Da poesia erudita à narrativa pornográfica

sobre a incursão de Hilda Hilst no pós-modernismo

Ermelinda Ferreira

Ser absolutamente moderno é ser aliado de seus próprios coveiros.
MILAN KUNDERA

Introdução

O silêncio e a solidão são as condições próprias da poesia. É preciso silêncio para criar, e por silêncio entende-se não necessariamente a ausência de ruídos, mas aquele recolhimento do poeta em si mesmo, através do qual ele entra em contato com os recônditos de sua alma, de sua emoção e de sua sensibilidade. O poema no mundo já não pertence ao autor: segue a sua trajetória em busca de novos silêncios, novas solidões, porque também é preciso silêncio e solidão para ler.

O mundo moderno, no entanto, propicia cada vez menos oportunidades para se vivenciar esse silêncio e essa solidão, e, conseqüentemente, menos espaço para se vivenciar a poesia. Os que amam a poesia, muitas vezes, se ressentem dessa situação. Milan Kundera, em seu livro *A Imortalidade*, narra as impressões de Agnes sobre o mundo que a cerca:

> Continuou seu caminho: o ouvido direito registrava a algazarra da música, as batidas ritmadas de bateria, provenientes das lojas, dos salões de cabeleireiro, dos restaurantes, enquanto o ouvido esquerdo captava os barulhos do chão: o ronronar uniforme dos carros, o ronco de um ônibus que arrancava. Depois o barulho penetrante de uma moto a atingiu. Ela não pôde deixar de procurar com os olhos o que lhe causava essa dor física: uma moça de jeans, de longos cabelos flutuando ao vento, mantinha-se empertigada na sela como atrás de uma máquina de escrever; desprovido de silencioso, o motor fazia uma algazarra atroz. Agnes pensou: *Não era a máquina que fazia barulho, era o "eu" da*

> *moça de cabelos pretos; essa moça, para ser ouvida, para ocupar o pensamento dos outros, tinha acrescentado à sua alma um barulhento cano de descarga*[1].

O individualismo contemporâneo percebido por Agnes nada tem a ver com a solidão exigida pela poesia. A solidão poética é profundamente solidária: é uma busca insistente do outro, ainda quando essa busca se realiza em si mesmo. Mas o mundo moderno está cada vez menos permeável à solidariedade. Os que amam a poesia, muitas vezes, sentem-se isolados, como descreve Alberto da Cunha Melo, em seu poema "Casa Vazia":

> Poema nenhum, nunca mais
> Será um acontecimento:
> Escrevemos cada vez mais
> Para um público cada vez menos,
> Para esse público dos ermos,
> Composto apenas de nós mesmos,
> Uns joões batistas a pregar
> Para as dobras de suas túnicas,
> Seu deserto particular,
> Ou cães latindo, noite e dia,
> Dentro de uma casa vazia.

Alguns críticos, no início dos anos sessenta, atribuíram ao excesso de erudição da poesia a causa desse isolamento. É o caso de Susan Sontag, que em seu livro *Contra a Interpretação*, acusa o poeta de um excesso de seriedade:

> O homem que insiste nos prazeres elevados e sérios está se privando do prazer, está sempre limitando aquilo que poderia gozar. No constante exercício do seu bom gosto acaba, por assim dizer, atribuindo-se um valor que o exclui do mercado. Nesse caso, o gosto *camp* sucede ao bom gosto como um hedonismo audacioso e espirituoso. Torna jovial o homem de bom gosto, quando antes ele corria o risco de se frustrar cronicamente. É bom para a digestão[2].

Esse comentário de Susan Sontag parece ilustrar a mudança ocorrida na carreira da poeta Hilda Hilst, que dedicou quarenta anos de sua vida à "literatura séria", ou seja, aquela que trata dos grandes temas da vida, da morte e do espírito. Desde 1950, data da publicação de seu primeiro livro, *Presságios*, produziu trinta e três volumes, entre poesia, ficção e teatro. Conseguiu prestígio acadêmico, alguns críticos fiéis, seus livros foram traduzidos para várias línguas e publicados em outros países, viraram tema de teses. Só não conseguiu público. "Meus livros não vendem, não são reeditados, as pessoas me acham difícil. Estou cansada desse estigma". Esse cansaço se arrastou por muitos anos. Em 1967, quando decidiu escrever textos dramáticos, já sentia "uma urgência de comunicação com o outro", acreditava que não atingia o

público. “Achei que o teatro ia acontecer mais rápido”. Mas o tipo de homenagem prestada por seus admiradores chegava a incomodá-la. “As pessoas me davam aqueles exemplos do Van Gogh, do Kafka, artistas desesperados que não conseguiam ser reconhecidos. Eu não queria aquilo para mim”[3].

