

PÉTALA FENDIDA FLOR

O LIRISMO ERÓTICO DA LITERATURA DE HILDA HILST

Suéilton Oliveira
(PRPPG/UFPR - Doutorado)

INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES
<p>Suéilton Oliveira é doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR — com pesquisa sobre a incursão de Hilda Hilst na dramaturgia —, é mestre (2021) na mesma área e pelo mesmo programa; possui licenciatura (2018) em Letras: português e espanhol, também pela UFPR. E-mail: seul.literato92@gmail.com.</p>

RESUMO	RESUMEN
<p>Efetuando recortes em momentos distintos da literatura de Hilda Hilst – seleção de ao menos um texto em cada um dos três gêneros literários nos quais a autora produziu –, pretendo demonstrar com o presente artigo que o caráter erótico (BATAILLE, 2021) não era estranho à obra hilstiana, e muito menos foi iniciado pelo que ficou conhecido como “tetralogia obscena” (1990 – 1992). Com isso em vista, por meio da seleção de um “poema narrativo”, um “drama lírico” e uma “prosa poética”, observaremos brevemente a imbricação entre gêneros literários (ROSENFELD, 1989) nos excertos selecionados para análise, por ser um traço determinante da produção escolhida. A disposição entre os textos literários tenciona a confecção de uma unidade que atenta para nuances acerca do desejo feminino e do embate entre gerações. Para fundamentar a discussão, além de fragmentos de entrevistas da própria autora (1990, 1999, 2013), recorrerei a alguns teóricos da literatura, como Candido (1956, 2000, 2009), com o intuito de analisar as premissas de algumas produções ou o papel da personagem de ficção, utilizando, assim, a teoria instrumentalizada para a leitura efetiva do texto literário.</p>	<p>Realizando recortes en diferentes momentos de la literatura de Hilda Hilst –selección de al menos un texto en cada uno de los tres géneros literarios en los que la autora produjo–, pretendo demostrar con este artículo que el carácter erótico (BATAILLE, 2021) no era ajeno a la obra de Hilst, y mucho menos fue iniciado por lo que se conoció como “tetralogía obscena” (1990 – 1992). Con eso en vista, a través de la selección de un “poema narrativo”, un “drama lírico” y una “prosa poética”, observaremos brevemente la imbricación entre géneros literarios (ROSENFELD, 1989) en los fragmentos seleccionados para el análisis, por ser un rasgo determinante de la producción escogida. La disposición entre los textos literarios pretende crear una unidad que atienda a los matices sobre el deseo femenino y el choque entre generaciones. Para fundamentar la discusión, además de fragmentos de entrevistas de la propia autora (1990, 1999, 2013), recurriré a algunos teóricos de la literatura, como Candido (1956, 2000, 2009), con la intención de analizar las premisas de algunas producciones o el papel del personaje de ficción, utilizando así la teoría instrumentada para la lectura efectiva del texto literario.</p>

PALAVRAS-CHAVE	PALABRAS CLAVE
Hilda Hilst; Erotismo; Poesia; Dramaturgia; Narrativa.	Hilda Hilst; Erotismo; Poesía; Dramaturgia; Narrativa.

INTRODUÇÃO

No início da década de 90, por ocasião do lançamento de *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), Hilda Hilst concedeu uma entrevista carregada de ironia para a TV Cultura. Apresentada como “uma moça muito bem-comportada” pela entrevistadora, esta fez uma breve menção à vasta produção da escritora ao longo de 40 anos e afirmou que “de repente, Hilda Hilst se rebelou”, porque, ainda segundo palavras da comunicadora, estaria lançando o seu primeiro livro pornográfico, afirmação reforçada por Hilst ao categorizar sua nova publicação como “uma pornografia para crianças”. A entrevista segue num tom de revolta contida e, entre uma tragada e outra da fumaça do cigarro, Hilda refletiu sobre o quanto o seu país não gostava de literatura séria, a tamanha impossibilidade de se pensar em língua portuguesa, a consideração feita pelo público leitor diante de um homem que resolvia empregar uma linguagem obscena na sua produção literária – citando Jean Genet como exemplo – e o julgamento empreendido quando essa opção era tomada por uma mulher etc. Também revelou que *O caderno rosa de Lori Lamby* era um ato de agressão, uma banana dada às editoras e aos críticos, porque durante muito tempo teve um excesso de lucidez e seriedade e não aconteceu absolutamente nada, sendo este o motivo pelo qual estaria abandonando a dita “literatura séria”.

Nos últimos anos do século XX, mais especificamente em outubro de 1999, a escritora estampou a capa do famoso *Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Sales e, na entrevista intitulada “Das sombras”, dessa edição, quando questionada sobre o notório interesse renovado por sua obra, principalmente dentro das universidades, Hilda confessou que “Esses estudos, essas teses, isso eu gosto quando fazem. Mas estão tratando principalmente das coisas eróticas. O meu teatro, por exemplo, ninguém faz.” (HILST, 1999, p. 33). Há certa dubiedade na resposta visto não sabermos se, ao falar das “coisas eróticas”, Hilda se referia ao erotismo que permeia boa parte da sua produção literária e apenas esse aspecto chamava a atenção dos leitores que propunham o estudo dela, ou se todo o seu trabalho estaria sendo reduzido ao que ficou conhecido como “tetralogia obscena”, publicada de 90 a 92 e composta pelos títulos: *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d’escárnio/ Textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) e *Bufólicas* (1992).

Pouco mais de duas décadas, após uma breve pesquisa em repositórios de universidades brasileiras, constatei que bem pouca atenção continua sendo dada à obra dramatúrgica hilstiana, também que abundaram trabalhos sobre as produções nomeadas, em tom ressentido pela própria Hilda, como bandalheiras e que paira certo

desconhecimento ou menosprezo pelo restante da sua obra, como se a tetralogia obscena representasse um completo desvio de tudo o que foi produzido antes. Ideia reforçada, de algum modo, por editoras como a Globo, que em 2014, por meio do selo Biblioteca Azul, republicou a dita tetralogia numa edição cor de rosa com o título *Pornô chic* – forma como a tetralogia passou a ser chamada à época de sua publicação. Permanecer enfatizando, em pleno século XXI, que tal produção se configura como pornografia ou se aproxima desta é, no mínimo, desconsiderar o caráter estético das publicações e rebaixá-las como se não fossem literatura.

Assim, seguindo um movimento análogo ao realizado por Antonio Candido em livros de análises literárias como *Na sala de aula: caderno de análise literária* (1985), ou em muitos dos seus escritos que se voltam para o texto literário sem jamais reduzi-lo ou observá-lo dissociado do restante da obra de seu criador, pretendo recuperar o lirismo erótico da produção de Hilda Hilst fazendo recortes em três momentos da sua literatura: na poesia, na dramaturgia e na narrativa. Ainda que o propósito pareça ambicioso, a contar pelo número de páginas que um artigo suporta, me apoiarei na máxima defendida pela própria Hilda ao afirmar que “Toda a minha ficção é poesia. No teatro, em tudo, é sempre o texto poético, sempre.” (HILST, 2013, p. 212). De modo que essa especificidade da sua produção será privilegiada. Ao final do percurso, é esperado que tenha demonstrado que o caráter erótico – em suas muitas facetas, tal como teorizado por Bataille (2021) –, perpassa vários momentos (no que diz respeito também à cronologia) da literatura hilstiana, não sendo, de modo algum, empreendido somente a partir da citada “tetralogia obscena”, como parece ter se cristalizado.

