

Da medida estilhada:

Eliane Robert Moraes

Ao abordar uma obra indomável como a de Hilda Hilst, o leitor pode sentir-se tentado a buscar nas passagens mais herméticas do texto as chaves de sua compreensão. Talvez esse não seja o melhor caminho. Assim como acontece com toda boa literatura, essa obra desmente o que nela – e dela – se afirma, convidando-nos a explorar os ângulos menos óbvios da paisagem que se descortina à primeira vista. Tal como clareiras de um bosque cerrado, é possível descobrir então, em meio à opacidade desses escritos, pontos de inequívoca luminosidade.

O pequeno episódio que desencadeia a narrativa febril de “Fluxo” é, nesse sentido, exemplar. Com a simplicidade de uma fábula, ele conta a história de um menino que, numa manhã de sol, segue até uma fonte para colher crisântemos e lá chegando vê uma das flores sendo levada pela violência das águas. Seu ímpeto de salvá-la é imediatamente interrompido pela lembrança de que a fonte desaguava num rio escuro onde vivia um bicho medonho. Tem-se um impasse. Diante dele, a breve narrativa é suspensa para dar lugar às reflexões de um narrador impassível que pondera junto ao leitor: “pensa, se você é o bicho medonho, você só tem que esperar menininhos nas margens do teu rio e devorá-los, se você é o crisântemo polpudo e amarelo, você só pode esperar para ser colhido, se você é o menino, você tem que ir sempre à procura do crisântemo e correr o risco. De ser devorado.”¹

Direta e incisiva, a intervenção do narrador obriga o leitor a deslocar-se de uma provável identificação com os desejos bem intencionados do menino, para lembrá-lo de suas possíveis

· Publicado *Cadernos de Literatura Brasileira– Hilda Hilst*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 8. Outubro de 1999.

¹ Hilda Hilst, “Fluxo”, in *Ficções*, São Paulo: Edições Quíron, 1977, p. 183.

afinidades com as vãs esperanças do crisântemo perdido ou ainda com as razões mórbidas do bicho medonho. Descartadas as ilusões de uma hierarquia entre o humano, o belo e o bestial, os três vértices da história ficam nivelados, perturbando a confortável hipótese de um triunfo do menino e da flor sobre o bicho. O que resta é o jogo irreconciliável dos desejos, cada qual entranhado em sua própria solidão. Conclusão da história: “Não há salvação.”

Para um texto que se iniciava, logo na primeira linha, buscando tranquilizar o leitor – “Calma, calma, também tudo não é assim escuridão e morte” – uma tal conclusão pode parecer demasiado sombria. Porém, a certeza de que o conflito é insuperável não significa necessariamente uma rendição à obscuridade absoluta que recobre os domínios da morte. Ao optar pela suspensão da narrativa no impasse, a pequena fábula de Hilda Hilst abre espaço para uma indagação sobre o sentido da existência humana, uma vez excluída a esperança de salvação; indagação essa que se desenvolve num curso vertiginoso até a última página de “Fluxo”. Houvesse ali uma hipótese redentora e esse fluxo seria imediatamente interrompido.

Permanecer no impasse significa, portanto, correr o risco de suportar a ameaça da morte. Esse é o destino que a autora propõe ao singelo menininho da fábula, a quem cabe continuar procurando crisântemos sob o risco de ser devorado, num desfecho que resume sua versão impiedosa da condição humana. Aliás, quase todos os personagens de Hilda Hilst encontram-se à beira desse mesmo rio escuro – a evocar um antigo *topos* literário que metaforiza a passagem do tempo – na iminência da queda fatal. A ameaça contudo não leva à imobilidade; por isso, logo depois da conclusão grave e peremptória de que “não há salvação”, o narrador escolhe a via mais patética para seguir em frente, operando uma súbita inversão do trágico ao banal ao se dirigir novamente ao leitor: “Calma, vai chupando o teu pirulito.”