Essa angústia de comunicação levou-a a arriscar uma verdadeira revolução em sua carreira. “Fiquei desesperada com o esquecimento em torno do meu nome. Sempre quis ser lida, não queria ficar nas gavetas. É muito triste a morte em vida do escritor”. Aos sessenta anos de idade, anunciou a sua opção pelo gênero pornográfico: “pelo menos, vou poder ser odiada”, declarou; e o primeiro resultado dessa decisão surgiu em 1990: *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, propositalmente *kitsch*, ou *camp*, no título e no conteúdo. A ele se seguiram outros textos pornográficos, como os *Contos d’Escárnio – Textos Grotescos*, as *Cartas de um Sedutor*, as novelas *Rútilo Nada, A obscena senhora D., Qadós*, e o livro de poemas *Bufólicas*, que rompem com o estilo “sério” de sua produção literária anterior, substituindo-o por um estilo, pelo menos nos primeiros momentos, intencionalmente voltado para o escândalo. Afinal, pornografia escrita por senhoras não é artigo dos mais comuns, especialmente quando essa senhora é autora de uma vasta obra erudita e profunda, uma obra, como diria Sontag, profundamente “indigesta” para a sensibilidade atual.

Neste ensaio, tecemos algumas considerações sobre essa irônica estratégia de rejuvenescimento da poesia, e sobre o sucesso mercadológico do primeiro livro popularmente “apetitoso” de Hilda Hilst, estudando-o a partir dos preceitos de Leslie Fiedler, um dos alegres gurus que incensam o pós-modernismo, e que “indicam”aos profissionais da literatura dos dias de hoje os caminhos para a mudança necessária.

Masturbação e metaficção

Parece haver uma espécie de consenso entre os pensadores do pós-modernismo sobre o predomínio da função metalingüística na poesia e na prosa contemporâneas. Na prosa, fala-se, inclusive, na existência de um gênero à parte, a metaficção. Segundo a definição de Patricia Waugh, *metaficção* “é o termo dado à escritura ficcional que, consciente e sistematicamente, chama atenção para o seu *status* de artefato, a fim de levantar questões sobre a relação entre a ficção e a realidade. Ao promover a crítica de seus próprios métodos de construção, esse tipo de escritura não apenas examina as estruturas fundamentais da narrativa de ficção, como também explora a possível

ficcionalidade do mundo exterior, fora do texto de ficção literária". Entre os vários modelos codificados de estruturas narrativas utilizados preferencialmente para a construção dos chamados romances metaficionais - como a história policial, a fantasia e o jogo - Linda Hutcheon comenta, em seu livro *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, que, embora não muito utilizada para fins metaficcionais, a metáfora erótica ou sexual é ocasionalmente encontrada na estrutura das metaficções. A leitura, nesses textos, assim como a escritura, simula ou assemelha-se a um ato de posse.

Leslie Fiedler, ao contrário, considera o erótico o gênero de eleição dos escritores pós-modernos, tendo em vista que, no universo do *pop* reciclado pela literatura erudita, os demais gêneros - em particular as histórias policiais – já se encontram muito incorporados pela academia e muito sujeitos à condescendência e à afetação de professores e críticos.

Além desse aspecto, Hutcheon e Fiedler parecem discordar, em essência, sobre os objetivos da metaficção. Hutcheon, na linha de John Barth (em *Literatura do esgotamento*, 1969), vê no recurso aos modelos de narrativa de massa uma forma de atualização *técnica* do escritor, que, buscando manter-se em sintonia com seu tempo, procura nas formas da arte *pop* uma inspiração para renovar a arte do romance, fugindo aos padrões propostos pela literatura canonizada da "alta modernidade"; a literatura da chamada "Era Pound". O romance, porém, continuaria sendo um lugar de reflexão sobre o mundo, embora essa reflexão passasse a se efetuar através dos textos incorporados, relidos e reescritos pela metaficção, e não como um mero espelhamento de uma realidade exterior que se tem como modelo.

Fiedler, entretanto, é muito mais radical e não demonstra nenhuma ansiedade em preservar, como os demais, qualquer espaço para o exercício crítico da literatura. O que o seu artigo *"Cross the Border: Close that Gap"* parece sugerir é que o "fechamento" do abismo entre a literatura erudita e a literatura popular se faça mediante um nivelamento anti-intelectual, de apelo exclusivamente sensualista e consumista; em suma: não uma cuidadosa "re-oxigenação" de elementos presentes tanto na literatura pré-moderna como na literatura do "alto modernismo", como propõem Barth e Hutcheon, mas uma aniquilação do tipo de escritura considerada erudita em função de uma ditadura da linguagem de massa, facilmente acessível e sem conteúdos profundos a serem resgatados.

