

Cinco pistas para a prosa de ficção de Hilda Hilst

Alcir Pécora

AO LONGO DE ANOS DE CONVÍVIO com o trabalho de Hilda Hilst, sempre tive a intuição da importância literária dele, ainda que então vastamente desconhecido, em contraponto com a imagem histriônica da autora, bastante explorada midiaticamente, cujo efeito paradoxal era dar a muitos a impressão de que conheciam uma obra que nunca haviam lido.

Buscando ultrapassar essa sobreposição imprópria, mas infelizmente sistemática, em que as entrevistas rápidas substituíam o lugar da obra, fui ensaiando algum vocabulário crítico alternativo para tratar de seus textos. Digo alternativo não apenas em relação à imagem midiática, mas também em relação à doxa acadêmica vigente no Brasil, em especial em São Paulo, já que amplamente baseada nos valores do modernismo paulista — realismo, racionalismo, informalismo, didatismo, preocupação social e nacional etc. — que diziam pouco ou mesmo nada em relação à obra de Hilda Hilst.

E a mesma inadequação crítica havia entre os seus textos e o viés construtivista da literatura brasileira de sua época, de João Cabral aos concretos, pelos quais Hilda não mostrava o menor interesse. A menos que se falsificasse a sua obra, tentando dar-lhe um falso parentesco com esse *mainstream* literário, a questão era mesmo, portanto, tatear algum vocabulário crítico pouco explorado até então que acentuasse o que nela havia de significativo.

Refiro a seguir alguns dos pontos principais que procurei

desenvolver em relação à natureza particular da prosa de ficção da autora — e que, por vezes, em outras ocasiões, tratei mais detidamente.

1. ANARQUIA DOS GÊNEROS

Em seus vários livros de prosa, Hilda Hilst opera uma grande mistura de gêneros literários — aí está a anarquia. Mas há uma distinção muito importante: essa mistura não é feita como se a autora ignorasse ou não se importasse com os diversos costumes e tradições em que os gêneros se formavam, adotando uma perspectiva irônica em relação a eles. De fato, ela os conhecia bem e, conhecendo-os, pretendia fazer deles matrizes estilísticas variadas e fecundas.

Ou seja, Hilda considerava seriamente as matrizes canônicas de diferentes gêneros da tradição letrada ocidental — por exemplo: os cantares bíblicos, a cantiga galaico-portuguesa, a canção petrarquista, a poesia mística barroca, o idílio árcade, a novela epistolar libertina etc. —, mas lançava mão deles sem purismo, de modo que estilos antigos eram mediados por questões contemporâneas, por exemplo, pelo sublime de Rilke, pelo fluxo de Joyce, pelo minimalismo de Beckett, pelo sensacionismo de Pessoa, ou, enfim, pelos ensaios em torno do obscuro e da morte escritos por Ernest Becker ou Georges Bataille.

Além disso, num só texto, ou mesmo numa só página, Hilda dispunha de uma vez os gêneros que melhor praticava, por exemplo, incluindo versos na narrativa ou, mais do que isso, imprimindo ritmo à prosa, fazendo predominar a elocução, inclusive a imaginação da prosódia sobre a sequência narrativa. Mas a prosa de Hilda também podia conter diálogos dramáticos, com sucessão de réplicas, e até mesmo fazer surgir alguma voz de cronista em meio ao conto ou romance, ao comentar acontecimentos ou referir personagens históricos conhecidos e celebridades em meio a narrativas que diziam respeito a outro tempo

e lugar. Um exemplo cabal: em *Contos d'escárnio*, a invenção do texto incorpora: trechos de romance memorialístico, diálogos soltos intercalados à história, imitação de certames poéticos à moda das antigas academias, apóstrofes aos leitores, contos e minicontos, crônicas políticas, comentários etimológicos e eruditos, crítica literária etc. etc.

Na prosa das crônicas, assim como na de ficção, o mesmo processo de mistura de gêneros ocorre, mas de forma menos discursiva e continuada, e sim sobreposta mais abruptamente, quase à imitação de colagens em que a página funciona como amostra breve dos múltiplos recursos da autora.

