

A impossível linguagem:  
Uma leitura sobre as vozes dissidentes na escritura de Hilda Hilst.

Tatiana Franca Rodrigues

Tatiana Franca Rodrigues

A impossível linguagem:  
Uma leitura sobre as vozes dissidentes na escritura de Hilda Hilst.

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Universidade Federal de Juiz de Fora – MG, como exigência parcial para a obtenção do título de *Mestre em Teoria da Literatura*, do Curso de Mestrado em Letras, Faculdade de Letras, UFJF, sob a orientação do *Prof. Dr. Alexandre Graça Faria*.

Juiz de Fora, 2007.

Aos rouxinóis

## AGRADECIMENTOS

Poder agradecer é uma imensa alegria. Quer dizer que o impossível, afinal, cedeu a nossa vontade.

E as palavras que eu gostaria de ter agora são encontradas na doce música de Milton Nascimento, *Rouxinol*:

Rouxinol tomou conta do meu viver  
Chegou quando procurei  
Razão para poder seguir  
Quando a música ia e quase eu fiquei  
Quando a vida chorava  
Mais eu gritei  
Pássaro deu a volta ao mundo  
E brincava  
Rouxinol me ensinou que é só não temer  
Cantou se hospedou em mim  
Todos os pássaros, anjos  
Dentro de nós,  
Uma harmonia  
Trazida dos rouxinóis.

Todos aqueles que estiveram constantemente presentes “quando a música ia” são os “pássaros, anjos”, que me ensinaram que “é só não temer”. Há

também aqueles que vieram me presentear com sua existência em minha vida, exatamente “quando procurei razão para poder seguir”: os duros momentos de dúvida foram superados pela certeza vinda de sentimentos de amor. “Quando a vida chorava”, “quando mais eu gritei”, esses pássaros, anjos, porque “brincavam”, puderam trazer à tona a harmonia que agora ofereço a eles com terna alegria: Professor Alexandre, Mãe, Nara, Vovó, Caio, Dora, Francine, Paula, Fernanda Gláucia, Wellington, Dani e toda a minha família. Aos Professores: Edimilson, Fernando, Gilvan, Maria Clara, Cândida e Neiva, e a cada um que ajudou a formar o coro angélico que sustenta minha vida, Muito Obrigada!

## RESUMO

Este trabalho pretende, a partir da leitura de três livros de Hilda Hilst, compreender de que maneira o tema do erotismo se inter-relaciona com questões ligadas à metalinguagem e ao próprio trabalho de escrita. Nesta direção, o estudo procura entender a pornografia como um discurso a partir do qual se dão reflexões sobre a contemporaneidade.

Assim, procura-se desconstruir as nomenclaturas “obscena, erótica e pornográfica”, comumente vinculadas à autora e demonstrar como tais elementos são apenas um ponto de partida para propor hipóteses sobre como o discurso sobre a sexualidade, sobre o corpo, não está calcado na exterioridade que representam, mas pode abranger questões profundas, como a da possibilidade de representar a essência das coisas através de palavras, ou, no caso do sexo, a essência da subjetividade a partir daquilo que aponta para a exterioridade.

## **ABSTRACT**

The aim of this work is, by reading three books of Hilda Hilst, to understand how the theme of eroticism is connected to questions related to metalanguage and to the issue of the process of writing itself. Under these circumstances, the study intends to apprehend pornography as a speech through which critical thoughts regarding contemporaneity are taken into consideration.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>CAPÍTULO 1</b>	
“MALDITA ORTODOXIA” OU <i>RIDENDO CASTIGAT MORES</i> : O PAPEL DO NARRADOR EM HILDA HILST	
1.1- O (não) valor da lógica.....	6
1.2- Um narrador nada ortodoxo.....	12
1.3- Castigar, com palavras, os valores.....	17
1.4- Há ainda uma moral?.....	36
<b>CAPÍTULO 2</b>	
O META-DISCURSO EM LORI LAMBY: POR QUE NÃO SE DEVE OLHAR PARA AS ESTRELAS	
2.1- <i>Umhas coisas porcas</i> : “À memória da língua”.....	39
2.2- O caderno negro X O caderno rosa: quando Lalau quase encontrou o que procurava.....	44
2.3- “Uns nascem para ser lambidos” (há uma moral predestinada).....	54
<b>CAPÍTULO 3</b>	
NÃO HÁ RESPOSTA ALÉM DA PALAVRA	
3.1 - Um narrador todo fissurado.....	62
3.2 - Uma Idéia de Deus.....	71
3.3 - <i>Livrai-me, Senhor, dos abestados e atoleimados</i> .....	80
<b>CONCLUSÃO</b> .....	86
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	89



*Mas a nós [...] só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu chamo, quanto a mim: literatura.*

Roland Barthes



## INTRODUÇÃO

A vasta obra de Hilda Hilst compõe um cenário desafiante a todos aqueles que pretendem estudá-la. Primeiramente, porque, embora seja ainda escasso o número de estudos publicados, há uma quantidade bastante grande de leitores que classificam-na a partir de um viés aqui entendido como redutor. Vista como escritora “obscena”, “pornográfica” ou “erótica” por alguns, ou mesmo “louca”, por outros, a autora acabou por ser rotulada de acordo com sua biografia, ou “características de estilo”, tornando de diminuta importância o trabalho de linguagem que há nos seus textos. Como se pode constatar através das colocações de Vera Queiroz no texto *Hilda Hilst e a arquitetura de escombros*,

As mesmas razões [...] para escrever “bandalheiras”, ao invés de dedicar-se à alta arte, são aquelas apontadas por Hilst para a escrita de suas peças eróticas – dar ao público supostamente o que ele quer: diversão na leitura de livros que exploram o sexo fácil (QUEIROZ, 2004, p. 70).

Ou seja, a expectativa do público medíocre é aparentemente responsável pela produção literária que ele mesmo considerou menor, segundo suas apreciações. O desafio inicial de estudar a obra de Hilda Hilst é, portanto, o perceber as sutilezas de seu jogo de composição e, por consequência, o de questionar a validade do conceito generalizante de autora “pornográfica”, tão comumente aplicado a ela.

A segunda dificuldade encontrada na realização da pesquisa foi a escolha bibliográfica – já que a escritora cultivou os três gêneros textuais na sua escrita:

prosa, poesia e teatro – pois, embora não haja a pretensão de dar conta de tão extensa obra neste trabalho, é importante cuidar para não torná-la menor, nem em relação à teoria abordada, nem devido aos recortes escolhidos para a presente análise.

Desse jeito, três obras foram elencadas para ilustrar discussões entendidas como principais na escritura hilstiana.

Em primeiro lugar, o livro de poemas, *Bufólicas* (1992), em seguida, *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) e, por último, *A obscena senhora D* (1982). Como é possível constatar, há uma diferença de dez anos entre o primeiro e o último livro escolhido para esta análise. Apesar da ordem cronológica em que foram editadas, as obras serão estudadas na seqüência apresentada. Tal fato se justifica na escolha do tema, pois se pretende perceber como a temática dita “pornográfica” de Hilda Hilst abre, na verdade, caminhos para uma reflexão aguda sobre a metalinguagem como veio questionador da contemporaneidade.

Em *Bufólicas*, o largo uso do palavrão na paródia aos textos de contos de fadas tradicionais associa o questionamento sobre os valores de moral que sustentam as relações humanas na sociedade ocidental, e os valores estéticos que, via de regra, são critérios influenciados por padrões morais, como “feio” e “belo”. O suporte teórico foi encontrado em Nietzsche, na *Genealogia da Moral*, e nas suas reflexões sobre o quanto o estabelecimento de padrões morais a serem cumpridos pode cercear as possibilidades inventivas do homem. Desse modo, conceitos como “feio” e “belo” reduzem significativamente o objeto a que se destinam. Além disso, o aspecto satírico proposto pela releitura mal-comportada

parece-nos intencional, pois ao fazerem rir, as poesias levam-nos a criticar nossas concepções de moral.

Sob outro ângulo, a opção pelos vocábulos ditos de baixo calão torna-se necessária para evidenciar a questão tratada por Michel Foucault na *História da sexualidade*. Deve-se reparar que, nos contos reescritos por Hilst, a questão relacionada à sexualidade constitui também uma crítica aos valores estabelecidos como corretos, pois, de acordo com o pensador francês, ela desfruta de um discurso pseudopermitido pela sociedade, já que há um enorme catálogo de normas, censuras e tabus para se falar de sexo.

Há, ainda, uma terceira questão merecedora de uma leitura mais atenta, o fato de o eu-lírico, nome dado à voz usada na linguagem emotiva, ser substituído, em *Bufólicas*, por um narrador, que é uma voz, afinal, mas sem nenhuma ligação com a função emotiva da linguagem; ao contrário, preocupa-se em satirizar o comportamento de seus leitores. Desse modo, voltado para a crítica aos padrões de comportamento, o narrador faz com que o leitor ria de seus próprios defeitos, o que já é, de certo modo, uma maneira de levá-lo a fazer uma crítica de si mesmo.

Ainda sob o aspecto do registro vocabular e da catalogação dos textos de Hilda Hilst ao lado dos que são considerados obscenos pela crítica, é que se procura ler *O caderno rosa de Lori Lamby*. A história de uma menina de oito anos prostituída pelos pais e, ainda pior, que gosta de praticar o sexo é chocante para a maioria dos leitores. É exatamente a fim de pensar sobre a visão do senso-comum que a narrativa se disfarça nesse perverso enredo: como se o narrador quisesse seduzir seus leitores para o que é periférico na composição da

obra, a fim de provar que não somos capazes de perceber o que realmente importa.

É que por detrás da história “imoral” de pedofilia, há uma outra narrativa: a de uma menininha que precisa ajudar o pai, escritor, a ganhar dinheiro, pois seu editor o avisa de que sua obra é demasiadamente complexa, por isso ordena que escreva umas “bandalheiras”, porque o público leitor não é capaz de entender reflexões densas.

Assim, há uma dedicatória bastante congruente com a rápida resenha acima, *À memória da língua*, como num gesto de adeus à literatura em favor da mercadoria. O que parece reverberar o dito de que o “cliente tem sempre razão”, pois, ao assumir que a literatura precisa ser vendida e, para tanto, tem de ser aceita, o editor concretiza a crítica que vem gradualmente se formando até agora: trancados em percepções redutoras das realizações estéticas (como o julgamento sobre a primeira história de *O caderno rosa*, como imoral) colaboramos para que a escritura se automatize, convertendo-se em produto de consumo.

No final da história, há a proibição dos pais e sua subsequente crise. Ao lerem o caderno de Lori, pai e mãe o tomam da filha e, em seguida, vão parar numa instituição psiquiátrica. A censura imposta a Lori é também parte do adeus à língua e mostra como a produção literária tem se voltado a interesses econômicos, o que a distancia de seu verdadeiro papel, revolucionar permanentemente a linguagem, de modo a mantê-la viva.

O último capítulo do trabalho destina-se à leitura de *A obscena senhora D*. A esta altura, já vimos como a reflexão sobre a metalinguagem em Hilda Hilst é sustentada a partir de artifícios de cena do narrador, que sempre está

em busca de burlar o leitor. Neste último livro, a questão é elevada a um exponencial máximo. A personagem principal, Hillé, uma senhora de sessenta anos, recentemente viúva, abre mão de seu nome próprio em benefício da dúvida proporcionada pela letra D.

Ao mesmo tempo, a morte de Ehad, o marido, desencadeia uma série de conflitos existenciais que levam Hillé a habitar o vão da escada. O que está em jogo são os limites de representação da linguagem. Se antes, num movimento de despedida, Lori declara a morte da língua, a *Senhora D* aponta para o seu silêncio. Viver no vão da escada é uma ilustração disso, pois é somente no entre-lugar que ela se sente capaz de viver.

Hillé é a personificação dessa crise da representação. Na medida em que ela deixa o nome próprio, que designa identidades exclusivas, para assumir um nome comum, parece apontar para a falência da linguagem como representante das coisas que designa.

Constatada a morte da língua, o erotismo que envolve a *Senhora D* volta às questões trabalhadas anteriormente com as análises de *Bufólicas* e *O caderno rosa de Lori Lamby*. Ao seu rótulo de escritora pornográfica, Hilda Hilst responde com a sátira e também com a metafísica: o que há de mais obscuro em sua obra é a necessidade de buscar respostas para a existência, ainda que seja num elemento tão transcendente como o erotismo.

“Maldita ortodoxia!” ou *Ridendo Castigat Mores*:

o Papel do Narrador em Hilda Hilst.

### 1.1 - O (não) valor da lógica

O neologismo que nomeia o conjunto dos sete poemas de Hilda Hilst, *Bufólicas*, é composto pela aglutinação das palavras “bufão” e “Bucólicas”. A breve observação morfológica acerca da junção dos radicais em questão deixa evidente, em primeiro lugar, o caráter satírico desse conjunto de poesias dispostas à provocação de seus leitores, já que desconstroem – como fazem os bufões, através de recursos de ironia – os usos e costumes de uma sociedade em franca decadência de seus valores. No segundo radical, temos uma referência ao poeta latino Virgílio que, nas suas *Bucólicas*, versa sobre o epicurismo, questionando-o acerca do uso que faz da razão. Quer dizer, o poeta latino via com reservas a teoria filosófica que orientava a todos nesse momento da Época Clássica.

O par “riso” / “razão”, extraído das relações semânticas e morfológicas no jogo de palavra que dá origem ao título do livro, denota o que se desdobrará nos poemas como sistema de pensamento crítico e remete-nos à epígrafe colocada na página de rosto de *Bufólicas*, o provérbio latino *Ridendo castigat mores*<sup>1</sup>, que deixa entrever o diálogo da peculiar lógica dos bufões, através da sátira, com a racional doutrina de Lucrécio. Curiosamente, o lema latino, relacionado ao título da obra, leva a intuir o que se concretizará a partir da leitura dos poemas e como se constatará no exercício da sua análise: a prudência

---

<sup>1</sup> Rindo castigam-se os costumes.



está sob o jugo da zombaria. A fim de questionar o primado da razão – na impossibilidade de poder continuar conceituando o homem como ser que, ao contrário dos demais, possui a faculdade de ponderar – e de pensar a pseudoliberalidade discursiva numa sociedade que se diz democrática, Hilda Hilst abre mão do registro lingüístico padrão da língua portuguesa em benefício da presença da oralidade nos textos escritos. Ou melhor, em benefício de um tipo de vocabulário que melhor expressa a liberdade – ou a vontade de liberdade – de expressão, a palavra mais inculta e desclassificada: palavrão.

Eliane Robert Moraes, em texto publicado nos *Cadernos de Literatura Brasileira*, considera que, sob o disfarce de pornografia, Hilda Hilst promove “uma fina reflexão sobre o ato de escrever como possibilidade de jogar com os limites da linguagem” (MORAES, 1999, p. 114). Tal jogo de palavras<sup>2</sup> encontra-se no limiar de nossas percepções, uma vez que a escolha lexical da autora é pelas palavras que avaliamos como de “baixo calão”. Ora, se vimos, a partir mesmo do título, que nada é fortuito, seria ingênuo usar de uma percepção binária de valores para classificar toda uma poética como “obscena” ou “pornográfica” apenas. Em vez disso, a transgressão que nos propõe Hilda Hilst é que sejamos todos in-decentes, no sentido de não corroborarmos mais uma falsa moral, ou seja, o sentido canônico de “decência”, mas indagarmos pressupostos e valores que permaneceram até então praticamente inquestionados. Talvez, por esse motivo, seja possível ainda recorrer à observação de Eliane Robert Moraes no sentido de que, ao extravasar os limites da linguagem, há uma outra medida

---

<sup>2</sup> Vale lembrar a polissemia da própria palavra “jogo”: brincar ou pensar estrategicamente, para citar apenas os significados imprescindíveis para esta leitura.

extrapolada, a de nossas convicções. Daí a verdadeira transgressão de Hilda: o palavrão, o vocábulo chulo, retirados de seu contexto precário, o senso-comum, e ressemantizados na literatura descentram o valor logocêntrico, fazendo com que questionemos nossas próprias noções de valor.

Há ainda mais um elemento a ser considerado para que haja uma leitura proveitosa desta obra, a sua “ambiência”, o universo de fábulas, se assim se puder entender o seu enredo. É possível ler os poemas de *Bufólicas* como pequenas narrativas que se assemelham aos contos de fadas; e isto se dá não só pela dicção oral reforçada pela estrutura formal dos textos (redondilhas de rimas ocasionais, cujo ritmo se dá pela repetição de vocábulos e pelo tom que corresponderia a uma voz melodiosa que conta as histórias fantásticas), mas também pelas personagens que movimentam e dão vida às breves narrativas: há fadas, rainhas, anões, bruxas e toda sorte de seres que povoam, sobretudo, o universo infantil. A ligação entre a crítica à moral cristã, cerceadora das liberdades individuais, e o universo fantástico infantil faz com que a reflexão da autora passe, necessariamente, pela questão da sexualidade na comunidade ocidental contemporânea, incentivada, pelas instâncias midiáticas, a acontecer de maneira precoce e, ao mesmo tempo, banalizada pela “sociedade do espetáculo”. Ao ser questionada, numa entrevista concedida aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, sobre a pornografia na TV brasileira e a necessidade de censurar o que as crianças assistem, Hilda 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, 1999, p. 32).

