

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

EDINÉIA APARECIDA OGLIARI

**A SANTA QUE LEVANTOU A SAIA: A SUBVERSÃO DA LINGUAGEM
NA TRILOGIA HILSTIANA – ENTRE O CANÔNICO E O MARGINAL**

DISSERTAÇÃO

CURITIBA

2019

EDINÉIA APARECIDA OGLIARI

**A SANTA QUE LEVANTOU A SAIA: A SUBVERSÃO DA LINGUAGEM
NA TRILOGIA HILSTIANA – ENTRE O CANÔNICO E O MARGINAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Linha de pesquisa: Estéticas Contemporâneas, Modernidade e Tecnologia.

Orientadora: Profa. Dra. Naira de Almeida Nascimento

CURITIBA

2019

Ogliari, Edinéia Aparecida

A santa que levantou a saia [recurso eletrônico]: a subversão da linguagem na trilogia hilstiana: entre o canônico e o marginal / Edinéia Aparecida Ogliari.-- 2019.

1 arquivo texto (123 f.): PDF; 828 KB.

Modo de acesso: World Wide Web

Título extraído da tela de título (visualizado em 03 maio 2019)

Texto em português com resumo em inglês

Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens, Curitiba, 2019

Bibliografia: f. 116-123

1. Linguagem e línguas - Dissertações. 2. Hilst, Hilda, 1930-2004 - Crítica e interpretação. 3. Hilst, Hilda, 1930-2004 - O caderno rosa de Lori Lamby - Crítica, interpretação, etc. 4. Hilst, Hilda, 1930-2004 - Contos de escárnio: textos grotescos - Crítica, interpretação, etc. 5. Hilst, Hilda, 1930-2004 - Cartas de um sedutor - Crítica, interpretação, etc. 6. Ficção brasileira - Sec. XX - Crítica e interpretação. 7. Ficção brasileira - Séc. XXI - Crítica e interpretação. 8. Literatura erótica brasileira. 9. Ficção erótica brasileira. I. Nascimento, Naira de Almeida. II. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens. III. Título.

CDD: Ed. 22 – 400

Biblioteca Central da UTFPR, Câmpus Curitiba
Bibliotecário: Adriano Lopes CRB-9/1429

TERMO DE APROVAÇÃO DE DISSERTAÇÃO Nº 34

A Dissertação de Mestrado intitulada *A santa que levantou a saia: a subversão da linguagem em Hilda Hilst – entre o canônico e o marginal* defendida em sessão pública pela candidata **Edinéia Aparecida Ogliari**, no dia 25 de março de 2019, foi julgada para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, área de concentração Linguagem e Tecnologia, e aprovada, em sua forma final, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens.

BANCA EXAMINADORA:

Dr.^a Naira de Almeida Nascimento (orientadora – PPGEL/UTFPR)

Dr.^a Marilene Weinhardt (membro avaliador – UFPR)

Dr. Rogério Caetano de Almeida (membro avaliador – PPGEL/UTFPR)

A via original deste documento encontra-se arquivada na Secretaria do Programa, contendo a assinatura da Coordenação após a entrega da versão corrigida do trabalho.

Curitiba, 25 de março de 2019.

Carimbo e Assinatura do(a) Coordenador(a) do Programa

À menina franzina de mãos grandes e olhos atentos.

Àquela que fazia das invernadas seu caminho.

Dos sacos de farinha, seus cadernos.

E da nespereira, seu refúgio.

Que criava histórias em seu mundo particular.

Que se alimentava de pão e de sonhos.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não é só meu. Pertence também a todos aqueles que contribuíram de algum modo para que ele fosse possível. Alguns, no entanto, merecem destaque.

Primeiramente, minha gratidão à professora Lúcia Goldoni (*in memoriam*), por ter me aberto as portas para o mundo da leitura.

Ao professor José Francisco dos Santos Silveira, por ter me enxergado no meio de tantos.

Ao professor Ademar Heemann, por ter me apresentado Hilda Hilst.

A todos os professores que tive em minha caminhada acadêmica, especialmente aos do PPGEL, que me proporcionaram, além do contato com referenciais que constituiriam a base de minha pesquisa acadêmica, lições de humildade e de esperança na educação, por quem minha admiração não é capaz de ser aqui expressada: Profa. Dra. Alice Atsuko Matsuda, Profa. Dra. Maurini de Souza e Prof. Dr. Márcio Matiassi Cantarin.

Minha gratidão especial ao Prof. Dr. Rogério Caetano de Almeida, pela imensa contribuição teórica, pelas palavras de incentivo e por ter acreditado no meu trabalho, de quem tenho orgulho de ter sido aluna.

Sobretudo, agradeço imensamente à minha orientadora, Profa. Dra. Naira de Almeida Nascimento, pelas aulas encantadoras, pela condução deste trabalho, pela paciência e pelas palavras que tinham o poder de colocar-me de volta no caminho quando deste me perdia.

Por fim, meu agradecimento aos meus alunos, que nos dias em que o cansaço transparecia em meu rosto, preocuparam-se não com as aulas, mas com o ser humano que estava diante deles e que carecia de compreensão. São eles que me fazem acreditar que vale a pena.

Lobos? São muitos.
Mas tu podes ainda
A palavra na língua
Aquietá-los.

Mortos? O mundo.
Mas podes acordá-lo
Sortilégio de vida
Na palavra escrita.

Lúcidos? São poucos.
Mas se farão milhares
Se à lucidez dos poucos
Te juntares.

Raros? Teus preclaros amigos.
E tu mesmo, raro.
Se nas coisas que digo
Acreditares.

(Hilda Hilst, 2018)

RESUMO

OGLIARI, Edinéia Aparecida. **A santa que levantou a saia**: a subversão da linguagem na trilogia hilstiana – entre o canônico e o marginal. 2019. 123 p. Dissertação (Mestrado em Linguagens e Tecnologias) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Departamento de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens – Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2019.

Este trabalho constitui-se de um estudo da trilogia obscena de Hilda Hilst composta pelos livros *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos de escárnio: textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991). Autora de uma vasta obra em prosa e verso, Hilst anunciou, aos 60 anos, que estava na hora de “a santa levantar a saia”, expressão utilizada por ela para simbolizar a sua transgressão da literatura “séria” para as “bandalheiras”, com o objetivo, segundo ela própria, de ser vendida e, conseqüentemente, conhecida pelo público. No entanto, uma leitura aprofundada das obras nos permite detectar um projeto subversivo da linguagem por meio da hibridez de gêneros canônicos e marginais e uma intencionalidade crítica que não condiz com o projeto anunciado pela escritora. Utilizando-se da paródia, da ironia, da sátira, do escárnio e do grotesco, Hilst desenvolveu uma crítica latente em relação à subserviência da produção estética literária ao mercado editorial, contrariando os supostos objetivos de visibilidade e lucro. Além disso, dialogou com obras consagradas da filosofia, demonstrando suas inquietações sobre as questões existenciais. Algumas das principais fontes teóricas utilizadas para desenvolver a análise das obras foram encontradas em Georges Bataille, na discussão sobre erotismo; Mikhail Bakhtin, sobre a natureza do grotesco; Sören Aabye Kierkegaard e Emil Michel Cioran, sobre o pensamento existencialista; e Linda Hutcheon, sobre a paródia moderna.

Palavras-chave: Hilda Hilst. Literatura marginal. Erotismo. Paródia. Grotesco.

ABSTRACT

OGLIARI, Edinéia Aparecida. **The saint who lifted her skirt up: the language subversion on the hilstiana trilogy – between the canonical and the marginal** 2019. 123 p. MASTER'S THESIS (Post Graduation on Language studies department) – Federal University of Technology – Paraná. Curitiba, 2019

This thesis consisted in a study of the obscene trilogy from the writer Hilda Hilst, it is composed by the books *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos de escárnio: textos grotescos* (1990) and *Cartas de um sedutor* (1991). Hilst is the author of a vast prose and verse literally work, she has announced at the age of 60 that was the time to “the saint lifts her skirt up”, expression which was used by her to symbolize her transition from her “well-behaved” literature to the “raunchy” literature, which aims according to herself, to be sold and consequently being known by the audience. However, a deep reading of Hilst’s literally works allow us to detect a subversive language project by the usage of canonical and marginal hybrid genres and an intentionality criticism which does not fit to the previous project announced by Hilst. Using the parody, irony, satire, scorn and the grotesque, Hilst developed a latent criticism in relation to the subservience of the literally aesthetic production to the editorial market, contradicting the supposed objectives of profit and visibility. Besides all above commented Hilst has had interacted with the most enshrined philosophical literature, demonstrating her concerns about existential questions. Some of the main theoretical sources used to develop the Hilst’s literally work analysis were found in Georges Bataille about the eroticism discussion, Mikhail Bakhtin about the grotesque nature, Sören Aabye Kierkegaard and Emil Michel Cioran about the existentialist thinking and Linda Hutcheon about modern parody.

Key words: Hilda Hilst. Marginal literature. Eroticism. Parody. Grotesque.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 11 |
| CAPÍTULO 1: EROTISMO, MERCADORIA E SUBVERSÃO | 20 |
| 1.1 EROTISMO E/OU PORNOGRAFIA..... | 20 |
| 1.2 ENTRE O CANÔNICO E O MARGINAL..... | 26 |
| 1.3 “A SANTA QUE LEVANTOU A SAIA”..... | 29 |
| 1.4 A ARTE COMO MERCADORIA..... | 35 |
| CAPÍTULO 2: O CADERNO ROSA DE LORI LAMBY | 39 |
| 2.1 O CADERNO ROSA: A LITERATURA A SERVIÇO DO CAPITAL..... | 39 |
| 2.2 “OBSCENA DE TÃO LÚCIDA”: A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E FILOSÓFICA DO CADERNO ROSA..... | 52 |
| 2.3 HILDA HILST E CADERNO ROSA: “UM GATO SEM RABO”..... | 65 |
| 2.4 DAS ALCOVAS PARA O QUARTO COR-DE-ROSA: OS ECOS DOS ROMANCES LIBERTINOS EPISTOLARES NO CADERNO DE LORI..... | 68 |
| CAPÍTULO 3: CONTOS DE ESCÁRNIO: TEXTOS GROTESCOS | 73 |
| 3.1 AS MÚLTIPLAS FACES DE CONTOS DE ESCÁRNIO: TEXTOS GROTESCOS..... | 73 |
| 3.2 O ESCÁRNIO..... | 82 |
| 3.3 O GROTESCO | 87 |
| CAPÍTULO 4: CARTAS DE UM SEDUTOR | 94 |
| 4.1 UMA DESORDEM METICULOSAMENTE PENSADA..... | 94 |
| 4.2 O EXPERIMENTALISMO NA LINGUAGEM: A TENTATIVA DE FALAR SOBRE O INDIZÍVEL..... | 98 |
| 4.3 UMA LEITURA DE DIFÍCIL DIGESTÃO..... | 102 |
| 4.4 CARTAS DE UM SEDUTOR: FILOSOFIA E SEDUÇÃO | 103 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 113 |
| REFERÊNCIAS | 116 |

INTRODUÇÃO

A escritora paulistana Hilda Hilst (1930-2004) anunciou em 1990, depois de escrever várias obras em prosa e verso, o fim da sua produção “séria” na literatura e o início de uma fase voltada para a produção de “bandalheiras”, termo utilizado pela autora para referir-se ao caráter obsceno da linguagem por ela utilizada. O marco inicial dessa nova fase foi a publicação da obra *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), seguido por *Contos de escárnio: textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991). A justificativa dada pela escritora para a sua mudança de estilo foi a de que estava cansada de escrever e não ser publicada, vendida, lida e reconhecida. Segundo ela, estava na hora de “a santa levantar a saia”, como dito em entrevista concedida à TV Cultura, em 1990, por ocasião do lançamento de *O caderno rosa de Lori Lamby*.

No entanto, uma leitura aprofundada dessa trilogia obscena nos permite detectar um projeto subversivo de linguagem por parte da autora, que utiliza como recurso a hibridez de gêneros canônicos e marginais da literatura, o que vai de encontro ao tipo de texto por ela anunciado. Utilizando-se da paródia, da ironia, da sátira, do escárnio e do grotesco, Hilst desenvolve uma crítica latente em relação à subserviência da produção estética literária ao mercado editorial e uma expressão de seu desencanto diante da sociedade.

Dona de uma personalidade nada convencional para a época e autora de uma literatura classificada como difícil, Hilst queixava-se da falta de leitores e da exclusão de sua obra do circuito literário composto por grandes editoras. “As pessoas me perguntam: por que você é tão complexa? Mas não sou eu que sou complexa, o ser humano é complexo e não posso fazer uma linguagem fácil num contexto difícil.” (HILST, apud DINIZ, 2013, p. 105).

Sua obra, em muitos momentos, dividiu opiniões, sendo por vezes rejeitada e por vezes aclamada. Entre os possíveis fatores que causaram tal rejeição, podemos citar os aspectos referentes à vida privada da escritora, que contribuíram para a construção da excentricidade em torno de sua figura, como sua mudança para a Casa do Sol e as experiências com rádios, nas quais ela alegava ouvir vozes de pessoas mortas, bem como o grau de complexidade de seus textos e o teor obsceno destes.

Em entrevista ao *Correio Popular* de Campinas, em 1989, a escritora expôs seu descontentamento quanto à falta de valorização de sua obra e o silêncio da crítica brasileira diante dela.

Comecei a escrever prosa em 1970 e achei que o livro já tinha uma reformulação de linguagem importante. [...] Uma crítica portuguesa falou que na língua portuguesa não houve uma reformulação importante como essa. Mas o silêncio da crítica brasileira é que me impressionou muito. [...] Ninguém fala nada. (HILST, apud DINIZ, 2013, p. 105).

A partir da publicação de *O caderno rosa de Lori Lamby*, primeiro livro da trilogia, podemos notar a intencionalidade da escritora de se tornar o foco das atenções pelo viés da polêmica, o que acabou contribuindo para a construção de uma imagem de escritora maldita. Em entrevista concedida à TV Cultura por conta do lançamento da primeira obra “pornográfica”, Hilda disse que aquilo não era um livro, mas sim uma banana para os editores e para o mercado editorial. “Quando a repórter lhe pergunta se é escabroso como diziam alguns críticos, ela não consegue conter o riso: É mais ou menos perto disso.” (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 166).

Dos momentos em que a escritora teve consagração, citamos a edição que ganhou nos *Cadernos de Literatura Brasileira* (1999), publicação do Instituto Moreira Salles dedicada a autores canonizados da literatura brasileira, a reedição de sua obra completa por uma editora de grande porte nos anos 2000 e a tradução de parte de sua obra para outros idiomas. Até 2001, “as obras de Hilda Hilst se restringiam a edições quase que artesanais produzidas pela Massao Ono e publicadas em número insuficiente para abranger todo o território brasileiro” (PÉCORA, 2018, s/p). Outro fator que dificultava a expansão da obra hilstiana, de acordo com Alcir Pécora, era a falta de aparato crítico que acompanhasse os livros e que ajudasse a ler e interpretar suas obras. No entanto, nos últimos anos, a fortuna crítica sobre a obra de Hilst tem aumentado consideravelmente. Segundo o crítico,

Ignorada ao longo de quase toda a sua vida, essa obra passou, a partir dos anos 2002-2004, a ser um dos objetos mais frequentes de monografias de fim de curso de graduação, de dissertações de mestrado e de teses de doutoramento, nas áreas de Letras e afins. (PÉCORA, 2018, s/p).

De acordo com os dados levantados pelo arquivista Cristiano Diniz, do Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio (Unicamp), onde se encontra o acervo

pessoal da autora, “foram produzidos a respeito da sua obra 209 capítulos e livros; 782 artigos em periódicos, jornais e revistas; 88 entrevistas e 184 trabalhos acadêmicos.” (PÉCORA, 2018, s/p). Em 2018, a autora ainda foi homenageada da FLIP (Festa Literária de Paraty) e teve adaptações de sua vida e obra para o cinema, como *Hilda Hilst pede contato*, documentário dirigido por Gabriela Greeb, e *Unicórnio*, longa dirigido por Eduardo Nunes, baseado nos contos “O unicórnio” (*Fluxo-floema*, 1970) e “Matamoros” (*Tu não te moves de ti*, 1980). Em texto publicado no jornal literário *Rascunho*, Pécora debate as possíveis explicações para “A virada acadêmica de Hilda Hilst”:

Eu diria, portanto, que uma tempestade perfeita, composta ao menos por cinco elementos heteróclitos, de valor diverso e sem nexos necessários entre si, levou Hilda Hilst ao centro da discussão literária no Brasil, quais sejam: 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, a qual, assim, deixava de manifestar a sua presença indômita, sempre surpreendente e incômoda, que não animava os acadêmicos a se aproximar de sua obra. (PÉCORA, 2018, s/p).

Ao levantarmos a fortuna crítica sobre a escritora, percebemos que a obra de Hilda Hilst teve manifestações positivas e de reconhecimento, o que lhe conferiu alguns prêmios nacionais, como o Prêmio Melhor Livro do Ano, em 1977, com a obra *Ficções*; o Prêmio Jabuti, em 1984, com a obra *Cantares de perda e predileção*, e, em 1994, com *Rútilo nada*. A editora Alaúde lançou, em 2018, *Eu e não outra – a vida intensa de Hilda Hilst*, de Laura Folgueira e Luisa Destri. Outras críticas recebidas, no entanto, manifestaram a rejeição de sua obra por parte do mercado e do público e em algumas alcunhas como “velha safada” e “escritora maldita”. “Estou achando muito engraçado e ao mesmo tempo estou impressionada. Eu era uma espécie de KGB literária, que ninguém lia, e agora, segundo o *Jornal da Tarde*, passei a ser uma das malditas de todos os tempos.” (HILST, apud DINIZ, 2013, p. 140).

Sobre a carreira literária de Hilst, destacamos a obra *Fico besta quando me entendem – entrevistas com Hilda Hilst*, organizada por Cristiano Diniz. O livro constitui-se de uma coletânea de vinte entrevistas feitas com a autora no período de 1952 a 2002, que aproximam o leitor do universo literário hilstiano, composto por prosa de ficção, teatro, crônicas e poesia.

A obra *Em torno de Hilda Hilst*, organizada por Nilze Maria de Azeredo Reguera e Susanna Busato, publicada pela Unesp em 2015, reúne trabalhos de pesquisadores do Brasil e do exterior dedicados à obra de Hilst. São doze artigos que analisam alguns dos textos hilstianos. Entre eles, um dos textos toca nas questões que também discutimos neste trabalho. Trata-se de “Sexualidade e riso: a trilogia obscena de Hilda Hilst”, de autoria de Mechthild Blumberg. No texto, discutem-se brevemente os aspectos humorísticos presentes na prosa da escritora, sobretudo na trilogia, levando em conta o surgimento do humor como uma válvula de escape para a decepção causada pelo desencontro amoroso entre o eu poético e o seu objeto de contemplação, tema bastante recorrente na poesia de Hilst.

A ligação entre a prosa de Hilst e o riso também foi tema da obra *Uma superfície de gelo ancorada no riso: a atualidade do grotesco em Hilda Hilst*, do pesquisador Reginaldo de Oliveira Silva, publicada pela Universidade Estadual da Paraíba, em 2013. Este trabalho também nos foi válido para essa pesquisa por analisar, por meio da teoria da recepção de Hans Robert Jauss, o lugar que Hilda Hilst passa a ocupar na história após a publicação das três obras consideradas obscenas.

Tomamos conhecimento ainda de vários artigos e textos acadêmicos sobre a obra de Hilst. Entre eles, destacamos o artigo da psicóloga e professora mestre em Estudos de Literatura pela UFScar, Kátia Kormann Morel, intitulado “*O caderno rosa de Lori Lamby*: a escrita como objeto a na pornografia de Hilda Hilst”, de 2012. O texto trata do jogo que Hilst faz com a imprensa ao anunciar um livro pornográfico com o intuito de ser vendida, revelando seu desagrado com a indústria cultural. *Lori Lamby* ainda foi tema do artigo “O metadiscurso em *Lori Lamby*: porque não se deve olhar para as estrelas”, de Tatiana Franca Rodrigues, publicado pela USP, que reflete sobre a visão do senso comum em que a narrativa se disfarça para tratar da imperceptibilidade do leitor com relação aos temas implícitos da obra.

O segundo livro da trilogia foi tema de artigo escrito pelo professor Edson Costa Duarte e publicado em 2011 sob o título de “*Contos de escárnio: textos grotescos – sobre o sexo e a morte*”. O trabalho trata sobre a relação entre sexo e morte numa ótica batailleana, levando em conta a presença do erotismo nesta conexão. A relação entre obras de Hilst e de Bataille também foi abordada na tese “O sol ofuscante de Hilda Hilst e Georges Bataille”, de autoria de Aline Leal Fernandes Barbosa, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em 2015. O texto discute a similaridade do excesso apresentado nas obras de ambos os escritores como fator

preponderante para considerá-los chocantes, repulsivos, assim como a intensidade da luz solar.

Destacamos ainda os trabalhos da professora Vera Queiroz, o livro *Hilda Hilst: três leituras* (2000), que analisa três aspectos presentes na literatura hilstiana: o erotismo, a marginalidade e o cânone, tomando como objeto de estudo a obra *Rútilo nada*, publicada em 1993, e o artigo “Hilda Hilst e a arquitetura dos escombros”, no qual se analisa a projeção da escritora em seus personagens.

A dissertação do professor Deneval Siqueira Azevedo Filho, *Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o Carmelo Poético de Hilda Hilst*, também foi por nós explorada. Nela, analisa-se a matéria pornográfica presente na trilogia e discute-se a construção da obra como um mosaico *kitsch-obsceno*.

A imagem de Hilda Hilst como escritora maldita foi abordada no artigo “Hilda Hilst: escritora maldita?”, escrito por Fernanda Shcolnik e publicado pela revista *Estação Literária* em 2014. O texto hilstiano utilizado para essa análise foi a obra *A obscena senhora D* (1982).

Além destes títulos, utilizamos algumas obras do professor e crítico literário Alcir Pécora e da professora e escritora Eliane Robert Moraes, que constam nas referências finais deste nosso trabalho.

Vale dizer aqui ainda que a exploração da obra de Hilst não cessa nesses títulos citados. A fortuna crítica sobre suas obras é extensa. Estamos cientes de que o conteúdo que analisamos, embora dialogue com outros trabalhos, não foi extenuado em estudos anteriores e que novas afirmações podem ser feitas acerca das obras da autora. No entanto, não temos a intenção, tampouco a condição, de esgotar o estudo sobre as obras da trilogia.

A ideia de estudar Hilda Hilst e desenvolver este projeto surgiu com base em um problema levantado a partir da leitura espontânea de sua obra, mais precisamente de sua trilogia. De acordo com Alarcão, “toda a investigação começa com um problema, com uma lacuna, com algo que se quer compreender, explicar, aplicar ou transformar, no fundo ultrapassar e solucionar”. (ALARCÃO, 2014, p. 107). As obras *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos de escárnio: textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991) nos despertaram o interesse em compreender o trabalho de linguagem feito por Hilst e sua verdadeira intencionalidade com tais publicações, uma vez que o dito de enveredar pelas nuances pornográficas com pretensões financeiras não se confirma. A leitura exploratória dessas obras levou-nos a pensar

que Hilda Hilst não escreveu a prometida pornografia que anunciou em entrevistas. A obra hilstiana é um ato político, uma profunda crítica à indústria cultural e à lógica capitalista, na qual a produção está condicionada ao reducionismo e à homogeneização. E mais, por meio de um fino trabalho de linguagem e de estética textual, que apresenta uma prosa não convencional, que hibridiza gêneros, que dialoga com obras do cânone literário, que usa de requintes e simbologias, a escritora também reflete questões filosóficas existenciais.

Apoiando-nos nas contribuições de Durão, consideramos que “As obras literárias somente existem quando lidas, ou, melhor, quando inseridas em um ato, seja o da leitura, seja o da escrita”. (DURÃO, 2015, p. 379). Desse modo, consideramos que os textos em questão fazem parte de um tempo e de um contexto específicos, ou seja, estão inseridos em uma realidade social.

Para Bakhtin,

A ciência literária deve, acima de tudo, estreitar seu vínculo com a história da cultura. A literatura é uma parte inalienável da cultura, sendo impossível compreendê-la fora do contexto global da cultura numa dada época. Não se pode separar a literatura do resto da cultura e, passando por cima da cultura, relacioná-la diretamente com os fatores socioeconômicos, como é prática corrente. Esses fatores influenciam a cultura e somente através desta, e junto com ela, influenciam a literatura. (BAKHTIN, 1997, p. 362).

Há que se destacar ainda o papel da crítica no processo de análise literária. Uma mesma obra pode apresentar várias facetas, cabendo ao leitor identificá-las e explorá-las como objeto de pesquisa e perceber o papel da literatura na contemporaneidade. “Isso significa que o conceito de metodologia, aqui, nunca poderá agir autonomamente, tendo sempre que estar subordinado a outro, o de crítica.” (DURÃO, 2015, p. 380).

Ainda para Durão, a atenção ao texto e à linguagem nele empregada é primordial para captar a densidade da escrita, que contém em si diferentes potencialidades e que, por meio da minúcia e dos detalhes, é capaz de revelar diferentes significados e alterar o todo da obra.

O cerne da pesquisa em literatura acontece em torno da interpretação. Não há uma receita ou fórmula, nada dado de antemão que assegure

um ato interpretativo eficaz. Nesse sentido, qualquer metodologia em literatura conterà sempre algo de falho e insuficiente. Daí o leve absurdo da ideia de projeto de pesquisa: como não há garantia alguma de sucesso, de um ponto de vista lógico ele deveria ser escrito no final: o projeto se confundiria, assim, com o relatório. Talvez o máximo que possa ser dito a respeito daquilo que leva para a interpretação resumasse a uma mistura de atenção e despreocupação: atenção, para lidar com a linguagem como algo denso, que contém em si diferentes potencialidades, frequentemente em conflito, e para conseguir focar no detalhe e na minúcia, que são capazes de alterar o todo; despreocupação, para não tentar trazer para a obra uma agenda pessoal, não querer que ela seja o que você deseja, mas, pelo contrário, submeter-se à sua disciplina. (DURÃO, 2015, p. 382)

As obras de Hilst que estudamos neste trabalho são construídas sobre dois principais contrastes: um interno, de conteúdo propriamente estético relacionado à linguagem e ao texto; e outro externo, voltado para a crítica às circunstâncias de um cenário literário moldado por interesses mercadológicos. Em vez de cair na armadilha panfletária, Hilda Hilst fez de sua obra um ato político, criticando justamente esse caráter mercadológico padronizado.

Consideramos que a riqueza das obras de Hilst é inesgotável e não temos a pretensão de explorar todos os aspectos estéticos, filosóficos e sociais presentes nos textos sobre os quais nos debruçamos. Buscamos analisar neste trabalho a trilogia hilstiana sob a perspectiva estético-literária, considerando seus aspectos de hibridez e intertextualidade, procurando compreender como os recursos utilizados pela autora – ironia, sátira, escárnio, paródia, grotesco e absurdo, principalmente –, contribuíram fundamentalmente para a tessitura da obra como uma reflexão sobre o fazer literário e sobre a existência humana.

Para tanto, nosso projeto foi desenvolvido por meio de pesquisas exploratórias e bibliográficas qualitativas que dialogaram com a leitura que fizemos da trilogia e que nos auxiliaram na compreensão dos recursos estéticos utilizados pela escritora. O resultado de nossas pesquisas foi exposto em quatro capítulos.

No primeiro capítulo, discutimos o conceito de pornografia e erotismo com base nos conceitos de Georges Bataille, Jesus Antonio Durigan, Dominique Maingueneau e Eliane Robert Moraes. Esse debate se fez necessário para compreendermos o diálogo entre literatura erótica e literatura pornográfica e o significado que a trilogia

hilstiana assume quando classificada como uma ou como outra. Trouxemos também as contribuições teóricas de Terry Eagleton e Leyla Perrone-Moisés para discutirmos o conceito de literatura canônica e literatura marginal e a transitoriedade do cânone literário. As críticas de Marshall Berman e Marco Antônio de Menezes foram nossos respaldos para falar do valor que se atribui à arte e o valor que esta assume perante o mercado. Também realizamos um levantamento bibliográfico sobre a trajetória da escritora Hilda Hilst, a fim de analisar o estilo de escrita utilizado pela autora na poesia e na prosa antes da escrita das obras que compõem a trilogia. Para isso, além da leitura das obras da autora, nos servimos da análise que alguns estudiosos como Alcir Pécora, Eliane Robert Moraes, Laura Folgueira e Luisa Destri fizeram da vida e da obra da escritora.

No segundo capítulo, iniciamos a discussão e análise da trilogia propriamente, começando por *O caderno rosa de Lori Lamby*, a primeira das obras do conjunto. Para comprovar a hipótese dessa obra como um ato político, analisamos algumas passagens do texto que são altamente críticas ao mercado literário e à desvalorização do escritor. Na narrativa, vemos um escritor pressionado a escrever um livro vendável e, conseqüentemente, rentável, quando sua vontade era na verdade a de produzir de modo a dar voz a sua criatividade. A reflexão sobre o fazer literário desestabiliza a ideia da obra como puramente pornográfica, principalmente pelo texto de Lori, que a todo momento remete-nos à reflexão sobre a constituição da língua e sobre o papel da literatura e pelo grau de manipulação estética que possui, já que rompe com as fronteiras dos padrões textuais. *Lori Lamby* traz à baila heranças literárias importantes para compreender a intencionalidade de Hilst com essa obra. É o caso do diálogo com a poesia lírica latina e com os romances libertinos do século XVIII. Nesse ponto, as teorias de Gérard Genette e Linda Hutcheon sobre intertextualidade e paródia e os estudos de Robert Darnton sobre os “*best-sellers proibidos*” na França do século XVIII nos servirão de apoio para a análise do texto hilstiano. A obra ainda adentra o universo filosófico de Bataille no que concerne ao pensamento do filósofo sobre erotismo e transgressão e flerta com o grotesco do modo como é entendido por Mikhail Bakhtin.

No terceiro capítulo, analisamos *Contos de escárnio: textos grotescos*, obra publicada também no ano de 1990. Nela, pela voz do narrador Crasso, Hilst expõe ao leitor os bastidores da criação literária, estabelecendo com este um jogo de cumplicidade. Crasso é rotulado como um idiota e explicita que escreverá algo que é

um despropósito, no entanto mostra ao longo do texto uma escrita complexa e reflexiva que mescla recursos da alta e da baixa literaturas, o que resulta em um estilo bastante original. O hibridismo presente no texto, que apresenta diálogos, poemas, textos dramáticos, fluxos de consciência, receitas, comentários, fábulas, piadas e fragmentos de toda ordem, também contribui para a singularidade desta obra. Crasso vale-se do espírito que caracteriza as cantigas satíricas da tradição medieval portuguesa para criticar instituições como a Igreja, o mercado editorial e a literatura de baixo valor estético. Outro aspecto ainda considerado neste capítulo é a forte presença do grotesco e suas interlocuções com o sublime, análise esta que construímos com apoio de teóricos como Victor Hugo, Mikhail Bakhtin e Umberto Eco, entre outros.

No quarto capítulo, no qual tomamos como objeto de estudos a obra *Cartas de um sedutor*, analisamos o experimentalismo da linguagem hilstiana aliado à dimensão filosófica de seu texto. Nesta obra vertiginosa, dividida em três partes como se fosse um corpo fragmentado, novamente a posição do escritor entre experimentalismo e clichê é trazida à tona, mas desta vez com um teor metafísico muito maior do que nas outras duas da trilogia. Nela encontramos um narrador que se desmembra ou se duplica, que se questiona sobre a morte, Deus e a existência. Sendo talvez a obra mais complexa da trilogia, estudamos *Cartas de um sedutor* seguindo algumas pistas que foram deixadas pela escritora, como citações de algumas obras e de nomes de escritores. Entre eles, Georges Bataille, Emil Michel Cioran e Sören Aabye Kierkegaard, este último em quem acreditamos que a escritora tenha se baseado para escrever a primeira das três partes do texto.

Por fim, apresentamos as considerações às quais chegamos desde o plano provisório de pesquisa até as confirmações e/ou equívocos que nos foram desvelados ao longo do trabalho com relação às hipóteses iniciais.