De certa forma, Hutcheon e Barth entendem a auto-referencialidade da metaficção como uma espécie de "masturbação intelectual", que convida o leitor a estabelecer uma relação mais sedutora e atraente com a cultura, com

o passado e com a história através da fantasia, onde o apelo erótico não é diferente daquele exercitado pela literatura de todas as épocas, pois, como diz Hutcheon: "qualquer novela é erótica num certo sentido. Ela procura atrair, seduzir o leitor para um mundo diferente do seu. Apenas forçando o ato da leitura a se tornar um ato de imaginação possessiva, análogo ao envolvimento e à participação ativa do ato sexual, é que a literatura consegue tornar-se viva. É para este aspecto que a metaficção erótica chama a atenção".

Para Fiedler, porém, o apelo ao erotismo não significa a tematização de uma característica própria da literatura, que a metaficção traz para a frente do palco a fim de fazer o leitor "consciente" pensar sobre o assunto. O romance erótico - ou mais apropriadamente, pornográfico - pós-moderno só seria compreendido como *metaficção* no seu eventual aspecto de reciclagem, que produziria como efeito, no máximo, o reconhecimento da citação pela presença do eco intencional de outras obras. De resto, teria como único objetivo a produção de excitação física através da leitura, em nada deixando a dever aos demais textos do gênero, cujo propósito, desde sempre, foi apenas este. Aliás, para Fiedler, o fim da idéia do *sublime* na arte coincide com o fim da própria noção de *pornografia*.

Por essa razão, Fiedler certamente não rejeitaria, em sua concepção de romance pós-moderno, como o faz Barth, o público dos "analfabetos lobotomizados pelos *meios de comunicação em massa*", talvez por ser a fatia mais capacitada do mercado ao perfeito exercício daquilo que ele entende como masturbação literária. O seu texto, pelo menos, não expressa a cautelosa mediania de Barth (em *Literatura da plenitude*, 1980), para quem "o romance pós-moderno deveria superar as diatribes entre realismo e irrealismo, formalismo e conteudismo, narrativa pura e engajada, narrativa de elite e de massa (...), de modo a atingir e divertir um público mais amplo que "o círculo fechado dos devotos da Arte de Thomas Mann", mas - atente-se bem - não necessariamente destinado a "atingir ou comover os fãs de James Michener e Irving Wallace". Com seu radicalismo iconoclasta, Fiedler provavelmente condenaria tal distinção, defendendo que "a idéia essencial é destruir de uma vez por todas – pela paródia, pelo exagero ou pela emulação grotesca do passado, bem como pela adaptação das formas "pop", todo tipo de distinção e de discriminação".

Umberto Eco não acredita que as propostas de Fiedler por um nivelamento acrítico das produções culturais seja "séria", afirmando que se trata de "um estudioso por demais sutil para acreditar nisso". Segundo Eco, Fiedler estaria apenas lutando para "romper a barreira que foi erguida entre a

arte e o divertimento": "Fiedler percebe que, hoje, atingir um vasto público e povoar seus sonhos talvez signifique fazer vanguarda, deixando-nos ainda a liberdade de dizer que povoar os sonhos dos leitores não significa necessariamente consolá-los. Pode significar obcecá-los".

Resta saber se o autor de *O nome da rosa* entende por *obsessão* e *divertimento* o mesmo que o crítico. Pelo menos na área da literatura erótica, Fiedler é bastante enfático: a obsessão pela eliminação das diferenças entre a "exploração artística" do tema e a "pornografia pesada" deve levar o escritor a abordar formas "desviadas" ou mesmo patológicas de sexo: "As formas padronizadas de cópula heterossexual, poeticamente trabalhadas, parecem extremamente fora de moda, ou mesmo um pouco ridículas. É preciso trabalhar temas como a felação, a flagelação, a coprofilia, a necrofilia, para que estejamos certos de que se trata de pornografia e não de historietas de amor."

A obra pós-moderna de Umberto Eco, por exemplo, se analisada pelos critérios de Fiedler, é definitivamente obsoleta. Considere-se a famosa cena de amor na cozinha do mosteiro, em *O Nome da Rosa*, e o seu confesso objetivo de "fundir êxtase místico e êxtase erótico". Aliás, Eco parece estar muito ligado às sutilezas clássicas das "historietas de amor", a ponto de utilizar uma declaração romântica como metáfora na sua definição da literatura pós-moderna: "Penso na atitude pós-moderna como a de um homem que ama uma mulher muito culta e sabe que não pode dizer-lhe "eu te amo desesperadamente", porque sabe que ela sabe (e ela sabe que ele sabe) que esta frase já foi escrita por Liala. Entretanto, existe uma solução. Ele poderá dizer: "Como diria Liala, eu te amo desesperadamente". A essa altura, tendo evitado a falsa inocência, tendo dito claramente que não se pode mais falar de maneira inocente, ele terá dito à mulher o que queria dizer: que a ama, numa época de inocência perdida. Se a mulher entrar no jogo, terá igualmente recebido uma declaração de amor. Nenhum dos dois interlocutores se sentirá inocente, ambos terão aceito o desafio do passado, do já dito que não se pode eliminar, ambos jogarão com prazer o jogo da ironia...Mas ambos terão conseguido mais uma vez falar de amor".

