

ESCRITA E CORPO: UM DOMÍNIO POLÍTICO NA LITERATURA LIBERTINA DE HILDA HILST

BODY AND WRITING: A POLITICAL DOMAIN IN HILDA HILST'S LIBERTINE LITERATURE

Paulo César de Oliveira¹

RESUMO: Este artigo é em parte resultado de uma pesquisa em Teoria Literária desenvolvida na Universidade do Estado do Rio de Janeiro e que tem como objeto as questões do sujeito, das políticas textuais nas as relações entre literatura e história. Este trabalho investiga ainda o papel da crítica literária frente aos desafios de se estudar a narrativa hodierna, no caso deste artigo, com foco no papel do intelectual e do escritor-intelectual na contemporaneidade. Na escrita desconstrutora de Hilda Hilst, analisamos as várias estratégias de resistência, denúncia e desestruturarão do pensamento hegemônico e do próprio conceito de texto. Deste modo, leremos a escrita hilstiana como recusa dos valores neoromânticos de uma literatura do bom gosto e da “transgressão bem-comportada”, valores esses que, nas narrativas de Hilst serão preteridos em favor do grotesco, da provocação e do escárnio.

Palavras-chave: Corpo. Narrativa brasileira contemporânea; Feminino.

ABSTRACT: This article is part of a research in comparative literature developed at the Rio de Janeiro State University dealing with individual ethics, sexual politics, responsibility and deconstruction in contemporary fiction, in which we enquire about the role of the intellectual and the so-called intellectual-writer in the contemporary age. By reading Hilda Hilst's deconstructive writing, we analyze her strategies of resistance, denouncement and deconstruction of the hegemonic thinking, as well as the conceptions of text itself. Therefore, her writings are based on the refusal of the values of a well-behaved, bourgeois literature, values which, in her narratives, give place to the grotesque, provocation and contempt.

Key words: Body. Contemporary Brazilian fiction; Feminine.

INTRODUÇÃO

As relações entre literatura e contexto ainda hoje contemplam as antigas dicotomias que norteiam a sempre combatida, dita enterrada, mas recorrente, ideia de representação. No

¹ Doutor em Teoria Literária. Professor Adjunto da UERJ e da UNIABEU- Brasil.
paulocentrório@uol.com.br

caso da literatura escrita por mulheres, questões como gênero, lugar da fala, lugar da escrita, sempre retomam a discussão que, por ser histórica, se mostra como imperativo categórico e eterno retorno.

Lembremos que, em *O evangelho na taba*, de 1979, Osman Lins já havia dito que “certas pessoas tendem a ver na criação literária algo inteiramente alheio às circunstâncias” e que embora haja, “é certo, na obra de literatura esse lado pessoal”, também é certo “que uma infinidade de motivos” afeta o criador da obra (LINS, 1979, p. 53). A afirmação parece contrariar, paradoxalmente, aquilo que Lins adiante discute: “as obras valem por si e pelo que são; e as circunstâncias, por vezes adversas, que marcam sua elaboração, não as resgatam” (LINS, 1979, p. 79). Entretanto, estas duas colunas do pensamento são referências fundamentais para início de discussão acerca do papel do autor no campo literário, hoje.

Silviano Santiago já havia chamado nossa atenção para o “caráter anfíbio” da literatura brasileira: “Por um lado, o trabalho literário busca dramatizar objetivamente a necessidade do resgate dos miseráveis a fim de elevá-los à condição de seres humanos (...) e, por outro lado, procura avançar (...) uma análise da burguesia econômica nos seus desacertos e injustiças seculares” (SANTIAGO, 2004, p. 66). O equívoco do olhar crítico estrangeiro, para Santiago, seria duplo: por um lado, procura denunciar nossa miserabilidade; por outro, entende os lugares do estético e do político como categorias fixas, esquecendo o caráter anfíbio, híbrido, pelo qual nossa literatura quer se afirmar, quer seja sob um viés mais político ou sob um diapasão mais estético. Resulta daí uma incompreensão abissal do que haveria de melhor em nossa boa produção literária atual, diz Santiago. Tal separação – já contida nos exemplos por nós anteriormente extraídos da obra de Osman Lins – entre as circunstâncias da criação artística e a aparente independência estética estruturam dicotomias que rondam nossa produção literária contemporânea e, no caso de Hilda Hilst, servem como introdução à reflexão mais aprofundada.

Esses elementos de discussão brevemente introduzidos são essenciais para se compreender as forças que se desenrolam no conjunto da produção e recepção da escrita *hilstiana*, forças que dependem do questionamento dos processos e das circunstâncias em que seus textos foram criados, sem esquecer a recepção problemática de seus escritos pela crítica.

1. PRODUTORES, RECEPTORES E MEDIADORES

Neste primeiro momento, faremos uma afirmação categórica: a opção por uma literatura “à margem” espelha uma tomada de posição política de Hilda Hilst. Em carta à escritora (de 1969, e cuja ortografia e acentuação mantivemos) Caio Fernando Abreu já observava: “Você bagunça o corêto total, choca completamente a paróquia, empreende a derrubada de tôda uma estrutura já histórica de mal-entendidos literários” (HILST, 1999, p. 21).

