

# Narrando a edição: escritores e editores na *Trilogia obscena*, de Hilda Hilst

Luciana Borges

*Conquanto seja verdade que a arte comercial  
está sempre em perigo de acabar como uma  
prostituta, é igualmente verdadeiro que a arte  
não comercial está sempre em perigo de acabar  
como uma solteirona.*

*Erwin Panofsky*

## **O contexto da *Trilogia obscena***

Com *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos d'escárnio: textos grotescos* e *Cartas de um sedutor*, Hilda Hilst compôs a chamada *Trilogia obscena*. Escrita como um adeus à “literatura séria”, a *Trilogia* apresentou ao público uma faceta da autora que acabou desconcertando leitores desprevenidos. O fato é que, ao partir para uma incursão pelo território da suposta pornografia e da obscenidade, a espécie de ficção da qual se compõe a *Trilogia* surpreende pelo inusitado do assunto e pelo tratamento formal dado pela autora aos textos.

É certo que a desconstrução formal, o hibridismo dos gêneros e a quebra de expectativas no tratamento de temas como a morte, Deus, a vida e outros assuntos que frequentemente habitam a literatura, não constitui uma novidade em relação à ficção anterior de Hilda. *A obscena senhora D*, publicado em 1982, é uma dessas ocorrências desconstrutoras que caracterizam a poética de Hilda Hilst. A obscenidade aparece nesse texto como um modo de questionar o usual na compreensão da existência, a partir do momento que Hillé passa a habitar o vão da escada, usa máscaras de animais para assustar os vizinhos, levanta a saia e esquece o pudor, tanto em relação ao corpo quanto em relação aos conhecimentos inatingíveis: o obsceno do texto e não o texto obsceno torna-se o foco principal da narrativa vertiginosa de Hillé. Isto porque, nos dizeres de Alcir Pécora<sup>1</sup>, a questão da obscenidade, mais que a pornografia, é definitiva na obra da autora.

---

<sup>1</sup> Pécora, Nota do organizador para *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 11.

Entretanto, é com a *Trilogia* que a autora pretende, de modo explícito, chamar a atenção para o modo pelo qual a literatura de alta qualidade estética circula socialmente no Brasil, ou melhor, para o modo pelo qual ela *não* circula. É pelo viés da zombaria e do escândalo, disfarçados em riso e bandalheira, que as três narrativas citadas propõem essa discussão. As constantes declarações de Hilda sobre o descaso de editores e leitores em relação à sua obra, presentes em entrevistas e artigos de jornais, culminam na escolha de um tratamento ficcional que, incluindo personagens escritores e editores – e tratando da relação conflituosa entre ambos – pretende fazer da ficção um espaço de observação e recusa do olhar crítico e do olhar dos leitores sobre a obra.

Hilda desejava ser lida. Não pelo grupo restrito de admiradores que constelavam sempre à sua volta, mas por um público amplo que compreendesse a grandiosidade de sua obra poética, ficcional e teatral. Na falta desse reconhecimento – na perspectiva da escritora –, esta decide lançar-se a um projeto mais adequado às expectativas do público leitor brasileiro.

Por meio das atitudes e declarações públicas de Hilda, sua tensa relação com o público leitor<sup>2</sup>, com a crítica e com os editores ficaria explicitada, revelando certo ressentimento da escritora frente às referidas instâncias que, usualmente, instauram-se no entorno da produção de autores e autoras. A incompreensão generalizada dos leitores em relação aos seus escritos teria sido responsável pelo cansaço e pela desistência, pela desesperança em qualquer tipo de reconhecimento do valor de sua obra, mesmo que depois ela viesse a publicar alguns títulos não obscenos:

eu tinha essa mágoa de não ser consumida e fui entendendo que as pessoas têm medo do auto-conhecimento. É natural que elas tenham medo, que se defendam de se conhecer profundamente. Então talvez um texto que faça o possível para que o outro se descubra, se perceba mais próximo da totalidade, enfim, um texto como o meu que tenta fazer um esboço mais nítido do ser humano, pode realmente provocar pânico nas pessoas. De repente, as pessoas estão contentes com as próprias vidas<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> A despeito da declaração de que abandonaria a literatura séria com a publicação da *Trilogia Obscena* – que alguns preferem chamar de tetralogia, ora incluindo *Bufólicas* (1992), ora incluindo o precursor *A obscena Senhora D* (1982) –, Hilda faria as pazes com sua produção anterior, publicando livros de poesia – *Cantares do sem nome e de partidas* (1995) – e de ficção – *Rútilo nada* (1993), por este último, recebeu o prêmio Jabuti, em 1994.

<sup>3</sup> Hilst, em entrevista a Vasconcelos, s.p.

Em outra entrevista, desta vez a Caio Fernando Abreu, em 1987, re- parece a ênfase no fato de que as pessoas não desejam ser incomodadas em sua acomodação. A sensação de perdição é inquietante para a maioria das pessoas que desejam uma vida arrumada, sem conflitos que desconformem ou desestabilizem. Se a literatura é foco de desordem e derivas, esse mundo, apresentado pelo texto poético e por demais inquietante, é rejeitado, colocado no limbo das incompreensões. A pressão e a tensão do autoconhecimento, do contato com o estranho de si mesmo e os sustos do salto sobre o abismo podem não ser algo muito bem-vindo.

O ataque direciona seus dardos principalmente para os editores, responsáveis pela materialização do texto em objeto de leitura, pois deles é a responsabilidade de fazer o livro existir nas livrarias: “os editores no Brasil não estão interessados em uma obra que leve a pensar”<sup>4</sup>. A forma com que Hilda ataca os editores alcançará sua maior pujança quando estes forem transformados em elementos ficcionais dentro dos textos da *Trilogia*, personagens-escretores que vivem uma tensa relação com seus editores, como o pai de Lori. Há um choque de objetivos garantidor da contradição: o que o escritor pretende escrever e o que o editor, conforme seu interesse de vendagem e as exigências do mercado editorial, pretende editar.

Nesse conjunto de textos hilstianos, espelhando aspectos problemáticos da recepção da obra de Hilda, os dois lados nunca se encontram em acordo e encenam tensões várias, apenas conciliáveis mediante o sacrifício de uma das partes: “E então eu falei: quer saber? Não vou escrever mais nada de importante. Falam sempre aquelas coisas, que eu sou uma tábua etrusca, que eu sou hieróglifo, não sei o que”<sup>5</sup>. A decisão radical é pelo autossacrifício mediante o sacrifício da obra: o *potlatch*, uma prática de troca arcaica efetuada pelos índios americanos, documentada por Marcel Mauss<sup>6</sup> e utilizada por Bataille<sup>7</sup> na elaboração de uma teoria econômica. A prática de destruição pública das riquezas constitui um modo único de aquisição de poder, por meio da ideia de dádiva: destruindo o que se tem de mais precioso, adquire-se outro tipo de poder, simbólico e, portanto, mais valioso. Desse modo, a decisão de se lançar a textos que não deveriam ser levados a sério trai a ambivalente

<sup>4</sup> *Id.*, em entrevista a Leo Gilson Ribeiro, “Luminosa despedida”, s.p.

<sup>5</sup> *Id.*, em entrevista a Araújo e Francisco, s.p.

<sup>6</sup> O *potlatch* foi teoricamente apresentado ao mundo por meio do *Essai sur le don*, de Marcel Mauss, publicado em *Année Sociologique*, em 1925.

<sup>7</sup> Bataille, *A parte maldita*, 1975, p. 34 et *passim*.

posição que Hilda assumiu frente a seus leitores, oscilando entre a carência, o ressentimento e a revolta. Na entrevista concedida aos Cadernos de Literatura do Instituto Moreira Sales<sup>8</sup>, cerca de dez anos depois, ela viria a assumir que nunca, ou que apenas uma vez na vida, por ocasião da *Trilogia*, havia se importado com o leitor. Essa é uma posição paradoxal, uma vez que há um conteúdo manifesto na obra obscena que pretende justamente atingir esse não-leitor de sua obra, ou seja, o público que nunca a leu ou que, se leu, jamais a compreendeu. Hilda quer também atingir os editores que nunca valorizaram seu projeto literário (apesar de ter tido, durante quase toda sua vida literária, um editor fiel, Massao Ohno). Recuperando a citação de Panofsky em epígrafe, na oscilação entre a prostituição e a solteirice, anula-se o meio termo.

Eliane Robert Moraes<sup>9</sup>, analisando a relação de Sade com o leitor ideal projetado pelo autor, afirma que o texto sadiano tem como objetivo o corpo do leitor, uma vez que deseja atingir suas reações (e controlar os efeitos das cenas narradas sobre o indivíduo). Assim se justifica a projeção de leitores – aqueles que podem compreendê-lo e lê-lo sem perigo – e de antileitores – aqueles para quem a obra de Sade deveria ser queimada: a esses últimos, Sade não dedica nenhuma importância. Ao dizer que nunca se preocupou com o leitor, Hilda estaria fazendo um movimento semelhante.