Esse tipo de definição, contudo, não se compatibiliza com a concepção de Fiedler sobre a narrativa pós-moderna, sobretudo a de cunho pornográfico. Gênero pós-moderno por excelência, a pornografia constituiria, na sua opinião, a forma essencial da arte *pop*, por ser "o mais irrecuperável de todos os tipos de sub-literatura, entendido como um tipo de divertimento mais próximo do pólo do Vício do que do pólo da Arte", e, portanto, menos suscetível de ser utilizado para a veiculação de mensagens ideológicas e/ou estéticas."

Abre-se, portanto, entre a flagrante falta de objetivos identificada por

Fiedler no romance pós-moderno e os objetivos insistentemente apontados por Linda Hutcheon, John Barth e Umberto Eco, entre outros, como característicos da metaficção, um novo e surpreendente abismo: enquanto o primeiro celebra nos textos o que julga ser uma absoluta e gratuita ausência de significado[4], os demais prosseguem na velha atitude crítica de encontrar motivos e funções para essa aparente ausência de significado nos textos, sugerindo, por exemplo, questões como a ênfase do autor na *mímese do processo*, ou seja, no desvendamento dos bastidores da produção e da recepção da literatura (Hutcheon); a busca de estratégias de revigoramento da arte de contar histórias com vistas a um público mais amplo e menos elitizado (Barth); a tentativa de recuperação do caráter prazeroso da leitura e de formação de um leitor mais participativo (Eco).

Esse abismo também se faz sentir na trilogia pornográfica de Hilda Hilst, da qual *O caderno rosa de Lori Lamby* é o primeiro volume. Se, por um lado, a escolha do gênero parece refletir uma opção clara de superação do estilo erudito em busca de uma forma de expressão das mais ostensivamente massificadas, como diz Fiedler; por outro lado, a realização efetiva da obra vai-se concretizar como uma metaficção com objetivos críticos definidos, na linha do que propõem Hutcheon, Barth e Eco; sugerindo que o apelo à pornografia oscila entre um não-sentido prazeroso e pós-moderno (que Fiedler identifica como "the private masturbatory reverie", característica típica do gênero), e um ataque irônico, pesado e ideológico, mais comum ao espírito das narrativas modernas, que às vezes se volta contra o próprio gênero pornográfico.

Embora explícita até no nome, *Lori Lamby* é uma espécie de "Alice" carrolliana, que viaja entre a verticalidade profunda do "País das Maravilhas" e a horizontalidade superficial do "País dos Espelhos". Incorporando a perversão do criador, e escrevendo ela mesma suas aventuras na descoberta da sexualidade oral - e verbal -, a personagem guarda para com Alice um parentesco semelhante ao que se poderia traçar entre a obra de Hilda Hilst e a grande *mise en scène* dos paradoxos do sentido que Lewis Carroll realiza, segundo Deleuze, na obra citada.

Deleuze, aliás, concede a Carroll o papel de inventor da *literatura de superfície*, na medida em que destitui, através do paradoxo, a profundidade das coisas. Ao contrário do senso comum que afirma um sentido único, o paradoxo afirma dois sentidos ao mesmo tempo. Daí que as inversões e reversões em *Alice* (reversões no tamanho, na ordem do tempo, reversões de proposições, reversões de causa e efeito etc.) surgem como um paradoxo da identidade infinita e conduzem à contestação da identidade pessoal da

personagem, tema que atravessa as suas aventuras: “o paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas”. A contestação da identidade pessoal da personagem, a perda do nome próprio, é a aventura que se repete através de todas as aventuras de Alice, “pois o nome próprio ou singular é garantido pela permanência de um saber”. Arriscando-se em regiões desconhecidas, portanto, Alice mergulha - ou desliza - numa contínua e excitante ameaça: a da perda do saber instituído, e a da possibilidade da descoberta de um saber imprevisto.

A questão da identidade também permeia o livrinho aparentemente sem grandes pretensões de Hilda Hilst. Talvez não seja casual a inclusão na contracapa da foto da própria autora, aos cinco anos, com seus translúcidos olhos azuis, transformada em fetiche, de maneira muito similar às famosas fotos de modelos infantis feitas por Carroll. Embora não trabalhe com o paradoxo lingüístico, instrumento de eleição de Carroll, Hilda insere nesse livro o paradoxo na própria forma literária, que oscila entre o humor, arte da superfície; e a velha ironia, arte da profundidade.