Virgílio Ferreira, ao comentar a queixa de Hilst sobre a falta de leitores para sua obra escreve: “Estes a lerão, decerto, como já agora te lêem evidentemente depois de terem refletido que o homem também é homem no intestino grosso” (HILST, 1999, p. 134).

Um terceiro depoimento, desta vez da própria autora, é também revelador: “Alguns críticos foram deslumbrantes comigo. Mas não acho que esse movimento todo que você diz em torno do meu trabalho desperte alguma coisa. Ninguém fala, por exemplo, em reeditar meus livros. É difícil hoje achar um livro meu” (HILST, 1999, p. 35).

Nestas passagens estão estabelecidos alguns circuitos da obra literária que, aliados às ideias recolhidas anteriormente, de Osman Lins e Silviano Santiago, configuram um espaço de reflexão importante em torno da dinâmica entre campo literário, escritor e mercado. Sob uma ótica bastante simplista, até mesmo romântica, o senso comum compreende o papel do escritor como aquele que se isenta dos influxos do mercado. Produtores de cultura, artesões do sistema literário, a função dos escritores é quase sempre encarada sob a aura da singularidade e subjetividade, como na “torre de cristal” de que fala Caio Fernando Abreu (HILST, 1999, p. 21), dentro da qual estão encerradas duas imagens fortes do trabalho poético: a romântica e a parnasiana. Porém, não se pode esquecer que a circulação das obras também está condicionada a padrões de mercado, a modos e meios de recepção, padrões e estratégias de consumo que, especialmente na contemporaneidade, podem definir o destino e demarcar posições do objeto artístico. Alguns criadores lidam de forma bastante tranqüila com os imperativos de mercado, outros, por ao rejeitá-los, viveram e vivem a condição paratópica de que fala Dominique Maingueneau. A partir dos textos ditos pornográficos, entendemos que Hilst pode ser inserida em um terceiro grupo.

Para Antonio Gramsci a sempre requeitada ideia de que uma obra seja bela devido a seus conteúdos políticos e morais e não pela sua forma continua sendo discutível, mas reconhece que foi esse o meio pelo qual o conteúdo abstrato se fundiu e solidificou: “(...) uma obra de arte não fracassou pelo fato de ter sido o autor desviado por preocupações práticas exteriores, isto é, postizas e insinceras” (GRAMSCI, 1968, p. 11). A reflexão gramsciana, embora um tanto remota no tempo e no espaço, em relação ao que estamos investigando aqui, é curiosamente análoga a uma queixa de Hilda Hilst. Conta a autora que, indignada pelo fato de a escritora Regina Desforges ter recebido 10 milhões de dólares pela publicação de *A bicicleta azul*, decide escrever “coisas que todo o mundo entende”, rumando para a prosa pornográfica, inaugurada em 1990 com *O caderno rosa de Lori Lamby*. No entanto, seu projeto “fracassa” e a escritora continua sendo considerada difícil, mesmo na literatura pornográfica. Neste sentido, *O caderno rosa de Lori Lamby* é bastante emblemático dessa relação entre produção, mediação e recepção. No corpo da obra, encena-se a decisão de um escritor (considerado “difícil”) de escrever uma “literatura que vende” e de apelo erótico e pornográfico. No entanto, é o relato de

sua filha de oito anos e não o do escritor que chega a nós leitores, e embora a narrativa flerte a todo o momento com o pornográfico, o resultado obtido (retornemos à questão da forma, estabelecida por Gramsci) é a formação de uma complexa rede textual, discursiva, atravessada por um tecido narrativo reflexivo e desconstrutor.

O texto é estruturado por meio do relato de uma menina de oito anos que, sob a tutela do ficcional, do jogo de máscaras discursivo, descortina um mundo no qual a infância é submetida a um olhar-narrar pornográfico. A linguagem que reproduz o vocabulário da menina de oito anos e compõe as diversas camadas discursivas, não obstante desmonta, no nível da forma, uma noção pacificada e tradicionalmente aceita pelo senso comum como fidelidade à verossimilhança e almeja desestruturar a leitura ingênua quando requer para o texto um destinatário que suspeita da aparente realidade transparente representada pela narrativa.