1. EROTISMO, MERCADORIA E SUBVERSÃO

Porco-poeta que me sei, na cegueira, no charco
 À espera da Tua Fome, permita-me a pergunta,
 Senhor de porcos e homens:
 Ouviste acaso, ou te foi familiar
 Um verbo que nos baixios daqui muito se ouve
 O verbo amar?
 Porque na cegueira, no charco
 Na trama dos vocábulos
 Na decantada lâmina enterrada
 Na minha axila de pelos e de carne
 Na esteira de palha que me envolve a alma
 Do verbo apenas entrevi o contorno breve: É
 coisa de morrer e de matar, mas tem som de
 sorriso
 Sangra, estilhaça, devora, e por isso
 De entender-lhe o cerne não me foi dada a hora.
 É verbo?
 Ou sobrenome de um Deus prenhe de humor
 Na péripia aventura da conquista?

Hilda Hilst (2004)

1.1 Pornografia e/ou erotismo?

Sessenta anos de idade e um volume de vinte livros de poesia e onze de ficção narrativa publicados. Oito peças de teatro e diversas crônicas para o *Correio Popular* de Campinas reunidas posteriormente em livro. A polêmica Hilda Hilst anuncia, em 1990, o seu enveredamento para a escrita de “bandalheiras”, como chamou a escritora. Hilst produziu então três obras que foram rotuladas como pornografia. No entanto, um olhar investigativo sobre elas nos faz questionar a pertinência desse rótulo.

Os termos *pornografia* e *erotismo* possuem ligações a tal ponto que defini-los e/ou diferenciá-los, sem ultrapassar as fronteiras entre eles (se é que existem fronteiras estabelecidas), torna-se uma tarefa difícil, para não dizer impossível. E é por isso que procuraremos, em vez de estabelecer classificações estanques, compreender como essas categorias hibridizam-se na literatura e, mais propriamente, na literatura hilstiana.

Comumente, o uso do termo *pornografia* por si só é suficiente para desqualificar tudo aquilo que a ele esteja relacionado. A pornografia é classificada, na maioria das vezes, como subliteratura, e sua finalidade, quase sempre, é o faturamento. Há ainda

quem não consiga sequer associar pornografia à literatura. No entanto, já em suas origens, as palavras porno-*grafia* e *littera*-tura, remetem, ambas, à inscrição, ou seja, longe de contraditórios, os termos parecem redundantes. (MAINGUENEAU, 2010, p. 10).

Eliane Robert Moraes e Sandra Maria Lapeiz discutem o conceito de pornografia e sua fronteira com o erotismo na obra *O que é pornografia*. Segundo as autoras,

A palavra pornografia provém do grego *pornographos*, que significa literalmente “escritos sobre prostitutas”. Assim, em seu sentido original a palavra refere-se à descrição da vida, dos costumes e dos hábitos das prostitutas e de seus clientes. [...] Já a palavra erotismo surgiu no século XIX, a partir do adjetivo erótico, este derivado do grego Eros, Deus do desejo sexual no sentido mais amplo. (MORAES; LAPEIZ, 1985, p. 7).

Para Jesus Antonio Durigan, em sua obra *Erotismo e literatura*, por ser um fato cultural, “o texto erótico se apresenta como uma representação que depende da época, dos valores, dos grupos sociais, das particularidades do escritor, das características da cultura em que foi elaborado”. (DURIGAN, 1986, p. 7). E há que se considerar ainda o fator censura, que, por muitas vezes, classifica como indecentes textos que os autores não consideram como tais, e os fatores tempo e mudanças culturais, que acabam por mudar de prateleira algumas obras antes consideradas ofensivas ao pudor. Durigan discute essa implicação da temporalidade:

Desde a Grécia, passando pela Roma antiga, Inglaterra, França, até o Brasil, [...] nossa trajetória se desenvolveu no sentido de incorporar formas distintas de ver, entender e representar o sexo nas mais variadas circunstâncias; ou seja, não só incorporamos representações eróticas como também a maneira como foram assimiladas e tratadas por determinadas classes sociais em diferentes épocas. (DURIGAN, 1986, p. 14).

Basta lembrarmos que vários livros que hoje são considerados clássicos da literatura já foram vistos como obscenos e tiveram sua tiragem e circulação proibidas. Foi o caso de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, *As flores do mal*, de Baudelaire, entre outros. Até mesmo textos bíblicos, segundo algumas visões, podem ser considerados de natureza obscena. Consideremos, por exemplo, o trecho do livro de Ezequiel:

Cresceste e te engrandeceste e chegaste a grande formosura; formaram-se os teus seios e te cresceram cabelos; no entanto, estavas nua e descoberta. [...] Mas confiaste na tua formosura e te entregaste à lascívia, graças a tua fama, e te ofereceste a todo o que passava para seres dele. [...] Acaso é pequena a tua prostituição? (BÍBLIA SAGRADA, 2008, p. 1105).

Talvez a fé religiosa, ainda bastante influente, isente alguns textos como esse de serem considerados despudorados. Contudo, se levarmos em conta os critérios que atribuíram a muitas obras da literatura o rótulo de pornográficas, perceberemos similaridades entre tais textos e a escritura “sagrada”.

Fugindo do senso comum ou de definições morais, concordamos que erotismo e pornografia têm em comum a questão do sexo, tema quase sempre acusado como um ultraje ao pudor, uma obscenidade. Para Moraes e Lapeiz,

[...] proferir uma obscenidade é colocar em cena algo que deveria estar nos bastidores. Talvez possamos encontrar o sentido da pornografia, se entendida como o discurso por excelência veiculador do obsceno: daquilo que se mostra e deveria ser escondido. A exibição do indesejável: o sexo fora de lugar. (MORAES; LAPEIZ, 1985, p. 9).

Não obstante, nem todo texto que apresente obscenidades ou que provoque alguma excitação sexual pode ser considerado pornográfico, pois nada impede um leitor de encontrar estímulos sexuais em um texto que não tenha diretamente essa intenção.

Ainda segundo Maingueneau (2010, p. 41-42), existe uma categorização dentro da própria pornografia que separa os textos pornográficos entre canônicos, tolerados e interditos. A pornografia canônica corresponde aos textos que representam atividades compatíveis com os princípios gerais da vida em sociedade. “O relato pornográfico se desenvolve, dessa forma, em um mundo onde todo desejo é legítimo e recebe regularmente a resposta de um desejo correspondente.” (MAINGUENEAU, 2010, p. 42-43). Há que se considerar aqui que esses textos estariam em consonância com aquilo que se chama conduta sexual “normal”, o que não inclui o sadomasoquismo, por exemplo.

Por pornografia tolerada, por tratar de temas considerados “anormais”, entende-se aquela que fica restrita a comunidades unidas por sua marginalidade, ou

seja, visam grupos especializados e não o público em geral. (MAINGUENEAU, 2010, p. 41).

Pelo caráter de infração dos princípios de satisfação compartilhada ou até mesmo os da Lei, a pornografia interdita é a execrada, condenável. As relações apresentadas por esses textos não são realizadas entre adultos consentidores. É o caso da pedofilia, do estupro, entre outras práticas. (MAINGUENEAU, 2010, p. 48-49).

Maingueneau ainda destaca de forma mais veemente a diferença entre a pornografia canônica e a interdita:

A pornografia canônica pretende inscrever a sociabilidade sexual na órbita de alguns valores sociais fundamentais, ao passo que a pornografia interdita entra deliberadamente em conflito com as normas sociais dominantes. Por isso, as duas não estão situadas no mesmo plano: a pornografia canônica está destinada a ser dominante. (MAINGUENEAU, 2010, p. 48-49).

Isso implicaria dizer que há uma “boa” e uma “má” pornografia, mas que ambas, por natureza, são impulsionadas a “contestar radicalmente a sublimação sobre a qual se alicerça a elaboração estética” (MAINGUENEAU, 2010, p. 105), pois “a partir do momento em que uma obra dá prova de talento, ninguém mais ousa chamá-la de pornográfica”. (BERTRAND, apud MAINGUENEAU, 2010, p. 105).

Ademais, no próprio interior da literatura, impõe-se uma divisão entre um texto que apresenta sequências pornográficas e um texto propriamente pornográfico. (MAINGUENEAU, 2010, p. 17). Para Maingueneau, não há uma divisão estanque entre erotismo e pornografia, do mesmo modo que estes também não são simétricos. No entanto, socialmente, o erotismo está no alto e a pornografia no inferior da mesma escala. (MAINGUENEAU, 2010, p. 31-32).

A distinção entre pornografia e erotismo é atravessada por uma série de oposições, tanto nas afirmativas espontâneas quanto nas argumentações elaboradas: direto vs. indireto, masculino vs. feminino, selvagem vs. civilizado, grosseiro vs. refinado, baixo vs. alto, prosaico vs. poético, quantidade vs. qualidade, chavão vs. criatividade, massa vs. elite, comercial vs. artístico, fácil vs. difícil, banal vs. original, unívoco vs. plurívoco, matéria vs. espírito. (MAINGUENEAU, 2010, p. 31).

Embora o contraste entre as estratégias de escrita do erótico e do pornográfico pareça considerável, nada impede uma mesma obra de conter os dois. No entanto, a literatura mantém uma relação privilegiada com o erotismo, porque, como ela, este joga com o embelezamento e o esteticismo do texto.

[...] o erotismo é um modo de representação da sexualidade compatível, dentro de certos limites, com os valores reivindicados pela sociedade e dado que ele constitui uma espécie de solução de compromisso entre a repressão das pulsões imposta pelo vínculo social e sua livre expressão. Esse já não é o caso da pornografia, que não mascara suas tendências sexuais agressivas. [...] Mas quando analisamos seus respectivos funcionamentos, vemos que vale mais considerar cada qual em sua ordem própria em vez de enxergar em um uma grosseira degradação do outro. (MAINGUENEAU, 2010, p. 32).

O filósofo francês Georges Bataille foi ainda mais longe nas discussões sobre o erotismo. O autor defende que o erotismo é uma experiência unicamente humana, pois animais e humanos fazem a atividade sexual de reprodução, porém apenas os humanos fizeram da atividade sexual uma atividade erótica. (BATAILLE, 2014, p. 35). Num sentido amplo, o erotismo se liga à experimentação do sentimento de continuidade dos seres. A ideia batailleana é a de que o homem nasce só e morre só, pois um grande distanciamento separa um ser do outro. O ser humano então vive em busca de uma continuidade, o que lhe tiraria da solidão e do isolamento. Esse sentimento de continuidade seria alcançado por meio de algumas formas, entre elas, a morte e o erotismo. (BATAILLE, 2014, p. 37-38).

Bataille elenca três formas de erotismo: erotismo dos corpos, erotismo dos corações e erotismo sagrado (BATAILLE, 2014, p. 39). O erotismo dos corpos, segundo o autor, se dá pela fusão dos corpos no ato sexual, momento em que, enquanto seres descontínuos que são, os homens encontram sua continuidade por meio do rompimento entre um ser e outro que outrora encontravam-se isolados. “Toda operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado.” (BATAILLE, 2014, p. 41). O indivíduo então se anula na fusão com o outro e, em sua mortalidade, vivencia uma sensação de completude.

Por erotismo dos corações, Bataille entende o erotismo dos amantes que buscam, no outro, uma continuidade íntima. No entanto, essa paixão pode estar mais associada ao sofrimento do que à felicidade, pois “há para os amantes mais chance

de não poderem se encontrar por muito tempo do que gozar de uma contemplação desvairada da continuidade íntima que os une” (BATAILLE, 2014, p. 43). Nesse sentido, Bataille alerta para a proximidade entre a paixão e a morte.

A posse do ser amado não significa a busca, pelo contrário, mas a morte está envolvida nessa busca. Se o amante não pode possuir o ser amado, pensa às vezes em matá-lo: muitas vezes preferiria matá-lo a perdê-lo. Deseja em outros casos sua própria morte. (BATAILLE, 2014, p. 43).

Por último, Bataille discorre sobre o erotismo sagrado. Para ele, o erotismo sagrado acontece em experiências místicas, como o sacrifício, por exemplo. Por meio dos ritos sagrados, o ser encontra, através da contemplação da morte, a “abertura para uma continuidade incognoscível”. “O sagrado é justamente a continuidade do ser revelada aos que fixam sua atenção, num ritmo solene, sobre a morte de um ser descontínuo.” (BATAILLE, 2014, p. 45).

Bataille ainda fará uma ligação entre o erotismo e os interditos e suas possíveis transgressões. Para o filósofo, as interdições são restrições impostas pela sociedade como forma de controle e organização. Um desses interditos está ligado diretamente à sexualidade, e é uma das características que nos diferencia dos animais. (BATAILLE, 2014, p. 54). Bataille assinala que “o homem se desprende da animalidade primeira. Ele saiu trabalhando, compreendendo que morria e deslizando da sexualidade sem vergonha à sexualidade envergonhada, do que o erotismo decorreu” (BATAILLE, 2014, p. 55). O trabalho, nesse sentido, acaba por refrear os desejos particulares.

[...] o trabalho torna o homem humano. Mas também faz dele uma coisa. Se o aceitamos inteiramente, nos tornamos simples coisas úteis, mas, no final das contas, cabe perguntar: úteis para quê? Deparamo-nos, assim, com o que Bataille chamava “paradoxo da utilidade absoluta”: descartada a existência de um padrão absoluto – Deus – para que pode servir tudo aquilo que consideramos útil? Para o inútil, para a transgressão. (SCHEIBE, 2014, p. 17).

Podemos dizer, portanto, numa leitura batailleana, que a transgressão é o excesso, a violação do limite. No caso do erotismo, “um gasto inútil de energia” que leva “a vida a tamanha intensidade” que “não se distingue mais da morte”. (BATAILLE, 2014, p. 16). Isso não significa dizer que interdito e transgressão representam o bem e o mal ou vice-versa, mas são complementares.

A sociedade humana não é somente o mundo do trabalho. Simultaneamente – ou sucessivamente – ela é composta pelo mundo profano e pelo mundo sagrado, que são as suas duas formas complementares. O mundo profano é o dos interditos. O mundo sagrado abre-se a transgressões limitadas. É o mundo da festa, dos soberanos e dos deuses. [...] Os homens são em um mesmo tempo submetidos a dois movimentos: o terror, que intimida, e a atração, que comanda o respeito fascinado. O interdito e a transgressão respondem a esses dois movimentos contraditórios: o interdito intimida, mas a fascinação introduz a transgressão. (BATAILLE, 2014, p. 63-64)

Cabe observar que, embora Bataille trabalhe com três tipos de erotismo, estes estão ligados pelos aspectos da vida interior.

Engana-se [...] quem vê no sexo apenas a busca de um objeto externo ou sujeito desejante, pois a escolha desse objeto “responde à interioridade do desejo”: na verdade, “ela faz apela a essa imobilidade interior, infinitamente complexa, que é própria do homem. O animal também tem uma vida subjetiva, mas essa vida, ao que parece, é dada a ele como são os objetos inertes, de uma vez por todas. O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente por colocar em questão a vida interior”. (MORAES, 2014, p. 311).

O que Moraes nos aponta é que, independente se a motivação para o erotismo é de desejo sexual, paixão amorosa ou fé religiosa, seu fim é sempre a “destruição interior da ordem”. “Trata-se, em última instância, de ignorar a oposição entre os domínios de Eros e Thanatos, para aceder ao caos da continuidade: ‘o sentido último do erotismo é a fusão, é a supressão do limite’”. (MORAES, 2014, p. 311).

A trilogia hilstiana estabelece um diálogo estreito com os conceitos batailleanos e com obras que foram consideradas eróticas, obscenas e até mesmo proibidas de circularem em outras épocas. No decorrer de nosso trabalho, abordamos tais obras e a influência destas na produção de Hilst.

1.2 Entre o canônico e o marginal

Conforme discutimos no item anterior, a classificação de uma obra como erótica ou pornográfica apresenta fronteiras consideravelmente frágeis, o que nos levou a refletir sobre inferências temporais, culturais e subjetivas que atuam como importantes fatores na interpretação de uma obra de natureza obscena. Do mesmo modo,

consideramos indispensável a discussão sobre literatura canônica e literatura marginal, visto que estes conceitos também estão sujeitos a implicações temporais, culturais e subjetivas.

Em *Teoria da literatura: uma introdução*, Terry Eagleton aborda o caráter mutável da literatura, considerando que esta não é uma entidade estável e bem definida e que seu valor pode variar de acordo com a época e com o público. (EAGLETON, 2001, p. 15). De acordo com o autor,

Assim como uma obra pode ser considerada filosofia num século, e como literatura no século seguinte, ou vice-versa, também pode variar o conceito do público sobre o tipo de escrita considerado digno de valor. Até as razões que determinam a formação do critério de valioso podem se modificar. Isso, como disse, não significa necessariamente que venha a ser recusado o título de literatura a uma obra considerada menor: ela ainda pode ser chamada assim, no sentido de pertencer ao *tipo* de escrita geralmente considerada como de valor. Mas não significa que o chamado “cânone literário”, a “grande tradição” inquestionada da “literatura nacional”, tenha de ser reconhecida como um *construto*, modelado por determinadas pessoas, por motivos particulares, e num determinado momento. (EAGLETON, 2001, p. 15-16).

Na obra *A escrita: há futuro para a escrita?*, Vilém Flusser ressalta que o texto tem tantos significados quanto o número de leitores, ou seja, a obra em si é inacabada, sua completude é atingida por cada leitor de maneira própria. Na mesma linha de pensamento, Eagleton aponta que “todas as obras literárias, em outras palavras, são ‘reescritas’ mesmo que inconscientemente pelas sociedades que as leem”. (EAGLETON, 2010, p. 17).

Dominique Maingueneau também discorre sobre os limites do “bem escrito”. Para o autor,

[...] consideram-se como “literários” textos que têm um estatuto privilegiado na sociedade: eles são tidos como capazes de transmitir uma mensagem rica de sentidos que comentadores especializados se dedicam a decifrar, atribui-se a eles o poder de exprimir uma visão de mundo e uma experiência singulares, encarnadas em um “estilo”, reconhece-se a eles o direito de entrar no patrimônio coletivo de uma sociedade etc. (MAINGUENEAU, 2010, p. 106)

Isso explica por que, quando submetida a uma avaliação de novos grupos de pessoas, uma obra pode receber uma valoração diversa daquela atribuída por grupos anteriores. O Shakespeare, o Camões, o Baudelaire de hoje, não são os mesmos daqueles vistos pelos contemporâneos desses autores, do mesmo modo que Hilda Hilst, sessenta e nove anos após o lançamento de sua primeira obra (*Presságios*, 1950), não é vista do mesmo modo quando da publicação do livro.

A história nos mostra que muitos escritores tiveram suas obras execradas pelo teor sexual que continham, sofreram condenações por causa delas e, hoje, estas mesmas obras aparecem como clássicos literários, como é o caso da já citada *Madame Bovary* (1856), de Flaubert, *O amante de Lady Chatterley* (1928), de D. H. Lawrence, e as obras de Sade, apenas para citar algumas.

O destino das obras de Sade está aí para nos mostrar que a inscrição ou a não inscrição na categoria das obras pornográficas é uma questão de decisão interpretativa. Hoje, Sade abre espaço para comentários literários eruditos, depois de ter sido relegado por muito tempo às prateleiras inferiores das bibliotecas. Contudo, a despeito dessa canonização recente, seus textos ainda são passíveis de um consumo pornográfico por leitores que pulam as longas exposições filosóficas para se concentrar nas cenas. (MAINGUENEAU, 2010, p. 108).

No caso de Hilda Hilst, Alcir Pécora aponta que, além das contribuições midiáticas e editoriais, a escritora tem se tornado um fenômeno nos últimos anos devido ao desenvolvimento dos estudos culturais.

O primeiro fator relevante, para mim, foi o enfrentamento crítico da *doxa* nacionalista e sociológica vigente no Brasil, cujo foco teleológico estava todo posto sobre o modernismo paulista. Enquanto era assim, a discussão literária e a eleição dos seus autores centrais dependiam sempre da submissão a critérios como os de valor nacional, registro linguístico informal, perspectiva laica e racionalista, engajamento político e perspectiva ética edificante. Se dependesse de qualquer um deles, Hilda Hilst não passaria no vestibular da universidade, ou do chamado cânone literário brasileiro. Só quando esse debate teórico ganhou corpo nas universidades brasileiras a barragem modernista começou a fazer água e por ela passou, entre outras novidades, boas e más, a inundação hilstiana. (PÉCORA, 2018, s/p).

Maingueneau discorre sobre um fenômeno típico da sociedade atual: o desejo do indivíduo é a referência da economia. Assim, haveria um estímulo para os

escritores engajarem-se numa espécie de “pornografização”, que vem sendo chamada de “pornô chique” e estaria atendendo ao mesmo tempo à instituição literária e aos consumidores.

[...] o “pornô chique” [...] permite integrar algumas características da escrita pornográfica sem se expor a uma distribuição marginal. Mesmo assim, essa noção de “pornô chique”, de valor mais estigmatizante, é uma categoria jornalística muito fluida que não leva em consideração o projeto estético dos autores. (MAINGUENEAU, 2010, p. 105).

Acreditamos que a façanha de Hilst ao escrever a trilogia que exploramos neste trabalho tenha sido a de hibridizar o cânone, que se preocupa com o corpo verbal, e o marginal, representado pela exibição de corpos sexualmente ativos. Ao longo deste texto, sustentaremos nossa hipótese valendo-se da análise textual aliada às teorias que amparam nossa visão crítica acerca da escrita hilstiana.

1.3 “A santa que levantou a saia”

Se as obras literárias estão destinadas a elaborar aquilo que preocupa seus contemporâneos, ou seja, as forças que circulam no mundo que os cerca, não é difícil entender por que o número de textos pornográficos cresce significativamente no século XXI.

Sexo agora é uma rubrica quase obrigatória na maior parte das revistas, e os debates sociais que participam mais ou menos dele de perto ou de longe (o casamento homossexual, a pedofilia, o feminismo, o uso do véu, a clonagem, a pornografia etc.) encontram-se no núcleo da esfera midiática. (MAINGUENEAU, 2010, p. 110).

Nesse sentido, o enveredamento da literatura para essa temática se constituiria numa tentativa de acompanhar os debates sobre sexualidade e a forma explícita como esta aparece nos meios sociais.

A literatura não vive em um compartimento estanque. A história demonstra que ela se alimenta constantemente de práticas discursivas menos nobres, que reelabora em função de suas finalidades próprias. Na literatura francesa, podemos evocar a atitude de Rabelais a respeito das práticas carnavalescas, mas também poderíamos evocar a atitude de Molière diante da farsa, a de Charles Perrault para com o conto popular ou a de numerosos escritores a partir do romantismo, que pensaram em apoiar sua enunciação sobre múltiplas formas de fala popular, da gíria à história em quadrinhos, passando pelo melodrama ou pelas variedades. (MAINGUENEAU, 2010, p. 110).

E mais, o território que antes era da literatura em “dar o tom” em como se deve se vestir, andar e falar agora é da televisão e da internet, o que leva a produção literária a buscar temas cada vez mais polêmicos para disputar espaço com as atuais mídias preponderantes e se fazer notada.

Fazer-se notada? Talvez essa pergunta constitua a hipótese mais coerente para explicar a transgressão de Hilda Hilst para a escrita de “bandalheiras”, e não exatamente a mera pretensão de ser vendida, como teria afirmado a escritora.

Na recente biografia da autora, Laura Folgueira e Luisa Destri afirmaram:

Leitora voraz desde criança, Hilda tinha gosto por biografias de santas. De tanto ler sobre o assunto, a menina ficou com uma vontade: ser santa. Na menor das possibilidades, freira. Um de seus hábitos já apontava para essa predisposição: Hilda passava horas ajoelhada, rezando, chamando por Deus. As freiras da escola, porém, a desencorajaram. Achavam que Hilda não tinha vocação e dedicação suficientes [...]. Aos poucos, a vontade de ser freira foi passando. (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 31).

A “santa” degenerou-se em vários sentidos. Do gesto inconsciente de desafiar a igreja levando para a escola uma coleção de livros de Darwin (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 32) até o de comportar-se de modo obsceno socialmente. Segundo depoimentos de funcionários da Casa do Sol, onde a escritora viveu seus últimos anos, dados à TV Câmara Doc para o documentário “Hilda Hilst” (2013), quando zangada com alguém, Hilda costumava levantar a saia e mostrar o traseiro, sem discrição ou pudor algum. Foi esse gesto “obsceno”, aliado às palavras da escritora em entrevista concedida à TV Cultura em 1990, registrada nos *Cadernos de literatura brasileira* do Instituto Moreira Salles (1999), que justifica o título deste trabalho. Na ocasião da entrevista, referindo-se à mudança de estilo de “sério” para “pornográfico”, Hilda disse que “a santa resolveu levantar a saia”.

Iniciando sua carreira literária com a obra poética *Presságios* (1950), Hilda, que na época tinha apenas 20 anos de idade, mostrou de início sua força poética e seu afastamento das tendências poéticas que vigoravam no Brasil, a chamada geração de 45 do Modernismo brasileiro. Seus poemas valorizavam formas tradicionais e seguiam trilhas canonizadas.

Seu segundo livro, *Balada de Alzira*, veio no ano seguinte, e o terceiro, *Balada do festival*, em 1955, ambos demonstrando a predileção da escritora pelas baladas de temas amorosos e amistosos. *Roteiro do silêncio*, de 1959, *Trovas de muito amor para um amado senhor*, de 1960, e *Ode fragmentária*, de 1961, publicados pela Anhambi, seguiram a tradição do canto medieval e a intensa dedicação ao amado.

Em 1970, *Fluxo-floema* lança Hilst no universo da prosa. Para Eliane Robert Moraes, o livro é um divisor de águas na carreira da escritora, não apenas por ser a primeira obra em prosa, mas porque revela uma incursão da autora pelos domínios mais baixos da experiência humana.

Durante quase vinte anos – isto é, desde a publicação de *Presságio* em 1950 – a poesia de Hilda Hilst perseguiu o sublime. Valendo-se de uma dicção elevada, marcada pela celebração do poder encantatório da poesia, ela cultivou uma lírica que se alimentava sobretudo de modelos idealizados. Daí a eleição do amor como tema privilegiado que, concebido como expressão da plenitude humana, obrigava a autora a obedecer às exigências de uma poética de formas puras e sublimadas. [...] Ao confrontar sua metafísica do puro e do imaterial com o reino do perecível e do contingente que constitui a vida de todos nós, a escritora excede a sua própria medida, o que resulta numa notável ampliação da ideia de transcendência – daí para a frente submetida aos imperativos da matéria. (MORAES, 1999, p. 4-5).

Em *A obscena senhora D* (1982), Hilda transgride a delimitação dos gêneros literários, tornando a linguagem simultaneamente prosaica e poética. Nesta obra, a personagem Hillé é a única que se faz ouvir ininterruptamente em um fluxo de consciência no qual os diálogos com outros personagens perpassam a mente da narradora. Talvez esta obra tenha sido aquela em que, notadamente, percebe-se a utilização de uma linguagem considerada por muitos como “vulgar” ou de baixo calão.

[...] um dia me disseram: as suas obsessões metafísicas não nos interessam, senhora D, vamos falar do homem aqui agora. que inteligentes, que modernas, que grande cu aceso [...] dois ou três modernos governando o mundo, o ouro saindo pelos desodorizados buracos. (HILST, 2001, p. 26).

A obra *Cantares de perda e predileção*, publicada no ano seguinte (1983), aponta um tema que será bastante presente na poesia e na prosa hilstiana. O livro é composto por setenta poemas que tematizam a morte e a espiritualidade. Para Alcir Pécora, nesta obra

Hilda se aplica à forma dos *cantares* ou *cânticos*, tomando-se como matriz o livro bíblico. É ainda o amor dos esposos a sua matéria, mas a celebração sensualíssima das núpcias aparece aqui trocada por um registro de batalhas e lutas, no qual o tom elegíaco, pesaroso, alterna com o francamente belicoso. (PÉCORA, 2004, p. 7).

Lançado no ano seguinte, *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984) é constituído por uma poesia que discute a ideia da heterogeneidade do elemento divino e investe na imagem de um deus aterrorizador. Opondo-se ao monoteísmo religioso, a representação de Deus feita por Hilst atende ao carácter blasfematório, desmistificando o sagrado. É um deus com o qual há que se tomar cuidado, pois este se alimenta “do grito”, de “animais feridos”, do “sangue dos poetas”, do “martírio dos homens” e de “mulheres santas”.

Pés burilados
 Luz alabastro
 Mandou seu filho
 Ser trespassado
 Nos pés de carne
 Nas mãos de carne
 No peito vivo. De carne.
 Pés burilados
 Fino formão
 Dedo alongado agarrando homens
 Galáxias. Corpo de homem?
 Não sei. Cuidado.
 Vive do grito
 De seus animais feridos
 Vive do sangue de poetas, de crianças
 E do martírio de homens
 Mulheres santas.
 Temo que se aperceba
 De umas misérias de mim.
 Ou de veladas grandezas
 Soberbas
 (HILST, 1998, p. 77)

Aos poucos, a poesia de Hilst passa a apresentar ambiguidade entre o “chulo” e o “sublime”, como se observa em *Do desejo* (1992):

Tomas-me o corpo. E que descanso me dás
Depois das lidas. Sonhei penhascos
Quando havia o jardim aqui ao lado.
Pensei subidas onde não havia rastros.
Extasiada, fodo contigo
Ao invés de ganir diante do Nada.
(HILST, 2004, p. 17)

A subversão que ocorre entre o alto e o baixo na linguagem hilstiana avança juntamente com sua produção literária. O “Deus porco”, anunciado em *Fluxo-floema* (1970), reaparece em *A obscena senhora D* (1982), em que a personagem Hillé apresenta-se como mulher do “Porco-Menino Construtor do Mundo”, e em *Amavisse* (1989), sob a forma de uma prece dirigida ao “Senhor de porcos e de homens”.

No entanto, parece ser a partir do momento da publicação de *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) que o caráter blasfematório e a investida nos vulgarismos intensificam-se, atingindo seu ápice. Hilst nos revela uma visão grotesca do mundo, de Deus e do homem, em sinal de uma descrença na humanidade a ponto de beirar o ilogismo, o absurdo.

A distopia *Lori Lamby* é uma história que, se levada ao pé da letra, é inconcebível aos padrões morais e fere em cheio a concepção da inocência infantil por meio da inserção de uma criança em um mundo de fantasias sexuais. Lori é uma paródia da infância representada quase que como um desenho animado *nonsense*. No entanto, é por meio desta paródia que Hilst revela os bastidores do mercado literário, da criação artística e da própria prostituição.

Na segunda obra, *Contos de escárnio: textos grotescos* (1990), Hilst nos imerge, por meio da voz narrativa de Crasso, numa reflexão constante sobre a existência que leva ao destronamento de Deus, que não é mais visto como superior ao homem, mas rebaixado ao nível deste. Como exemplo, citamos a passagem em que a personagem Clódia cria um quadro com a imagem de um estranho “clitóris-

dedo”, inspirada no dedo de Deus da Capela Sistina. Nesse momento, seu parceiro, Crasso, imagina uma tela da amante ilustrando “o pau de Deus”.

Moraes analisa o texto hilstiano como um estilhamento da ideia divina e uma constante reflexão sobre a existência:

Rebaixado ao nível dos atos mais abjetos, o Deus-porco de Hilst já não é mais a medida inatingível que repousava no horizonte da humanidade. O confronto entre o alto e o baixo, além de subverter a hierarquia entre os dois planos, tem portanto, como consequência última, a destituição da figura divina como modelo ideal do homem. Disso decorre uma desalentada consciência do desamparo humano, na qual é possível reconhecer os princípios de um pensamento trágico, fundado na interrogação de Deus diante de suas alteridades, que aproxima a ficção de Hilda Hilst à de Georges Bataille. [...] em Hilst a recusa da superioridade divina parece conduzir a dois caminhos, ao mesmo tempo opostos e complementares: um que, diante da ausência de salvação, desemboca na mesma angústia cósmica presente nos textos de Bataille; e outro que, de certa forma, resiste à gravidade dessa condenação do homem, optando por uma saída cômica. (MORAES, 1999, p. 8).

