

A RECEPÇÃO DA TETRALOGIA OBSCENA DE HILDA HILST PELA IMPRENSA BRASILEIRA

HILDA HILST'S OBSCENE TETRALOGY RECEPTION BY THE BRAZILIAN PRESS

Carlos Alexandre da Silva Rocha
UFES

Resumo: Este artigo tem como objetivo mostrar como Hilda Hilst influenciou a recepção de sua tetralogia obscena, a saber: *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'escárnio – Textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) e *Bufólicas* (1992). Com as *performances* realizadas por Hilst em suas entrevistas, vários críticos impregnaram suas visões a partir desse desvelamento fictício da vida da autora, como podemos observar nas resenhas publicadas na época. Utilizaremos os conceitos de *performance* de Ravetti (2002) e Schechner (2003), além de utilizarmos as entrevistas de Hilda Hilst coletadas por Cristiano Diniz (2012), confrontando-as com resenhas críticas sobre a tetralogia obscena publicadas em jornais como *Folha de São Paulo*, *Jornal do Brasil*, *Correio Popular*, dentre outros.

Palavras chaves: *Performance*. Recepção literária. Tetralogia obscena.

Abstract: *This paper aims to show how Hilda Hilst influenced the reception of her obscene tetralogy, namely: O caderno rosa de Lori Lamby (1990), Contos d'escárnio – Textos grotescos (1990), Cartas de um sedutor (1991) and Bufólicas (1992). With the performances carried out by Hilst in her interviews, several critics impregnated their views from this fictional unveiling of the author's life, as we can see in the reviews published at the time. We will use the concepts of performance by Ravetti (2002) and Schechner (2003), in addition to using Hilda Hilst's interviews collected by Cristiano Diniz (2012), confronting them with critical reviews about the obscene tetralogy published in newspapers such as Folha de São Paulo, Jornal do Brasil, Correio Popular, among others.*

Keywords: *Performance. Literary reception. Obscene tetralogy.*

Hilda Hilst (1930–2004), desde o início de sua carreira literária em São Paulo, incomodou-se por não ser popular. Após quatro décadas de uma vasta produção literária, em variados gêneros (narrativa, poesia e teatro), em 1990, iniciou uma nova proposta literária com *O caderno rosa de Lori Lamby*, que ficaria famoso sobretudo devido às entrevistas da autora. A obra, na época, foi a primeira de uma série de livros que Hilst classificou como pornográficos. Para Alcir Pécora, crítico e organizador das obras da escritora, esse livro seria seguido por outros três: *Contos d'escárnio –*

Textos grotescos, de 1990, *Cartas de um sedutor*, de 1991; e *Bufólicas*, de 1992. A junção dos três primeiros livros, escritos em prosa, com *Bufólicas*, o único em versos, compõe a tetralogia obscena da autora.

Apesar de ter causado furor midiático na época da publicação de sua tetralogia obscena, Hilda Hilst já era reconhecida como escritora de destaque dentro da academia, é o que podemos constatar no artigo “Pacto com o hermético”, de Claudio Willer (1990), publicado no *Jornal do Brasil*, sobre a poesia e a prosa de Hilst, vertentes distintas, mas complementares, a que se acrescenta ainda sua produção teatral. Para Willer, “a poesia frequentemente é mais concisa e contida, com um sentido de apuro formal, mais evidente no lírico *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. É esplêndida nas imagens poéticas do tipo visual, particularmente em *Da Morte – Odes Mínimas*” (WILLER, 1990). Já a prosa hilstiana, por exemplo, “é anárquica, transgressiva, delirante. Cada livro parece fragmento de um texto infinito (o que é indicado por um dos títulos, *Fluxo-floema*). Textos de invenção e ruptura, particularmente o escatológico (nos dois sentidos da palavra) *A obscena Senhora D*” (WILLER, 1990).

Anatol Rosenfeld ressaltou o valor da obra de Hilst em texto que escreveu como prefácio para o livro *Fluxo-floema*. Assim como Willer, Rosenfeld repara na característica polígrafa da escritora, pois, para ele, é difícil “encontrar no Brasil e no mundo de escritores, ainda mais neste tempo de especializações, que experimentam cultivar os três gêneros fundamentais de literatura — a poesia lírica, a dramaturgia e a prosa narrativa — alcançando resultados notáveis nos três campos” (ROSENFELD, 1970). As análises desses críticos, que reconhecem o valor literário da escrita hilstiana, sugerem que as lamentações de Hilst acerca de uma incompreensão da crítica com relação à sua obra, como veremos a seguir, seriam apenas uma *performance*, uma ficção de si mesma.

