidade*. Tradução de Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1993. (Série Princípios)

LEJEUNE, Philippe. Diários e Blogs. In: _____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organização Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? In: _____. *Ensaio sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 47-99.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

MANSFIELD, Nick. *Subjectivity: theories of the self from Freud to Haraway*. New York: New York University Press, 2000.

MARETTI, Eduardo (Org.). *Escritores: entrevistas da Revista Submarino*. São Paulo: Limiar, 2002.

MORAES, Eliane Robert. Os perigos da literatura: erotismo, censura e transgressão. In: PISCITELLI, Adriana; GREGORI, Maria Filomena; CARRARA, Sérgio. *Sexualidades e saberes: convenções e fronteiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

MOREIRAS, Alberto. A aura do testemunho. In: _____. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MORICONI, Ítalo (Org.) *Caio Fernando Abreu: cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

NASCIMENTO, Evando (Org.) *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 1997.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.

PINTO, Manoel da Costa. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004.

PISCITELLI, Adriana; GREGORI, Maria Filomena; CARRARA, Sérgio (org.). *Sexualidades e saberes: convenções e fronteiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. *Estatuto da criança e do adolescente*. Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990, artigos 240 e 241. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil/LEIS/L8069.htm>. Acessado em: 05 de fevereiro de 2008.

POE, Edgar Allan. Filosofia da composição. In: *Ficção completa, poesia & ensaios*. Org., trad. e notas por Oscar Mendes, em colab. com Milton Amado. Rio de Janeiro: Aguilar, 1981.

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, J. Luís (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SCHOPENHAUER, Arthur. Sobre o ofício do escritor. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Obras de Schopenhauer).

SILVERMAN, Malcolm. *Moderna ficção brasileira*. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1978.

WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Lisboa: Europa-América, 1975.