Outro aspecto que passa a existir no texto hilstiano e em suas reflexões sobre a existência é a análise do homem e do animal como semelhantes. Em *Contos de escárnio: textos grotescos*, o escritor fictício Hans Haeckel escreve um conto sobre a paixão de um homem por uma macaca chamada Lisa, animal que “acariciava-lhe o sexo com as mãozinhas escuras, delicadas”. (HILST, 2014, p. 85). Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, a personagem Lori narra a história da moça Corina que se deleitava com suas peripécias sexuais com um jumento em um lugar chamado Curral de Dentro. “Ela ajoelhou-se debaixo do bicho e esticava a pele dele pra cima pra baixo, abraçava aquela vara enorme e o bicho zurrava, e ela ria ria, se esfregando inteira no pauzão do jumento”. (HILST, 2014, p. 36).

Para Moraes, no texto hilstiano,

O animal é, antes de mais nada, um semelhante. Na medida em que sua existência coincide por completo com a vida orgânica, ele enuncia um plano impessoal, puramente biológico, diante do qual as identidades ficam reduzidas tão somente às particularidades da matéria. (MORAES, 1999, p. 10-11).

Isso explicaria porque os animais abordados por Hilst não apresentam aspectos monstruosos e sim pertencem às espécies domesticáveis que compartilham a miséria humana de cada dia. (MORAES, 1999, p. 11).

Por fim, em *Cartas de um sedutor*, embora o linguajar obsceno ainda apareça, Hilst faz reflexões profundas sobre Deus, a inexorabilidade da morte e o fazer literário, dissolvendo fronteiras entre gêneros textuais e lançando mão de experimentalismos na linguagem.

À procura de razões que explicassem por que não era lida, Hilda acreditava que um dos motivos era porque sua escrita incomodava as pessoas, promovia o autoconhecimento dos leitores, que a leitura de suas obras “acordava” as pessoas, operava nelas uma transformação existencial.

De repente, o homem está casado, tem filhos e acha que todo o trabalho que está fazendo é válido. Aí a pergunta que você faz para essa pessoa desestrutura toda a vida dela. Eu achava que eu não podia deixar a pessoa dormindo. Eu tinha que sacudir as pessoas e toda a frivolidade, a futilidade de cada dia. (HILST, apud FOLGUEIRA e DESTRI, 2018, p. 163).

Quando, aos 60 anos, Hilda decidiu que estava na hora de “levantar a saia”, passou a anunciar o início de sua carreira “pornográfica”. Trinta anos após o início de sua inserção na literatura, passou pelo que chamou de *potlatch*, “um ritual ameríndio em que, numa demonstração de força e poder de renovação, indígenas destruíam todos os seus bens acumulados”. (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 164). Foi assim que nasceu a trilogia sobre a qual nos debruçamos neste trabalho.

1.4 A arte como mercadoria

Em sua obra *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, Marshall Berman divide a modernidade em três fases: do início do século XVI até o fim do século XVIII, período em que, segundo Berman, as pessoas ainda têm pouca noção de comunidade moderna, pois apenas começaram a experimentar a modernidade; a segunda fase, que tem início com a Revolução Francesa e suas reverberações, que desperta no público um sentimento revolucionário; e a fase do século XX, na qual o processo de

modernização se expande e o público moderno se multiplica e se fragmenta, perdendo contato com as raízes da própria modernidade. (BERMAN, 1986, p. 15 e 16).

Para Berman, “no século XX, os processos sociais que dão vida a esse turbilhão, mantendo-o num perpétuo estado de vir a ser, vêm a chamar-se modernização”. Esse “turbilhão”, segundo Berman, refere-se à

industrialização da produção que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de lutas de classes; [...] rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano; sistemas de comunicação de massa, dinâmicos em seu desenvolvimento, que embrulham e amarram no mesmo pacote, os mais variados indivíduos e sociedades; Estados nacionais cada vez mais poderosos, burocratizantes estruturados e geridos, que lutam com obstinação para expandir seu poder; movimentos sociais de massas e de nações desafiando seus governantes políticos ou econômicos, lutando para obter algum controle sobre suas vidas; enfim, dirigindo e manipulando todas as pessoas e instituições, um mercado capitalista mundial, drasticamente flutuante, em permanente expansão. (BERMAN, 1996, p. 16).

O capitalismo instaura um cenário de competição e de concorrência desmedidas. Este cenário transformou também o artista em trabalhador assalariado.

A burguesia despojou de sua auréola todas as atividades até então consideradas dignas de veneração e respeito. Transformou em seus trabalhadores assalariados o médico, o jurista, o padre, o poeta, o homem da ciência. A burguesia rasgou o véu de comovente sentimentalismo que envolvia as relações monetárias. [...] Todas as relações fixas e cristalizadas, com seu séquito de crenças e opiniões tornadas veneráveis pelo tempo, são dissolvidas, e as novas envelhecem antes mesmo de se consolidarem. Tudo o que é sólido e estável se volatiliza, tudo o que é sagrado é profanado, os homens são finalmente obrigados a encarar com sobriedade e sem ilusões sua posição na vida, suas relações recíprocas. [...] Tudo que persiste são homens obrigados a se relacionarem em uma grande feira, onde tudo é venal, tudo tem um preço. (MARX; ENGELS, 1988, p. 69, apud MENEZES, 2003, p. 223 -228).

O artista é então levado a um novo local: o mercado. Neste, não há mais o patrocínio ou a subordinação ao mecenas, mas sim o gosto particular e o julgamento do público consumidor. A reprodução técnica mediada pelos meios de comunicação

de massa causa atrofiação da imaginação e espontaneidade do consumidor, anulando sua capacidade de questionamento e criticidade da realidade.

O livro, agora, pode ser reproduzido em inúmeras edições. Não há mais a garantia do original. Tudo pode ser copiado. Muda a função social do artista. De que serve um poeta à economia capitalista? Vai mudar também a relação do público com a arte e seu criador. Ele passa a ser aquele poeta que deixou cair na lama seu halo e pode circular pela cidade, sentar-se nos cafés mal frequentados, entregar-se ao vício e à mitificação como o mais comum dos mortais. Incógnito, pode até rir do mau poeta que por ventura pegue na lama seu halo e o coloque sobre a cabeça. (MENEZES, 2003, p. 226).

Com as comunicações em massa do século XX, o artista passou a ser subjugado pelo público que, com a aprovação das obras, garante a sobrevivência financeira do escritor. Os ditames do mercado, então, passaram a controlar as obras literárias, vistas como bens de consumo. Ao autor coube a função de produtor de mercadoria e à figura do editor, a determinação do lugar do autor nas prateleiras das livrarias.

O caso das obras de Hilda Hilst exemplifica as tensões vividas por muitos escritores, conforme aponta Menezes:

O advento de uma literatura popular é simultâneo à expansão do público, e os novos gêneros literários têm de alguma maneira de se adaptar às preferências de um leitor potencial. O escritor do século VIII partilhava do mesmo gosto das pessoas para quem se dirigia; eles possuíam uma educação em comum. A tiragem pequena dos livros fazia com que as obras girassem em torno de grupos que dispunham do mesmo capital cultural, das mesmas inclinações estéticas dos escritores. O desenvolvimento da edição rompe este círculo. Os novos tempos separam o escritor de seu público. Restam-lhe agora duas alternativas: escrever para não ser lido (ou melhor, para seus pares) ou ajustar a escrita às expectativas do mercado. O romance-folhetim expressa esse ajustamento. A necessidade de se levar em consideração a linguagem e o interesse de um número mais amplo de pessoas, cujo gosto não mais corresponde ao do meio literário dominante. (ORTIZ, apud MENEZES, 2003, p. 242).

Porém, na situação da autora, aquilo que era impedimento é transformado em impulso criador. A “pornografia” hilstiana nada mais é do que uma metáfora, para a situação da literatura na sociedade contemporânea. Assim como ocorre no enredo de *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), o escritor muitas vezes precisa abrir mão de seus princípios em favor das exigências do mercado. As três narrativas apresentam

autores ficcionais que reduplicam a própria Hilda Hilst e outros autores divididos entre o clichê (para garantir espaço no mercado) e o experimentalismo (para satisfazer seus anseios criativos). Lori Lamby (*O caderno rosa de Lori Lamby*, 1990), Crasso (*Contos de escárnio: textos grotescos*, 1990) e Karl (*Cartas de um sedutor*, 1991) têm em comum o fato de estarem escrevendo seu primeiro livro e a motivação para tal não é de forma alguma literária: Lori escreve para ajudar o pai financeiramente, Crasso é um mero oportunista e Karl virou escritor por acaso. No entanto, em cada um dos três casos, identificamos o projeto irônico hilstiano, que metaforiza a teia de conexões duvidosas que está por trás das novas regras às quais a produção literária está submetida.

Isso significa que, embora tenha revelado estar aderindo ao mercado, Hilst não caiu no gosto do público. Pelo contrário, apenas intensificou sua conotação marginal de “escritora maldita”. Ao estudarmos mais criteriosamente a obra hilstiana, percebemos que a autora não escreveu uma obra popular. Seu alto grau de hermetismo e de manipulação estética depôs contra a linearidade e o clichê comum em obras populares.

2 O CADERNO ROSA DE LORI LAMBY

O escritor e seus múltiplos vêm vos dizer adeus.
 Tentou na palavra o extremo-tudo
 E esboçou-se santo, prostituto e corifeu.
 A infância
 Foi velada: obscura na teia da poesia e da loucura.
 A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito
 Tempo-Nada na página.
 Depois, transgressor metalescente de percursos
 Colou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra. Poupem-no
 o desperdício de explicar o ato de brincar.
 Dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.
 O Caderno Rosa é apenas resíduo de um Potlatch.
 E hoje, repetindo Bataille:
 “Sinto-me livre para fracassar”.
 Hilda Hilst (1989)

2.1 O caderno rosa: a literatura a serviço do capital?

Se *O caderno rosa de Lori Lamby* foi lançado com a pretensão de conquistar leitores e de dar retorno financeiro à escritora, a estratégia de Hilda Hilst falhou. Em vez de agradar, o livro provocou espanto e até mesmo indignação em boa parte da crítica e dos leitores, principalmente àqueles que já conheciam sua obra. Nos amigos mais próximos, como Léo Gilson Ribeiro, que considerava Hilda “o maior escritor vivo em língua portuguesa”, o livro teria provocado tamanha indignação a ponto de arrancar-lhe apenas as seguintes palavras: “o seu castigo vai ser o meu silêncio”. (FOLGUEIRA e DESTRI, 2018, p. 165).

No entanto, embora Hilda Hilst tenha construído um texto que parece estar direcionado ao prazer, dando a entender que cedeu à lógica do mercado, a obra apresenta indícios suficientes para constatarmos que o que a escritora fez foi justamente o contrário. Quando usa as palavras de Bataille expressas na epígrafe deste capítulo, “sinto-me livre para fracassar”, podemos entender que Hilst não está

falando propriamente de um fracasso, mas de uma transgressão de sua literatura para outras formas do fazer literário. (MORAES, 1990, s/p).

O enredo de *O caderno rosa de Lori Lamby* é constituído pelas memórias de uma garotinha de 8 anos de idade, supostamente prostituída pelos próprios pais, que escreve sobre suas aventuras sexuais em seu diário cor-de-rosa. Lori Lamby, como é chamada a protagonista, justifica que é através da prostituição que pode comprar as coisas das quais gosta e narra as “brincadeiras” com seus clientes sem aparentar nenhum resquício de dano psicológico, trauma ou remorso. Pelo contrário, parece gostar das experiências que vive, o que se confirma em passagens como esta:

Eu deitei com a minha boneca e o homem que não é tão moço pediu pra eu tirar a calcinha. Eu tirei. Aí ele pediu para eu abrir as perninhas e ficar deitada e eu fiquei. Então ele começou a passar a mão na minha coxa que é muito fofinha e gorda, e pediu que eu abrisse as minhas perninhas. Eu gosto muito quando passam a mão na minha coxinha. Daí o homem disse para eu ficar bem quietinha que ele ia dar um beijo na minha coisinha. Ele começou a me lambe como meu gato me lambe, bem devagarinho, e apertava gostoso o meu bumbum. (HILST, 2014, p. 11).

O texto nos é apresentado mediante uma linguagem infantil. Para fazer referência aos órgãos sexuais, por exemplo, Lori utiliza palavras como *coisinha*, *piupiu*, *coninha*, *xixoquinha*, *abelzinho*, entre outras. Além disso, a escrita de Lori é oralizada, como se observa em *papi*, *mami*, e *aí*, e é composta de repetições de frases que se assemelham ao vocabulário de uma criança, como em “ele tirou aquela coisona dele, o piupiu, e o piupiu era um piupiu bem grande” (HILST, 2014, p. 11).

Ao longo do texto, no entanto, é possível perceber que o trabalho linguístico e literário feito por Hilst na voz de Lori desestabiliza o sentido da obra como puramente pornográfica. Mais ainda, levando-se em conta a análise de Rodrigues (2008), podemos dizer que a “pornografia” de Hilda Hilst caminha no sentido contrário do que se espera da pornografia produzida no contexto da indústria cultural.

A “reflexão sobre o ato de escrever” está presente, de ponta a ponta, no enredo de “O caderno rosa”. A história da menina cujo pai é escritor ignorado pelo mercado editorial por não agradar ao público leitor é a questão decisiva do livro. Lori, influenciada pelas sugestões do editor Lalau ao seu pai, resolve escrever um livro de “bandalheiras”, de leitura descomplexificada, conforme gostariam os leitores que podem comprar, ou melhor, consumir, livros. (RODRIGUES, 2008, p. 3).

Como sugerido na epígrafe da obra, “À memória da língua” (HILST, 2014, p. 11), e no próprio nome da personagem – *Lamby* –, que remete à conjugação em terceira pessoa no presente do indicativo do verbo *lamber* e que também pode ser entendido como símbolo da “inocência” da garota, uma vez que a palavra *lamb*, em língua inglesa, significa cordeiro, há uma desconstrução de sentidos, uma ambiguidade na língua de Lori. Ao mesmo tempo em que *lamb* remete à inocência, *lamber* representa o modo como a menina vive suas experiências sexuais.

Depois ele quis passar a língua em mim, e a língua dele é tão quente que você não entende como uma língua pode ser quente assim. Parece a língua daquele jumento do meu sonho, da história que o senhor me mandou. Sabe que eu estou fazendo uma confusão com as línguas? Não sei mais se a língua do Juca foi antes ou depois da língua daquele jumento do sonho. Mas será que essa é a língua trabalhada que o papi fala quando ele fala que trabalhou tanto a língua? (HILST, 2014, p. 48).

Dois aspectos do trecho anterior devem ser analisados. Em primeiro lugar, o ato de *lamber*. Para Eliane Robert Moraes,

Hilda Hilst se aventura pelas mais diversas camadas da língua, a começar pelo ato de atribuir à personagem um nome que evoca a terceira pessoa do singular do verbo *lamber*. Vale lembrar que as lambidas constituem o plano privilegiado das experiências narradas pela menina, que explora toda sorte de prazeres da boca, circunscrevendo um campo erótico na oralidade. (MORAES, 1999, p. 14).

Um segundo ponto a ser levado em conta aqui é a “língua trabalhada”, mencionada por Lori nesse trecho, o que nos leva a refletir que a língua se refere tanto à fala primitiva da criança quanto às formas mais elaboradas da literatura. Percebe-se, em determinados momentos, uma certa dissonância entre a “inocência” da garota e a sua perspicácia ao questionar a língua, o trabalho do pai como escritor e o de Lalau como editor. A própria construção desse trecho nos remete ao trabalho com a língua, uma vez que nela observamos uma disposição de termos que lembram um quiasmo: “língua trabalhada que o papi fala quando ele fala que trabalhou tanto a língua”. O *Dicionário de termos literários* define *quiasmo*, do grego *khiasmós*, como termo derivado da letra grega X (*qui*), também conhecido por cruzamento sintático, que consiste no cruzamento de grupos sintáticos paralelos (MOISÉS, 2004, p. 376-377), no caso, “língua trabalhada” e “trabalhou tanto a língua”.

Moraes discorre sobre essa passagem no ensaio “Da medida estilhaçada”, no qual analisa a curiosidade de Lori com relação às palavras como uma reflexão acerca da língua:

Assim também se expressa sua curiosidade pueril pela língua, tratada simultaneamente como zona erógena e simbólica: Lori pergunta ao “tio” o que significa “predestinada”, e após ouvir a explicação conclui que “a coisa de predestinada é mais ou menos assim: uns nascem pra ser lambidos e outros pra lamberem e pagarem”. Trata-se, para ela, de conhecer o funcionamento da língua no seu duplo registro: falar, narrar, fabular, assim como lamber, chupar e sugar exigem um aprendizado sutil e interminável, que se desdobra em várias modalidades, numa notável expansão do campo da oralidade. (MORAES, 1999, p. 15).

Já no modo como o pai da garota, que é escritor, lida com a língua, “papi”, conforme o chama Lori, é incompreendido pelo editor, que o pressiona a abandonar seu estilo de escrita e produzir um livro de “bandalheiras”.

Papi hoje teve uma crse grande, quero dizer crise grande. Ele falou pra mami que quer morar no quintal, que não aguenta mais cadeiras, mesas, livros, camas, e que nunca ele vai conseguir escrever o merdaço que o salafra do Lalau quer, que está tudo um cu fedido (nossa, papi!).

[...] E disse também que ela jurava que ele é melhor que o Gustavo e o Henry e o Batalha. [...] Aí mamãe falou assim:

“Meu amor, você é um gênio, teus amigos escritores sabem que você é um gênio.”

Aí papi ficou bem louco e disse:

“Gênio é a minha pica, gênios são aqueles merdas que o filho da puta do Lalau gosta, e vende, VENDE!, aqueles que falam da noite estrelada do meu caralho, e do barulho das ondas da tua boceta, e do cu das lolitas.” (HILST, 2014, p. 50).

A revolta do pai de Lori deve-se ao fato de ele ser um grande escritor e não ser reconhecido, o que faz alusão à situação vivida pela própria escritora Hilda Hilst, que amargou a rejeição de suas obras pelos editores e o insucesso delas com o público. Atentemo-nos para a semelhança do discurso da personagem com o discurso da própria escritora.

[...] Hilda, após tomar seu café, chegou a uma decisão. Enquanto lia o jornal, se deparou com a notícia de que Régine Deforges havia recebido US\$10 milhões pela venda de sua trilogia A bicicleta azul: – Dez milhões de dólares! – espantou-se. Após fumar vários cigarros e lembrar o que havia recebido por sua obra, ela pensou: “Vou começar

a escrever uma coisa bem nojenta! Finalmente, me tornarei consumível.” (FOLGUEIRA e DESTRI, 2018, p. 164).

Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, num dos momentos de discussão entre o pai e a mãe da garota, o pai esbraveja a respeito do editor:

[...] e papi falou que ia se ontolar para não matar o Lalau, e fazer ele, o Lalau, engolir aqui ó, com a porra da minha pica (a de papi) todos os livros de punheteiros de merda que ele gosta, que ele papi vai morar em Londres LONDRES! E aprender vinte anos o inglês e só escrever em inglês porque a fedida da puta da língua que ele escreve não pode ser lida porque são todos ANARFA, Cora, ANARFA, Corinha, e depois todo espumado, gritou: “Eu sou um escritor, meu Deus! UM ESCRITOR! UM ES CRI TOR!!!”. (HILST, 2014, p. 50-51).

É relevante aqui analisarmos o nome do editor dos livros escritos pelo pai da menina: Lalau. De acordo com o dicionário Houaiss da língua portuguesa, a palavra *lalau* significa “quem furta, rouba, se apodera do que é alheio, ladrão” (HOUAISS, 2009), ou seja, o nome atribuído à personagem do editor confere-lhe certo desvio de caráter, subentendendo-se que suas intenções com relação à escrita produzida pelo pai de Lori sejam apenas a seu próprio favor.

Quando Lori, movida pela crise que ronda o pai e a família, decide escrever seu caderno rosa e inventa ou copia as histórias escritas por seu pai que inicialmente fazem o leitor pensar que foram vividas por ela, mas que na verdade foram criadas para ajudar o pai a publicar seu livro de bandalheiras, temos a representação da suposta tentativa de Hilda Hilst de escrever um *best-seller*. Assim como Hilda, que foi rejeitada pela crítica e pelo público, Lori também fracassa, pois, além de seu caderno não ser publicado, ao tomarem conhecimento do que a filha vinha fazendo, os pais de Lori ficam transtornados a ponto de serem internados em uma casa de repouso e a menina vai morar com os tios. Novamente, para fundamentar essa reflexão, recorreremos aos estudos de Moraes sobre a obra hilstiana:

[...] a figura do escritor assume um papel central no livro. Lori é filha de um autor que se consome com a tarefa de escrever um “livro de bandalheiras” para resolver suas dificuldades financeiras. Porém, “trabalhar com a língua” – termo com que a menina define a atividade do pai – pode ou não dar certo, pode ou não render dinheiro; a profissão é arriscada, sem garantias. O escritor, sobretudo aquele que recusa a tutela do mercado, sempre pode fracassar, seja no sentido comercial, seja no literário. Se Lori obtém êxito “trabalhando com a

língua”, o pai fracassa. Moral da história: escrever significa correr o risco de explorar uma língua misteriosa, que, com cavidades e reentrâncias secretas, impõe uma cadeia sem fim de ciladas para o autor. (MORAES, 1999, p. 125).

Como a produção está condicionada ao mercado, a situação em que Hilda Hilst se encontrava e a situação em que o personagem do pai de Lori se vê chegam a um ponto culminante: ambos não vendem porque não estão inseridos na lógica do mercado. A produção literária estaria, deste modo, condicionada às exigências da literatura de massa: uma produção técnica representativa do real, propagada pelos meios de comunicação em massa, que proporciona ao consumidor diversão garantida, atrofiando sua imaginação e espontaneidade ou, até mesmo, sua capacidade de questionar a realidade e agir diante dela. Uma passagem de *O caderno rosa de Lori Lamby* que está em consonância com a afirmação anterior é a seguinte:

Eu já vi papi triste porque ninguém compra o que ele escreve. Ele estudou muito e ainda estuda muito, e outro dia ele brigou com o Lalau que é quem faz na máquina o livro dele, os livros dele, porque papi escreveu muitos livros mesmo, esses homens que fazem o livro da gente na máquina têm nome de editor, mas quando o Lalau não está aqui o papi chama o Lalau de cada nome que eu não posso falar. O Lalau falou pro papi: por que você não começa a escrever umas bananeiras pra variar? Acho que não é bananeira, é bandalheira, agora eu sei. (HILST, 2014, p. 15).

A escrita de “bandalheiras” mencionada pela narradora remete a uma fala da própria Hilst quando anunciou a transmutação de sua escrita de “séria” para “bandalheiras”, conforme já mencionado no início deste capítulo e como apontam Figueira e Destri na biografia da escritora lançada em 2018: “A escritora anunciou uma nova fase de sua carreira literária: ‘Não vou escrever mais nada a não ser grandes, e espero, adoráveis bandalheiras’”. (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 164).

No entanto, ao publicar *O caderno rosa de Lori Lamby*, Hilst choca o público com um tema muito polêmico: a prostituição infantil. A garota Lori é apaixonada por dinheiro e se prostitui para comprar o quarto cor-de-rosa, a boneca da “Xoxa” e outras mercadorias, cujo desejo em possuí-las possivelmente foi despertado por meio de programas televisivos, já que a referência ao programa de televisão dos anos 90 “Xou da Xuxa” destinado ao público infantil e à apresentadora Xuxa Meneghel fica clara em excertos como o seguinte:

Tudo isso que eu estou escrevendo não é pra contar pra ninguém porque se eu conto pra outra gente, todas as meninas vão querer ser lambidas e tem umas meninas mais bonitas do que eu, aí os moços vão dar dinheiro pra todas e não vai sobrar dinheiro pra mim, pra eu comprar as coisas que eu vejo na televisão e na escola. Aquelas bolsinhas, blusinhas, aqueles tênis e a boneca da Xoxa. [...] Eu sempre pedia pro gênio trazer salsichas e ovos bem bastante porque eu adoro e também pedia pro papi pedir pro gênio tudo o que a Xoxa usa e tem. (HILST, 2014, p. 13).

Embora a narrativa nos choque num primeiro momento, afinal, estaríamos diante de uma situação de pedofilia e prostituição infantil, à medida que avançamos na leitura do livro a narradora vai se descortinando aos nossos olhos e se revela uma porta-voz da própria escritora, pois é por meio dessa personagem que Hilst tece suas críticas e nos apresenta um texto híbrido. Por meio da voz de Lori Lamby, Hilst ataca não só o mercado literário condicionado ao capital e ao lucro, mas o capitalismo como um todo e os meios de comunicação em massa, pois a garotinha Lori justifica sua “prostituição” afirmando que é desse modo que conseguirá comprar as coisas “lindas” que vê na televisão: “Ele perguntou me lambendo se eu gostava do dinheiro que ele ia me dar. Eu disse que gostava muito porque sem dinheiro a gente fica triste porque não pode comprar as coisas lindas que a gente vê na televisão”. (HILST, 2014, p. 12).

Em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, após a publicação de *O caderno rosa de Lori Lamby*, questionada sobre a pornografia na TV, Hilst respondeu:

O que eu sei é que a criança está erotizada demais. Você vê meninas de dois anos fazendo a dança da garrafa. Será que as mães querem que elas virem prostitutas loucas? Eu não entendo isso. E não sei o que fazer. A minha solução, a vida inteira, foi, sempre, escrever. (HILST, apud DINIZ, 2013, p. 200).

Há uma passagem em que o pai de Lori, o escritor desprestigiado (que entendemos como *alter ego* de Hilst), irrita-se e quebra a televisão, dando a entender a sua indignação com a programação deste meio de comunicação de massa. “Papi é muito bom, mas ele tem o que a mamãe chama de crse, quero dizer crise, e aí outro dia ele pegou a televisão e pegou uma coisa de ferro e arreventou com ela.” (HILST, 2014, p. 13).

O que se percebe, portanto, no texto e na declaração da escritora, é bem o contrário de uma pornografia panfletária, com vistas à venda e ao lucro, é antes uma crítica reflexiva sobre a massificação da cultura a serviço de interesses econômicos.

Além disso, a “distopia *Lori Lamby*” se desfaz no final do livro, quando o leitor descobre que a menina, na verdade, não vivia as coisas que escrevia em seu caderno rosa, mas se inspirava nos escritos que o “papi” guardava na prateleira intitulada “bosta”, aos quais ela tinha acesso quando os pais dormiam, e criava histórias na tentativa de ajudar o pai a compor o seu livro de bandalheiras exigido pelo editor. A pressão deste sobre o pai de Lori, que é caracterizado como um ótimo escritor mas não tem uma quantidade expressiva de leitores, para escrever um livro vendável teria atingido em cheio a menina.

A crítica hilstiana ao mercado cultural e ao capitalismo encontra apoio em teóricos como Adorno e Horkheimer, que, no livro *Dialética do esclarecimento* (1985), afirmam que o mundo todo é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural, o que leva a uma padronização da arte: “a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e do sistema social” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 114).

Essa subserviência ao mercado e ao lucro, atrelada ao capitalismo tardio, implica na elaboração de produtos, mecanismos e soluções tecnológicas constituídas por interesses sociais, conforme aponta o filósofo Andrew Feenberg:

Sob o código técnico do capitalismo, a eficiência tem como mais importante medida o lucro, que se realiza por meio da venda de mercadorias. A ele se subordina toda outra consideração e por ele são ignoradas outras preocupações. [...] Existe uma “mediação técnica generalizada” ao serviço de interesses privilegiados, que reduz em todas as partes, em nome da eficiência, as possibilidades humanas, impondo em todo lugar, como medidas óbvias, a disciplina, a vigilância, a padronização. (FEENBERG, 2002, p. 178, apud CUPANI, 2014, p. 510).

Desse modo, o comércio literário acaba por assimilar as características do mercado cultural que visa fórmulas pré-fabricadas que resultem em *best-sellers* comerciais que atendam à demanda de uma massa de leitores-consumidores. Se o critério avaliativo do livro, de acordo com as relações capitalistas, é a sua rentabilidade, o que mede o valor da obra é o número de compradores, ou seja, o valor da arte foi substituído pelo seu valor como mercadoria. Entre as diversas

passagens em que o tempo e o dinheiro envolvidos na escrita de uma obra são fatores trazidos à discussão dentro do livro *O caderno rosa de Lori Lamby*, podemos citar a seguinte:

Papai e mamãe tem brigado muito mas eu não posso perder tempo como diz o papi pra mamãe. Então papai veio dar uma espiada no que ele chama agora de “relato”. “O meu relato”. E disse que estava muito monocórdico. Eu já perguntei o que era monocórdico e ele me disse: leva um bom dicionário de uma vez, você pergunta muito. Aí ele disse que ninguém vai dar um tostão pro que eu escrevo. (HILST, 2014, p. 17).

Nessa perspectiva, o fenômeno literário é descaracterizado e perde sua autonomia como objeto artístico, tendo sua qualidade definida pelo seu valor de troca.

Conforme aponta Hannah Arendt, na obra *A condição humana*,

Os valores nunca são produtos de uma atividade humana específica, mas passam a existir sempre que os objetos são trazidos para a relatividade da troca, em constante mutação entre os membros da sociedade. [...] A fonte imediata da obra de arte é a capacidade humana de pensar, da mesma forma como a propensão para a troca e o comércio é a fonte dos objetos de uso. (ARENDR, 2007, p. 180-181).

Na relação entre arte e tecnologia e no que se refere à escrita, a história nos mostra que a relação do sujeito com a linguagem passou sempre pela técnica e pela invenção de uma tecnologia que permitisse a materialização do pensamento de modo a representar, simbolicamente, o sentido do mundo. Para Arendt,

As obras de arte são frutos do pensamento, mas nem por isso deixam de ser coisas. O processo de pensar, em si, não é capaz de fabricar coisas tangíveis como livros, pinturas, esculturas ou partituras musicais, da mesma forma como o uso, em si, é incapaz de produzir ou fabricar uma casa ou uma cadeira. Naturalmente, a reificação que ocorre quando se escreve algo, quando se pinta uma imagem ou se modela uma figura ou se compõe uma melodia tem a ver com o pensamento que a precede; mas o que realmente transforma o pensamento em realidade e fabrica as coisas do pensamento é o mesmo artesanato que, com a ajuda do instrumento primordial – a mão do homem – constrói as coisas duráveis do artifício humano. (ARENDR, 2007, p. 182).

Nesse sentido, a construção de um objeto é orientada por um modelo, que pode ser uma imagem mental ou um esboço já materializado, ou seja, a transformação de uma ideia em uma coisa.

Além disso, no decorrer dos tempos, a cada advento tecnológico, as atividades artísticas se adaptaram às transformações, e até se modificaram a ponto de desenvolver novas atividades ligadas às artes e às tecnologias. É o caso dos designers gráficos, webdesigners e outros tipos de profissões artísticas da “nova era tecnológica”.

As tecnologias ligadas à escrita, especificamente, passaram pela utilização de vários instrumentos e por várias modificações na própria relação entre o sujeito e a linguagem. Conforme aponta Flusser,

Todo escrever está “correto”: é um gesto que organiza os sinais gráficos e os alinha. E os sinais gráficos são (direta ou indiretamente) sinais para os pensamentos. Portanto, escrever é um gesto que orienta e alinha o pensamento. Quem escreve, teve de refletir antes. [...] Quando uma obra escrita encontra o outro, o leitor, ela alcança sua intenção secreta. Escrever não é apenas um gesto reflexivo que se volta para o interior, é também um gesto (político) expressivo, que se volta para o exterior. Quem escreve não só imprime algo em seu próprio interior, como também o exprime ao encontro do outro. (FLUSSER, 2010, p. 18--20).

O modo como o pensamento é materializado por meio da escrita, seja ela na pedra, no barro, no papiro, no códex, no livro impresso, nos muros da cidade, na tela do computador, não muda apenas no seu aspecto ou na sua forma de organização e apresentação, mas muda também na maneira como influencia nas relações sociais.

Em meados do século XV, só era possível reproduzir um texto copiando-o à mão. Com a revolução advinda da invenção de Gutemberg, o trabalho do escriba ou do copista foi reduzido a termos mecânicos.

Marshall McLuhan, em *A galáxia de Gutemberg*, aponta que a invenção da tipografia deu origem ao primeiro bem de comércio uniformemente reproduzível, à primeira linha de montagem e à primeira produção em série, estabelecendo-se como linha divisória entre a tecnologia medieval e a tecnologia moderna.