Hilda anunciou, em 1988, que não escreveria mais. Entretanto, mesmo que isso não tenha vindo a acontecer, a indignação por não ser lida, nem mesmo na obra pornográfica, apareceria em 1999<sup>10</sup>, na reafirmação de que já escrevera tudo o que queria e devia, que não tinha mais nada a dizer. E, diante da estupefação dos ouvintes, acrescenta:

agora não faço mais nada. Não escrevo nada, não pinto nada. O que é que vocês querem? Por que vocês ficam tristes de eu não escrever mais? Depois de eu ter escrito mais de 30 livros, e ninguém ter lido, vocês ainda ficam chateados de eu não escrever mais? O Flaubert dizia uma coisa que eu repito sempre: você perde a alacridade do corpo quando não quer mais nada<sup>11</sup>.

Assim, Hilda assina sua desistência em relação ao público. O que, de fato, explicaria o fracasso do projeto da *Trilogia*? Para Cláudio Willer<sup>12</sup>,

<sup>8</sup> Cadernos de Literatura do Instituto Moreira Sales, p. 40.

<sup>9</sup> Moraes, *A pornografia*, dvd.

<sup>10</sup> Felinto, “Hilda Hilst, 69, pára de escrever: ‘está tudo lá’”, s.p.

<sup>11</sup> Cadernos de Literatura do Instituto Moreira Sales, p. 37.

<sup>12</sup> Willer, “O conflito entre a sociedade e o escritor”, s.p.

“o conjunto – o livro, declarações da autora, respostas atribuídas aos leitores – compõe um discurso sobre o caráter problemático da literatura e sua relação contraditória com o real, com destaque para o conflito entre literatura e sociedade”. O objetivo de fazer literatura rasa e vendável não é atingido, já que há uma densificação dos assuntos tratados no texto, conforme será discutido adiante. Ao mesmo tempo, a tentativa de fazer rir, de escrever algo divertido, também fracassa, pois o tema escolhido para *O caderno rosa de Lori Lamby*, marco inaugural da *Trilogia obscena*, é bastante desconcertante: a erotização e a mercantilização do corpo infantil. Mesmo que, ao final da leitura, toda a narrativa se revele um embuste, a sensação de desconforto inicial não seria facilmente desfeita. De fato, conforme afirma Azevedo Filho<sup>13</sup>, no estudo cuidadoso realizado sobre a *Trilogia*, a matéria pornográfica acaba assumindo um papel coadjuvante no texto hilstiano, mas o mal-estar em relação a Lori Lamby, por exemplo, poderia permanecer.

No depoimento a Leo Gilson Ribeiro, já citado, Hilda havia afirmado:

eu quero transformar esse fim de vida em uma coisa doce para mim [...], quero tempo para mim e tempo para o riso. Eu queria que a cidade inteira risse comigo. Com doçura, com riso, finalmente, eu me tornarei – espero – consumível<sup>14</sup>.

Esta declaração de Hilda, dentre outras, acenderia a fogueira em torno dos textos da *Trilogia*, os quais, a despeito da intenção da ficcionista, não provocariam tanto riso assim. Ao mesmo tempo em que pretende rir, Hilda destaca, no percurso das declarações em entrevistas e depoimentos que se estende de 1989 a 1991, que o objetivo dos textos era despertar o leitor para a grandiosidade de sua obra anterior, ignorada e incompreendida. A apelação aos temas obscenos seria garantidora não apenas da leitura, mas também da venda, da transformação da escritora em *best seller*:

JB – Essa fase que chamam pornográfica em sua obra começou como brincadeira?  
 HH – Começou como brincadeira com o *Caderno rosa...*, como uma maneira de chamar a atenção para toda a minha obra anterior. Mas não é mais apenas uma brincadeira. Eu abri novos campos de exploração da linguagem. E as pessoas estão fazendo uma confusão muito grande entre pornografia e obscenidade. [...]. A minha trilogia

<sup>13</sup> Azevedo Filho, *Holocausto das fadas*, 2002.

<sup>14</sup> Hilst, em entrevista a Leo Gilson Ribeiro, “Luminosa despedida”, s.p.

é obscena. Acontece que no Brasil as pessoas são mal-informadas, não sabem ler.

JB – O que a *Trilogia Obscena* mudou em sua vida?

HH – Foi ótima. Maravilhosa. Nunca tive a ilusão de ser lida por todo mundo em algum dia. Eu só queria ser lida pelas pessoas que amam a literatura. Com a trilogia, eu dei uma bofetada para o leitor acordar. [...] Eu acho que ficou uma literatura obscena bem Brasil, uma linguagem barroca, muito untuosa. O personagem principal de *Cartas de um sedutor* é cheio de camadas, de máscaras<sup>15</sup>.

O riso pode ter vindo, a doçura não. Na poesia, Hilda – em movimento de veneração e revolta – havia insultado Deus, afirmando sua descrença na divindade, mas traindo na profundidade uma carência mal-disfarçada na superfície da relutância. O ataque aos leitores, a afirmação da falta de importância desse segmento integrante do meio literário também indica a necessidade de ser reconhecida amplamente. Mesmo que personalidades como Massao Ohno afirmem que “pouquíssimos poetas receberam tanto espaço na imprensa como Hilda Hilst ou despertaram tanto interesse em diretores de teatro e estudantes às voltas com teses de doutoramento e de mestrado”<sup>16</sup>, a necessidade de reconhecimento de Hilda se liga a fatores da vida prática, a elementos materiais e monetários garantidores da sua sobrevivência por meio da atividade de escritora, o que não aconteceu. Curiosamente, não obstante a assincronia entre o reconhecimento obtido e o reconhecimento que ela desejaria obter, Hilda Hilst nunca quis desistir do Brasil, como afirma em entrevista ao *Diário Popular*:

DP – Não teria sido melhor ser escritora em outro país?

HH – Nunca! Apesar de toda a bagunça, adoro o Brasil. Tenho paixão por esse nosso jeito bandalho de ser. E não seria fácil me expressar como preciso em outra língua. Teria que estudar anos e eu aprecio a sonoridade do português. Acho que falar muitos idiomas é para *maitre* de hotel. Lá fora não seria viver<sup>17</sup>.

Resultado: a escolha do obsceno pela via do escárnio, da zombaria, do riso, como sintoma de revolta e afronta, como tentativa de “ser consumível”. Entretanto, a ambiguidade – e mesmo a impossibilidade – do riso obsceno de Hilda funciona em várias direções que, por divergentes, acabam neutralizando um e outro objetivo da *Trilogia*.

<sup>15</sup> *Id.*, em entrevista a Severino Francisco, para o *Jornal do Brasil* em 1991.

<sup>16</sup> Cadernos de Literatura Brasileira do Instituto Moreira Sales, p. 17.

<sup>17</sup> Hilst, em entrevista a Leda Rosa, no *Diário Popular*, s.p.

Linda Williams<sup>18</sup>, em seu estudo sobre a pornografia, joga todo o tempo com a origem latina do termo *obsceno*, produzindo um neologismo que funciona, ao mesmo tempo, para indicar a normalidade com que se encara a explicitude das imagens eróticas levadas para a esfera pública e para as restrições que se impõem a essa veiculação. Assim, a pornografia está sempre *on/scene*, jogo entre o *ob*, radical latino que semantiza o escondido, velado e a preposição *on*, do inglês, indicando que o sexo é sempre parte da cena humana, inesgotável fonte de questionamentos em sua faceta pública ou privada.

Dizíveis ou indizíveis, mostráveis ou não mostráveis, os assuntos ligados à vida sexual estão na tensão constante com os modos de perceber a existência. Não é por acaso que Bataille<sup>19</sup>, em sua abordagem filosófica do erotismo, afirmou que este é aquilo “que coloca o ser em questão”. D.H. Lawrence<sup>20</sup> também já havia lembrado, em um texto de 1967, que *obsceno*, em uma junção da etimologia com a linguagem do texto dramático, indica “aquilo que não pode ser representado no cenário”. Obsceno é o que deve estar “fora da cena”, atrás das cortinas, escondido, oculto, inacessível aos olhos e ao conhecimento da plateia, portanto, interdito.

Se o conjunto de textos foi escrito para que a cidade inteira risse com ela, não poderia estar no cruzamento com a obscenidade ou com o tratamento da sexualidade. Se pretendeu aproximar-se da pornografia e foi escrito para vender porque o público real apenas aprecia bandalheiras e chulices, não poderia apresentar ingredientes cômicos que neutralizam a excitação. Se sua estrutura interna pretendeu-se simples e os conteúdos superficiais, como garantidores de uma leitura sem profundidade, não poderia apresentar o nível reflexivo e – em alguns casos – o refinamento de vocabulário que o adensa e o faz destoar de seu propósito. De fato, quando da publicação de *Bufólicas* (1992), na mesma entrevista ao *Diário Popular*, Hilda fala sobre a incompatibilidade entre a matéria sexual e o riso:

DP – Você escreve pornografia nesta fase mais recente?

HH – Não. Todas as histórias fazem rir e quando se provoca o riso o estímulo sexual desaparece<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Williams, *Porn studies*, p. 4.

<sup>19</sup> Bataille, *O erotismo*, p. 48.

<sup>20</sup> Lawrence. *Pornografía y obscenidad*, p. 39.

<sup>21</sup> Hilst, em entrevista a Leda Rosa, no *Diário Popular*, s.p.