Como podemos perceber nos textos de Anatol Rosenfeld e Claudio Willer, Hilda Hilst tinha uma boa recepção acadêmica de suas obras, contudo, no geral, ainda era pouco conhecida pelos leitores brasileiros. Em uma tentativa de modificar a cena literária em relação às suas obras, Hilst concede entrevista para Marici Salomão à época do lançamento de seu livro de poemas *Amavisse*, em 1989. A escritora declara que não escreveria literatura séria a partir daquele momento, uma vez que, segundo ela, a “*Bossa-pornografia* não deverá ser um livro para se levar a sério. *Amavisse* foi o meu último livro publicado no Brasil, para ser levado a sério. Só espero que não resolvam encontrar implicações hegelianas ou metafísicas nos textos pornográficos” (DINIZ, 2012, p. 142, grifos do autor). Nesse momento, a escritora lança seu ousado projeto literário; a partir de então suas entrevistas performáticas criariam uma esfera debochada na recepção das obras ditas obscenas da autora. Nessas entrevistas, Hilst demonstra-se chateada com o mercado editorial e vocifera contra todos os seus agentes. Jornalistas de cadernos de cultura acreditaram na *performance* de escritora incompreendida realizada por Hilst, que estaria decidida a embrenhar-se na escrita de livros mercadológicos, pois o público não lia a sua obra produzida em vários gêneros – a poesia, o teatro e a narrativa, como abordamos anteriormente.

Sobre o conceito de *performance*, entendemos o termo artístico da mesma forma que Richard Schechner conceitua em seu ensaio “O que é performance”. Nesse trabalho, o crítico demonstra que “a própria redundância das ações cotidianas é precisamente o que constitui a sua familiaridade

[da *performance*], a sua qualidade de ação construída a partir de pedaços de comportamentos, rearranjados e modelados de modo a produzir um efeito determinado”. Logo, seguindo as pistas de Schechner, *performance* “é próxima da vida diária” (SCHECHNER, 2003, p. 27). Complementamos o pensamento de Schechner com o de Graciela Ravetti, em “Narrativas performáticas”, uma vez que, para Ravetti, a *performance* é uma exposição radical do próprio enunciador “assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalcados; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações da autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado” (RAVETTI, 2002, p. 47). Por isso, quando Hilda Hilst ressalta em entrevistas a pobreza e o pouco lucro advindos de suas publicações, a escritora utiliza-se do termo pornografia para encenar uma espécie de metalinguagem e reescrever a sua biografia, já que ela só estaria publicando obras obscenas devido ao silêncio da crítica e dos leitores.

Sobre a pornografia, termo que Hilst empregou em variadas entrevistas, Lynn Hunt destaca a importância do século XIX para a definição da expressão:

Em termos linguísticos, os meados do século XIX foram cruciais. Em 1857, a palavra *pornografia* apareceu pela primeira vez no *Oxford English Dictionary*, e a maioria de suas variações — *pornógrafo* e *pornográfico* — datam do mesmo período. Esses verbetes surgiram na França um pouco antes. Segundo o *Trésor de la langue française*, a palavra *pornographe* apareceu primeiro em 1769, no tratado de Restif de la Brettone (*sic*) intitulado *Le Pornographe*, aludindo a textos sobre prostituição, enquanto *pornographique*, *pornographe* e *pornographie*, no sentido de escritos ou imagens obscenos, datam de 1830 e 1840. (HUNT, 1999, p. 13-14, grifos do autor)

Apesar de as fontes teóricas que tratam da pornografia e de sua correspondente proibição serem encontradas desde 1500, somente no século XIX é que se chegou a uma conclusão sobre o que seria pornografia. Entende-se o conceito, portanto, como o de uma “escritura prostituída”. O escritor, a partir dessa definição, se renderia ao mercado e faria literatura de baixa qualidade. Concepção, aliás, adotada pela maioria dos críticos de Hilda Hilst.

Como podemos observar a partir do exposto até o momento, este artigo tem por intenção demonstrar como a tetra

logia obscena de Hilda Hilst foi recebida pela imprensa brasileira. Para que consigamos atingir tal objetivo, realizamos uma pesquisa bibliográfica¹ de resenhas publicadas em jornais sobre a tetralogia, além de entrevistas que Hilst concedeu na época. Trataremos de questões discutidas dentro dessa produção da imprensa, como pornografia e obscenidade. De Schechner (2003) e de Ravetti (2002), usaremos o conceito de *performance* na arte e na narrativa com o intuito de demonstrar como Hilda Hilst utiliza-se deste processo para guiar a recepção de sua obra.

¹ As resenhas sobre a tetralogia foram pesquisadas no arquivo de Hilda Hilst, armazenado no Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio (Cedae), abrigado na Unicamp.

1. HILDA HILST SE DESPEDE DA SERIEDADE. SERÁ?

Em 1989, em entrevista para Marici Salomão, Hilda Hilst decreta que *Amavisse* seria o seu último livro sério, pois, segundo a autora, o silêncio dos leitores seria um desaforo para o escritor (DINIZ, 2012, p. 144). Carlos Alexandre Rocha (2012), em “A moralidade do leitor em xeque”, publicado em 2012, no jornal *A Gazeta*, parece ter percebido que as reflexões de Hilda Hilst presentes nas entrevistas sobre o ato de escrever aparecem em *O caderno rosa de Lori Lamby*, uma vez que, nesse romance, o escritor, para conseguir leitores e trânsito no mercado editorial, deve escrever o que a indústria cultural deseja. Portanto, segundo o crítico, identifica-se uma “reflexão sobre o ato de escrever disfarçada de pornografia que perpassa todo o livro. Para conseguir vender e sobreviver, o autor tem que se deixar levar pelo mercado editorial e escrever coisas porcas” (ROCHA, 2012). Entretanto, ressalta-se que o crítico em questão falava sobre o projeto sem a sombra viva da influência de Hilst, pois a maior parte dos textos jornalísticos publicados na época de lançamento de *O caderno rosa de Lori Lamby* caiu na tentação de seguir a *performance* hilstiana das entrevistas. Para se perceber como Hilst contaminava os críticos com as suas entrevistas, veremos um trecho de “Hilda se despede da seriedade”, texto de Humberto Werneck (1990) publicado no *Jornal do Brasil*:

Se o objetivo era chocar, foi alcançado em cheio, a julgar pela reação das pessoas a quem mostrou os originais. Um amigo, ela conta, o pintor Wesley Duke Lee, achou *O caderno rosa* “um lixo absoluto”. Outro, o médico José Aristodemo, ex-secretário da saúde do estado de São Paulo, considerou que “uma poetisa tão boa nunca deveria enveredar pelo pornô”. A escritora Lygia Fagundes Telles, com quem troca confidências e produção literária desde os anos 50, admite que ficou “meio assustada, aturdida”. O editor Caio Graco Prado, da Brasiliense, gostou do que leu, mas temendo um escândalo, não se aventurou a publicar. “Não tive coragem”, confessa. Mesmo o crítico Leo Gilson Ribeiro, há longos anos uma voz praticamente solitária na defesa da obra de Hilda, não pareceu entusiasmado com a mudança de rumos. “Será que o que eu estou escrevendo não é suficientemente pornô?”, indaga Hilda Hilst com um sorriso de menina travessa. (WENECK, 1990)

Em “Hilda Hilst e a arquitetura de escombros”, de Vera Queiroz (2004), trabalho acerca da recepção dos textos hilstianos a partir de entrevistas, de artigos e da própria obra da autora, a pesquisadora atribui o desconhecimento dos livros de Hilst por parte do público a três fatores: a linguagem e o pensamento complicados; a Casa do Sol, refúgio que tirou a escritora dos holofotes literários e a deixou escondida; o próprio projeto literário de escrita da autora que, mesmo com a proposta de serem populares, abusava da profundidade de pensamento, do escatológico e do grotesco. Devido a essa densidade, o leitor brasileiro, “conservador e mediano em seus gostos literários, brutalizado por uma cultura televisiva de baixíssima qualidade e bastante precária” (QUEIROZ, 2004, p. 68), não consegue ler os textos complexos em que a autora rompe os

padrões do “bem escrever” tornando-se, portanto, transgressora. Além disso, quando aparece em entrevistas e em matérias de jornais, Hilst influencia a maneira como a sua obra será recebida pela crítica, na medida em que retrata as mazelas sofridas por seus narradores escritores que descrevem suas experiências com a escrita, como Lori, Craso, Stamatius, Vittorio, entre outros, como sendo uma imagem do sofrimento da escritora.

Nas entrevistas de Hilda Hilst, como ressalta Vera Queiroz, percebe-se a indignação da autora por não ser lida devidamente pelo público, isso se deve à consciência do valor de sua obra e à *performance* empregada para interferir na recepção, como podemos constatar na entrevista concedida ao *Correio Popular*, em 1994:

Nos meus livros eróticos, que foram classificados como pornôis por alguns, os personagens têm problemas existenciais. De repente, no meio de uma orgia, o sujeito está se perguntando: o que eu estou fazendo? O sexo nestes livros é o veículo para puxar o vestido do divino, é um meio para se enxergar a ínfima luz (MARTINELLI, 1994).

As entrevistas de Hilda Hilst, para Queiroz, de certo modo, tornaram sua figura mais conhecida do que as obras. Isso porque a autora interagiu com o futuro leitor, sarcasticamente, cheia de ironia a falar de seus trabalhos obscenos. Além disso, os jornais, na época, eram mais acessíveis ao povo, já os livros, devido ao seu preço, não conseguiam atingir o público. Outro ponto que Vera Queiroz ressalta, a partir das entrevistas, é a falta de interesse dos editores, o que levaria o público a desconhecer ainda mais a literatura hilstiana, pois ela não era suficientemente divulgada.

Entretanto, consideramos que, ao criticar os editores, que, muitas vezes, eram amigos íntimos da autora, Hilda Hilst realiza mais uma *performance* do que uma crítica propriamente. Para Paul Zumthor, em *Performance, Recepção, Leitura*, “a *performance* e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da *performance* afeta o que é conhecido. A *performance*, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca” (p. 32). Dessa forma, assim como o editor coloca na ficha do livro qual o seu gênero textual, a fim de preparar o leitor para o texto que virá com a leitura, Hilda Hilst prepara e tenta angariar mais leitores com as suas *performances* nas entrevistas e nas respostas para as críticas de jornais. Por isso, Hilst marcava seus leitores e críticos com a sua personalidade singular.