1 PÉTALA FENDIDA FLOR

XVII

BALADA DE ALZIRA

O homem que não foi meu/ um dia será de Alzira./ E passará os seus dedos/ sobre suas pernas de virgem/ e contará o segredo/ daquele olhar de menina./ Amado, bem o sabia/ que os meus delírios noturnos/ nunca te resguardariam/ do sabor dos frutos novos./ Os homens querem Alzira/ e os escondidos dos mares/ e as conchas que não se lançam/ às vontades das marés./ Há muito que pressentia/ teu gesto de retirada/ (como a noite espera o dia/ mergulhada no silêncio)/ Alzira, menina pura/ teu corpo feito de lírios/ assustava aquele meu/ maduro e já sem vontade/ de lutas e de emboscadas.

.....

O homem que não foi meu/ (porque me deu estertores/ que à outra seriam dados)/ em tardes de fevereiro/ Alzira levou p'ra longe.

.....

Aquela menina pura/ ficou pétala fendida/ flor com mil olhos de água/ espantados e noturnos.

.....

Alzira soluço brando/ e face tão misteriosa/ que pena tenho guardada/ por te saber corrompida. (HILST, 2017, p. 56-57).

Publicado inicialmente em 1951, *Balada de Alzira* é o segundo livro de Hilda Hilst, então com 21 anos de idade. Dedicado a seu pai, Apolônio de Almeida Prado Hilst, o livro é formado por 17 poemas dispostos em algarismos romanos sequenciais – de I a XVII – e, daqueles, apenas dois recebem um título logo após o algarismo, que são “IX Poema do fim” e “XVII Balada de Alzira”. Alguns outros ainda vêm acompanhados de epígrafe ou dedicatória.

O poema a dar título e a fechar o livro apresenta um eu lírico feminino perceptivelmente mais velho – como explicitado em passagem dos últimos versos da primeira estrofe “teu corpo feito de lírios/ assustava aquele meu/ maduro”. Em tom de relato, esse eu lírico se dirige ora ao leitor, ora a um homem, que é também objeto do seu amor, ou ainda a Alzira, jovem para quem a balada é dedicada. Segundo Antonio Candido, a característica dialogal é própria da balada, embora avalie que nelas “o diálogo nunca suprime o discurso indireto, isto é, elas não são inteiramente dialogadas (muito menos com interlocutores marcados à maneira teatral). Nelas, o elemento dialógico está submetido ao elemento narrativo” (CANDIDO, 2000, p. 49). Assim que, de maneira sucinta, acompanhamos as considerações dessa mulher de idade avançada que, ao refletir sobre o envelhecimento do seu corpo – e a supressão do desejo por parte de potenciais parceiros –, observa o desabrochar da beleza de Alzira e o que esta beleza acarreta ao sexo oposto – como exemplo, temos um conjunto de quatro versos, na primeira estrofe, exprimindo essa consciência “Amado, bem o sabia/ que os meus delírios noturnos/ nunca te resguardariam/ do sabor dos frutos novos”. De modo que o seu momento foi o de outrora. Agora os homens desejam Alzira e seguirão desejando pelo tempo que perdurar o frescor da sua juventude, pois o eu lírico do poema também demonstra ter consciência da beleza da moça como matéria efêmera, e isso aparece explicitado nos versos dois e três da segunda estrofe “(porque me deu estertores/ que à outra seriam dados)”. Substituindo por linguagem mais corrente e já interpretando o excerto, a mulher sugere que o homem adormeceu profundamente em sua companhia, no leito, ao invés de tê-la satisfeito sexualmente, igual aconteceria com Alzira no futuro. Mesmo figurando como uma possível interpretação, descarto da análise a hipótese de “estertores” indicarem “gemidos de prazer” pelo fato de, no verso anterior, o eu lírico pontuar “O homem que não foi meu”, e justificar isso com o “porque me deu estertores”.

Ainda sobre a beleza de Alzira – aludida pelo próprio eu lírico –, em obra que

teoriza a respeito do erotismo, Bataille reconhece “as mulheres [como] objetos privilegiados do desejo” (2021, p. 154), dada a hipotética posição passiva que ocupam no enlace sexual em comparação à masculina – para o escritor, necessariamente ativa. Não que afirme que “mulheres (...) são mais belas, ou mesmo mais desejáveis que os homens” (2021, p. 154), senão que “se propõem ao desejo” (2021, p. 155). Trazendo essa compreensão para o poema, basta considerar que “Os homens querem Alzira”, assim como “os escondidos dos mares/ e as conchas que não se lançam/ às vontades das marés”. Alzira, portanto, figura como objeto de desejo, mas não sem resistência – o que pode ser explicado pelo fato de não ter iniciado sua vida sexual. Também segundo Bataille, a menos que uma mulher “se furte inteiramente, por um *parti pris* de castidade, a questão é em princípio saber a que preço, em que condições, ela cederá. Mas sempre, uma vez as condições preenchidas, ela se dá como um objeto” (2021, p. 155).

A respeito das características formais do poema, ele é dividido em quatro estrofes, tendo a primeira 23 versos, a segunda, cinco, e as demais, quatro. Eles coincidem visivelmente na metrificação – todos de redondilha maior –, o que faz com que o poema seja isométrico. Ao considerar o número final de versos, 36, isso auxiliaria na redistribuição do mesmo número de versos por estrofe, numa possível reorganização, caso desejado. Ainda segundo Antonio Candido, ao falar da balada, afirma ser esta um “poema narrativo de origem popular (...) contando fatos e aventuras de guerra, caça, amor e morte, com uso do diálogo, recorrência de versos e palavras, apresentação de tipo dramático” (CANDIDO, 2000, p. 48). Já no que diz respeito ao seu ritmo, que este “varia muito, mas em geral busca certa facilidade de cadência popular” (CANDIDO, 2000, p. 49). Tendo em vista que versos de redondilhas maior e menor têm sido utilizados na poesia de língua portuguesa, pelo menos, desde o trovadorismo, estamos diante, sim, de uma forma popular. Ainda que saibamos se tratar de uma balada desde o seu título e que esta não seja necessariamente composta partindo de uma forma fixa, habitualmente poemas desse gênero contam com quatro estrofes, como no caso da balada de Hilst.