Nesse sentido, a apropriação paródica das antigas histórias de fadas e das fábulas de cunho moralizante significa a sua reinserção no contexto moderno. Quer dizer: a imitação burla a referencialidade, interferindo na produção de valores, mas a partir daqueles valores já estabelecidos socialmente, apropriando-se, assim, do texto antigo – as histórias tradicionais e seu fim moralizante – e remetendo-o ao que ainda será escrito: a transgressão da antiga moral.

A re-leitura proposta por Hilda Hilst desconstruiu o estatuto edificante dos contos antigos, pois, ao salientar o papel dos costumes, bem como dos parâmetros de ética e moral, didaticamente enraizados nos conteúdos daquelas histórias, ocorreu, em contrapartida, a contribuição para problematizar a relação do humano com seus potenciais valorativos, da sua relação com o estabelecimento da moral dos usos e costumes e de que maneira essas avaliações determinam o convívio do homem em sociedade.

Tais questões em torno das *Bufólicas* remetem à problemática nietzscheana sobre por que o homem valora. No Prólogo 3 de *Genealogia da Moral* encontramos perguntas as quais Nietzsche procurou responder:

[...] sob que condições o homem inventou para si os juízos de valor “bom” e “mau”? e que valor têm eles? Obstruíram ou promoveram até agora o crescimento do homem? São indício de miséria, empobrecimento, degeneração da vida? Ou, ao contrário, revela-se neles

a plenitude, a força, a vontade da vida, sua coragem, sua certeza, seu futuro? (NIETZSCHE, 2005, p. 09)

Sabe-se que nas conclusões sobre a reflexão acerca dos parâmetros que determinam a valoração moral, Nietzsche enxerga que o homem, ao vincular-se à tradição judaico-cristã e experimentar a decadência da cultura grega, suprimiu seus potenciais criativos e a própria capacidade de superação do *niilismo*. Na mesma medida, Hilda Hilst pondera sobre a relação de opressão do homem com a sua sexualidade e a maneira como, através o sexo, ou o comportamento sexual, acabam servindo como parâmetro para atribuir valores ascendentes ou descendentes ao homem. Nas palavras da poeta, em resposta ao entrevistador Jorge Coli, para os *Cadernos de Literatura Brasileira*, sobre a relação da poética com as “partes baixas do corpo”, nota-se o que poderia ser um esboço de resposta às questões acima, propostas pelo filósofo alemão:

Nós nos desprezamos, temos desprezo por nós mesmos. Quando eu penso “nas partes baixas do corpo”, como você diz, eu penso: como sou miserável, como eu sou ninguém, como eu não sou nada. (HILST, 1999, 31).

Embora Nietzsche jamais tenha considerado a questão do valor da moral sob o viés do sexo ou sexualidade, há convergências entre a obra do filósofo e as questões que podem ser pensadas a partir da interpretação dos poemas de *Bufólicas*, sobretudo, na moral imposta pelas relações do homem com sua própria sexualidade, pois aquilo que é designado “baixo”, para Nietzsche, advém de um direito de nomeação cunhado pelos “altos homens”, no sentido de serem os aristocratas, que se auto-intitularam altos e “nobres de espírito”:

[...] que significam exatamente, do ponto de vista etimológico, as designações para “bom” cunhadas pelas diversas línguas? Descobri então que todas elas remetem à mesma *transformação conceitual* – que, em toda parte, “nobre”, “aristocrático”, no sentido social, é o conceito básico a partir do qual necessariamente se desenvolveu “bom” no sentido de “espiritualmente nobre”, “aristocrático”, de “espiritualmente bem nascido”, “espiritualmente privilegiado”: um desenvolvimento que sempre corre paralelo àquele outro que faz “plebeu”, “comum”, “baixo” transmutar-se finalmente em “ruim” (NIETZSCHE, 2005, p. 21).

Ou seja, se entendemos o sexo como “as partes baixas do corpo”, não estamos fazendo apenas uma referência a sua localização anatômica, mas suscitando um feixe de signos relacionados a conceitos de moralidade, determinando, de comum acordo, que o sexo é um valor inferior na nossa sociedade. As implicações deste tipo de percepção em torno da sexualidade estão diretamente ligadas aos preceitos morais questionados em Hilda Hilst e em Nietzsche e, para além deles, à imposição cultural, por ter restringido tanto os discursos, que desencadeou um conflito profundo entre a sexualidade e a cultura. Daí – entendendo-se que tais pressupostos tenham sido cunhados a partir do direito de nomeação que só caberia a instâncias legitimadoras do poder político, os nobres aristocráticos –, a tentativa em Hilst de relativizar o estatuto do valor usando também da possibilidade de cunhar a palavra. Mas, ao contrário do que fizeram os “altos homens” citados por Nietzsche, a poeta brasileira não buscou cristalizar conceitos, ela os transgrediu.

Isso explica o fato de os títulos das poesias de *Bufólicas* – *O reizinho gay*; *A rainha careca*; *Drida, a maga perversa e fria*; *A Chapéu*; *O anão*

*triste; A cantora gritante e Filó, a fadinha lésbica* – serem, exatamente como nos contos tradicionais e fábulas antigas, a representação da personagem principal; o que é muito didático, já que os percursos delas na narrativa devem servir como exemplo de trajetória de vida para o leitor.

## 1.2 - Um narrador nada ortodoxo

De um modo geral, ao fim das histórias tradicionais, para reforçar seu caráter disciplinatório, havia as “morais da história”, que concluíam os textos imputando-lhes uma verossimilhança capaz de gerar uma identificação entre personagem/leitor, narrativa/vida real e que garantia que o objetivo do texto fosse alcançado, tornando-se mecanismo de controle social, uma vez que os parâmetros de comportamento são dados nas histórias. O teórico Alberto Marcos Onate, em seu livro *Entre o eu e o si – ou a questão do humano na filosofia de Nietzsche*, dá bem a dimensão do quanto esses conceitos de moral foram destrutivos para o homem:

No limite, a consideração científica do mundo deve ser encarada como apenas um ramo da consideração moral, pois onde radica a confiança na verdade e no conhecimento, senão na esperança de que o mundo e a vida funcionem na estrita observância de cânones morais? Se no caso das apreciações científicas a vida ainda dispunha de meios para defender-se e até obter a vitória, diante das valorações morais há sempre o risco iminente de a vida sucumbir em seu cerne. O encadeamento da existência por parte do binômio verdade/falsidade ainda é frouxo se cotejado à força do agrilhoamento do binômio bem/mal. Enredada nos fios da teia moral a vida empobrece, pois cai na contradição de provar sua legitimidade perante um tribunal incompetente para o desempenho da tarefa. Os códigos morais, quaisquer que sejam os seus

conteúdos, os seus valores, sempre funcionam como fatores de retração do fluxo vital, pois lhe impõem barreiras extrínsecas à sua dinâmica (ONATE, 2003, p. 224).

O deleite gerado pela apreciação estética acaba por também ser subjugado a valorações unilaterais, pois,

No limite, os atos cognitivos e estéticos reduzem-se a eventos valorativos: belo e verdadeiro só adquirem tais estatutos porque veiculam valores ascendentes; feio e falso expressam o contrário, ou seja, valores decadentes (ONATE, 2003, p. 227).

Por isso, a sexualidade verbalizada, superexplicitada nos poemas, é elemento discursivo, de proposta crítica, pois, a partir das apreciações valorativas (no sentido que Onate trata) em torno da obra de Hilda e das suas classificações (erótica, obscena, pornográfica) precárias, deve-se acrescentar, tem-se a dimensão de o quanto o discurso sobre o sexo ainda é polpudo de eufemismos e melindres, a não ser no caso da superexposição que a mídia provoca em torno do assunto, o que leva a banalização e mercantilização do sexo, tornando a discussão estéril. Na visão de Michel Foucault, no livro *História da sexualidade*, que também trata do comportamento moral, há uma intenção por trás dessa aparente liberação em torno do discurso sexual. De acordo com o pensador, há uma relação bem íntima entre sexo e poder e, ao falar daquele, o sujeito acaba se sentindo como se fizesse bom uso deste:

Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada. Quem emprega essa

linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei; antecipa, por menos que seja, a liberdade futura (FOUCAULT, 2005, p. 12).

A intensificação do discurso sexual não levou, como deveria, a uma pesquisa e reflexão em torno da questão dos valores e da sua aplicação nos usos e costumes, mas ao desgaste de seu potencial argumentativo devido, sobretudo, a incitação cada vez mais precoce – como no caso da sexualidade infantil, estimulada nas danças supersensuais de que falou Hilda – e, em consequência mais imatura, a esse mesmo discurso:

[...] a sexualidade, longe de ter sido reprimida nas sociedades capitalistas e burguesas, se beneficiou, ao contrário, de um regime de liberdade constante; não se trata de dizer: o poder, em sociedades como as nossas é mais tolerante do que repressivo e a crítica que se faz da repressão pode, muito bem, assumir ares de ruptura, mas faz parte de um processo muito mais antigo do que ela e, segundo o sentido em que se leia esse processo, aparecerá como um novo episódio na atenuação das interdições ou como forma mais ardilosa ou mais discreta de poder (FOUCAULT, 2005, p.16).

Ou seja, é possível propor a hipótese de que as instâncias midiáticas desempenhem nas sociedades modernas a função antes relegada aos narradores das fábulas e histórias de fadas: a de prescrição de comportamentos, pois ao elevar a presença da sexualidade – de maneira aparentemente democrática, já que se tem a liberdade de escolher o canal a ser assistido, ou a revista a ser lida – a uma potência extraordinária nos cotidianos, todavia sua



superimportância resulta, ao mesmo tempo, na sua mercantilização, levando à banalização. O que se traduz, em termos práticos, em controle social.

Tal desfaçatez repousa numa falsa cordialidade em que, como num trato de comum acordo, o discurso sobre sexo aparece com os traços libertários da democracia enquanto, na verdade, continua sendo um veículo para solidificar as noções tradicionais de valor. Por isso, “o essencial não são todos esses escrúpulos, o ‘moralismo’ que revelam, ou a hipocrisia que neles podemos vislumbrar, mas sim a necessidade reconhecida de que é preciso superá-los” (FOUCAULT, 2005, p. 27).

Para buscar a superação e transtornar os valores antes canonizados como ascendentes, o narrador de *Bufólicas* não compactua com o objetivo do narrador tradicional, de tornar o texto estável para o leitor. Ao contrário, desordena as conexões entre narração e experiência, ou melhor, entre a história contada e a imposição de uma visão de mundo.

Daí a impossibilidade de classificá-lo segundo a regra normativa (personagem, observador ou onisciente), já que não há comprometimento com a vigência de quaisquer tipos de padrão, o que por si só já encerra uma reflexão acerca da produção textual paródica: não há compromisso com o texto referencial, mas com a crítica que se quer a partir dele, o que, somado ao tom sarcástico-satírico da história cujo final já se pode entrever maldosamente no título, leva a crer que a composição de Hilda Hilst inaugura um outro tipo de narrador – o que

ela mesma talvez tenha calculado, dada a consciência que tinha de sua obra – , o narrador-bufão.

A personalidade multifacética do *jokerman* é bem conveniente ao caráter refratário da narração em Hilda Hilst em que há uma supressão da figura do narrador enquanto elemento textual responsável pela fluência com que o texto é contado. Em Hilst, a história não tem uma organização interna rígida do ponto de vista da estruturação frasal; ao contrário, a precariedade das relações estruturais desestabiliza o horizonte de leitura, que normalmente prescinde da linearidade e do acabamento escrupuloso que dá ao leitor a segurança de ter compreendido o texto; não há, por exemplo, uma pontuação considerada gramaticalmente adequada, além da opção por um registro lingüístico inusual em textos literários, o que complexifica a relação entre texto e narrador.

Tal ruptura tem seu ápice na chegada da conclusão da história, quando deveria haver, após os dissabores e peripécias por que passou a personagem, a retomada do equilíbrio com a advertência do narrador. Em *Bufólicas* não há o amparo vindo do aconselhamento da moral da história, a conclusão bem acabada, mas o desalento de uma “moral da estória” (essa é a grafia usada por Hilda) que não conclui nem tranqüiliza. Há a pilhéria do bufão, que se ri da sociedade que imita, de maneira que o texto é concluído com a amoral da história.

### 1.3 - Castigar, com palavras, os valores.

É possível perceber, a despeito do esgarçamento da unidade, uma comunicação temática entre as histórias, a imprescindível relação entre palavra e resistência. No discurso do narrador *joker* há, na (nada) conclusiva “moral da estória” de *O reizinho gay*, versos que serviriam bem como epígrafe para a leitura de todos os outros, inclusive para ele mesmo. Por exemplo: “a palavra é necessária/ diante do absurdo” (HILST, 2002, p. 14), o que equivale a dizer que num universo vazio de sentidos – o grande absurdo é que todas as personagens busquem um fim para si mesmas – a palavra paródica, por ser caótica, joga seu jogo burlesco, sendo, de forma antitética, a alternativa viável para compreender a representação e as máscaras dentro do texto.

No *O reizinho gay* é contada a história de um reino antigo e já perdido, e a história de um reizinho que nunca falava, e de uma nação que ficou toda muda.

Seus quatro primeiros versos caracterizam a personagem central: “Mudo, pintudão/ O reizinho gay/ Reinava soberano/ Sobre toda nação” (HILST, 2002, p. 11). Ao lado da brevidade dos versos, a complexidade do excesso de adjetivações leva a entender que a soberania incontestada do rei se dá na presença do seu superlativo anatômico, metáfora do poder falocêntrico, tirano, e que, justo por isso, pode dispensar a dialética; basta ver que o primeiro verso associa a grandiloquência do falo à soberania real, apresentada no terceiro verso. Houve um momento na história em que essa relação de poder teria sido contestada;

segundo o narrador, “os doutos do reino” questionaram, em primeiro lugar, a ausência de proferimentos do rei que, em troca, lhes respondeu com o poder que possuía e os calou, “mostrou-lhes a bronha/ sem cerimônia” (HILST, 2002, p. 12). Ao desbancar os sábios, o reizinho teve sua permanência no trono justificada, é o que se comprova nos cinco versos seguintes aos iniciais: “Mas reinava... / APENAS... / Pela linda peroba/ Que se lhe adivinhava/ Entre as coxas grossas” (HILST, 2002, p. 11). Ora, o advérbio de intensidade em caixa alta ressalta a importância de se considerar a origem exclusiva do poder real, e a crítica de que não há outra ordem no reino além da que é mantida na explicitação da tirania, na falta de cerimônias para fazer valer a lei do (supostamente) mais forte.

A reação pública, de impotência diante do “régio falo”, é de sucumbir à violenta imposição da ordem: “Foi um Oh!!! geral/ E desmaios e ais/ E doutos e senhoras/ Despencaram nos braços/ de seus aios. / E de muitos maridos/ Sabichões e bispos/ Escapou-se um grito” (HILST, 2002, p. 11). O grito masculino (dos maridos, sabichões e bispos) denuncia a rudeza dos métodos políticos de estabelecimento de regras, pois seria bem mais ameno o impacto dos versos caso a reação viesse das mulheres, porque delas é sempre esperado que, fragilmente, percam o controle.

Aconteceu que, daí por diante, para deixar claro quem manda, o reizinho passou a exercer o controle social com a demonstração apoteótico-apocalíptica do brusco sexo, ele “aparecia indômito/ Na rampa ou na sacada/ Com a bronha na mão” (HILST, 2002, p. 11), passando a emudecer, assim, todo o reino: “E eram ós agudos/ Dissidentes mudos/ Que se ajoelhavam/ Diante do

mistério/ Desse régio falo/ Que de tão gigante/ Parecia etéreo. / E foi assim que o reino/ Embasbacado, mudo/ Aquietou-se sonhando/ Com seu rei pintudo” (HILST, 2002, p. 11). Houve, assim, uma inversão, já que o poder passou de repressor a uma imagem idólatra por parte dos reprimidos.

A essa altura, com todo o potencial disciplinatório do seu falo em prática bem sucedida, o reizinho decide se pronunciar, sendo este o clímax da história: “O reizinho gritou/ Na rampa e na sacada/ Ao meio-dia: / Ando cansado/ De exhibir meu mastruço/ Pra quem nem é russo” (HILST, 2002, p. 12). O reizinho, imagem metonímica de nossas instâncias de poder, é reduzido ao seu poderio fálico, deixando ele mesmo de ser sujeito agente, subordinando-se à estupidificante iconolatria que o coroou. A homogeneização das individualidades, entretanto, teve um desfecho excepcional no caso do chefe da nação: “E quero sem demora/ Um buraco negro/ Pra raspar meu ganso./ Quero um cu cabeludo!” (HILST, 2002, p.14).

A reação histórica do reizinho (como a dos maridos, sabichões e bispos) ridicularizou a instituição real: “o reizinho gritou”. Isto é, despossuído de bom senso, o reizinho tornou o símbolo da dominação masculina, o potente falo, frágil e diminuto. Quanto ao restante do reino: “sucumbiu de susto” (HILST, 2002, p.14).

Aliás, o capitalismo neoliberal atua nesse mesmo sentido, de impor valores que geram *status* social, identificando o indivíduo a partir do que ele tem em comum com o que é oferecido pelo mercado, e com o que os outros indivíduos

têm. Assim como o rei elegeu um ícone que garantiu sua permanência no trono, há outros suportes, eleitos por outras instituições (da tecnologia, da medicina estética, do universo que dita a moda e mesmo da religião), que legitimam a inserção do sujeito em determinado meio social e garantem seu bem-estar, mas somente a partir do momento em que ele sente sua identificação num outro, que deve se assemelhar a ele o máximo possível.