Na entrevista “Inocência Escandalosa”, publicada no Caderno C do *Jornal do Brasil*, Hilst confia a Celso Araujo (1990) que não fez literatura obscena para ser mais vendida, pois a escritora não estaria “preocupada com a fama e a glória”. Portanto, segundo Hilst, *O caderno rosa de Lori Lamby* “seria uma banana pra acordar o leitor que está dormindo. Eu quis mesmo dar essa porrada na cara. O editor brasileiro é esse nojo. Eles têm horror quando um livro tem profundidade. Quantas vezes só faltaram me cuspir na cara”. Como conceituou Graciela Ravetti (2002, p. 47), Hilda Hilst vai trazendo nas entrevistas performáticas casos de sua vida e misturando-os com a ficção. Nesta *performance* contínua, Hilda Hilst diz, em quase todas as entrevistas, que sua obra não vendeu, pois foi incompreendida: “A Playboy deu uma nota horrível. A Folha fez uma matéria

escandalosa. O crítico Léo Gilson Ribeiro, que sempre acompanhou e falou do meu trabalho, ficou de mal comigo. ‘Hilda, isso é um lixo. Foi um suicídio intelectual’. Ele mesmo não compreendeu a força desse meu gesto” (ARAÚJO, 1990).

Edson Costa Duarte, em “A recepção da literatura de Hilda Hilst”, demonstra que muitos acadêmicos levaram a sério a imagem de vítima de Hilst. Entretanto, o crítico ressalta que contabilizou “mais de 650 textos sobre sua obra, publicados em jornais e revistas do Brasil e do exterior” (p. 138). Além disso, a produção literária da autora contou com resenhas de críticos reconhecidos no cenário nacional, como “Sérgio Buarque de Holanda, Sérgio Milliet, Jorge de Sena, Wilson Martins e Anatol Rosenfeld [...], Nelly Novaes Coelho, Sábato Magaldi, Leo Gilson Ribeiro, Ivan Junqueira, Flora Sussekind, Augusto Massi, Cláudio Willer, Jorge Coli, Berta Waldman e Vilma Arêas, Eliane Robert Moraes” (DUARTE, 2014, p. 138). Dessa forma, apesar do reconhecimento da sua obra por grandes nomes da crítica nacional, como os citados anteriormente, Duarte observa que “muitos se colaram à ficcionalização de si mesma feita por Hilst, em muitas entrevistas, é levar ao pé da letra todas as suas declarações” (DUARTE, 2014, p. 137). Como podemos notar nos apontamentos de Duarte, Hilst sempre teve uma aceitação acadêmica grande, o que reforça que suas entrevistas participariam do projeto literário da tetralogia, servindo como uma espécie de “guia de recepção” de sua obra para os leitores.

Em “Brega até a alma”, por exemplo, Mario Mendes (1999) entra no jogo performático de Hilda Hilst. Na matéria, publicada na revista *Elle*, pondera que o desejo de ganhar “um público maior – e engordar a conta bancária – não é privilégio do mercado fonográfico. Na literatura, a escritora Hilda Hilst cansou-se de ser considerada hermética, contabilizando elogios demais e exemplares de menos no balanço das vendas de suas obras” (MENDES, 1999). Sendo assim, para Mendes, na tentativa de popularizar sua obra e obter retorno financeiro, Hilst se aventura na escrita pornográfica. Pode-se considerar que Mario Mendes exagerou nos termos publicitários e sensacionalistas, pois o jornalista reflete que Hilda Hilst teria escrito a tetralogia “para chocar geral e render uma nota preta. Mas, mesmo escrevendo tramas vulgares, debochadas e bregas, Hilda não deixou de lado sua erudição, seu humor refinado, suas observações filosóficas” (MENDES, 1999).

Já Eliane Robert Moraes (1990), em “A obscena senhora Hilst. Poemas eróticos disfarçam uma fina reflexão sobre a linguagem”, resenha publicada no *Jornal do Brasil*, parece ter compreendido na época a importância de *O caderno rosa de Lori Lamby* para a literatura brasileira, não sendo impactada com as entrevistas de Hilst. Moraes ressalta o susto que grande parte dos amigos que rodeavam a escritora podem ter levado com o lançamento da obra: “Ao que tudo indica, o lançamento do último livro da escritora paulista Hilda Hilst, *O caderno rosa de Lori Lamby*, deixou seus leitores, colegas e críticos um pouco mais que surpresos. A perplexidade se fez silêncio”. Para Moraes, o silêncio seria explicado devido à vasta obra sofisticada escrita anteriormente que Hilst teria abandonado ao se lançar no gênero pornográfico. Apesar da incredulidade dos amigos de Hilst diante da obra, Moraes liga a personagem Lori com a menina Eugénie de *A filosofia da Alcova*, de Sade, esta educada segundo “os princípios lascivos da libertinagem”. Além dessa provável intertextualidade, Moraes indaga: a personagem hilstiana “não poderia também recordar outra Lori, esta mais densa e madura,

a de Clarice Lispector em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres?* Pois o que está em jogo, para a personagem de Hilda Hilst – assim como para a de Sade ou a de Lispector – é fundamentalmente a experiência do prazer” (MORAES, 1990).

Como se pode observar a partir da análise de todas essas resenhas e entrevistas, Hilda Hilst, ao elaborar sua tetralogia obscena, carrega personagens com referências à literatura canonizada e a grandes nomes do gênero considerado pornográfico, como Sade. Esses aspectos demonstram que a autora não se despediu da plataforma da literatura “dita séria”, uma vez que, mesmo com o obsceno, seu estilo de escrita anterior à tetralogia não foi abandonado.