Por meio da própria natureza do poema analisado, chegamos à resposta de a balada ser o gênero mais apropriado para a sua constituição – uma breve narrativa se desenrola através dele –, mas por que “de Alzira”? Pesquisando o significado do nome, vi ser de origem árabe *al zaira* e significar “a visitadora” ou “mulher que alimenta intenso desejo pelo sexo oposto”, sendo, ainda, uma variante feminina do nome Alzir. Transpondo essa informação para o texto literário, a jovem personagem não apenas é desejada como também nutre desejo. Contudo, se num primeiro momento Alzira é apresentada como uma figura submissa “E passará os seus dedos/ sobre suas pernas de virgem/ e contará o segredo/ daquele olhar de menina” – tal como defende Bataille

(2021) nas questões de envolvimento sexual: “a mulher como objeto privilegiado do desejo” –, seu caráter ativo – no sentido de ditar as regras do jogo – logo desponta ainda em versos da primeira estrofe “Os homens querem Alzira/ e os escondidos dos mares/ e as conchas que não se lançam/ às vontades das marés” – o que também coincide com o argumento do estudioso, de a mulher não se entregar como objeto, uma vez e quando preservar sua castidade. A força da personagem, portanto, não está encerrada apenas na elogiada beleza, mas na resoluta decisão de não ceder a um fugaz desejo sentido pelo outro. Aproximada das outras táticas de Alzira, beleza seria antes fraqueza, tendo em vista que ela também deseja e que é muito mais fácil sucumbir à tentação quando há estímulo para tal. Por isso Bataille enxerga a figura feminina como a de “objeto do desejo”, pois, para ele, “na sua atividade passiva, elas tentam obter, suscitando o desejo, a conjunção a que os homens chegam perseguindo-as. Elas não são mais desejáveis, mas se propõem ao desejo.” (2021, p. 154-155).

Em passagem dos versos finais da primeira estrofe “Alzira, menina pura/ teu corpo feito de lírios/ assustava aquele meu/ maduro e já sem vontade/ de lutas e de emboscadas”, há a confirmação de que o macho não logra ser um exímio caçador. Suas ações desencadeiam reações de confronto, explicitadas pela alusão a lutas e emboscadas. Na segunda estrofe, a partir da afirmação “O homem que não foi meu/ (...) em tardes de fevereiro/ Alzira levou p’ra longe”, vemos que esse homem se assemelha mais à caça e que a jovem mulher tem maior domínio da situação, sendo capaz de levá-lo consigo. A respeito de fazer isso em tardes de fevereiro, sabemos que em vários lugares do mundo o amor entre casais apaixonados é comemorado nesse mês, mais especificamente no dia 14, por conta de São Valentim. No nosso país a comemoração é realizada em 12 de junho por preceder o dia de Santo Antônio, em nossa cultura, o santo casamenteiro. Vale ressaltar, contudo, que não apenas por esse embate, caçador/caça, pontuei anteriormente como hipotética a posição necessariamente passiva da figura feminina, tal qual defendida por Bataille, senão por considerar a diversidade humana que, muito obviamente, reflete em nossos respectivos contratos eróticos.

Passado o acontecimento de, em tardes de fevereiro, Alzira levar consigo o homem, tem início a terceira estrofe da qual foi retirada a imagem que dá título à seção, por, segundo acredito, abrigar o clímax da balada – além, é claro, de ter ligação direta com o tema tratado neste artigo. Nos versos que constituem a estrofe o eu lírico afirma que “Aquele menina pura/ ficou pétala fendida/ flor com mil olhos de água/ espantados e noturnos.”. Ainda que tenha total consciência de que a flor pode ser um símbolo capaz de abarcar inúmeras representações, sabemos que ela, e mais especificamente a rosa, tem sido largamente usada por poetas como metáfora do órgão genital feminino. Antonio Candido, por exemplo, publicou um texto no Suplemento Literário do Estado de São Paulo, no ano de 1956, chamado “As rosas e o tempo”, em que analisa as

súplicas dos poetas para que suas amadas cedessem aos apelos da carne e iniciassem a vida sexual. As rosas do título, nesse caso, indicam tanto o prazer do envolvimento íntimo (desfrutado pelos amantes) quanto o órgão genital das musas evocadas nos poemas; já o tempo, esse senhor implacável que exerce o seu poder sobre toda a matéria. Voltando à estrofe da balada de Hilda Hilst, o “[ficar] pétala fendida/ flor” representa o resultado dessa entrega ao exercício erótico, explicada pelo próprio termo vulgarmente utilizado quando uma moça inicia sua vida sexual “ela foi deflorada”. Aqui, no entanto, essa imagem é ainda mais potente dada a sua construção que, numa leitura desatenta, pode carecer de sentido. Esmiuçando toda a sutileza hilstiana, o que era pétala, ao ser fendida, converteu-se flor. E não uma flor num estágio qualquer, pois o verso recupera o ramo angiospérmico “com mil olhos de água/ espantados e noturnos.”. De modo que a poeta se lança no mais íntimo da natureza, capturando a flor com várias gotas de água, para adquirir a imagem do órgão aludido em fase de excitação sexual.

Ao final, em tom de lamento, como se o futuro de Alzira fosse completamente previsível, dada a certeza de linearidade dos acontecimentos em marcha, o eu lírico coloca “Alzira soluço brando/ e face tão misteriosa/ que pena tenho guardada/ por te saber corrompida.”. Também por isso é tão importante que a voz do poema seja a de uma mulher de idade mais avançada. Por já ter experienciado o que Alzira acaba de descobrir e se pautar pela sua história de vida ou da de outras mulheres com quem conviveu/teve notícias, essa mulher toma como certa a degradação do porvir concomitante com o envelhecimento da personagem. Em relação à escolha do verbo que encerra a balada, é curiosa, porque este reforça toda a carga de desilusão sentida pelo eu lírico. Se “corromper” traz, num primeiro momento, o simples sentido de alterar a forma original, traz também o de estragar, deteriorar, e a pena sentida pelo eu lírico, assim como todo o lamento expresso ao longo do poema, dão esse peso desastroso à balada. Com a corrupção de Alzira, deste modo, tinha início a sua derrocada.

2 SEDE DE TER ENTRE AS PERNAS O QUE TE CONVIRIA

MARIA: (...) Falas do meu olhar... E o teu? Já te olhaste? (*pega na bandeja de metal*)
Eu te mostro. (*segura a bandeja bem próxima de Ana, junto ao rosto*) Olha! Tens o olhar
de uma mulher com sede.

ANA: Sede de quê, minha filha?

MARIA (*voz baixa e irada*): Sede de ter entre as pernas o que te conviria. (*Ana cobre o
rosto com as mãos*)/ Oh, até a morte será preciso/ Te olhar. Até a morte/ Eu estarei
aqui, vendo o teu rosto/ E a tua imunda maneira de agradar./ Ah, se for preciso
conviver contigo/ Sempre, sempre...

ANA (*interrompe, muito assustada*): Devias te cuidar. Estás doente.

MARIA: Olha-me. Há em mim qualquer coisa que é tua?/ Tenho por acaso o teu cabelo, a tua pele/ O teu andar? Olha as minhas mãos!/ São duras. Olha o meu ventre, olha!/ É curvado para dentro. E não para frente.

ANA (*com seriedade e meiguice*): E a minha culpa em tudo isso onde está? (*ouvem-se ruídos, vindos de fora. Ana olha para um dos arcos que dá para o jardim*). Cala. Teu marido vem chegando.

MARIA: Calar-me? Por quê?

ANA: Porque nunca se espera um homem/ Gritando. (HILST, 2018, p. 114-115).