Os três elementos que compõem o breve episódio inicial de “Fluxo” descrevem três figuras fundamentais do imaginário literário de Hilda Hilst: o desamparo humano, o ideal do sublime, e a bestialidade. Ainda que nem sempre apareçam na limpidez característica das fábulas, essas figuras são recorrentes em sua obra, demarcando os limites do vasto território que a autora se propõe a investigar na literatura. Assim sendo, o menino, a flor e o bicho, com os diversos desdobramentos simbólicos que cada qual supõe, constituem figuras do conhecimento que interrogam a condição humana e que, ao serem confrontadas uma com a outra, deixam entrever um insuperável campo de tensão.

“Fluxo” representa, nesse sentido, um divisor de águas na obra de Hilst. Publicado em 1970, o texto abre a coletânea de narrativas intitulada *Fluxo-Floema*, introduzindo a prosa de uma escritora que até então só havia se dedicado à poesia, além de uma breve incursão pelo teatro. A importância do livro, porém, transcende o fato de revelar a mão da poeta num outro gênero; aliás, isso seria irrelevante caso essa opção não tivesse resultado no aparecimento de uma nova matéria literária que, nascida com a prosa, iria daí em diante contaminar também a sua poesia. Não por acaso, é justamente quando inicia a sua escrita em prosa que a autora passa a investir no confronto entre as três figuras essenciais de seu imaginário – evidenciado no impasse da fábula –, do qual decorre uma mudança na sua expressão literária. Com isso, ela inaugura uma vigorosa linha de força não só no interior de sua obra, mas também no quadro da literatura brasileira contemporânea.

* * *

Durante quase vinte anos – isto é, desde a publicação de *Presságio* em 1950 – a poesia de Hilda Hilst perseguiu o sublime. Valendo-se de uma dicção elevada, marcada pela celebração do poder encantatório da poesia, ela cultivou uma lírica que se alimentava sobretudo de modelos idealizados. Daí a eleição do amor como tema privilegiado que, concebido como expressão da plenitude humana, obrigava a autora a obedecer às exigências de uma poética de formas puras e sublimadas.

Tome-se, a título de exemplo, o conjunto de metáforas de que se serve a poeta na tentativa de definir o amor numa de suas trovas publicadas em 1959: “Às vezes graça / Tão luminosa / Às vezes pena / Tão perigosa... // E às vezes rosa / Tão matutina”.² As imagens mobilizadas no poema supõem uma forte idealização do sentimento, manifesta tanto na oposição entre uma versão solar (“luminosa”) e outra noturna (“perigosa”) do amor, quanto no apelo ao frescor matutino da rosa. Fiel à tradição evocativa da flor, e particularmente da rosa, como metáfora privilegiada dos ideais da beleza e do amor, a lírica de Hilda Hilst manteve-se por muito tempo indiferente às dimensões mais precárias – e talvez mais humanas – da experiência amorosa.

Não é de estranhar que essa busca do sublime tenha se orientado com frequência na direção de um Deus eterno que, na qualidade de abstração absoluta, atraía a expressão idealista da poeta. Tal é a tarefa que ela enfrenta nos delicados versos de “Exercícios para uma idéia”, publicados em 1966, cuja tentativa de circunscrever “uma Idéia de Deus” sugere, inclusive pelo emprego das letras maiúsculas, a superioridade do plano ideal sobre o material. Movido por um impulso apolíneo, voltado para o alto, o sujeito poético imagina uma forma essencial que possa

² Idem, *Trovas de muito Amor para um Amado Senhor*, São Paulo: Massao Ohno, 1961.

contemplar a própria noção de transcendência divina: “Se permitires / Traço nesta lousa / O que em mim se faz / E não repousa: / Uma Idéia de Deus.”³

Ao longo dos sete exercícios que compõem o poema, o leitor acompanha o movimento obstinado desse traço que, apesar de fracassar a cada novo gesto, não ousa colocar em dúvida “A Idéia / Que perdura e ilumina / O que já era em mim / De natureza pura.” Por certo, a menção de uma natureza intocada que habita o centro silencioso do sujeito poético só faz reforçar a convicção de que a Idéia preside a experiência, esta invariavelmente fadada ao erro e à impureza. Daí a conclusão: “E se a mão não puder / Hei de pensar o Todo / Sem o traço”, a reiterar a essência abstrata de um plano superior que, embora inteligível, não cede aos apelos sensíveis da representação.