2. CRÍTICAS DE HILDA HILST AOS AGENTES DO MERCADO EDITORIAL

O *Dicionário Houaiss* (2009) define agente como um adjetivo que significa o “que ou quem atua, opera, agencia” ou o “que ou quem agencia negócios alheios”. Já no caso da palavra atuando como substantivo, um dos prováveis significados passa a ser “intermediário que representa artistas, diretores, escritores, músicos etc., retendo para si uma porcentagem de cada cachê ou salário do cliente” (HOUAISS, 2009). Portanto, os agentes contra os quais Hilst tanto vocifera em suas entrevistas seriam os críticos, a mídia, os editores e os leitores.

Fernanda Scalzo (1990) publica, na *Folha de São Paulo*, o texto “Hilda Profissionaliza ‘bandalheira’ em novo livro”; neste texto jornalístico, Scalzo considera *Contos d’Escárnio – Textos Grotescos* superior a *O caderno rosa de Lori Lamby*. Isso se deve, segundo Scalzo, ao fato de que naquele livro “a escritora está mais à vontade e usa de todos os gêneros (prosa, cartas, peças teatrais, poesia e até receitas) para escrever suas ‘bandalheiras’. Tudo é alvo de piadas sob o olhar sarcástico da escritora. A igreja, os intelectuais, os editores, a literatura” (SCALZO, 1990). Scalzo caiu na *performance* de lançamento da tetralogia obscena da autora. Hilst, além de sustentar suas atuações nas entrevistas, mantém-se atenta às resenhas que são escritas, acusando tanto a *Folha de São Paulo*, como a crítica Fernanda Scalzo de serem puritanos, como podemos observar na entrevista “Palavras abaixo da cintura”, concedida para Hussein Rimi (1991):

É lógico que sim. As resenhas que aquela moça faz, uma tal de Fernanda Scalzo... Aliás, eu acho que para comentar um livro você primeiro precisa ter conhecimento literário, precisa ter um embasamento sobre literatura e sobre o escritor que você está comentando, o que essa moça realmente não tem. Tudo que a *Folha* escreveu sobre mim é uma grande bobagem. Eu nunca escreveria basicamente por dinheiro, como eles colocaram. Nunca ter sido lida, isso é que me perturba (DINIZ, 2012, p. 150-151).

Assim, Hilda Hilst vai mantendo a sua *performance* de autora incompreendida pela mídia e pelos meios de comunicação de massas. As entrevistas seriam uma forma de Hilst se manter viva no imaginário literário e midiático dos leitores.

Como uma guia interpretativa para a leitura de sua tetralogia obscena, a autora vai conceituando em entrevistas o que entende por “obscenidade”. Em “A sublime Hilda Hilst”, entrevista concedida para Seffrin (1990), por exemplo, Hilda Hilst começa a dar significado para a palavra “obscena” com o intuito de explicar o seu projeto. Aparentemente, o conceito de obsceno de Hilda Hilst está ligado a trazer para os olhos do leitor aquilo que está escondido.

Nos estudos acerca da obscenidade, podemos identificar inicialmente uma conceituação a partir da etimologia do termo, que, para alguns, derivou da corruptela do latim *scena*, e assim a palavra *obscena* significaria “fora de cena”. Apesar de alguns estudiosos considerarem forçada essa relação, a palavra *scena* é referida, quase que por unanimidade, pelos críticos e teóricos, como a origem do termo. Segundo Eliane Robert Moraes e Sandra Lapeiz, há duas possibilidades de se compreender a palavra: a primeira seria a proposta pelo médico inglês Havelock Ellis, pioneiro da sexologia, para o qual “a palavra é uma corruptela ou uma modificação do vocábulo *scena* e [...] seu significado literal seria ‘fora de cena’, ou seja, aquilo que não se apresenta normalmente na cena da vida cotidiana. Aquilo que se esconde” (MORAES; LAPEIZ, 1984, p. 8). Outra forma de definir o termo, de acordo com Moraes e Lapeiz, é recorrer a dicionários, como ao dicionário Aurélio. Assim, as definições do que seria obsceno relacionam-se “[a]o que fere o pudor; impuro; desonesto”; ou, em sua segunda acepção, seria aquilo que se diz “de quem profere ou escreve obscenidades” (MORAES; LAPEIZ, 1984, p. 8), ou seja, é aquilo que se mostra, “‘em frente à cena’ (*ob* = em frente, *sceno* = cena). Assim, proferir uma obscenidade é colocar em cena algo que deveria estar nos bastidores” (MORAES; LAPEIZ, 1984, p. 8).