A fala de Hilda ecoa o pressuposto proppiano segundo o qual a pornografia nunca é engraçada ou risível<sup>22</sup>. Mas, será que as histórias de Hilda fazem mesmo rir? O próprio texto *O caderno rosa de Lori Lamby* indicia a incompatibilidade entre gozo e riso na fala ingênua de Lori: “O moço pediu para eu dar um beijinho naquela coisa dele tão dura. Eu comecei a rir um pouquinho só, ele disse que não era para rir nem um só pouquinho, que atrapalhava ele se eu risse”<sup>23</sup>.

Ao desejar que a cidade ria com ela e apresentar nos textos situações que do ponto de vista convencional não seriam risíveis, a autora não consegue a cumplicidade dos leitores e acaba rindo sozinha. Não é por acaso que será chamada de louca e inconsequente ao dinamitar sua própria imagem trazendo ao público *O caderno rosa*. O riso solitário de Hilda Hilst, na fronteira com o reprovável, por obsceno e despudorado, faz a *Trilogia* habitar um lugar de entremeio, um lugar de difícil acesso tanto ao leitor não iniciado, o antileitor de Hilda, quanto aos leitores-fãs da obra hilstiana anterior. É assim que a própria Hilda avalia a escritura e a recepção do texto:

Fui muito ingênua. Achei que optando pela pornografia, talvez chamasse a atenção. Mas sabe o que aconteceu? Os que gostam de pornografia disseram que aquilo não era pornográfico. E os críticos “sérios” se decepcionaram comigo. O Leo Gilson [Ribeiro], que é meu amigo, chegou a tomar o livro como afronta pessoal<sup>24</sup>.

Ainda sobre uma teoria do riso, Henri Bergson<sup>25</sup> afirma que, para rir, para se provocar (e conseguir) o riso é necessário abandonar toda e qualquer emoção: para rir, é necessário esquecer a afeição e a piedade. Se a matéria risível provoca quaisquer sentimentos como a repulsa, a indignação, a pena e o repúdio o riso malogra, o cômico perde seu efeito e se transforma em outra coisa, nem sempre definível, identificável ou passível de catalogação. O ser que ri deve se desprender de qualquer voo para além da imediata e leve gargalhada. No caso de *O caderno rosa*, o choque inicial é dado pela apresentação da protagonista, sendo que o/a leitor/a apenas tomará conhecimento de que se trata de uma *mîse-en-abyme*, de um simulacro, de um embuste, nas páginas finais do livro. Até lá, o gatilho das “idéias sujas” e não enunciáveis, obscenas, no sentido etimológico do termo, já terá sido acionado.

<sup>22</sup> Propp, *Comicidade e riso*, p. 48.

<sup>23</sup> Hilst, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 14.

<sup>24</sup> Hilst, em entrevista a José Castello, “Hilda Hilst troca pornô por erotismo”, s. p.

<sup>25</sup> Bergson, *O riso*, p. 104.

De mistura com o riso incompatível, há o ataque ao modo de existência de um sistema literário que desvaloriza as boas obras, fadadas a permanecerem no ostracismo e com seus criadores – os escritores – morrendo à míngua. Assim será com o pai de Lori, com Hans Haeckel e Stamatius, duplos de Hilda. Por outro lado, literatura de bandalheiras, aquela sem qualidade, é tratada com prestígio de edição e vendagem e seus autores são incensados. Na ficção, esse escritor picareta aparece personificado como Karl, o escritor vendido; como Crasso, que escreve as suas memórias como lixo narrativo e, em última instância, como Lori, a menininha que escreve um pseudodiário obsceno para salvar o pai da falência intelectual e criativa.

Para atacar esse sistema, Hilda Hilst elegerá uma figura-chave: o editor. Ao aparecer como personagem – direta ou indiretamente – dentro da ficção hilstiana, o editor é construído como um dos principais responsáveis pela ruína, pela mediocridade e pela mercantilização do sistema de valoração da literatura.

### **A edição, um mundo nada cor-de-rosa**

Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, a questão da prostituição do escritor e da escritura aparece de modo bastante explícito. A partir da impressão inicial de que o aluguel do corpo de Lori é parte de uma empresa familiar, tem-se, como desdobramento, a ideia de uma produção literária também prostituída. O pai de Lori, escritor mal-sucedido, aceita projeto, proposto pelo seu editor, o Lalau, de escrever uma história sobre uma pequena libertina. Para o leitor, essa libertina mirim passa como sendo protagonista, Lori, que não apenas satisfaz os clientes como, com sua inocência e amoralismo, faz com que as ações dos mesmos não pareçam perniciosas para eles próprios. Numa reversão de papéis, a personagem é percebida como alguém que escolheu fazer o que faz e, justamente por isso, anula a culpa dos clientes:

É sim, Lorinha, se tiver muita bocetinha como a sua, de gente piquinininha e tão safadinha, você não vai ganhar tanto dinheiro. Você é impressionante, Lorinha, muito inteligente mesmo, e quer saber, Lorinha? Você me faz sentir que eu não sou mau (CRL<sup>26</sup>, p. 34).

<sup>26</sup> Daqui em diante serão utilizadas as seguintes siglas quando se fizer referência às obras da *Trilogia obscena*, de Hilda Hilst: a sigla CRL<sup>26</sup> remete à obra *O caderno rosa de Lori Lamby*; CE se refere a *Contos d'escárnio: textos grotescos*; e CS a *Cartas de um sedutor*.

Esse diálogo se dá com um suposto cliente, o Tio Abel, o personagem mais presente na narrativa de Lori, justamente em um momento em que ele tenta explicar para a pequena porque ninguém deve saber o que os dois fazem. A conversa não se desenvolve em termos do que seria certo ou errado fazer, mas do que é lucrativo, ou não, deixar que as pessoas saibam. Não se trata de esconder o fato porque poderiam ser reprovados, ou porque o que fazem é inadequado, mas porque Lori poderia, com a descoberta de todos, perder sua fonte de renda. Nesse ponto do texto, a ironia hilstiana assume graus elevadíssimos ao transformar Lori em uma genuína capitalista, jogando sub-repticiamente com a escrita da literatura por dinheiro.

Lori, ao registrar suas experiências em um diário, assumindo o controle da enunciação e afirmando seu prazer nas práticas por ela exercidas, faz crer que ela também escolhe fazer o que faz, não é induzida ou violentada. Nesse momento inicial da narrativa, não é ainda possível saber que a narrativa de Lori é um mosaico ficcional e não uma construção autobiográfica. Não é possível ainda saber que a menina quer salvar o pai escritor da falência e da loucura, escrevendo por ele um texto que supostamente o Lalau gostaria de publicar. O leitor saberá, apenas no desfecho, as fontes nas quais Lori bebeu para compor seu caderno rosa e compreenderá, então, o sentido daquilo que Hilda chamou de “brincadeira final”. É possível também que o leitor nada compreenda, não se divirta, não ache graça de coisa alguma, sintase ofendido no seu mais íntimo pudor.

Em uma ocasião, o casal discute a obra que o pai está escrevendo:

- Cacetinha? (mami)
- Mas é a história de uma ninfetinha, você não entende? (papi)
- Ah, isso vai ficar uma bosta mesmo. (mami)
- Mas depois melhora, gente, a coisa tem que ter começo, meio e fim. (papi para mami e para os amigos)
- Vamos ver, eu ainda não dou um tusta pra essa história. (Lalau) (CRLL, p. 26).

A indicação de que o pai também escreve a história de uma menininha sobrepõe-se à informação anterior de que o pai também estava escrevendo uma história dele enquanto Lori escrevia a dela. Nessa mesma página é referenciada a relação tensa do pai, um escritor cujo extenso trabalho não fora valorizado, com seu editor:

Eu já vi papi triste porque ninguém compra o que ele escreve. Ele estudou muito e ainda estuda muito, e outro dia ele brigou com o Lalau que é quem faz, na máquina o livro dele, os livros dele, porque papi escreveu muitos livros mesmo, esses homens que fazem o livro da gente na máquina têm o nome de editor, mas quando Lalau não está aqui o papai chama o Lalau de cada nome que eu não posso falar. O Lalau falou pro papi: por que você não começa a escrever umas bananeiras para variar? Acho que não é bananeira, é bandalheira (CRL, p. 19).

A composição da personagem infantil, as máscaras do narrador e a anarquia dos gêneros são responsáveis pelo inusitado do texto, que funciona como um verdadeiro palimpsesto, sobrepondo personagens e histórias. Dentro do chamado *Caderno rosa*, no qual Lori afirma registrar suas aventuras em forma de diário, também se encontram o *Caderno negro*, cuja autoria é atribuída ao Tio Abel e que contém a história do Jumento Logaritmo, as fábulas do Cu do sapo Liu-Liu, as cartas que Lóri direciona aos pais e ao Tio Abel, este também um cliente e um interlocutor fictício. O texto se constrói em várias camadas e, em estrutura de encaixe, sobre põe informações e falsifica vozes. Por trás da obviedade da construção da narradora-mirim, permanece uma voz adulta, *in off*, que seleciona o que contar e que interfere no texto com pequenos comentários sobre como o mesmo foi pensado ou escrito, orienta a grafia de alguma palavra. Uma pista a mais sobre o engodo, a que o leitor se verá submetido, é deixada no trecho:

Não sei por que as histórias pra criança não têm o príncipe lambendo a moça e pondo o dedinho dele maravilhoso no cuzinho da gente. *Quero dizer, da moça*. Papi poderia escrever histórias lindas pra criança contando tudo isso, e então eu fui falar com ele mas não deu muito certo porque mamãe e ele brigaram. Então foi assim:

“Papi, já que o senhor quer ganhar dinheiro do salafra sacana filho da puta do Lalau”

“Não fala assim, menina”.