Vista assim em retrospectiva, a obra inicial de Hilda Hilst parece contradizer o conjunto de textos que ela vem publicando desde *Fluxo-Floema*. Mas, também nesse caso, a hipótese pode ser apressada: apesar da virada que se opera em sua produção literária a partir dos anos 70, não será correto afirmar que a escritora tenha desistido por completo da dimensão idealizada que caracteriza sua primeira poesia. Antes, talvez seja mais prudente atentar para o que vem perturbar essa dimensão quando ela se dispõe a realizar uma inesperada incursão pelos domínios mais baixos da experiência humana. Ao confrontar sua metafísica do puro e do imaterial com o reino do perecível e do contingente que constitui a vida de todos nós, a escritora excede a sua própria medida, o que resulta numa notável ampliação da idéia de transcendência – daí para a frente submetida aos imperativos da matéria.

O recato da investida primeira em direção ao ideal amoroso ou divino é substituído pela violência de um desafio lançado contra uma alteridade que, tornada plural, passa a ser referida através de uma multiplicidade de termos estranhos e contraditórios: Aquele Outro, o Nada, o

³ Idem, *Poesia (1959-1967)*, São Paulo: Editora Sal, 1967.

Luminoso, o Grande Obscuro, o Nome, o Sem Nome, o Tríplice Acrobata, o Cão de Pedra, o Máscara do Nojo, o Infundado, o Grande Louco, o Cara Cavada, a Grande Face, o Guardião do Mundo... Levada ao absurdo, a tarefa de designar essa alteridade – senão inominável, ao menos dispersa em uma infinidade de nomes – termina operando uma subversão na disposição inicial da poeta. Na medida em que a dúvida sobre a palavra incide irremediavelmente sobre a idéia, essa multiplicação do verbo resulta na fragmentação da unidade que constituía a Idéia.

A totalidade e a plenitude outrora almejadas passam então a manifestar-se na forma de nostalgia. No caso da lírica amorosa, essa nostalgia revela-se sobretudo a partir da publicação de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* em 1974. Isso porque o livro, além de tematizar o malogro da paixão, evoca uma consciência sombria da passagem do tempo – rigorosamente particularizado num dos poemas como “tempo do corpo”, a indicar um viés materialista na obra da autora. Essa vertente vai ocupar um lugar central na poesia grave dos livros seguintes que, embora mantendo uma dicção elevada se comparada à prosa, torna-se cada vez mais atravessada pelas contingências de uma vida tragicamente atrelada à morte. No horizonte dessa paisagem o sujeito poético depara-se quase sempre com as figuras da alteridade, a desafiar o apuro formal de uma lírica que nem sempre cede aos seus apelos mais excessivos.

É na prosa de Hilda Hilst, portanto, que a exploração do desconhecido ganha inusitada violência poética, sem paralelos na literatura brasileira. Trabalhando nas bordas do sentido, ela vai colocar a linguagem à prova de um confronto com o vazio no qual o eterno confunde-se irremediavelmente com o provisório e a essência desvala por completo no acidental. Com isso, o belo e intangível ideal da flor acaba sendo tragado pelo inexorável fluxo do tempo. Não por acaso, o alvo primeiro dessa violência será o mesmo Deus que antes habitava a Idéia e sustentava a ilusão do Todo – esse equivalente algébrico e abstrato das vãs promessas de salvação.