O par perversão/transgressão serve de medida à crítica do sistema de valores dominantes. Sendo violento ataque à moral burguesa, aos imperativos da mídia e do dinheiro, a narrativa d' *O caderno rosa de Lori Lamby* é homólogo ao “piparote” machadiano no leitor, este uma das figuras pressupostas pelo texto. A discussão sobre as regras de mercado se funda no questionamento do papel do leitor em relação à recepção da obra e estabelece dois pólos de discussão em torno da “educação do público” e do papel da arte e do artista. Se a arte “é educativa enquanto arte, mas não enquanto ‘arte educativa’, porque neste caso ela é nada e o nada não pode educar” (GRAMSCI, 1968, p. 10), o papel do artista será tão mais verdadeiro quanto mais for fiel ao seu destino de criador e menos ao de educador. Mas se a grande arte pretensamente educa, ainda que não seja esta sua finalidade, paradoxalmente também desestabiliza. Em Hilst, a atitude fundamental é o abuso, o deboche. Hilst é uma iconoclasta. Seu desprezo pelos parâmetros da cultura de massa personifica-se, em *O caderno rosa de Lori Lamby*, na figura de papai, ou *papi*, como em certos momentos é tratado: “Papai é muito bom mas ele tem o que a mamãe chama de crse, quero dizer crise, e aí outro dia ele pegou a televisão e pegou uma coisa de ferro e arrebentou com ela” (HILST, 1990, p. 15). O relato supostamente biográfico estabelece o dilema entre escritor e mercado: “Eu já vi papi triste porque ninguém compra o que ele escreve. Ele estudou muito e ainda estuda muito, e outro dia ele brigou com o Lalau que é quem faz na máquina o livro dele, os livros dele, porque papai escreveu muitos livros mesmo (...)” (HILST, 1990, p. 15). O circuito dos atores da cena de produção literária se fecha na composição de Lalau, o editor, um dos elementos da mediação entre escritor e público: “(...) esses homens que fazem o livro da gente na máquina têm o nome de editor, mas quando o Lalau não está aqui o papai chama o Lalau de cada nome que eu não posso falar” (HILST, 1990, p. 15).

Nota-se, portanto, que o projeto de escrever literatura pornográfica, bandalheira, em função de um público potencialmente consumidor deste tipo de escrita esbarra no próprio

processo de discussão subjacente ao texto ficcional de Hilst, o qual não contempla o jogo fácil do chulo, presumidamente o que espera o leitor comum do tipo de escrita supostamente proposta por Hilda. Na verdade, o leitor desta nova construção pornográfica de texto não pode ser ingênuo – pensemos na concepção de que um texto pode ou deve “educar”. Sob outro ângulo, nada impede o leitor de fruir da aparente licenciosidade, da lubricidade que recobre a narrativa. O grande problema é que o pretense público-alvo da escrita pornográfica espera de Hilst uma narrativa naturalista, ou no mínimo algo que não requeira esforço questionador. Daí que, impondo a um produto mercadológico refinamento formal e de conteúdo, a escritora instala nas brechas do sistema mercadológico o vírus da desconstrução e o diálogo crítico. Hilda Hilst não propõe o consenso que anula; antes, o dissenso que congrega. Expliquemos.

Todo escritor ‘responsável’ faz tremer o sistema da cultura massificada, a qual podemos estender aos processos de alienação. Obras como, por exemplo, as de Clarice Lispector foram fundamentais para que uma ideia de literatura feminina – e aqui não nos é nosso propósito polemizar essa sempre pantanosa questão acerca do conceito de autoria feminina – se consolidasse por meio do que a ensaísta Lucia Helena chamou de “função desalienante de sua (de Lispector) literatura”. Segundo Helena, há na literatura uma função simultaneamente crítica e criadora, em que a obra “é um processo no qual se trava um pacto velado: não sendo o mundo, ela pode criar um mundo; não sendo uma práxis social, e sim um ato mimético, a obra tende, como *escritura*, a eliminar a alienação que originariamente a marca” (HELENA, 1985, p. 92).

Se a *práxis* é um dos elementos possíveis embutidos na obra, a representação do ato de jogar envolve os sistemas políticos que estruturam o discurso literário. Como em todo o jogo, há forças envolvidas no ato de jogar e também naquele que se joga e com quem joga. O jogo da obra depende de diversas instâncias de mediação para se efetivar e esse lance de dados, como é da natureza do jogo, é da ordem do imprevisível. Ao escritor responsável corresponde uma política de responsabilidade, uma tomada de posição: hoje em dia, em que se diz que não há mais riscos a correr, posições a tomar, quando o puro jogo dos significantes parece querer apontar para um total desencanto, tanto com os rumos da sociedade quanto do fazer literário. A literatura – já o disse Roland Barthes – cumpre um papel não apenas de relevo, mas necessário e urgente. Se a respeito de política a cidadã Hilda Hilst disse não ter por ela o menor interesse, nem sequer votando mais (HILST, 1999, p. 36), sua obra suplementa este desencanto ao estabelecer uma relação de respeito, responsabilidade e seriedade para com o papel do texto artístico: “E literatura não é distração, entretenimento. É coisa séria, que você vai adquirindo. É difícilíssimo” (*In* HILST, 1999, p. 40).

Assim, a preferência por temas que denunciam a hipocrisia de uma forma burguesa e alienada de se relacionar com o mundo e com a literatura (o pornográfico, a liberdade do corpo e do sonho, a linguagem chula, a poesia – essa arte tão marginal, hoje) insere-se nos textos de

Hilst na forma de resistência à frivolidade contemporânea, revelando a opção radical por não fazer concessões. Por isso, mesmo afirmando não saber quem são ou sequer se importar com seus leitores, a obra de Hilst cumpre um papel: não ceder à ideologia da cultura massificada, ainda que, no jogo das aparências – como no caso de sua produção pornográfica – ceda a seus postulados.