“Mas você é que fala assim, papai” (CRL, p. 67, grifo meu).

Nessa passagem, Lori pretende contar ao pai a sua proposta de ajudá-lo, mas a briga a interrompe. A referência ao editor como “salafra sacana filho da puta” é o ataque a essa instância do campo literário, entendida como a mais perniciosa de todas. A viagem de Lori com o Tio Abel para a praia é também uma reprodução de parte do texto que o pai está escrevendo:

Papi diz (aos gritos): “E onde é que está aquele puto que foi viajar e me mandou escrever com cenários, sol, mar, ostras e óleos nas bocetas, a menina já está torrada de sol e varada de pica, ó meu deus, onde está aquele merda do Laíto que pensa que programa de saúde com ninfetas dá ibope, hein? Eu quero morrer, eu quero o 38, onde é que tá?”

Mami: “Meu Deus, eu vou buscar o calmante” (CRLI, p. 77).

O pai é atingido por outras crises de descontrole em relação ao que está fazendo, chegando mesmo a profetizar que ficará sexualmente impotente, incapaz de fazer sexo com a esposa ou com outra mulher, tamanho o impacto de se submeter às vontades do editor:

Aí Mami falou para ele se ontolar, quero dizer, se controlar, e papi falou que ia se ontolar pra não matar o Lalau, e fazer ele, o Lalau, engolir aqui ó, com a porra da minha pica (a de papi) todos os livros dos punheteiros de merda que ele gosta, que ele papi vai morar em Londres LONDRES! e aprender vinte anos o inglês e só escrever em inglês porque a fedida da puta da língua que ele escreve não pode ser lida porque são todos ANARFA, Cora, ANARFA, Corinha, e depois todo espumado gritou:

“Eu sou um escritor, meu Deus! UM ESCRITOR! UM ES CRI TOR!!!, vou fazer um pato (o que será, hein, tio?) vou vender a alma para o cornudo do imundo! (CRLI, pp. 85-6, realces no original).

Problematizando o papel do escritor na sociedade, *O caderno rosa*, embaralha o limite entre um dentro e um fora do texto e deixa entrever alguns biografemas<sup>27</sup>. O ressentimento do pai de Lori é o mesmo de Hilda em relação à falta de reconhecimento dos leitores, dos quais, segundo ela própria, apenas esperou algo durante a experiência com a pornografia. Em um país como esse, um/a escritor/a só poderia ser bem sucedido/a em dois casos: escrevendo canalhices ou vendendo a alma para o diabo. O editor do pai, Lalau, vomita e até emite flatulências quando ouve a palavra poesia.

Por outro lado, o desejo de escrever para salvar o pai do fracasso da obra, do fracasso pessoal e do enlouquecimento, aproxima Lori de Hilda.

<sup>27</sup> Em uma entrevista ao *Diário do Povo*, em 1988, Hilda havia ressaltado a dificuldade de escrever na língua de um país em que há tantos analfabetos e que, a rigor, uma parcela muito pequena da população pode ser considerada leitora; continuando a argumentação, já anuncia que vai parar de escrever como sempre escrevera. Em 1999, na entrevista aos *Cadernos de Literatura do Instituto Moreira Sales*, na p. 41, reafirmaria o conselho aos jovens escritores de abandonar a escrita em Língua Portuguesa, uma língua que “ninguém conhece”.

Em mais de uma oportunidade, Hilda declarou que toda sua obra foi escrita para agradecer o pai, enlouquecido precocemente. À obra frustrada do pai dever-se-ia sobrepor a resplandecente obra hilstiana. A autora conseguiria, com seu trabalho, o reconhecimento frente à figura paterna. Indagada sobre quando teria se configurado essa sombra do pai em sua vida e em sua obra, ela responde: “Meu pai foi a razão de eu ter me tornado escritora”<sup>28</sup>.

O pai, leitor de Nietzsche e de outros filósofos, poderia, segundo ela, ter escrito uma obra expressiva. No entanto, não apenas a vida literária, mas toda a sua existência prática se anulou em nome da loucura, o maior fantasma e o maior medo de Hilda. Então, tomou para si a tarefa de revivê-lo, de resgatá-lo através de sua obra poética, assim como Lóri toma para si a tarefa de salvar o pai da loucura iminente e do fracasso frente ao editor<sup>29</sup>. Ainda assim, os pais acabam indo para uma casa de repouso depois da descoberta do caderno e do surto. Indício de que Hilda não conseguiu? Talvez.

A obscenidade do texto reside em se apropriar dos desvios humanos de comportamento para refletir sobre a escrita da literatura e do tipo de literatura que se constrói como vendável e de qualidade. São ironizados e atacados os modos de circulação e valorização do texto literário, ao mesmo tempo em que se brinca perigosamente com a pedofilia, criando-se um simulacro de perversão mirim. A escrita do pornográfico se transmuta em mecanismo de reflexão: sobre as relações entre adultos e crianças; sobre os (des)limites entre mundo adulto e infantil quando se trata de erotismo e sexualidade, e suas consequências; sobre os modos de circulação da literatura como objeto estético.

No fim das contas, como produto de um desdobramento especular, Hilda poderia ser sua protagonista, Lori, a menina que quer salvar o pai; e Hilda poderia ser o pai de Lori, o escritor não compreendido. Confundindo instâncias e jogando com traços de sua biografia e de sua posição política frente ao mercado editorial, Hilda cria personagens com associações ambíguas à sua própria pessoa para, por via do insulto, chamar a atenção para a condição do escritor e do seu objeto de trabalho, a literatura, cuja circulação partilha efeitos e causas da referida condição.

<sup>28</sup> Cadernos de Literatura do Instituto Moreira Sales, p. 27.

<sup>29</sup> Lembre-se de que a primeira edição de *O caderno rosa de Lori Lamby* estampa, em sua última capa, a foto de Hilda Hilst criança (aos seis anos) acompanhada da seguinte inscrição carregada de ironia: “Ela foi uma boa menina”, conforme informação constante no Catálogo da Exposição *O caderno rosa de Hilda Hilst*, organizada por Cristiane Grando, em 2005.

## Escrever, uma atividade mortal?

Tendo sessenta anos no presente da narração, o protagonista de *Contos d'escárnio: textos grotescos*, segundo volume da Trilogia, publicado em 1991, pretende apresentar um relato autobiográfico e existencial mesclado às suas aventuras. O texto constrói-se como uma efusão e confusão de gêneros textuais. Autobiografia, memórias, contos e minicontos, receitas e instruções inúteis (ou úteis?), peças teatrais escritas por loucos, comentários eruditos e explicações etimológicas aparecem sem sobreaviso, interrompendo a narrativa e diluindo sua potência erótica. Esta justificativa para a existência da obra, a que o leitor começa a ter acesso, aparece logo após uma breve incursão sobre as origens de Crasso: recebera esse nome por causa mesmo do general romano (Marcus Licinius Crassus, Séc. I a.C), sua mãe morrera no dia do batismo, talvez durante a amamentação e o pai morrera um mês depois, enquanto fazia sexo com uma prostituta em um bordel. Sem pai e sem mãe, Crasso fora criado pelo tio Vlad – este gostava de mocinhos, como o Tavim, coroinha da igreja – que também viria a morrer no bordel a 30 km da Gota do Touro, um povoado afastado.

Nessa primeira passagem já se advinha a tônica da *Trilogia*: o uso da matéria pornográfica ou obscena para o ataque ao sistema literário, como já observei em *O caderno rosa de Lori Lamby*. Conforme Crasso, qualquer um pode se declarar escritor, apresentando uma bestagem qualquer como livro; se o lixo é bem aceito e o respeito pela literatura se esvaiu na publicação e na aceitação de obras indignas pelos leitores que as valoram, o nosso protagonista escolhe, ele também, tornar-se escritor. Conjuntamente, prenuncia o ataque a autores e obras canonizados pela tradição literária, outro *leitmotiv* da *Trilogia*, bem como ao modo de se reconhecer o valor de um objeto artístico, especialmente, o texto literário. Os modos de circulação da língua e das estruturas linguísticas, a contínua rasura entre o erudito e o chulo, entre os assuntos sérios, existenciais e as práticas de alcova, far-se-ão sempre presentes, instituindo um erotismo de base retórica, em que o uso da língua, das possibilidades vocabulares e sintáticas se limita com a prática erótica.

Ironia frente ao cânone e à tradição literária e filosófica perceptível nas citações irônicas de autores e obras. Assim é que Crasso, ao ter como amante Josete, uma mulher culta apaixonada por Ezra Pound, descobre que esta havia feito, em homenagem ao poeta, e como prova de sua reverência a ele, uma tatuagem de três damas jogadoras de golfe ao redor do ânus, em referência

ao verso de Ezra: “tattoo marks around the anus, and a cicle of lady golfers about him” (CE, p. 21). Unindo as duas pontas do alto e do baixo, a penetração anal “amarfanha vestidos e chapéus de inglesas ou americanas (*who knows?*)” (CE, id.) e, literalmente, “fode” com a poesia.