A palavra impressa gradativamente esvaziou de seu sentido a leitura em voz alta e acelerou o ato de ler até o ponto em que o leitor pode sentir-se “nas mãos de” seu autor. [...] do mesmo modo que a palavra impressa foi a primeira coisa produzida em massa, foi também o primeiro “bem” ou “artigo de comércio” a repetir-se ou reproduzir-se uniformemente. A linha de montagem de tipos móveis tornou possível um produto que era uniforme e podia repetir-se tanto quanto um experimento científico. (MCLUHAN, 1972, p. 158).

No entanto, a revolução provocada pela invenção da imprensa não conquistou a todos de imediato. Até o século XVIII e mesmo no século XIX, os manuscritos sobreviveram, principalmente para textos considerados proibidos. Além disso, como pontua Roger Chartier,

[...] de modo geral, persistia uma forte suspeita diante do impresso, que supostamente romperia a familiaridade entre o autor e seus leitores e corromperia a correção dos textos, colocando-os em mãos “mecânicas” e nas práticas do comércio. (CHARTIER, 1998, p. 9).

Essa lógica do texto moldado às práticas comerciais provoca alterações na função social do artista e, conseqüentemente, na relação do público com a arte e seu criador. A partir do século XIX, entre as mudanças provocadas pela sociedade capitalista, o que se vê é a arte pensada como linguagem específica e o artista tendo que vender seu produto no mercado.

Walter Benjamin, em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, lança um olhar sobre a situação da literatura na época: “a apresentação do trabalho em palavras faz parte das habilidades exigidas para seu exercício. A competência literária não se funda mais na formação especializada, mas na politécnica, e, assim, torna-se bem comum”. (BENJAMIN, 2014, p. 81).

O tema comum essencial é o da secularização da arte na época moderna: o artista não é mais comparável a um santo e as obras de arte perderam sua função original de objeto de culto. Essa função primeira, que liga a arte ao sagrado, havia deixado, segundo Benjamin, um traço sobre as obras de arte em geral; uma espécie de emanção degradada que garantia seu caráter único e inefável e sua “aura”, mesmo quando já não eram criadas para o culto ou em homenagem à divindade. A aura desaparece no momento em que o desenvolvimento técnico torna obsoleta a singularidade da obra, reprodutível ao infinito. (GAGNEBIN, 1932, p. 46).

É nesse contexto que encaixamos a trilogia hilstiana rotulada como pornográfica. O autor deve manter o estilo literário de suas obras ou seguir para a produção industrial em larga medida?

De acordo com nossa leitura, a decisão de Hilda Hilst de enveredar pelas “bandalheiras” para ser reconhecida como escritora e obter sucesso de vendas não parece condizer com a crítica apresentada em sua obra, uma vez que nela a relação

entre literatura e mercado é ficcionalizada de modo a percebermos a problemática que envolve a posição do escritor perante o mercado na contemporaneidade.

No auge da polêmica causada pelo lançamento de suas obras, Hilst fez declarações controversas à imprensa. Em determinados momentos, confessou estar cedendo às pressões do mercado em escrever livros fáceis e palatáveis ao gosto do público. O livro organizado por Cristiano Diniz, *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*, reúne algumas destas declarações. Na revista *Das sombras*, em entrevista concedida aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, e publicada primeiramente em 1999, Hilst assume que a motivação para escrever a trilogia foi financeira: “Eu estava muito atrapalhada, só recebia dinheiro da Universidade de Campinas. Não ganhava praticamente nada.” (HILST, apud DINIZ, 2013, p. 195). Se levarmos em conta tais declarações, podemos considerar que o fenômeno da reificação alcançou a escritora, uma vez que esta estaria abrindo mão de suas qualidades particulares para subjugar-se às leis de um processo de produção cada vez mais voltado para satisfazer as demandas da sociedade capitalista.

Entretanto, em outro momento, Hilda questionou-se sobre os limites do alcance da literatura.

Começo a pensar na validade mesmo da literatura dentro de toda uma estrutura em que o fator econômico é o fator mais importante [...], em que dificilmente a palavra terá acesso, eu acho que aí a importância do escritor vai ficando cada vez menor. (HILST, apud DINIZ, 2013, p. 9).

Além de declarações como essa, que colocam em dúvida a intencionalidade da autora em escrever pornografia, a tessitura das obras mostra que os textos estão muito longe de ser palatáveis e de gosto médio. Para Eliane Robert Moraes, em seu ensaio *Da medida estilhaçada*,

Disfarçado de pornografia, *O caderno rosa de Lori Lamby* é uma fina reflexão sobre o ato de escrever como possibilidade de jogar com os limites da linguagem. Entende-se por que a autora dedica o livro “à memória da língua”, numa epígrafe que caberia perfeitamente para o conjunto de sua obra. Se a memória da língua invoca desde a fala primitiva da criança até as mais elevadas formas literárias, ela também guarda os registros mais baixos da experiência humana no mundo. Memória caótica e perturbadora que aproxima Deus e o porco, a ideia e a matéria, o homem e o bicho, o cósmico e o cômico, enfim, a vida e a morte, deixando a descoberto o insuportável ponto de fuga que constitui o centro do nosso desamparo. (MORAES, 1999, p. 16).

Em consonância com a opinião de Moraes a respeito da “fina reflexão sobre o ato de escrever”, destacamos trechos, além da já citada epígrafe, como este, em que novamente o trabalho com a língua é posto em questão pelas personagens: “[...] eu trabalhei a minha língua como um burro de carga, eu sim tenho uma obra, sua cretina. Aí mamãe começou a chorar e disse que adorava ele, que sabia que ele trabalhou muito a língua, que ele era raro [...]” (HILST, 2014, p. 39).

A pequena escritora Lori também reflete sobre o que está escrevendo, de modo que convida o leitor a perceber a manipulação estética com que o texto está sendo construído e perceber também que tal manipulação depõe contra o gênero pornográfico, que estaria mais preocupado com a liquidez do texto e com os clichês.

Aí eu pedi pra todo mundo ir embora senão eu não podia escrever. Depois ele me chamou e começou a me abraçar e mamãe disse pra ele não fazer ceninhas românticas e ser mais objetivo. É isso: objetivo. Depois eles falaram que precisava ter mais conversa, mais diálogo, como eles dizem. Mas como eu vou fazer pra ter diálogo se os homens não falam muito e só ficam lambendo? (HILST, 2014, p. 18).

Esse trecho mostra que Lori Lamby não quer fazer uma obra puramente pornográfica. Há uma preocupação com a estética desse texto, o que vai distanciá-lo de tal gênero, conforme aponta Alcir Pécora:

Acontece que os textos de Hilda Hilst ditos pornográficos simplesmente contrariam a regra de ouro da pornografia banal, que é a simulação realista. Ao contrário, eles se dobram o tempo todo sobre si próprios, escancarando a sua condição de composição literária e esvaziando o seu conteúdo sexual imediato. (PÉCORA, 2010, p. 20).

Ao que se pode ver, Hilda Hilst não escreveu uma obra pornográfica. Escreveu uma obra repleta de deboche, criticidade e reflexão. *Lori Lamby* é um exercício sobre o próprio fazer literário. Uma obra política, filosófica e altamente estética.

2.1 “Obscena de tão lúcida”: a experiência estética e filosófica do *Caderno rosa*

À memória da língua.

Todos nós estamos na sarjeta,
mas alguns de nós olham para as estrelas.

Oscar Wilde

E quem olha se fode.

Lori Lamby

(HILST, 2014, p. 11)

É com esta epígrafe-dedicatória que Hilda Hilst abre *O caderno rosa de Lori Lamby*. “À memória da língua”. Que língua? A epígrafe faz parte do projeto irônico de Hilst, uma vez que há uma dualidade no conceito de língua, já que as peripécias sexuais de Lori são quase sempre desenvolvidas pela língua enquanto órgão e, ao mesmo tempo, podemos perceber a referência que se faz à língua como processo de construção da escrita, à língua morta, os textos do passado que são tomados como elementos paródicos e até mesmo à língua que não tem mais espaço garantido no mercado editorial.

Ademais, o jogo semântico entre *Lamby* e *lamber* também revela a possibilidade de fazer da língua, como escrita, algo mais leve, já que o pai de Lori, leitor e produtor de alta literatura, mas cada vez mais pobre e sem reconhecimento, precisa escrever histórias pornográficas para sobreviver, pois a família passa por uma séria crise financeira.

É nesse aspecto que consideramos que em *O caderno rosa de Lori Lamby* Hilda empreende uma reflexão sobre o próprio fazer literário. A ficcionalização do escritor contemporâneo, dividido entre o clichê para conformar-se ao mercado e o experimentalismo para satisfazer seus anseios criativos. Um exemplo disso é a parte do texto em que, na tentativa de escrever algo pornô e agradar o editor, o pai de Lori produz o seguinte poema:

(Tó, Lalau, isto é pra você)
 Araras versáteis. Prato de anêmonas.
 O efebo passou entre as meninas trêfegas.
 O rombudo bastão luzia na mornura das calças e do dia.
 Ela abriu as coxas de esmalte, louça e umedecida laca
 E vergastou a cona com minúsculo açoite.
 O moço ajoelhou-se esfuçando-lhe os meios
 E uma língua de agulha, de fogo, de molusco
 Empapou-se de mel nos refolhos robustos.
 Ela gritava um êxtase de gosmas e de lírios
 Quando no instante alguém
 Numa manobra ágil de jovem marinheiro
 Arrancou do efebo as luzidias calças
 Suspendendo-lhe o traseiro e aaaaaiiiiii...
 E gozaram os três entre os pios dos pássaros
 Das araras versáteis e das meninas trêfegas. (HILST, 2014, p. 59).

Há nesse poema uma mistura entre linguagem requintada, preciosista (*efebo, trêfegas, luzidias*), linguagem comum (“Numa manobra ágil de jovem marinheiro”) e termos vulgares (“*rombudo bastão*”, “suspendeu-lhe o *traseiro* e aaaaaiiiiii”), além de uma forte carga de figuração da linguagem (“O rombudo bastão luzia na mornura das calças e do dia”, referindo-se à ereção do pênis, o aumento da temperatura dessa região do corpo assim como o calor do dia; “E vergastou a cona com minúsculo açoite”, em alusão ao roçar do pênis na vagina).

Esse aspecto de variadas interações por meio dos recursos semânticos é sustentado por George Steiner em sua obra *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. Para Steiner,

A literatura, exatamente como qualquer ato de comunicação, é uma seleção a partir da totalidade ou potencial disponíveis de recursos semânticos em uma dada língua. [...] Um determinado material léxico e sintático é “filtrado” segundo princípios que não os da comunicação básica. [...] Uma vez em condição de literatura, a linguagem se comporta exponencialmente. É em todos os aspectos mais do que ela

própria. (STEINER, 1929, p. 91-92).

Em diversos trechos do texto, encontramos passagens que se referem ao próprio ato de escrever, abordando a própria literatura, o fazer literário e o escritor, conforme observamos, entre outros, no excerto a seguir.

Então o papi falou pra mami calar a boca mas a mami começou a falar sem parar, ela disse que o bom mesmo era ele escrever do jeito do Henry Miller (tio Abel me ajudou a escrever esse nome) que era um encantador sacaneta, um lindíssimo debochado [...] e aí papi disse que estava escrevendo as histórias dele e não as histórias do Henry Miller [...] “...eu trabalhei a minha língua como um burro de carga, eu sim tenho uma obra [...]”. (HILST, 2014, p. 39).

As comparações entre o modo como o pai de Lori escreve e a literatura de escritores renomados, como os já mencionados em citação neste capítulo: Gustavo (Gustav Flaubert), Henry (Henry Miller) e Batalha (George Bataille) relacionam-se à escrita da trilogia hilstiana porque os escritores citados produziram narrativas que foram julgadas como obscenas. Flaubert, por exemplo, chegou a ser acusado de ofensa à moral e aos bons costumes devido à publicação de *Madame Bovary*. Do mesmo modo, Henry Miller teve seus livros proibidos nos anos 30 nos Estados Unidos, e sua obra *Trópico de Câncer*, publicada na França em 1934, foi banida em alguns países por ser considerada “literatura de sacanagem” e subversão. Decodificando esses nomes, é possível perceber que o que Hilda Hilst mostra é exatamente seu conhecimento da tradição literária obscena, de forma a aproximar seu texto de um conjunto de obras que fizeram da imaginação pornográfica sua matéria-prima.

Além disso, ao analisarmos a história de Flaubert como escritor, veremos que a mesma obra que lhe rendeu acusação é também sua obra-prima, chegando a ser citada pela personagem da mãe de Lori como exemplo que deveria ser seguido pelo pai para obter sucesso.

Mami – Por que você não escreve a tua madame Bovary? (Tio Abel me ensinou a escrever certo)

Papi – Porque só teve essa madame Bovary que deu certo, e se você gosta tanto do Gustavo, lembre-se do que ele disse: um livro não se faz como se fazem crianças, é tudo uma construção, pirâmides, etc., e à custa de suor, de dor etc.

Mami – E por que você não aprende isso?

Agora eu nem posso repetir tudo o que papi disse, mas num pedaço ele falou coisas horríveis porque mamãe falou:

Mami – Você não está bom nem mais pra foder.

Papi – Ah, é? E você acha que eu posso escrever e meter com alguém como você, Cora, que vive com essa boceta acesa, sua ninfomaniaca (Tio Abel também ajudou a escrever). NINFOMANIACA! É isso que você é, Cora, e se você gosta tanto do Gustavo por que não se lembra que ele disse que é preferível trepar com o tinteiro quando se está escrevendo do que ficar esporrando por aí? (HILST, 2014, p. 39-40).

É nesse sentido que o *Caderno rosa* nos provoca uma reflexão sobre o caráter transitório do cânone literário, levando-nos a questionar o valor artístico de uma obra. Em *Teoria da literatura*, Terry Eagleton discute o conceito de literatura e os elementos que fazem de um texto um cânone literário. Para ele,

Não existe uma obra ou uma tradição literária que seja valiosa *em si* [...]. *Valor* é um termo transitivo: significa tudo aquilo que é considerado valioso por certas pessoas em situação específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos. Assim, é possível que, ocorrendo uma transformação bastante profunda em nossa história, possamos no futuro produzir uma sociedade incapaz de atribuir qualquer valor a Shakespeare. (EAGLETON, 2001, p. 16).

Desse modo, o que conta para classificar uma obra como de alto valor artístico é a sua recepção por uma crítica que vê na obra os elementos com que deseja nortear o cânone.

Nenhuma obra, e nenhuma avaliação atual dela, pode ser simplesmente estendida a novos grupos de pessoas sem que, nesse processo, sofra modificações, talvez quase imperceptíveis. E essa é uma das razões pelas quais o ato de se classificar algo como literatura é extremamente instável. (EAGLETON, 2001, p. 17).

Podemos entender, portanto, que o valor que se atribui a uma obra está estritamente relacionado com as ideologias sociais, ou seja, “pelos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre outros”. (EAGLETON, 2001, p. 22).

Ao citar Flaubert e comparar seu texto com os dele, a personagem do pai de Lori remete-nos ao modo de construção da escrita, que constitui uma rede com outros textos por meio de um recurso denominado por Gérard Genette de *transtextualidade* ou “transcendência textual de um texto”, ou ainda “tudo o que coloca em relação,

manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 2010, p. 13). Em *Palimpsestos*, Genette discorre sobre o intertexto como “percepção pelo leitor de relações entre uma obra e outras, que a precederam ou a sucederam” (GENETTE, 2010, p. 15). Essa relação entre os textos é responsável pela construção de significados na narrativa, uma vez que, como já citado, Flaubert flerta com a transgressão nas atitudes de sua protagonista – Bovary –, que fere a moral da mulher e do contrato conjugal.

No decorrer das páginas de *O caderno rosa de Lori Lamby*, várias são as passagens às quais se pode aplicar os conceitos de Genette sobre a transtextualidade ou mesmo ampliá-los com a ajuda de teorias mais recentes. Tomemos como exemplo o seguinte trecho:

Deve ser tão bonito a gente fazer poesia. Papai diz que o Lalau vomita só de ouvir a palavra poesia e que um dia o Lalau até peidou, fez pum, sabe? Quando papi muito engraçado mesmo disse um verso de um poeta, e o verso eu pedi pra papi escrever pra eu decorar e a poesia era assim:

Que espécie de demência, parvo Lalau
Te impele aos trambolhões contra meus versos?
E que sorte de deus, mal invocado
Te açula a incitar furiosa rixa?

E papai andava atrás de tio Lalau repetindo a poesia bem alto, e o Lalau tapava os ouvidos e papi gritava: “Você é mesmo um bronco sujo, Lalau, isso é Catulo, imbecil, Catulo!” E o Lalau dizia que preferia o Marcial, e esse eu roubei do escritório do papi. É muito esquisito, eu quase não entendi nada, só entendo que também tem a palavra cona. E o poema desse tal de Marcial é assim:

Falas que a boca dos veados fede
Se é verdade, Fabulo, como afirmas
Que olores crês que exala o lambe-conas? (HILST, 2014, p. 42-43).

Nesse fragmento aparecem dois grandes poetas romanos: Caio Valério Catulo (século I a.C.) e Marco Valério Marcial (século I d.C.). Este influenciado por aquele e ambos com ares pornográficos em sua poesia.

Considerando as contribuições da teórica canadense Linda Hutcheon, o trecho anterior pode ser classificado como paródia:

A maioria dos teóricos da paródia remontam a raiz etimológica do termo ao substantivo grego *parodia*, que quer dizer “contracanto”... Se olharmos mais atentamente para essa raiz obteremos, no entanto, mais informação. A natureza textual ou discursiva da paródia (por

oposição à sátira) é evidente no elemento *odos* da palavra, que significa canto. O prefixo *para* tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles – o de contra ou oposição... Este é, presumivelmente, o ponto de partida [...] um texto é confrontado com outro, com a intenção de zombar dele ou de o tornar caricato... No entanto, *para* em grego também pode significar ao longo de e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de contraste. (HUTCHEON, 1985, p. 47-48).

Na confluência da arte da paródia com outros gêneros de apropriação, tais como a citação, a alusão, o plágio, criam-se algumas cristalizações conceituais, dificultando-lhes o entendimento e confundindo-os, na maioria das vezes, uns com os outros. O termo *paródia* utilizado por Hutcheon tem um sentido bastante amplo. Estudiosa da prática artística moderna, Hutcheon considera a paródia não como um fenômeno novo (e de fato não o é), mas como uma prática quase ubíqua em todas as artes a partir do século XX, o que exige que reconsideremos tanto sua natureza como sua função. Para ela, “o mundo moderno parece fascinado pela capacidade que nossos sistemas têm para se referir a si mesmos num processo incessante de reflexividade” (HUTCHEON, 1985, p. 11). Nesse sentido, a paródia serve como crítica, reavaliação, um discurso interartístico de (auto)reflexividade.

Em outra de suas obras, *Teoria e política da ironia*, Hutcheon também debate sobre a relação entre paródia e ironia, apontando que esta “participa do discurso paródico como uma estratégia que permite ao decodificador interpretar e avaliar”. (HUTCHEON, 1985, p. 47).

A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem-humorada como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vaivém” intertextual. (HUTCHEON, 1985, p. 48).

Hutcheon nos chama a atenção para a pluralidade das funções da ironia e de seus efeitos, desde reforçar até ridicularizar e refutar. A autora ainda destaca a responsabilidade do interpretador para decidir se a ironia acontece e qual é o sentido

irônico presente no texto.

Mikhail Bakhtin uma vez chamou a ironia de a “linguagem equívoca dos tempos modernos”, pois ele a via em todos os lugares e de todas as formas – “desde mínima e imperceptível até ruidosa, que beira o riso” (1986, p. 132). [...] Pode muito bem ser verdade que o alcance da ironia dependa do comportamento do ironista – de oposição a conciliação – mas o temperamento do interpretador da ironia pode ser relevante também. (HUTCHEON, 2000, p. 72-74).

Em meio a esses conceitos, portanto, está o leitor, que se configura como elemento central, já que deve localizar os aspectos que se encontram implicitamente no texto. Para Moraes,

O leitor pode sentir-se tentado a buscar nas passagens mais herméticas do texto as chaves de sua compreensão. Talvez esse não seja o caminho. Assim como acontece com toda boa literatura, essa obra desmente o que nela – e dela – se afirma, convidando-os a explorar os ângulos menos óbvios da paisagem que se descortina à primeira vista. (MORAES, 1999, p. 114).

Assim, o papel do leitor não é apenas o sentimento de prazer suscitado pela leitura, mas também a responsabilidade do uso da imaginação e da perspicácia na construção do sentido. Logo, se o leitor não conseguir identificar essa duplicidade que sustenta o texto paródico, ele eliminará boa parte de sua significação.

A transtextualidade do texto hilstiano continua nas epígrafes dos capítulos, como a que faz referência a Oscar Wilde, já citada, e a em que aparece uma passagem de D. H. Lawrence, da obra *O amante de Lady Chatterley* (1928), outra inspiração para Lori Lamby, já que a personagem cita que andou lendo alguns livros para fazer o seu caderno e entre eles estava “aquela da moça e do jardineiro da floresta” (HILST, 2014, p. 56), uma clara alusão aos personagens Constance e Mellors

da obra de Lawrence.

Seu pênis fremia como um pássaro.

D. H. Lawrence

Hi, hi!

Lori Lamby

Ha, ha!

Lalau (HILST, 2014, p. 27).

No entanto, é preciso considerar que a intertextualidade é um conceito muito amplo, uma vez que as suas formas de manifestação são múltiplas. Segundo Genette, dentro das relações transtextuais, “todo texto derivado de um texto anterior por transformação simples [...] ou por transformação indireta” (GENETTE, 2010, p. 15) classifica-se como imitação. Dentre essas imitações, o teórico francês destaca o pastiche, cuja definição por ele dada é de que se trata de uma “imitação de um estilo desprovida de função satírica” (GENETTE, 2010, p. 39). O *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés, define:

[...] o pastiche literário, em termos genéricos, refere-se a obras artísticas criadas pela reunião e colagem de trabalhos preexistentes. Imitação afectada do estilo de um ou mais autores, o pastiche, forma claramente derivativa, põe a tónica na manipulação de linguagens, contrapondo diversos registos e níveis de língua com finalidade paródica ou simplesmente estética e lúdica. Deliberadamente cultivado por inúmeros autores, o pastiche afirma-se como a escrita “à maneira de”. [...] O pastiche insere-se assim no espírito modernista da colagem e reaproveitamento de moldes e estilemas, reabilitando-se e libertando-se do estigma de processo menorizado. O revivalismo do pastiche na época pós-moderna prende-se com a Literatura da Exaustão e o fim da originalidade e do estilo autoral, a procura de significado e identidade pela apropriação deliberada, e com a percepção esquizofrênica do mundo e da cultura como um manancial de fragmentos permanentemente reutilizáveis. (MOISÉS, 2004, p. 342).

Jameson, na obra *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, atesta que o pastiche é uma prática crescente no pós-modernismo:

Agora a referência e a realidade desaparecem de vez, e o próprio conteúdo – o significado – é problematizado. Resta-nos o puro jogo aleatório dos significantes que nós chamamos de pós-modernismo, que não mais produz obras monumentais como as do modernismo, mas embaralha sem cessar os fragmentos de textos preexistentes, os blocos de armar da cultura e da produção social, em uma nova

bricolagem potencializada: metalivros que canibalizam outros livros, metatextos que fazem colagem de pedaços de outros textos – tal é a lógica do pós-modernismo em geral [...]. (JAMESON, 1997, p. 118).

Vejamos de que modo o metatexto se encontra na obra em questão. Quando Lori, ao escrever para os pais explicando de onde tirou suas “bandalheiras”, menciona Henry Miller e Georges Bataille, citando inclusive suas obras, percebemos a relação reconhecida por Hilst entre seu texto e os textos desses autores.

[...] eu também aprendi a entender, e fazer, lendo os outros que estão na segunda tábua: O Henry, e aquele da moça e do jardineiro da floresta, e o Batalha que eu li o Olho e A Mãe. Mas eu gostei mais da tua moça e do teu jumento porque é mais bosta né, papi? (HILST, 2014, p. 56).

Bataille parece constituir uma das maiores influências para a obra de Hilst, pelo menos para *O caderno rosa de Lori Lamby*. Analisaremos, na sequência, algumas dessas possíveis relações entre a obra dos dois escritores.

Ao escrever para o tio Lalau (o editor) na esperança de que seus textos fossem publicados, Lori diz que está escrevendo histórias para crianças. Uma delas se chamava “O cu do Sapo Liu-Liu e outras histórias”. Parte dela, transcrevemos a seguir.

O sapo Liu-Liu tinha muita pena de seu cu. Olhando só pro chão! Coitado! Coitado do cu do sapo Liu-Liu! Então ele pensou assim: Vou fazer de tudo pra que um rainho de Sol entre nele, coitadinho! Mas não sabia como fazer isso. Conversando um dia com a minhoca Léa, contou tudo pra ela. Mas Léa também não sabia nada de cu. Vivia procurando o seu e não achava. [...] Foram meses muito difíceis para o sapo Liu-Liu, mas toda a sapaçada ficou torcendo pra ele. E quando o primeiro rainho de sol entrou no fiu-fiu de Liu-Liu foi aquela choradeira de alegria. E o país do Cu-quente, onde mora o Liu, desde então é uma festa! Do dia ao poente! (HILST, 2014, p. 57-58)

Ao analisarmos o trecho em que a narradora se declara influenciada por Bataille e a pequena fábula anterior, somos levados a relacionar tais excertos com a obra batailleana. Em *A parte maldita*, Bataille discorre sobre o fato de recebermos dos raios solares uma energia fecunda que não nos é de todo necessária, ou seja, temos uma sobra de energia que deve ser consumida de forma inútil.

[...] o organismo vivo, na situação determinada pelos jogos da energia na superfície do globo, recebe em princípio mais energia do que é necessário para a manutenção da vida: a energia (a riqueza)

excedente pode ser utilizada para o crescimento de um sistema (de um organismo, por exemplo); se o sistema não pode mais crescer, ou se o excedente não pode ser inteiramente absorvido em seu crescimento, é preciso necessariamente perdê-lo sem lucro, despendê-lo, de boa vontade ou não, gloriosamente ou de modo catastrófico. (BATAILLE, 2013, p. 45).

Já aí destacamos o aparecimento do excesso na obra do filósofo. A energia abundante vinda da natureza e que inunda os seres. Em outras de suas obras, como *O ânus solar* (1931) e *Minha mãe* (1955), o pensamento do filósofo francês sobre o sol é o de que esse astro é excessivamente luminoso a ponto de ser escandalizador, tão escandalizador quanto a morte, não sendo os olhos humanos capazes de suportá-lo.

A ereção e o sol escandalizam tanto como o cadáver e a escuridão dos antros. Os vegetais crescem uniformemente para o sol e os seres humanos, falóides que são como as árvores, nisto contrários aos outros animais, têm por força que desviar os olhos. Os olhos humanos não suportam o sol, nem o coito, nem o cadáver, nem o escuro, embora o façam com reações diferentes. (BATAILLE, 1985, p. 15).

Assim, ao fixar os olhos no sol, o homem estaria cometendo um ato de transgressão, já que o sol aqui é uma representação do excesso, uma obscenidade, algo insuportável, como o próprio filósofo afirma. No entanto, é o horror proporcionado por esse ato que levará o contemplador ao alcance de uma intensa lucidez, como afirma Michel Surya: “Só os moralistas dizem que o horror deve ser combatido. Bataille faz pior: conta-o em pormenor e deixa-se, complacientemente, fascinar por ele; uma lucidez de olhos abertos que fixam o sol.” (SURYA, apud BARBOSA, 2017, p. 205).

Para Aline Leal Fernandes Barbosa, autora do artigo “O sol ofuscante de Hilda Hilst e Bataille”,

Não é imediato associar Georges Bataille ou Hilda Hilst a autores solares, pelo menos não no sentido mais corrente que se tem da ideia de sol. Aliás, a tendência é que eles sejam atribuídos às trevas, às sombras, ao lado obscuro da vida, que desejaram perscrutar a fim de se deparar com algum resíduo, alguma lucidez. São autores assombrados, do horror, do desamparo, das margens. Suas obras estão marcadas pela postura transgressora, por uma ofensa aos valores, ao bom gosto, às categorias, à razão. (BARBOSA, 2017, p. 205).

Desse modo, ousar olhar o sol na obra desses escritores é uma atitude

transgressora, já que agride, ofusca, queima ou até cega, como um ato de sacrifício. Na obra *O ânus solar*, Bataille anuncia essa fascinação pela ofuscante luz do Sol, comparando os raios do astro a chicotadas de formosas domadoras.

Se tememos ofuscar-nos ao ponto de nunca termos visto (em pleno Verão, e nós próprios com a face vermelha banhada de suor) que o sol é agonizante e cor-de-rosa como uma glândula, aberto e uricante como um meato, talvez seja inútil voltar a abrir, no meio da natureza, olhos carregados de interrogação; a natureza responde à chicotada, tão galante como as formosas domadoras que admiramos nas montras das livrarias pornográficas. (BATAILLE, 1985, p. 11).

O sol batailleano ainda pode estar associado a outras figuras, como na obra *Minha mãe*, na qual o Sol do narrador Pierre é a própria mãe, a quem ele ama e deseja, mesmo reconhecendo sua impureza, seu pecado e sua vilania.

Para mim, a linguagem terna – e sempre trágica – de minha mãe era a única à altura de um drama – de um mistério que não era menos pesado nem menos ofuscante que o próprio Deus. Parecia-me que a impureza monstruosa de minha mãe – e que a minha repugnante também – clamava ao céu e era semelhante a Deus, assim como apenas as trevas perfeitas são semelhantes à luz. Eu me lembrava da frase lapidar de La Rochefoucauld: “nem o sol nem a morte podem ser olhados fixamente”... Aos meus olhos, a morte não era menos divina que o sol, e minha mãe nos seus crimes estava mais próxima de Deus do que tudo que eu havia entrevisto pela janela da Igreja. (BATAILLE, 1985, p. 44).

Voltando ao texto de Hilst, quando a narradora escreve em seu caderno para crianças que o cu do sapo Liu-Liu procura o sol, cansado de olhar só para o chão, e que quando o vê, deslumbra-se, logo associamos as obras dos dois escritores.

Quando o cu do Liu-Liu olhou o céu pela primeira vez, ficou bobo. Era lindo! E ao mesmo tempo deu uma tristeza! Pensou assim: eu fiu-fiu, que não sou nada, sou apenas um cu, pensava que era Algo. E nos meus enrugados, até me pensava perfumado! E só agora é que eu vejo: quanta beleza! (HILST, 2014, p. 85).

Se para Bataille o sol ofusca e representa o excesso, parece-nos que para Hilst o próprio texto foi seu excedente. O texto hilstiano ofusca, causa espanto, horror, aversão. Prova disso foram as considerações que os próprios amigos e parceiros da escritora fizeram quando conheceram *O caderno rosa de Lori Lamby*.

Quando terminou de escrever *O caderno rosa de Lori Lamby*, Hilda o enviou a Caio Graco Prado, da Editora Brasiliense, achando que podia

repetir a parceria que começara com a publicação de *Com os meus olhos de cão*. O editor se recusou a publicar o livro, por tê-lo considerado escabroso. Lygia Fagundes Telles, ao ler o romance, disse à amiga: Você cometeu uma agressão contra si mesma. (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 165).

A influência batailleana na obra de Hilst não para por aí. Transgredindo a moral das fábulas, nas “historinhas” escritas por Lori, encontramos exemplos como esse:

(Tio Lalau: essa é pra pensar. Funda e tênue, como diz papi. E como nas fábulas do tio La Fonténe.) [...]

Pau d’Alho era um rei muito feliz porque tinha duas cabeças. Dava tempo pra pensar duas vezes mais em seu povo. O povo sabia das qualidades raras do rei Pau d’Alho e adorava-o. Ele era rei da Alhanda. Mas um dia o mago da corte disse ao rei: a bruxa Ciá quer cortar as duas cabeças de Vossa Alteza. Todo o povo rezou rezou mas não adiantou. E o rei Pau d’Alho morreu com duas cabeças e tudo. Moral da história segundo um cara quente: A perfeição é a morte. (HILST, 2014, p. 58-59).