Desse modo, por não se adequar às exigências do seu universo, a rainha, segunda personagem no cenário de *Bufólicas*, se sente careca: “De cabeleira farta/ De rígidas ombreiras/ de elegante beca/ Ula era casta/ Porque de passarinha/ Era careca” (HILST, 2002, p. 15).

A preocupação desimportante vai atravessar o texto de ponta a ponta e, apesar de se tratar de uma rainha, em nenhum momento há referências sobre quaisquer atividades suas como chefe de Estado, o que sugere que há total irresponsabilidade para com o bem público e o comprometimento exclusivo com o conforto pessoal. Além disso, a rainha deposita na frustração estética todo o seu potencial de feminilidade e, por esse motivo, permanece casta: “Ó céus! Exclamava./ Por que me fizeram/ Tão farta de cabelos/ Tão careca nos meios?/ E chorava” (HILST, 2002, p. 15).

A angústia de Ula, para além do fator estético, reflete o *niilismo* do sujeito que nada quer, além do confortável sentimento de pertença (ou de aceitação) por um determinado grupo na sociedade. A banalização do discurso sexual, além de enfraquecê-lo, parece também vulgarizar a necessidade

constante de transformar toda mulher numa *sexy simbol*, independente de suas ocupações e mesmo aptidões; com isso, o que se cria é a dependência da imagem e, conseqüentemente, uma sociedade cujo espírito crítico parece sofrer de anorexia. Vale ainda considerar, mais uma vez em referência a Nietzsche, que o fato de a personagem desta história ser uma rainha desestabiliza o conceito de “nobre” como valor ascendente, pois *A rainha careca* poderia muito bem ser entendido como um texto sobre a carência humana: “Um dia .../ Passou pelo reino/ um biscate peludo/ Vendendo venenos./ (Uma gota aguda/ Pode ser remédio/ Pra uma passarinha/ De rainha)” (HILST, 2002, p. 17).

A ausência de perspectivas e de crenças resulta, em contrapartida, num movimento desesperado de se acreditar, tolamente, em ofertas de remédios instantâneos que curem antigas frustrações. Tanta carência é suprida na solução provisória das próteses que oferecem a felicidade completa e um sentido para a existência:

Ó senhora! O biscate exclamou.

É pra agora!

E arrancou do próprio peito

Os pêlos

E com a saliva de ósculos

Colou-os

Concomitantemente penetrando-lhe os meios.

U!!U!!U!! gemeu Ula

De felicidade

Cabeluda ou não

Rainha ou prostituta

hei de ficar contigo

A vida toda! (HILST, 2002, p. 17).

A representação da mulher no texto é quase um retorno àquela do Romantismo, quando sua imagem era laboriosamente talhada para ser exemplo de passividade. A rainha Ula, como a heroína romântica, resolve todos os seus conflitos na concretização da relação amorosa. O biscate, no lugar do herói que salva ou redime a mocinha, é a personagem que tem maior densidade porque tem postura ativa: Ula chorava, ele trazia antídotos. Com isso, pergunta-se qual é o lugar efetivo das reivindicações feministas na contemporaneidade, uma vez que a irônica “Moral da estória” derruba qualquer complexidade: “Se o problema é relevante, / apela pro primeiro passante” (HILST, 2002, p. 18).

A capacidade política da mulher parece ter sofrido um retrocesso e a sensibilidade crítica, embrutecida. Ver os reflexos da homogeneização das individualidades na figura da rainha aprofunda ainda mais a percepção de que a sexualidade feminina, *a priori* símbolo de liberdade, passou a ser uma prisão ideológica calcada numa exterioridade corporal irrelevante, na verdade, e, por isso mesmo, um problema solucionável por qualquer um.

Num contexto em que todas as relações estão banalizadas chega a ser compreensível que também as representações de violências sejam



explicitadas até que venham a ser naturais no cotidiano. Os recursos midiáticos têm ostentado com cada vez mais rigor todo tipo de imagem agressiva e a encarnação do mal absoluto nos tradicionais vilões de histórias folhetinescas tem atingido níveis recordes de audiência.

Este tipo de posicionamento se deve, em primeiro lugar, à estratégia de representar a realidade cruel da sociedade contemporânea, depois, ao entendimento de que há um discurso na brutalidade, como é possível perceber no terceiro poema do conjunto de *Bufólicas* que já no título, *Drida, a maga perversa e fria*, inclui os dois elementos supracitados. A perversão de Drida é o seu requinte de crueldade, enquanto sua frieza diz respeito à espantosa naturalidade com que executa suas vítimas:

Pairava sobre as casas

Defecando ratas

Andava pelas vias

Espalhando baratas

Assim era Drida

A maga perversa e fria

Rabiscava a cada dia o seu diário.

Eis o que na primeira página se lia:

Enforquei com a minha trança

O velho Jeremias.

E enforcado e de mastruço duro

Fiz com que a velha Inácia  
Sentasse o cuzaço ralo  
no dele dito cujo.  
Sabem por quê?  
Comeram-me a coruja. (HILST, 2002, p. 19).

Mais que em todos os outros poemas, aqui é preciso considerar a função do narrador que conta a história da maga Drida como faria um diretor de cinema com sua câmera, escolhendo o ponto de vista adequado para valorizar o sensacionalismo da cena. A justificativa para o assassinato, irrelevante, é narrada com pacto de veracidade, pois é retirada do diário, logo, de fonte documental espantando a espontaneidade do relato de Drida, é como se, para ela, o crime é que fosse irrelevante.

O uso que os produtos midiáticos fazem da superexplorada relação entre a violência e a perversidade, elementos que já fazem parte do imaginário urbano, deseja potencializar sua inclinação para o comércio, o que quer dizer que, embora a temam, os indivíduos consomem a violência. No texto *Outras Flores do mal: desmesura da violência e ordem da representação do espaço urbano*, o professor Renato Cordeiro Gomes abordou muito sensatamente a questão:

Esse tipo de posicionamento 'naturalista', que hoje é lugar comum nos produtos da cultura midiática, levou Antonin Artaud, quando formulava suas teorias do Teatro da Crueldade a perguntar ironicamente: 'será preciso um pouco de sangue verdadeiro para manifestar a crueldade?' (*Le théâtre et la cruauté*, de maio de 1933). Ao constatar a decadência do teatro

que perde sua eficácia, desprezado pela elite e abandonado pela multidão, que prefere o cinema, o music-hall ou o circo, Artaud propõe um teatro de ação extrema, que assedie a sensibilidade do expectador, para renovar o ‘espetáculo total’, um espaço bombardeado por imagens e sons (GOMES, 2005, p. 176).

Mas o “espetáculo total” inibe a reflexão sensível, pois na medida em que os requintes de violência na encenação se tornam referências trazidas da realidade o expectador acomoda seus olhos para o que vê, tanto no palco, quanto na vida e, com isso, segue-se o seu embrutecimento, até sua completa imbecilização.

Lembrando da advertência contida na primeira “moral” em *Bufólicas*, “a palavra é necessária/ diante do absurdo” (HILST, 2002, p. 14), vê-se que em *Drida, a maga perversa e fria*, o registro de violência, desnecessariamente abundante, é a perversão da palavra, no sentido de, através da mesma banalização espetacular, promover a retirada do escudo bruto, constrangedor das percepções e leituras finas, a fim de que o expectador se dê conta do quanto seu aplauso oco, ao fim, é a perpetração da brutalidade:

Incendiei o buraco da Neguinha.

Uma crioula estúpida

Que limpava ramelas

De porcas criancinhas.

Pergunta-me por que

Incendiei-lhe a rodela?

Pois um buraco fundo  
De régia função  
Mas que só tem valia  
Se usado na contramão  
Era por neguinha ignorado.  
Maldita ortodoxia! (HILST, 2002, p. 20).

É interessante reparar que o último verso, “Maldita ortodoxia”, é a declaração final de Drida, mas poderia também ser um comentário do narrador intruso, amaldiçoando a ortodoxia dos critérios de valor que se dividem rigidamente entre aquilo que é identificado como “bom” ou “mau”. Logo em seguida, como que para desorganizar tal conceituação normativa, a perversa maga vai espalhar suas maldições no caminho dos (bons) magos de Santiago de Compostela: “E agora vou encher de traques/ O caminho dos magos./ Com minha espada de palha e bosta seca/ Me voy a Santiago” (HILST, 2002, p. 20). A “Moral da estória” fecha a encenação deixando a compaixão em dívida para com a sociedade: “Se encontrares uma maga (antes/ que ela o faça), enraba-a” (HILST, 2002, p. 20).

As relações de exploração dos potenciais dos indivíduos uns pelos outros – característica da lógica do lucro – fazem com que a moral passe, de rigorosa, a permissiva, sendo relativizada de acordo com uma necessidade hierárquica, de modo que aqueles que determinam os padrões de comportamento

e as regras de convívio em sociedade possam burlá-los, caso lhes convenha, o que é, de certa forma, um tipo de corrupção.

Em *A Chapéu*, é a perversão o vínculo entre as personagens, o que já fica claro no título do poema, já que o substantivo “chapéu” sofreu uma derivação imprópria, pois o substantivo comum tornou-se próprio, dando nome à personagem principal do texto. Além disso, é possível propor que “A Chapéu” seja também uma forma de adjetivação da personagem, já que, no registro coloquial, o termo “dar um chapéu” significa usar de esperteza a fim de lesar alguém, moral ou financeiramente. O que faz sentido, já que Chapéu e sua avó Leocádia vivem de explorar Lobão sexualmente, fazendo dele prostituto. Mas a Chapéu parece ainda guardar qualquer coisa de ingenuidade (ou seria apenas tolice?), pois: “Leocádia era sábia/ Sua neta “Chapéu”/ De vermelho só tinha a gruta/ E um certo mel na língua suja”(HILST, 2002, p. 23).

Os quatro primeiros versos do poema deixam entender que a avó era realmente esperta, enquanto a neta apenas parece sê-lo. A princípio, os desdobramentos dos diálogos entre avó e neta levam a crer que a terceira geração se sobrepõe à primeira:

Sai bruaca

Da tua toca imunda! (dizia-lhe a neta)

Aí vem Lobão! [...]

A velha Leocádia estremunhada

Respondia à neta:

Ando cansada de ser explorada

Pois da última vez

Lobão deu pra três

E eu não recebi o meu quinhão!(HILST, 2002, p. 23).

Mas, voltando à introdução do texto, a Chapéu “de vermelho só tinha a gruta/ E um certo mel na língua suja” (HILST, 2002, p. 23), o que serve como um aviso de que poderá ser ela quem “levará um chapéu” no fim da história. A suspeita logo se concretiza na declaração que a avó Leocádia faz ao Lobão: “Às vezes te miro/ E sinto que tens um nabo/ Perfeito pro meu buraco” (HILST, 2002, p. 24) e é só a partir disso que a Chapéu ganha compreensão do que sucede às suas expensas:

AAIII! Grita Chapéu.

Num átimo percebo tudo!

Enganaram-me! Vó Leocádia

E Lobão

Fornicam desde sempre

Atrás do meu fogão!(HILST, 2002, p. 24).

O relacionamento entre Chapéu, Lobão e a Avó é uma alegoria do convívio numa sociedade desenvolvida com base na troca de favores, no tradicionalismo e na ortodoxia, de forma que o contato entre os indivíduos é intermediado pelo uso de máscaras sociais que servem para camuflar as

verdadeiras intenções de quem as usa. É o que quer dizer a moral hilstiana: “um id oculto mascara o seu produto” (HILST, 2002, p. 24)<sup>1</sup>. A ligação entre fé e necessidade numa sociedade nada altruísta passa necessariamente pela mesma dissimulação dos que buscam nas suas amizades a troca ou lucro nos favores, caracterizando uma relação de exploração. Nesse novo caso, o que se explora é a chamada “boa fé”, o que não quer dizer, porém, que o lado explorado seja, de fato, ingênuo.

O poema seguinte ao da “Chapéu” explora bem essa questão. O *anão triste* é a história de um sujeito já marginalizado devido a sua compleição, mas que sofre ainda mais com a obrigação de manter a castidade por causa do monstruoso sexo que possui. Duas vezes excluído, ele se curva em preces à espera de um milagre: “Se me livrasses, Senhor, / Dessa estrovenga/ Prometo grana em penca/ Pras vossas igreja” (HILST, 2002, p. 26).

O comércio da fé é reconhecido como uma das mais perversas formas de exploração do outro. Primeiro, porque o tipo de argumento em que essa relação se pauta é inquestionável, considerando o Brasil, por exemplo, que é um Estado laico. Em segundo lugar, destina-se aos despossuídos, que comumente se atrelam a práticas religiosas na esperança de darem um sentido para suas vidas, tornando-as, assim, mais confortáveis para eles mesmos.

---

<sup>1</sup> O termo “id”, aqui, é tomado apenas no sentido de alteridade, portanto, a leitura psicanalítica sobre “id” e “super-id” não se faz absolutamente necessária.

Além de confiar inteiramente na realização de seu desejo, o anão Cidão é capaz de justificar qualquer coisa que lhe falhe:

Foi atendido.

No mesmo instante

Evaporou-se-lhe

O mastruço gigante.

Nenhum tico de pau

Nem bimba nem berimbau

Pra contá o ocorrido [...]

Um douto bradou: ó céus!

Por que no pedido que fizeste

Não especificaste pras Alturas

Que te deixaste um resto

Porque pra Deus

O anão respondeu

Qualquer dica

É compreensão segura (HILST, 2002, p. 26).

A boa vontade do anão é paga com a sacrossanta traição, por isso é preciso saber previamente: “Ao pedir, especifique tamanho/ grossura quantia” (HILST, 2002, p. 28). O que equivale a dizer mais uma vez que “a palavra é necessária”, sobretudo quando o acordo é etéreo.



Aliás, há acordos tácitos em sociedade e que nunca devem ser rompidos, a custo de se ter tolhida qualquer forma de liberdade. A exemplo disso pode-se citar o conto fantástico de H.G. Wells, *Terra de cegos*, em que um homem com visão perfeita, por acidente, cai numa tribo cujos habitantes são todos cegos e crê, inutilmente, que poderia, por isso, reinar. Como se sabe, os olhos do estrangeiro foram retirados por serem percebidos como anomalia maléfica pela tribo (WELLS, 1999).

O poder da maioria não necessariamente significa democracia, porque, muitas vezes exercido de maneira brutal é, na verdade, um disfarce do poder tirano para que, através do sacrifício do pária, o povo se sinta, de alguma forma, recompensado. O que é uma estratégia interessante, pois, com isso, é desenvolvida uma sociedade inteira de espiões na qual os indivíduos se vigiam mutuamente e todos são potenciais delatores uns dos “crimes” dos outros.

É essa a metáfora que vai em *A cantora gritante*: “Cantava tão bem/  
Subiam-lhe oitavas/  
Tantas tão claras/  
Na garganta alva/  
Que toda vizinhança/  
Passou a invejá-la” (HILST, 2002, p. 29).

Os sete versos seguintes são um parêntese escrito na primeira pessoa do singular pelo narrador para esclarecer – e, ao mesmo tempo, emitir opinião – sobre o porquê da inveja e a quem tal sentimento, tão baixo, afetou: “(As mulheres, eu digo,/ porque os homens maridos/ às pampas excitados/ de lhe ouvir os trinados,/ a cada noite/ em suas gordas consortes/ enfiavam os bagos)” (HILST, 2002, p. 29).

É possível perceber a convergência entre a referida história de Wells e o poema de Hilda. A visão do estrangeiro e o canto sensualíssimo da garganta alva são ameaçadores para aqueles que ignoram o que seja um ou outro. Por isso, “De xerecas inchadas/ Maldizendo a sorte/ Resolveram calar/ A cantora gritante” (HILST, 2002, p. 29). Os finais dos dois textos também são coincidentes, ambas as personagens têm extirpado de si aquilo que não é tolerado pelo contrato social:

Certa noite... de muita escuridão

De lua negra e chuvas

Amarraram o jumento Fodão a um toco negro.

E pelos gorgomilos

Arrastaram também

A Garganta Alva

Pros baixios do bicho.

Petrificado

O jumento Fodão

Eternizou o nabo

Na garganta-tesão...aquela

Que cantava tão bem

Oitavas tão claras na garganta alva (HILST, 2002, p. 30).

Os detalhes da narração deixam entender que, mesmo agindo em acordo, o uso da força bruta pelas mulheres da vizinhança não deixa de ser arbitrário.

Os momentos de terror vividos pela cantora, contados por último e com certo suspense, realçam a atmosfera ameaçadora da “moral da estória”, na qual só é possível concluir que o estímulo ao medo é a melhor forma de coerção social, segundo os derradeiros versos: “Se o teu canto é bonito, / cuida que não seja um grito” (HILST, 2002, p. 30).

Na seqüência de *Bufólicas*, e de forma muito coerente, como se verá, encontra-se *Filó, a fadinha lésbica*. E, como nesse universo nada pode ser identificado com os padrões e parâmetros da sociedade pseudo-organizada em que vivemos, a personagem central agora é uma fada com aspecto de bruxa e apetite sexual incongruente com o ser fantástico que é:

Ela era gorda e miúda.

Tinha pezinhos redondos.

A cona era peluda

Igual à mão de um mono.