2. FLUXO DE CONSCIÊNCIA

Trata-se possivelmente do principal recurso discursivo empregado por Hilda Hilst nos seus textos em prosa de ficção. Mas é um fluxo que demanda atenção bem particular, no qual não se busca um flagrante apenas intelectual da rede de pensamentos ou de vozes assimiladas pelo narrador, como se costuma pensar o fluxo de consciência modernista, mas sim uma sequência dialógica, isto é, disposta dramaticamente, com várias vozes falando no interior de uma cena teatral relativamente fácil de ser reconstituída — como fez a pesquisadora Sonia Purceno em relação a "Fluxo", a primeira narrativa de *Fluxo-floema* —, ainda que se trate de uma cena sempre aberta a intercalações e sobretudo a comentários metalinguísticos.

É possível mesmo dizer, em suma, que na prosa de Hilda fragmentos de conversas são encenados. A ideia de psicodrama pode aparecer aqui com naturalidade, mas, a meu ver, apenas heurísticamente, pois a tendência do fluxo dramático não está a serviço da profundidade psicológica. São antes pensamentos representados em cena aberta, e, diria até, em geral representados diante de uma plateia hostil. O desfecho da representação está efetuado no interior da forma da experiência discursiva efe-

tuada, jamais em algo que avança além dela. A literatura — ou a poesia, como talvez ela preferisse dizer — é a meta da narrativa e não um sujeito além ou aquém dela. Para Hilda, os termos têm de ser invertidos: a literatura (e apenas ela) é a exata medida do sujeito que se procura.

Assim, falas alternadas de diferentes personagens irrompem, proliferam e disputam lugares incertos e instáveis na cadeia discursiva dramática ou dramatizada. Pode-se falar, talvez, em drama da posição do narrador em face do que escreve ou do que se vê escrevendo, nem sempre de forma consciente, como proliferações discursivas impossíveis de serem contidas numa unidade psicológica estável. Pensei nisso, por vezes, metaforicamente, como uma espécie de representação dramática da possessão: haveria então um narrador-cavalo, montado seguidas vezes por entes pouco definidos, aparentados entre si, incapazes de conhecer a causa ou o sentido de sua coexistência múltipla e dolorosa na escrita. Trata-se, entretanto, apenas de uma metáfora mais ou menos banal para compreender esse preciso processo de escrita. O mesmo processo fica bem claro linguisticamente, quando se percebe que as personagens proliferantes tomam sempre nomes esquisitos e inverossímeis, geralmente começados por H. Por exemplo: Hamat, Hiram, Hakan, Herot, Hemin etc. Parece verossímil pensar que todos eles sejam flexões de Hilda — como fica evidente em Hilde ou Hillé —, que entretanto não se conformam em ser apenas Hilda.

3. O ANTINARRADOR

Chamo de antinarrador, aqui, o tipo de narrador de Hilda Hilst que manifestamente se recusa a narrar ou a contar uma história. Por exemplo, em *Contos d'escárnio*, o narrador, Crasso, diz que pretende escrever à maneira dos verbos chineses, sem qualquer marcação temporal. A sua meta de narração está bem longe, portanto, da ideia de um romance realista, cujas ações são

conduzidas articuladamente ao longo de uma linha de tempo, ainda que ela possa ser composta e decomposta de várias maneiras: começando no meio, indo de trás para diante, incorporando flashbacks e antecipações etc.

O antinarrador de Hilda vai bem além disso: manifesta-se numa mistura de línguas, de tempos e registros variados, além de poder seguidamente lançar mão de recursos de outras linguagens artísticas como as rubricas do texto dramático ou as instruções de performance visual ou plástica. Neste último caso, por exemplo, no texto “Pequenas sugestões e receitas de Espanto Antitédio para senhores e donas de casa”, ela escreve: “Pegue uma cenoura. Dê uns tapinhas para que ela fique mais rosadinha”. E há muitos outros exemplos ainda mais radicais do que esse.

O antinarrador também lança mão de paródias de textos didáticos, fábulas e piadas escabrosas, partes de novela epistolar, excertos filosóficos, textos psicografados etc. — tudo bem misturado e em sucessão acelerada. Quando isso opera no limite, imagino que poderia até avançar a ponto de se tornar uma instalação. Mas não é assim. O texto e apenas ele é o que Hilda Hilst quer. A literatura é a sua causa final. Também poderia dizer que é a sua forma de vida final, mas isso valeria para qualquer grande autor.