O regime de reflexão, instituído por Crasso (que mais funciona como um antinarrador, tal a sua recusa pela narratividade), transforma obscenidade em retórica, estilizando as medidas estabelecidas para o pretensão gênero a que pretende (?) corresponder:

Um perfume de tenras ervazinhas inundou a igreja. Meu pau fremiu (essa frase aí é uma seqüela minha por ter lido antanho o D. H. Lawrence). Digo talvez meu pau estremeceu? Meu pau agitou-se? Meu pau levantou a cabeça? Esse negócio de escrever é penoso. É preciso definir com clareza, movimento e emoção. E o estremeecer do pau é indefinível. Dizer um arrepio do pau não é bom. Fremir é pedantesco. Eu devo ter lido uma má tradução do Lawrence, porque está aqui no dicionário: fremir (do latim *fremere*) ter rumor surdo e áspero. Dão um exemplo: “Os velozes vagões fremiam”. Nada a ver com o pau. Depois, sinônimos: bramir, rugir, gemer, bramar. Cré, como diria o padre tutor do Tavim, nada mesmo a ver com o pau. Meu pau vibrou, meu pau teve contrações espasmódicas? Nem pensar. Então, meu pau aquilo. O leitor entendeu (CE, p. 32).

Se a exposição das possibilidades de escolha das estruturas sintáticas e a enumeração de itens lexicais traem o distanciamento da simples reprodução da matéria sexual, em outros pontos, um didatismo excessivo aparece como o modo do desvio do assunto principal do texto. Além disso, o narrador pressupõe a ignorância do leitor – um desinformado em questões de língua portuguesa, de inteligência limitada e de poucos conhecimentos sobre a cultura em geral. Paradoxalmente, por vezes, é a suposta sapiência do leitor o objeto do ataque, como nas ironias ao meio acadêmico presentes nas “Pequenas sugestões e receitas de Espanto-Antitédio para senhores e donas de casa”, um dos textos-camadas de *Contos d’Escárnio*: “uma gota mínima de algália (informe-se, isto aqui não é cartilha para esse pessoalzinho que está fazendo mestrado)”, na receita que parece ser de uma espécie de coquetel alcoólico, ou “(Se você for PhD, leia até o fim. Se não, pule esta.)” (CE, p. 51), esta última na receita do buquê de orelhas.

A existência do personagem escritor Hans Haeckel adensa a discussão sobre o campo literário. Clódia diz que não lê os contos de Hans porque

quer continuar viva: ela não quer ser incomodada em sua acomodação existencial, acusação que Hilda fizera sempre aos leitores. E Crasso ironiza o escritor quando encontra, nos guardados de Clódia, um conto de Hans: “Transcrevo-o para meu leitor. Se quiser continuar vivo, pule este trecho” (CE, p. 43). O halo da morte e do horripilante está sempre sobre a pena de Hans. Crasso lhe havia proposto uma mudança de estilo:

Hans, vamos escrever a quatro mãos uma história pornéia, vamos inventar uma pornocracia, Brasil, meu caro, vamos pombeir os passos de Clódia e exaltar a terra dos pornógrafos, dos pulhas, dos velhacos, dos vis.  
 não posso. Literatura para mim é paixão. Verdade. Conhecimento.  
 Matou-se logo depois. Um tiro trêmulo, a julgar pela trajetória inusitada: um raspão na raiz do nariz mas atingindo em cheio o olho esquerdo (CE, p. 41).

Por recusar a facilidade de certos gêneros de literatura é que Hans está morto. Com um tiro que pareceu hesitante, mas morto. Clódia fará dele um retrato como Lázaro ressuscitando, com Jesus ao lado, vestido de túnica cor-de-rosa. Hans-Lázaro ulcerado jamais escreveria literatura “alegrinha”. Pelo contrário, mesmo que ressurgja, semiapodrecido e fétido, mas vivo, sua ressurreição não será para todo o sempre. Hans é também um duplo de Hilda: Hans Haeckel/HH/ Hilda Hilst. Se esta sucumbiu às tentações ou à vingança da porneia, as chagas da morte rondam sua obra como a Lázaro, como a Hans, o suicida: “Hans Haeckel sou eu. Hans Haeckel, que se leva a sério e se suicida. Este escritor sou eu”, diria Hilda em uma entrevista a Araújo e Francisco, em 1989<sup>30</sup>. Basta pensar que, para alguns, a *Trilogia obscena* era um suicídio, uma autodestruição desnecessária e inexplicável.

O ataque aos autores de *best-sellers*, como a escritora francesa Régine Deforges, autora de *A bicicleta azul*, que lhe rendera a bagatela de dez milhões de dólares, também reaparece:

XV

Recolha num vidro de boca larga um pouco do ar de Cubatão e um traque do seu nenê. Compre uma “Bicicleta Azul” e adentre-se algum tempo nas “Brumas de Avalon”. É uma boa receita se você quiser ser um escritor vendável (CE, p. 54).

<sup>30</sup> Hilst, em entrevista a Araújo e Francisco, s.p.

E a autorreferencialidade, as referências endógenas, citações de seu próprio trabalho, fazendo que a narrativa se dobre e se olhe a partir de passagens e personagens de outros livros, também poderia ser apontadas como mecanismo de diluição da inflexão erótica. A referência a Lori reaparecerá em algumas ocorrências. Uma delas é quando Crasso fala mal dos editores, que se recusam a publicar os autores nacionais:

Quando Hans Haeckel pensou em escrever uma estorinha meninil muito da ingenuzinha pornô para ganhar algum dinheiro porque ele passava fome àquela época, o editor falou: escabroso, Hans, nojentinho, Hans, isso com menininhas! Mas que monturo de nomes estrangeiros ele publicava às pampas! Que grandes porcarias! (CE, pp. 104-5).

Outra, na visão que tem do demônio ao decidir tornar-se escritor. Crasso reproduz a fala do demônio:

Diz que gostaria de ser humano para poder publicar um livro e colocar o retratinho dele, criança, na contracapa. Digo-lhe que as criancinhas de hoje gostam mesmo é de enfiar o dedo no cu. Ele fica alarmado. É mesmo? pergunta. E alisa os tocos dos cornos (CE, p. 110).

Hilda já havia feito isso: publicado um livro sobre uma menininha com a sua própria foto em criança na contracapa... Outra irônica autorreferência aparece quando Crasso decide escrever um livro e seu fantasma mais direto é o editor:

Pensar que tenho ainda que pensar uma nova história para as devassas noites solitárias do editor. De um hipotético editor. Enfim, todos os editores a meu ver são pulhas. Eh, gente, miserável, mesquinha e venal. (Vide o pobre do Hans Haeckel.) Morreu porque pensava. Editor só pensa com a cabeça do pau, eh gente escrota! (CE, p. 104).

Novamente o ataque aos editores. Estes, retratados em sua obra como as piores criaturas da face da terra, mercenários que apenas se preocupavam com a publicação de livros sem qualidade, desde que estes fossem sucesso de vendas. Quando Crasso tem a visão do demônio, a descrição do mesmo é bastante interessante:

Assim que resolvi escrever um livro, vi o demônio. Presumo que cada um de nós vê seu demônio. O meu tomou esta forma: um senhor de meia-idade mais pro balofo que pro atlético, lingüista, e muito interessado nos esotéricos da semântica, da semiótica, da epistemologia, coisas essas que eu nunca vou saber o que são(CE, p. 110).

O diabo de Crasso é um erudito, um intelectual e representa tudo aquilo que Crasso, na sua crassa ignorância e despreocupação, não tem interesse em saber. De novo, ironizam-se finamente os saberes acadêmicos e balofos. No desfecho, Crasso comunica a Clódia, em linguagem de telegrama, que encontrara um editor para seus contos: “Clódia: estive em Paris. Agora estou em Nova York. Encontrei um editor. Vou sair em inglês. O ganso está túmido de emoção. Segue endereço passagem numerário. Venha amanhã. Lave-se” (CE, p. 114). Esta, a ironia final: apesar de se propor a escrever lixo de modo desordenado, Crasso encontra um editor e “vai sair em inglês”. A hipótese de Hilda é assim provada: apenas lixo é publicável e aceito pelos editores.

## **Escrever, seduzir e devorar: desdobramentos hilstianos**

*Cartas de um sedutor* é o último livro da *Trilogia* em ordem de publicação. Este volume também é composto, à semelhança dos outros dois anteriores, por uma estrutura em abismo, que surpreende com a ausência de linearidade e com a complexidade estrutural pouco esperada em uma obra obscena. A narratividade linear é abandonada *ex abrupto* desde o capítulo inicial sem título, em que aparece Stamatius (Tiu). O escritor-mendigo assume a principal voz narrativa, depois se seguem vinte capítulos – número correspondente a vinte cartas – cujo conteúdo é a correspondência de Karl, o escritor-vendido, para sua irmã Cordélia. Na tentativa de restauração da relação incestuosa entre ambos, interrompida pela partida da irmã na juventude, Karl tenta convencê-la de que ela deve voltar e tenta descobrir que segredos a irmã esconde em seu exílio voluntário. Como duplo de Tiu, Karl e suas cartas apenas vão sair do primeiro plano à página 89, quando se encerram as cartas com a revelação do segredo de Cordélia: havia engravidado do próprio pai e tivera um filho dele, a quem chamara Iohanis.