* * *

Deus é porco – a constatação, sintética e contundente, aparece desde o primeiro livro dos anos 70. Às vezes ela se manifesta na versão feminina de “a porca é Deus”, como propõe o personagem Amós de *Com os meus olhos de cão*, que inverte os pólos da proposição acentuando-lhe a equivalência dos termos. Atenuada pela voz poética, em *Amavisse* ela assume a forma de uma prece dirigida ao “Senhor de porcos e de homens”, que introduz um terceiro elemento a habitar o mesmo charco imundo, identificado como “Porco-poeta”. No mais das vezes a identidade suína de Deus serve de mote para uma interrogação do vazio, como ocorre com a viúva de *A obscena senhora D* que, abandonada na Casa da Porca, apresenta-se como mulher do “Porco-Menino Construtor do Mundo”.

Recorrente na obra de Hilda Hilst, a associação entre Deus e porco sintetiza o veio blasfematório que marca a dicção de grande parte de seus personagens. Como não há limites quando se trata de ultrajar a figura divina, no capítulo da blasfêmia encontram-se as modalidades mais diversas. Vale lembrar, a título de exemplo, as recordações da protagonista de “Matamoros” – texto que pode ser considerado uma versão trágica do debochado *Caderno rosa de Lori Lamby* – entre as quais destaca-se a cena da menina de oito anos, feliz em “sugar o sumo santo” de um padre, depois da “santidade” ter introduzido o “divino molhado” entre as suas coxas. Ou, ainda, as fantasias burlescas dos personagens dos *Contos D’Escárnio*: enquanto a lasciva Clódia cria um quadro com a imagem de um estranho “clitóris-dedo” inspirada no dedo de Deus da capela Sistina, o melancólico Crasso se deleita ao imaginar uma tela da amante ilustrando “o pau de Deus”.

Rebaixado ao nível dos atos mais abjetos, o Deus-porco de Hilst já não é mais a medida inatingível que repousava no horizonte da humanidade. O confronto entre o alto e o baixo, além de subverter a hierarquia entre os dois planos, tem portanto, como consequência última, a destituição da figura divina como modelo ideal do homem. Disso decorre uma desalentada consciência do desamparo humano, na qual é possível reconhecer os princípios de um pensamento trágico, fundado na interrogação de Deus diante de suas alteridades, que aproxima a ficção de Hilda Hilst à de Georges Bataille. Porém, ainda que a própria escritora reconheça tal proximidade – em *Amavisse* ela chega a evocar um *leitmotiv* batailliano, o fracasso, para justificar sua incursão pela pornografia – os caminhos que sua literatura explora limitam a extensão dessa afinidade.

Melhor dizendo: se o autor de *Madame Edwarda* recorre ao mesmo ultraje de Deus, valendo-se inclusive da imagem do porco para associá-lo aos extremos mais sórdidos da experiência humana, no seu caso a profanação leva invariavelmente a um sentimento de angústia que ele define como “súplica sem resposta”. Já em Hilst a recusa da superioridade divina parece conduzir a dois caminhos, ao mesmo tempo opostos e complementares: um que, diante da ausência de salvação, desemboca na mesma angústia cósmica presente nos textos de Bataille; e outro que, de certa forma, resiste à gravidade dessa condenação do homem, optando por uma saída cômica. Nesse sentido, as palavras de Nabokov sobre Gógol cabem perfeitamente à sua obra, na medida em que ela também incita a lembrança de que “a diferença entre o lado cômico das coisas, e seu lado cósmico, depende apenas de uma sibilante”.⁴

“In dog we trust” – a inversão jocosa do sagrado lema norte-americano, título de uma crônica de Hilda Hilst, dá testemunho dessa diferença sutil dos significantes que estabelece um

⁴ Vladimir Nabokov, *Nicolai Gógol - uma biografia*, tradução de Terezinha B. Mascarenhas, São Paulo: Ars Poética, 1994, p.109.