Embora possa parecer um texto infantil, cuja intensão seja tão somente a de fazer rir, alertamos aqui sobre a necessidade de certa cautela no que se refere ao juízo de valor a ele atribuído. O uso das palavras indecorosas e o universo aparentemente infantil não podem cegar o leitor para os demais aspectos estéticos e filosóficos que envolvem a obra. O trecho em questão, como advertido pela narradora, de fato, é para ser pensado. Primeiramente, atentemo-nos para o fato de que “o rei Pau d’Alho” tem duas cabeças e é decapitado, o que o torna acéfalo. Reveladamente influenciada por Bataille, Hilst traz nessa pequena história algumas das principais concepções do filósofo francês. Para Bataille,

[...] entre as coisas que podem ser contempladas sob a concavidade dos céus, nada se vê que mais desperte o espírito humano, que mais seduza os sentidos, que mais aterrorize, que mais provoque nas criaturas admiração ou terror que os monstros, os prodígios e as abominações através dos quais as obras da natureza são vistas invertidas, mutiladas e truncadas. (BATAILLE, apud MORAES, 2012, p. 185)

Em *O erotismo*, Bataille inicia sua análise tomando como ponto de partida a acefalia: “O acéfalo é justamente a força incondicionada do heterogêneo. A negação da cabeça é a negação da razão e do telos, do líder, de Deus, do capital e, em última instância, do eu.” (BATAILLE, 2014, p. 12). Eliane Robert Moraes, em *O corpo*

impossível, analisa a obra do filósofo e relaciona a acefalia com a pluricefalia:

[...] num retorno à ambivalência simbólica das imagens mitológicas originais, - que associa os monstros sem cabeça àqueles pluricéfalos -, o acéfalo moderno parece representar não só aquilo que lhe falta, mas também, e principalmente, o excesso possibilitado por essa ausência. (MORAES, 2012, p. 186).

Na visão batailleana, “a vida humana está exausta de servir de cabeça e de razão ao universo [...] e essa razão, na medida em que se torna necessária ao universo, ela aceita uma servidão”. (BATAILLE, 2014, p. 12).

O que Bataille nos propõe e que se relaciona intrinsecamente com o texto hilstiano é que, em sua natureza de animalidade, o homem é o ser dos excessos. Excessos esses que foram podados com a criação dos interditos ou proibições. Esses interditos teriam surgido juntamente com a invenção das ferramentas e, conseqüentemente, do trabalho, o que distinguiu os homens dos animais (BATAILLE, 2014, p. 54). O mesmo interdito que regula a sexualidade, segundo Bataille, seria herança desse período.

[...] é legítimo pensar que o interdito que regula e limita a sexualidade também foi um contragolpe ao trabalho, e que o conjunto das condutas humanas fundamentais – trabalho, consciência de morte, sexualidade contida – remontam ao mesmo período recuado. (BATAILLE, 2014, p. 54-55).

Quanto à moral dada na “hisstorinha” hilstiana, “segundo um cara quente: A perfeição é a morte”, não podemos deixar de relacioná-la também às ideias batailleanas segundo as quais, “ainda que a atividade erótica seja antes de mais nada uma exuberância da vida, o objeto dessa busca psicológica, independente, como disse, da intenção de reprodução da vida, não é estranho à morte”. (BATAILLE, 2014, p. 35). Isso ocorre porque, de acordo com o filósofo, os seres são descontínuos, distintos de todos os outros, como se verifica nas seguintes afirmações:

Os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros e os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles de que provieram. Cada ser é distinto de todos os outros. [...] Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade. [...] Se você morrer, não sou eu que morro. Somos, você e eu, seres descontínuos. Acontece que podemos em comum sentir a vertigem desse abismo. Ele pode nos fascinar. Esse abismo, em certo sentido, é a morte, e a morte é vertiginosa, fascinante. [...] para nós, que somos seres descontínuos, a morte tem o sentido de continuidade do ser. (BATAILLE, 2014, p. 36-

37).

Essa pode ser a razão pela qual a narradora afirma que “a perfeição é a morte”.

Que significa erotismo dos corpos senão uma violação do ser dos parceiros? Uma violação que confina com a morte? [...] Toda operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. [...] Os corpos se abrem à continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. (BATAILLE, 2014, p. 41).

Na lógica batailleana, os interditos se ligam ao sexo e à morte. O fascínio dos excessos sempre foi controlado por meio dos interditos, e esses mesmos interditos desviaram o homem do seu estado animal, no qual não havia a restrição do despendimento de energia, inclusive (se não principalmente) para o sexo. O erotismo então seria o ato transgressor do interdito, e a morte, seu ápice.

2.3 Hilda Hilst e o *Caderno rosa*: “um gato sem rabo”

Nas primeiras décadas do século XX, a escritora inglesa Virgínia Woolf debruçou-se a pensar e a falar para outras mulheres sobre o tema “Mulheres e ficção”. A obra *Um teto todo seu*, de 1928, é baseada em dois ensaios da autora britânica sobre a temática. Sob o pseudônimo de Mary Seton, Woolf inicia sua reflexão sobre a assimetria dos papéis sociais atribuídos à mulher e ao homem, comparando a mulher escritora a um gato sem rabo, questionando-se sobre a estranha diferença que um rabo faz.

“Pobre animal, sem rabo, no meio do gramado. Teria ele nascido assim ou perdera o rabo em um acidente? O gato sem rabo, embora se afirme que habite a ilha de Man, é mais raro do que se imagina. É um animal ridículo, esquisito em vez de bonito. É estranha a diferença que um rabo faz. (WOOLF, 2014, p. 25).

Mais adiante, Woolf endossa sua discussão propondo que se pense que Shakespeare tivesse tido uma irmã com igual talento. Teriam tido os dois as mesmas

possibilidades de trabalhar com seu potencial criativo? No posfácio da obra, Noemi Jaffe conclui:

Para escrever ficção, uma mulher precisa de dinheiro não mais do que suficiente para si. E por quê? Para resumir em breves palavras um longo ensaio ficcional de pouco mais de cem páginas, porque a mulher que escreve ficção é um gato sem rabo. (JAFFE, 2014, p. 161).

Embora o caminho percorrido pelas mulheres escritoras já tenha alcançado distância significativa desse exposto por Woolf no século passado, alguns ecos da dificuldade encontrada por elas para a expressão livre de seu pensamento ainda podem ser ouvidos. A própria Hilda Hilst é exemplo disso, conforme cita Norma Telles no ensaio “Escritoras, escritas, escrituras”, que faz parte da obra de Mary del Priore *História das mulheres no Brasil*.

A conquista do território da escrita, da carreira de letras, foi longa e difícil para as mulheres no Brasil. Tanto que, ainda hoje, ouvimos Hilda Hilst, escritora brasileira contemporânea, afirmar que a atividade de escrever requer muito esforço; ou ainda da Zélia Gattai, em *Anarquistas graças a Deus* (1982), pensando no que diria sua mãe ao ler o livro: “Que menina atrevida! O que não vão dizer!” Essa conquista, essa luta, como se observa, tem mais de século e foi travada, desde Nísia Floresta, por algumas mulheres que não colocaram em primeiro lugar “o que os outros vão dizer” e que tentaram se livrar da tirania do alfabeto, tendo primeiro de aprendê-lo para depois deslindar os mecanismos de dominação nele contidos. (TELLES, apud PRIORI, p. 342).

Certamente, esse esforço ao qual Hilda referiu-se está ligado às dificuldades financeiras que enfrentou ao mudar-se para a Casa do Sol em Campinas (embora esse tenha sido o “teto todo seu”), cuja situação já foi exposta no primeiro capítulo deste trabalho, e o não reconhecimento de sua obra, o que a incomodava profundamente e que, até onde entendemos, motivou-a a escrever a trilogia sobre a qual nos debruçamos.

Não bastasse a falta de consideração com suas obras, Hilst arrisca-se ainda mais com a publicação de *O caderno rosa de Lori Lamby*. Isso dizemos porque não é apenas uma mulher escrevendo um “texto atrevido”, é uma narradora-personagem infantil que desmonta os padrões das personagens infantis tradicionais e das histórias para crianças. Essa desconstrução em Lori Lamby se dá por sua linguagem, seus

desejos e pela subversão das histórias infantis que encontramos naquilo que a garota escreve, “estou escrevendo agora histórias para crianças como eu” (HILST, 2014, p. 57), como ela própria anuncia, ou na passagem em que pensa em sugerir ao pai que mude seu modo de escrita.

Não sei por que as histórias pra criança não têm o príncipe lambendo a moça e pondo o dedinho dele maravilhoso no cuzinho da gente. Quero dizer, da moça. Papi poderia escrever histórias lindas para crianças contando tudo isso [...]. (HILST, 2014, p. 38).

Lori deseja escrever histórias que no fundo são sátiras de obras já consagradas da literatura, utilizando-se delas para fazer denúncias. Nelas, o personagem tradicional cede lugar, muitas vezes, àquele dotado de características anti-heroicas.

Essa sagacidade em Lori é percebida porque, apesar da aparente infantilidade, a narradora é, por vezes, obscena e grotesca. Tomemos como exemplo a passagem a seguir:

Tio Abel, eu tive sonhos muito feios depois de ler a história que o senhor me escreveu. Sonhei que um piupiu cor-de-rosa muito muito grande e com cara de jumento na ponta ficava balançando no ar e depois corria atrás de mim. Depois o piupiu grande passava na minha frente e eu tinha que montar nele, e a cara do piupiu grande que era de jumento virava pra mim e passava o linguão dele mais quente que o do Juca na minha coninha. Eu gritei muito de medo do linguão, mas aí apareceu o He-Man e a princesa Leia, e o He-Man cortou com a espada só a cabeça do jumento mas o piupiu ficou inteiro do mesmo jeito, só que sem a cabeça grande do bicho, e entrou no meio das pernas da princesa Leia e ela gritava ui ui e parecia bem contente. (HILST, 2014, p. 37).

Além de uma clara subversão dos heróis populares do público infantil da década de 90 (He-Man e a princesa Leia), o flerte hilstiano com o grotesco torna-se evidente ao considerarmos as referências ao baixo corporal e a hiperbolização do órgão sexual. O “piupiu cor-de-rosa enorme muito muito grande com cara de jumento na ponta” encaixa-se no que Bakhtin chamou de lógica grotesca, com ênfase no exagero e na deformação.

[...] a lógica artística da imagem grotesca ignora a superfície do corpo e ocupa-se apenas das saídas, excrescências, rebentos e orifícios, isto é, unicamente daquilo que faz atravessar os limites do corpo e introduz ao fundo desse corpo. [...] O papel essencial é entregue no corpo grotesco àquelas partes, e lugares, onde se ultrapassa, atravessa seus próprios limites, põe em campo um outro (ou segundo)

corpo: o ventre e o falo; essas são as partes do corpo que constituem o objeto predileto de um exagero positivo, de uma hiperbolização; elas podem mesmo separar-se do corpo, levar uma vida independente, pois sobrepujam o restante do corpo relegado ao segundo plano. (BAKHTIN, 2013, p. 277).

A relação entre Hilst e o grotesco será melhor explorada no próximo capítulo deste trabalho, quando analisamos a obra *Contos de escárnio: textos grotescos*. O que queremos destacar até aqui, e que nos levou a escolher o título deste tópico, é o modo como não só a linguagem, mas também a personagem Lori, é subvertida pela escritora, que pareceu, realmente, não se importar com o que pensariam a seu respeito. Assim sendo, não consideramos ousadia nossa comparar: não só o gato sem rabo é uma raridade, que chega a provocar espanto; Hilda Hilst e o *Caderno rosa* também o são.

2.4 Das alcovas para o quarto cor-de-rosa: os ecos dos romances libertinos epistolares no *Caderno de Lori*

Na introdução da obra *Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária*, Robert Darnton lança uma série de perguntas sobre as quais reflete ao longo do texto. Entre elas, estão as seguintes: O que provoca as revoluções? Como a opinião pública influi nos fatos? O que os franceses liam no século XVIII? (DARNTON, 1998, p. 9).

Darnton debruçou-se a estudar as obras da literatura ilegal que circulava na França desse período, uma literatura que estava proibida de ser impressa no país caso não seguisse os complexos padrões estabelecidos pelo Estado. (DARNTON, 1998, p. 11).

Segundo o historiador,

[...] o setor proibido [...] continha não só o Iluminismo quase inteiro, como ainda tudo o que mais tarde Mornet identificou como as origens intelectuais da Revolução Francesa. [...] O funcionário carregado de aboli-la [...] considerou a tarefa impossível e recusou-se a tentar cumpri-la: “Um homem que lesse apenas livros publicados com a aprovação formal do governo estaria cerca de um século atrás de seus contemporâneos”, escreveu. (DARNTON, 1998, p. 11).

Darnton ainda explica que, enquanto isso, centenas de agentes atuaram num sistema clandestino para levar os livros aos leitores e dezenas de editoras instalaram-

se nas fronteiras francesas, já que a impressão dessas obras inadequadas ao sistema foi proibida no país. (DARNTON, 1998, p. 11).

Uma das obras sobre as quais Darnton desenvolveu seu trabalho de pesquisa é *Teresa filósofa* (1748), de autoria a princípio não identificada e atribuída posteriormente a Jean Baptiste de Boyer (Marques d'Argens). Escrito em primeira pessoa, sob a voz narrativa da jovem Teresa, o texto mistura filosofia e sexo e ilustra a aristocracia francesa do século XVIII.

Como muitos clássicos da tradição pornográfica, a narrativa consiste numa série de orgias, entremeadas de diálogos metafísicos, que têm lugar enquanto os parceiros tomam fôlego e recuperam as forças para a próxima rodada de prazer. Cópula e metafísica – nada poderia estar mais distante da mentalidade moderna ou mais perto da perspectiva libertina do século XVIII. (DARNTON, 1998, p. 106-107).

Na obra, cujo subtítulo é *Memórias*, Teresa escreve sobre sua educação metafísico-sexual, confessando suas libertinagens e relatando as relações entre outras pessoas, inclusive devotas e membros da Igreja.

Outra obra que merece destaque, embora não tenha sido estudada por Darnton no trabalho que mencionamos, trata-se de *Relações perigosas* (1782), de Choderlos de Laclos. Constituído de 175 cartas cujo enredo gira em torno de relações amorosas, perda da inocência, sexualidade e traição, o texto de Laclos desnudará alguns retratos da aristocracia francesa na pré-Revolução. No prefácio da obra, encontramos algumas informações sobre a recepção desta quando da publicação.

Satiricamente retratada, a aristocracia reagiu com indignação. [...] A intenção do autor aparece claramente no frontispício do romance, onde se lê: *Relações Perigosas, ou Cartas Recolhidas em uma Sociedade e Publicadas para a Instrução de Algumas Outras*. Em seguida, há a citação de Rousseau, tirada do prefácio de *Nouvelle Héloïse*: “Vi os costumes do meu tempo e publiquei estas cartas”. (MILLIET, 1995, p. 7).

Ambos os romances aqui citados, que poderiam estar acompanhados de muitos outros, têm em comum a estrutura epistolar, associada a cartas, memórias, diários. De importância considerável na expansão e consolidação do romance, os textos epistolares trouxeram, como se pode ver, não apenas temáticas amorosas, mas também filosóficas, políticas e de crítica social.

Nesse ponto, queremos chamar a atenção para a relação entre a tradição epistolar e a trilogia hilstiana. Nas três obras que compõem nosso objeto de estudo, ocorre a incorporação de elementos da tradição literária epistolar. Analisaremos aqui como essa semelhança aparece em *O caderno rosa de Lori Lamby*. Posteriormente, nos capítulos que tratam das outras duas obras que compõem a trilogia, faremos as considerações a eles cabíveis.

No caso de *Lori Lamby*, a garota e um de seus supostos clientes, tio Abel, trocam cartas quando estão distanciados fisicamente. Na primeira delas, observamos o seguinte trecho:

Agora eu vou contar tudo o que eu estou fazendo para o senhor ficar com o Abelzinho bem inchado e vermelho porque o senhor diz que assim é que é gostoso. Eu estou deitadinha, abri bem as coxinhas e já fechei o quarto bem fechado, e estou pondo o meu dedo na minha coninha [...] mas é muito mais gostoso quando o dedo é do senhor, e é um pouco triste por não ter ninguém pra me lambar agora [...] e sinto saudade daquela poesia que o senhor me escreveu: me dá também tua linguinha/minha namoradinha/abre tua cona pro Abelzinho espiar/ só um pouquinho, ele não vai abusar. (HILST, 2014, p. 42).

Primeiramente, nota-se que Lori tem consciência da necessidade de ser sigiloso tanto o seu ato quanto o seu relato, prova disso é que a garota diz que o quarto está “bem fechado”. Em outro momento, inclusive, a narradora chama a responsabilidade do leitor enquanto confidente: “tudo isso que eu estou escrevendo não é pra contar pra ninguém [...]”. (HILST, 2014, p. 13).

Em *Teresa filósofa*, a narradora conta, depois de crescida, como ocorreu a descoberta, por parte de sua mãe, de que ela havia descoberto um prazer incomum para uma menina de sua idade.

Tinha apenas sete anos quando essa tenra mãe, ininterruptamente ocupada com os cuidados de minha saúde e de minha educação, percebeu que eu emagrecia a olhos vistos. [...] temendo por meus dias, não me deixou mais e me fez deitar junto dela. Qual não foi a sua surpresa quando, acreditando que eu dormia, percebeu que eu estava com a mão na parte que nos distingue dos homens, onde, por uma fricção suave, eu me proporcionava prazeres pouco conhecidos para uma menina de sete anos [...] Aconteceu como devia acontecer: agitei-me, estremei e o prazer me despertou. (BOYER, 2000, p. 30-31).

O caráter intimista e confessional dessa literatura é abordado por Michel Foucault em *História da sexualidade*. Para ele,

Desde a Idade Média, pelos menos, as sociedades ocidentais colocaram a confissão entre os rituais mais importantes de que se espera a produção da verdade. [...] A confissão difundiu amplamente seus efeitos: na justiça, na medicina, na pedagogia, nas relações familiares, nas relações amorosas [...]. O homem no Ocidente tornou-se um animal confidente. Daí, sem dúvida, a metamorfose na literatura: de um prazer de contar e ouvir, dantes centrado na narrativa heroica ou maravilhosa das “provas” de bravura ou de santidade, passou-se a uma literatura centrada na tarefa infinita de buscar, no fundo de si mesmo, entre as palavras, uma verdade que a própria forma da confissão acena como sendo inacessível. Daí também, essa outra forma de filosofar. (FOUCAULT, 2003, p. 58-59).

Ainda no diálogo com a tradição epistolar, a obra de Hilst coloca em debate as questões do fazer literário, as quais já viemos discutindo neste trabalho. Transcrevemos aqui uma das cartas que Loriescreve ao tio Abel, personagem que mais tarde descobrimos que não passa de uma invenção.

Eu quero falar que as cartas que o senhor me manda são um barato. Parece língua estrangeira, mas eu leio alto, não muito, fechada no meu quarto, e parece uma língua diferente, muito mais bonita. Quando eu crescer eu quero escrever assim como as cartas que o senhor manda. Por que o senhor também não faz um livro com a máquina do tio Lalau? (HILST, 2014, p. 48).

No diálogo íntimo mantido entre Lori e tio Abel, notamos as observações que a garota faz no tocante à linguagem utilizada por seu interlocutor. Em outras passagens, além das reflexões sobre a escrita, o conteúdo das cartas também não poupa o mercado capitalista de trocas, aludindo ao campo editorial, que, conforme já colocamos no primeiro tópico deste capítulo, é um dos alvos de Hilst.

Querido tio Abel:

as tuas cartinhas estão sempre mais difíceis. Mas eu gosto assim mesmo, tem muita palavra bonita. [...] Ai, tio, eu não quero que você fique pobre, é tão gostoso ter dinheiro, tão gostoso que ontem de noite na minha caminha, eu peguei uma nota de dinheiro que mamãe me deu e passei a nota na minha xixiquinha, [...] eu pensei assim: se o dinheiro é tão bonzinho que a gente dando ele pra alguém a outra gente dá tanta coisa bonita, então o dinheiro é muito bonzinho. (HILST, 2014, p. 52).

Entendemos aqui que quando a narradora refere-se ao dinheiro dizendo “a gente dando ele pra alguém a outra gente dá tanta coisa bonita”, Hilst alude ao escritor que atende aos apelos editoriais e, em troca, recebe o retorno financeiro que ela própria não teve por não produzir uma literatura nos moldes do mercado.

Do mesmo modo como o romance epistolar do século XVIII utilizou-se da linguagem do erotismo para difundir ideias revolucionárias, Hilst parece utilizar essa mesma estratégia para provocar uma reflexão sobre o fazer literário e satirizar o mercado editorial brasileiro.

3 **CONTOS DE ESCÁRNIO: TEXTOS GROTESCOS**

“O que é obsceno? Obsceno? Ninguém sabe até hoje o que é obsceno. Obsceno para mim é a miséria, a fome, a crueldade, a nossa época é obscena.”
(Hilda Hilst, 1990)

3.1 **As muitas faces de *Contos de escárnio: textos grotescos***

“Resolvi escrever este livro porque ao longo da minha vida tenho lido tanto lixo que resolvi escrever o meu” (HILST, 2014, p. 64). É com essas palavras que Crasso, narrador de *Contos de escárnio: textos grotescos* (1990), justifica, logo nas primeiras páginas do livro, a produção de sua obra, constatando que vive em uma época em que se escreve lixo, o que possibilita a todos serem escritores.

Sempre sonhei ser escritor. Mas tinha tal respeito pela literatura que jamais usei. Hoje, no entanto, todo mundo se diz escritor. E os outros, os que leem, também acham que os idiotas o são. É tanta bestagem em letra de forma que pensei, por que não posso escrever a minha? (HILST, 2014, p. 64).

Contos de escárnio: textos grotescos é o segundo livro da trilogia hilstiana. Nele, o tema sexo é altamente explorado, sendo matéria para as mais diversas reflexões. No entanto, como já anunciado em *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), a intenção da escritora continua voltada à crítica a uma época que, assim como as fofocas e histórias narradas pelo personagem Crasso, é uma verdadeira obscenidade.

O mercado editorial continua sendo um dos principais alvos de Hilst. A voz da autora é percebida dentro do romance criticando as produções de baixo valor estético que têm, segundo ela, mais valor no mercado do que as grandes produções literárias da humanidade. A epígrafe da obra, retirada da bíblia, toma um sentido particular, quando relacionada à obra hilstiana e interpretada fora de seu contexto original. O provérbio “Mais vale um cão vivo do que um leão morto” (Eclesiastes – 9,4) pode ser entendido como uma conformação frente às exigências do mercado editorial. De que

adiantaria uma produção artística cultural altamente estética se esta não consegue ser inserida no mercado?

Outra crítica que aparece com veemência na narrativa é à Igreja. Há um momento em que o personagem Crasso inicia um prolongado fluxo de consciência no qual profere:

[...] a igreja não é boba não. [...] Por que não se desfazem de toda aquela tralha de ouro, prata e pedras preciosas que há lá no palácio deles? Por que não dão as montanhas de terra ou vendem as montanhas de terra e propriedades e dão o dinheiro aos famintos? Por que os papas, ao invés de discursos lenga-lenga, não arrancam as vestes, não pulam daquela cadeirinha, não ficam nus e nus não discursam um texto veemente, apaixonado e colérico amaldiçoando os canalhas? [...] Mas vamos a nossas orgásticas, gentis e menos imundas putarias. (HILST, 2014, p. 76).

Essa digressão furiosa em ataque ao discurso católico de “amor ao próximo” é apenas um dos variados estilos que encontramos na narrativa. A mistura de gêneros dessa obra engloba peças de teatro, cartas, pequenos contos, poemas, receitas, entre outros, tudo exposto por meio das reminiscências do personagem principal. Para Moraes,

Os *Contos d'Escárnio* propõem uma resposta singular para essas questões de fundo da literatura erótica. Valendo-se do espírito satírico que caracteriza as "cantigas de escárnio" da tradição medieval portuguesa, o livro lança mão de uma fabulosa quantidade de gêneros literários sem se fixar em qualquer um deles, dando livre curso a uma paródia vertiginosa. À proliferação de referências ao cânone acrescentam-se as mais diversas formas discursivas, como diálogos, poemas, textos dramáticos, fluxos de consciência, receitas, comentários, fábulas, piadas e fragmentos de toda ordem – tudo isso somado a uma mistura babélica de línguas que só faz desorientar o leitor. (MORAES, 2003, p. 24).

O próprio Crasso alerta o leitor a respeito do texto que encontrará pela frente. Falas do personagem como “Os verbos chineses não possuem tempo. Eu também não.” (HILST, 2014, p. 64), “A verdade é que não gosto de colocar fatos numa sequência ortodoxa, arrumada.” (HILST, 2014, p. 64), e “não vou escrever um romance como...*E o vento levou* ou *Rebeca*, *Os sertões* e *Ana Karênina*” (HILST, 2014, p. 64) anunciam a forma de narrativa que se dará na obra: um texto vertiginoso que mescla fluxo de consciência com *flash backs* da infância, adolescência e vida

adulta do protagonista, o que constituirá na retratação de pensamentos desordenados, com o propósito de dar livre curso ao fluxo das ideias no interior da consciência. O leitor é, portanto, novamente prevenido do que encontrará no texto: um estilo aparentemente desarrumado no que se refere a tempo e espaço.

Crasso ainda expõe ao leitor os bastidores da criação literária, estabelecendo com o interlocutor um jogo de cumplicidade e, embora o rotule como um idiota, inclusive alertando que escreverá algo que é uma bestagem, mostra ao longo do texto uma escrita reflexiva num diálogo entre a tradição e a transformação, o que resulta em um estilo bastante original. Outro ponto a ser observado é que não se pode confiar na voz narrativa, uma vez que as “bandalheiras” que serão escritas, como anunciou o protagonista Crasso e a própria autora em entrevistas sobre sua produção, vão muito além da pornografia. A noção do trabalho com a linguagem e o jogo dialógico entre diferentes textos são apresentados em diversas passagens da obra, como no trecho “A primeira vez que ‘a fodi’ (ou que ‘fodi-a’ ou que ‘fui fodê-la’, é melhor?)” (HILST, 2014, p. 65) e o momento em que se cita D. H. Lawrence, autor de romances que foram perseguidos pela censura.

Meu pau fremiu (essa frase aí é uma sequela minha por ter lido antanho o D. H. Lawrence). Digo talvez meu pau estremeceu? Meu pau agitou-se? Meu pau levantou a cabeça? Esse negócio de escrever é penoso. É preciso definir com clareza, movimento e emoção. E o estremecer do pau é indefinível. Dizer um arrepio do pau não é bom. Fremir é pedantesco. Eu devo ter lido uma má tradução do Lawrence, porque está aqui no dicionário: fremir (do latim *fremere*), ter rumor surdo e áspero. Dão um exemplo: “Os velozes vagões fremiam”. Nada a ver com pau. Depois, sinônimos: bramir, rugir, gemer, bramar. Cré, como diria o padre tutor de Tavim, nada mesmo a ver com o pau. Meu pau vibrou, meu pau teve contrações espasmódicas? Nem pensar. Então, meu pau aquilo. O leitor entendeu. (HILST, 2014, p. 77).

A escolha dos nomes dos personagens também não é gratuita, como o nome do próprio protagonista, que, embora tenha sua origem explicada nas primeiras linhas do texto – “Meu nome é Crasso. Minha mãe me deu esse nome porque tinha mania de ler História das Civilizações”. (HILST, 2014, p. 63) –, não deixa de sugerir que a história será narrada pela ótica heterossexual machista, já que o adjetivo *crasso* significa “grosso”, significado esse que pode ser estendido para “grosseiro”, “bruto”. “O que eu podia fazer com as mulheres além de foder?” (HILST, 2014, p. 66).

A personagem Clódia também possui particularidades por trás do nome e pode ser entendida como uma referência à amante libertina do poeta latino Catulo, musa de suas criações amorosas e obscenas.

Vocês devem estranhar a singularidade da minha relação com Clódia. Afinal ela era minha amante. Era sim. É verdade. Eu era o fixo. Mas a alminha de Clódia era brejeira, velhaca e sensual. Quando fizemos o trato do amor livre ela explicou: a rotina, a mesma paisagem das genitálias, faz apodrecer a sensualidade. (HILST, 2014, p. 84).

Em *História da literatura latina*, Paratore discorre sobre Clódia caracterizando-a como uma “mulher dissoluta e perversa, hábil em enganar, ora o marido, ora os amantes, pronta a passar de um para outro adorador, aberta a todos os vícios” (PARATORE, 1987, p. 325-326). Na narrativa de Hilst, Crasso refere-se a ela do mesmo modo.

Ó conas e caralhos, cuidai-vos! Clódia anda pelas ruas, pelas avenidas, olhando sempre debaixo de vossas cinturas! Cuidai-vos, adolescentes, machos, fêmeas, lolitas-velhas! Colocai vossas mãos sobre as genitálias! A leoa faminta caminha vagarosa, dourada, a úmida língua nas beíçolas claras! Os dentes, agulhas de marfim, plantados nas gengivas luzentes! [...] Quer lamber-vos a cona, quer adestrar caralhos, quer o néctar augusto de vaginas e falos! (HILST, 2014, p. 80)

Em poemas de Crasso dedicados à sua musa, ela é chamada de *celerada*, que quer dizer “matadora”. Parte de um deles transcrevemos a seguir:

Devo lamber-te a cona, ó celerada
 Ou torturar-te o grelo nas delongas e
 Devo falar de Deus nas águas rasas
 De teus parques neurônios, ou te lamber
 As coxas rúbias, glabras
 Ou modorrar quem sabe no fastio
 De narrativas tuas sobre amantes teus
 O tamanho das piças, o palrar dos panacas
 Interjeições monistas (de monos, amada)
 Que é o que foram os pulhas das tuas empreitadas.
 Para alcançar orgasmos impudentes
 Devo fazer que gesto, ó celerada? (HILST, 2014, p. 115-116).

Nota-se o preciosismo vocabular e a linguagem figurativa que Crasso utiliza para, *grosso modo*, perguntar a Clódia o que ele precisa fazer para que ela tenha orgasmos despudorados, o que faz uma alusão aos poemas de Catulo dedicados à amada. Esse linguajar depõe contra a pornografia líquida e composta por termos vulgares, a “bandalheira” anunciada por Hilst.

A “brincadeira” de Hilst com a tradição literária não para por aí. Além dessas alusões, há outras referências a intelectuais e artistas como Lucrécio (poeta e filósofo romano do século I a.C.), Fernando Pessoa, Guimarães Rosa, Euclides da Cunha, Bertrand Russell, entre outros. Essas referências, bem como a formação do narrador, que diz “Eu que na mocidade havia lido Spinoza, Kierkegaard, e amado Keats, Yeats, Dante, alguns tão raros, mas deixem pra lá, enfim que bela droga o que eu vinha fazendo da minha vida.” (HILST, 2014, p. 77), são incoerentes com o “lixo” que ele deseja produzir, mais uma evidência de que, com esta elevação intelectual do narrador, o leitor não pode ser ingênuo de esperar um texto que contenha somente as anunciadas bandalheiras. O jogo entre erotismo e crítica social, pornografia e linguagem erudita, faz da obra hilstiana o que poderíamos chamar de “pseudopornografia” ou pornografia *cult*, daí a publicação pela editora Globo que reúne a trilogia em uma obra intitulada *Pornô Chic* (2014). Percebemos que, mesmo quando a escritora aparenta querer ser pornográfica, permanecem em sua escrita traços de uma linguagem requintada e complexa. Não foi por acaso que sua literatura teve dificuldades para se encaixar no mercado literário, ficando inclusive excluída e sendo veiculada por um único editor, cuja distribuição se mostrava limitada (Massao Ohno). Em tempos do capitalismo artista (Lipovetsky, 2015), a obra de Hilst se encontra desajustada, uma vez que não proporciona a venda e, conseqüentemente, a rentabilidade esperada. De acordo com Lipovetsky, no capitalismo artista, “as obras são julgadas muito mais em função de seus resultados comerciais e financeiros do que quanto às suas características propriamente estéticas” (2015, p. 47). Nesse sentido,

Cada vez mais a arte aparece como uma mercadoria entre as outras, como um tipo de investimento de que se espera alta rentabilidade. A idade romântica da arte cedeu o passo a um mundo no qual o preço das obras é mais importante e mediatizado do que o valor estético: hoje é o preço mercantil e o mercado internacional que consagram o artista e a obra de arte. (LIPOVETSKY, 2015, p. 46).