Com o fim das cartas, Stamatius retoma a narração interrompida, mas a linearidade não se restabelece, já que é reproduzido – pela mesma estratégia de moldura – um conjunto de contos escritos por Tiu a pedido

de Eulália, narrativas que se encadeiam: a última palavra de um é o título de outro, estabelecendo umnexo causal entre o fim e o começo, sem, no entanto estabelecer uma unidade de assunto. O suposto núcleo narrativo do qual Stamatius é o protagonista volta a aparecer com outro título, “De outros ocos”, no qual Karl aparece como o duplo invertido de Stamatius, o emblema da injustiça literária e da falta de coerência do sistema valorativo da crítica e dos editores. A este núcleo encadeia-se mais um conjunto de contos mínimos, “Os novos antropofágicos”.

O espelhamento interno, as rupturas e as irrupções desavisadas de novos núcleos narrativos que reproduzem a produção dos dois escritores – de Karl, as cartas; de Stamatius, a narrativa autodiegética e os contos – adensa o conteúdo narrativo e exige do leitor um esforço de compreensão, a capacidade de se ligar a detalhes, como as marcas gráficas: apenas o primeiro e o último fragmento, cuja voz é tomada por um Stamatius altamente reflexivo e compenetrado, disposto a pensar e repensar sua existência, são apresentados sem título e sem numeração; as cartas são numeradas de I a XX; os contos para Eulália têm sempre uma palavra como título; “De outros ocos” é um bloco que tematiza a vida de Tiu; as histórias que compõem o seguimento “Novos Antropofágicos” são numeradas de I a VIII.

O leitor começa a desconfiar que Karl seja uma invenção, uma criação ficcional de Stamatius, o seu reverso, aquele que escreve uma história recheada de “escroterias” e consegue sucesso e vendagem. Demitir-se de Karl (CS, p. 89) é também se demitir de um tipo de escrita, de um estilo de vida. A possível sequência da passagem, solta no início do fragmento sem título, poderia ser: “Vou engolindo Eulália. Vou me demitindo. E vou ficando muito mais sozinho. Restarão meus ossos. Devo polir meus ossos antes de sumir?” (CS, p. 148).

O desaparecimento da vírgula nesse trecho redimensiona os significados, pois, uma vez engolido Karl, o nojoso, Tiu engolirá também Eulália. E quem é Eulália? É também uma invencionice de Tiu, conforme Ihe revela o diabo. Eulália é seu “ganido-mulher-diante-da-vida”, seu duplo-mulher, uma maneira de não se sentir sozinho, um modo de sobreviver. Engolir Eulália, seu último duplo, é também demitir-se da vida. A demissão de Stamatius, entretanto, não se efetiva como a morte horrenda, mas como um desaparecimento lírico. A despedida e a demissão quase não são a morte, mas um desvanecimento, a vigília ou o sono da embriaguez, o refúgio na escritura.

Deitar sobre a terra e sonhar com a semeadura de favas e asas sobre uma terra escura e madrepérola: metáfora do fim dos escritos e também do fim de uma existência de desesperanças. O fim de *Cartas de um sedutor* é emblemático do desvio que este último texto da *Trilogia* apresenta em relação aos propósitos iniciais publicamente declarados por Hilda com a publicação do burlesco *O caderno rosa*.

Se *O caderno rosa* tentava manter o propósito inicial de adesão à pornografia, ao fim da leitura/escritura de *Cartas de um sedutor* os procedimentos que já haviam se cristalizado na obra anterior de Hilda, a qual ela se propusera a sacrificar em *potlatch* com a publicação de *O caderno rosa*, permanecem mais vivos do que nunca. Azevedo Filho observa com propriedade: “Diante desse final, distanciado da matéria erótica, contaminado pelo sublime, era uma vez uma menina chamada Lori Lamby”<sup>31</sup>. De fato, Lori está muito distante desse final telúrico. E mais, a percepção de que esta é a despedida de Stamatius depende do estabelecimento de conexões que multiplicam exponencialmente a complexidade que havia se anunciado com a estrutura do caderno rosa. Depende da montagem de um verdadeiro *puzzle* narrativo, da junção de elementos espargidos em pontos diversos do texto. A sofisticação e o refinamento, nesse caso, não se limitam ao uso do vocabulário preciosista e do tom apostrófico, mas estão presentes na elaboração de uma estrutura em filigrana, delicada montagem de formas e ideias.

No fragmento inicial não numerado, Stamatius é apresentado em toda a sua angústia existencial: a vida nômade nas ruas, a coleta de lixo – do qual recolhe obras filosóficas e literárias misturadas a fezes e comida podre –, a necessidade de dimensionar a existência, a impotência em fazê-lo sem experimentar a sensação de desnorreamento:

Como pensar o gozo envolto nessas tralhas? Nas minhas. Este desconforto de me saber lanoso e ulcerado, longos pêlos te crescem nas virilhas se tu ousas pensar, e depois ao redor dos pêlos estufadas feridas, ousou pensar me digo, a boca desdentada por tensões e vícios, ousou pensar me digo e isso não perdoam. [...] Seguro a xiruba da minha barregã, depois cuspo nos papéis, aqueles que há seis meses e a cada dia apalpo rasgo sujo. Não quer foder não, Tiu? não tá cansadinho de escrever, não? Olho Eulália (CS, pp. 15-6).

<sup>31</sup> Azevedo Filho, *Holocausto das fadas*, p. 15.

Por esse início do texto indica-se a inflexão que o mesmo assumirá um tom discursivo em muito diferente da linguagem infantilizada de Lori ou do escracho que por vezes toma conta do registro de Crasso ou de Karl. A estrutura sintática surpreende pelo inusitado e pela subversão da norma sintática convencional. Entretanto, esse registro mudará quando as camadas do texto forem sendo “descascadas”, uma vez que nas Cartas o tom é de diálogo, mesmo que a interlocutora esteja ausente. Para cada camada do texto, pequenas ou grandes variações de estilo formam um compósito, um texto híbrido. A densidade da escrita de Stamatius concentra-se na conexão entre a vida erótica – praticamente em todas as cenas em que Tiu aparece há uma cena de relação sexual com Eulália, ou pelo menos o toque dos genitais ou de partes do corpo, ou o chamado da amante para fazerem sexo – e a problemática da existência física e literária. O tom de Karl é libertino e o tom dos contos encaixados na narrativa é trágico-grotesco. O leitor pode experimentar várias sensações nesse primeiro contato com o texto: estranhamento e angústia com a densidade e peso das reflexões de Stamatius; provocação para o riso com o tom galhofeiro do poema (“o campo envelhece vacas e mulheres”) destinado a Cordélia; excitação com a explicitação do desejo de Karl; indignação ao tomar conhecimento do triângulo – ou seria um quadrilátero? – incestuoso que move as relações familiares de Karl.

Ao lado dessas ocorrências, Eulália deseja que Tiu escreva sobre coisas corriqueiras, de suas pequenas tragédias pessoais: sua vida anterior, a relação com o amante violento, a morte da mãe e do pai, do aborto, do Brasil. Stamatius quase sempre se impacienta, destrata Eulália que chora; é intolerante com essa sua parte ingênua, que apenas tem vida na escassa matéria corporal: esse seu duplo é atraente, mas deve ser rechaçado em nome de causas um pouco mais deletérias.

Ao catar o lixo, a ironia desponta veemente no ataque à desvalorização da cultura letrada, à falta de importância dada às obras fundamentais da literatura e da filosofia. No lixo estão também muitas bíblias, relíquias – objetos supostamente sagrados que teriam perdido a importância –, bem como objetos de existência mais recente – o pênis de borracha:

Depois eu lavava os livros e começava a ler. Eulália ia se virar para arranjar comida. Que leituras! Que gente de primeira! O que jogam de Tolstoi e de Filosofia não dá para acreditar! Tenho meia dúzia daquela obra-prima *A morte de Ivan Ilitch* e a obra

completa do Kierkegaard. E cacos tenho alguns especiais também: um pé de Cristo do século 12, metade do rosto de Tereza Cepeda e Ahumada do século 18, um pedaço de coxa de São Sebastião (com flecha e sangue) do século 13, uma caceta de plástico cor-se-rosa, deste século [...], duas penas de papagaio, uma barriga de Buda, três pedaços de asa de anjo, seis Bíblias e duzentos e dez *O capital*. (Jogam muito fora esse último, parece que saiu de moda, creio eu.) (CS, pp. 16-7).