elo inesperado entre as palavras. As misteriosas relações que a língua deixa a descoberto vêm desmentir os contrastes tidos como óbvios, promovendo um aviltamento dos sentidos mais nobres dos termos. Também aqui a expressão condensa um procedimento literário típico da autora, não só pelo recurso ao jogo de palavras, mas ainda pelas aproximações súbitas como aquela da fábula de “Fluxo” que, num piscar de olhos, encadeia o austero veredicto “não há salvação” com a sugestão ligeira de “ir chupando o pirulito” para suportar a miséria da vida.

Uma saída à brasileira? É possível que sim, na medida em que a escritora define o Brasil como “o país das bandalheiras”, termo que abarca um sentido dúbio, reiterado quando ela afirma que “ser brasileiro é ser ninguém, é ser desamparado e grotesco diante de si mesmo e do mundo”. A brasilidade implicaria, assim, uma ambigüidade de base entre a melancolia e o riso, o que não deixa de justificar o duplo registro da dicção da autora, ora voltada para os motivos graves da miséria humana, ora para os aspectos patéticos da vida prosaica. Optando pela saída à brasileira, na qual prevaleceria o grotesco, um personagem dos *Contos D’Escárnio* resume essa tensão ao indagar Crasso sobre o conteúdo de um livro: “É metafísica ou putaria das grossas?”.⁵

Se a debochada pergunta repõe a dualidade do Deus-porco, insistindo na subversão entre o alto e o baixo, ela contudo não esgota a inquietação presente na obra de Hilda Hilst. Vale lembrar que o confronto entre o ideal da flor e a sordidez do bicho não se faz sem a presença de um terceiro elemento que contém os outros dois e, no limite, funciona como detonador do impasse. Estilhaçada a Idéia divina, o desamparo humano interroga com a mesma violência o outro pólo em questão. Assim como *god* e *dog* estão unidos pelos secretos elos da língua, também a diferença entre o homem e o animal depende apenas de uma sutil inversão: “porque

⁵ Hilda Hilst, *Contos D’Escárnio - Textos grotescos*, São Paulo: Siciliano, 1990, pp. 82 e 76.

cada um de nós, Clódia, tem que achar o seu próprio porco. (Atenção, não confundir com corpo.) Porco, gente, porco, corpo às avessas.”⁶

* * *

Em geral, o bestiário de Hilda Hilst compõe-se dos bichos mais próximos da espécie humana como o cachorro, o porco, a vaca, a galinha, o cavalo ou o jumento. Nesse sentido, ele difere em essência de outros bestiários da literatura moderna, como por exemplo o de Lautréamont e o dos surrealistas, que concedem primazia às espécies mais selvagens e aberrantes do reino animal, tais como o orangotango, o caranguejo, o ornitorrinco, o hipopótamo ou o rinoceronte. Não é o caso, portanto, de interpretá-lo a partir da “ampliação das fronteiras do homem” que Bachelard percebe nos *Chants de Maldoror*, cujo projeto de reviver o passado bestial do gênero humano tem extensão na fauna surreal e até mesmo na zoologia escatológica de Bataille.

Antes, a consciência da animalidade em Hilda Hilst provém do desejo de indagar a identidade entre o homem e o bicho na sua dimensão mais prosaica, opondo, à afinidade bestial, a “vida besta” que aproxima um do outro. Entende-se porque sua imaginação zoológica jamais contempla a monstruosidade de certos animais, preferindo acomodar-se às espécies domesticáveis que compartilham a miséria humana de cada dia. Exemplos não faltam.