Alegrinha e vivaz

Feito andorinha

Às tardes vestia-se

Como um rapaz

Para enganar mocinhas (HILST, 2002, p. 31).

Ora, não é costumeiro que se retrate uma fada, ser reconhecido pela beleza física, com os adjetivos acima, menos ainda, se espera que seja mentirosa. Outra coisa: a fadinha se metamorfoseia à noite, revelando-se novamente descompromissada com a rigidez imposta pelo ideal:

Mas à noite... quando dormia...

Peidava, rugia... e...

Nascia-lhe um bastão grosso

De inicio igual a um caroço

Depois...

la estufando, crescendo

e virava um troço

Lilás

Fúcsia

Bordô

Ninguém sabia a cô do troço

da Fadinha Filó (HILST, 2002 , p.35).

Mais surpreendente ainda é o fato de Filó ser objeto turístico-sexual:

Faziam fila na Vila.

Falada “Vila do Troço”.

Famosa nas Oropa

Oiapoc ao Chuí

Todo mundo tomava  
Um bastão no oiti.  
Era um gozo gozozo  
trevoso, gostoso  
Um arrepião nos meio!  
Mocinhas, marmanjões  
Ressecadas velhinhas  
Todo mundo gemia e chorava  
De pura alegria  
Na Vila do Troço (HILST, 2002, p. 33).

Mas Filó contraria normas e padrões a fim de satisfazer os seus próprios e os desejos dos outros, de maneira que a escolha sexual, antes tabu, já não importa. Por isso, talvez, não tenha resistido ao rapto que sofreu:

Um cara troncução  
Com focinho de tira  
De beijo bordô, fúcsia ou maravilha  
(ninguém sabia o nome daquela cô)  
Seqüestrou Fadinha  
E foi morar na Ilha [...]  
De pernas abertas  
Nas costas do gigante  
Pela primeira vez

Na sua vidinha

Filó estrebuchava os óinho

Enquanto veloz veloz

O troncludão nadava (HILST, 2002, p. 33).

O prazer edênico que todas as outras personagens de *Bufólicas* procuram chega, enfim, na combinação entre o troço de Filó e o beijo do Troncludão, ambos os sexos de cor indeterminada (“bordô, fúcsia ou maravilha”, ninguém sabia o nome), como que metaforizando o caos sobrepondo-se à ordem, à lei. Vale lembrar: o cara troncludão, que é a imagem-ícone da afirmação absoluta da masculinidade, também abre mão do padrão que representa.

Assim, há duas “morais da estória”, uma para os desordenadores: “quando menos se espera, tudo reverbera” (HILST, 2002, p. 33); outra para os que acreditam ainda que poder haver um sentido em tudo isso: “Não acredite em fadinhas/ Muito menos com cacete./ Ou somem feito andorinhas/ Ou te deixam cacoetes” (HILST, 2002, p. 33).

#### 1.4- Há ainda uma moral?

Se há algum sentido, só é possível no absurdo. Ou melhor, na insubordinação do narrador a qualquer tipo de verdade pré-estabelecida. Ou, melhor ainda, nas infinitas possibilidades de sentido que acontecem quando o narrador não está interessado em “aconselhar” (ROSENFELD, 1969, p. 73-95) seu ouvinte.

O narrador-bufão propõe uma história a-moral na medida em que desestabiliza o leitor, não respeitando uma ordem cronológica entre os fatos narrados, transgredindo o tempo da narrativa ao usar dos verbos, enquanto marcadores textuais, aleatoriamente (o mesmo texto contém diversas marcas de temporalidade e modos verbais, como o pretérito perfeito, o imperfeito, o presente do indicativo e até o imperativo afirmativo) e, dessa forma, distanciando-se do leitor e também da história contada, desfazendo o pacto de verossimilhança presente nos textos tradicionais.

Uma vez que a história não tem a pretensão de convencer como verdade, também não compactua com o antigo objetivo de prescrever parâmetros de comportamento; busca, ao contrário, chocar-se com eles. As histórias burlescas de Hilda Hilst, ao irem de encontro aos contos de fadas convencionais, procuram questionar o papel da moralidade na sociedade ocidental, refletindo sobre o quanto as regras de convívio cercearam a liberdade e inclusive os potenciais de criação, com a promoção dos eventos valorativos sempre calcados nos binômios que se afirmam por negarem um ao outro, como “falso” e “verdadeiro” ou “feio” e “belo”.

Tal procedimento é inseparável, como vimos, do exercício do poder. As instâncias legitimadoras da moral e dos conceitos de nobreza se fazem obedecer pela coerção, seja através da tirania dos ditadores, da violência irrefreável a que vamos nos acostumando, das relações corrosivas, fraudulentas ou disfarçada nos sonhos mesquinhos aos quais atribuímos o sentido por que vivemos.

As personagens de Hilda são a alegoria de uma sociedade composta por indivíduos cujas máscaras caíram e o aspecto monstruoso que lhes fica talvez justifique, ainda, a opção ortográfica da autora, que substituiu a desgastada “moral da história” pela inquietante “moral da estória” (HILST, 2002).



O meta-discurso em Lori Lamby: por que não se deve olhar para as estrelas.

### 2.1- Umas coisas porcas: “À memória da língua”

*Para escapar à alienação da sociedade presente, só existe este meio: fuga para frente: toda linguagem antiga é imediatamente comprometida, e toda linguagem se torna antiga desde que é repetida (BARTHES, 2002, p. 50).*

O *caderno rosa de Lori Lamby* (2005) é um livro obsceno. A história, escrita em forma de diário, é o relato de uma criança de oito anos aliciada sexualmente pelos pais. Mas o que pode chocar de fato o leitor é o tom pueril dado ao testemunho porque Lori admite gozar o sexo e não vê absolutamente nenhum mal nisso. Além do mais, a garotinha justifica sua prostituição afirmando ser esse o meio possibilitador de suas realizações mais imediatas, como o desejo de possuir um quarto todo decorado de cor-de-rosa ou ter dinheiro, simplesmente. E ela admite gostar do dinheiro.

Para além do ato sexual em si, a obscenidade do livro é o tom natural dado por Lori ao seu relato. Contudo, se reconhecemos no livro seu potencial pornográfico, devemos ser cautelosos para não nos iludirmos com um engodo. O *caderno rosa* é obsceno somente na medida em que cria um jogo de cena: entre cena e (obs) cena, pois aquilo que está “por detrás da cena” é o que, de fato, merece nossa atenção. Vale a pena transcrever alguns trechos da sua apresentação e primeiras anotações:

Eu tenho oito anos. Eu vou contar tudo do jeito que eu sei porque mamãe e papai me falaram para eu contar do jeito que eu sei. E depois eu falo do começo da história. Agora eu quero falar do moço que veio aqui e que mami disse agora que não é tão moço, e então eu me deitei na minha caminha que é muito bonita, toda cor-de-rosa. E mami só pôde comprar essa caminha depois que eu comecei a fazer isso que eu vou contar (HILST, 2005, p.13).

Há, nesse início, um pacto acordado tacitamente com o leitor de que tudo o que será contado é verificável, e o que dá credibilidade às palavras de Lori é o fato de ela atribuir à mãe o mérito de ter lhe ensinado a dizer sempre a verdade, como, aliás, convém ao bom educador. Ainda é necessário reparar que a mãe parece interferir durante a escrita do diário, pois é o que se percebe no trecho: *mami disse **agora** que não é tão moço* (HILST, 2005, p.13. grifos nossos).

Mas tudo isso é apenas uma espécie de prelúdio da história que se seguirá, quando começa o relato obscuro. O livro começa antes, porém, pois há uma dedicatória e duas epígrafes, uma das quais escrita pela própria Lori Lamby, e que são medulares para a sua leitura. A dedicatória, *À memória da língua* (HILST, 2005), revela a proposta metalingüística e se abre numa inquietante ambigüidade: sugere que há uma linguagem esquecida no/pelo tempo, abrindo uma discussão sobre o valor estético – que poderia ser entendida como dado autobiográfico, já que a autora fora tida durante muitos anos como escritora de uma “literatura difícil” – e a polêmica em torno da questão sexual (inaugurada na leitura de *Bufólicas*) contida já no próprio nome da personagem *Lamby*, cujo recurso gráfico da letra *y* remete à imagem da língua enquanto órgão ou mesmo

do corpo humano, num movimento de pernas abertas para o ato do sexo oral, ou ainda, como considera a professora Eliane Robert Moraes:

[...] Hilda Hilst se aventura pelas mais diversas camadas da língua, a começar pelo fato 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 centrado na oralidade (MORAES, 1999, p. 124).

Além disso, o potencial revolucionário da linguagem parece querer ser destacado pela mesma afirmativa. Se há uma dedicatória à memória de algo, é como se já não existisse mais, o que sugere a retomada da epígrafe barthesiana acima transcrita: para falar do presente, é preciso “fugir para frente”, num ato de fruição, que desperta a percepção e olhares para o novo, rechaçando o estereótipo e a alienação.

Seja como for, em Hilda Hilst, a reflexão sobre a contemporaneidade passa necessariamente pela opção estética – como mesmo já se viu na leitura de *Bufólicas* – não raro, via metalinguagem; então o grotesco enredo dessa narrativa é, por isso, o delator do processo decadente que vem sofrendo a moral nas sociedades ocidentais.

Dessa maneira, percebe-se que há uma convergência temática entre as poesias de *Bufólicas* e a narrativa d’*O caderno rosa*, a crítica aos valores desgastados da sociedade, ao comportamento patológico (segundo Foucault) e hipócrita do homem ocidental com o sexo e a sua sexualidade e, finalmente, os

juízos de valor, que o castram desde o cerceamento que sofre nas suas possibilidades inventivas e criativas até os juízos estéticos entre bom/mau e belo/verdadeiro ou feio/falso que limitam seu discernimento. Conforme nos admoesta Michel Foucault no seu *História da Sexualidade - a vontade de saber*:

Em vez da preocupação em esconder o sexo, em lugar do recato geral da linguagem, a característica de nossos três últimos séculos é a variedade, a larga dispersão dos aparelhos inventados para dele falar, para fazê-lo falar, para obter que fale de si mesmo, para escutar, registrar, transcrever e redistribuir o que dele se diz. Em torno do sexo toda uma trama de variadas transformações em discurso, específicas e coercitivas? Uma censura maciça a partir das decências verbais impostas pela época clássica? Ao contrário, há uma incitação ao discurso, regulada e polimorfa (FOUCAULT, 2005, p. 35).

A decadência dos valores e da moral no ocidente é percebida bem nitidamente nessa diversidade e na grande incidência de discursos sobre a sexualidade que, disfarçados numa cordialidade tolerante, não revelam senão o embrutecimento das percepções sensíveis e críticas do nosso contexto. Como mesmo foi observado por Hilda Hilst na sua entrevista dada aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, e transcrita no capítulo anterior deste estudo, a mercantilização dos corpos embutiu a própria sexualidade numa atmosfera de normalidade capaz de torná-la banal, como, por exemplo, crianças que dançam, em trajes sumários, movimentos que as erotizam sem que isso, paradoxalmente, ofenda a noção do que é permitido pela moralidade.

É possível que tenha sido por conta dessas questões que a primeira epígrafe, de Oscar Wilde, tenha sofrido uma correção de Lori Lamby, segundo ele:

“Todos nós estamos na sarjeta, mas alguns de nós olham para as estrelas”, só que, de acordo com ela: “E quem olha se fode”(HILST, 2005). Ou seja, há privilegiados num sistema que condena todos a estarem abaixo de suas dignidades, mas mesmo eles, que desfrutam da possibilidade de olhar para o céu, sofrem a condenação de tentarem ir além do que é permitido, o que faz ressoar, por fim, a dedicatória da autora: “À memória da língua”(HILST, 2005), já que os desdobramentos do texto em torno de si mesmo, num movimento de metalinguagem, comprometem-se com os questionamentos próprios dela que, considerada difícil pela crítica literária e pelos leitores(despossuídos de sensibilidade) sentiu-se, enfim, esquecida na literatura.

Talvez, então, a réplica de Lori Lamby, “*quem olha se fode*”, seja como um discurso da autora sobre ela mesma que, convivendo numa sociedade carente de potenciais reflexivos, teve pago com o esquecimento a ousadia de tentar ver ou de refletir sobre o que via. Ou, pelo menos, é o que se pode inferir da sua resposta à entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira* quando foi questionada a respeito de sua incursão na literatura pornográfica. Ela disse:

Eles nunca me liam, nunca. Então eu decidi fazer o livro.

(...)

Pensei: “Vou fazer umas coisas porcas”. Mas não consegui.

(...)

Diziam que eu era difícilima na literatura pornográfica.

(HILST, 1999, p. 30).

Hilda Hilst assume que a sua intenção com a literatura pornográfica é seduzir o mercado leitor para uma abordagem mais simples de seu trabalho literário uma vez que todos a consideravam “difícil”. O fracasso de sua ambição, portanto, remete à conclusão de Lori, de que não há solução, então ficamos todos irmanados na mediocridade. O que reforça a tese é essa coincidência autobiográfica no *Caderno rosa*, pois Lori escreve o diário (“umas bandalheiras”, na visão da pseudoautora) na esperança de dá-lo ao pai, escritor – que era incompetente na arte de escrever aquilo que as pessoas preferem ler, segundo seu editor, o Lalau – para ajudá-lo a vender seus próprios livros, como o fez a autora quando enveredou pela literatura pornográfica. Mas o pai descobre o relato absurdo, para uma criança de oito anos, e cai numa casa de repouso.

Mais uma vez, o narrador recompensa a nossa busca pela lógica com a pilhéria. E se ri das nossas intenções patéticas de organizar a realidade a partir de convicções desgastadas, pois o leitor é seduzido pelas confissões de Lori, mas para, ao final, descobrir que ela aponta para nós mesmos o dedo com que a julgamos.

- 2.2- O caderno negro X O caderno rosa: quando Lalau quase encontrou o que procurava.

*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 (MORAES, 1999, p. 125).*

*Talvez o escasso número de leitores que a autora paulista encontrou em seu País e em sua própria língua se deva à mediocridade da maioria acachapante da humanidade, que sempre opta pelo fácil, senão pelo kitsch, em vez do que lhe pareça críptico e enfadonho porque de difícil decodificação (RIBEIRO, 1999, p. 81).*

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.

Interessante considerar a descrição que a menina faz de seu pai:

Eu quero falar um pouco do papi. Ele também é um escritor, coitado. Ele é muito inteligente, os amigos dele que vêm aqui e conversam muito e eu sempre fico lá em cima perto da escada encolhida escutando, dizem que ele é um gênio.[...] Eu já vi papi triste porque ninguém compra o que ele escreve.[...] O Lalau falou pro papi: por que você não começa a escrever umas bananeiras pra variar? Acho que não é bananeira, é bandalheira, agora eu sei. Aí o papi disse pro Lalau: então é só isso que você tem pra me dizer? (HILST, 2005, p.19).

Incontestemente, a referência autobiográfica – vale lembrar o aspecto abordado na epígrafe de Leo Gilson Ribeiro, a segunda desta parte do texto – traz consigo, através da contraposição entre o escritor, o mercado editorial e o público leitor, o questionamento a uma sociedade que declara não compreender o sutil e que está demasiadamente mercantilizada, embrutecida, o que fica ainda mais claro nas palavras da própria Lori, *sem dinheiro a gente fica triste porque não pode comprar coisas lindas que a gente vê na televisão* (HILST, 2005, p. 17), *todo mundo só pensa em comprar tudo* (HILST, 2005, p. 22).

O ressentimento para com esse tipo de incapacidade de percepção fica flagrante nas palavras da autora:

A consideração maior sempre foi uma coisa além. Escrevi isso em quase todos os meus livros. Não dá para explicar assim. Eu expliquei nos livros. Não entenderam. Então, não adianta falar mais (HILST, 1999, p. 33).

O elemento obsceno viria, por isso, ao encontro do público leitor, para agradá-lo. Lori Lamby narra suas histórias considerando o efeito que deseja provocar no mercado: o prazer causado pelo entretenimento. Roland Barthes, no seu livro *O prazer do texto*, diferencia “texto de prazer” de “texto de fruição”. De acordo com o pensador francês:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e



de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (BARTHES, 2002, p. 20).

Desse jeito, o texto de Lori pode ser identificado como o texto de prazer, já que se preocupa em estar em concordância com o leitor, em deixá-lo confortável. Todavia, é preciso considerar que, embora *O caderno rosa* seja uma narrativa confessional – o diário de uma menininha que encara a própria exploração sexual de maneira “rosa” – há algo de incomum no texto: o fato de Lori Lamby ser uma pseudonarradora. Portanto, os melindres de autoria, bem como a capacidade de gerar fruição (no sentido que Barthes dá ao termo), são reservados a outra categoria autoral, a mesma do narrador-bufão, das *Bufólicas*. Isso porque, nos enganando ao ensinar uma “moral da estória” (HILST, 2002) quer, no fundo, que as risadas geradas pelo prazer na leitura de um texto aparentemente despretensioso apontem para a nossa falta de valores reais. Assim, o que supostamente seria um “texto de prazer” se torna um “texto de fruição”.

Por isso, o diário de Lori é escrito com uma dicção infantil, como se espera mesmo da autora. É importante transcrever as considerações de Eliane Robert Moraes feitas em seu ensaio aos *Cadernos de Literatura Brasileira*:

Como toda criança, Lori escreve como fala: seu relato é repleto de construções como “e aí o tio disse que”, “e aí a mami falou que”, “e aí o papi pegou e disse que”, numa narração que se organiza segundo a fala, reiterando o imperativo oral que governa o mundo infantil (MORAES, 1999, p. 125).