Escrita literário-filosófica e linguagem emprestada da pornografia de mistura com questões relacionadas ao sistema literário: nesse item, o último livro da *Trilogia* possibilita entrever o principal propósito desses textos, a chamada de atenção para os modos de circulação e valoração da literatura, prenunciado com *O caderno rosa*. Hilda havia anunciado estar escrevendo um conjunto de textos pornográficos para chamar a atenção desse leitor venal, o que joga obras literárias no lixo, mas o substrato da escritura conserva procedimentos estilísticos já cristalizados na obra anterior. Hilda parece querer, acenando para seu antileitor, conquistar o leitor ideal de seu texto: as pessoas que amam, compreendem e valorizam a literatura. A apresentação das cenas sexuais provoca uma confusão entre primeiro plano e fundo da cena, já que se termina por não saber qual a intenção do texto. Na cena inicial com Eulália, que lhe suplica, na sua simplicidade, que escreva sua história, Tiu, tendo sido rude com a companheira (bem mais nova que ele, daí o trocadilho Tiu/tio), a ponto de fazê-la chorar, tenta consolá-la com afagos sexuais:

Deita-se de bruços, chora um pouco, depois soluça, aí pego a pena do papagaio, uma daquelas com pluminhas verdes amarelas, e assoviando o hino nacional vou empinando sua bundinha, espeto a pena no anel, devagarinho vou alisando a lombada das nádegas e Eulália se ergue e se arreganha lassa, então vou entrando na mata, e deixo as polpas para a pena, bonita ali enfiada. Gozo grosso pensando: sou um escritor brasileiro, coisa de macho, negona, vamos lá (CS, pp. 18-9).

A pena do papagaio, a pena de escrever e ofício de escritor, ao serem colocados em um só e mesmo contexto, desconfiguram a ênfase na matéria sexual e direcionam a discussão para o contexto de circulação da literatura no país. O erotismo se liga a outras facetas da existência de Tiu, a principal delas, o “ser um escritor brasileiro”, coisa de macho. A fina ironia no tratamento dos símbolos nacionais – o hino, as cores da bandeira, o papagaio – associada à pena que opera como simulacro fálico resulta na união das pontas do alto e

do baixo, a matéria nobre – a escrita – e a matéria baixa – o ânus. A bunda emplumada e entregue de Eulália é a verdadeira alegoria do carnaval em que se encontram diluídos os valores da nação brasileira. E os valores que são atribuídos ao escritor e à sua atividade são também apontados por meio da zombaria: ser escritor não é fácil.

Por outro lado, a figura do escritor também não é poupada por Karl, que, durante toda a narrativa, é construído como duplo reverso de Stamatius. Assim é que Karl se indigna porque “anda se sentindo um escroto de um escritor e quando isso começa não acaba mais” (CS, p. 83). Ser escritor é uma ofensa: “E pergunto-te: também talentoso? [refere-se a Nietzsche] Que devo me dedicar às letras porque me sentes um escritor? Queres sem dúvida me ofender, Cordélia” (CS, p. 56).

Nesse universo de deboche<sup>32</sup>, a personagem Karl apenas aparece como signo da falência do escritor – reduzido a um mero ofertante de favores sexuais e outros, um vendável e vendido – e dos sistemas de edição:

E não é que este cínico [Karl] está lançando um livro? É capaz de tudo. De dar a rodela, de meter no aro de algum editor velhusco, chupar-lhe a pica até fazê-la sangrar, sacripanta bicudo! queria porque queria ser escritor. Ponderava, Tiu, não tem essa de ascese e abstração. Escritor não é santo, negão. O negócio é inventar escroteria, tesudices, xotas na mão, os caras querem ler um troço que os faça esquecer que são mortais e estrume. Continua: Tiu, com a tua mania de infinitude quem é que vai te ler? Aposto que serei o primeiro na vitrina e tu lá nos confins da livraria (CS, p. 138).

A desistência de Stamatius em relação a esse sistema, e a adoção de um modo de vida que se assemelha à loucura, é narrada em uma das cartas de Karl e funciona como conexão entre as cartas e a parte inicial do texto, que até então parecia completamente desvinculada desse segundo núcleo de assunto:

Tínhamos um amigo, o Stamatius (!) (eu só o chamava de Tiu, porque, convenhamos, Stamatius não dá) que perdeu tudo, casa e outros bens, porque tinha mania de

<sup>32</sup> Há uma grande fixação nas referências a autores e obras: Albert Camus (p. 24); Otto Rank (p. 28); Anaís Nin (p. 29); Michel Foucault, chamado de “tarado brilhante” (p. 32); João Silvério Trevisan (p. 32); Friedrich Nietzsche (p. 56); Franz Kafka (p. 75); Marcel Proust (p. 74; p. 82), dentre outros. Citações e referências, com ênfase nos hábitos pouco ortodoxos ou implícitos: a homossexualidade de Proust; as peregrinações sadomasoquistas de Foucault pelas ruas de Paris; a fixação escatológica de Genet que comia os chatos do amante; a obsessão fetichista de Yukio Mishima por sangue e o escárnio em relação à sua morte com os trocadilhos feitos à palavra japonesa *seppuku* (p. 74).

ser escritor. Dizem que agora vive catando tudo que há, é catador de lixo, percebe? Vive num cubículo sórdido com uma tal de Eulália que deve ter nascido no esgoto. Muitos o procuram para ajudá-lo. Não quer nem saber. O Tiu quer escrever, só pensa nisso, pirou, sai correndo de pânico quando vê alguém que o conheceu. Carrega no peito a medalha de Santa Apolônia, protetora dos dentes. Ah, não tem mais dentes (CS, p. 67).

A contínua menção à falta de dentes – que já havia surgido no primeiro livro da *Trilogia* no qual havia um personagem sem dentes, Dedé-o-falado – é interessante uma vez que o Brasil, durante um tempo considerável, foi considerado o “país dos banguelas”. O escritor sério é esse que perde tudo, abre mão de uma vida confortável para não se submeter ao sistema.

O primeiro acesso de fúria de Stamatius foi para com um editor: “A última coisa que fez antes de sumir por aí foi torcer as bolotas de um editor, fazê-lo se ajoelhar até o cara gritar: edito sim! edito seu livro! com capa dura e papel bíblia!” (CS, p. 67). Em seguida largou o editor, vociferou impérios e quebrou-lhe os dentes, dispensando a publicação. De novo, o motivo recorrente: o escritor de uma obra perfeita que recebe o desdém dos editores *versus* a valoração de outro cujos escritos nada valem, mas são matéria vendável, por isso mesmo, editável. A narrativa ironiza sua própria condição de circulação e prestígio. Os textos de Tiu, o escritor mendigo e desdentado, distanciam-se daquilo que caracteriza o vendável, tanto que Eulália quer que ele escreva sobre a vida, sobre coisas alegres, sobre a relação dos dois de modo leve e ameno, mas Stamatius não consegue.

Lembre-se de que Karl (o das cartas) vai se tornar escritor. Karl (o aristocrata) vai publicar um livro, assim como Crasso – o outro escritor devasso – ia ter seu livro publicado em inglês. Contrariamente, Hans tinha dado um tiro na cabeça e deixado uma extensa obra inédita e Stamatius vive um sublime desaparecimento. Conforme Vera Queiroz<sup>33</sup>, como *hybris* urbana e pagã, a voz que perpassa o discurso ficcional de Hilda Hilst refrata e coloca em cena um mundo em caos, cujos estilhaços compõem a face do homem contemporâneo em sua solidão e desamparo, submetido a violentas desordens sociais impostas pelo viés mais cruel das economias de mercado. Tiu se desdobra em Karl, para quem ficcionaliza uma obra epistolar, libertina e

<sup>33</sup> Queiroz, *Hilda Hilst: três leituras*, p. 10.

supostamente de fácil digestão, mas os textos que ele cria para si, ou a pedido de Eulália são tão indigestos quanto os outros de Hans Haeckel ou, porque não dizer, quanto os de Hilda Hilst.

Assim, é possível ir costurando as partes dispersas da história, compondo um traçado, ainda que tortuoso e ambíguo, do itinerário de Stamatius: “Vendi meus livros. Estou nu e olho meus grãos. Eulália se olha. Ninguém por aqui” (CS, p. 121). Isolado, de modo semelhante a Crasso, o escritor medita sobre “o pau e a vida”, pensa sua própria condição, a redução ao corpo, à quebrantada matéria. Percebe que a mão direita ainda dói do murro que acertara no “maxilar jumentoso” do editor – episódio referido por Karl na carta XIII, assim como agora Stamatius fecha o ciclo citando os tempos de convivência com Karl e seu círculo de amigos. Tudo lhe parece meio inútil, qualquer estratégia, vã:

E por que continuo a sujar os papéis tentando projetar meu hálito, meus sons, no corpo das palavras? Que palavras devo dizer à Dona quando chegar? E se não for uma mulher e for um menino? Esguiozinho, dolente, maneiroso... A morte, uma bichinha triste, delgada. [...] Comer o figo da morte... Mas isso há de me fazer viver? (CS, p. 140).

É sempre o fantasma da obra incompreendida e das exigências do editor para uma possível publicação pairando sobre a cabeça atormentada de Stamatius. Tanto é verdade que ele, esgotadas as possibilidades de pensar sacanagens, convoca um grupo de narradores seus amigos para ajudá-lo. Entretanto, a tentativa é também frustrada, pois Stamatius rejeita o formato canônico das narrativas que lhe são apresentadas, quer sempre o entremeio: “Aí eles querem explicações, dados concisos, mais pro porco ou mais pro sutil? Mais pro imundo ou mais pro sensual? Pro grotesco? Eh, eh, eh, negão, não há muita novidade” (CS, p. 143). Quando percebe que esta estratégia não vai resolver seu problema de criação, risca os seus amigos e suas histórias da memória.