De 1967 a 1969, a até então poeta Hilda Hilst escreveu obras dramatúrgicas, produzindo oito no total. *O visitante*, a terceira peça, foi composta em 1968, mas não chegou imediatamente aos palcos. Sua didascália de apresentação a sintetiza como uma “Pequena peça poética que deve ser tratada com delicadeza e paixão.” (HILST, 2018, p. 106). Nessa mesma didascália há uma advertência para que os momentos de silêncio sejam respeitados: “Pausas, cumplicidades nada evidentes, silêncios esticados. Sobretudo é preciso não temer as pausas entre certas falas. São absolutamente necessárias.” (HILST, 2018, p. 106). A respeito do cenário, um domicílio com um pequeno núcleo familiar – mãe, filha e o marido desta –, Hilda o idealiza como “quase monacal. Paredes brancas, arcos, um pequeno corredor para os quartos, uma grande porta escura de madeira. (...) Vejo tudo entre o medievo e o nazareno – branco, vermelho e marrom.” (HILST, 2018, p. 107). Além das personagens Maria e Homem, cônjuges, e Ana, mãe de Maria, aparece Corcunda, que se apresenta aos anfitriões como Meia-Verdade e será o visitante aludido no título.

Sobre a natureza da peça – além da informação da didascália que apresenta a obra como “Pequena peça poética”, e da afirmação da autora de que “toda a [sua] ficção é poesia” (HILST, 2013, p. 212) –, cabe apontar que muitas das falas das personagens estão organizadas em forma de verso – como pode ser observado no excerto que abre a seção. Inclusive alguns estudiosos têm se dedicado à teorização desse traço, como Anatol Rosenfeld (1989) que, para explicá-lo, recorre ao que chama de “significado adjetivo dos gêneros”. Ancorado em sua proposição, portanto, é possível afirmar que as peças de Hilda Hilst seriam exemplares de “Drama [substantivo] lírico [adjetivo]”. Isso porque, embora uma peça de teatro pertença ao gênero dramático [acepção substantiva], ela pode apresentar fortes traços estilísticos de outros gêneros, como o épico ou o lírico, que passariam a figurar, no interior dessas obras, como adjetivos. Com isso, não há a defesa da existência de gêneros puros, mas a recorrência de outro gênero é tão determinante para a produção analisada aqui, de modo que seu gênero de partida é modificado. Assim, a presença do gênero lírico não aparece em cenas isoladas, senão permeia toda a peça.

Antes de descrever a intriga de *O visitante*, é importante ressaltar que a incursão

de Hilda Hilst pela dramaturgia aconteceu num momento conturbado da história brasileira, já que em 1964 havia ocorrido o golpe de Estado e, em meio à elaboração dos textos dramáticos, em dezembro de 1968, foi emitido o ato institucional nº cinco (AI-5), considerado o mais duro de todos os atos do período ditatorial. Após duas décadas do encerramento da sua produção dramática, a escritora ponderou que “o teatro surgiu numa hora de muita emergência [...] eu tinha muita vontade de me comunicar com o outro imediatamente” (HILST, 2013, p. 130). Quando em entrevista de 1969 ao “Correio Popular”, de Campinas, ao ser questionada por qual razão havia começado a escrever textos dramáticos, Hilda respondera simplesmente que:

Só poesia já não me bastava. A poesia sofre um desgaste terrível. A gente diz as coisas, mas as edições, além de serem pequenas, vendem pouco. Então procurei o teatro. Procurei conservar nas minhas peças certas dignidades da linguagem. Considero o teatro uma arte de elite, mas não no sentido esnobe da palavra (...) Uma sala de teatro deve ser quase como um templo. Todo aquele que se pergunta em profundidade é um ser religioso. Tentei fazer isso em todas as minhas peças. (2013, p. 25-26).

Em declaração a Nelly Novaes Coelho, no entanto, enquanto fazia um retrospecto sobre sua devoção à literatura, Hilda avaliou que com a dramaturgia “também não deu certo. As pessoas vão ao teatro para se divertir; ninguém vai ao teatro para pensar. O negócio é não fazer coisas assim... que levam a pensar.” (2013, p. 130). Isso porque o conjunto de peças de Hilda apresentava um viés consideravelmente simbólico, o que certamente contribuiu para que o crítico Sábato Magaldi tecesse uma avaliação negativa após assistir à encenação de *O verdugo* (1969), sua sétima peça, afirmando que o espetáculo possuía “uma linguagem de exigente teor literário, que não se encontram com frequência nos diálogos de pura origem realista.” (MAGALDI, 1973, apud VINCENZO, 1992, p. 72). Um dos motivos mais óbvios pela utilização dessa linguagem foi explicitado pela autora ao afirmar que o tom metafórico se justificava “porque eu não tinha vontade nenhuma de ser presa, nem torturada, nem de que me arrancassem as unhas... Então, fiz, por analogia, várias peças em que qualquer pessoa entenderia o que se pretendia dizer numa denúncia.” (2013, p. 130).

Em *O visitante*, igualmente se desenrola um conflito entre duas mulheres de gerações distintas, mas, ao contrário do que acompanhamos em “Balada de Alzira”, aqui é a mulher mais velha, Ana, a despertar o desejo masculino. Apresentada em didascália como “encantadora [ainda que possua] qualquer coisa de posição e indevassável” (HILST, 2018, p. 105), ela está tirando o sossego de Maria, sua filha, visto

esta suspeitar que há certa tensão sexual entre seu marido e Ana¹. A situação piora quando a mulher mais velha sente que algo está se expandindo no seu ventre. Inicialmente a filha relaciona a informação com uma possível enfermidade que pode ter acometido sua mãe, mas o estopim se dá quando Maria cogita a possibilidade de uma gravidez e considera ser o seu marido o único indivíduo do sexo masculino a acessar a casa da família². No mesmo dia que a mãe relata os sintomas à filha, Homem chega do trabalho informando que receberão um visitante para o jantar. Num primeiro momento a esposa demonstra resistência à visita, mas esta torna-se quase providencial quando Maria decide acreditar que Corcunda, que se apresenta à família como Meia-Verdade, acessa secretamente a residência durante a madrugada e que, portanto, é o pai do hipotético filho que Ana está esperando.

No livro *A personagem de ficção* (2009), em capítulo que trata sobre a personagem no teatro, Décio de Almeida Prado atenta que para caracterizarmos uma personagem numa obra dramática nos valem de três pontos: o que a personagem diz sobre ela mesma – podendo ser realizado em cena por meio de um monólogo ou revelação a um confidente; mais costumeiramente, pelas ações que executa no palco – não esquecer que “drama” em grego, etimologicamente falando, significa ação (e essa é, portanto, a maneira mais poderosa e constante de se caracterizar uma personagem dramática); e, pelo que as outras personagens falam dela. Aplicando essas considerações no texto aqui analisado, se lá na didascália de abertura a dramaturga descreve a personagem Ana como “encantadora” – além de trazer em nota a informação de que “Ana e o marido da filha são figuras imediatamente atraentes” (2018, p. 105) –, no excerto selecionado, esse traço aparece por meio de uma queixa da personagem Maria: “Há em mim qualquer coisa que é tua?/ Tenho por acaso o teu cabelo, a tua pele/ O teu andar? Olha as minhas mãos!/ São duras. Olha o meu ventre, olha!/ É curvado para dentro. E não para frente.” (HILST, 2018, p. 115). Já a informação de que talvez possua “qualquer coisa de postiço e indevassável” é exposta por Maria, na cena selecionada, ao afirmar que Ana tem o olhar de uma mulher com “Sede de ter entre as pernas o que te conviria” (HILST, 2018, p. 114), além do ataque de, ao observar cotidianamente sua mãe, perceber uma “imunda maneira de agradar” (HILST, 2018, p. 114), capaz de exprimir o traço apontado em didascália como “qualquer coisa de postiço”.