Essa fusão entre narrador e autor é que mantém a sedução da narrativa, pois embora seja desnecessário qualificar o absurdo imoral da história –

uma garotinha prostituída pelos pais – há uma curiosidade sádica de conhecer, linha a linha, o desenlace do texto. Neste ponto, valem as colocações dos professores Fernando Fábio Fiorese Furtado e Laura Ribeiro da Silveira:

[...] ao rasurar ou sujar com a pornografia a imagem de uma obra desde sempre incluída no regime da alta literatura, Hilst transtorna a ordem tranquilizadora que está sempre pronta a enredar o escritor e a própria escritura quando esses se deixam seduzir pelas benesses do mercado. Ao apor o seu nome a um gênero textual considerado, em geral, destituído de *status* literário, Hilst investe contra a canonização da sua obra, contra a mística da assinatura, contra o eterno retorno dos valores da arte imitativa – seja sob o disfarce de uma literatura realista, seja como subserviência aos ditames do mercado. Porque a pornografia de Hilst é “falsa”, mas verdadeira a sua assinatura, constitui um atentado ao próprio sistema literário (FURTADO & SILVEIRA, 2006, p. 6).

Copiada para o caderno rosa, a história do caderno negro, ou o episódio *Corina: a moça e o jumento* (HILST, 2005, p. 39), pretende agradar ao editor Lalau visando a sua publicação e posterior venda; o que parece se concretizar, pois, mais uma vez, o texto é precedido de três epígrafes: a primeira, de D. H. Lawrence, numa referência a um dos expoentes máximos da literatura obscena – “Seu pênis fremia como um pássaro”( HILST, 2005, p. 41) – , em seguida, Lori Lamby marca suas risadas críticas, de um narrador-bufão – “Hi, hi!” (HILST, 2005, p.41) – e, por último, e a que justifica a hipótese anterior, de que Lalau teria gostado da história, suas risadas satisfeitas – “Ha, ha!”(HILST, 2005, p. 41).

O conto grotesco narra uma história super-erotizada, cujo enredo estritamente linear não deixa dúvidas de que foi escrito para o mero entretenimento. Todavia, o final sádico da história nos propõe refletir: Edernir compõe, junto a Corina, o jumento Logaritmo e Dedé-O falado, o quarteto de paixões eróticas realizadas no limite da imoralidade, só que Edernir se ofende ao perceber a traição de Corina e o convite homossexual de Dedé, terminando a ligação entre eles com a mais crua violência:

Dedé chegou bem perto de mim e falou: “Você é lindo, Edernir, eu gosto mesmo é de você”. Dei-lhe uma taponada na boca [...] dei-lhe uma vastíssima surra de cinta e quando ele já estava desmaiando a Corina tentando fugir, agarrei-a [...] meti-lhe um murro, quebrando os magníficos dentes (HILST, 2005, p. 62).

O papel da violência, longe de chocar, parece sublimado pelo resto do contexto, ou pelo menos pela necessidade de a ignorarmos, já que ao inseri-la e torná-la comum no cotidiano, acaba por dispensar o trabalho de refletir sobre sua interferência nas nossas vidas. E é o que faz a, agora leitora, Lori Lamby, que, admitindo ter se assustado com o fim do conto, também cria estratégias para tornar sua vida “rosa” mais uma vez: *agora eu vou colar figurinhas do He-Man e da Xoxa na beirada do caderno e tudo vai ficar mais bonito* (HILST, 2005, p. 65).

Ou seja, o “texto de fruição”, escamoteado no “texto de prazer”, voltando à diferenciação proposta por Barthes, busca a reflexão que faça transgredir os saberes acabados – identificados, por exemplo, nesta última atitude de Lori – que são os estereótipos de mercado. Ao revestir seu discurso de obscenidade e erotismo, fazendo-o, paradoxalmente (para além da *doxa*, segundo

o sentido etimológico), soar como “dificílimo”, Hilda Hilst coloca-se aquém das nomenclaturas e catalogações de gênero, pois desestabiliza a ordem prevista, não cabendo em nenhuma classificação normativa (ou do senso-comum) de estilo: nem erótica, nem pornográfica, nem obscena, mas revolucionária. No entender de Roland Barthes, no texto *Aula*, literatura é essa capacidade permanente de revolução de linguagem, de revolução para fora das concepções canônicas, promovendo, segundo ele, uma trapaça salutar com a língua, que coloca o texto fora dos parâmetros de poder, fazendo “girar os saberes”:

Porque ela encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático (BARTHES, 1978, p. 19).

Então, o disfarce do narrador em Hilst não é senão essa trapaça: o engodo faz entreter, mas, para além de tudo, há um toque sutil que propõe aguda reflexão.

Por isso, a figura do escritor centraliza a principal questão do livro, porque o ato de escrever implica um uso da linguagem que não é o previsto, que prescinde de decodificações, pois trabalha nas “reentrâncias” da língua. As compreensões superficiais desse tipo de linguagem ignoram o processo de “reflexividade infinita” de que trata Barthes, ocasionando percepções do texto que o tornam apenas “feio”, “bonito” ou “difícil” (conforme faz Lori Lamby ao resumir sua impressão sobre o conto do “caderno negro”). De acordo com Eliane Robert Moraes, a conclusão é a de que *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).

Na busca pela “encenação da linguagem” (BARTHES, 1978, p. 19), *O caderno rosa de Lori Lamby* se torna o “palco da escritura” (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 18). Hilda Hilst propõe o enigma: quem seria o escritor em Lori Lamby? O pai, cultíssimo, um gênio, como foi reconhecido, mas que não consegue corresponder às expectativas e necessidades de seu editor? A própria Lori, que rouba sorrateiramente as anotações do pai e compõe seu caderno, na clara intenção de que sirva ao editor? A resposta, longe de ser alentadora, é mais uma proposta de reflexão, Eliane Robert Moraes assim a resume: *Se Lori obtém êxito “trabalhando com a língua”, o pai fracassa* (MORAES, 1999, 125).

Vale à pena transcrever da carta que Lori envia aos pais, já instalados na casa de repouso, as justificativas por ter roubado as anotações do pai, para compor o livro dele de “bandalheiras”, conforme o havia aconselhado Lalau:

Eu só queria muito te ajudar a ganhar dinheirinho, porque dinheirinho é bom, né, papi? Eu via muito papi brigando com tio Lalau, e tio Lalau dava aqueles conselhos das bananeiras, quero dizer, bandalheiras, e tio Laíto também dizia para o senhor deixar de ser idiota, que escrever um pouco de bananeiras não ia manchar a alma do senhor. Lembra? E porque papi só escreve de dia e sempre tá cansado de noite, eu ia bem de noite lá no teu escritório quando vocês dormiam, pra aprender a escrever como o tio Lalau queria. Eu também ouvia o senhor dizer que tinha que ser bosta pra dar certo porque a gente aqui é tudo anarfa, né, papi?(HILST, 2005, p. 92).

A máscara autoral que con-funde pai e filha é a encenação de linguagem do exercício crítico da própria Hilda Hilst, por isso, a exclamação que a história de Lori extrai de Lalau: *Isto sim é que é uma doce e terna e perversa bandalheira!*(HILST, 2005, p. 95), vai de encontro à declaração de que o livro devia ser “bosta” porque “aqui é tudo anarfa”. O autor que se curva diante das exigências do mercado de consumo é o mesmo que o burla, pois, ao mesmo tempo em que Lori é autora, seu pai também o é, pois o trabalho da menina é, em boa parte, o de amalgamar à escrita já pronta a sua:

[...] eu copieei só de lembrança as tuas cartinhas, eu ia inventar outras cartinhas do tio Abel quando eu aprendesse palavras bonitas. E as folhas da moça e do jumento eu devolvi lá no mesmo lugar, essa história eu também copieei como lembrança [...] (HILST, 2005, p. 95).

Ou seja, há uma unidade no discurso de ambos, o que faz com que as críticas do pai em relação ao mercado editorial e ao público leitor sejam retidas na escrita da filha, como fica claro em: *porque a gente aqui é tudo anarfa, né, papi?*(HILST, 2005, p. 92).

A pergunta retórica deixa claro que há mesmo uma coerência de opiniões entre eles, o que significa dizer que se, de um lado, Lalau parece ter encontrado o que precisava, o seu livro de “bandalheiras”, por outro, a admissão de Lori de que teria escrito o livro para o “tio Lalau” para “conseguir dinheiro” e o trabalho de co-autoria com o pai são rasteira e drible do narrador: ao encarnar na personagem de Lori a figura do autor que obtém êxito por optar permanecer sob a

tutela do mercado, Hilda Hilst estende sua crítica à figura do próprio escritor. Nas palavras dos professores Fernando Fiorese e Laura Silveira *o ataque desfechado contra os escritores é antes a recusa da representação social, da imagem pública engendrada pelo marketing aplicado aos autores de paraliteratura* (FURTADO & SILVEIRA, 2006, p. 6).

A literatura não é inócua, ao contrário, ela interfere na visão de mundo, nas hipóteses e conceitos pré-formulados antes do texto, em suma, (usu) fruindo mais uma vez de Barthes, “põe em crise a relação do leitor com a linguagem”. Isso talvez fique mais notório na reação dos pais de Lori enquanto leitores de seu caderno:

Não tenho mais o meu caderno rosa. Mami e papi foram pra uma casa grande, chamada casa pra repouso. Eles leram o meu caderno rosa (HILST, 2005, p. 91).

O transtorno gerado pela leitura é a prova cabal de que a literatura não pode se associar a fenômenos de mercado, sobretudo quando se deseja que seu uso seja voltado absolutamente a gerar prazer. A grande obscenidade do livro, no entender de Alcir Pécora, reside exatamente nisso, nessa visão mercadológica sobre a arte:

[...] o “livro” não pertence ao talento do seu autor, ou ao ato de invenção investido nele, mas ao negociante, o editor, que vale ou fala pela maioria dos leitores que estão dispostos a comprá-lo e, portanto, dão-lhe uma medida de valor em dinheiro (PÉCORA, 2005, p. 8).

A rejeição ao caderno se dá, principalmente, pelo fato de incomodar, por fazer refletir, por desestabilizar bases conceituais há muito sedimentadas, pois obriga a travar discussões sobre a composição da personagem, por exemplo, explorada para a prática da pedofilia, mas que se dispõe a isso com espantosa naturalidade. As palavras da menina sobre a própria obra são definitivas:

Ó papi e mami, todo mundo lá na escola, e vocês também, falam da tal criatividade mas quando a gente tem essa coisa todo mundo fica bravo com a gente (HILST, 2005, p. 96).

Impedida de continuar seu “trabalho com a língua” ao ter seu caderno roubado de si, Lori trapaceia a ordem dos pais, mantendo em segredo uma outra produção: *o segredo é que estou escrevendo agora histórias pra crianças como eu [...] Eu acho que elas são lindas! [...] O nome desse meu outro caderno seria: O cu do Sapo Liu-Liu e outras histórias* (HILST, 2005, p.97).

O curioso é que não sabemos se tal declaração se trata de um pacto secreto para possibilitar a continuidade da escrita ou uma advertência ao próprio Lalau; afinal, o que se pode esperar de leitores que sejam *como* Lori Lamby?

Se a escrita transforma-se num segredo, é porque a leitura também o é. Na medida em que Lori constrói seu texto a partir do rascunho de outrem, pode-se supor que o texto se dê no segredo, segredo da referencialidade roubada, ou do pai, ou de si mesma, investigando os arquivos de outrem ou os próprios – quiçá, para ela mesma, insondáveis.



### 2.3- “Uns nascem para ser lambidos” (há uma moral predestinada).

*Mas, estando o próprio crítico no mundo, a linguagem que usa é “uma das linguagens que sua época lhe propõe”. É por isso que a crítica representa um diálogo entre duas histórias e duas subjetividades. Como este diálogo é “deportado para o presente”, o que aparece não é a verdade do passado, mas a construção do inteligível do nosso tempo (PERRONE-MOISÉS, 1979, p. 215).*

Considerar Lori Lamby como leitora torna-se um dos elementos mais interessantes da obra na medida em que recupera a noção desenvolvida por Barthes da literatura como “reflexividade infinita”: o discurso literário, ao voltar-se sobre si mesmo, como num jogo de espelhos face a face, multiplica-se, levando ao infinito as possibilidades e maneiras de enxergá-lo. *O caderno rosa*, por isso, é tecido de citações literárias que reúne as experiências da menina-leitora com sua língua (ou “trabalho com a língua”, como ela mesma diz). No entender de Alcir Pécora, na *nota do editor*, o exercício crítico embutido na história de Lori é, de fato, uma forte característica de estilo em Hilda Hilst. Nas palavras do professor:

A anarquia de gêneros. Como outros livros de Hilda Hilst, *O caderno rosa de Lori Lamby* se preocupa com a imitação de gêneros da tradição, combinando-os todos de maneira improvável ou inusitada na mesma narrativa. Assim, n’*O caderno*, cuja base seria um diário de menina, juntam-se um conjunto de cartas, contos e relatos interpostos (há, além do “Caderno rosa”, um “Caderno negro”, além das fábulas do “Caderno do cu do sapo Liu-Liu”), alguma discussão de livros (na qual os modelos de Lawrence, Miller etc. são debatidos e recusados), poesia clássica, debate de

questões estilísticas e lexicológicas etc (PÉCORA, 2005, p. 10).

É possível perceber, pelo sortimento de citações e pela introdução do diálogo com variados gêneros textuais, que a escrita d’*O caderno* se dá na leitura. A inserção dessas referências não acontece, porém, através da *mimese*, mas através de uma estilização que causa um desvio entre a obra original e a reescritura. Tal movimento intertextual proporciona um outro novo texto original e único, a essa associação criativa de novas combinações que T.S. Eliot chamou “talento individual”:

A mente do poeta é de fato um receptáculo destinado a capturar e armazenar um sem-número de sentimentos, frases, imagens, que ali permaneceram até que todas as partículas capazes de se unir para formar um novo composto estejam presentes juntas (ELIOT, 1989, p. 44).

Na carta em que explica aos pais o processo de produção da sua obra, Lori conta que copiou do pai-escritor a maior parte de suas histórias, ela diz ter encontrado no escritório dele filmes, revistas e livros que a fizeram aprender a escrever:

[...] 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.

Eu também ouvia tudo o que você e mami e tio Dalton, e tio Inácio e tio Rubem e tio Millôr falavam nos domingos de tarde (HILST, 2005, p. 95).

Além disso, é sabido que boa parte do que a menina produziu é residual em relação ao que o pai já havia feito. Nesse caso, é preciso considerar então as referências da escrita dele e que foram incorporadas pela de Lori. Há diálogos entre o escritor e a mãe de Lori, Cora, em que são travadas discussões estilísticas sobre o que seria “a grande literatura”. Nelas, são citados os escritores reconhecidos pela “tradição” (no sentido de que T.S. Eliot trata) em contraposição ao trabalho realizado pelo pai:

Você quer saber, Cora, eu acho o Henry Miller uma pústula [...], isso mesmo, uma pústula, uma bela cagada”.

[...] e quer saber? sua Judas, eu trabalhei a minha língua como um burro de carga, eu sim tenho uma obra, sua cretina (HILST, 2005, p. 69).

Mami – Por que você não escreve a tua madame Bovary? [...]

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 a custa de suor de dor etc (HILST, 2005, p. 70).

Leila Perrone-Moisés, em *A intertextualidade crítica*, considera que “O crítico é alguém que entra em propriedade alheia, que a usufrui durante algum tempo” (PERRONE-MOISÉS, 1979, p. 210), assim, tanto as leituras do pai como as de Lori transformam-se em discurso crítico elaborado a partir do trabalho metalingüístico.

As experiências de ambos enquanto leitores se tornam elementos de criação para suas escritas. Dessa forma, os diversos tipos de gêneros dentro de *O caderno rosa de Lori Lamby* surgem a partir da intertextualidade, como o entende Michel Butor, citado no texto de Leila Perrone:

Não há obra individual. A obra dum indivíduo é uma espécie de nó que se produz no interior dum interior dum tecido cultural, no seio do qual o indivíduo não se encontra mergulhado, mas *aparecido*. O indivíduo é, desde a origem, um momento desse tecido cultural. Também a obra é sempre uma obra coletiva (PERRONE-MOISÉS, 1979, p. 226).

Mesmo os personagens criados por Lori para o seu relato vêm de referências intertextuais, como o amante “Abel”, nome que ela aprendeu na leitura da Bíblia, no catecismo, ou o fato de que o namoradinho esperto, mas que não sabia usar (no sentido sexual?) sua “língua quente”, o “José de Alencar da Silva”, curiosamente, seja morador da rua “Machado de Assis”.

Interessantes as considerações que ela tece em relação ao conto “O caderno negro” e sua relação com o “Juca”:

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, 2005, p. 83).

A “confusão com as línguas”, de que fala Lori, é, no fundo, a “confusão” das línguas, a de todos os escritores citados cujos “rastros” são perceptíveis no texto hilstiano. As linguagens utilizadas pelo escritor estabelecem

o diálogo babélico – ou coletivo – que, na reescritura, formam o “inteligível do nosso tempo”, para nos reportarmos às palavras usadas por Leila Perrone na epígrafe que abre esta terceira parte.