Em *O caderno rosa*, as referências às influências televisivas são sempre filtradas pela ironia ácida: “(...) aí os moços não vão dar dinheiro pra todas e não vai sobrar dinheiro pra mim, pra eu comprar as coisas que eu vejo na televisão e na escola. Aquelas bolsinhas, blusinhas, aquele tênis e a boneca da Xoxa” (HILST, 1990, p. 14); “Eu disse que gostava muito porque sem dinheiro a gente fica triste porque não pode comprar as coisas lindas que a gente vê na televisão” (HILST, 1990, p. 13). Por ser a narradora uma criança de oito anos, os efeitos textuais, de choque, se ampliam na leitura, esta quase sempre alçada ao nível da polêmica. A questão do dinheiro, aliada à influência da televisão, criticada por ser um *shopping* eletrônico de consumo e de caráter alienante, quer despertar alguns possíveis leitores críticos.

Esses *outros* da escrita serão irremediavelmente expostos à violência da transgressão e da perversão. À afronta, o leitor – se desavisado, ingênuo ou revestido de certo verniz moralizante – poderá simplesmente fechar o livro ou, indignado, protestar, como fizeram alguns dos leitores de Hilst, insultando-a por carta (não percebendo que caíram na armadilha ficcional traçada pela autora). Pois a narrativa de *O caderno rosa* é também uma forma de jogo ficcional, tão cara a Hilst, e que se estabelece nas frinchas de uma teorização da literatura que é refinada e demanda seriedade para ser descoberta. Nesta pequena obra-prima licenciosa, há uma artilosa construção intertextual que desafia o cânone literário e o chamado bom gosto. A literatura infantil, a teoria literária, o jogo de citações, evocações, as questões referentes ao estatuto do narrador, da ficcionalização, são postos em xeque, a ponto de somente ao final da narrativa o leitor perceber-se também exposto a um jogo, tornando-se, portanto, um dado do lance textual-discursivo de Hilst.

Seu texto debocha dos parâmetros canônicos; dos imperativos da indústria cultural e do senso comum que a encobre. A narrativa hilstiana quer discutir o papel do mercado, a questão do gosto e a função do leitor-responsável quando exposto a uma literatura responsável, a qual não dá trégua ao leitor: há narrativas dentro de narrativas; troca incessante de narradores; textos supostamente (ou não) copiados que se tornam parte da narrativa, citações, referências (algumas explícitas, outras nem tanto) literárias, culturais, filosóficas etc. Isso sem mencionar o próprio caráter autobiográfico a alertar o leitor que, se tudo naquele universo escrito é ficcional, o leitor se vê remetido à dinâmica da autora e ao processo criativo por ela estabelecido. O que resultará dessas trocas é um calidoscópio de discursos que se sucedem rapidamente e incessantemente, tanto mais se considerarmos o tamanho do livro (cerca de oitenta páginas).

Há ainda evocação de certos escritores, supostamente amigos do escritor-pai de Lori: “Eu também ouvia o que você e mami e o tio Dalton, e tio Inácio e tio Rubem e tio Millôr falavam nos domingos de tarde. Eu acho lindo todos esses tios que escrevem” (HILST, 1990, p. 81). Essa lista configura não somente o universo intelectual da personagem “papi”, mas da própria Hilda Hilst, autora-modelo/autora-empírica. Este mundo intelectual é composto de escritores obsessivos, radicais, que não concedem, que ao invés do bom gosto propõem a feiúra da natureza, da violência, revelando em sua prosa obscuros meandros da política, desnudando a questão do abandono da ética em um mundo no qual a experiência autêntica de que tanto falou Benjamin será substituída pela imagem e pela ilusão.

Resultado desta verdadeira *poética do choque* é o diagnóstico mordaz da própria incapacidade questionadora dos chamados “leitores médios” e do público pretensamente consumidor de cultura formado na esteira de uma indústria cultural alienante. Deste modo, o texto de Hilda desafia cânones, mercados, crítica, público e gosto ao transformá-los em elemento de reflexão dados na cena da enunciação, a qual remete ao contexto no próprio discurso estruturante do texto. Como efeito dessa práxis, o discurso sobre os poderes do mercado é inserido no campo das relações críticas que contrapõem produtor e autor, leitor-consumidor e leitor-modelo, inserindo ainda a problemática da *paratopia* de autor no próprio movimento textual. Dessa forma, toma os consumidores do texto como prováveis ou possíveis produtores de saber, mas de um saber diverso porque radical, embora não seja panfletário, mas estruturado pelo que Lucia Helena já chamara de “função desalienante” da literatura.

2. ESTRATÉGIAS TEXTUAIS: GÊNERO, CORPO E PODER

Falar de política textual na obra de Hilst significa tocar nas questões de gênero, corpo e poder. Este é um tema espinhoso, pois retornamos sempre à questão do gênero. Como definir narrativa feminina é um dos grandes problemas da teoria contemporânea. Talvez um dia, quando se puder analisar de uma forma abrangente os graus de feminilidade, as diversas manifestações do feminino e sua pletora de significações, a teoria chegue a uma ideia mais abrangente do que seja a escrita feminina. Entretanto, de tal problema não se pode fugir, especialmente quando nos propomos estudar as narrativas de escritoras. Precisamos, neste momento, fazer as seguintes perguntas: o texto controla o leitor ou o leitor controla o texto? Como ler um texto sendo homem? Ou sendo mulher?