Jean Baudrillard, em *Senhas*, reflete sobre essas concepções do termo obsceno que, em nossa visão, relacionam-se às concepções defendidas por Hilda Hilst:

Há escaladas na obscenidade: apresentar o corpo nu pode ser já grosseiramente obsceno, mas apresentá-lo descarnado, esfolado, esquelético, o é ainda mais. Vemos claramente que hoje em dia toda a problemática crítica da mídia gira em torno do limite de tolerância a esse excesso de obscenidade. Se tudo deve ser dito, tudo vai ser dito... Mas a verdade objetiva é obscena. É bem verdade que, quando nos contam com todos os detalhes as atividades sexuais de Bill Clinton, a obscenidade é de tal forma derrisória, que nos perguntamos se não existe aí uma dimensão irônica. Essa reversão seria, talvez, o último avatar da sedução, em um mundo em perdição, em obscenidade total: apesar de tudo, não se chega necessariamente a crer nela. A obscenidade, isto é, a visibilidade total das coisas, é, a essa altura, tão insuportável que é preciso aplicar-lhe uma estratégia de ironia para sobreviver. Do contrário, uma tal transparência seria absolutamente assassina (BAUDRILLARD, 2001, p. 31-32).

Em um mundo onde tudo é invisível, Hilda Hilst, com seu projeto da tetralogia obscena, tenta lançar luz à crítica aos escritores vendáveis, ao mercado e ao desprezo pela palavra, pois vivemos no silêncio de um mundo pornográfico em que os órgãos sexuais são mais importantes do que a denúncia sobre as mazelas sociais. Em entrevista, Hilda Hilst resume o que seria obsceno em sua concepção: “Sujo, obsceno, porco é saber que o país tem 40 milhões de analfabetos, 9 milhões

de crianças desamparadas, 9 milhões de boias frias. Quando se é verdadeiramente lúcido, a vida pode ser uma experiência obscena” (SEFFRIN, 1990).

Em entrevistas de lançamento de *Bufólicas*, Hilda Hilst manifesta-se arrependida por ter acreditado na atitude de estadista sustentada pelo então candidato à presidência da república Fernando Collor de Mello, atitude essa evidente no discurso do político em propagandas eleitorais. Em entrevista concedida ao *Diário Popular*, em 1992, a autora admite que as *Bufólicas* seriam uma alusão àquele período:

Bufólicas é o conto de fadas que ainda não tinha sido escrito. É um livro político. Ele usa os personagens dos contos de fadas tradicionais, mas subvertendo o imaginário desses contos. Estão todos lá: O Reizinho Gay, A Rainha Careca, A Maga Perversa, o Anão Triste. Não classifico como literatura infantil, porque certamente não aceitariam essa definição. [...]. *Bufólicas* é muito engraçado, e a pornografia não é engraçada, ninguém goza rindo. Mas insisto que é um livro político, porque é impossível escapar ao momento político que vivemos: temos um presidente que não é presidente e considera-se escritor quem não é escritor (HEYNEMANN, 1992).

Como podemos notar, Hilst considera as *Bufólicas* como um livro político. Nesse sentido, não podemos esquecer o cenário em que a obra foi escrita: Fernando Collor de Mello assumiu a presidência da república, em 1990, e, após uma campanha “contra os marajás”, seu governo mergulhou em escândalos de corrupção que assombraram o Brasil, como, por exemplo, o caso dos *anões do orçamento*. A reação popular contra o cenário político perturbado foi o movimento dos “caras-pintadas”, que ajudaram a retirar o mandato de Collor por *impeachment* com apenas dois anos de governo. Ao mostrar com suas obras o despreparo dos representantes políticos e artísticos, Hilda Hilst representa em seu projeto literário a “república pornocrata” brasileira com o intuito de satirizar os problemas enfrentados em um país subdesenvolvido.

Além disso, Hilst causa um certo furor na imprensa em torno de sua obra, “acusando que o autor nacional só é levado a sério quando dá todos os nomes às coisas que ficam da cintura para baixo” (MEDEIROS, 1991). Ao realizar seu projeto, Hilst elabora um conjunto de obras que atualiza a produção literária satírica e pornográfica, como deduz Heitor Ferraz, em “A cortina de fumaça da obscenidade” (2002). Para Ferraz, a obscenidade em Hilda Hilst “surge como uma força irônica e crítica dentro do livro – algo como uma estratégia da autora que escolhe debochar da literatura pornográfica ao praticá-la com requintes de linguagem que hoje são raros nesse gênero” (FERRAZ, 2002).

Roberto Comodo (1991), em “O fecho de uma trilogia erótica”, publicado no *Jornal do Brasil*, mostra como foi a recepção de *Cartas de um sedutor*. Comodo, aparentemente, estava impactado pela *performance* de Hilst, já que ele escreve a sua crítica citando sucessos editoriais da época: Hilda Hilst “teve um estalo ao ler no café da manhã que a escritora francesa Régine Deforges, autora do soft pornô *A bicicleta azul*, uma paródia de *E o vento levou*, tinha vendido milhões de exemplares”. No entanto, Comodo segue uma visão mais acertada da tetralogia obscena, uma vez que, para ele,

estes livros seriam uma atitude violenta de Hilst Hilda Hilst com o intuito de chocar os leitores (COMODO, 1991).

Para Hilda Hilst obsceno seria os leitores consumirem *A bicicleta azul* ao invés de livros de maior valor literário; obsceno também é o fato de grandes escritoras “morrerem pobres”, como teria acontecido com Clarice Lispector, sobre a qual Hilst afirma: “foi roubada descaradamente pelos editores, que hoje ganham fortunas reeditando seus livros. Achei que era hora de dizer um basta, admitir ‘que não deu certo, e resolvi recomeçar’. Existem algumas alternativas para o fracasso: o álcool, o suicídio e o riso, por exemplo. Optei pelo último, através do obsceno” (SEFFRIN, 1990).