Ao produzir uma obra como *Contos de escárnio: textos grotescos*, Hilst novamente mostra, como já feito em *O caderno rosa de Lori Lamby*, que sua dita pretensão de adequar-se ao sistema é, na verdade, um protesto contra o próprio sistema, confirmando mais uma vez sua obra como um ato político.

Nossa análise considera ainda que Crasso não é um narrador confiável, pois, embora narre episódios sexuais escrachados, tentando fazer com que o leitor tenha certeza de que se trata de um texto pornográfico, o próprio personagem se desmascara, tornando-se reflexivo e abalando a ideia da pornografia. Não podemos esquecer aqui que, popularmente, a expressão *erro crasso* advém de um erro de estratégia do líder romano Marco Licinius Crasso em uma de suas expedições militares, o que ocasionou a sua morte. O “erro crasso” do personagem de Hilst é a estratégia falha do personagem em tentar passar uma impressão sobre o texto e ele próprio desmascará-la.

Não sei se alguns de vocês já foderam com mulher culta ou coisa que o valha. Olhares misteriosos, pequenas citações a cada instante, afagos desprezíveis de mãozinhas sabidas, intempestivos discursos sobre a transitoriedade dos prazeres, mas como adoram o dinheiro as cadelonas! Uma delas, trintona, Flora, advogada que tinha um rabo branco e a pele lisa igual à baga de jaca, citava Lucrécio enquanto me afagava os culhões e encostava nas bochechas translúcidas a minha caceta: ó Crasso (até aí o texto é dela) e depois Lucrécio: "o homem que vê claro lança de si os negócios e procura antes de tudo compreender a natureza das coisas". A natureza da própria pomba ela compreendia muito bem. (HILST, 2014, p. 66).

Ao citar Lucrécio, aquilo que parecia ser só pornografia toma outro significado. Tito Lucrécio Caro (94 a.C. 50 ou 51 a.C.), em sua obra *De rerum natura (Da natureza das coisas)*, composta por seis volumes, filosofa em poemas sobre o lugar do Humano no mundo. A imortalidade de sua obra provoca-nos uma reflexão sobre a permanência de um texto literário-filosófico de alta manipulação estética em meio à “ditadura dos *best-sellers*”. A passagem dessa obra pelo crivo do tempo concatena com a ideia hilstiana do texto que não está meramente voltado para fins lucrativos, ou seja, do “lixo literário” anunciado por Crasso.

Além disso, segundo o professor Luís Manuel Gaspar Cerqueira, tradutor da obra de Lucrécio para a editora Relógio d’Água, a “maldição” que rondou a obra do poeta romano por ser “sempre um texto contracorrente, devido ao carácter chocante da sua posição antirreligiosa, devido à sua dificuldade linguística, onde cada ideia

expressa visa sempre uma outra ideia mais elevada” (CERQUEIRA, apud MARQUES, 2015, s/p), também é observada nos textos hilstianos, que oscilaram entre as esferas do consagrado e do maldito. A anunciada obra de “bandalheiras” demonstra aqui o seu caráter transgressor: há filosofia e requinte em meio às histórias porneias.

Outro aspecto que justifica nossa ideia de transgressão é que aquilo que era um mero repertório de fornicações ganha um tom reflexivo e até deprimido, principalmente quando Crasso conhece os escritos de Hans Haeckel e deixa-se influenciar literariamente por ele, o que faz com que o protagonista passe a escrever trechos que deixam de lado o tom brincalhão e ganham uma atmosfera desoladora. “Ando deprimido, Clódia. Como se caralhos e perseguidas não existissem mais. Ler o nosso Hans Haeckel é como se o pensar tomasse efetiva concretude.” (HILST, 2014, p. 112).

Hans Haeckel pode ser entendido como *alter ego* de Hilda Hilst. Além das iniciais serem as mesmas (HH), Hans é um gênio fracassado, pois sua produção não se encaixa nos moldes da indústria cultural. “Havia escrito uma belíssima novela, uma nova história de Lázaro. A crítica o ignorava, os resenhistas de literatura teimavam que ele não existia.” (HILST, 2014, p. 83). Detalhe importante a ser considerado, “Lázaro” é um texto hilstiano presente na obra *Fluxo-floema* (1970).

Outra semelhança entre Hilst e Hans é que este se recusa a compactuar com o mercado editorial porque entende a literatura como algo muito mais elevado do que aquilo que um escritor medíocre como Crasso escreve. “Literatura pra mim é paixão. Verdade. Conhecimento.” (HILST, 2014, p. 83). A consequência disso é muito semelhante ao destino da própria Hilda Hilst.

Morreu porque pensava. Editor só pensa com a cabeça do pau, eh gente escrota! Quando o Hans Haeckel pensou em escrever uma estorinha meninil muito da ingenuazinha pornô para ganhar algum dinheiro porque ele passava fome àquela época, o editor falou: escabroso, Hans, nojentinho, Hans, isso com menininhas! Mas que monturos de nomes estrangeiros ele publicava às pampas. Que grandes porcarias! (HILST, 2014, p. 125-126).

Entendemos aqui que a “estorinha meninil muito da ingenuazinha pornô” à qual o narrador se refere é *O caderno rosa de Lori Lamby* e o editor que achou o livro “escabroso” é Caio Graco Prado, da Editora Brasiliense, que, como já exposto no

capítulo anterior, recusou-se a publicar a obra e dar continuidade à parceria iniciada com a escritora quando da publicação de *Com os meus olhos de cão*. Em uma de suas várias declarações após a transgressão para a “pornografia”, Hilst afirmou:

Todos os meus personagens têm o mau hábito de pensar. Mesmo quando decidi escrever literatura pornográfica, meus personagens viviam com a cabeça cheia de pensamentos. Eles pensam sem parar. Até no meio do sexo decidem fazer perguntas supercomplicadas. [...] Só espero que não resolvam encontrar implicações hegelianas ou metafísicas nos textos pornográficos. (HILST, 2014, p. 5).

Notoriamente irônica, a fala de Hilst aponta para o grau de hermetismo e complexidade de seu texto. Para Eliane Robert Moraes,

Na hierarquia dos discursos, a ficção erótica costuma ocupar um lugar pouco nobre, sendo quase sempre considerada um gênero menor. Isso se deve ao fato de que esse tipo de literatura só adquire o *status* de gênero a partir dos temas que mobiliza, e nunca por conta desse ou daquela opção formal. Trata-se, geralmente, de escritos sem pretensões literárias, nos quais os efeitos estilísticos são relegados a um segundo plano em função de uma lei maior: a repetição. De fato, a maior parte dos livros pornográficos limita-se a repetir certo mote, combinando cenas de um repertório sexual limitado com o intuito de excitar o leitor – o que, de certo ponto de vista estrito da leitura, tende não raro a induzir ao tédio. [...] o texto erótico só consegue escandalizar quando ele deixa de obedecer às leis do gênero menor [...]. O potencial de subversão dos livros eróticos está diretamente ligado à sua capacidade de colocar em xeque os códigos do sistema literário vigente em cada sociedade [...]. O escândalo acontece, pois, quando os temas obscenos abandonam o gueto onde se confinam os gêneros inferiores e se associam às expressões legitimadas como superiores. Ou, dizendo como Hilda Hilst, quando a “putaria das grossas” se aproxima da metafísica. (MORAES, 2003, s/p).

A metafísica aparece conforme Crasso vai sendo influenciado por Hans. Após a morte do escritor, o libertino parte para a cidade natal do falecido em busca de seus escritos inéditos. Desde então, passa a refletir sobre Deus, a morte e a transitoriedade da vida, temas bastante abordados por Hilst em obras anteriores, como já explicitamos no primeiro capítulo deste trabalho. Crasso oscila entre a postura libertina e jocosa da vida e a postura trágica e pessimista desta. Grande parte das manifestações sobre essas reflexões do protagonista se dá por meio de cartas trocadas entre ele e Clódia. De uma delas, destacamos o seguinte trecho:

Tocou o desmesurado de Deus. Jorrava sangue e sêmen negro. Acordou ofegante e suada. [...] Começou a sorrir. O falo de Deus. Que

loucura! [...] Clódia, essas são as primeiras linhas de um conto póstumo de Hans. [...] Vê só como nosso amigo tava pinel. O pau de Deus. [...] Hans era sábio, Clódia. Sabia que não era para a gente se perguntar muito, que a vida é viável enquanto se fica na superfície, nos matizes, nas aquarelas. [...] Tudo tende a desmanchar-se num átimo, quando a gente se demora olhando. Desmancha-se o que se vê para fixar uma nova paisagem. A singular paisagem daquele que pinta. Ainda bem, putíssima amada, que tu pintas vaginas e picas. Não há muita transcendência por aí. (HILST, 2014, p. 108-109).

Percebemos aí que Crasso deposita uma boa dose de ironia aliada à reflexividade que o texto apresenta, o que o torna até mesmo risível. A transitoriedade da vida observada em “tudo tende a desmanchar-se num átimo [...] para fixar uma nova paisagem” tem seu tom filosófico quebrado pela observação que o personagem faz sobre as paisagens de “vaginas e picas” pintadas pela amante.

A transgressão dos limites entre texto “sério” e texto “risível” aparece também em outras passagens da obra. A morte, por exemplo, acompanha o personagem Crasso desde o início da história, já que sua mãe morre no seu nascimento e seu pai morre um mês depois, e está muito presente nos escritos de Hans Haeckel. Observamos, porém, que esta morte por vezes nos é apresentada em tom de zombaria.

A morte me apareceu certa noite no quarto. [...] Assim que a vi soube que era a morte. [...] então, Hans, está pronto? Não, respondi-lhe agoniado. Sorriu. Assustei-me. Esperou que eu me acalmasse e perguntou: quanto tempo ainda você deseja? algum tempo. Respondeu-me que era preciso que eu fosse mais preciso. A frase tinha humor e pude até sorrir. [...] Ainda pude perguntar-lhe: há uma outra vida? sim. Milhões de crianças como eu. Você será uma delas. É tedioso e até inaceitável mas é assim. O espelho do quarto refletiu um menino vestido de negro, calças curtas e camisa comum, os cabelos loiros escorridos. Olhei-me assombrado. Depois disso, nunca mais me vi. (HILST, 2014, p. 117).

Levando em conta o que Bataille nos afirma sobre a morte, o seu caráter pavoroso, transtornador e até maravilhoso, já aparecia no que nos foi deixado pelo Homem Neandertal através das sepulturas.

[...] os ossamentos que nos chegaram desses homens anteriores levam a pensar que a morte começara a perturbá-los [...] O costume da sepultura é o testemunho de um interdito semelhante ao nosso concernente aos mortos, e à morte. [...] o que chamamos de morte é em primeiro lugar a consciência que temos dela. Percebemos a

passagem do estado vivo ao cadáver, ou seja, ao objeto angustiante que é para o homem o cadáver de outro homem. Para cada um daqueles que fascina, o cadáver é a imagem de seu destino. Ele testemunha uma violência que não apenas destrói um homem, mas que destruirá todos os homens. (BATAILLE, 2014, p. 67-68).

No entanto, na teoria batailleana, “a morte abre para a negação do ser individual” (BATAILLE, 2014, p. 47), ou seja, ela promove a continuidade dos seres por meio da dissolução do ser fechado, da violação da particularidade do ser, ela é “a aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 2014, p. 16) e, nesse ponto, encontra-se com o erotismo, pois, para o filósofo, tanto na morte (sacrifício) quanto na atividade erótica ocorre a provocação de um sentimento de continuidade. No sacrifício, o que propõe a continuidade é a comunicação entre o mundo das coisas e o mundo sagrado (BATAILLE, 2014, p. 45), e na atividade erótica, o que propicia a continuidade é a experiência da fusão com o outro.

Nessa múltipla face composta por sexo, riso, erotismo, morte, transgressão ou, nas palavras de Moraes, “metafísica” e “putaria das grossas”, Hilst rompe com os limites de uma obra convencional e nos apresenta um texto repleto de experimentalismos e que dialoga com o grotesco e o absurdo, itens sobre os quais nos debruçaremos a seguir.

3.2 O escárnio

Desde suas primeiras obras, Hilst demonstrou um diálogo com a tradição medieval. Primeiramente, por meio de lirismo, idealização e amor cortês, que aparecem em vários de seus textos que antecederam a sua trilogia erótica. Em *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), a poetisa cantou a ausência do amado e a sua incompletude por conta dessa falta. Tomemos o exemplo a seguir, estruturado em redondilhas maiores.

Se não vos vejo
 Vos sinto por toda parte
 Se me falta o que não vejo
 Me falta tanto desejo
 Que este, o dos olhos, não importa.

[...]

São coisas do amor, senhor,

Desordenadas, antigas,

E são coisas que se inventam

P'ra se cantar as cantigas. (HILST, 2018, p. 67).

Em *Júbilo, memória e noviciado da paixão* (1974), a semelhança com as cantigas líricas trovadorescas continua aparecendo, mais precisamente com as cantigas de amigo, nas quais a mulher chama pelo seu “amigo” ausente. Na primeira parte da obra, encontramos um bloco com dez poemas intitulado “Dez chamamentos ao amigo”. Parte de um deles, destacamos a seguir.

Se te pareço noturna e imperfeita

Olha-me de novo. Porque esta noite

Olhei-me a mim, como se tu me olhasses.

E era como se a água

desejasse.

Escapar de sua casa que é o rio

E deslizando apenas, nem tocar a margem.

Te olhei. E há um tempo.

Entendo que sou terra. Há tanto tempo

Espero

Que o teu corpo de água mais fraterno

Se estenda sobre o meu. Pastor e nauta

Olha-me de novo. Com menos altivez.

E mais atento. (HILST, 1998, p. 195).

Porém, em *Contos de escárnio: textos grotescos*, o flerte com o medieval vem por meio do escárnio, como o próprio título da obra já anuncia. Essa herança se mostra pela veia satírica da escritora, assemelhando-se ao espírito humorístico que sustentou as cantigas satíricas trovadorescas: as cantigas de escárnio e as de maldizer. Para Massaud Moisés,

Essas duas formas de cantiga satírica, não raro escritas pelos mesmos trovadores que compunham poesia lírico-amorosa, expressavam, como é fácil depreender, o modo de sentir e de viver próprio de ambientes dissolutos, e acabaram por ser canções de vida boêmia e escorraçada, aquela que encontrava nos meios frascários e tabernários seu lugar ideal. A linguagem em que eram vazadas admitia, por isso mesmo, expressões licenciosas ou de baixo calão. Poesia “forte” descambando para a pornografia ou o mau gosto, possui escasso valor estético, mas em contrapartida documenta os meios populares do tempo, na sua linguagem e nos seus costumes, com uma fragrância de reportagem viva. (MOISÉS, 1974, p. 28).

Mechthild Blumberg destaca a importância do poeta Gregório de Matos Guerra na importação desse estilo de poema, cujas raízes estão na Grécia e na Roma antigas (em Horácio, por exemplo) e nas cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas, “tradição que se funde, em Gregório, com a influência das sátiras do poeta barroco espanhol Francisco de Quevedo”. (BLUMBERG, 2015, p.133). Tomemos trecho de uma cantiga satírica de Gregório de Matos.

*A uma freira que satirizando a delgada
fisionomia do poeta lhe chamou "Pica-Flor".*

Se Pica-Flor me chamais,
Pica-Flor aceito ser,
Mas resta agora saber,
Se no nome que me dais,
Metei a flor que guardais
No passarinho melhor!
Se me dais este favor,
Sendo só de mim o Pica,
E o mais vosso, claro fica,
Que fico então Pica-Flor. (MATOS, apud MALLARD, 2007, p. 137).

No artigo “Sexualidade e riso: a trilogia obscena de Hilda Hilst”, contido na obra *Em torno de Hilda Hilst* (2015), Blumberg destaca que

Com seu título *Contos d’escárnio*, Hilda remete diretamente a essa tradição medieval, e sua veia satírica, junto com seu estilo, que vários críticos associam ao barroco, se presta a uma comparação com as sátiras obscenas de Gregório. (BLUMBERG, 2015, p. 133).

Vejamos um dos trechos da obra de Hilst que atendem ao perfil satírico ao qual Blumberg se refere.

Otávia tinha pelos de mel
 A primeira vez que me beijou a caceta
 Entendi que jamais seria anacoreta
 Não me beijou com a boca
 Me beijou com a boceta. (HILST, 2014, p. 64).

No entanto, a zombaria hilstiana não para por aí. Assim como em Gregório de Matos, ela atinge diversos segmentos, como o mercado literário, a Igreja, o cenário político brasileiro e até mesmo diante das questões existenciais humanas, provocando um riso que atinge diversas de suas facetas, “agressivo, sarcástico, escarnekedor, amigável, sardônico, angélico, tomando as formas da ironia, do humor, do burlesco, do grotesco, ele é multiforme, ambivalente, ambíguo” (MINOIS, 2003, p. 15-16).

Analisaremos algumas situações em que essas manifestações do escárnio e do riso acontecem na obra. A escritora zomba da literatura de baixo valor estético, escrevendo “Pequenas sugestões e receitas de Espanto Antitédio para senhores e donas de casa”. Vejamos dois exemplos:

Pegue um nabo. Coloque duas ou três palavras dentro dele. [...] Chacoalhe. [...] Aí ajoelhe-se com o nabo na mão e diga:
 Com o bastão que me foi dado
 com o ouro que me foi tirado
 e sem nenhuma amplidão
 de conceitos e dados
 quero renascer brasileiro e poeta. (HILST, 2014, p. 90).

E ainda este: “Recolha num vidro de boca larga um pouco do ar de Cubatão e um traque do seu nenê. Compre uma ‘Bicicleta Azul’ e adentre-se algum tempo nas ‘Brumas de Avalon’. É uma boa receita se você quiser ser um escritor vendável.” (HILST, 2014, p. 93).

Nestes exemplos, notamos o tom de deboche que Hilst deposita em duas obras: *A bicicleta azul* (1987), de Régine Deforges, cujo nível de vendagem causou espanto e indignação na escritora brasileira, como já citamos neste trabalho, e na obra *As brumas de Avalon* (1983), de Marion Zimmer Bradley. Ao citar o “ar de Cubatão” e o “traque de seu nenê”, entendemos a referência ao pouco valor que estas obras representariam na visão da escritora.

Outro exemplo da zombaria hilstiana é quando aparecem na obra os “Teatrinhos nota 0”. Lançando mão da paródia, Hilst mistura histórias e personagens da literatura, como “Bãocu, corruptela de Banquo, general de *Macbeth*”; “Madbad, corruptela de Macbeth”, como referências à obra de Shakespeare; Clódia, musa do poeta romano Catulo; Lucrecia, da tragédia de Victor Hugo; Heidi, personagem da literatura infantil europeia; Jocasta, personagem da mitologia grega; Ofélia, de *Hamlet*, entre outros. O diálogo, constituído por falas rimadas, é iniciado pelas mulheres da história. Percebemos aqui uma intenção parodística da obra *Lisístrata*, de Aristófanes. No entanto, ao contrário das mulheres da obra do dramaturgo grego, que fazem greve de sexo para acabar com a guerra, no teatrinho de Hilda o sexo é a grande preocupação das mulheres, que reclamam a falta dele por consequência da ausência dos maridos ou porque estes estão ocupados pela leitura, situação percebida em falas como “começa a ler fica impotente!”, “com a leitura vão-se as picas duras” e “um livro nas mãos é uma foda de menos”. (HILST, 2014, p. 98-99). No final do texto, a personagem Heidi, em transe, avista “o país do futuro” do qual “hão de escorraçar os letrados e o monstro das letras” (HILST, 2014, p. 99). Em seguida, a visão do Brasil aparece para as personagens. Hilst mostra nesse ponto a visão de um país que não valoriza a leitura e que está mais voltado para a festa, o carnaval e a sensualidade.

(Começa a descer do alto do palco uma grande roda de carroça igual a uma bandeja. Ao redor da roda, cacetas como luminárias. No centro da roda, garrafas de cachaça. E lindas mulatas. Sambando, naturalmente.) [...]

FINAL: Temos tudo nas mãos

Bolas cricas gingas e tretas!

Temos a pica mais dura do planeta!

Viva o Brasil! (*várias vezes*) (HILST, 2014, p. 99-100)

Mas as zombarias de Crasso não atingem apenas os planos exteriores. Em certos momentos, ele ri de si, de suas origens e sua própria existência.

Mamãe morreu logo depois de me dar esse nome. No dia seguinte ao meu batismo. Dizem que foi um ataque fulminante, que eu estava logicamente no berço ou no peito quando ela falou: Crassinho. Suspirou e morreu. Era linda, elegante, gostosa, segundo papai, que morreu um mês depois. Só que a morte dele foi diferente. Morreu em cima de uma mulher nada elegante mas muito mais gostosa do que

mamãe, segundo me disseram. A mulher era uma puta daquelas rebolantes, peitudas, tetas em riste. (HILST, 2014, p. 63).

E, em última instância, é capaz de zombar até mesmo do demônio.

Assim que resolvi escrever um livro, vi o demônio. Presumo que cada um de nós vê o seu demônio. O meu tomou esta forma: um senhor de meia-idade, mais pro balofo do que pro atlético, linguista, e muito interessados nos esotéricos da semântica, da semiótica, da epistemologia, coisas que eu nunca vou saber o que são. Ontem me trouxe um pequeno poema “para crianças”, ele disse. [...] Digo-lhe que as criancinhas de hoje gostam mesmo é de enfiar o dedo no cu. Ele fica alarmado. (HILST, 2014, p. 129).

3.3 O grotesco

A extrapolação dos limites e as situações inusitadas aparecem quase que do início ao fim de *Contos de escárnio: textos grotescos*, a começar pelas parceiras sexuais de Crasso. Elencamos aqui algumas delas: a donzela Lina, que após o sexo desata a falar palavrões; Otávia, que gosta de levar uma surra durante a relação e urra escandalosamente; Josete, insaciável e de gosto exótico, que come e bebe desenfreadamente. Essas mulheres são sempre dotadas de órgãos sexuais bastante avantajados.

Queria umas três vezes por noite o meu pau rombudo lá dentro. E antes desse meu esforço queria também a minha pobre língua se adentrando frenética naquela caverna vermelhona e úmida. Empapava os lençóis. Era preciso enxugá-la com uma bela toalha felpuda antes de meter na dita cuja. Na hora do gozo ria. isso não é normal Flora. bobinho! Isso é vida, alegria, o amor é alegre, Crassinho. Histérica e sabichona dava gritinhos e rápidos aulidos, e quando tudo acabava, sentava-se sóbria na beirada da cama. (HILST, 2014, p. 66).

Essa ênfase no baixo corporal, na maioria das vezes, exagerado e disforme, foi teorizada por Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2013). O acento significativo no baixo corporal é tido como uma das características do realismo grotesco. “Denominamos convencionalmente ‘realismo grotesco’ ao tipo específico de imagens da cultura cômica popular em todas as suas manifestações.” (BAKHTIN, 2013, p. 27). Ainda

segundo o teórico russo, “o traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal” (BAKHTIN, 2013, p. 17).

Contos de escárnio: textos grotescos apresenta em seu vocabulário expressões grosseiras e obscenas que, em determinados casos, têm funções ambivalentes, com teor de insulto e elogio. Exemplos desse vocabulário são as expressões “putíssima amada”, com que Crasso se refere à Clódia, e “tatuzinho”, como Clódia chama Crasso. Na compreensão de Bakhtin,

[...] quando duas pessoas criam vínculo de amizade, a distância que as separa diminui (estão em “pé de igualdade”) e as formas de comunicação verbal mudam completamente: tratam-se por tu, empregam diminutivos, às vezes mesmo apelidos, usam epítetos injuriosos que adquirem um tom afetoso; podem chegar a fazer pouco uma da outra [...], não necessitam polir a linguagem nem observar os tabus, podem usar portanto, palavras e expressões inconvenientes, etc.[...] A linguagem familiar converteu-se, de certa forma, em um reservatório onde se acumularam as expressões verbais proibidas e eliminadas da comunicação oficial. [...] essas palavras assimilaram a concepção carnavalesca do mundo, modificaram suas antigas funções, adquiriram um tom cômico geral e converteram-se, por assim dizer, nas centelhas da chama única do carnaval, convocada para renovar o mundo. (BAKHTIN, 2013, p. 14-15).

Bakhtin ainda discorre sobre o exagero e o disforme como faces do grotesco.

O papel essencial é entregue no corpo grotesco àquelas partes, e lugares, onde se ultrapassa, atravessa seus próprios limites, põe em campo um outro (ou segundo) corpo: o ventre e o falo; essas são as partes do corpo que constituem o objeto predileto de um exagero positivo, de uma hiperbolização; elas podem mesmo separar-se do corpo, levar uma vida independente, pois sobrepujam o restante do corpo relegado ao segundo plano. (BAKHTIN, 2013, p. 277).

Tais aspectos destacados por Bakhtin podem ser percebidos em diversas passagens do texto hilstiano, como nas considerações de Crasso sobre Josete: “não queria me desentender com toda aquela boceta-chupeta que, literalmente, quando ativada, abraçava e quase engolia o meu pau” (HILST, 2014, p. 68). Analisemos os termos “boceta-chupeta” e “quase engolia meu pau” usados pela escritora. Para Bakhtin,

No Renascimento, o quadro hierárquico do mundo desagregou-se; os seus elementos foram colocados *no mesmo plano; o alto e o baixo*

tornaram-se *relativos*. [...] Essa transferência do mundo para um único plano, a *substituição do vertical para o horizontal* [...], realizaram-se em torno do corpo humano, que se tornou o centro relativo do cosmos. (BAKHTIN, 2013, p. 319, grifos do autor).

O órgão genital feminino, nesse sentido, possui uma função de ambivalência, pois ao mesmo tempo que devora, também fertiliza, subvertendo a hierarquia dos planos “alto” e “baixo”. Ainda para Bakhtin, as imagens do baixo corporal e material são ambivalentes, pois o mesmo que dá a morte dá a vida, o mesmo que devora é devorado. (BAKHTIN, 2013, p. 141).

Os conceitos bakhtinianos também podem ser aplicados na descrição das pinturas da personagem Clódia, nas quais ocorre a fragmentação dos corpos e até mesmo a animalização dos órgãos genitais em expressões como “pomba ladina, pomba aquosa, pomba dementada, columba trevosa, columba vivace, pomba carnívora, pomba luz, pomba geena, molto trepidantes, molto dormideira” (HILST, 2014, p. 83). Em Bakhtin, “o corpo do homem reúne em si todos os elementos e todos os reinos da natureza: animal, vegetal, e propriamente humano. O homem não é algo fechado e acabado; ele é inacabado e aberto. (BAKHTIN, 2013, p. 320, grifos do autor).

Em algumas partes do texto hilstiano ainda, os órgãos genitais chegam a ser caracterizados de forma autônoma, com certo ar de humanização, como na ocasião em que Clódia pinta o pênis de Crasso e Hans sugere que o nome da tela seja “*falus agonicus* de Crasso entre as peras do outono” (HILST, 2014, p. 82) e nas demais pinturas que a personagem Clódia faz na sequência desta.

Pintou paus de todos os tamanhos e expressões. Havia os tão solitários, tão exangues, que chegavam a causar compaixão. Outros afetados, pedantes. Havia os desgarrados de si mesmos, como se suplicassem pela própria existência. Alguns ostensivos, caralhudos vaidosos. Alguns muito, muito alegriños. (HILST, 2014, p. 86).

O destaque aos orifícios, protuberâncias e excrescências, tais como os órgãos genitais, os seios, a boca aberta, o nariz, tudo isso que na cultura oficial é visto como perversão, na cultura popular é entendido como o ponto de comunicação entre o universo interior e o exterior, como um elo entre esses dois mundos, o que confere ao corpo um aspecto de incompletude e como ponto de união entre criador e criação.

Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. (BAKHTIN, 2013, p. 19).

Bakhtin destaca ainda que esse vocabulário grotesco representa, em última análise, o estado de metamorfose em que o mundo se encontra perpetuamente, “de passagem de dia a noite, de inverno a primavera, do velho ao novo, da morte ao nascimento” (BAKHTIN, 2013, p. 142).

Nas culturas nas quais existe forte senso de pudor, o comportamento obsceno pode ser entendido como uma tentativa de burlar o sistema, a censura e os códigos sociais. Do mesmo modo, “o mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério e religioso da época feudal” (BAKHTIN, 2013, p. 3). Nesse sentido, podemos reiterar a obscenidade e o grotesco presentes no texto hilstiano como uma postura política.

Bakhtin (1999) indica que os autores vinculados à tradição grotesca não desejam um vínculo com o cânone. Tal postura poderia ser compreendida de maneira equivalente ao que se compreende como produção marginal. Estar à margem, neste caso, é questionar o estatuto social, não se enquadrar nos padrões impostos e, entre outras questões pertinentes ao âmbito literário e/ou artístico, refletir sobre os padrões estéticos das produções literárias. Então, pode-se afirmar que a opção de se manter alheio ao cânone é uma postura política. (ALMEIDA, 2014, p. 209).

O universo mostrado por Hilst pela voz de Crasso pode ser considerado grotesco porque nele nos deparamos com a desconstrução do cânone, com o rebaixamento da universalidade metafísica à universalidade da relação sexual e com o palavreado baixo que serve, entre outras funções, como crítica ao mercado editorial, ao cenário político brasileiro e ao comportamento imoral da elite. O obsceno e o exagero, que invadem a obra a ponto de provocar o riso, são reflexos desse olhar crítico da escritora, que ridiculariza e agride a literatura de mercado e a própria sociedade moderna, mostrando-se a serviço da crítica e contrapondo-se à estética dos *best-sellers*, estritamente comerciais. Ao fugir dos padrões, confrontar o leitor,

desafiá-lo a ver o texto com desconfiança e destruir a linearidade e previsibilidade da estrutura narrativa, Hilst usa da ousadia da transgressão como condição necessária à renovação estética e aproxima-se da ideia do absurdo. A transgressão da ordem do texto é alusiva à desordem do mundo, uma desordem que chega a provocar o riso.

Nos arranjos e desarrajos do fluxo do pensamento, a consciência sobre si mesmo emerge e desestabiliza o narrador, que reflete sobre a sociedade e sobre sua própria existência. O fluxo de consciência é a evidência de algo reprimido, que vai contra os padrões, do mesmo modo como age o grotesco. Para Blumberg, na obra *Em torno de Hilda Hilst* (2015),

O grotesco, um dos elementos centrais da trilogia hilstiana, se define por relacionar o cômico com o medonho, passando nesse ato do comedido ao absurdo (ou até demoníaco). Surge na arte como expressão da perda da fé, quando a fantasia passa para o ainda impossível, conjurando a descomposição demoníaca do mundo. (BLUMBERG, 2015, p. 134).

No prefácio de Cromwell, *Do grotesco ao sublime* (2002), Victor Hugo discorre sobre as facetas do grotesco na modernidade. Para ele, os aspectos do grotesco não se esgotam no cômico-burlesco (Bakhtin) e no monstruoso-horroroso (Kayser), mas também se aproximam do feio, frente às suas mil faces. “No pensamento dos Modernos, o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda a parte; de um lado cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo.” (HUGO, 2002, p. 30-31). E acrescenta:

Na poesia nova, enquanto o sublime representará a alma tal qual ela é, purificada pela moral cristã, ele representará o papel da besta humana. [...] tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiuras. Nesta partilha da humanidade e da criação, é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita. (HUGO, 2002, p. 35-36).

O grotesco em *Contos de escárnio: textos grotescos* está ligado à obscenidade, à falta de pudor, às referências a certas partes do corpo e às atividades sexuais. Essa visão da obscenidade como feio, do incômodo diante do que é excrementício ou ligado ao sexo, já fora apontada por Freud em *O mal-estar na civilização*.

A “beleza” e “atração”, originalmente, são características do objeto sexual. É digno de nota que os genitais mesmos, cuja visão tem efeito excitador, quase nunca sejam tidos como belos, enquanto a qualidade da beleza parece ligada a certas características sexuais secundárias. (FREUD, 2011, p. 27).