Desse jeito, ao final da narrativa, Lori Lamby nos revela uma outra produção literária, um caderno de fábulas, com inspiração em La Fontaine, intitulado “O cu do sapo Liu-Liu e outras histórias”. Acontece que, como nos célebres contos, a narrativa possui fim moralizante e conteúdo didático, mas, na adaptação dos discursos para a “linguagem da nossa época”, a ironia sutil surge como o recurso de escrita para fazer dessas histórias alegorias da nossa sociedade. Assim, o olhar do leitor adquire ainda maior relevância, pois além do diálogo estabelecido com uma outra tradição ou cultura, há a crítica específica do “vedor”, do *voyeur* que procura nunca se acostumar com o cenário captado por suas retinas.

Nelson Brissac Peixoto trata da questão no seu texto *O olhar do estrangeiro*, que, segundo ele é “aquele que não é do lugar, que acabou de chegar, é capaz de ver aquilo que os que lá estão não podem mais perceber” (PEIXOTO, 1989, p. 363), assim como a criança que, por ser “recém-chegada” ainda não teve tempo de se acostumar com o que vê, acabando por olhar para tudo como novidade:

Um mundo onde tudo é produzido para ser visto, onde tudo se mostra ao olhar, coloca necessariamente o ver como um problema. Aqui não existem mais véus nem mistérios. Vivemos no universo da sobreexposição e da obscenidade, saturado de clichês, onde a banalização e a descartabilidade das coisas e imagens foi levada ao

extremo. Como olhar quando tudo ficou indistinguível, quando tudo parece a mesma coisa?(PEIXOTO, 1989, p. 361).

Em *Lori Lamby*, percebemos que a escolha da personagem infantil também se deve ao tipo de olhar crítico presente como um todo em Hilda Hilst, o de defrontar-se com o absurdo, nunca se deixando acostumar com ele.

Por isso, a narração de Lori nos apresenta uma história grotesca sob um sob de vista tão natural, porque, como disse Nelson Brissac, vivemos num mundo onde tudo foi feito para ser visto, o que desgasta a nossa percepção, fazendo com que nosso olhar se torne incapaz de estranhar o absurdo.

Então, as três historinhas que finalizam a diversa gama de gêneros em *O caderno rosa de Lori Lamby*, contadas na mesma dicção infantil, possuem uma moral comum, colocada a propósito, na terceira delas: “A perfeição é a morte”. Interessante notar a convergência entre ela e as palavras colocadas a propósito na fala de “Tio Abel”, pois, ao explicar para Lori o que significa ser “predestinado” (a menina desconhecia o vocábulo), o amante assim traduz a idéia: “Uns nascem para ser lambidos e outros para lamberem e pagarem” (HILST, 2005, p. 35). Ou seja, a crítica se dirige a todos aqueles que perderam a capacidade de distinguir o que vêm devido à presença maciça das imagens-clichê, passam a crer que, mundo perfeito, o das idéias acabadas, as relações se estreitam desde que haja mobilidade financeira. De resto, acreditam mesmo que são felizes ao que podem olhar para as estrelas. Aos desatentos que se permitem tão romântica ilusão, a última rasteira do narrador:

Papi, to te devolvendo a poesia que o senhor escreveu,  
que eu também roubei (desculpe) daquelas prateleiras  
escrito Bosta.

(Tó Lalau, isto é pra você)

Araras versáteis. Pratos de anêmonas.

O efebo passou entre as meninas trêfegas.

O rombudo bastão luzia na mornura das calças e do  
dia.

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

Suspendeu-lhe o traseiro e aaaaaiiiiiiii...

E gozaram os três entre os pios dos pássaros

Das araras versáteis e das meninas trêfegas

(HILST, 2005, p.102).

A “cena” e a “obscena”. Furto e originalidade. Como pares mínimos,  
os quatro elementos retomam o jogo (no sentido lúdico mesmo) do narrador. Entre  
a evidente pornografia e a cópia interesseira dos rascunhos do pai, a narrativa é

encenada para que o texto crítico seja observado apenas por aqueles que conseguem ver o que não é gratuito aos olhos.



Não há resposta além da palavra.

### 3.1- Um narrador todo fissurado

[...] *E apascento os olhos/ Para novas vidas* (HILST, 2001).

Talvez seja possível afirmar que uma das questões principais entre todas as já levantadas neste estudo seja a do narrador nas obras de Hilda Hilst. Multifacetado, parece estar num contínuo movimento de auto-mimetismo, como se ele fosse uma persona de si mesmo: do bufão, das *Bufólicas*, ao pérfido, de *O caderno Rosa de Lori Lamby*, transluciferando-se ora numa personagem, ora numa indagação aos nossos próprios defeitos. A “moral da estória” (HILST, 2002), com que ele finda as narrativas, se propõe a castigar nossos valores.

Tratada como tema da alteridade, a relação autor/narrador foi desenvolvida por Evando Nascimento no texto *Literatura e Filosofia: Ensaio de Reflexão*. De acordo com o professor, *é através da marca do outro em mim que me constituo como alteridade* (NASCIMENTO, 2004, p. 52). Assim, o autor e o narrador são e não são eus um do outro. Para que fique mais clara essa leitura:

O texto se sustenta na fissura entre o autor e o narrador, como diz Foucault, “Seria tão falso procurar o autor no escritor real como no locutor fictício; a função autor efetua-se na própria cisão – nessa divisão e nessa distância” (2000, p. 55). Aí começa toda ficção. É porque o autor não fala em seu próprio nome – como prescrevia Sócrates na *República* de Platão – que a

ficção existe. Escrever em nome de outro é praticar a *mimesis* diferencial. Se não ocorresse essa cisão fundamental entre dois eus que falam (autor/narrador, por exemplo), haveria documento e não literatura. São biografias que se cruzam em mais de um momento sem haver jamais pura simetria: a do autor com o narrador, a deste com o personagem.[...] Um repete o outro na diferença. A cisão de um a outro é também a marca da relação: o que separa também liga, conecta, articula – maquinamente ou não.[...] Assim, toda ficção guarda a marca de uma fissão original, como cicatriz inscrita diretamente na pele do texto (NASCIMENTO, 2004, p. 52).

O largo aproveitamento que se fez de declarações da própria Hilda Hilst a sua entrevista ao *Cadernos de Literatura Brasileira* para a formulação das hipóteses interpretativas de sua obra e que constituem esse trabalho é uma demonstração do quanto há de contaminação da autora na sua poética. Pode-se perceber, ao contrário do que possa parecer numa primeira leitura, que a obra de Hilst não é prolixa nem verborrágica, ela é o resultado de um exaustivo trabalho de linguagem no qual há controle de escrita: nele, nada é fortuito.

Contudo, tal “intenção autoral”, de controle sobre a escrita, é, ao mesmo tempo, desarticulada da trama textual em favor de um outro, que será então o locutor do texto, que falará em nome deste autor. Tal é o jogo mimético que transforma o autor em sua própria persona ficcional: *A voz do autor é uma voz partida, ao mesmo tempo em despedida e fissurada, de si para com o texto que supostamente cria* (NASCIMENTO, 2004, p. 52).

A saga do autor que luta com as palavras - metáfora usada por Drummond no texto *O lutador* - a fim de dominá-las e subjugar-las nunca encontra seu termo, pois a palavra reivindica sentido, multiplicando-se em polissemia. Essa

imagem drummondiana coincide com a tensão entre o controle que há no trabalho de escrita do autor e a insubordinação do narrador, que irá cindir o texto, fazendo com que as palavras fujam à mão daquele que escreve. Mais uma vez recorrendo às reflexões de Evando Nascimento:

Escreve-se para atuar no mundo, não para representá-lo belamente de maneira passiva. Não se crê mais num artista “representando” um mundo ideal, pintando uma tela que tenha a perfeição ausente da vida. Pintar, escrever, imaginar é desferir uma incisão no real, congregando leitores para uma reescrita ativa, se possível coletiva, de entorno. De outro modo, o escritor se isola seja no beletrismo, seja na tentação mercadológica, a função de produzir novas mercadorias que só acrescentam mais lucros ao empresário e justificam a mais-valia sobre o trabalho do autor (NASCIMENTO, 2004, p. 53).

O trabalho do autor se dá a partir da coletividade, pois, antes de tudo, será seu trabalho de leitor que irá reformatar os arquivos da literatura, já que o leitor também interfere na produção de sentidos em uma obra. E faz parte do “entorno”, a figura própria do narrador que, enquanto alteridade, colabora dando outros sentidos à representação – quem sabe não será exagero dizer que é nesse instante que as palavras mostram sua face maquiavélica e fogem ao controle do escritor? Vale lembrar uns versos de Drummond: *Sem me ouvir deslizam,/perpassam levíssimas/e viram-me o rosto* (ANDRADE, 2000, p. 183).

Esse revezamento de alteridades, ou ainda, essa consonância de vozes, faz com que o narrador leve consigo traços do escritor, e é dessa forma, nessa *fissão* (NASCIMENTO, 2004, p. 52) entre os discursos, que surge a narrativa.

Tal fato fica ainda mais evidente na narrativa de *A obscena senhora D*, terceiro livro de Hilda Hilst a que nos propomos analisar. Nele, a narradora-personagem Hillé ecoa traços da autora Hilst, seja pela sonoridade sugerida em ambos os nomes, seja pelo fato de a autora mesma admitir essa “fissura de alteridades”.

Mais uma vez, vale recorrer às palavras da autora, à sua entrevista ao *Cadernos de Literatura Brasileira*, quando ela mesma admite se confundir com sua narradora: *A senhora D, aliás, foi a única mulher com quem eu tentei conviver – quer dizer, tentei conviver comigo mesma, não é?*(HILST, 1999, p. 30).

O fato de narrar em primeira pessoa aproxima ainda mais essas duas alteridades, entretanto, Hillé é e não é Hilst, assim como é e não é Ehud, o marido com quem foi casada até se tornar sua viúva. Interessante notar, ainda, que Hillé, na introdução da narrativa, se definiu por negação. Assim:

VI-ME AFASTADA DO CENTRO de alguma coisa que não dar nome, nem porisso irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por Ehud A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas. (...) Agora que Ehud morreu vai ser mais difícil viver no vão da escada, há um ano atrás quando ele ainda vivia, quando tomei este lugar da casa, algumas palavras ainda, ele subindo as escadas  
Senhora D, é definitivo isso de morar no vão da escada?(HILST, 1999, p.19).

Representando-se através daquilo que afirma não ser, Hillé reescreve Hilda, *são biografias que se cruzam em mais de um momento sem haver jamais pura simetria*, nas palavras do professor Evando. Ao se ver como algo que não pode ser nomeado, portanto “nada”, “nome de ninguém”, a narradora

se distancia de uma relação identitária com a realidade, estranhamente, ao mesmo tempo, se anuncia em busca de algo: *à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas* – quiçá uma identidade somente possível em heteronímia, ou no improvável vão da escada, entrelugar curiosamente capaz de comportá-la, compreendê-la.

Outro elemento estranho às narrativas em geral, mas predominante nesse texto, é a abolição do tempo e do espaço e, em seu lugar, fluxo de consciência e uma linguagem babélica:

Casa da Porca, assim chamam agora a minha casa, fiquei mulher desse Porco-Menino Construtor do Mundo, abro a janela nuns urros compassados, espalho roucos palavrões, giro as órbitas atrás da máscara, não lhes falei que recorto uns ovais feitos de estopa, ajusto-os na cara e desenho sobancelhas negras, olhos, bocas brancas abertas?(...) Lixo as unhas no escuro, escuto-me a mim mesma, há uns vivos lá dentro além da palavra, expressam-se mas não compreendo, pulsam, respiram, há um código no centro, um grande umbigo, dilata-se, tenta falar comigo, espio-me curvada, winds flowers astonished birds, my name is Hillé, mein name madame D, Ehud is my husband, mio marido, mi hombre, o que é um homem? (HILST, 1999, p. 20 – 22).

Não se pode precisar de quando se trata esse “agora” a que a senhora D se refere, talvez seja possível a hipótese de que, para ela, o tempo está dividido entre a vida e a morte do marido. Interessante, também, notar que ela se dirige a um ouvinte coletivo (*não **lhes** falei que recorto uns ovais feitos de estopa*), o que sugere uma consciência dela de que há uma história sendo narrada, ainda que seja para si mesma, num gesto rosiano, como o monólogo feito para dentro da imensidão de si mesmo.

O diálogo entre a narradora e seus interlocutores é a reordenação de uma série de referências que aparecem no discurso de Hillé e que são, na verdade, a congregação de uma série de vozes a partir das quais se dá o novo texto.

Por último, chama atenção o aspecto formal da escrita, a gramática normativa aparentemente violada mostra, na verdade, a procura pelo controle da escrita: pretende ser poesia, mesmo sob a aparência de prosa, por isso tem licença para transgredir. Embora não haja rimas, é notório que cada linha do texto forma um verso em que há ritmo, isso se revela na ausência de uma pontuação adequada à construção sintática de períodos e parágrafos e também na escrita de algumas palavras – como no primeiro excerto, a conjunção “porisso”, que sofreu alteração gráfica – lembra a intenção métrica em algumas poesias. Mas, para além de tudo isso, segundo Alcir Pécora é preciso considerar aí o registro de um outro gênero presente, em concomitância, no texto, o teatro. Nas palavras do professor:

Em relação ao teatro, a despeito da complexidade da mistura a que aludi acima, os fluxos ditos de consciência não negam a potência dramática dos diálogos. Ao contrário, encenam disputas que não são apenas pessoais ou subjetivas, funduras recalcadas ou esquizofrênicas, mas igualmente caracteres, temperamentos agônicos em confronto, desconcerto de extremos (PÉCORA, *IN*: Hilst, 1999).

Tais exercícios de estilo (a “atuação ativa” do escritor no mundo, segundo Evando Nascimento), sobretudo a fissão entre autor e narrador, mostram que há um desejo de que a perspectiva da narração tradicional – aquela que procurava tornar o texto mais claro possível para o leitor, sendo fiel à realidade –

se perca, fazendo com que a realidade não seja mais representada na obra de arte, mas apreendida pelos nossos sentidos. E que a obra se manifeste como discurso.

Numa analogia com a pintura, Anatol Rosenfeld, em *Reflexões sobre o romance moderno*, nos lembra de que a partir dos movimentos de vanguarda, a pintura sofreu um processo de “desrealização”, o surrealismo, por exemplo, ao “deformar a aparência” deixou de representar mimeticamente uma realidade empírica para privilegiar a “realidade sensível”. Ainda de acordo com o ensaio de Rosenfeld, o teatro é excelente expressão do ilusionismo, pois,

Este, ao abandonar a partir dos inícios do nosso século as convenções tradicionais, o palco à italiana, a imitação minuciosa da vida empírica, tal como visada pelos naturalistas, começa a se confessar teatro, máscara, disfarce, jogo cênico, da mesma forma como a pintura moderna se confessa plano de tela descoberta de cores, em vez de simular o espaço tridimensional, volumes e figuras[...]assim o desenvolvimento do teatro conduz à reconstituição dos seus fenômenos específicos: do *ludus*(jogo) que precisamente não é a realidade, da peça, que não é a vida, da cena, que não é o mundo(ROSENFELD, 1969, p. 77).

Então a eliminação do espaço, da ordem cronológica do tempo e de outros elementos da narrativa naturalista, é uma negação da representação corriqueira e a busca por uma visão não totalitária e mais profunda da subjetividade. Assim, a narrativa de *A obscena senhora D*, quase todo o tempo no presente, garante que não conheçamos o narrador – seja pela onisciência, seja pela observação – e que ele esteja em constante transformação:

Sessenta anos. Ela Hillé, revisita, repasseia suas perguntas, seu corpo. O corpo dos outros.[...] Por que me chamo Hillé e estou na Terra? E aprendi o nome

das coisas, das gentes, deve haver muita coisa sem nome, milhares de coisas sem nome, e nem porisso elas deixam de ser o que são, eu se não fosse Hillé seria quem? Alguém olhando e sentindo o mundo (HILST, 1999, p. 44).

É bom lembrar que ela mesma se declara em busca do sentido das coisas, e, ao mesmo tempo, afastada do centro de algo não nomeável. Isso talvez possa já indicar uma constante na obra toda de Hilda Hilst, a busca pela compreensão, quer seja a compreensão poética do mundo, daí as representações filosóficas<sup>2</sup> na sua obra, quer seja a compreensão de um público por quem ela se sentia ignorada devido à sua “escrita difícil”.

Ainda no dizer de Anatol Rosenfeld:

A dificuldade que boa parte do público encontra em adaptar-se a este tipo de pintura ou romance decorre da circunstância de a arte moderna negar o compromisso com este mundo empírico das “aparências”, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum. Trata-se, antes de tudo, de um processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum. Revelando espaço e tempo – e com isso o mundo empírico dos sentidos – como relativos ou mesmo como aparentes, a arte moderna nada fez senão reconhecer o que é corriqueiro na ciência e na filosofia. Duvidando da posição absoluta da “consciência central”, ela repete o que faz a sociologia do conhecimento, com sua reflexão crítica sobre as posições ocupadas pelo sujeito cognoscente (ROSENFELD, 1969, p. 79).

---

<sup>2</sup> Entendemos por “representações filosóficas” na obra de Hilda Hilst o seu diálogo com inúmeros pensadores, como é possível perceber na leitura do primeiro capítulo deste trabalho, e também pelas questões que norteiam sua produção poética, como a questão ora analisada, sobre o que é possível de ser representado em arte.