Em entrevista concedida para Paulo Martinelli (1994), Hilst continua suas críticas aos produtos do mercado editorial; para a escritora, “Paulo Coelho vende porque metade da humanidade é imbecil”. Sobre as sátiras a este escritor, Carlos Alexandre da Silva Rocha (2014, p. 36-37), em “O embate político nas arenas públicas das sete *Bufólicas* de Hilda Hilst”, demonstra que Hilst se utiliza do recurso intertextual para degradar a personagem dos contos de fadas. Entretanto, com a degradação dos textos literários, Hilst degrada também os livros do escritor Paulo Coelho, já que a maga “Drida” de *Bufólicas* é um disfarce para a personagem do escritor *best-seller* contida no livro homônimo *Brida*. Além disso, o verso “*Me Voy a Santiago*” (HILST, 2002, p. 20) também faria referência ao livro *Diário de um Mago*, escrito por Paulo Coelho, que se auto intitula mago, como a maga do poema hilstiano:

E agora vou encher de traques
O caminho dos magos.
Com minha espada de palha e bosta seca
Me voy a Santiago.
(HILST, 2002, p. 20).

Tais assertivas nos remetem à resenha de Carlos Alexandre Rocha sobre *O caderno rosa de Lori Lamby*, pois, segundo Rocha, a dedicatória e a epígrafe do livro seriam guias de leituras para o romance, ou melhor, para tetralogia: “o romance é dedicado ‘à memória da língua’, que é tida como morta por causa do mercado editorial”. Para Rocha, quando Hilst cita Oscar Wilde como epígrafe, estaria ironizando a criação literária, “já que fica evidente que o pronome pessoal utilizado (nós) seria uma forte referência aos escritores que estão na pobreza a olhar estrelas e a privilegiar o valor literário e não o mercado”. Esses autores, segundo a interpretação de Rocha, “vivem a observar as estrelas, metáfora da qualidade literária” e “a narradora-personagem Lori Lamby dá a lição quando responde a epígrafe, dizendo: ‘E quem olha se fode’. A esses que vivem a priorizar o belo e a qualidade só resta acabar mal e ficar à margem do mercado e do público” (ROCHA, 2012). Portanto, existem dois tipos de escritores, os que buscam a qualidade literária e não alcançam sucesso financeiro, e os escritores “vendidos” que fazem de tudo para alcançar a recompensa monetária. Essas relações entre mercado editorial, escritor e leitor são tematizados criticamente na tetralogia de Hilst, atribuindo a esse conjunto de obras da autora um caráter metalinguístico, já que que esses textos que utilizam a matéria pornográfica criticam o próprio gênero. Desse modo,

a tetralogia de Hilst é metanarrativa, na medida em que se embrenha no “forte viés ensaístico e metalinguístico, a escarafunchar perversamente os intervalos e as contradições entre a invenção radical do autor e os interesses outros, ou dos outros” (PÉCORA, 2005).

Percebe-se, portanto, que Hilda Hilst, ao ser entrevistada por jornais e comentar suas próprias obras, ironiza o mercado editorial, os editores, escritores do *mainstream* e os leitores. Assim, Hilst, performaticamente, realça suas críticas ao mercado cultural, críticas essas evidenciadas na sua tetralogia obscena. Desse modo, a autora buscou interferir na recepção e na interpretação de sua obra obscena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho procuramos mapear como foi a recepção da tetralogia obscena de Hilda Hilst a partir de resenhas escritas na época do lançamento dos livros. Como observamos, Hilda Hilst, com suas *performances*, guiava a interpretação da imprensa a partir de entrevistas concedidas aos meios de comunicação da época. Procuramos analisar as resenhas contrapondo às entrevistas e aos conceitos de pornografia e obscenidade de Eliana Robert Moraes e Sandra Lapeiz (1984) e Lucienne Frappier-Mazur (1999). Orientados pelas reflexões teóricas desses autores, pudemos discutir as estratégias performáticas utilizadas pela autora.

Alcir Pécora, em “A virada acadêmica de Hilda Hilst”, resenha publica no *Jornal Rascunho*, segue um estudo que mapeia a fortuna crítica de Hilda Hilst realizado pelo arquivista Cristiano Diniz. Pécora indica que, entre 1949 a 2017, “foram produzidos a respeito da sua obra 209 capítulos e livros; 782 artigos em periódicos, jornais e revistas; 88 entrevistas e 184 trabalhos acadêmicos, entre monografias, dissertações e teses, num total geral de 1.263 referências” (PÉCORA, 2018). Em relação à quantidade dessas produções acadêmicas por ano, Pécora ressalta que, “até 2001, o número anual delas ficava entre uma e, no máximo, duas, sendo que, na maioria dos anos, sequer havia trabalho acadêmico sobre a obra de Hilst” (PÉCORA, 2018). O crítico conclui que, “a partir de 2008, a subida muda de patamar, para treze ou mais, sendo que em 2012, chega ao pico (até agora) de 17 dissertações ou teses anuais sobre ela — mais de uma, não por ano, mas por mês” (PÉCORA, 2018). A partir dessas informações, Pécora enumera o que se modificou no cenário para a repercussão da obra hilstiana: “a boa edição; a ampla disponibilidade de sua obra no mercado nacional; o debate travado em torno da absolutização da teleologia modernista; o avanço crescente dos estudos de gênero no mundo e no Brasil; e, enfim, a própria morte da autora” (PÉCORA, 2018).