Mais tarde, Eco (2015) aprofundou este conceito em *História da feiura*. Para ele, “desde a mais remota Antiguidade, o culto do falo uniu as características da obscenidade, de uma certa feiura e de uma inevitável comicidade” (ECO, 2015, p. 132).

O senso de pudor tem variado segundo as culturas e os períodos históricos: houve épocas, como aconteceu na Grécia clássica e no Renascimento, nas quais a representação dos atributos sexuais não parecia repugnante, mas, ao contrário, contribuía para tornar mais evidente a beleza de um corpo e existem culturas nas quais os mesmos atributos são exibidos em público sem nenhum embaraço. Por outro lado, nas culturas em que existe um forte senso de pudor, o gosto por sua violação manifesta-se através do oposto do pudor, que é a *obscenidade*. Pode-se exibir comportamentos obscenos por raiva ou por provocação, mas com muita frequência a linguagem ou o comportamento obsceno simplesmente *fazem rir* – basta pensar na satisfação com que as crianças apreciam dizer ou ouvir piadas sobre excrementos. (ECO, 2015, p. 131).

Tomemos como exemplo dessa obscenidade provocativa da qual Eco discorre o gesto da própria Hilda Hilst já citado no primeiro capítulo deste trabalho: o de mostrar o traseiro quando irritada.

No entanto, se tomarmos como ponto de análise a epígrafe deste texto – “O que é obsceno? Obsceno? Ninguém sabe até hoje o que é obsceno. Obsceno para mim é a miséria, a fome, a crueldade, a nossa época é obscena.” (HILST, 1990) –, veremos que, para Hilst, o conceito de obscenidade pode tomar um caráter muito além dos limites da exposição sexual. Ainda considerando Blumberg (2015, p. 135), “na transgressão obscena, [...] o texto hilstiano brinca de ser ao mesmo tempo ‘tratado acerca dos excrementos’ e ‘tratado sobre os fins últimos do homem’”.

Para Reginaldo Oliveira Silva, na obra *Uma superfície de gelo ancorada no riso*,

Trata-se do declínio de uma forma de pensar o divino, o invisível, Deus, desde as ideias magníficas de uma metafísica edificante. Hilda Hilst responde ao inefável e indizível que é Deus e o que disto resulta para a existência humana; busca compreender a existência do homem

quando se perde essa referência consolidada culturalmente, quando a aposta feita em Deus desemboca no absurdo de estar inserido numa ordem sem uma clara distinção do que (ou quem) estabelece o comando. (SILVA, 2013, p. 123)

Essa virada de Hilst teria como explicação a decepção da autora com a sociedade, com a época em que vivia. Trata-se, ainda segundo Reginaldo Oliveira Silva, “de um impulso desesperado, porque a própria condição inspira desespero, da busca do encontro com o divino pela palavra, pelo sublime virado do avesso, na materialidade do grotesco” (SILVA, 2013, p. 123).

Tomando ainda essa dubiedade do grotesco, “o sublime virado do avesso”, percebemos que o personagem Crasso manifesta essa distorção com a palavra *corpo-porco*.

Estou indo. Quem sabe se aos poucos vou preparando uma lista desses canalhas editores. Quem sabe se na ilha encontro meu porco. Porque cada um de nós, Clódia, tem que achar o seu próprio porco. (Atenção, não confundir com corpo.) Porco, gente, porco, o corpo às avessas. (HILST, 2014, p. 106).

Em *A obscena Senhora D*, o Deus de Hilst toma a forma de um porco, “Porco-Menino”, rebaixado à natureza de um animal irracional. A aparente brincadeira entre as palavras porco e corpo remetem, desse modo, à busca pelo divino, à busca de uma experiência interior sagrada. “A minha literatura fala basicamente desse inefável, o tempo todo. Mesmo na pornografia, eu insisto nisso. Posso blasfemar muito, mas o meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus.” (HILST, apud DINIZ, 2013, p. 197).

Do mesmo modo, no último episódio da obra, quando Crasso participa de uma festa orgiástica, reportamo-nos a Bataille no que se refere à fusão dos corpos. Segundo o filósofo, “o que está sempre em questão é a substituição do isolamento do ser, de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda”. (BATAILLE, 2014, p. 39). E lembramo-nos, ao mesmo tempo, das festas dionisíacas nas quais o propósito era de renascimento e reiteração da fecundidade, não só da natureza, como também da divindade.

4 CARTAS DE UM SEDUTOR

Considero ignorante quem não ousa se aproximar das coisas absurdas, do indizível.

Durante toda a minha vida eu fui fascinada por esse lado do invisível.

Tenho vontade imensa de apreender o indizível.

(Hilda Hilst, 1993)

4.1 Uma desordem meticulosamente pensada

Eu pego um flash, um clarão inicial e procuro cercá-lo de ordem dentro da desordem daquele percurso, porque isso é que é importante: conhecer o roteiro inexplicável do homem.

(Hilda Hilst, 1989)

Cartas de um sedutor. O terceiro livro da trilogia é uma narrativa que contém outras narrativas dentro de si. A obra é entendida por nós como a mais complexa da trilogia, além de ser talvez uma das obras mais provocadoras de uma profunda reflexão sobre a existência, questão recorrente na escrita hilstiana, como já viemos expondo.

Estruturada em três partes autônomas, *Cartas de um sedutor* traz uma grande quantidade de referências à literatura canônica, principalmente dos séculos XVIII e XIX, e aborda temas como a morte, a divinização (Deus) e a existência humana.

A primeira parte da obra e a mais longa delas, *Cartas de um sedutor*, inicia com o fracassado escritor Stamatius divagando sobre sua condição social e humana. No breve prólogo que antecede as vinte cartas dessa primeira parte, Stamatius reverbera logo nas primeiras linhas as suas inquietações existenciais: “Como pensar o gozo envolto nessas tralhas? Nas minhas. Este desconforto de me saber lanoso e ulcerado, longos pelos te crescem nas virilhas e tu ousas pensar [...]” (HILST, 2014, p. 139). A ousadia do personagem em pensar ameaça a sua aceitação sobre sua condição carnal, já que ele se reconhece como tralha (nesse sentido, algo que se encontra destruído), o que lhe causa desconforto. Essa ideia inicial ganha força ao longo da obra, uma vez que ela também é composta de destroços, partes separadas, que vivem

sem dependência uma da outra. Nesse sentido, o texto parece ser a própria representação do ser dilacerado, já que não se estrutura em um corpo esteticamente unificado, é híbrido e descontínuo. A obra é disforme e fragmentada, o que transgride a imagem bem acabada que se espera de um texto. Lemos então *Cartas de um sedutor*, a exemplo das demais obras da trilogia, à luz da estética do grotesco, que, por meio da mistura do incompatível, representa a angústia do ser diante de um mundo que está longe de ser perfeito.

Aliadas a essa característica estão a imprevisibilidade e a falta de linearidade da narrativa, que obrigam o leitor a abandonar suas expectativas com relação à continuidade do texto. Ademais, do mesmo modo como foram estruturadas as obras *O caderno rosa de Lori Lamby* e *Contos de escárnio: textos grotescos*, *Cartas de um sedutor* foge da tipologia usual das narrativas ao apresentar uma mistura de cartas, poemas, contos e fluxos de consciência que não permitem enquadrar a obra em um conjunto de caracteres definidos, o que revela o seu caráter experimental.

Nossa interpretação sobre o personagem Stamatius é a de que ele representa a própria Hilda Hilst, uma vez que a escritora também desajustou-se aos padrões literários e enfrentou a falta de reconhecimento pelo seu trabalho.

Stamatius precisa escrever uma obra vendável, já que se encontra em uma situação miserável, catando lixo pelas ruas. Relembremos então que Hilst passou por dificuldades para inserir-se no mercado e viveu uma fase de decadência financeira, chegando a receber ajuda para sobreviver. Stamatius, antes de ir para as ruas viver como mendigo, “vingou-se” do editor.

A última coisa que fez antes de sumir por aí foi torcer as bolotas de um editor, fazê-lo ajoelhar-se até o cara gritar: edito sim! edito o seu livro! com capa dura e papel-bíblia! Só então largou as bolotas e balbuciou feroz: vai editar sim, mas a biografia da tua mãe, aquela findinga [...]. (HILST, 2014, p. 165).

Stamatius perdeu tudo o que tinha, até mesmo os dentes, tentando pagar a hipoteca de sua casa. Em suas tentativas de encontrar comida nas lixeiras, Tiu depara-se com uma enorme quantidade de livros jogados fora, passagem esta que inicia a crítica à desvalorização da literatura e da arte por parte da burguesia que descarta tais obras como dejetos. “O que jogaram de Tolstói e Filosofia não dá pra acreditar! Tenho meia-dúzia daquela obra prima *A morte de Ivan Ilitch* e a obra

completa de Kierkegaard.” (HILST, 2014, p. 139). Na sequência, a crítica à importância demasiada dada ao lucro pelo mercado editorial: “...e duzentos e dez O *capital*. (Jogaram fora muito esse último, parece que saiu de moda, creio eu.)” (HILST, 2014, p. 140).

A personagem Eulália, parceira de Stamatius, também merece uma análise particular com relação ao nome que recebe e ao papel que desempenha na construção da narrativa. Notemos que, na palavra *Eulália*, o deslocamento do acento tônico origina outro termo: *eulalia*. De acordo com o *Dicionário Aurélio*, a palavra *eulalia* significa “boa maneira de falar” (FERREIRA, 1988, p. 281), o que consideramos comumente como a “modalidade culta da língua”. No entanto, a fala de Eulália não se integra a essa modalidade, levando-nos a analisar o lugar dessa modalidade de escrita na literatura. Eulália é amante de Stamatius e, se entendemos este personagem como *alter ego* de Hilda Hilst, entendemos também a relação que a escritora mantém com a “boa fala” – eulalia, e com a subversão desta – eulália, representada pelas palavras de baixo calão encontradas no texto. Eulália é a voz com quem Stamatius mantém diálogo, um diálogo amoroso e erótico, o diálogo do escritor com a língua.

Eulália representa o público leitor brasileiro, tanto pela forma como fala e não entende os escritos mais elaborados de Stamatius quanto pelo gosto literário que possui.

se ao menos eu conseguisse escrever.

escreve de mim, da minha vida antes deu te encontrar, da surra que o Zeca me deu, da doença quele me passou, da minha mãe que morreu de dó do meu pai quando ele pôs o fígado inteirinho pra fora, do nenê queu perdi, do Brasil ué! (HILST, 2014, p. 140).

Ao sugerir que Tiu escreva sobre o Brasil, depois de ter citado exemplos de situações drásticas vividas por ela própria, Eulália é entendida por nós como representante do povo brasileiro, mostra as fraquezas sociais do país, a verdadeira “obscenidade” que acontece nas ruas, o descaso, a miséria, a falta de assistência.

Em última análise, Eulália é um duplo de Stamatius. Quando, na segunda parte da obra, o demônio aparece para Tiu, temos o seguinte trecho:

Quem é essa aí com cara de ganido? Tu achas que Eulália tem cara de ganido? *Undoubtedly*. Materializaste o teu ganido diante da vida e é tão pungente que nasceu mulher. E nasceu como querias ser: pobre

de espírito. E como te vês: uma sensualidade cristalina. E certa piedade, certo deboche, e finezas no coito porque no fundo tens medo que tudo descambe para a morte. [...] Acorda teu duplo aí e dá logo uma bimbada. (HILST, 2014, p. 201-202).

Esse trecho nos sugere que Eulália seja uma voz interior de Stamatius materializada em forma de mulher, o seu lado “[...] ganido-mulher-diante-da-vida de um jeito pungente e delicado, submisso e paciente” (HILST, 2014, p. 204). O próprio Stamatius externa sua consciência sobre a personagem nesta passagem: “Eulália não é real. Está ali à minha frente mas não é real. Move-se e ainda assim não existe. Talvez tenha alguma materialidade porque suspeito algumas vezes de lhe ouvir a fala.” (HILST, 2014, p. 195). Eulália faz algumas sugestões de histórias para Stamatius escrever. Tiu até tenta segui-las, mas os textos acabam tomando um corpo completamente distinto daquele pensado por Eulália, isto porque ela imagina uma escrita de gosto palatável, enquanto Stamatius não consegue desprender-se de temas existenciais. Prova disso é o momento em que Eulália sugere que ele escreva um conto de suspense, mas Stamatius, embora atribua ao conto o título de “Horível”, trabalha nele questões inerentes à natureza humana em toda a sua fragilidade e incerteza, dialogando com a obra de Albert Camus *A morte feliz*. Eulália reage ao texto de forma negativa: “num era desse pavor que eu falava! Não me pergunta mais nada, escreve qualqué bestera” (HILST, 2014, p. 179). Stamatius então escreve um conto intitulado “Bestera”. Novamente, embora adicione uma boa dose de humor e de vulgarismos ao conto, a temática gira em torno da crueza da vida, Deus e a morte. Assim, Stamatius externaliza em suas personagens suas inquietações sobre a vida, do mesmo modo como entendemos que Hilst o fez. No final da segunda parte da obra, Stamatius “mata” Eulália, desprende-se do seu duplo, isolando-se de tudo e de todos. “Vou engolindo Eulália. Vou me demitindo. E vou ficando muito mais sozinho.” (HILST, 2014, p. 204).

Quanto a Karl, narrador das cartas que constituem a primeira parte da obra, entendemos o personagem como uma criação de Stamatius. Nossa interpretação emerge do trecho que antecede as cartas, no qual Tiu, ao declarar-se escritor, profere a frase “Vamos lá” (HILST, 2014, p. 141) e então iniciam-se as missivas. No final delas, novamente reconhecemos a voz de Stamatius. “Eu, Stamatius, digo: vou engolindo, Eulália, vou me demitindo desse Karl nojoso.” (HILST, 2014, p. 175), voltando então

a assumir a narrativa com quatro pequenos contos que finalizam a primeira parte.

A personalidade de Karl remete aos personagens aristocráticos libertinos do século XVIII, como o sedutor Visconde de Valmont, da obra *Relações perigosas* (1782), escrita por Choderlos de Laclos. Valmont e Karl dedicam-se aos prazeres do corpo e mantêm relacionamentos com mais de uma pessoa. Ambos discorrem sobre suas aventuras e conquistas em cartas. Valmont as destina à marquesa de Merteuil e Karl as divide com a própria Cordélia.

A criação de um personagem/narrador que é Karl permite a Stamatius distanciar-se de si próprio e analisar-se criticamente, até mesmo com ironia. Stamatius “só pensa em escrever”, enquanto Karl é um libertino da alta sociedade que tenta, por meio das cartas, retomar a relação incestuosa que viveu com a irmã na juventude.

Tínhamos um amigo, o Stamatius (!) (eu só o chamava de Tiu, porque, convenhamos, Stamatius não dá) que perdeu tudo, casa e outros bens, porque tinha mania de ser escritor. Dizem que agora vive catando tudo quanto há, é catador de lixo, percebes? Vive num cubículo sórdido com uma tal de Eulália que deve ter nascido do esgoto. Muitos o procuram para ajudá-lo. Não quer nem saber. O Tiu só quer escrever, só pensa nisso, pirou, sai correndo de pânico quando vê alguém que o conheceu. (HILST, 1990 p. 49-50).

Notamos, portanto, que, ao assumir diversas vozes, o narrador desloca-se em movimentos paradoxais, aproximando os opostos do seu eu, inserindo o leitor em um baile de máscaras que o desnorteia e abrindo o texto para diversas possibilidades de leitura. Stamatius/Karl/Eulália são nomes da mesma voz que esteticiza a existência, multifacetada, disforme e em constante conflito.

4.2 O experimentalismo na linguagem: a tentativa de falar sobre o indizível

A singularidade da escrita hilstiana talvez seja uma das principais razões pelas quais sua obra é considerada hermética ou uma “tábua etrusca”, como ironizava a escritora. Antes mesmo da publicação das três obras que compõem o conjunto das eróticas, como assim preferimos chamar a trilogia, Hilst já falava sobre a reformulação da linguagem que se propôs a fazer em suas obras.

Gostaria que através do texto houvesse interesse de algumas pessoas, por exemplo, dos críticos de linguagem; que essa proposta de reformulação de linguagem saísse do contexto realista, da prosa, indo para outro texto. Como Flaubert dizia: eu quero escrever um livro onde não haja história, que esse livro se sustente como a Lua e a Terra se sustenta. Não precisa ter o reconto, esse sequencial chato. Eu não tenho nada a ver com isso. (HILST, apud DINIZ, 2013, p. 104).

Das três obras sobre as quais nos debruçamos, *Cartas de um sedutor* parece ser aquela em que essa singularidade na escrita ganha maior força e espaço. O personagem Stamatius, no papel de escritor, possui um estilo peculiar de escrita, seus contos e seus fluxos de consciência refletem sobre o texto, seus limites e seus alcances.

Minha vida tem sido um sair de todos os buracos. Sair... imaginem, estou cada vez mais fundo, ou saio de um e entro noutra, buracos pequeninos, maiores, agigantados, e outros grandes buracos cheios de excremento, e eu tentando apenas inventar palavras, eu tentando apenas dizer o impossível. (HILST, 2014, p. 190).

Através desse personagem, Hilst demonstra o seu desejo de “inventar palavras”, “dizer o impossível”, a sua “vontade louca de escrever na língua fundamental” (HILST, 2014, p. 168), deixando vir à tona um fluxo de consciência visceral, que só faz imergir o leitor numa teia vertiginosa.

Para Nelly Novaes Coelho,

[...] escritora da linhagem dos fundadores – aqueles que lançam os alicerces de novas rotas – Hilda Hilst (tal como Guimarães Rosa, Clarice Lispector, João Cabral e outros fundadores) vem construindo uma obra cuja matéria-prima é retirada deste nosso mundo em caos, descentrado (desde que perdeu o seu centro sagrado), mundo em acelerado processo de mutação e incapaz de responder às interrogações-limite da condição humana: Quem somos? O que fazemos aqui? Pra onde vamos nós após a morte? (COELHO, 1989, p. 544).

Nesse sentido, o processo de criação do texto de Hilst volta-se para a externalização de inquietações que a própria autora não espera traduzir em palavras, espera antes provocar sensações no leitor, colocando-o em contato com um texto abissal e paradoxal e oferecendo-lhe a experiência de “sentir o texto”.

[...] penso que há outras bizarras estupendas a serem ditas, pensadas, escritas: pedras negras e espinhos dentro de um buquê de borboletas, algumas asas perfumadas, luzentes, malvas, ou um pombal de gritos... [...] E não devo parar. Há uma orgia de fosfinas no direito e no esquerdo, alguém grita: escuta! Tudo vem do espírito! E luzes rosadas se chocam com bastões de prata, cometas de ouro sobre as arcas, algumas se abrem e lá dentro arabescos, letras, sons vindo do tanto que se esbatem [...] mas silêncio! Devo guardá-las porque devem ser ditas apenas quando chegar a minha hora. (HILST, 2014, p. 194).

Embora o experimentalismo na linguagem, marcado pela multiplicidade de vozes, pela quebra de linearidade, pela mistura entre prosa e poesia, pela hibridez de gêneros e pelas infrações sintáticas esteja presente na obra como um todo, é na segunda parte, intitulada “De outros ocos”, que o encontramos de forma mais evidente. Nesta fatia do texto, o escritor Stamatius está isolado em uma praia, recolhido em seu interior. “Retomo meu oco. Mas desta vez buscando nada.” (HILST, 2014, p. 189). Uma das epígrafes que antecede o texto é de Georges Bataille: “...um esplendor infinitamente arruinado.....o esplendor dos farrapos e o obscuro desafio da indiferença” (HILST, 2014, p. 189). Reaparece nas frases de Bataille o mesmo cenário de restos, de destroços, de tralhas, de farrapos anunciado por Stamatius no começo do livro. O pensamento de Stamatius está esfarrapado. “Não posso respirar tão fundo a vida.” (HILST, 2014, p. 199). Essa metáfora pode ser entendida como o ato de pensar. Penso demais, por isso não encontro palavras.

Uma explosão de invisíveis, um som de vidros e trincas, e depois gotejante um langor, um para que a vida, sim, estou preso à mulher, como meu corpo está preso à sua própria medida, fígado como dizem os jocosos, e de repente me sei aquele peixe desamparado, aquele corpo morto. (HILST, 2014, p. 184).

Há um limite na linguagem que não pode ser ultrapassado. Um corpo de palavras preso à própria medida. Mas Hilst o ultrapassa, transgride seus limites, estilhaça o seu texto do mesmo modo como vê o artista e o homem do seu tempo: aquele, dilacerado por uma sociedade de consumo que o pressiona a seguir padrões, sufocando a sua capacidade criadora; este, cada vez mais dividido, confuso, buscando respostas das quais só se originam outras perguntas. “[...] me vem a certeza de que foi o Trevoso o criador deste caos que é o homem, esta desordem que só sabe

sentir, só sentindo é que aprende, só sentindo é que tem conhecimento, apalpa amassa abre rasga”. (HILST, 2014, p. 202).

Há momentos em que a constante busca por respostas se intensifica, “[...] se eu conseguisse entender o que devo fazer daqui por diante na Terra” (HILST, 2014, p. 193), assim como em outras passagens há evidências de profunda desilusão diante da dificuldade de se fazer compreender: “E por que continuo a sujar os papéis tentando projetar meu hálito, meus sons no corpo das palavras?” (HILST, 2014, p. 198), revelando a imagem de um poeta que busca incessantemente as palavras como quem busca um sentido para a própria existência.

É essa destruição da narrativa tradicional e a profusão desse fluxo contínuo de consciência que marcam a obra hilstiana, distanciando-a de uma leitura prazerosa e aproximando-a de uma leitura inquietante, imergindo o interlocutor no terreno do impalpável, abrindo-lhe todos os orifícios de conexão com o texto, cumprindo com um dos objetivos da escritora: desconsertar o leitor do mesmo modo como o texto encontra-se desconsertado.

4.3 Uma leitura de difícil digestão

“Novos antropofágicos”, última parte da obra, é composta por oito pequenos contos de autoria de Stamatius. Entendida por nós como uma referência às ideias do *Manifesto Antropofágico* (1928), de Oswald de Andrade, essa parte do texto intensificará a ação antropofágica que já aparece nas partes anteriores. Primeiramente, no próprio Stamatius, já que teve todos os seus bens, até mesmo os dentes, “engolidos” pelo sistema. A recusa de escrever um livro de “fácil digestão” empurra Stamatius para a situação de rua e depois ao isolamento. “Prefiro isso, o não ser ninguém, a conviver com aqueles pulhas. Que nojo de todos! Se tu não lambes o rabo dos canalhas estás frito.” (HILST, 2014, p. 190). Depois, nos episódios inusitados da última parte da obra. No primeiro deles, o marido, doutor em Letras, cansado de receber críticas da esposa que se dizia “autodidata” da vida, crava-lhe uma faca no peito e profere: “Veja bem, senhora, no que dá um autodidatismo de vida.” (HILST, 2014, p. 207).

O aforismo de Oswald de Andrade utilizado como epígrafe neste item de nosso trabalho conversa de maneira muito próxima com a representação antropofágica que encontramos na obra de Hilst. “A vida é pura devoração” porque não poupa a ninguém, estamos todos sujeitos a sermos engolidos, até mesmo por Deus, como demonstra a escritora nesta passagem.

Na verdade o que queremos é dilacerar o outro. Dão nome de desejo a essa comilança toda. Na natureza tudo come. Do leão à formiga. Até as estrelas se engolem umas às outras. Tenho cagaço do cosmos. O Criador deve ter um enorme intestino. Alguns doutos descobriram que quanto maior o intestino, mais místico o indivíduo. E quem mais místico do que Deus? Grande Intestino, orai por nós. (HILST, 2014, p. 169).

Aqui a antropofagia atinge os limites da natureza divina. Deus não é mais o Verbo (a parte superior), como dizem as escrituras, mas sim o intestino (a parte inferior), o que nos leva a relacionar novamente a obra hilstiana com a teorização de Bakhtin sobre o grotesco, já citada por nós neste trabalho.

Stamatius também devora, engole seus duplos Karl e Eulália. Em contrapartida, vomita fragmentos de diferentes histórias que compõem o corpo caótico e desmembrado do texto.

Em seus estudos sobre a antropofagia oswaldiana, Ana Beatriz Sampaio Soares Azevedo afirma:

Penso que a força da antropofagia oswaldiana resiste justamente por nos lembrar que o “homem primitivo”, o “homem nu”, “o homem natural”, ou seja, o antropófago, vive em todos nós não como passado ancestral a ser recuperado, não enquanto identidade nacional”, mas como uma dimensão vital e necessária, uma fonte matriarcal de desejo lúdico que questione as dominações patriarcais, do Estado, da família, da religião, da lógica, da gramática. (AZEVEDO, 2012, p. 189)

Desse modo, ao caminhar na contramão do que o escritor precisa fazer para ser vendável, Stamatius é a representação do homem antropofágico, pois ele é o símbolo da resistência à dominação, à subserviência ao mercado literário.

Azevedo ainda destaca que para Oswald de Andrade “toda legislação é perigosa” e que seu manifesto foi uma maneira de vivenciar o seu caráter conflitual

com o mundo (AZEVEDO, 2012, p. 189). Nesse sentido, o ponto de encontro entre Hilst/Stamatius e Oswald de Andrade parece ser essa atitude transgressora, já que ambos “infringem” as normas ditadas pelo sistema/mercado literário, recheando suas obras de experimentalismo.

Para Vera Queiróz, Hilst não foi facilmente “digerida” pelo público justamente por essas transgressões. Queiróz aponta que o acesso ao texto hilstiano se complica

[...] na medida em que ela aposta na desconstrução radical e visceral do bom tom e da literatura morna, em favor de uma frase que atinge extraordinárias voltagens líricas, cuja força maior advém do encontro entre os limites do baixo e do alto estilos, onde o escatológico, e mesmo o coprológico, se leem como contraface do mesmo movimento lírico. Dificilmente o público leitor brasileiro, conservador e mediano em seus gostos literários, brutalizado por uma cultura televisiva de baixíssima qualidade e bastante precária, consegue digerir uma obra cuja engrenagem discursiva é movida pela fúria iconoclasta, pela quebra dos padrões do “bem escrever” e pela vontade de dobrar os limites da palavra, da sintaxe e das convenções banalizadas, sejam elas literárias, ou morais. (QUEIRÓZ, 2004, p. 68).

Assim, entendemos que *Cartas de um sedutor*, em sua complexidade, alarga as dimensões do paradigma literário. É uma obra inesgotável que transmite, em toda a sua essência, toda a atmosfera criativa da escritora. Na parte final da obra, uma espécie de epílogo, o narrador se descreve telúrico e único, semeando favas negras e asas sobre uma terra escura, às vezes madrepérola. Como ele, Hilst semeou suas palavras, suas sementes, que só germinam se a leitura for livre de concepções preestabelecidas e aberta para a descoberta infinita que seu texto nos oferece.

4.4 *Cartas de um sedutor*: filosofia e sedução

A primeira parte da obra *Cartas de um sedutor* é entendida por nós como uma paródia de *Diário de um sedutor*, do filósofo dinamarquês Sorën Aabye Kierkegaard. O conceito de paródia no qual nos baseamos já foi por nós abordado no segundo capítulo deste trabalho, quando consideramos a teoria de Linda Hutcheon para a paródia moderna. Para lermos essas duas obras por esse viés, lembremos que, para

Hutcheon,

A paródia seria um dos “passos inferenciais”, nos termos de Eco, que têm de ser dados pelo receptor: “não são meras iniciativas caprichosas da parte do leitor, mas são antes suscitadas pelas estruturas discursivas e previstas por toda a estratégia textual como componentes indispensáveis da construção” da obra (Eco, 1979, p. 32). [...] Os textos não geram nada a não ser que sejam apreendidos e interpretados. (HUTCHEON, 1985, p. 34-35).

Kierkegaard e Hilst trabalham nessas obras com um tipo de texto que remonta àqueles florescidos na Europa do século XVIII: os romances epistolares. Considerados de importante responsabilidade pela difusão da leitura literária, segundo Marisa Lajolo, “o surgimento, a multiplicação e o sucesso desse gênero sugere uma certa homologia entre, de um lado, as práticas sociais cotidianas de linguagem e de escrita e, de outro, a mimese de tais práticas na literatura” (LAJOLO, 1993, p. 62). Isso significa que talvez esses romances tenham feito tanto sucesso porque, “ao se estruturarem como cartas, tornavam-se familiares a seus leitores, naqueles idos muito envolvidos com envio, recebimento, resposta e comentários de cartas” (LAJOLO, 1993, p. 62).

Cartas e diários têm em comum o caráter confessional, ou seja, o foco narrativo em primeira pessoa volta-se para a interioridade do indivíduo, muitas vezes possibilitando a ocorrência de divagações que se aproximam do universo filosófico. Independente se o destinatário é um personagem específico ou se os textos simplesmente são compartilhados com o público, eles proporcionam ao leitor a oportunidade de imergir no universo particular dos emissores e receptores, conhecendo os seus mais profundos segredos. Lajolo afirma que esse jogo entre as partes envolvidas no texto “propõe ao leitor a posição de *voyerleuse* ao prometer devassar a intimidade alheia (LAJOLO, 1993, p. 64). Tanto na obra de Kierkegaard como na obra de Hilst, as cartas têm um destinatário, mas o leitor, ao interceptar as mensagens, adentra o universo dos correspondentes, criando com o texto uma relação de intimidade.

Ainda segundo Lajolo,

Envolvendo no varejo de sua composição pelo menos um remetente e um destinatário, o romance epistolar parece estimular respostas no atacado, o que explica a grande quantidade de intertextos (sequências, respostas e reescrituras) gerada por cada um dos

romances epistolares mais conhecidos. (LAJOLO, 1993, p. 64).

A destinatária em ambas as obras, na de Kierkegaard e de Hilst, é Cordélia. No texto kierkegaardiano, ela é a vítima de Johannes, que desenvolve sua conquista por meio de sedutoras cartas; no texto hilstiano, ela é irmã de Karl, que tenta através das missivas resgatar a relação incestuosa que os dois tiveram quando jovens. Em Kierkegaard, o orgulho de Cordélia, despertado propositalmente por Johannes, a faz afastar-se do amante, rompendo o noivado entre eles. Em Hilst, Cordélia é a irmã de Karl, tem 40 anos e um filho chamado Iohanis. Karl, por meio das cartas, procura convencer a irmã a reviver com ele as libertinagens da juventude, proposta essa recusada por Cordélia. Ao longo das missivas, descobrimos que Iohanis é filho de uma relação incestuosa entre Cordélia e seu próprio pai e que tanto ela quanto Karl eram apaixonados pelo genitor, que mantinha uma relação homoafetiva com o negro João Pater. Karl, embora mostre-se inicialmente indignado por não saber a verdade dos fatos até então, acaba por compreender a situação e mostra-se satisfeito com seu relacionamento com um jovem mecânico, a quem conquistou recentemente.

As obras ainda apresentam outra similitude. O *Diário* de Kierkegaard começa com a apresentação de um narrador que diz ter encontrado as cartas em uma gaveta de Johannes e que irá passá-las a limpo. Ele as divulga “Eis as cartas” (KIERKEGAARD, 1979, p. 9). No entanto, não podemos descartar a possibilidade de ser isso apenas um ensejo para a história e que Johannes seja uma criação desse narrador, do mesmo modo que na obra de Hilst entendemos ser Stamatius o criador de Karl. O que nos é apresentado, de qualquer modo, em ambas as obras, é uma história dentro de outra história.

O caráter fragmentário da obra é percebido pela falta de marcação temporal, já que as cartas não apresentam datas, e pela interrupção discursiva, pois só tomamos conhecimento das respostas de Cordélia pela voz dominante de Karl. A voz da irmã é elíptica, uma espécie de sombra nas correspondências escritas pelo irmão. “ADIVINHASTE. Quanto nos parecemos, tu e eu! Perguntas quem é ele. Bem. Chama-se Alberto.” (HILST, 2014, p. 143).

Embora possamos pensar que se trate de um puro jogo de sedução, as cartas são embebidas de referências à literatura e à filosofia, e remetem constantemente ao fazer literário. Já na primeira carta, deparamo-nos com um poema que hibridiza

vulgarismos e referências clássicas. O poema é um convite à Cordélia para desfrutar como outrora os prazeres carnavais, uma espécie de *carpe diem* voltado à libertinagem.