Assim como Crasso, Stamatius vê o diabo: “E esqualido num canto vejo o demônio. Está nu. Tristinho. O pau mirrado” (CS, p. 144). O demônio é meio emasculado, contrastando com o senso comum segundo o qual o diabo é um ser extremamente libidinoso. A quebra das expectativas é tanta que esta figura do diabo não poderia ser diferente, pois Deus, sempre imaginado assexuado e a-libidinal já havia sido visto como portador de um pênis cor-

de-rosa com estrelinhas: “Por que teu pau é assim mirrado? desuso, meu caro. não diga, sempre te associei a caralhos frementes. não. Isso é Deus e o Lawrence. O D. H. Não o outro” (CS, p. 145).

Do mesmo modo como tentara inventar uma história de erro de endereço para a morte, Stamatius tenta inventar um erro para o diabo, ao que este responde: “É contigo mesmo Stamatius ou Karl ou Cordélia ou senhora Grand ou Madame Lamballe, Princesa, corrijo, tudo bem então princesa, tá escrevendo o quê?” (CS, p. 144). Poderíamos acrescentar, ou Hilda?

A multiplicidade das camadas narrativas do texto: cartas do libertino, reflexões do escritor-mendigo, contos em moldura, uma espécie de novela e, por último, uma coletânea de mini-contos, repercute no desdobramento do protagonista em seus múltiplos. Quando se procura por um, acham-se os outros. Aparentemente, Hilda compõe um complexo quebra-cabeça ao construir os textos da *Trilogia* como um mosaico em que a autorreferencialidade e a estrutura em abismo fazem remeter a inúmeros biografemas. Ora, é como se, com esse procedimento, a autora firmasse, de modo sub-reptício, um pacto autobiográfico com o leitor, mas um pacto que apenas seria percebido pelo leitor e não pelo antileitor, o leitor-eulália, aquele que apenas deseja as facilidades da fábula.

Como em um palimpsesto, à superfície do texto encontram-se subscritas outras escrituras e as vozes enunciativas, no emaranhado de referências, que terminam por referenciar a própria autora. Estilhaçando sua própria medida, Hilda cria múltiplos de si mesma. Por esse processo desenvolvido na *Trilogia*, chega-se à conclusão de que Hilda pode ser tanto Lori quanto seu pai, o escritor fracassado. Também é Crasso e Karl, emblemas do avesso, daquela tentativa de se fazer vendável via obscenidade e excesso. Hans Haeckel é Hilda Hilst, a escritora suicida que sacrifica sua própria obra em *potlatch*. Stamatius (e Eulália, por desdobramento) é também Hilda, a incompreendida, aquela que se refugia do convívio social e abdica de sua beleza em nome da construção de uma obra.

É Pierre Bourdieu quem nos lembra que não existe “olhar puro” para a arte. Muito pelo contrário, há uma sociologia do olhar estético que produz a necessidade e as condições para o reconhecimento e apreciação de um objeto como um objeto estético. Assim, “o objeto de arte é um artefato cujo fundamento só pode ser achado num *artworld*, quer dizer, num universo social que

lhe confere o estatuto de candidato à apreciação estética”<sup>34</sup>. Isto é o mesmo que afirmar que o campo artístico cria a atitude estética sem a qual ele não sobrevive e não adquire inteligibilidade. A inteligibilidade da arte depende, portanto, da existência de um olhar que, inventado como puro e isento de comprometimento ideológico, pode ser facilmente desmontado e percebido como um “olhar treinado” para perceber e distinguir o que é um objeto de arte.

O texto literário, como objeto estético, não se exime desses mesmos preenchimentos, e pelo reverso, dessas mesmas lacunas. Há sempre um olhar sobre o texto, e este olhar é situado. Olha-se de um determinado ponto e esse ponto modifica os modos de ver. A inteligibilidade do texto hilstiano desde sempre constituiu um complicador da recepção de sua produção literária e interferiu no acabamento final da *Trilogia*. Pensar texto obsceno de Hilda Hilst com o propósito de perceber, nas suas fissuras e rasuras, a possibilidade de uma discussão sobre o papel de leitores, escritores e editores dentro do campo literário brasileiro é um dos modos de se reinventar o olhar sobre esse conjunto de textos desestabilizadores. É também um modo de se pensar a circulação e vendagem do texto literário, como objeto estético e material, e destacá-la de um contexto em que a literatura pode se encontrar, cada vez mais, no território dos artefatos dispensáveis. Por meio da ironia e do excesso nos procedimentos formais, ao tratar as relações entre os representantes das três instâncias de circulação do texto, principalmente com o tratamento sarcástico dispensado aos editores, a *Trilogia obscena*, de Hilda Hilst, desconcerta e faz pensar nos sistemas de valoração do texto literário no Brasil.

## Referências bibliográficas

- ARAÚJO, C. e FRANCISCO, S. “Nossa mais sublime galáxia: revoltada com o descaso, Hilda Hilst a maior escritora viva em língua portuguesa, resolve botar para quebrar e lança um livro porno-erótico; só tem medo que a levem a sério”. *Jornal de Brasília*. Brasília, 23 abr. 1989.
- AZEVEDO FILHO, Denerval S. *Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o carmelito bufólico de Hilda Hilst*. São Paulo: Annablume; Edufes, 2002.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A parte maldita*. Precedida de *A noção de despesa*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- BERGSON, Henri. *O riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

<sup>34</sup> Bourdieu, *O poder simbólico*, p. 283.

- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA – HILDA HILST, nº. 8. “Das sombras: entrevista com Hilda Hilst”. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.
- CASTELLO, José. “Hilda Hilst troca pornô por erotismo”. Entrevista. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2. São Paulo, jun. 1992.
- DIÁRIO DO POVO. “A amarga tarefa de criar num país sem letras e sem poesia”. Entrevista. Campinas, 27 mar. 1988.
- FELINTO, Marilene. “Hilda Hilst, 69, pára de escrever: ‘está tudo lá’”. *Folha de São Paulo*, Ilustrada. São Paulo, 12 jun. 1999.
- FRANCISCO, Severino. “Hilda Hilst e seus autógrafos obscenos”. *Jornal de Brasília*. Brasília, 24 out. 1991.
- GRANDO, Cristiane (org.). *Catálogo da Exposição O caderno rosa de Hilda Hilst*. CEDAE, IEL, Unicamp, 01/03/2005 a 25/05/2005. Curadoria de Cristiane Grando.
- HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Contos d’escárnio. Textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002a.
- \_\_\_\_\_. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2002b.
- \_\_\_\_\_. *Bufólicas*. São Paulo: Globo, 2002c.
- \_\_\_\_\_. *A obscena Senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.
- LAWRENCE, David Herbert. “Pornografia e obscenidade”, em PELLEGRINI, A. *Pornografia y obscenidad: D. H. Laurence e Henry Miller*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1967.
- MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. , em *Cadernos de Literatura Brasileira – Hilda Hilst*, nº. 08. São Paulo: Instituto Moreira Salles, out. 1999.
- \_\_\_\_\_. “A pornografia: palestra proferida no Café Filosófico CPFL”, exibido pela TV Cultura, 2004. Cultura Marcas, 1 dvd, 55 min.
- PÉCORA, Alcir. “Nota do organizador”, em HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo, 2005.
- PROPP, Vladimir. *Comichidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2000.
- RIBEIRO, Leo Gilson. “Luminosa despedida”. Entrevista. *Jornal da Tarde*. São Paulo, abr. 1989.
- ROSA, Leda. “Escritora vê a crise com humor e erotismo: farpas para todos os lados”. Entrevista a Hilda Hilst. *Diário Popular*. São Paulo, 24 set. 1992.
- VASCONCELOS, A. L. “Entrevista a Hilda Hilst”. *Diário Oficial do Estado*. São Paulo, 04 ago. 1985.
- WILLER, Cláudio. “O conflito entre a sociedade e o escritor”. *Jornal da Tarde*. Caderno de Literatura. São Paulo, 26 maio 1990.

WILLIAMS, Linda (ed.). *Porn studies*. Durham and London: Duke University Press, 2004.

Recebido em janeiro de 2009.

Aprovado para publicação em agosto de 2009.

## resumo/abstract

### Narrando a edição: escritores e editores na *Trilogia obscena*, de Hilda Hilst

Luciana Borges

O presente artigo analisa a construção de personagens escritores, editores e leitores na *Trilogia obscena*, de Hilda Hilst. A partir da criação desses personagens e de seus desdobramentos, as narrativas da *Trilogia* empreendem um movimento de avaliação da literatura em termos de produção, circulação e valoração do texto literário. Desse modo, a obscenidade, inscrita como camada superficial do texto, termina por se tornar pano de fundo para uma discussão sobre o campo literário brasileiro.

**Palavras-chave:** leitor, escritor, editor, obscenidade, Hilda Hilst

### Narrating the editing: writers and editors in *Trilogia obscena*, by Hilda Hilst

This paper analyzes the construction of writers', editors' and readers' characters in the *Trilogia obscena*, by Hilda Hilst. From the character's creation and their unfolding, the *Trilogia's* narratives undertake a movement of the literature evaluation in terms of production, circulation and literary text's valuation. Thus, the obscenity, inscribed as the top layer of text, ends up becoming the background for a discussion about the Brazilian's literary field.

**Keywords:** reader, writer, editor, obscenity, Hilda Hilst