Em termos mais diretos, esse antinarrador hilstiano implica uma resposta irônica à literatura banal de mercado, construída sob o predomínio da sequência ordenada e previsível das ações, tendo como matriz histórica o romance romântico ou realista francês do século XIX. Crasso, como o próprio nome diz, é um narrador chulo — isto é, tosco, grosseiro, rudimentar —, mas é também o oposto disso, o sujeito de uma “narração crassa” (“densa”, “espessa”). Por isso mesmo convém notar que o lixo mercadológico, em Hilda, não é reutilizado apenas ironicamente, mas é também ocasião única de uma conquista autoral. Diz ela: “Ao longo da minha vida tenho lido tanto lixo que resolvi escrever o meu”; ou: “É tanta bestagem em letra de fôrma que pensei, por que não posso escrever a minha?”. Ou seja, Hilda não

joga fora o lixo, usa-o como metáfora de base da sua literatura, assim como usa, na mesma disposição autoral intransferível, o luxo da grande literatura ocidental, em cujo altar tanto reza como destrói, anarquiza e reinventa a si própria como autora.

4. O ESQUEMATISMO DAS NARRATIVAS

Em geral, a prosa de ficção de Hilda Hilst parte de situações polarizadas, até mesmo maniqueístas, e evolui até implodir as duas pontas da oposição, à imagem — para citar mais um autor importante para ela — do que Wittgenstein fazia com as proposições do positivismo lógico. É evidente que uma estratégia desse tipo está especialmente preparada para lidar com os esquematismos homogeneamente contrapostos, típicos do presentismo contemporâneo, e isso talvez explique parte do sucesso atual de sua literatura.

Além disso, a prosa de ficção de Hilda Hilst compõe-se de narrativas de forma livre, que dificilmente chegam a constituir-se como romance ou mesmo como conto, pois esses são gêneros literários concebidos na chave da articulação de profundidade psicológica, tensão narrativa, desenvolvimento unitário e progressivo de ações complexas. Nada disso, como já se viu, define adequadamente a prosa anárquica da autora.

Um exemplo ótimo para evidenciar esse processo de narrar é o que se apresenta em *Tu não te moves de ti*. Na primeira parte, está clara uma oposição bem esquemática: de um lado, o personagem de Tadeu, um executivo em crise, com personalidade complexa, que passa a sofrer anseios poético-metafísicos; de outro, Rute, sua mulher, que é rica e prototipicamente frívola, idêntica a quaisquer outros objetos compráveis no mundo dos negócios. Na segunda parte, já não há sinal desse mundo simplório de Rute. As ações se passam num *locus amoenus* cuja atmosfera bucólica é penetrada de poesia antiga, tanto a dos cantares bíblicos como a de amores pastoris genericamente clássicos.

Nesse lugar de sonho literário vive a personagem de Maria Matamoros com Meu, homem perfeito, a quem Maria ama fervorosamente e é intensamente correspondida. Mas as delícias desse amor não duram, como antes não durou a segurança de Rute: num dado instante, a partir de certos indícios e risos fora de hora, Matamoros desconfia estar sendo traída por ninguém menos do que a própria mãe, também muito amada e muito amorosa. É então que o lugar da poesia muda radicalmente de tom: ao contrário do que fazia parecer a primeira parte, já não é o lugar próprio da alegria ou do transporte amoroso. O personagem Meu, espécie de emanção poética de Tadeu, já não é bastante para sustentar o ambiente sublime. Pelo contrário: a aspiração superior, suposta tanto na poesia como no desejo, leva à instauração do sofrimento no cerne mesmo da existência.

Por fim, na última parte, o personagem principal é Axelrod, um professor de história política, socialista ortodoxo, que volta à casa dos pais, na mesma região em que vivia Maria Matamoros. Enquanto se move o trem, Axelrod se aperta no corredor estreito, esbarrando em outros passageiros, para tentar chegar ao banheiro. Nesse trajeto curto e ao mesmo tempo demorado, percebe que a existência, na sua condição mais trivialmente fisiológica, permanece irresolvida na utopia revolucionária. Ou seja, do conjunto narrativo — cujo início parecia resolver os dilemas do capitalismo simplesmente opondo-o ao gozo transcendente da imaginação, da liberdade e da poesia — não fica senão uma aporia dolorosa. O que se demonstra objetivamente pela forma da narrativa é que, quando se trata rigorosamente de pensar a poesia, não há descanso possível, a não ser como expectativa ingênua e fátua, assim como tampouco o trem da história chega a descobrir qualquer fundamento ontológico para a esperança, o amor ou a utopia.