O descompromisso com uma representação fiel da realidade em favor da dúvida sobre realidades possíveis começa a se delinear mesmo no nome da personagem *senhora D* – “d” de “derrelição”, “abandono” –, senhora “abandono”. O que faz ainda mais sentido se pensarmos no poema que serve de introdução ao livro:

Para poder morrer  
Guardo insultos e agulhas  
Entre as sedas do luto.

Para poder morrer  
Desarmo as armadilhas  
Me estendo entre as parede  
Derruídas.

Para poder morrer  
Visto as cambraias  
E apascento os olhos  
Para novas vidas.  
Para morrer apeteçada  
Me cubro de promessas  
Da memória

Porque assim é preciso  
Para que tu vivas (HILST, 2001).

O tema da morte, aberto em polissemia, pode referir-se, além das mortes físicas que são narradas, à morte da representação, e mesmo, como se pôde observar na dedicatória de *O caderno rosa de Lori Lamby – À memória da língua* (um gesto de adeus, quiçá) – à morte da própria linguagem enquanto mecanismo de representação. Como se através da morte da realidade empírica, fosse possível reformular hipóteses na tentativa de responder a uma pergunta de Hillé: *o que é um homem?* (HILST, 2001, p. 22).

Dai a necessidade de “apascentar os olhos para novas vidas”, ou seja, de se permitir perceber a realidade sob outra perspectiva, a partir de uma outra alteridade: *para que tu vivas* é a finalidade da morte no poema introdutório ao livro, como já se disse. Seja a partir das referências que colaboram na composição de um novo discurso, seja na irrefutável conclusão de que não há possibilidade de haver um signo completo em representação, há sempre uma busca por outras vidas.

### 3.2- Uma Idéia de Deus

*E o homem deu nomes a todos os animais domésticos, às aves do céu e a todos os animais do campo. Para o homem, todavia, ele não achou um auxiliar que lhe conviesse (Gn. 2:20).*

*La esencia lingüística de las cosas es su lengua; esta proposición aplicada al hombre, dice: la esencia lingüística del hombre es su lengua. Es decir que el hombre comunica su propia esencia espiritual en su lengua. Pero la lengua de los hombres habla en palabras (BENJAMÍN, 1987, p. 141)<sup>1</sup>.*

De todas as inquietações que tematizam *A obscena senhora D*, das “metafísicas” às “dúvidas teológicas”, como propõe Alcir Pécora (IN:Hilst, 2001), há uma que se traduz em busca incessante:

Como foi possível ter sido Hillé, vasta, afundando os dedos na matéria do mundo, e tendo sido, perder essa que era, e ser hoje quem é?  
Quem a mim me nomeia o mundo? Estar aqui no existir da Terra, nascer, decifrar-se, aprender a deles adequada linguagem, estar bem (HILST, 2001, p. 24).

---

<sup>1</sup> A essência das coisas é sua língua, esta proposição aplicada ao homem diz: a essência lingüística do homem é sua língua. Quer dizer que o homem comunica sua própria essência espiritual na sua língua. Mas a língua dos homens fala em palavras.

Ou seja, exercício de procura pelo auto-conhecimento se dá via representação verbal. É através da significação dada pela palavra, pela capacidade de nomear, é que se chega a uma identidade, mas, para tanto, “é preciso aprender a linguagem”, como diz Hillé.

Walter Benjamin, no texto *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*, compreende a linguagem como toda forma de comunicação de conteúdos espirituais, nesse sentido, ela está relacionada à essência daquilo que nomeia. A linguagem, contudo, fala através dos nomes e depende, portanto, da representação das palavras. De acordo com Benjamin,

El nombre tiene en el campo de la lengua sólo este significado y esta función incomparablemente alta: la de ser la esencia más íntima de la lengua misma. El nombre es aquello a través lo cual no se comunica ya nada y en lo cual la lengua misma se comunica absolutamente [...] El hombre es aquel que nombra, y por ello vemos que habla la pura lengua (BENJAMÍN, 1987, p.142)<sup>2</sup>.

Em *A obscena senhora D*, a preocupação de Hillé em poder nomear a si e ao que sente está ligada à capacidade de poder criar ou gerir o universo. Portanto, da mesma forma com que se preocupa em encontrar o seu próprio nome como possibilidade de inserir sentido à própria existência, procura nomear Deus como forma de torná-lo possível à fé:

Não pactuo com as gentes, com o mundo, não há um sol de ouro no lá fora, procuro a caminhada sem fim, te procuro, vômito, Menino-Porco, ando galopando desde sempre búfalo zebu girafa, derepente despenco sobre

---

<sup>2</sup> O nome tem no campo da língua somente este significado e esta função incomparavelmente alta: a de ser a essência mais íntima da língua mesma. O nome é aquilo através do que não se comunica já nada e pelo qual a língua mesma se comunica absolutamente (...) O homem é aquele que nomeia, e por ele vemos que fala a pura língua.

as quatro patas e me afundo nos capins resfolegando, sou um grande animal, úmido, lúcido, te procuro ainda, agora não articulo, também não sou mudo, uns urros, uns finos fortes escapam da garganta, agora eu búfalo mergulho, uns escuros (HILST, 2001, p. 25).

Tal busca também está associada ao “fazer poético”, ao trabalho do escritor que irá usar da palavra para representar seu próprio universo. O desejo de controle sobre a escrita, já discutido anteriormente, volta a se manifestar através das indagações de Hillé. Criar a si mesma através da palavra cria a possibilidade de reorganizar o mundo – *no princípio era o verbo*, declara o apóstolo João – e a organização a partir do verbo gera a possibilidade de chegar à compreensão, a “procura da luz”, a que Hillé se dedica, chegaria, então, ao seu termo.

Desse jeito, ela se ausenta do nome próprio, Hillé, em benefício do que pode ser sugestionado em *senhora D*, ou *búfalo*, *zebu*, *girafa*. Da mesma forma, ela o faz com o nome de Deus: *Este*, *O Luminoso*, *O Vívido*, *O Nome*, *Porco-Menino Construtor do Mundo*, entre tantos outros nomes com que ela busca nomear a si e a Deus. A busca pela representação esbarra, porém, numa aporia: a linguagem se comunica ao infinito e a palavra, como cada língua, se revela insuficiente, pois o signo constrói sentido em relação diacrítica, isolado, porém, nos leva ao implacável silêncio. Por isso o “nome” é capaz de comunicar a língua, mas esta comunicação acaba por se traduzir em nada. Segundo Benjamin,

O más exactamente: cada lengua se comunica a si mesma, cada lengua es – en el sentido más puro – el “medio” de la comunicación. Lo “medial”, es decir lo inmediato de cada comunicación espiritual, es el problema fundamental de la teoría lingüística, y si se quiere llamar mágica a esta inmediatez, el problema originario de la lengua es su magia. La fórmula bien conocida de la magia del lenguaje envía a otro: a su

infinidad. La infinidad está condicionada por la inmediatez. Justamente debido a que nada se comunica a través de la lengua, lo que se comunica en la lengua no puede ser delimitado o medido desde el exterior, y por ello es característica de cada lengua una inconmensurable y específica infinidad. Su esencia lingüística, y sus contenidos verbales, define sus confines (BENJAMÍN, 1987, 141)<sup>3</sup>.

A “comunicação”, de que trata Walter Benjamin, pode ser entendida como aquilo que cada nome, ou palavra, pode representar. O que acontece é que a representação se dá na ausência, e esta é a magia, a linguagem que cria um movimento especular entre significante e significado que se estende ao infinito. Sobretudo no caso da narrativa moderna, como foi visto através do texto de Anatol Rosenfeld, quando a representação fiel do que se entende como realidade não é mais capaz de suprir a necessidade de uma outra representação, a psicológica.

Desse jeito, a “comunicação” também se dá na ausência. Na impossibilidade de compreender (lembrando que há duas classes de palavra possíveis e que devem ser percebidas aqui: “compreender” como “abarcado” e “compreender” como “entender”) a totalidade do que se quer representar, o significado é passado adiante, aos confins da linguagem. Parece que uma das últimas tentativas de autodefinição de Hillé leva em conta justamente essa impossibilidade da língua:

---

<sup>3</sup> Ou mais exatamente: cada língua se comunica a si mesma cada língua é – no sentido mais puro – o “meio” da comunicação. O “meio”, quer dizer o imediato de cada comunicação espiritual, é o problema fundamental da teoria lingüística, e se se quer chamar “mágica” a esta imediatez, o problema originário da língua é sua magia. A fórmula bem conhecida da magia da linguagem a envia a outro: a sua infinitude. A infinitude está condicionada pela “imediatez”. Justamente devido a que nada se comunica através da língua, o que se comunica na língua não pode ser delimitado ou medido desde o exterior, e por ele é característica de cada língua uma incomensurável e específica infinitude. Sua essência lingüística, e seus conteúdos verbais, definem seus confins.

[...] estou cega e no fundo do rio, encolho-me, todos os buracos cheios d'água, vejo passar agigantados sentimentos, excesso ciúme impotência, miséria de ser, quem foi Hillé se nunca foi um nome? Hillé doença, obsessão, tocar as unhas desse que nunca se nomeia, colocar a língua e a palavra no coração, toma meu coração, meu nojo extremado também, vomita-me anseios, estupores, labiosidades vaidosas, toma meus sessenta, sessenta anos vulgares e um único aspirar, suspenso, aspirei vilas, cidades, nomes, conheci um rosto sem face, um homem sem umbigo, um animal que falava e os olhos mordiam, uma criança que deu dois passos e contornou o mundo, um velho que esquadrinhou o mundo mas quando voltou à casa viu que não havia saído do primeiro degrau de sua escada, vi alguém privado de sentimentos, nulo sozinho como Tu mesmo Menino-Porco, era esticado e leve, era rosado, e não sentia absolutamente nada[...] (HILST, 2001, p.57).

O jogo de palavra com o verbo “aspirar”, tomado ambigualmente nas duas regências – o desejo dela de conhecer, compreender, as vilas, cidades, os homens, e ao mesmo tempo a imagem surreal de inalá-los, como se pudesse levar outras subjetividades para dentro de si – é como se pudesse chegar a ser um esboço de resposta para a pergunta: *quem foi Hillé se nunca foi um nome?* Afinal, lembrando Benjamin, *lo que se comunica en la lengua no puede ser delimitado o medido desde el exterior*. Por isso ela resume tudo o que viu durante seus sessenta anos de vida, como se os olhos tragassem para dentro o nome que ela deu às coisas. Entretanto, o Menino-Porco, nulo, sozinho é a inexorável resposta daquele (ou daquilo) que nunca se nomeia e que, portanto, não tem representação.

A linguagem, ou ainda o nome, como meio de representação espiritual do homem tem seu fim último na possibilidade de nomear. Dar nome às coisas significa realizá-las em completude, então, o nome *senhora D*, torna-se um

enigma, ao substituir o nome próprio Hillé, pois a inicial “D”, de “derrelição”, também é a inicial de “dúvida” e, não por acaso, de “Deus”. E faz sentido pensar em um “abandonar-se na dúvida” como sendo um “abandonar-se na fé”. Ou, pelo menos, é via abandono que existe a possibilidade de encontrar o sentido da vida, tão meticulosamente pesquisado:

Olha Hillé a face de Deus  
Onde onde?  
Olha o abismo e vê  
Eu vejo nada  
Debruça-te mais agora  
Só névoa e fundura  
É isso. adora-O. Condensa névoa e fundura e  
constrói uma cara(HILST, 2001, p. 47)

Abismar-se e não ver nada: isso é Deus. Também é o abandono e a incapacidade de poder construir sentido das coisas através do signo, da representação. Mais uma vez, as palavras de Benjamin vêm em nosso auxílio:

Toda naturaleza, en cuanto se comunica, se comunica en la lengua, y por lo tanto, en última instancia, en el hombre. Por él el hombre es señor de la naturaleza y puede nombrar las cosas. Sólo a través de la esencia lingüística de las cosas llega el hombre desde sí mismo al conocimiento de éstas: en el nombre. La creación de Dios se completa cuando las cosas reciben su nombre del hombre, de quien en el nombre habla sólo la lengua. Se puede definir el nombre como la lengua de la lengua (con tal de que el genitivo no signifique la relación del medio sino de lo central), y en este sentido ciertamente, puesto que habla en el nombre, el hombre es el sujeto de la lengua y por ello mismo el único. En la designación del hombre como parlante(que es evidentemente, por ejemplo, según la Biblia, el dador de nombres: “toda denominación que el hombre pusiera a los seres vivientes, tal fuese su nombre”) muchas lenguas encierran en sí este conocimiento metafísico(BENJAMÍN, 1987, p. 143)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Toda natureza, enquanto se comunica se comunica na língua, e, portanto, em última instância, no homem. Por ele o homem é senhor da natureza e pode nomear as coisas. Somente através da

O potencial criador do verbo permite que haja uma união entre a língua e as coisas. O homem nomeia a si a aos seus semelhantes, determinando-lhes a essência. Não por acaso, a etimologia da palavra “substantivo” tem a mesma raiz que “substância”, por isso é a classe de palavras que nomeia os seres, uma vez que o nome aponta para a essência daquilo que designa.

Mas a língua também é o incomunicável e essa opacidade, esse nunca deixar-se ver por completo, são a névoa e a fundura capazes de condensar o rosto de Deus.

O Gênese conta que a mulher foi criada a partir do momento que o homem, tendo já nomeado todos os outros seres, não conseguiu dar nome a si mesmo. Para tanto, ele é posto em sono profundo para que fosse retirada dela a costela que daria origem ao seu duplo. Os dois últimos versos do poema que serve de epígrafe ao livro dizem: *Porque assim é preciso/ para que tu vivas e*, da mesma forma como acontece no poema, o livro termina com a morte. E através da morte – como do profundo sono do homem que mais tarde denominou-se Adão – chega-se uma definição do que seria Hillé.

Antes de morrer, porém, a *senhora D* é surpreendida por uma visita bastante improvável, uma grande porca que invade sua casa fugida do quintal de alguém. E, ao precisar alimentar um outro ser vivo, vem-lhe de novo a

---

essência lingüística das coisas chega ao homem desde si mesmo ao conhecimento destas: ao nome. A criação de Deus se completa quando as coisas recebem seu nome do homem, de quem o nome fala só a língua. Se pode definir o nome como a língua da língua (de jeito que o genitivo não signifique relação de meio, mas de centro), e, neste sentido certamente, posto que fala no nome, o homem é o sujeito da língua e por isso mesmo o único. Na designação do homem como falante (que é evidente, por exemplo, segundo a Bíblia, o doador de nomes: “toda denominação que o homem colocou aos seres vivos, tal fosse seu nome”) muitas línguas encerram em si este conhecimento metafísico.



irremediável necessidade de nomear, e como houvesse uma identificação entre elas, designou-a *senhora P*:

Tento sair da minha pulverescência, e olho longamente a *senhora P*. Me olha. É parda, soturna, medrosa, no lombo uma lastimadura, um rombo sanguinolento. Hoje pude me aproximar muito lenta, e como diria o sóbrio: pensei-lhe os ferimentos. Roxo-encarnado sem vivez este rombo me lembra minha própria ferida, espessa funda ferida da vida (HILST, 2001, p. 88).

Irmanadas na mesma ferida – como se provenientes da mesma essência, da mesma “costela” - *porca e louca se entendem* (HILST, 2001, p. 88), compartilham o mesmo nome – como no Gênese, “homem” e “mulher”, vindos de “humano” e “humana”. A criação do mundo via verbo se abre, finalmente, numa possibilidade para Hillé. Mesmo que o nome por ela designado seja mais um enigma de si mesma, *senhora P*, opaco, turvo, como mesmo ela era.

O homem, como “ser doador de nomes”, é responsável pela dicotomia entre “nome próprio” e “nome comum”. Hillé, ao nomear a si mesma e a sua semelhante, deixa o “nome próprio”, marca de uma identidade única, em favor de apenas uma inicial que, na composição final, mais se assemelharia ao “comum”. À *porca*, então *senhora P*, é dada uma identidade “própria”, pois a semelhança a aproxima da humanidade.

De acordo com a professora Eliane Robert Moraes, a proximidade entre o homem e o animal dá a medida exata de sua efemeridade na Terra:

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. [...] Assim, se a protagonista de *A obscena senhora D* afirma que o ‘olho do bicho é uma pergunta

sem resposta', a pergunta que ele encerra desdobre-se em diversas outras, colocadas pela própria autora de maneira vertiginosa – 'O que é ser feito de carne, hein? E boca? E fome?[...] – que se conclui, enfim, na indagação: 'o que é estar vivo? E você sabe que morto ferveilha?' (MORAES, 1999, p. 122).

O grande susto, de se ver, ao final, transmutada em *senhora P* faz com que sua derradeira busca tenha fim, e o *Porco-Menino* (menino P?) consegue, enfim, decifrá-la: *Hillé era turva, não?/um susto que adquiriu compreensão* (HILST, 2001, p. 89).

Traçar "Uma Idéia de Deus" , como Hilst se propõe nos seus *Exercícios para uma idéia*, é o que se pretende, de fato, ao sondar a transcendente essência dos seres e das palavras:

E se a mão fizer  
De ouro e aço,  
Desenharei o círculo,  
E dentro dele

O eqüilátero.

E se a mão não puder,  
Hei de pensar o Todo  
Sem o traço.