Matamoros conta que se deitava com os meninos da aldeia, “acariciando-os junto às vacas”; Lori Lamby narra a história da moça e do jumento que se deleitavam com suas estrepolias sexuais num curral de roça; Hans Haeckel escreve um conto sobre a paixão de um homem pela macaca Lisa, que vivia com ele numa pensão e “acariciava-lhe o sexo com as

⁶ Idem, *Ibidem*, p. 77.

mãozinhas escuras, delicadas”. Essa intimidade torna-se ainda mais intensa na relação de Amós com a porca hilde, cujos atributos humanos – branda, paciente, silenciosa, afável, boníssima, “me faz grande companhia” – a tornam próxima da porca Hillé, espécie de alter-ego da autora, presente em diversos livros.

O animal é, antes de mais nada, um semelhante. Na medida em que sua existência coincide por completo com a vida orgânica, ele enuncia um plano impessoal, puramente biológico, diante do qual as identidades ficam reduzidas tão somente às particularidades da matéria. No silêncio de sua insignificância, o bicho lembra que o homem também contém “o verme no cerne” – conforme a definição de um “prodigioso”, citado numa crônica – o que por certo corresponde à consciência impiedosa de que o corpo é provisório e perecível. Assim, se a protagonista de *A obscena senhora D* afirma que o “olho do bicho é uma pergunta sem resposta”, a pergunta que ele encerra desdobra-se em diversas outras, colocadas pela própria autora em primeira pessoa, numa seqüência vertiginosa – “O que é ser feito de carne, heim, gente? E fruta? E maçã, com aquele rego no meio? E boca? E fome? E ser velho e disforme e verrugoso, ainda é ser? E ser uma jovem mula acariciante, mulher, loira ou crioula, é ser o quê? E o que será isso, triste, de ter que morrer?” – que se conclui, enfim, na indagação: “O que é estar vivo? E você sabe que o morto fervilha?”⁷

Pergunta sem resposta, o animal ostenta esse corpo às avessas que obedece apenas ao regime intensivo da matéria, deixando a descoberto as marcas imponderáveis do tempo. Diante dele, as investidas racionais do *cogito* ficam reduzidas à duvidosa autoridade de um “Porcus Corpus” – isto é, “este corpo de doutrina que preserva a alma do homem e alimenta de compaixão a sua matéria”, tal como o define o personagem Tadeu. A razão cede ao animal: “porca e louca se entendem”, resume a senhora D. Daí a permanência dos “problemas

indecifráveis” – para empregarmos a fórmula do místico Qadós – cujas respostas só fazem repor os enigmas da existência humana: “Para onde vão os trens meu pai? Para Mahal, Tami, para Camiri, espaços no mapa, e depois o pai ria: também para lugar algum meu filho, tu podes ir e ainda que se mova o trem tu não te moves de ti”.⁸

Dada a impossibilidade de deter o fluxo do tempo, resta o fluxo rápido e desordenado de um pensamento atrelado ao provisório “tempo do corpo”, ao qual a escrita convulsiva de Hilda Hilst se abandona, obscurecendo as fronteiras entre a percepção, a sensação e a representação. Tal é a particularidade de sua prosa, marcada pela sintaxe telegráfica que muitas vezes dispensa a pontuação e multiplica os focos narrativos ao absurdo, estilhaçando não só a Idéia, mas também as idéias, para mostrar, no corpo da língua, o vazio insuportável que habita o centro de cada um de nós – deixando entrever o inevitável trabalho de morte que o “verme no cerne” realiza no silêncio de cada dia. O porco na língua.

* * *

O porco na boca: “fecha os olhos e tenta pensar no teu corpo lá dentro. Sangue, mexeção. Pega o microscópio. Ah, eu não. Que coisa a gente, a carne, unha e cabelo, que cores aqui dentro, violeta vermelho. Te olha. Onde você está agora? Tô olhando a barriga. É horrível EHUD. E você? Tô olhando o pulmão. Estufa e espreme. Tudo entra dentro de mim, tudo sai.”⁹ Visto assim de dentro, e portanto pelo avesso, o corpo se reduz à convulsão interna dos órgãos – “sangue, mexeção” – cuja extensão visível, no lado de fora, é dada pelas matérias que se repõem em constante movimento. Mas, ainda que a unha, o cabelo e a carne comuniquem os dois planos,

⁷ Idem, *Cascos & Carícias - Crônicas reunidas*, São Paulo: Nankin Editorial, 1998, p. 56-57.