O fato de expor os maus sentimentos à mãe, por outro lado, não faz de Maria

¹ Não ignoro o fato de Maria e Ana serem nomes de personagens bíblicas (mãe e avó de Jesus). Homem, de igual maneira, pode ser lido como uma figura mística – não desconsiderar que, em texto bíblico, Maria engravidada por intermédio do Espírito Santo –, ainda que, na peça, apresente características demasiado humanas. Embora reconheça a explícita intertextualidade – em *O visitante*, Maria também é filha de Ana –, como ela não contribuirá para a análise a partir do recorte feito, julguei relevante apenas apontar sua existência.

² O impressionante disso tudo é que esse conjunto de informações aparece na peça por dedução do porquê as personagens estão em conflito. Em momento algum Maria chega a externar a suspeita de que a mãe esteja grávida de Homem. Esses acontecimentos vão se confirmando para o espectador a partir do embate entre as personagens.

uma personagem confiável, uma vez que, assim como a personagem Otelo, de Shakespeare, ela pode padecer de um ciúme patológico. Ainda nessa trilha da “revelação da personagem pelo que as outras dizem a seu respeito”, Ana expressa na cena selecionada que a filha deveria se “cuidar. Estás doente.” (HILST, 2018, p. 115). Essa fala, acompanhada do tipo de tratamento que Ana dispensa a Maria durante toda a intriga, e a reação desta para tal tratamento afetivo, certamente fazem com que o espectador se questione até que ponto está realmente acontecendo o que Maria sugere que esteja. Se o teatro é uma arte de ação, no de Hilda há considerável imprecisão pelo fato de o público só poder se ancorar no discurso, já que as ações aludidas por meio de denúncias e discussões acaloradas não podem ser acessadas. Sequer a própria Maria tem plena certeza de que Ana esteja se deitando com Homem, ela se prende unicamente a suposições e se deixa ser guiada pela sua desconfiança.

Retornando à apresentação das personagens, na tão citada didascália de abertura, Homem é apresentado como “Marido de Maria. ‘Um todo cortês. Um porte ereto e altivo.’ (segundo o relato de Ana a respeito de uma certa noite)” (HILST, 2018, p. 105). Acontece que, em cena, não há plena certeza de que o relato narrado por Ana (para Corcunda) faça referência a Homem. Meia-Verdade desconfia que, ao retomar o episódio de certa noite, Ana esteja se referindo a Homem por achar que a descrição coincida com a personalidade que ele vê diante de si. Porém, caso a didascália não seja lida para o público, antes de iniciado o espetáculo, não há nada em cena capaz de conferir certeza aos espectadores da consumação do adultério, posto a peça já começar *in media res* e não ocorrer a encenação de *flashbacks*. Ao se retomar o passado, isto é feito pela fala das personagens. Embora haja importância para a análise total da obra, a informação da didascália parece constar no texto dramático para que os atores saibam o que aconteceu e para que, cientes dos eventos anteriores, consigam dar vida às personagens.

No mais, ainda que o título desta seção seja “Sede de ter entre as pernas o que te conviria” – tirado da fala da personagem Maria –, não devemos desconsiderar que o forte teor erótico de *O visitante* está principalmente no campo sugestivo. Sendo também o erotismo, segundo Bataille (2021), um conjunto de transgressões a determinados interditos, na peça – confirmada a suspeita –, teríamos um marido se deitando com a mãe da própria esposa – não é um caso de adultério qualquer; chega mesmo a resvalar no que a nossa sociedade encara como tabu. Ainda sobre considerações do estudioso, ele pontua: “Acredito que não existe erotismo sem sentimento de culpabilidade, superado, é claro, porque, no erotismo, a culpabilidade não é mais do que uma alegria (...) do que um obstáculo transposto”. (BATAILLE, 2021, p. 325). Trazendo essa consideração para a intriga, há total horror por parte de Homem diante da afirmação de

sua mulher de que ele estaria se deitando com Ana. Tanto, que é encenado um episódio de agressão física: “MARIA: Mas será possível?/ Tu te deitas (*aponta Ana*) com aquela/ E me pedes ternura?/ HOMEM (*alucinado*): Me deito? Me deito? Então pensas? (*esbofeteia a mulher várias vezes*) Então pensas?” (HILST, 2018, p. 136). Isso reforça a proposição defendida por Bataille de que, não desprovido do sentimento de culpa, no ato do erotismo tal sentimento consegue ser superado, embora não deixe de existir passado o momento de excitação sexual.

É importante também ter em vista o momento histórico em que tal obra foi produzida e os comentários que a então dramaturga fez sobre o tempo em questão, dado muito revelador para a natureza da obra. Sem contar o próprio caráter lírico da escritora que, antes de escrever textos para o teatro, havia publicado apenas livros de poemas. E se levarmos em conta que, mesmo em pleno período de exceção, Hilda Hilst teve coragem de produzir uma peça que, além de problematizar a instituição sagrada do casamento, problematiza a família – o adultério é posto em prática dentro de um lar ocupado por um núcleo mínimo de pessoas para que uma situação de infidelidade conjugal seja consumada –, somos capazes de mensurar o espírito afrontoso da sua criadora. Espírito esse determinante para o seu processo de criação – como quando, na década de 90, afirmou estar abandonando a “literatura séria” porque o país não a merecia. Todos esses episódios são capazes de justificar a qualidade estética da produção de Hilda Hilst e o quanto sua literatura precisa ser conhecida em completude. Produtora de uma obra aberta, nesta os elementos aparecem interligados e nada é dispensável. Registrado este traço, passemos à última Hilda, a prosadora.

3 SEMILUA DO VENTRE

Se volúpia me fiz na meninice, nem na adolescência descansava, teria sido melhor perecer do que levar às costas este mundo manchado de lembranças, teria sido graça não conhecer aquele que me fez conhecer, e de minha mãe Haiága, fez a desgraça. Torna-se muito penoso relatar como se deu a coisa, como fui tomada de um sentir nunca sentido, verdade que me aprazia sempre o tocar de qualquer, o tocar de muitos, o tocar sem nome, nem lhes via o rosto, era a destreza no tocar que me sabia a nardos ainda que aquele que tocasse desprendesse de si o cheiro de todos mal lavados, as narinas fechavam-se para tudo que me cortasse o sentir, se demasiado se faziam mal cheirosos eu abria-me ao pé da água, encostada ao corpo do rio, e sem que o homem percebesse eu o lavava, primeiro as mãos na água, depois no costado do homem porque se faz nesse comprido da medula o mais intenso sentir, depois apalpava-o na semilua do ventre, molhava-lhe os pelos vagarosa (...) se machuquei-a [a vida] um dia, já paguei, porque foi bem por ela, por gostar tanto, por ficar à beirada de um corredor de águas, numa tarde esquisita, muito rara, que conheci o homem que me deu luz à vida, mas também me deu sangue e ensanguentou Haiága. (...)