Assim como, para Deleuze, a descida de Alice às profundezas do poço do *País das maravilhas* dá lugar, no *País dos espelhos*, a movimentos laterais de expansão, onde a profundidade se faz superfície, o abismo se faz espelho, as personagens - pessoas e animais - tornam-se figuras de cartas de baralho, sem espessura; a “descida” de Hilda Hilst à pornografia também parece dar lugar a um novo espaço, abrindo novas possibilidades à sua escritura. De certa maneira, a história de *Lori Lamby*, como a de Alice, descrevem uma única aventura: “a da ascensão à superfície, à da desmistificação da falsa profundidade, a da descoberta de que tudo se passa na fronteira”. Para Deleuze, “dir-se-ia que a antiga profundidade se desdobrou na superfície, converteu-se em largura. *Profundo* deixou de ser um elogio”.

Talvez, por isso, Hilda Hilst tenha se despedido do leitor, na contracapa de *Amavisse* (Massao Ohno, 1989), seu último livro de poemas “profundos”, com o seguinte apelo: “poupem o desperdício de explicar o ato de brincar./ A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo./ O *Caderno rosa* é apenas resíduos de um *Potlatch*./ E hoje, repetindo Bataille:/ ‘Sinto-me livre para fracassar’”.

Afinal, o não-sentido que as brincadeiras carrollianas propõem não são, como entende Deleuze, o *oposto* do sentido, mas uma oposição à *ausência de sentido*, produzindo, na verdade, um *excesso* de sentido: esse *luxo* a que se refere Hilda Hilst, e que Susan Sontag identifica como um “espírito de

extravagância, o predomínio do decorativo, a ênfase na textura, na superfície sensual, no estilo em detrimento do conteúdo", marcas de uma sensibilidade da superfície que surge para preencher o espaço vazio das "metanarrativas", como diria Lyotard, cujo propósito emancipatório e especulativo, vigente na modernidade, já não encontraria legitimidade na condição pós-moderna: "O saber pós-moderno não é mais o instrumento dos poderes. Ele aguça nossa sensibilidade para as diferenças e reforça nossa capacidade de suportar o incomensurável".

A sedução desse saber, no entanto, não oculta que nada pode ser mais frágil que a superfície. "O não-senso não dá mais o sentido: ele devora tudo". É por isso que, para Deleuze, o observador deve permanecer atento: "Um grande poeta pode escrever numa relação dinâmica com a criança que ele foi e as crianças que ama; um louco pode carregar consigo a mais imensa obra poética, numa relação direta com o poeta que ele foi e que não deixou de ser. *Mas isto não justifica de forma nenhuma a grotesca trindade da criança, do poeta e do louco*". Por isso, à parte a aparente serenidade dos espelhos, "podemos acreditar que a superfície tem seu monstros, Snark e Jabberwock" - ou o Jumento Logaritmo, que atemoriza Lori Lamby -, "seus terrores e suas crueldades, as quais, pelo fato de não serem profundidades, têm, de qualquer maneira, garras, e podem tragar lateralmente ou mesmo fazer-nos recair no abismo que acreditávamos conjurado".

Caderno rosa e *Caderno negro*

Talvez escrever pornografia seja uma opção menos perturbadora para o escritor "sério" do para o crítico "consciente". Pelo menos, é o que supõe o leitor que, ao abrir o *Caderno rosa de Lori Lamby*, depara-se, antes de mais nada, com a cuidadosa advertência de Eliane Moraes (Jornal do Brasil, 12/5/90) transcrita na orelha do livro, que esclarece, convenientemente: "Trata-se, sim, de um livro obsceno e, como tal, passível de ser catalogado ao lado de textos afins. Seria, no entanto, um equívoco rotulá-lo como "mera pornografia" de apelo comercial; se o fosse, aliás, dificilmente teria sido publicado por uma editora refinada como a Massao Ohno, numa edição tão bem cuidada, com lindos desenhos de Millôr Fernandes, e, ademais, com a tiragem de apenas 1 mil exemplares[5]... O livro de Hilda Hilst está para a produção de Adelaide Carraro assim como as novelas de Georges Bataille estão para os best-sellers de Régine Deforges. Entendamos, pois: *O caderno rosa* inscreve-se numa *das mais nobres tradições de literatura erótica*, aquela que, para citar apenas alguns autores do nosso século, passa pela obra de Guillaume Apollinaire, Pierre

Louys e Henry Miller."

Ou seja, nem bem nos predispomos a conhecer o novo estilo da autora e já somos iniciados num discurso classificatório que salvaguarda, de antemão, a honra de Hilda Hilst, e assegura a superior qualidade da obra (da qual, até agora, só vimos a capa), estabelecendo rapidamente as filiações "decentes" e relacionando, de quebra, os nomes de alguns "renegados" do gênero, de forma a prevenir o leitor de que aquilo que o espera, "embora a autora tente disfarçar, é uma fina reflexão sobre o ato de escrever como possibilidade de jogar com os limites da língua". Assim, mesmo que considerássemos a hipótese do "disfarce" como verdadeira, de que adiantaria o eventual esforço da autora, se a voz crítica se antecipa ao seu discurso, desmascarando-a antes mesmo que possamos constatar a existência da máscara?... Afinal, trata-se de uma metaficção pós-moderna, que pretende, como quer Fiedler, romper os limites entre o erudito e o popular; ou trata-se de mais uma obra erudita, como quer Eliane Moraes, que pretende dar continuidade à tradição do "alto modernismo", em sua vertente "erótica"?