⁸ Idem, “Tu não te moves de ti” in *Com os meus olhos de cão e outras novelas*, São Paulo: Brasiliense, 1986, pp. 127 e 113.

nesse corpo onde “tudo entra e tudo sai” o único órgão que efetivamente concentra a entrada e a saída num só orifício é a boca.

Ponto de passagem entre o dentro e o fora, a boca encerra portanto uma ambigüidade sem paralelos em outros órgãos do corpo humano, à qual o texto de Hilda Hilst vai dedicar grande atenção. A garganta, conforme lembra o personagem de “Floema”, serve tanto para entoar cânticos divinos quanto para roncar; e o ronco “talvez seja muito importante”, ele completa. Essa dualidade também é acentuada na insistente aproximação entre o ato de comer e o de devorar: nas *Cartas de um sedutor*, um homem devora o bico do seio de sua amada, numa cena de ciúme que inspira a fabricação de um sorvete com “um moranguinho na ponta”; semelhante inspiração move o canibalismo imaginário da senhora D: “Se a gente mastigasse a carne um do outro, que gosto? E uma sopa de tornozelo? E uma sopa de pés? Na comida não se põe pé de porco?”.¹⁰

A ambivalência torna-se ainda mais complexa quando o objeto em questão são os dentes, metáfora recorrente na obra da autora, a traduzir muitas vezes uma dimensão ontológica. “Dentes guardados. Não acabam nunca se guardados. Na boca apodrecem.” – recorda o protagonista de *Com os meus olhos de Cão*, como que antecipando a pergunta que conclui uma das crônicas de *Cascos & Carícias*: “por que os dentes caem quando estamos velhos, mas ainda vivos, e permanecem eternos nas nossas límpidas e luzidias caveiras?”.¹¹

Essa é, de certa forma, a questão capital do último livro da escritora – *Estar sendo. Ter sido* – que, não por acaso, põe em cena um personagem às voltas com seus problemas dentários. Na figura do velho e decrepito Vittorio concentram-se os impasses que ela vem investigando desde *Fluxo-Floema*, mas com uma radicalidade que leva ao extremo a violência poética de sua interrogação da morte. Na iminência de ficar desdentado, o personagem vê-se impedido de

⁹ Idem, “A obscena senhora D”, in *Com os meus olhos de cão e outras novelas*, op. cit., p. 76-77.

¹⁰ Idem, *Ibidem*, p. 76.

acalentar até mesmo a derradeira esperança de permanecer através dos dentes; precipitado no vazio, ele depara-se com o oco da caveira, figura soberana da ausência que traduz, no plano humano, a alteridade absoluta do Cara Cavada. Tal é, pois, a ambigüidade excessiva que recobre os dentes: se, de um lado, eles representam a única possibilidade de eternizar a matéria, de outro, viver significa necessariamente deixá-los apodrecer.

É justamente porque concentra, de forma dramática, a vida e a morte, que a boca pode servir de metáfora tanto das dimensões mais ideais quanto das mais abjetas: lugar de entrada e de saída, ela serve para cantar e roncar, falar e cuspir, beijar e vomitar, comer e devorar. Jogando com essa duplicidade, os versos do livro *Do desejo* valem-se da metáfora ora para realçar um plano físico do desejo – “E que escura me faço se abocanhas de mim / palavras e resíduos” –, ora para desvelar outro, imaterial – “Eu te sorvo extremada à luz do amanhecer” – indicando, segundo Michel Riaudel, a determinação da autora no sentido de explorar “os dois corpos da língua”.¹²

Exploração que se revela arqueológica no caso do *Caderno rosa de Lori Lamby*, onde Hilda Hilst aventura-se pelas mais diversas camadas da língua, a começar pelo fato de atribuir à personagem um nome que evoca a terceira pessoa do singular do verbo *lamber*. Vale lembrar que as lambidas constituem o plano privilegiado das experiências narradas pela menina, que explora toda sorte de prazeres da boca, circunscrevendo um campo erótico centrado na oralidade.