Donna Perry afirma que procurar as escritoras nos textos, tentando compreendê-las em seus próprios termos, em seu próprio contexto é uma proposta válida, a qual contrasta com o princípio da leitura masculina, em que se destaca o controle, a objetividade e os resultados: “Para a crítica feminista, o ato de ler textos de mulheres é pessoal e político: essas leituras

permitem validar as experiências de outras mulheres e, conseqüentemente, as suas próprias, expondo os silêncios e as descrições patriarcais enganosas sobre as vidas das mulheres” (PERRY, 1997, p. 322). A proposta é revisionista e pragmática: trata-se de não apenas interpretar, mas interferir no mundo, modificando-o. Revelando um ponto de partida fortemente centrado no debate cultural e crítico, intermediado por uma visão dialética que supõe o conflito de ideias, a pragmática da teoria feminista é política e responsável; participativa, atuante, combativa e, portanto, também exposta às suas próprias fragilidades e desvios.

Sob este prisma, a questão da sexualidade na escrita de Hilda Hilst está intimamente ligada a fulgurações de contestação: recusa dos parâmetros lógicos, de uma ordem discursiva tradicional, de uma visão politicamente correta da abordagem de gênero. Tal escrita, por ser iconoclasta, também reclama um leitor que desvele seu repertório e o respeite. Exemplifiquemos.

Cartas de um sedutor, terceiro escrito da série “Trilogia Obscena”, surgido em 1991 e precedido por *O caderno rosa de Lori Lamby* e *Contos d’escárnio*, ambos de 1990, é, segundo o organizador da reedição das obras completas de Hilst, Alcir Pécora, o que “apresenta, de forma mais acabada, a questão irredutível que a obscenidade configura no interior da literatura de Hilda” (HILST, 2002b, p. 07). Retornam neste texto algumas das obsessões hilstianas: a venalidade representada na figura do editor; o pornográfico; o escritor ridículo e desencantado; a corrupção moral da sociedade burguesa; o ataque às convenções etc. Além disso, a concepção de um pansexualismo – ou, melhor dizendo, de uma *pansexualidade* – percorre a narrativa como marca de uma radicalização buscada.

Assim começa o relato: “Como pensar o gozo envolto nestas tralhas? Nas minhas. Este desconforto de me saber lanoso e ulcerado, longos pêlos te crescem na virilha se tu ousas pensar, (...) ousar pensar me digo, a boca desdentada por tensões e vícios, ousar pensar me digo e isso não perdoam” (HILST, 2002b, p. 15). Ousar pensar, cujo suplemento é ousar escrever, remete à descontinuidade das diversas instâncias de ordem (social, política, econômica, gramatical) envolvidas em névoas de questões aglutinadas (inicia-se a obra com uma interrogação) e nexos sintáticos descosidos. De permeio, a desconstrução da figura de Deus: “Deus? Aqui ó, só sei de Deus quando entro na boca cabeluda da biriba, e logo depois ouviu-se o estrondo, a igreja explodindo feito jaca lá do alto despencando” (HILST, 2002b, p. 15).

O duplo sentido da escatologia, exposto na narrativa como “tratado acerca dos excrementos”, “doutrina sobre a consumação do tempo e da história” ou “tratado sobre os fins últimos do homem.”, conjuga-se na obra à crítica ao culturalmente descartável. Ao sujeito, sem os objetos, sem o outro, sem nem mesmo a segurança da linguagem, resta o sexo:

A hipoteca da minha casa. Tensão. Já ficou claro que não consegui, fiquei sem casa sem dentes sem móveis e sem minha mulher. Mas o bagre está aqui inteiro, rijoção, a língua também, e vou lambendo a pombinha de Eulália, a rosquinha, e ela grita um grito fino, duro, um relho, um osso” (HILST, 2002b, p. 17).

Nesta pequena introdução que abre a obra, de cerca de quatro páginas, aparece a primeira voz narrativa (a de Stamatius), que é a voz do personagem-escritor. Uma multiplicidade de tons de escrita e de elementos culturais vai se revelando: referências ao romance libertino (em especial, o epistolar); a *mise en abyme*; o *nouveau-roman*; os avanços modernistas e pós-modernistas no uso da língua; o tema da errância do sujeito como *différence* (diferença na errância/errância na diferença); a necessidade de escrever *versus* impossibilidade de escrever; o sexo como substrato último do sujeito; a questão da possibilidade, hoje, do literário; sem esquecer as várias superposições de narradores (masculino/feminino) e a questão da referencialidade e da autoreferencialidade.