Como pudemos observar neste artigo, a *performance* de Hilst nas suas entrevistas conseguiu influenciar jornalistas e críticos, guiando a recepção de sua tetralogia obscena. Dado o grande interesse atual por suas obras, acreditamos que seu projeto literário envolvendo a *performance* foi exitoso, uma vez que muitos leitores passaram a conhecer as obras da autora devido a suas falas intempestivas na imprensa, falas essas responsáveis por manter Hilst no imaginário cultural como uma autora incompreendida e explorada pelo mercado editorial.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Celso. Inocência Escandalosa. *Jornal do Brasil*. Distrito Federal, 24 maio 1990. Caderno 2.
- BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Tradução de Maria Helena Kühner. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.
- COMODO, Roberto. O fecho de uma trilogia erótica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 set. 1991.
- DINIZ, Cristiano. *Paris era bom quando eu@§#!\$....*: uma seleção de entrevistas e depoimentos de Hilda Hilst. 2012. 264f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 264f.
- DUARTE, Edson Costa. A recepção da literatura de Hilda Hilst. *Revista Palimpsesto*, Rio de Janeiro, ano 13, n. 18, p. 135-145, 2014. Disponível em: < <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/34894>>. Acesso em: 01 jun. 2020.
- FERRAZ, Heitor. A cortina de fumaça da obscenidade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 jun. 2002. Caderno Mais.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 1 Cd.
- HUNT, Lynn. Introdução: Obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800. In: HUNT, Lynn. *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800*. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999. p. 49-114.
- MARTINELLI, Paulo. Tempestade. *Correio Popular*, Campinas, 23 out. 1994.
- MEDEIROS, Gutemberg. O erótico como ato político. *Gonzaga News*, Santos, jan. 1991. Sons e Palavras.
- MENDES, Mário. Brega até a alma. *Revista Elle*, São Paulo, jan. 1999. Ano 11, nº128. Cultural Piece.
- MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra M. *O que é pornografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MORAES, Eliane Robert. A obscena senhora Hilst. Poemas eróticos disfarçam uma fina reflexão sobre a linguagem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 de maio 1990. Ficção.
- MORICONE, Sérgio. Fina e densa escrita sexual. *Jornal de Brasília*, Brasília, 24 out. 1991. Literatura.
- PÉCORA, Alcir. A virada acadêmica de Hilda Hilst. *Jornal Literário Rascunho*. Curitiba, jun. 2018. Caderno Conversa, escuta. Disponível em: < <http://rascunho.com.br/a-virada-academica-de-hilda-hilst/>>. Acesso em: 25 jun. 2018.
- _____. *Hilda Hilst: Call for Papers*. 2005. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/literatura_ago2005_pecora.htm>. Acesso em: 01 set.
- QUEIROZ, Vera. Hilda Hilst e a Arquitetura de Escombros. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 8, n. 1-2, p. 67 - 78, jan./dez. 2004.

- RAVETTI, Graciela. “Narrativas performáticas.” In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (orgs). *Performance, exílios, fronteiras*. Belo Horizonte, UFMG, 2002. p. 47-68.
- ROCHA, Carlos Alexandre da Silva. O embate político nas arenas públicas das sete *Bufólicas* de Hilda Hilst. In: AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de (Org.). *Por um (im)possível anticânone contemporâneo: literatura, artes, cinema, música*. São Paulo: Arte & Ciência. 2014. p. 33-49.
- ROCHA, Carlos Alexandre. Amoralidade do leitor em xequê. *Jornal A Gazeta*. Vitória, 07 dez. 2012. Caderno Pensar.
- ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. 1970. Disponível em: <<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticaar.html>>. Acesso em: 10 jun. 2013.
- SCALZO, F. Hilda profissionaliza “bandalheira” em novo livro. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 out. 1990. Letras.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance. *O pervejejo*. Rio de Janeiro, Ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.
- SEFFRIN, A. C. A sublime Hilda Hilst. *D. O. Leitura*, [São Paulo, 1990].
- WERNECK, Humberto. Hilda se despede da seriedade. *Jornal do Brasil*, [s.1] 17 fev. 1990. Perfil.
- WILLER, Cláudio. Pacto com o hermético. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 fev. 1990. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag43hilst.htm>>. Acesso em: 03 jun. 2013.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, literatura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: COSACNAIF, 2014.

Carlos Alexandre da Silva Rocha

É doutorando em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Graduado em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa (2011) e mestre em Letras: Estudos Literários (2014) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Tem experiência na área de educação, no ensino de língua portuguesa e literatura brasileira. É professor do Ensino Básico da Secretaria de Educação do Espírito Santo (SEDU).

Recebido em 15/08/2020.

Aceito em 20/10/2020.