Para satisfazer a gregos e troianos, ao que parece, Hilda Hilst dividiu o seu livro em duas partes: o *Caderno rosa* e o *Caderno negro*. No primeiro - uma espécie de diário escrito por uma menina de oito anos -, *Lori Lamby* narra alegremente seu cotidiano familiar, numa perspectiva completamente alheia ao drama que se desenrola ao seu redor. As terríveis brigas em casa, os problemas financeiros, o conflito existencial do pai (um escritor falido que é obrigado a escrever contos pornográficos por encomenda para sobreviver); tudo, enfim, é neutralizado através das pinceladas rosa-bebê da escritura infantil, que nada compreende e que em tudo só encontra prazer.

O *Caderno Rosa* é absolutamente *camp*. Consiste na narração de cenas de sexo explícito inspiradas na linguagem de vídeos e revistas pornôs (aos quais a menina tem acesso em casa) e em trechos copiados dos apontamentos roubados à escrivaninha do pai. Trata-se, portanto, da história de uma leitora bastante interessada e criativa, cujo diário também revela o seu singular potencial como escritora, pelo modo como se mostra capaz de transformar todo o variado material cultural que lhe chega às mãos numa narrativa coerente da qual se torna a protagonista.

Alheia às questões dos adultos e aos seus problemas complicados e desinteressantes, Lori Lamby deslumbra-se apenas com a descoberta delirante do sexo e faz do mundo das sensações o seu próprio mundo imaginário, para onde seduz o leitor com o seu canto de sereia de inocente lolita. Graças a essa autenticidade absolutamente isenta dos cacoetes de uma socialização prévia e

de aprendizados repressores, a narrativa da menina é de um erotismo feliz, lúdico e despojado, sem os traços eventualmente grosseiros presentes no material que lhe serve de modelo (os videos e as revistas), e sem a sobriedade e a amargura que o rigor acadêmico de seu pai imprimem à segunda narrativa, incorporada ao *Caderno rosa* como uma história intercalada (que Lori copia no seu diário): *O caderno negro*.

Inspirado nas histórias e na linguagem dos folhetins obscenos da literatura de cordel, resgatados com uma intenção crítica e metalingüística, o *Caderno negro* não tem a leveza nem a superficialidade pós-modernas, nem a gratuidade narcisista e masturbatória que faz do *Caderno rosa*, na opinião do crítico Lalau, personagem do livro, "uma doce e terna e perversa bandalheira". A história de "Corina, ou a Moça e o Jumento", do *Caderno negro*, não é apenas pornográfica: é violenta, carregada, vingativa. Nela, o exercício do sexo é um instrumento de expiação, um "mea-culpa" autopunitivo, que é repassado ao leitor como uma acusação.

A intertextualidade, nesse "conto", tem propósitos "profundos", de uma recalcitrante e vicariante modernidade. Fala, alegoricamente, de questões sociais como a pobreza, a fome, a feiúra do povo, o desemprego, o desamparo e o abandono da juventude à própria sorte, o analfabetismo, a precariedade da saúde pública, a ignorância, a falta de escolaridade, a falta de dentes. Fala de sexo como se "falar de sexo" fosse o derradeiro recurso e a desgraçada condenação imposta ao escritor num país de "anarfas"; como se fazer pornografia fosse uma apelação última, um pacto com o diabo. A atmosfera do *Caderno negro* é angustiada e revoltada, produto de um escritor que lamenta a própria sorte, julgando que sua tarefa, por algum motivo, deveria ser considerada superior à de um camelô qualquer; e que por isso o seu produto, o livro, deveria ser reverenciado como uma obra de arte e não tratado indiferentemente como uma simples mercadoria.

Por isso, *O caderno negro* não agrada ao editor, nem a Lori Lamby, que propõe uma solução: "Mas eu achei muito difícil essa história que o senhor me mandou" - diz ela - "e também não sei direito como é um jumento preto. Eu conheço é cavalinho e boizinho e burrinho. Sabe, tio, eu achei a história um pouco feia também. Agora eu vou colar figurinhas do *He-Man* e da *Xoxa* na beirada do caderno e tudo vai ficar mais bonito".