A problemática do corpo está inserida em várias outras discussões, notadamente as de gênero, poder e crítica cultural. O escritor-mendigo, primeira voz, junto com Eulália – tal qual um Sancho Pança mulher – recolhe nas ruas tudo o que os “senhores” vão jogar no lixo: “(...) aí separávamos tudo: rato e bosta pra cá, livros pedras e cacos pra lá. Comida nunca. Era um que fazer o dia inteiro. Depois eu lavava os livros e começava a ler” (HILST, 2002b, p. 16). Nos objetos encontrados no lixo, Stamatius recupera o que há de melhor na alta cultura (Tolstoi, livros de filosofia, um pé de Cristo do século 12 etc.) e o que nela há de grotesco: “(...) uma caceta de plástico cor-de-rosa, deste século, toda torcida como se tivesse sido queimada (...)” (HILST, 2002b, p. 16). Assim, a tentativa desesperada de se reorganizar a cidade subjetiva, que na obra se configura através do sexo, corresponde à procura do escritor pelos elementos dispersos na cultura do lixo em que as obras de arte estão amalgamadas às ditas baixas produções, com elas se entrelaçam e se abraçam. Todas estão na lata de lixo do burguês, todas podem ser recolhidas e reaproveitadas.

A segunda voz narrativa, a de Karl, o aristocrata, representa a figura do escritor corrompido e em verdade complementa-se à de Stamatius, como mostra Alcir Pécora: “O que os une, escritor-perdedor e escritor-vendido – e, com efeito, mais correto seria pensá-los como uma mesma personagem, em fases distintas de desentendimento de si e dos outros – é a solidão irreversível de seus desejos de autocriação” (HILST, 2002b, p. 10).

Em um segundo momento da narrativa, o relato se dá através de cartas, nas quais são retratados o homossexualismo de Karl, a sua relação incestuosa com Cordélia, a irmã – e desta com o pai –, o homossexualismo e as relações paternas incestuosas etc. São cartas sem respostas, sem a contra-assinatura do destinatário (o leitor?). Levando-se em conta o jogo narrativo de

Hilst, as cartas atribuídas a Karl fazem parte das histórias que Stamatius escreve/inventa e lê para Eulália. Ao cansar-se de Karl, Stamatius passa a escrever histórias a pedido de Eulália, fazendo da obra um sistema de pequenos relatos, contos curtos e emaranhados, textos superpostos e entrelaçados no contexto geral do romance (?) controlado pelo narrador Stamatius.

Configuram-se, assim, na polifônica obra, sistemas de vozes e relatos que recolhem e agrupam um sem-número de questões, ora controladas, ora disseminadas, a girar em torno da ideia de Deus, do conceito corpo e da compreensão da finitude. Disse Hilda Hilst, em uma entrevista que, no fundo, toda sua literatura era uma busca de Deus, do mistério: nas *Cartas de um sedutor*, isso parece uma verdade incontestável.

Em *Rútilo nada* essas questões interagem em uma prosa de alta voltagem poética. Das várias leituras que podemos fazer deste texto, duas vertentes, dados os limites deste trabalho, podem ser destacadas: a questão da beleza e a denúncia da homofobia.

Sobre a beleza, são claros os paralelos que podemos traçar: a escrita poética flerta com o ideal hedonista clássico na busca do belo nas descrições ligadas ao corpo (no caso de *Rútilo nada*, ao corpo jovem de Lucas, cujo amante, Lucius, é pai de sua namorada). Lucas sofrerá a violência primordial a mando do avô da menina, pai de Lucius. Mais tarde, descrente da vida e dos homens, Lucas se suicida. A narrativa, sem tempo e espaço definidos, evoca cenas que compõem o resgate do drama vivido por Lucius. E este é um drama da beleza, e também do horror: “Posso deduzir que escapei da casca consistente, que eu estava encerrado ali, não, que o meu corpo era o fruto da paineira, todo fechado, e num instante abriu-se. Abriu-se por quê? Porque já era de noite para mim e aquele era o instante de maturação e rompimento”. E em um dos momentos altos de nossa prosa poética, dirá o narrador: “Porque fui atingido pela beleza como se um tigre me lanhasse o peito. O salto. O pânico. O que é a beleza? Translúcida como o marfim do jade se fizesse carne, translúcido Lucas, intacto, luz sobre os degraus ocre de certa escada na eloquência da tarde...” (HILST, 1993, p. 15). Como em *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, a beleza do menino remonta ao apolíneo que encanta Lucius e o lança no abismo, tal anjo decaído, ao primeiro contato com Lucas: “Beleza. O que era antes de ti a beleza para mim? O que era o nojo? Beleza...” (HILST, 1993, p. 17).

A violência do velho, com seu beijo de algoz na boca ensanguentada de Lucas é uma imagem-força daquelas que Hilda cria para dar conta de um universo humano de degradação e horror, da intolerância em relação às escolhas humanas. A morte de Lucas permeia o momento agônico da palidez e pavor humanos frente à diferença. Ao final da narrativa, evoca-se a impossibilidade e a desesperança de se estar no mundo: “Até um dia. Na noite ou na luz. Não devo sobreviver a mim mesmo. Sabes por quê? Parodiando aquele outro: tudo o que é humano me foi estranho” (HILST, 1993, p. 28).