Mudada minha mãe, a garganta de escolhidas palavras, o cabelo tinha lustros de óleos esquisitos, banhava-se com folhas, com pétalas secas, grãos amassados resultavam num redondo de pasta, esfregava no corpo essas matérias, eu dizia Haiága minha mãe, não é que te tornaste bela? Não ralhava, ouvia-me, as mãos nas ancas, repassadas como se as quisesse aquecidas, e tu também, minha filha, verdade que um homem pode nos fazer a todos mais bonitos não é? Rimos, e a cadela Gravina se agitava, as patas dianteiras raspavam o ar como num devaneio, cheguei a dizer que os minutos desta vida eram felicidade, disse assim: que bom que as horas tenham seus minutos e os minutos segundos porque aqui se faz felicidade, não é mãe? Adentrou-se nos claros da janela, as mangas do tecido rosado iluminaram-lhe a cara, olhei-a, e não era mais velha, tinha a pele colada aos pomos do rosto, tinha um encanto, uma soberba no porte, e começou a cantar canção desconhecida, sem palavras, lamentos muito graves que de repente cresciam abrandados, uivo de ventos, melodia como para exprimir o alvor da madrugada e o canto dos galos que coisa o teu cantar, mãe, de onde vem?/ do tempo, Maria, de gente minha e tua gente/ quem?/ uns de conquista, outros de medo/ e por que não cantaste nunca e só te vem o canto agora?/ porque há alguém que nos cuida e te fez mudada/ a ti, também/ porque as mães também mudam se o amor lhes vêm/ o amor?/ claro, Maria, o meu amor por ti, agigantado, de te ver boa, sem o bulir de antes.

Era aquilo somente? Só por mim é que a feição adquirira realza? Tornara-se rainha assim por caridade? (HILST, 2018, p. 370-376).

A morte do patriarca (1969) foi a obra de encerramento da incursão de Hilda Hilst pela dramaturgia. No ano seguinte veio à luz do público *Fluxo-floema*, sua primeira narrativa. Visivelmente fragmentado, o livro não se apresentava como um romance nos moldes tradicionais, mas também não era um conjunto de contos. Suas cinco partes pretendiam um todo a ser decifrado. Seus leitores estavam diante de uma nova reclamação da escritora “Quero ser lida em profundidade e não como distração, porque não leio os outros para me distrair, mas para compreender, para me comunicar. Não quero ser distraída.” (HILST, 2013, p. 30). Hilda supunha que a urgência por histórias de puro entretenimento provinha de uma apatia generalizada que o homem moderno sentia por ele mesmo, de modo que esse tipo de diversão funcionava como espécie de fuga da realidade “Parece que as pessoas querem livrar-se assim de si mesmas, que têm medo da ideia, da extensão metafísica de um texto, da pergunta, enfim. Estórias [sic], para quê? Os jornais estão cheios delas, para que, então, procurá-las nos livros?” (HILST, 2013, p. 30). De modo que sustenta a forma inaugural nas narrativas seguintes³ e organiza *Kadosh* (1973), *Pequenos discursos e um grande* (1977) – publicada pela Quíron sob o título *Ficções*, a obra trazia, além dos inéditos, as duas publicações anteriores –, e *Tu não te moves de ti* (1980), livro do qual selecionei a segunda parte, das três que o compõem, para ser brevemente analisada nesta seção.

³ A forma não será fixa no conjunto de toda a produção narrativa da escritora. Já na publicação seguinte a *Tu não te moves de ti*, *A obscena senhora D* (1982), teremos uma obra mais aproximada a um romance convencional, com mesmas personagens ao longo de toda a narrativa.

Inserida logo após a parte “Tadeu (da razão)”, “Matamoros (da fantasia)” dá nova roupagem a uma temática já abordada no teatro de Hilda. Desaparecendo Corcunda; Maria de Matamoros, Haiága e Meu – “dei-lhe o nome de Meu/ não é o nome que tem/ nem nunca eu quis saber o nome antigo” (HILST, 2018, p. 387) –, passam por situação análoga a das personagens de *O visitante*. Contudo, respeitadas as diferenças entre as duas obras, suas personagens não são reflexos exatos. Ao contrário da outra Maria, da peça de 68 – personagem amarga, introspectiva e, ao que indicava, frígida –, a de Matamoros exprime de maneira apaixonada a sua consciência como ser terreno e a sua forma de experimentar o mundo, desde a mais tenra idade, através do toque “Amei de maneira escura porque pertencço à Terra, Matamoros me sei desde menina, nome de luta que com prazer carrego e cuja origem longínqua desconheço, Matamoros talvez porque mato-me a mim mesma desde pequenina” (HILST, 2018, p. 368). Além do primeiro nome, outra coincidência pontual entre elas está na desconfiança que sentem por suas respectivas genitoras e o rancor gerado a partir dessa suspeita. A correspondência entre as personagens maternas também não parece completamente equivalente, já que Ana era naturalmente encantadora, enquanto Haiága torna-se vaidosa e bela após a entrada de Meu na família. No entanto, diferente do que acontece na peça, aqui temos apenas a perspectiva de Maria de Matamoros que, por motivos óbvios, está impregnada de ressentimento. Pelo motivo de a mãe despertar o seu interesse de observação só a partir da desconfiança sentida, esta pode justificar o fato de Maria não ter notado a beleza de Haiága antes, o que interfere na imparcialidade do seu discurso. Entretanto, ainda que consideremos a subjetividade na recuperação dos acontecimentos, seja no que diz respeito à beleza, seja no que corresponde à vaidade, algo certamente aconteceu com a aparição de Meu, como é revelado em uma fala da própria Haiága “verdade que um homem pode nos fazer a todos mais bonitos, não é?” (HILST, 2018, p. 375). Já em relação às personagens masculinas, igualmente identificamos alguns afastamentos. Isso porque Homem não apresentava um caráter necessariamente sagrado, era inclusive bem terreno – na sua primeira aparição em cena, por exemplo, estava retornando de um dia de trabalho. Meu, por outro lado, atinge o patamar de um ser místico que desperta o interesse de todas as mulheres do povoado onde vivem Matamoros e Haiága. Não se sabe sequer qual a sua verdadeira origem, apenas que apareceu certo dia e mudou completamente a vida da jovem. Essa condição aparentemente fantástica de Meu, assim como a beleza/vaidade de Haiága, poderiam ser fruto da parcialidade da narradora-personagem – ainda que em determinado momento da narrativa Maria afirme ter sido indagada, por algumas personagens secundárias, se o seu marido era realmente homem de carne e osso, o que reforça a condição mística também no olhar de terceiros –, porque, como coloca Candido ao tratar da personagem de romance

o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria existência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza. (2009, posição⁴ 588).