E se olhar a um tempo se fizer  
Sol e compasso

Medita:

Retículo de prata

Esfera e asa

Tríplice

Una

E infinita (HILST, 2002, p. 34).

Mas a experiência com o inteligível não é suficiente para submeter o abstrato plano das sensibilidades ao da representação, nem mesmo a partir do auxílio das mãos e da geometria. Daí a conclusão: *E se a mão não puder/Hei de pensar o Todo/ Sem o traço* (HILST, 2002, p. 34)

3.3 - *Livrai-me, Senhor, dos abestados e atoleimados* (HILST, 2001, p. 90).

*É na prosa de Hilda Hilst, portanto, que a exploração do desconhecido ganha inusitada violência poética, sem paralelos na literatura brasileira. Trabalhando nas bordas do sentido, ela vai colocar a linguagem à prova de um confronto com o vazio no qual o eterno confunde-se irremediavelmente com o provisório e a essência resvala por completo no acidental (MORAES, 1999, p. 118).*

*Mas o ser aberto – à morte, ao suplício, à alegria – sem reserva, o ser aberto e moribundo, dolorido e feliz, já aparece em sua luz velada: esta luz é divina. E o grito – que com boca desfigurada, este ser quer (inutilmente?), que seja ouvido – é uma imensa aleluia, perdida no silêncio sem fim (BATAILLE, 2004, p. 426).*

Alcir Pécora, em nota do editor ao *A obscena senhora D*, percorre, panoramicamente, os temas principais que compõem o livro. Além dos que foram

já tratados acima, há uns últimos em que devemos nos concentrar, de acordo com o professor:

Estão aí, também, a ironia obscena e visceralmente política, que reduz à evidência chocante a mediocridade do bom-mocismo, a mesquinhez travestida de prudência, a vigilância da vizinhança burra, disposta a barbarizar até a morte para garantir a homogeneidade do senso comum, senhor do mundo (PÉCORA, 2001, p. 12-13).

Vale ressaltar que o tema da obscenidade está ligado ao da ironia e à crítica política, desse jeito, já é possível descartar qualquer motivo que ligue pornografia à obra de Hilda Hilst. Mais uma vez, o elemento erótico está necessariamente ligado à inteligência sensível, que deve percebê-lo como exercício estético e, neste caso, sobretudo, como meio de transcendência espiritual.

Georges Bataille defende que *tudo está presente no encontro com o erotismo* (BATAILLE, 2004, p. 162). Desse modo, o filósofo une a transgressão sexual à santidade, por se tratarem ambas de experiências de intensidade extrema, e a elas, a poesia:

A poesia leva ao mesmo ponto que cada forma de erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos leva à eternidade, ela nos leva à morte, à continuidade: a poesia é a *eternidade. É o mar que estrada junto com o sol, unidade* (BATAILLE, 2004, p. 40)

Em *A obscena senhora D*, Hillé narra sua experiência com a comunhão – ato teófago, nas palavras dela mesma – de maneira extremamente erotizada:

Engolia o corpo de Deus a cada mês, não como quem engole ervilhas ou roscas ou sabres, engolia o corpo de

Deus como quem sabe que engole o Mais, O Todo, O Incomensurável, por não acreditar na finitude me perdia no absoluto infinito (HILST, 2001, p. 19).

“Engolir o corpo de Deus” é fundir-se a ele, tornando-se parte dessa alteridade inominável, Hillé se torna, ela mesma, a representação tão buscada através das palavras. Além disso, Hillé afirma ser também incestuosa a prática da “teofagia”, atribuindo a Deus um parentesco humano. O que significa dizer que, além de torná-lo uma representação animalesca (o Porco-Menino), aproximá-lo da categoria do humano é ter ainda maior o sentimento de desamparo:

Rebaixado ao nível dos atos mais abjetos, o Deus-porco de Hilda 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 conseqüência 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 [...] (MORAES, 1999, p. 119).

Daí, então, se dá a reflexão em torno da vizinhança e da insistência do marido Ehud para que Hillé “aquietasse o coração”, desistindo de sua busca. Ligados à visão do senso comum, a vizinhança burra e o marido, não são capazes da introspecção que leva Hillé ao vão da escada, portanto, à recusa do convívio social, e a negar-se ao ato sexual.

É do marido a frase: *Senhora D, a viva compreensão da vida é segurar o coração. me faz um café* (HILST, 2001, p. 25). O pedido corriqueiro pelo café ao lado de uma definição metafórica sobre a compreensão da vida mostra como as inquietações de Hillé são irrelevantes para Ehud. Assim, tirar a roupa

diante dos vizinhos é desnudar a alma, mais que o corpo. A ironia do ato, entretanto, torna-se mera especulação:

Antônia, ó Tunico, só quis dar o pão pra ela e olha como ficou, tá pelada, ai gente, embirutou, credo nossa senhora, é caso de polícia essa mulher [...] porca, exibida cadela, ainda bem que é só no pardieiro dela que mostra as vergonhas [...] E para Ehud, Hillé, foi apenas uma letra D, primeira letra de Derrelição, doce curva comprimindo uma haste, verticalidade sempre reprimida, cancela trinco, tosco cadeado (HILST, 2001, p. 28).

Para a vizinhança, Hillé é a “exibida”, e para Ehud, a esposa é signo do que está fechado, como cancela, cadeados.

Fechada na representação redutora daqueles que só percebem a exterioridade das palavras, Hillé se volta para a obscenidade latente na morte e no gozo divino:

O olho dos bichos é uma pergunta morta.  
E depois vi os olhos dos homens, fúria e pompa, e mil perguntas mortas e pombas rodeando um oco e vi um túnel extenso forrado de penugem, asas e olhos, caminhei dentro do olho dos homens, um mugido de medos garras sangrentas segurando ouro, geografias do nada, frias, álgidas, vórtice de gentes, os beijos secos, as costelas à mostra, e rodeando o córtice homens engalanados fraque e cartola, de seus peitos duros saíam palavras Mentira, Engodo, Morte, Hipocrisia, vi o Porco-Menino estremeando de gozo vendo o Todo, suas mãozinhas moles reverberavam no cinza oleoso, ele estendia os dedos miúdos para o alto, procurava quem? Seu irmão gêmeo, estático, os olhos cegos em direção ao próprio peito, a cabeça pendiam o corpo perolado, excrescência e nácar (HILST, 2001, p. 31).

A imagem do menino criança na manjedoura e do homem crucificado. O Porco-menino e seu gêmeo, ambos gozando a visão apocalíptica da

humanidade esbatendo-se contra si mesma, tentando em vão salvar-se da inexorável morte é congruente a de Hillé, morrendo em gozo absoluto:

¿Se muere alguien?

Agora vamos, tira a roupa, pega, me beija, abre a boca, mais não geme assim, não é para mim esse gemido, eu sei, é pra esse Porco-Menino que tu gemes, pro invisível, pra luz pro nojo, fornicas com aquele Outro, não fodes comigo, maldita, tu não fodes comigo (HILST, 2001, p. 63).

De acordo com Georges Bataille, a morte imprime uma relação de descontinuidade que acaba por favorecer uma experiência interior, o ato erótico, que, paradoxalmente, como uma “pequena morte” (*petite mort* é como os franceses denominam o momento do orgasmo) propicia essa introspecção que propõe, de certa forma, uma continuidade da vida:

O que, de meu ponto de vista, imprime o caráter das passagens da descontinuidade *para* a continuidade no erotismo diz respeito ao conhecimento da morte que, desde o início, liga no espírito do homem a ruptura da descontinuidade – e o deslocamento que se segue em direção a uma continuidade possível – à morte. *Discernimos* esses elementos de fora, mas se deles não tivéssemos antes a experiência de dentro, sua significação nos escaparia. Existe, aliás, um salto de um dado objetivo que representa a morte ligada à superabundância para essa perturbação vertiginosa que imprime no homem o conhecimento interior da morte. Essa perturbação, ligada à plethora da atividade sexual, determina um enfraquecimento profundo. Como, se eu não percebesse de fora uma identidade, eu teria reconhecido, na experiência paradoxal da plethora e do enfraquecimento ligados, o jogo do ser superando, na morte, a descontinuidade individual – sempre provisória – da vida?(BATAILLE, 2004, p. 163).

O abalo propiciado pelo erotismo põe em cheque o sentido e o vazio, já que, no movimento de descoberta e morte, provisórios do auge do gozo, se dá

um encontro com uma totalidade que pode levar à compreensão. Provisoriamente, chega-se à transgressão e, dela, à compreensão.

O momento de morte da *senhora D* é o êxtase absoluto, por isso, somente descritível em pedaços de frases:

Incrível    sol    morrendo  
 Noite    dor    daqui a pouco  
 Luz    palidez amanhã  
 estranho    cães    sabem (HILST, 2001, p. 89).

As relações semânticas que se podem extrair do pensamento fragmentário apontam para a agonia da morte. Também provisória, mesmo de fim instantâneo, a sensação de perder-se para a morte, se relaciona com a de perder-se no êxtase orgasmático. Curiosamente, o que seria ruptura torna-se a “passagem da descontinuidade para a continuidade”, como entendeu Bataille, pois ambas as sensações se traduzem em movimentos eróticos, ou seja, de pulsão vital. Através do enfraquecimento absoluto, há um sentimento de perdência de uma queda vertiginosa para dentro de si mesmo que, finalmente, significa compreensão.

A frase final do texto, a ser inscrita na lápide de Hillé, aponta para o quanto a banalização das sensações afasta os homens da reflexão introspectiva: *Livrai-me, Senhor, dos abestados e atoleimados*, o que é congruente com a percepção de Lori Lamby de que “aqui é tudo anarfa”, ou seja, a percepção



sensível parece ter participação reduzida na formação das identidades contemporâneas.

Para terminar, mais uma vez usando das colocações de Bataille,

[...] a convulsão da carne, além do consentimento, pede o silêncio, pede a ausência do espírito. O movimento carnal é singularmente estranho à vida humana: ele se desencadeia fora dela, com a condição de que ela se cale, com a condição de que ela se ausente. Aquele que se abandona a esse movimento não é mais humano, é uma violência cega, à maneira dos animais, que se reduz ao ímpeto, que goza por ser cega, e por ter esquecido (BATAILLE, 2004, p. 165).

Hillé, *senhora D*, a obscena. Todas as hipóteses se resumem numa última possibilidade: o tempo de toda a narrativa de *A obscena senhora D* não durou mais que alguns segundos de um profundo êxtase, de uma “pequena morte”.

## CONCLUSÃO

Não se pretendia, mesmo devido aos limites deste trabalho, fazer uma análise exaustiva das obras escolhidas. Procurou-se fazer um recorte de questões que se acredita serem essenciais para uma leitura que deseja ser um início para um longo estudo.

Os capítulos procuram manter uma coesão entre os temas abordados, sejam eles, a metalinguagem e a classificação da obra hilstiana como “pornográfica”. Buscou-se perceber a paródia como um exercício crítico, ao mesmo tempo em que a sátira também o é, como se fossem uma resposta: a todos aqueles que consideram Hilda Hilst uma escritora difícil, ela ofereceu duas versões possíveis à sua leitura, uma “bandalheira” (as histórias indecentes) e outra reflexiva, a crítica que se extrai dos textos aparentemente medíocres, devido a sua forma, mas extremamente maliciosos.

O jogo de cena proposto pelos narradores em cada texto busca confundir o leitor, não dando a ele a chance de ler um texto “confortável”, com localização espaço-temporal, por exemplo. A arquitetura da narrativa é muito mais babélica, leva o leitor a respostas erradas, como em *O caderno rosa de Lori Lamby*, em que há o estímulo para se acreditar que há realmente um caso de pedofilia, quando, na verdade, trata-se de um questionamento acerca do fenômeno mercadológico em que se tem transformado a literatura. Desse jeito, a trama textual apresenta-se cada vez mais sofisticada, ao contrário do que possa parecer numa primeira leitura.

Acima disso, interessou-nos o tema que perpassa toda a obra, a reflexão metalingüística. Da mesma maneira que o palavrão não representa totalmente a violência com que se gostaria de indagar séculos de repressão ideológica calcadas numa moral decadente, como é possível perceber na leitura das *Bufólicas*, a capacidade de nomear também não satisfaz a necessidade humana de compreender aquilo a que mesmo nomeia, como constata *A obscena senhora D*.

A pesquisa dessas questões pode levar a concluir que, considerando a ordem de publicação das obras – sendo, primeiro *A obscena senhora D* e, por último, *O caderno rosa de Lori Lamby*, há um abandono de Hilst das questões metafísicas, mais evidentes no primeiro caso, em favor de um discurso centrado na superficialidade do corpo, como se vê nos dois outros textos, mais recentes.

Contudo, tal hipótese mostra-se, na verdade, distante da realização poética da escritora, uma vez que os limites corporais e sua efemeridade tornam-se também motivadores de uma reflexão sobre as possibilidades de representação da língua. A elaboração da escritura e, antiteticamente, a constatação da impossibilidade de haver controle da palavra (ou o extravasamento disso, culminando no registro chulo dos vocábulos) são os motivadores para as incursões metafísicas, como se o uso dos palavrões e a saliência da imagem corporal apontassem para a falência de um mecanismo de representação que dê conta fielmente daquilo que designa.

Assim, pode-se perceber que as vozes dentro da obra de Hilst, sejam elas do narrador ou das personagens, são, de resto, vozes de dentro da própria autora, pois àqueles que rotularam sua obra, ou procuraram lê-la por um

viés redutor, ela respondeu com a dissidência, distanciando-se dos valores sociais, estéticos, enfim, dela mesma. Na procura do impossível – uma representação satisfatória –, uma medida foi estilhaçada, a da própria literatura enquanto realização estética, o que resulta na dissidência, curiosamente, tão bem representada, nas inúmeras facetas de todas as personagens.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. O Lutador. *IN: Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

\_\_\_\_\_. A morte do autor. *In: O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988 [P. 65-70].

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BARTUCCI, Giovanna. *Fragilidade Absoluta*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2006.

BENJAMIN, Walter. O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In: Obras Escolhidas – magia e técnica, arte e política*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres. *In: Sobre el programa de la filosofía futura*. Tradução Roberto J. Vernengo. Caracas: Monte Ávila Editora, 1987.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos Contos de Fadas*. Tradução Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Loyola, 1994.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. *IN: A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

DERRIDA, Jacques. *Gêneses, genealogias, gêneros e gênio*. Tradução Eliane Lisboa. Porto Alegre: Editora Sulina, 2005.

\_\_\_\_\_. *Paixões*. Tradução Lóris Z. Machado. São Paulo: Papyrus, 1995.

\_\_\_\_\_. *Salvo o nome*. Tradução Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Papyrus, 1995.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. *IN.: Ensaios*. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FURTADO, Fernando Fábio Fiorese & SILVEIRA, Laura Ribeira da. O sentido e o lugar da perversão em *Cartas de um sedutor*, de Hilda Hilst. *IN: ABRALIC, O sentido dos Lugares*, UERJ, 2005.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade – a vontade de saber*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Graal, 2005.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade – o uso dos prazeres*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Graal, 2005

GOMES, Renato Cordeiro. O livro de registro da cidade. *IN: Todas as cidades, a cidade*. São Paulo: Rocco, 1993.

\_\_\_\_\_. Outras Flores do mal. *In: Sentidos dos lugares*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005.

HEIDEGGER, Martin. A temporalidade da compreensão. *IN: Ser e Tempo*. Tradução Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1989.

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

\_\_\_\_\_. *Bufólicas*. São Paulo: Globo, 2001.

\_\_\_\_\_. Exercícios para uma idéia. *In: Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002.

\_\_\_\_\_. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo, 2005.

\_\_\_\_\_. Entrevista. *In: INSTITUTO Moreira Salles. HILDA HILST*.

INSTITUTO Moreira Salles. *HILDA HILST. Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 8, out. 1999.

JANDIRA. Juiz de Fora: Funalfa, n.1, junho, 2004.

- JOBIM, José Luís et alii. Sentidos dos Lugares. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005.
- MARO, Publio Virgílio. *Bucólicas*. Tradução Péricles. Brasília: Melhoramentos, 1982.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. *In: O olho e o espírito*. Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. *IN: INSTITUTO Moreira Salles. HILDA HILST. Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 8, out. 1999.
- \_\_\_\_\_. O sexo dos velhos. *IN: Jandira*, nº1, 2004. Diretor editorial Ricardo Rizzo, p.94-95.
- NASCIMENTO, Evando. Literatura e Filosofia: Ensaio de Reflexão. *IN: Literatura e Filosofia: diálogos*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da Moral: Uma polêmica*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ONATE, Alberto Marcos. *Entre o eu e o si*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.
- PARATORE, Ettore, *História da literatura Latina*. Lisboa: Fund. Calouste-Gulbenkian, 1983.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. *IN: O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. *Fernando Pessoa – Aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- QUEIROZ, Vera. Hilda Hilst e a Arquitetura de Escombros. *IN: IPOTESI*. Juiz de Fora: Editora UFJF, v.8, n.1, 2004.
- RIBEIRO, Leo Gilson. Da ficção. *IN: INSTITUTO Moreira Salles. HILDA HILST. Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 8, out. 1999.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. *IN: Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva. Debates, 1969.
- SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. *IN: Ao Vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.

SIBILA. São Paulo: Ateliê Editorial, ano 4, n.7, 2004.

WELLS, Herbert George. *A terra dos cegos*. São Paulo: Martin Claret, 1999.