Estranheza é também o que recobre a fala de Crasso em *Contos de escárnio*, no qual encontramos, novamente, um narrador-personagem escritor: (...) entrei na igreja, sentei-me num dos bancos vazios e comecei a pensar no pau e na vida. O que era isso de ter um pau e ficar metendo nos buracos? (HILST, 2002a, p. 31). Retorna, novamente, a questão do religioso, mais diretamente, neste trecho, a questão da instituição da igreja, em que uma referência aos cátaros é fundamental: “Na História aprendi que os cátaros, os albigenses, que vocês naturalmente não sabem quem são e devem procurar saber, também pensavam assim, isto é, que o mundo foi criado pelo demo. Muito mais lógico, não? Dá para entender tudo melhor” (HILST, 2002a, p. 30). Reparemos que a palavra história – história daqueles que foram esquecidos e, no caso dos cátaros, massacrados – é grafada com maiúscula, como se a história do esquecimento fosse o urgente a ser resgatado. De certa forma, o texto de Hilst dialoga com os pressupostos teóricos de Donna Perry, por nós aludidos anteriormente: interpretar sob um prisma revolucionário e radical aquilo que a história instituiu como *o saber*.

A reflexão sobre o corpo, sobre a ideia do pornográfico, ou a recusa abissal de uma literatura bem-comportada não se dissociam da crítica política mais radical, pois o engajamento de Hilst não é da ordem do panfletário. O Brasil retratado por Crasso é uma terra devastada pela cultura de massa, pela inconsciência, alienada e decadente e a essa decadência do espírito, o narrador de Hilst propõe a *porneia*, a pornocracia. Os meandros da psique humana, em sua carga erótica mais alta são perscrutados com obsessiva pungência. A devassidão é o relato das mais íntimas formas de dor e comoção, que não evita deparar o nojo, a repulsa, o abominável. Daí que é sintomático e coerente o relato dos *Contos d'escárnio* se encerrar com uma orgia: “Em sinal de gratidão e cortesia ofertei à jovem dama minha peruca-jardim de pentelhos afins. Ó céus! Ó divinos europeus! É, a riqueza! E eu que estava lá em Muiabé defecando tristeza” (HILST, 2002a, p. 114).

3. ESCRITORES, INTELLECTUAIS E DISCURSO

No rastro da invasão multiculturalista, a relação entre autor e sociedade centralizou a discussão crítico-literária. Desta forma, o papel do escritor precisou não apenas ser reavaliado, mas a questão posta em diferentes prismas.

O escritor contemporâneo, de acordo com Edward Said, poderia ser classificado entre duas colunas: a primeira, de orientação gramsciana, trata do intelectual participativo, responsável, comprometido; e a segunda, relacionada à visão de Julien Benda, sustenta que os intelectuais são “(...) a tiny band of supergifted and morally endowed philosopher-kings who constitute the conscience of mankind” [“um grupo

diminuto de reis-filósofos superdotados e moralmente elevados que constituem a consciência da humanidade] [Nossa tradução] (SAID, 1996, p. 04-05). Said ressalta que o modelo de intelectual gramsciano – qualquer um que, hoje, por exemplo, trabalhe tanto com a produção ou com a distribuição de conhecimento – é o que mais perto chega da realidade. A visão do intelectual proposta por Julien Benda, em seu *La trahison des clercs*, se mostra idealista demais e pouco convincente em seus aspectos práticos, muito embora para Benda o intelectual não deva se colocar na torre de marfim das verdades pensadas em oposição a uma prática mais decisiva. Mas não se pode deixar de entrever que para Benda os homens que deveriam defender os valores eternos, como a justiça e a razão, traíram esta função em prol de interesses práticos (BENDA, 1975, p. 67-70).

Said propõe uma discussão mais abrangente, que leva em conta a orientação gramsciana e com isso estende o papel e função do intelectual também ao artista. A reflexão teórica não distinguiria apenas certos campos de saber, notadamente a filosofia, a teoria literária, a sociologia e a história. Ela seria uma extensão de todo fazer crítico, do qual participariam também os criadores, os artistas. É nessa linha de reflexão – sem desconsiderar, entretanto, que, como diz Benda, o artista defende valores que considera essenciais, ainda que não politicamente corretos – que nos dispusemos a ler o texto *hilstiano*, especialmente aqueles aqui trazidos ao debate.

Podemos dizer que o olhar hilstiano é vigilante. A figura do editor, em suas narrativas pornográficas – mediadora das relações entre autor, livro e leitor – é a que concentra os elementos críticos mais evidentes: “Pensar que eu tenho ainda que pensar uma nova estória para as devassas e solitárias noites do editor. De um hipotético editor. Enfim todos os editores a meu ver são pulhas. Eh, gente, miserável, mesquinha e venal (HILST, 2002a, p. 104). A figura do editor representada por Lalau/Lui, em *O caderno rosa de Lori Lamby* é ridicularizada pelo escritor, o qual, sempre que possível, insulta os fracos dotes intelectuais daquele, muito embora o editor, na obra, seja quem fareja o potencial (ou não) mercadológico da obra. A miséria do escritor também avulta com intensidade em *Cartas de um sedutor* e em *Rútilo nada*, Lucius (alegorizado na figura de filho de banqueiro) apoia financeiramente grupos de escritores os quais são tratados por seu pai como “pederastas, vadios e vadias, escritorezinhos de merda, articulistas do meu caralho” (HILST, 1993, p. 19).