Além de, aqui, essa visão fragmentária ser racionalmente dirigida pela escritora, como aponta o teórico, ela passa ainda pela escala de subjetividade da narradora-personagem, o que faz com que não tenhamos acesso a todos os elementos do enredo, uma vez que enxergamos através de um olhar direcionado. Ao dispormos quase que unicamente da perspectiva de Maria de Matamoros, só acessamos algo além dessa perspectiva quando analisamos os diálogos que são, também, selecionados por ela. Assim como acontece com Maria, de *O visitante*, Matamoros se apega à sua desconfiança para demonstrar que o marido está se deitando com Haiága “era meu esse homem, o encantado se fazendo carne, meu nas noites e fervoroso tanto, vinho e leite me sabia seu corpo, sim, meu nas noites e encolho-me ferida porque penso: de Haiága nas madrugadas?” (HILST, 2018, p. 381). É importante notar que se trata mesmo de desconfiança, e não confirmação, posto a própria fala da personagem despontar como especulação. Assim, ela vai inserindo mais elementos para dar força àquilo que suspeita “o meu homem cantava a canção de Haiága, a velha deve tê-la cantado entre os lençóis (...) e ele saboreou a enfeitada cantiga (...) deita-se sobre ela com as coxas poderosas, enfia a raridade de dureza naquele buraco de onde sai” (HILST, 2018, p. 382). Ou seja, de um episódio isolado, ela vai criando toda uma cena que, visivelmente, só está acontecendo na sua imaginação. De dado objetivo, no excerto recuperado, Matamoros dispõe apenas do cantar de Meu que retoma uma cantiga de Haiága, todo o resto é criação impulsionada pelo seu ciúme. Essa parcialidade, entretanto, não faz das outras personagens simplórias. Ao contrário, aplicando as considerações de Candido sobre “vida *versus* ficção”, percebemos que essas personagens se tornam ainda mais esféricas, visto a impossibilidade de acessá-las reafirmar a natureza complexa que lhes é própria

⁴ Pelo fato de o livro consultado se tratar de *e-book* e estar na plataforma *mobi*, do *Kindle* (leitor digital da *Amazon*), ao invés de nos guiarmos por páginas, neste caso, nos guiaremos pela posição em que o trecho pode ser localizado.

como seres individuais – só sabemos dos sentimentos de Matamoros pelo fato de ela compartilhar tais sentimentos conosco enquanto narradora –, o que contribui para as questões de verossimilhança, uma vez que a arte passa a se confundir com a vida.

No mais, se em *O visitante* a carga erótica estava quase toda concentrada na tensão sexual que parecia existir entre duas das personagens e nas suposições do que estaria acontecendo dentro da residência, em “Matamoros (da fantasia)”, ela transborda, sendo encontrada em quase todos os momentos da narrativa e, segundo acredito, esse traço pôde ser observado nos próprios fragmentos selecionados para remontar o que eu pretendia com a análise do recorte da obra. Defendo que o próprio pseudônimo dado à personagem masculina, Meu, contribua para o grau de lascívia do enredo – considerando ter sido dado por sua esposa que, na existência levada antes da aparição do marido, tanto gostava de tocar, e tocou, todos os homens que pôde do lugar remoto onde vivia quanto de ser tocada por eles. Meu chega para preencher essa urgência e todo o delírio sexual de Matamoros é satisfeito pelo ser – meio homem, meio fantástico – com quem passa a dividir sua vida. Se, segundo Bataille, “O casamento é, antes de mais nada, a moldura da sexualidade lícita. ‘O ato da carne não consumarás – a não ser no casamento’. Mesmo nas sociedades mais puritanas, [ele] não é questionado” (2021, p. 133), Matamoros sai do patamar de transgressora de interditos sexuais – ao se deitar com qualquer homem que desejasse –, e passa a validar suas pulsões na esfera pacífica do matrimônio. Meu, por outro lado, parece transgredir, junto com Haiága, um interdito sexual que extrapola o entendimento puro e simples do adultério. Não é que apenas se deite com uma mulher numa dinâmica extraconjugal, senão que essa mulher é a genitora de sua esposa. Para explicar a oposição entre apatia *versus* emoção, Bataille coloca que “‘Por vezes, um interdito intangível é violado, isso não quer dizer que ele tenha cessado de ser intangível.’ Podemos mesmo chegar à proposição absurda: ‘o interdito está aí para ser violado’” (2021, p. 88), isso porque, para o estudioso, “Sob o impacto da emoção negativa, devemos obedecer ao interdito. Nós o violamos se a emoção é positiva” (2021, p. 88). Trazendo isso para a narrativa, as personagens estariam tomadas de forte carga erótica ao transporem os interditos sexuais. Caso fossem indiferentes às pulsões do desejo – que aqui colocamos como apatia, enquanto o estudioso entende por “emoção negativa” – tais interditos seriam respeitados. É válido reforçar que não se trata de uma dinâmica razão *versus* emoção, uma vez que nós, como seres racionais, nunca estamos completamente dissociados da razão. Dito de outro modo, mesmo em nossas atividades sexuais há uma organização que as diferem das dos animais irracionais. Assim, enquanto Matamoros cessa de transgredir – considerando o casamento como “a moldura da sexualidade lícita”, tal como defendido por Bataille –, desconfia que Haiága passa a fazer com a única figura masculina que elas têm dentro de casa.

Por fim, ainda sobre as pulsões sexuais de Maria de Matamoros – e, talvez por isso, nesse fragmento de *Tu não te moves de ti* encontre-se uma lascívia que transborda, visto ter Matamoros como sua narradora –, percebemos que a personagem era uma espécie de protótipo de Lori Lamby – posto ter sido apresentada dez anos antes ao público – ou, melhor, da personagem criada por Lori Lamby com fins de ganhar dinheiro e poder consumir todos os produtos veiculados como essenciais pela grande mídia. No seu “caderno rosa”, toda a sutileza erótica será escancarada – chegando, inclusive, a ser tratada como obscenidade, o que reduz a qualidade estética da produção e faz com que seja interpretada como pornografia – para que aqueles que apresentavam dificuldade em enxergar, ou simplesmente ignoravam uma produção que, de saída, era apresentada como hermética, pudessem enfim desfrutar de matéria construída a partir de interditos seguidos de suas respectivas transgressões e que, talvez por isso, fosse tão secretamente desejada.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através de recortes que abarcam os três gêneros literários nos quais Hilda Hilst produziu, em momentos distintos da sua vida de escritora, recuperei o fato de a temática erótica não ser estranha à sua literatura. Isto é importante porque desmistifica a falsa ideia de que *O caderno rosa de Lori Lamby* inaugurou uma nova fase da criação hilstiana, figurando como um ponto fora da curva, e possibilitou a abertura do que ficou conhecido como tetralogia obscena – interpretada, de maneira simplória, na qualidade de reclamação de uma autora que denuncia o desapareço pela sua vasta produção anterior. Decidi, para alcançar o propósito, analisar um poema retirado do seu segundo livro de poesias, o terceiro dos seus oito textos dramáticos e parte da quarta narrativa de um conjunto de 11 obras publicadas em prosa.

Mesmo que pareça óbvio, é importante ressaltar que este artigo não pretendeu esgotar o emprego do erotismo na produção de Hilda Hilst, ainda que o seu subtítulo aponte para o lirismo erótico dessa literatura. É compreensível que, até por questões de espaço, tenham restado lacunas no próprio material analisado aqui. Ainda no campo das obviedades, cabe também reforçar que não selecionei os outros três únicos textos, fora da série de quatro obras publicadas entre os anos 90 e 92, com traços eróticos em seu conteúdo, posto que seria uma informação falsa. A autora dispõe de mais publicações que trazem acentuado viés erótico e em pelo menos duas delas, que são “Lucas, Naim”, fragmento do livro *Pequenos discursos e um grande*, citado anteriormente, e *Rútilo nada* (1993), é trabalhada a tensão sexual entre dois homens de idades bem

diferentes. Isso para reforçar que tampouco os textos contemplados aqui foram escolhidos aleatoriamente, há um esquema lógico por trás das seleções.