Como toda criança, Lori escreve como fala: seu relato é repleto de construções como “e aí o tio disse que”, “e aí a mami falou que”, “e aí o papi pegou e disse que”, numa narração que se organiza segundo a fala, reiterando o imperativo oral que governa o mundo infantil. Aliás, a menina só interrompe seu relato para substituir o prazer de falar-narrar pelo de comer bolo ou

¹¹ Idem, *Cascos & Carícias - Crônicas reunidas*, op. cit., p. 14.

biscoitos. Assim também se expressa sua curiosidade pueril pela língua, tratada simultaneamente como zona erógena e simbólica: Lori pergunta ao “tio” o que significa “predestinada”, e após ouvir a explicação conclui que “a coisa de predestinada é mais ou menos assim: uns nascem pra ser lambidos e outros pra lamberem e pagarem.”¹³ Trata-se, para ela, de conhecer o funcionamento da língua no seu duplo registro: falar, narrar, fabular, assim como lamber, chupar e sugar exigem um aprendizado sutil e interminável, que se desdobra em várias modalidades, numa notável expansão do campo da oralidade.

Não é por outra razão que a figura do escritor assume um papel central no livro. Lori é filha de um autor que se consome com a tarefa de escrever um “livro de bandalheiras” para resolver suas dificuldades financeiras. Porém, “trabalhar com a língua” – termo com que a menina define a atividade do pai – pode ou não dar certo, pode ou não render dinheiro; a profissão é arriscada, sem garantias. O escritor, sobretudo aquele que recusa a tutela do mercado, sempre pode fracassar, seja no sentido comercial, seja no literário. Se Lori obtém êxito “trabalhando com a língua”, o pai fracassa. Moral da história: escrever significa correr o risco de explorar uma língua misteriosa que, com cavidades e reentrâncias secretas, impõe uma cadeia sem fim de ciladas para o autor.

Disfarçado de pornografia, *O caderno rosa de Lori Lamby* é uma fina reflexão sobre o ato de escrever como possibilidade de jogar com os limites da linguagem. Entende-se porque a autora dedica o livro “à memória da língua”, numa epígrafe que caberia perfeitamente para o conjunto de sua obra. Se a memória da língua invoca desde a fala primitiva da criança até as mais elevadas formas literárias, ela também guarda os registros mais baixos da experiência humana no mundo. Memória caótica e perturbadora que aproxima Deus e o porco, a Idéia e a

¹² Michel Riaudel, “A leitura no quiasma de sua sedução”, in *Leitura: Teoria & Prática*, Campinas: ALB/ UNICAMP, Ano 18, Junho 1999, nº 33, p. 55.

matéria, o homem e o bicho, o cósmico e o cômico, enfim, a vida e a morte, deixando a descoberto o insuportável ponto de fuga que constitui o centro do nosso desamparo.

Por certo, explorar uma tal memória implica um risco que nem todo escritor suporta. Daí que muitos costumam ignorar sua vastidão vertiginosa, preferindo acomodá-la a uma medida segura. Não é o caso de Hilda Hilst. Aceitando o desafio de percorrer as dimensões mais diversas da língua, sua obra – a um só tempo humilde e corajosa – atende sem cessar ao apelo febril do último verso de suas *Alcoólicas*: “Estilhaça a tua própria medida”.

*

¹³ Hilda Hilst, *O caderno rosa de Lori Lamby*, São Paulo: Massao Ohno, 1990, p. 31.