CORDÉLIA, irmã, sai do teu claustro.
 O campo envelhece vacas e mulheres.
 Alimenta de novo os teus buracos
 Com mastruços gentis, rombudas picas
 [...]
 Foste antanho putíssima, celeberrima.
 Talvez senhora de alguns parques segundos
 Mas agora me vejo furibundo pois suspeito
 Que figaste o paterno caralho (HILST, 2014, p. 141).

O diálogo entre esses dois lados da linguagem, “alta” e “baixa” literaturas, segue ao longo das vinte cartas, assim como também encontramos várias referências a obras e autores da literatura consagrada. Ao longo do texto, encontramos menções a Liev Tolstói, Emil Michel Cioran, Michel Foucault, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Jean Genet, Georges Bataille, Otto Rank, Nietzsche, D. H. Lawrence, Marcel Proust, James Joyce, Albert Camus, Freud, Jung, Soren Kierkegaard, entre outros.

No decorrer das cartas, misturam-se relatos das libertinagens de Karl a reminiscências e reflexões existenciais. Nesses momentos de filosofia, reconhecemos implicitamente a autoria de Stamatius. “Estou lixoso, áspero comigo mesmo e com o mundo. [...] Vontade de não dar sentido algum às coisas, às palavras, à própria vida. Assim como é a vida na realidade: ausente de sentido.” (HILST, 2014, p. 168).

Nesse ponto, lemos a obra à luz da filosofia existencialista kierkegaardiana. Uma das características do filósofo dinamarquês era a de expor seus pensamentos por meio de pseudônimos. A exemplo de Kierkegaard, Hilst utiliza seus personagens para emanar suas inquietações e inserir o leitor nesses questionamentos, induzindo-o a pensar a respeito dessas questões por ela trazidas.

Johannes e Karl, protagonistas do *Diário* e das *Cartas*, respectivamente, são sedutores e têm um alvo a ser atingido: Cordélia. Esses dois personagens podem ser entendidos pela filosofia kierkegaardiana como vivenciadores do estágio estético. Essa fase, segundo o filósofo, é aquela na qual o homem se abandona à imediatidade,

à busca pelo prazer imediato, o que faz com que o esteta atribua maior importância à possibilidade de realização do que à própria realização (KIERKEGAARD, 1979). Note-se a expressão dessa busca nas palavras de Johannes: “Pessoalmente não procuro histórias [...], procuro o imediato. O eterno fundamento do amor é o fato de os indivíduos nascerem um para o outro no seu instante supremo.” (KIERKEGAARD, 1979, p. 61).

A estratégia de sedução utilizada por Johannes é a palavra escrita.

As cartas, afinal, são e serão sempre um meio inapreciável para causar determinada impressão numa jovem; as palavras escritas têm, bastas vezes, uma influência muito maior que a palavra viva. Uma carta é uma comunicação cheia de mistério; comanda-se a situação, não se sente o constrangimento de uma outra presença [...]. (KIERKEGAARD, 1979, p. 84).

Karl, à medida que escreve para Cordélia, percebe-se escritor. “De alguma maneira me transformaste num escriba, ou melhor, num escrevinhador.” (HILST, 2014, p. 165), e, a exemplo de Johannes, Karl também é um sedutor. No entanto, sob a máscara da conquista de Cordélia, acreditamos que este narrador esteja, na verdade, procurando atingir outro alvo: o leitor. Nesse ponto, não podemos deixar de considerar o projeto hilstiano na composição da obra. É por meio das missivas que a escritora nos insere em sua literatura e seus questionamentos, instigando-nos à descoberta de sua literatura. Hilst não parece meramente ter cuspidado palavras, parece ter pensado minuciosamente a sua obra, perturbando o leitor, envolvendo-o numa teia de reflexões. A própria escolha do título *Cartas de um sedutor* parece estar além da paródia da obra kierkegaardiana e das tentativas de conquistas do sedutor Karl. É possível ler o texto de Hilst como uma analogia entre prazer sexual e prazer literário. O alvo do sedutor, neste caso, é o leitor, que está sendo envolvido pela obra literária e sentindo prazer ao descobri-la. Vale lembrar aqui que esse formato de texto se popularizou em um período no qual se acreditava na influência da escrita para uma possível revolução, conforme explicitamos no primeiro capítulo deste trabalho. Desse modo, Hilst estaria lançando mão de uma estratégia usada pelos intelectuais do Século das Luzes para seduzir os leitores a renovar suas concepções estéticas e filosóficas.

Quanto ao caráter ensaístico assumido pela obra, as divagações giram em torno da existência, da inexorabilidade da morte e da relação entre Deus e o homem.

Percebemos então a dissonância apresentada pelo texto, por estabelecer um diálogo com a metafísica em meio àquilo que era para ser somente libertinagem.

Essa justaposição entre temas mundanos e temas elevados já fez com que alguns autores e suas obras saíssem, ainda que a custo de tempo e depois de terem pagado caro por isso, da posição marginal para a canonizada, como é o caso, entre outros, de Donatien Alphonse François, o Marquês de Sade.

No posfácio de *A filosofia na alcova* (1795) de Sade, intitulado “A revolução da palavra libertina”, Augusto Contador Borges afirma que nessa obra “vários tipos de discurso (moral, político, estético) subordinam-se à linguagem erótica, que, por sua vez, se serve da linguagem revolucionária para combater os costumes e a religião.” (BORGES, 2013, s/p).

Borges ainda afirma que

[...] o marquês também pode ser considerado um herdeiro da “libertinagem erudita” do século XVII que precede e prepara a figura do filósofo iluminista. Embora não exista uma linha clara de continuidade entre ambos os fenômenos, de acordo com Luiz Roberto Monzani, além de um “vago horizonte conceitual comum”, Sade também se ocupa dos mesmos temas (religião, costumes, política) que inquietavam os livres-pensadores seiscentistas, ele que se celebrizou com esta que foi a maior característica daqueles homens: a liberdade de pensar. Sade, “o espírito mais livre que jamais existiu no mundo”, nas palavras de Apollinaire. (BORGES, 2013, s/p.).

Nesse sentido, Borges entende a crueldade e a obra sadiana como

[...] uma estratégia de negação do mundo, uma forma de demonstrar seus equívocos e quão distante ele se encontra do ideal de felicidade humana”. Para isso, ele desceu nos abismos do homem, iluminou seus territórios (a moral, a filosofia política, a psicologia), mas seu principal domínio sempre foi a estética. Criou assim uma obra que desafia o tempo e se mantém numa interrogação aberta, num permanente desafio ao entendimento. (BORGES, SADE, 2013, s/p).

Borges atesta que Sade faz combinações entre os gêneros recorrentes na época, como o romance epistolar, o romance picaresco e o romance filosófico, construindo um texto repleto de “vozes extraídas de discursos e contextos distintos em planos que se cruzam na narrativa” (BORGES, 2013, s/p). Da mesma forma, o

mosaico hilstiano em *Cartas de um sedutor* se constrói de modo parodístico e na mescla entre vários gêneros.

Na boa dose de filosofia que encontramos em meio às cartas, destacamos alguns trechos que ilustram alguns dos questionamentos que Hilst já trazia em outras de suas obras. Um deles é a finitude.

Estou doente por tudo isso e porque não posso pensar na morte, nem na minha nem na do Kraus nem da barata, tenho medo da pestilenta senhora e imagino-me puxando-lhe o grelo, esticando-lhe os pentelhos até ouvir sons tensos arrepiantes. [...] Se pudesse seduzir a morte, lambe-lhe as axilas, os pelos pretos, babar no seu umbigo, entupir-lhe as narinas de hálitos melosos, e dizer-lhe: sou eu, gança, sou eu, mariposa, sou Karl, esse que há de te chupar eternamente a borboleta se tu lhe permitires longa vida na olorosa quirica do planeta. (HILST, 2014, p. 166).

Na obra *A negação da morte*, de Ernest Becker, de quem Hilda foi leitora, o filósofo relaciona o enfrentamento da morte com a ideia de heroísmo.

[...] de todas as coisas que movem o homem, uma das principais é o medo da morte. Depois de Darwin, o problema da morte como problema evolucionário ficou em destaque e muitos pensadores viram de imediato que se tratava de um grande problema psicológico para o homem. Viram, também com muita rapidez, o que era o verdadeiro heroísmo [...] o heroísmo é, antes de qualquer coisa, um reflexo do terror da morte. O que mais admiramos é a coragem de enfrentar a morte. (BECKER, 1973, p. 25).

Assim, uma ação heroica é um modo de enfrentamento e negação da morte, uma maneira de afirmar o seu valor no mundo. “A quem estenderei as mãos quando a dona chegar? Haverá luz no quarto? Perfulgência ou sobra? Terei ainda um instante para me tornar perfectível, talvez um santo?” (HILST, 2014, p. 198). No caso de Hilst, entendemos que essa imortalidade seja buscada por meio de suas obras. A própria escritora declarou esse desejo em uma de suas entrevistas ao *Correio Popular* de Campinas em 1989:

Todo homem de alguma forma quer ter alguma importância. Isso significa ter mais vida, porque isso dá perdurabilidade... [...] É um fenômeno social isso de se desejar importância. Para perdurar e ficar no coração do outro. Porque isso dá uma ideia de que você de certa forma vence a morte, que você não se apaga. [...] Porque não sou mais eu que quero existir e perdurar e sim o meu trabalho, que quero que exista, que perdure. (HILST, apud DINIZ, 2013, p. 104).

Na obra *Cartas de um sedutor*, entendemos que esse desejo de permanência seja expresso por Stamatius em passagens como “Restarão meus ossos. Devo polir meus ossos antes de sumir?” (HILST, 2014, p. 204). O polimento dos ossos aqui representa a vontade de perdurar que Stamatius/Hilst pretende por meio de sua escrita.

Percebemos ainda o constante conflito entre a vontade de ser perene e a consciência do quanto o ser humano em sua animalidade é perecível. “Sou mortal e fundo e consciente e ainda assim devo acabar a vassouradas, num canto, igual a um rato.” (HILST, 2014, p. 196).

O desespero de estar entre a finitude (gosto popular) e a infinitude (cânone) é representado na obra pela dualidade Karl/Stamatius. Em uma passagem da obra em que Karl e Stamatius discutem sobre seus textos, percebemos a oscilação entre essas duas esferas. Karl, que é o escritor vendável, critica Stamatius, que é o escritor preocupado com a profundidade do texto.

Escritor não é santo, negão! O negócio é inventar escroteria, tesudices, xotas na mão, os caras querem ler um troço que os faça esquecer que são mortais e estrume. Continua: Tiu, com a tua mania de infinitude, quem é que vai te ler? Aposto que serei o primeiro na vitrina e tu lá nos confins da livraria. (HILST, 2014, p. 198).

É nesse abismo paradoxal que vamos desvendando as intenções da escritora. Uma dualidade perceptível nos momentos em que ela dessacraliza e sacraliza a figura do escritor unindo essas duas faces opostas, ou nos momentos em que diviniza o homem. “[...] começo a gritar: sou Deus! sou Deus!” (HILST, 2014, p. 202), do mesmo modo como humaniza Deus, chegando a atribuir-lhe a ideia de ter um falo: “[...] depois só vou falar do pau barbado de Deus” (HILST, 2014, p. 197), ou ainda como imagina-o como se fosse o mecânico por quem o narrador está apaixonado.

[...] o próprio Deus, com face de andarilho ou daquele vadio do pneu e todo chagoso, me colocava um pneu no pescoço à guisa de colar, e exibia um não sei quê (como chamar o farfalho de Deus?), um chourição rosado e bastante *kitsch*, enfeitado de estrelinhas. (HILST, 2014, p. 161).

Deus é uma temática recorrente em Hilst. No trecho que antecede as cartas, destacamos a seguinte passagem: “[...] há destroços pelo quarto, estilhaços daquela igreja lá em Caturré, o cara explodiu tudo em cinco minutos (era eu?), gritava fosco: Deus? aqui ó, só sei de Deus quando entro na boca cabeluda da biriba [...]”. (HILST, 2014, p. 139). Deus não responde ao narrador, e o abandona: “O que nos resta é a orfandade. Não é que sentimos falta de pai e mãe. Somos órfãos desde sempre. Órfãos d’Aquele.” (HILST, 2014, p. 161). Diante dessa falta de resposta de Deus, o narrador expelle de dentro de si a sua revolta contra o Criador: “depois cuspo nos papéis, aqueles que há seis meses e a cada dia aliso apalpo rasgo, sujo” (HILST, 2014, p. 139).

Essa “sujeira”, pelo que entendemos, é esse vômito, essa hemorragia que emana da escritora expressando toda a sua revolta. “Imaginas mesmo, Cordélia, que um deus ia se ocupar de alguém que estivesse comendo uma maçã lá na Mesopotâmia?” (HILST, 2014, p. 151). Karl parece compreender a sua insignificância diante de Deus e do mundo. “Onde estarão esses deuses? No nada, na luz? Irmã, sinto-me morto quase sempre. Só o tesão, o brilho, a cintilante, o pó é que me arranca da mesmice.” (HILST, 2014, p. 145).

É nesse ponto que concatenamos a obra com uma de suas epígrafes: “A vida só é tolerável pelo grau de mistificação que se coloca nela” (HILST, 2014, p. 139). Essa frase do filósofo romeno Emil Michel Cioran encontra-se na primeira parte de *Cartas de um sedutor*. Sua análise é importante não apenas para compreender esta obra de Hilst, mas talvez a sua produção como um todo.

A palavra *mistificação*, segundo o *Dicionário Houaiss*, significa “farsa”, “enganação”. Para Cioran,

[...] a “doçura” de viver em comum reside na impossibilidade de dar livre curso ao infinito de nossos pensamentos ocultos. É porque somos todos impostores que nos suportamos uns aos outros. Quem não aceitasse mentir veria a terra fugir sob seus pés: estamos biologicamente obrigados ao falso. Não há herói moral que não seja ou pueril, ou ineficaz, ou inautêntico; pois a verdadeira autenticidade é o aviltamento na fraude, no decoro da adulação pública e da difamação secreta. Se nossos semelhantes pudessem constatar nossas opiniões sobre eles, o amor, a amizade, o devotamento seriam riscados para sempre dos dicionários; e se tivéssemos a coragem de olhar cara a cara as dúvidas que concebemos timidamente sobre nós mesmos, nenhum de nós proferiria um “eu” sem envergonhar-se. A dissimulação arrasta tudo o que vive, desde o troglodita até o cético. Como só o respeito das aparências nos separa dos cadáveres,

precisar o fundo das coisas e dos seres é perecer; conformemo-nos a um nada mais agradável: nossa constituição só tolera uma certa dose de verdade... (CIORAN, 1995, p. 111).

Aplicando este conceito aos dois principais personagens de *Cartas de um sedutor*, Karl e Stamatius, entendemos que para os dois a vida somente é tolerável pelas coisas enganadoras das quais estes se alimentam. “[...] te negas ilusões e as ilusões são os sustentáculos da vida” (HILST, 2014, p. 174). No caso de Karl, a sua vida fútil, voltada aos prazeres; no caso de Stamatius, as coisas que ele lê e escreve, a literatura, já que a criação literária, por ser ficção, não deixa de ser enganadora.

Aliando a primeira à segunda citação de Cioran que aparece na obra – “Existir é um hábito que não perco as esperanças de adquirir” (HILST, 2014, p. 189) –, torna-se ainda mais claro para nós que ali se traduz o grande desejo de Stamatius e, por conseguinte, de Hilda Hilst: o seu reconhecimento, o seu existir enquanto escritora.

Parece-nos clara aqui a influência do existencialismo kierkegaardiano sobre a obra da escritora, no derrame de questionamentos de Hilst diante da existência, da falta de respostas, do oco, do vazio, do nada, vazio esse que pode ser interpretado tanto pela falta de respostas do público e da crítica, da qual tanto Hilst queixava-se, quanto de um Deus que não responde diante das obscenidades sociais. “Vou perguntando mas não espero respostas, quero continuar perguntando mas sabendo que não vou ouvir vozes, nem Daquele lá de cima que há muito viajou a caminho do Nada.” (HILST, 2014, p. 191).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Porque há desejo em mim, é tudo cintilância.
 Antes, o cotidiano era um pensar alturas
 Buscando Aquele Outro decantado
 Surdo à minha humana ladradura.
 Visgo e suor, pois nunca se faziam.
 Hoje, de carne e osso, laborioso, lascivo
 Tomas-me o corpo. E que descanso me dás
 Depois das lidas. Sonhei penhascos
 Quando havia o jardim aqui ao lado.
 Pensei subidas onde não havia rastros.
 Extasiada, fodo contigo
 Ao invés de ganir diante do Nada.
 Hilda Hilst (2004)

Neste trabalho nos dedicamos ao estudo da trilogia erótica de Hilda Hilst. Falamos em trilogia erótica porque, embora a autora tenha produzido essas obras de modo a colocá-las em posição de ambiguidade entre o pornográfico e o erótico, ao longo da pesquisa, embasados pelo pensamento de Bataille acerca do erotismo, fomos levados a crer que as dimensões do erótico sobressaem-se sobre as do pornográfico. As pesquisas confirmaram o que já era suspeito em nossa hipótese inicial, que a promessa de Hilst de passar a escrever apenas “adoráveis bandalheiras” não se cumpriu. As intenções da escritora, na certa, iam muito além.

Foi possível observar o trabalho de esteticização feito por Hilst, na mescla entre o popular e o erudito, o canônico e o marginal, a mistura anárquica de linguagens e gêneros, de modo a constituir um texto que não está voltado para a liquidez de cenas sexuais, mas que aponta para uma reflexão sobre a renovação de concepções estéticas. O leitor está sim, sujeito a ser seduzido, mas não exatamente pelas cenas, e sim pela construção do texto.

Em nosso plano provisório de pesquisa, pensávamos a trilogia hilstiana como uma virada de estilo por parte da escritora, como ela própria afirmou, motivada pela decepção que teve ao longo de sua carreira pelo insucesso de suas obras. No entanto, conforme a pesquisa foi se desenvolvendo, percebemos que muito do “antigo” estilo e das temáticas exploradas por Hilst permaneceram. A obscenidade já estava presente em obras anteriores, assim como a busca por explicações que giram em

torno da existência e do transcendente marcaram território na trilogia. Parece-nos, no entanto, que nessas três obras Hilst investiu em um projeto mais subversivo de linguagem, estreitou os limites entre o marginal e o cânone, e levou a temática da existência aos seus derradeiros limites, causando, em leitores desprezados, desconforto e mal-estar diante de seus textos. Em Eliane Robert Moraes, encontramos respaldo para firmar essa ideia, pois, conforme afirma a estudiosa,

[...] apesar da virada que opera em sua produção literária a partir dos anos 70, não será correto afirmar que a escritora tenha desistido por completo da dimensão idealizada que caracteriza sua primeira poesia. Antes, talvez seja mais prudente atentar para o que vem perturbar essa dimensão quando ela se dispõe a realizar uma inesperada incursão pelos domínios mais baixos da experiência humana. Ao confrontar sua metafísica do puro e do imaterial com o reino do perecível e do contingente que constitui a vida de todos nós, a escritora excede sua própria medida, o que resulta numa notável ampliação da ideia de transcendência – daí para a frente submetida aos imperativos da matéria. (MORAES, 1999, p. 117)

Outro ponto que nos provocou interessante reflexão foi a classificação das obras como uma trilogia, como é conhecida. Deneval Siqueira de Azevedo Filho, em trabalho já citado em nossa pesquisa, discorda da classificação de trilogia que é dada ao conjunto das três obras.

Ao estender minha crítica aos três livros, entendi – também contra a opinião da autora – que eles não formam uma trilogia: CR aproxima-se mais do pornográfico, embora tenha um excedente estético que também o afasta do projeto autoral; não é o caso de CE, aliás já na segunda edição na França, de corte mais direto e de maior funcionalidade na apresentação dos prazeres do jogo; por fim, CS, que sem dúvidas, para mim, se distancia muito dos outros dois, problematizando perigosamente o (sub)gênero a que era destinado. (AZEVEDO FILHO, 1996, p. 103).

Embora os apontamentos de Azevedo Filho sejam consideráveis, principalmente no que se refere ao distanciamento entre CR (*Caderno rosa*) e CS (*Cartas de um sedutor*), um outro viés de análise não nos permite descartar a ideia de trilogia. Do *Caderno rosa* até *Cartas de um sedutor*, parece haver uma via progressiva dos personagens principais no que se refere à percepção da linguagem e da construção do texto literário e à tomada de consciência com relação às questões existenciais. Lori Lamby é uma garota que está em fase de descobertas que envolvem o prazer da língua enquanto órgão, no ato de lamber, e enquanto linguagem, ao

envolver-se com o jogo de palavras que constituem suas histórias do caderno rosa. Crasso, que antes estava apenas voltado aos prazeres da carne, começa a descobrir uma outra dimensão da existência à medida que se torna leitor dos contos de Hans Haeckel, chegando a ficar deprimido por causa disso. E por fim, Stamatius, cujo grau de reflexão e a elevação de sua escrita, do seu trabalho com a linguagem, o colocam em uma posição de incompreensão. Tanto ele é incompreendido pelo modo como escreve como também não compreende a sociedade pelo nível de superficialidade que esta apresenta. Stamatius nega o sistema e isola-se, adere à mendicância. Hilst, de modo não muito distinto, isola-se na Casa do Sol, sentindo-se também incompreendida e desvalorizada.

Talvez a via pela qual as obras se constroem seja exatamente a via que a escritora gostaria que os leitores seguissem: a da descoberta, que pode ser chocante; a da reflexão, que pode ser deprimente; e, por fim, a do amadurecimento, que leva à elevação do pensamento, ao rompimento com padrões medíocres e até mesmo à experiência interior.

Podemos dizer ainda que, no âmbito pessoal, Hilst também nos levou a atravessar uma via, por vezes cheia de espanto e angústia. Angústia, principalmente, pela falta de respostas, pelo incômodo causado por suas palavras, pela incompreensão do outro e de nós mesmos. Angústia também por ter que lidar com a imperfeição, por não alcançar o que se esperava, pela percepção e admissão da falha. Contudo, o amadurecimento também se fez presente e com ele a certeza de que valeu a pena. Ficou o aprendizado.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- ALARCÃO, Isabel. “Dilemas” do jovem investigador: dos “dilemas” aos problemas. In: ANTONIO, Pedro Costa et al. (Orgs.). **Investigação qualitativa**: inovação, dilemas e desafios. Portugal: Ludomedia, 2014. p. 103-121.
- ALMEIDA, Rogério Caetano de. Grotesco: entre o canônico e o marginal. **Estação Literária**, Londrina, v. 12, jan. 2014, p. 206-216.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- ARISTÓFANES. **Lisístrata**: a greve do sexo. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- AZEVEDO, Ana Beatriz Sampaio Soares de. **Antropofagia**: palimpsesto selvagem. São Paulo, 2012.
- AZEVEDO FILHO, D. S. de. **Holocausto das fadas**: a trilogia obscena e o Carmelo Poético de Hilda Hilst. 1996. 112 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Programa de Pós-graduação em História e Teoria Literária, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BATAILLE, Georges. **Minha mãe**. Trad. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BATAILLE, Georges. **O ânus solar**. Trad. Anibal Fernandes. Lisboa: Hiena, 1985.
- BATAILLE, Georges. **A parte maldita**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte:

Autêntica, 2014.

BARBOSA, Aline Leal Fernandes. O sol ofuscante de Hilda Hilst e Bataille. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 52, p. 197-217, set./dez. 2017.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2001.

BECKER, Ernest. **A negação da morte**. Trad. Luiz Carlos do Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Record, 1973.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2014.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BÍBLIA (Antigo Testamento). Ezequiel. Português. **Bíblia Sagrada**. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008. cap. 16, vers. 1-63.

BLUMBERG, Mechthild. Sexualidade e riso: a trilogia obscena de Hilda Hilst. In: REGUERA, Nilze Maria de Azeredo; BUSATO, Susanna (Orgs.). **Em torno de Hilda Hilst**. São Paulo: Unesp, 2015.

BORGES, Augusto Contador. A revolução da palavra libertina. In: SADE, Marquês de. **A filosofia na alcova ou Os preceptores imorais**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

BOYER, Jean-Baptiste. **Teresa filósofa**. Trad. Maria Carlota Carvalho. Porto Alegre: L&PM, 2000.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Instituto Moreira Salles. São Paulo: outubro, 1999. Disponível em <https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/clb_hilda_-_geral>. Acesso em: 12 jan. 2018.

CÂMARA DOC HILDA HILST. TV Câmara Doc. Jaú, dez. 2013. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=AxJbIncgMOw>>. Acesso em: 8 jan. 2018.

Marques, Joana Emídio. Lucrécio, um escritor maldito há mais de dois mil anos. Disponível em: <<https://observador.pt/especiais/lucrecio-um-escriptor-maldito-ha-mais->

de-dois-mil-anos/>. Acesso em: 10 set. 2018.

CAMUS, Albert. **A morte feliz**. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1971.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. Trad. Reginaldo Camello Corrêa de Moraes. São Paulo: Ed. Unesp/Imprensa Oficial do Estado, 1999.

CIORAN, Emil Michel. **Breviário da decomposição**. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

COELHO, Nelly Novaes. **Feminino singular**. São Paulo: GRD, 1989,.

CUPANI, Alberto. **A tecnologia como problema filosófico**. São Paulo: Scientiae Studia, 2004.

DARNTON, Robert. **Os best-sellers proibidos na França pré-revolucionária**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

DINIZ, Cristiano (Org.). **Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2013.

DURÃO, Fábio A. Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários. *DELTAelta*. 2015, v. 31. p. 377-390. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/delta/v31nspe/1678-460X-delta-31-spe-00377.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2017.

DURIGAN, Jesus Antonio. **Erotismo e literatura**. São Paulo: Bom Livro, 1986.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, Umberto. **História da feiura**. Trad. Eliana Aguiar. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

FERREIRA, A. B. de H. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Trad. Enrico Corvisieri. Porto Alegre: L&PM, 2007.

FLUSSER, Vilém. **A escrita: há futuro para a escrita?** Trad. Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

FOCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Trad. Maria

Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

FOLGUEIRA, Laura; DESTRI, Luisa. **Eu e não outra**: a vida intensa de Hilda Hilst. São Paulo: Tordesilhas, 2018.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin**: os cacos da história. Trad. Sônia Salzstein. São Paulo: Brasiliense, 1982.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Trad. Cibele Braga et al. Erika Viviane Costa Vieira; Luciene Guimarães; Maria Antônia Ramos Coutinho; Mariana Mendes Arruda; Miriam Vieira. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

HILST, Hilda. **Presságios**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1950.

HILST, Hilda. **Balada de Alzira**. São Paulo: Alarico, 1951.

HILST, Hilda. **Balada do festival**. Rio de Janeiro, Jornal de Letras, 1955.

HILST, Hilda. **Roteiro do silêncio**. Rio de Janeiro: Anhambi, 1959.

HILST, Hilda. **Trovas de muito amor para um amado senhor**. São Paulo: Anhambi, 1959.

HILST, Hilda. **Ode fragmentária**. São Paulo: Anhambi, 1961.

HILST, Hilda. **Júbilo, memória e noviciado da paixão**. São Paulo: Companhia das

Letras, 2018.

HILST, Hilda. **Amavisse**. São Paulo: Massao Ohno, 1989.

HILST, Hilda. **O caderno rosa de Lori Lamby**. São Paulo: Massao Ohno, 1990.

HILST, Hilda. **Contos de escárnio**: textos grotescos. São Paulo: Massao Ohno, 1990.

HILST, Hilda. **Cartas de um sedutor**. São Paulo: Massao Ohno, 1991.

HILST, Hilda. **Obra poética reunida**. Organização de Edson Costa Duarte. 1998.

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

HILST, Hilda. **Fluxo-floema**. São Paulo: Globo, 2003.

HILST, Hilda. **Cantares**. São Paulo: Globo, 2004.

HILST, Hilda. **Do desejo**. São Paulo: Globo, 2004.

HILST, Hilda. **Pornô chic**. São Paulo: Globo, 2014.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss; Objetiva, 2009. 1 CD.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Prefácio de Cromwell. Trad. Célia Berrettini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HUNT, L. (Org.). **A invenção da pornografia**: a obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política de ironia**. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

JAFFE, Noemi. Posfácio. In: WOLLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2015.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio**. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1997.

KIERKEGAARD, Sören Aabye. **Diário de um sedutor**. Trad. Carlos Grifo. São Paulo:

Abril Cultural, 1979.

LACLOS, Chardel de. **As relações perigosas**. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LAJOLO, Marisa. Romance epistolar: voyeurismo e a sedução dos leitores. **Matraga**, revista do Programa de Pós- Graduação em Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Editora Caetés, v. 9, n. 14, p. 61-75, 2002.

LAWRENCE, D. H. **O amante de Lady Chatterley**. Trad. Fernando B. Ximenes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MAINGUENEAU, Dominique. **O discurso pornográfico**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2010.

MARQUES, Joana Emídio. **Lucrecio, um escritor maldito há mais de dois mil anos**. Mar. 2015. Disponível em: <<https://observador.pt/especiais/lucrecio-um-escriptor-maldito-ha-mais-de-dois-mil-anos/>>. Acesso em: 10 set. 2018.

MCLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutenberg**: a formação do homem tipográfico. Trad. Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Nacional/Editora da USP, 1972.

MENEZES, M. A. de. A dessacralização da vida e da arte no século XIX. **História: Questões & Debates**, publicação da Associação Paranaense de História (APAH) e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PPGHIS-UFPR), Curitiba, Editora da UFPR, n. 39, p. 221-253, 2003.

MILLIET, Sérgio. Nota do tradutor. In: LACLOS, Choderlos de. **Relações perigosas**. Rio de Janeiro: Nova Cultural, 1995.

MILLER, Henry. **Trópico de Câncer**. Trad. Beatriz Horta. José Olympio: São Paulo, 2008.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAES, Eliane Robert. A obscena senhora Hilst: poemas eróticos disfarçam uma fina reflexão sobre a linguagem, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 maio 1990.

MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. **Cadernos de Literatura Brasileira**: Hilda Hilst. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

MORAES, Eliane Robert. A prosa degenerada. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 maio 2003.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MORAES, Eliane Robert. Traços de Eros. In: **O erotismo**. Bataille, Georges. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra Maria. **O que é pornografia**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MOREL, Kátia Kormann. O caderno rosa de Lori Lamby: a escrita como *objeto a* na pornografia de Hilda Hilst. **Leitura Flutuante**, revista do Centro de Estudos em Semiótica e Psicanálise, PUCSP, v. 7, n. 2, p.8-24, 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/leituraflutuante/articloe/view/25898>. Acesso em: 4 abr. 2017.

PARATORE, Ettore. **História da literatura latina**. Trad. Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: **Cantares**. HILST, Hilda. São Paulo: Globo, 2004.

PÉCORA, Alcir. **Por que ler Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2010.

PÉCORA, Alcir. A virada acadêmica de Hilda Hilst. **Rascunho**, Curitiba, ed. 218, 2018.

PRIORI, Mary del. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.

QUEIROZ, Vera. **Hilda Hilst**: três leituras. Florianópolis: Mulheres, 2000.

QUEIROZ, Vera. Hilda Hilst e a arquitetura de escombros. **Ipotesi**, publicação do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, v. 8, n. 1, p. 67-78, jan./jun. 2004.

REGUERA, Nilze Maria de Azeredo; BUSATO, Susanna. (Orgs.). **Em torno de Hilda Hilst**. São Paulo: Unesp, 2015.

RODRIGUES, Tatiana Franca. **O metadiscorso em Lori Lamby**: por que não se deve olhar para as estrelas. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 9. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <
http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/010/TATIANA_FRANCA.pdf>. Acesso em: 3 ago. 2017.

SADE, Marquês de. **A filosofia na alcova ou Os preceptores imorais**. Trad. Luiz Augusto Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 2013.

SCHCOLNIK, Fernanda. Hilda Hilst: escritora maldita? **Estação Literária**, publicação semestral do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, Londrina, v. 12, p. 452-468, jan. 2014.

SCHEIBE, Fernando. Apresentação do tradutor. In: BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

STEINER, George. **Extraterritorial**: a literatura e a revolução da linguagem. Trad. Julio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SILVA, Reginaldo de Oliveira. **Uma superfície de gelo ancorada no riso**: a atualidade do grotesco em Hilda Hilst. Campina Grande: UEPB, 2013.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Trad. Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.