Por meio dessas representações encarnadas pelo editor, pelo autor ou mesmo pelo patrono das artes literárias, Hilda Hilst produz uma clareira na floresta de mediações culturais em que sobressai no debate o problema da identidade nacional e cultural do Brasil. Hilst questiona o que é ser escritor em um país que não lê. E pergunta: como furar o bloqueio de um

mercado editorial voltado ao descartável? É possível fazer literatura quando as condições de mediação artística encontram-se subjugadas quase que exclusivamente a imperativos de mercado?

Se a pressuposição da escritora Hilda Hilst era de que sua literatura se reencontraria com o público em algum momento no futuro, perpassa, em sua escrita, certo pessimismo de cunho niilista, quanto a isso. As relações entre cultura e política serão pensadas em uma base constitutiva na qual a primeira está intimamente relacionada à segunda; e ambas, como partes de um processo decisivo no qual teremos que buscar formas de compreensão mais abrangentes sobre a questão da identidade cultural brasileira e da América Latina como um todo, abrem seu leque polifônico a tudo o que seja disseminação e diferença.

Por isso, haverá, de certo modo, necessidade de se estabelecer um diálogo mais racional, embora desconstrutor, com os mecanismos que estruturam uma cultura de massa pautada pela acomodação. Essa deve ser a chave com que se abrirão as portas para a percepção do mundo questionado de forma mais objetiva e desafiado criticamente nos moldes da intuição gramsciana acerca da participação do intelectual na sociedade. Assim, ainda que a luta através das mediações culturais não nos forneça resultados imediatos, ela se mostra não apenas necessária, mas imperativa.

No texto de Hilda Hilst, o ataque ao poder televisivo é uma das facetas de sua atuação crítica traduzida na e pela obra. Martin-Barbero diz “que o modelo hegemônico de televisão ‘odeia as diferenças’, algo que não precisava de muita demonstração”, muito embora reconheça que “pela televisão passam as brechas, também ela está feita de contradições e nela se expressam demandas que tornam visíveis a não-unificação do campo e do mercado simbólico” (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 330). Tal constatação é de elevada importância e Hilda tem consciência deste poder disseminado na/da mídia, mas que, ao mesmo tempo, oferece ao olhar crítico a possibilidade de desconstrução, dado o seu universo contraditório.

CONCLUSÃO

Para encerrar este breve percurso crítico, digamos que, na necessidade de confrontar alguns textos de Hilda Hilst, respeitamos os reclames textuais de sua obra, ao mesmo tempo em que vimos em suas questões subjacentes (sociedade, cultura, mídia, política, moral, ética, teoria, história, filosofia etc.) possibilidades de intervenção nos processos pelos quais os objetos culturais são expostos à crítica por uma narrativa vigilante. Ainda que Hilda Hilst diga: “Nunca pensei no leitor. Eu não tenho nada a ver com o leitor”; ou: “Eu não tenho nada a ver com os leitores. Não sei quem são, não sei” (HILST, 1990, p. 40), é a eles que sua prosa se dirige. Os espaços de mediação entre autor, obra e seus possíveis leitores encontram, nesses últimos, a

possibilidade de sobrevivência da palavra e da vigência de uma possível e desejável ordem cultural que não se acomode ao sempre mesmo, ao supérfluo.

Em nossa introdução, propusemos compreender sob quais circunstâncias os textos de Hilst foram criados e a forma com que foram e são recebidos. É com um trecho de um de seus poemas (HILST, 1999, p. 77) que gostaríamos de encerrar esta breve e limitada exposição, confiantes de que as últimas palavras de um texto podem se perpetuar na mente de seus possíveis leitores e deixar para reflexões futuras aquilo que, na crítica literária, costumamos vislumbrar como o desejável ponto final:

Arquiteta de mim, me construo à imagem das tuas Casas
 E te adentras em carne e moradia. Queixumusa vou indo
 E queixoso te mostras, depois de te fartares
 Do meu jogo de engodos. E a cada noite voltas
 Numa simulação de dor. Paraíso do gozo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BENDA, Julien. *La trahison des clercs*. Paris: Bernard Grasset, 1975.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HELENA, Lucia. *Escrita e poder*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1985.

HILST, Hilda. HILST, Hilda. *Contos de escárnio & Textos grotescos*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2002a.

_____. *Cartas de um sedutor*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2002b.

_____. *Cadernos de Literatura Brasileira*, 8. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1999.

_____. Hilda. *Rútilo nada. A obscena senhora D. Qadós*. São Paulo: Pontes, 1993.

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

JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan (Orgs.). *Gênero, corpo, conhecimento*. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Ventos, 1997.

LINS, Osman. *O evangelho na taba*. São Paulo: Summus Editorial, 1979.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

PERRY, Donna. A canção de Procne: a tarefa do criticismo literário feminista. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan (Orgs.). *Gênero, corpo, conhecimento*. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Ventos, 1997, p. 315-322.

SAID, Edward. *Representations of the intellectual*. London: Vintage Books, 1996.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

Recebido em: 24/03/2012

Aceito em: 14/04/2012