Essa maquilagem do *Caderno Negro* proposta pela criança é, ao fim e ao cabo, o próprio *Caderno rosa*, uma moldura *kitsch* que disfarça decorativamente, de maneira extravagante e excitante, essa queixa rançosa do escritor erudito, do intelectual reformador, do filósofo iluminista, do poeta

bucólico pré-ecológico, da qual Hilda Hilst consegue se desvincular através de um mecanismo de infantilização irracional. O *Caderno negro* é um livro pornográfico deserotizado e avesso ao consumo, privado do princípio holístico que conduz a insustentável leveza da narrativa de Lori Lamby. Propagadora da moral hedonista dos valores calcados no prazer, Lori Lamby ri levianamente - mas inimputável na sua irresponsável leviandade - dos problemas de seus pais, que levam tudo demasiado a sério.

Dessa forma, a narrativa "masturbatória" envolve a narrativa metaficcional, propondo ao leitor uma alternativa muito mais interessante e prazerosa de *trabalhar a língua*. Trabalhar a língua não como faziam os antigos "modernos", que pensavam, como diz a autora, que "um livro não se faz como se fazem crianças", e precisavam de assuntos *sérios* para exercitar o léxico, tais como a reforma do mundo ou a edificação da humanidade. Mas trabalhar a língua reconhecendo que, ao contrário de tais assuntos, que se tornaram incompreensíveis na atualidade, o gesto de fazer crianças ainda continua acessível ao gosto popular, podendo perfeitamente ser apropriado pela escritura, tomando-se apenas o cuidado de disfarçar a incômoda suspeita da esterilidade de tal processo na literatura com o acréscimo de bastante sentimentalismo, cor e efeitos especiais.

Jumento Logaritmo: o leitor-alvo de Hilda Hilst

O tom escatológico da história do jumento Logaritmo, narrada no *Caderno negro* pelo pai de Lori Lamby, o escritor "sério" e perturbado, faz com que o emprego do vocabulário rudimentar da gíria e da blasfêmia soe como um monólogo desesperado num universo silencioso e não-interativo. A história se constrói como uma patética e extemporânea imprecação modernista que se reconhece, antecipadamente, destinada a ninguém. O discurso já não comunica, não se ilude quanto ao seu possível interlocutor: descrito como um "jumento", com uma irônica alcunha científica.

Há muita dor, raiva e frustração nessas linhas. *O caderno negro* é de um sarcasmo para com o leitor e de uma auto-agressão para com o escritor que chegam a ser cruéis: em outras palavras, *obscenos*. É como se Hilda Hilst refletisse sobre o absurdo da situação de escrever apenas para refletir sobre o absurdo da situação de escrever, *ad infinitum*; como se não se conformasse com a intransitividade auto-reflexiva da literatura, e procurasse uma forma de restabelecer a comunicação com o leitor através da pornografia.

Se o Jumento Logaritmo, seu leitor-alvo, não penetrar no "complexo" labirinto de sua ironia, nem por isso rejeitará a aventura de ler: há um plano

textual que permite apenas o exercício prazeroso e despretensioso do mero deciframento de signos. A literatura "de massa" soube preservar essa sabedoria com mais eficácia do que a literatura "erudita": não é por acaso que os escritores "sérios" recorrem a ela num momento de desespero. Ela parece garantir a perpetuação da atividade da leitura, e a vitalidade do livro como *medium*, mesmo no estado de overdose de imagens em que vivemos.

O *Caderno rosa* ilustra esse fato; depois dele, Hilda Hilst começou a ser digerida com um insuspeitado prazer; seus contos foram publicados nas revistas *Nicolau* e *Playboy*, e chegou mesmo a concorrer, com dom Paulo Evaristo Arns, em 1990, ao prêmio de Intelectual do Ano. Perdeu o título, mas parece ganhar leitores. O que começou apenas como uma "estratégia de choque", aliás, revelou-se um verdadeiro veículo de extravasamento do fluxo poético que agonizava nas formas anteriormente utilizadas pela autora. O que Hilda Hilst fez, enfim, foi transformar a consciência do limite - do *esgotamento*, como diz John Barth - em matéria-prima de mais escritura; um salto que a literatura deve, em grande parte, à provocação e ao desafio imposto pelos "monstros da superfície", metáfora dos leitores contemporâneos.

Lori Lamby: a contadora de histórias pós-moderna

No *Caderno Rosa*, o discurso infantil não é genuíno; é uma paráfrase do estilo "tatibitate" que os adultos utilizam em certos livros destinados às crianças. A inversão do processo - ou seja - o emprego do "tatibitate" num livro destinado a adultos, trai a intenção de infantilizar, ou de denunciar a infantilização desse público. Qualquer assunto, abordado sob esse prisma, tende a produzir uma mesma incompreensão, um mesmo e indistinto divertimento, não importa a que se refira, seja à História, seja ao comportamento sexual. O objetivo do contador de histórias é apenas distrair, festivamente, de maneira eficaz e imediata, e preferentemente descartável.