A respeito das escolhas, acredito ser perceptível que nas três seções de análise dos textos literários nos deparamos com uma mulher mais velha, uma mais jovem e um homem. Se “Balada de Alzira”, por um lado, impossibilita a ideia de triângulo amoroso – não esquecer de “O homem que não foi meu” –, a imprecisão das outras duas obras também não fazem dessa premissa algo inquestionável. Lidamos, desta maneira, com fortes indícios de adultério – que, dada a natureza das relações e os agentes envolvidos, tangenciam ao tabu – em duas das produções, além de inegável amargura alimentada por mulheres de idades afastadas – o estranhamento geracional é outro traço bem presente na literatura de Hilst, de modo que retomarei algumas linhas sobre isso um pouco mais adiante.

A natureza dos textos, de igual maneira, foi primordial no processo de seleção. É importante lembrar que trabalhei com um poema narrativo, seguido de um drama lírico e de uma prosa poética. Há notável imbricação entre gêneros literários nos três casos e, mesmo que não tenha me dedicado à análise minuciosa desse traço, selecionei os excertos de modo que o traço pudesse ser verificado pelo próprio leitor – é de fácil identificação já na leitura dos trechos que funcionam como epígrafe de cada uma das seções e que é o mote de análise de cada uma delas. Mesmo no caso da peça, visto que algumas falas de Maria e Ana são organizadas em verso, mas não apenas por tais ordenações, senão pelo lirismo verificado da produção.

Com os títulos das seções um, dois e três, ainda na trilha das escolhas, não pretendi recuperar apenas a temática do artigo com construções da própria Hilda. Se a “pétala fendida flor” representa o órgão genital feminino na mutação sofrida por meio da atividade sexual, também aponta para a observação de Alzira, é para ela que a balada é dirigida. Já a “sede de ter entre as pernas o que te conviria” reforça essa ideia de que, por mais que os ciúmes sejam do marido, a fixação é com a mãe. Por que era tão distinta? Por que possuía tanta beleza? Por que denotava, com sua boa disposição, “uma imunda maneira de agradar”? E, por fim, a “semilua do ventre” demonstra o outro lado da moeda que vimos na balada da seção um. O falo é destacado, nessa seção, por existir uma verdadeira exaltação da figura masculina no texto. Duvida-se, inclusive, que seja homem de carne e osso. Meu torna tudo tão mais bonito, e é tão desejado por todas, que chega a ser confundido com divindade. Grande contentamento, no entanto, propicia grande desgraça, já que a distinção de Meu faz com que Matamoros cogite estar sendo enganada pela própria mãe.

Acerca da oposição geracional comentada, ela não se dá somente pelo conflito ocasionado por ciúmes. No tão citado *O caderno rosa de Lori Lamby* – e aqui o retomo, também, por ter sido afirmado na seção três que Maria de Matamoros poderia ser

entendida como uma espécie de protótipo da persona criada por Lori –, assistimos a certo embate entre pai e filha. O romance não traz somente a história de uma menina que supostamente estaria sendo aliciada sexualmente pelos pais e desfrutando da situação. Essa primeira trama é, na verdade, metaficcional. O grande mote do enredo é o de um escritor mais velho que, tomado por princípios, não quer ceder à indústria cultural e produzir unicamente bandalheiras para atrair a atenção do público leitor – alter ego de Hilda Hilst? –, *versus* sua filha de oito anos que, acompanhando as acaloradas discussões do pai, ouvidas atrás da porta, invade o seu local de trabalho e tem contato com a pesquisa de campo empreendida por ele – materiais de pornografia. Logo, o que está sendo passado é que tal escritor ocupava um espaço tão elevado intelectualmente, a ponto de demonstrar total impossibilidade na produção daquilo que lhe era solicitado. Sua filha, seduzida pelos produtos de consumo que via na tevê e com o desejo de obtê-los, começa a escrever as bandalheiras encomendadas pelas editoras com o único propósito de ganhar dinheiro. Superada a dificuldade inicial e o mal-estar que, segundo esperado, o romance causa, *O caderno rosa* se torna uma história das mais engraçadas, além de uma grande crítica à sociedade brasileira dos anos finais do século XX – basta pensar que a escritora estaria ironizando a necessidade de aprender a narrar como uma menina de oito anos para ser entendida e, porventura, ter sua literatura comercializada. Portanto, não é o tom obscuro da obra que faz dela pouco séria, senão a facilitação da linguagem para que seja gerada a compreensão reclamada por parte de um público.

No mais, há diversos detalhes, inclusive biográficos, que não puderam ser contemplados dado o limite de extensão do material. Mas espero que este artigo tenha sido de leitura fluida e cumprido o seu propósito, entregando aquilo que promete desde a sua proposição.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. Tradução e organização de Fernando Scheibe.

CANDIDO, A. Et al. “A personagem do romance”. In. _____. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009. *E-book*.

CANDIDO, A. “As rosas e o tempo”. In. _____. **Suplemento literário d’O Estado de São Paulo**, 1956.

_____. **Na sala de aula: Caderno de análise literária**. São Paulo: Editora Ática, 2000.

HILST, H. **A obscena senhora D**. São Paulo: Globo, 2001.

_____. "Balada de Alzira". In. _____. **Da poesia / Hilda Hilst**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **Cadernos de literatura brasileira**: Hilda Hilst, nº 8. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

_____. **Fico besta quando me entendem**: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013. Organização de Cristiano Diniz.

_____. "Fluxo-floema". In. _____. **Da prosa / Hilda Hilst**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. "Kadosh". In. _____. **Da prosa / Hilda Hilst**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. "O visitante". In. _____. **Teatro completo volume 1: As aves da noite seguido de O visitante**. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2018.

_____. "Pequenos discursos e um grande". In. _____. **Da prosa / Hilda Hilst**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. **Pornô chic**. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2014.

_____. "Tu não te moves de tí". In. _____. **Da prosa / Hilda Hilst**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. "Rútilo nada". In. _____. **Da prosa / Hilda Hilst**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

PRADO, D. A. Et al. "A personagem no teatro". In. _____. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009. *E-book*.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

SHAKESPEARE, W. **Otelo**. São Paulo: Penguin, 2017. Tradução de Lawrence F. Pereira.

VINCENZO, E. C. **Um teatro da mulher**; dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo. São Paulo: Perspectiva, 1992.

FABIO WEINTRAUB. Hilda Hilst TV Cultura. YouTube, 25 de agosto de 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5yeFhO4G2OQ&ab_channel=fabioweintraub>. Acesso em: 03 de março de 2023.



Título em espanhol:
**PÉTALO HENDIDO FLOR: EL LIRISMO ERÓTICO DE LA
LITERATURA DE HILDA HILST**

INVENTARIO