5. O OBSCENO

Se o procedimento do fluxo é o mais constante da prosa de ficção de Hilda Hilst, o obsceno é a sua tópica mais universal. É também o último ponto que gostaria de mencionar neste conjunto de pistas que procurei tatear. Para mim, sempre foi uma questão crítica estratégica impedir que os textos de Hilda Hilst considerados “pornográficos” — em certa medida por culpa da própria Hilda, ao fazer grande alarde em torno deles, contrapondo-os à sua obra mais séria — fossem lidos isoladamente do conjunto da sua produção e, ainda pior, fossem entendidos como rebaixamento de suas exigências de autora de primeira grandeza no cenário brasileiro, como acreditavam alguns de seus poucos e até então fiéis admiradores, como Leo Gilson Ribeiro, os quais, com esses textos ditos pornográficos, sentiram-se traídos por ela.

Bem ao contrário, para mim a questão do obsceno está no coração do melhor viés de sua obra, e não se restringe aos livros de prosa ditos pornográficos (*O caderno rosa*, *Contos d'escárnio* e *Cartas de um sedutor*). É essa a razão de ter evitado, quando organizei a edição da obra da autora na editora Globo, a publicação isolada desses três textos: não provocar o mesmo tipo de apelo escandaloso que acabou dificultando perceber o quanto certa noção de obscenidade é decisiva para a totalidade da produção hilstiana. Não é que não pudesse ser feito ou que essas narrativas não tivessem algo de comum entre si; é que fazê-lo apenas limitava as possibilidades de entender o alcance do obsceno, extensivo ao conjunto da obra de Hilda, num momento em que sua produção não era (e ainda não é) bem conhecida em seus vários livros, gêneros e questões.

A meu ver, para tratar da noção de obsceno pertinente à obra de Hilda Hilst, deve-se compreender, logo de saída, que ela nada tem em comum com a ideia trivial de literatura erótica, em seu sentido corrente de produzir uma imaginação sensual no leitor. Desse ponto de vista, pode-se mesmo dizer que a tetralogia (a incluir no conjunto a poesia de *Bufólicas*) é a parte menos eró-

tica de toda a sua escrita. Uma ideia de erotismo desse tipo não ficaria mal, por exemplo, na poesia de *Júbilo*, *memória*, *noviciado da paixão*; ou ainda nos *Cantares*, em *Amavisse*, nos *Poemas malditos*, *gozosos e devotos* etc. Há aí um diálogo com matrizes tradicionais ibéricas e mediterrâneas, como as da poesia de Sor Juana Inés, de São Juan de la Cruz ou de Santa Teresa, cujo erotismo místico tematiza o *raptus* do poeta por Deus, por vezes de forma intensamente sexual.

E a prosa de Hilda Hilst também tem pouco em comum com a ideia banal de pornografia, cuja regra de ouro é a simulação realista ou ao menos verossímil de uma situação de sexo. Na prosa de Hilda, os textos escancaram a sua condição incontornável de composição literária e, com isso, logo desmaia qualquer ímpeto sexual direto. O que deveria ser efeito dos hormônios torna-se exuberância vernácula. Já falei disso em vários lugares, mas é sempre delicioso escrever (e, ainda mais, recitar) essa enumeração nada sexy de termos hilstianos para as partes pudendas. Por exemplo, em relação ao órgão sexual feminino, apenas em *Cartas de um sedutor*, são empregados termos hilários como biriba, xiruba, tabaca, xereca, pomba, prexeca, gaveta, garanho-na, choca, xirica, pataca, gruta, fornalha, urinol, chambica, poça, camélia, bonina, nhaca, petúnia, crica etc., com destaque para o admirável termo composto: “os meios”. Para o órgão masculino, Hilda diverte-se escarafunchando termos como bagre, mastruço, rombudo, gaita, sabiá, mangará, cipa, farfalho, chourição, cipó, estrovenga, toreba, besugo, porongo, envernizado, mondrongo, bimbina, chonga, além do magnífico “um não sei quê”, com o qual ela dá novo referente à tópica antiga da graça. Para a região fisiológica comum aos sexos, Hilda enuncia, entre tantos outros vocábulos lapidares, vozes como rebembela, pretinho, of, oiti, rosquete, mucumbuco, ó, mosqueiro, roxinho, borboleta, cibazol, jiló, bozó, besouro, chibiu, porvarino e, ainda, o admiravelmente familiar “o meu”. Ou seja, quem sente tesão com um caso contado assim? Só um tipo muito determinado: os tarados por palavras peregrinas, um ironista neoparnasiano, por assim dizer.