A questão do erotismo na avaliação dessa opção narrativa, porém, parece ser mais ampla do que sugere a sua mera utilização temática na literatura. O fato é que estratégias de sedução erótica estão no bojo do funcionamento da economia dita pós-industrial, que lida basicamente com a informação e os signos. O indivíduo na condição pós-moderna é submetido a um bombardeio maciço e aleatório de informações fragmentadas, que nunca formam um todo, e que têm importantes efeitos culturais, sociais e políticos. A hiper-realização dos objetos através da estetização embeleza o cotidiano cada vez mais saturado, criando, por exemplo, a imagem de cidades cenográficas, projetadas por uma arquitetura ilusionista; erigindo templos de consumo e de lazer onde se propagam

os valores morais contemporâneos, fundados no individualismo narcisista e no prazer de usar bens e serviços; e conduzindo, através da moda e da publicidade, o processo de erotização do dia-a-dia com fantasias e desejos de posse.

Uma carga erótica deve envolver por igual pessoas e objetos para produzir um impacto social, sugerindo ao indivíduo isolado um ideal de consumo personalizado, através do qual ele busca sua identidade na multidão. É nesse contexto que surge o neo-individualismo pós-moderno, no qual o sujeito vive sem projetos, sem ideais, a não ser cultuar sua auto-imagem e buscar a satisfação aqui e agora. É a esse contexto, portanto, que pertence Lori Lamby, a contadora de histórias pós-moderna. É também, num certo sentido, esse mesmo contexto - e não o sexo e suas várias formas de expressão - que Hilda Hilst considera "pornográfico".

Se a realidade é pornográfica como o *Caderno negro*; se, como diz a autora, "é uma futilidade, uma espécie de morte civil escrever literatura 'hermética' num país miserável como o Brasil, onde não há retorno"; cabe ao escritor virar ao avesso essa história, e, num gesto prismático como o de Hilda Hilst com seu *Caderno Rosa*, continuar insistindo em atrair os leitores, alegremente, sensualmente, como o flautista de Hamelin, para as regiões limítrofes onde, em lugar da eterna e enganosa segurança das superfícies, ainda se oferecem sugestões para lidar com o risco da queda e com o desafio do abismo.

Notas

[1] Milan Kundera, *A imortalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 26.

[2] Susan Sontag. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

[3] Os comentários da escritora foram transcritos da entrevista "Uma mulher de leitura fácil", feita por Maria Ercília para a *Revista da Folha de S. Paulo*, 1/9/1991.

[4] Veja-se o tipo de valoração que atribui a um romance pornográfico nos tempos atuais: "O romance *Portnoy Complaint*, de Philipe Roth, não tem absolutamente nenhum sentido, não mais do que uma piada suja qualquer, a cujo gênero claramente pertence". (Fiedler. *Cross the border: Close that Gap*, p.161).

[5] Em 20/6/1990 já se publicava uma segunda edição de 1500 exemplares de *O Caderno Rosa*.

Bibliografia

BARTH, John. "The literature of exhaustion". *The Atlantic*. August, 1967, vol. 220, n. 2.

————. "The literature of replenishment". *The Atlantic*. January, 1980.

BORGES, Jorge Luis. "Defesa de Bouvard e Pécuchet", em *Discussão*.São Paulo: Difel,

1986.

BUTCHER, Pedro. “Quando a estupidez é um álibi para a filosofia”. *Revista Programa*, Jornal do Brasil, 30/9/94.

CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice: no País das Maravilhas; através do espelho*. Tradução e organização de Sebastião Uchoa Leite. Rio de Janeiro: Summus, 1977.

CHRISTENSEN, Inger. *The meaning of metafiction.* Bergen, Universitetsforlaget, 1981.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

————. “Coldness and cruelty”, em *Masochism.* New York, ZoneBooks. 1991.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FIEDLER, Leslie. “Cross the border, close that gap: post-modernism”, em PUTZ and FREESE (eds.). *Postmodernism in American literature*. Dormstadt: Thesen Verlag, 1984.

GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

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

————. *Cartas de um sedutor.* São Paulo: Paulicéia, 1991.

————. *Contos d’escárnio - textos grotescos.* São Paulo: Siciliano,1990.

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

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative - the metafictional paradox.* New York: Methuen, 1984.

————. *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction.* New York: Routledge, 1988.

KUNDERA, Milan. *A imortalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio,1986.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno.* São Paulo: Brasiliense,1986.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. “Sobre a ferocidade das fêmeas - Hilda Hilst vai do escatológico ao poético em três novelas sobre o erotismo feminino”. *Caderno Idéias*, Jornal do Brasil, 12/3/1994.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação.* Porto Alegre: L&PM, 1987.

WAUGH, Patricia. *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction.* London: Methen, 1984.

Ermelinda Ferreira - “Da poesia erudita à narrativa pornográfica: sobre a incursão de Hilda Hilst no pós-modernismo”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 21. Brasília, janeiro/junho de 2003, pp. 113-27.