Mas não apenas esse tipo de vocabulário constrange a ideia corrente de erotismo na prosa hilstiana. As narrativas têm sempre um viés ensaístico e metalinguístico que, tão logo diz, sente o incômodo ou a impossibilidade de dizê-lo da maneira como foi feito e, então, trata de discutir tudo o que disse. E no coração do incômodo de dizer — que é também uma dificuldade de ser, como diria Cocteau — estão as contradições surgidas entre a invenção genuína e os interesses de toda outra ordem, sejam os mais óbvios relativos ao lucro do editor, os mais enganosos da cumplicidade do leitor, ou o interesse mais sedutor de todos, como alerta La Rochefoucauld, o do amor-próprio, que aqui se traduz como vaidade do criador, invariavelmente macaco de si próprio.

Se for para radicalizar essas contradições, o erotismo, na prosa de Hilda Hilst, conduz sobretudo a uma experiência de destruição e catástrofe que é indissociável da ideia de verdadeira criação. Por exemplo, n'*O caderno rosa de Lori Lamby*, a obscenidade está evidenciada na própria ideia de "livro", implícita no título. O livro é tratado como objeto que, paradoxalmente, não pertence ao talento do seu autor ou ao ato de invenção investido nele, mas ao editor-mercador que fala pela maioria dos leitores. Quer dizer, na prosa de Hilda, a transformação da arte em mercadoria é a aporia mais óbvia do obsceno.

O mesmo raciocínio permite situar também a proliferação de "cadernos" que se dá na obra, pois ao "caderno rosa" se segue um "caderno negro" e depois ainda um tal "caderno do cu do sapo Liu-Liu". Nesse contexto da gramática do obsceno construída por Hilda, é importantíssimo notar que o "caderno" é uma forma rascunhada e provisória: aquela que permanece, portanto, aquém do "livro". O "caderno" evolui como uma forma de vida imperfeita nalgum limbo onde o criador se move e de fato cria sem ter ainda de fazer a entrega definitiva de sua obra ao editor.

Assim, o caderno rosa se escreve na antecâmara ou no corredor, para usar uma imagem mais tradicionalmente tétrica, que apenas pode conduzir ao *Livro vermelho*, vale dizer, um livro comercial e pornográfico. Nesta linha interpretativa, o fato de o

autor do caderno apresentar-se como uma criança (seja ou não uma criança, no fim da história) é decisivo, pois esclarece o estado aquém da Lei, aquém das Letras, inclusive as de câmbio, para as quais parece desgraçadamente fadada. Eis aqui um ponto muito importante neste novo momento em que a recepção da obra literária única de Hilda Hilst já opera num regime vulnerável à indústria cultural, competindo com canequinhas, lápis, agendas e bugigangas afins que estampam o rosto ou o nome da autora.

Enfim, para resumir o que disse sobre a questão do obsceno da prosa de Hilda Hilst, a forma geral dos seus textos ditos eróticos ou pornográficos enuncia um confronto entre a arte mais radical da palavra, no limite da legibilidade e quase sem possibilidade de partilha, e as expectativas dos leitores, as contas dos editores e até os ridículos próprios do autor. Como já ficou dito, trata-se de um cenário de confronto áspero que não é exclusivo da prosa dos escritos mais declaradamente obscenos de Hilda. Estes apenas manifestam, com a crueza do calão, do sarcasmo, do grafismo pornográfico ou do bestialógico, o que está em todos os textos assinados por ela.

Tais são os cinco pontos (obviamente nem únicos, nem definitivos) que formaram a base do vocabulário crítico que procurei levantar para a leitura da obra hilstiana e que acredito ter hoje diversos desenvolvimentos interessantes no trabalho de vários pesquisadores dentro da universidade. No entanto, novos riscos se apresentam para os seus leitores mais sérios e comprometidos intelectualmente. A própria absorção da obra de Hilda Hilst dentro do cânone literário nacional — como o prova esta edição da sua prosa reunida, que apenas poderia ser dedicada a autores consagrados — traz consigo o tácito desafio de impedi-la de se tornar um simples lugar-comum em meio aos encômios fáceis e, no entanto, desoladores que tantas vezes são vendidos como amor à literatura.